

הגות

הגות

Статьи о ивритской поэзии

מאמרים על השירה העברית

Адольф Гоман

adolf.goman@gmail.com

Содержание

* * *

1. О цикле стихотворений Леи Гольдберг "Из песен моей любимой страны"
2. О Лее Гольдберг. "Свет на кромке облака" (две главы из книги Г.Тикоцки)
3. Натан Альтерман – поэт, публицист, переводчик
4. Музыка звёзд. О роли музыки в книге Натана Альтермана "Звёзды вовне"
5. Послесловие к поэме Натана Альтермана "Радость бедных"
6. Комментарии к циклу Натана Альтермана "Песнь десяти братьев"
7. Как тебя зовут, Хамуталь? Об одной из тайн творчества Натана Альтермана
8. Биография Александра Пэна
9. Кто "Ты"? О стихотворениях "Встреча без конца" и "Вновь вернулся напев" Натана Альтермана
10. Нетленные богатства Авраама Шлёнского
(о стихотворении "Могуч лес в пору листопада")
11. О переводе Леей Гольдберг стихотворения Натана Альтермана "Летняя ночь"
12. Немного статистики (Альтерман на русском языке)
(заметка на форуме сайта «Натан Альтерман»)
13. О стихотворении «Прощание шарманки» из книги Н.Альтермана «Звёзды вовне»
14. О стихотворении Натана Альтермана «Вновь вернулся напев»

* * *

1. О цикле стихотворений Леи Гольдберг "Из песен моей любимой страны"

Цикл включён в книгу «Утренняя молния» (1955г.). В цикле три стихотворения:

"בכורה שלי" – «Как красива ты, страна, и бедна»

"בארץ אהבתי השקד פורח" – «В любимой моей стране цвет миндальный тает»

"בארץ אהבתי האביונה" – «В любимой моей стране всё бедно»

Текст стихотворений нуждается, как мне кажется, в некоторых комментариях.

Ниже я предлагаю своё понимание цикла:

В цикле есть одна лирическая героиня, и цикл посвящён одной теме – её одиночеству.

Цикл носит автобиографический характер.

Хотя во всех стихотворениях цикла речь идёт о любимой стране, но, судя по описанию, этих стран две. Лея Гольдберг и ранее касалась этой темы. В стихотворении «Сосна» (из цикла «Деревья» в этой же книге) она прямо говорит: «В двух разных почвах корни у меня».

В первом стихотворении речь идёт о Литве, где Лея Гольдберг провела свою юность. Там «в году всего лишь семь дней весна, остальное – ненастье и громы». Семь дней торжества – это праздник Пэсах, когда «свеча святит мир». Повторяющееся выражение «Царю нет венца, царице нет дома» нужно, мне кажется, интерпретировать, как намёк на потерю независимости Литвой и на разрушение старинной цитадели великого князя Гедимина в Вильнюсе, от которой осталась только башня.

Не называя явно этого символа Литвы, Гольдберг во втором стихотворении проводит параллель с т.н. «Башней Давида» в Иерусалиме, над которой, как и над башней Гидемина, в праздники развевается государственный флаг.

Евреи составляли тогда значительную часть населения Литвы. Многие из них жили в ужасающей бедности и некоторые вынуждены были просить подаяния. Существовал обычай кормить нищих по субботам и в праздники, и тогда каждый из них «был рад и сыт».

Выражение «дочь и сын твой – невеста-жених» говорит не о том, что в праздник Пэсах устраивались помолвки и свадьбы, а намекает на совершеннолетие скрывающейся за этой ширмой героини, которая теперь ожидает своего суженого. Но суженый не приходит, и героиня во втором стихотворении переносится в совсем другое место – Землю Израиля, где весной цветёт миндаль.

Но прежде следует сказать о строке из первого стихотворения «во всём мире хвалила тебя лишь одна». Возможно, имеется в виду литовская писательница Юлиа Жемайте (1845-1921), творчество которой проникнуто любовью к литовскому народу, к литовской природе, обычаям, языку. С горечью и любовью писала она о жизни литовских крестьян. Одно время портрет Юлии Жемайте помещался на литовской денежной купюре, а в наши дни планируется поместить на израильской купюре портрет Леи Гольдберг.

Одиночество остаётся уделом Леи Гольдберг и во второй любимой ею стране. Она сравнивает себя с камнем, который один лежит среди поля.

Между двумя стихотворениями есть ещё одна параллель. Если в первом повторялось «семь дней», то во втором – «семь девушек», и это – ещё одна маска героини, прикрывающая семикратно возросшие ожидания счастья. Сначала она ещё говорит во множественном числе:

«кто ... найдёт нас, кто ... поймёт нас, кто, кто же придёт к нам с воли», но резюме даётся в единственном числе от первого лица: «дремлю я, но сердце не спит».

Число семь, имеющее в традиции сакральное значение, повторяется многократно и в более раннем стихотворении Леи Гольдберг «Счастливый ад»:

*Мы умрём семикратно ночью
И семь раз воскреснем днём,
И семь раз увидим воочию
Реальность ужасным сном.*

(1948г.)

Первые два стихотворения послужили текстами для популярных песен и широко известны в Израиле. Третье стихотворение цикла менее известно:

*В любимой моей стране
Всё бедно, и месяц на небе
Стоит, как нищий у входа –
Бледен, испуган, согбен.*

*И рваные, блёклые тучи
Приходят с окраины неба,
Спешат благочинно и скромно
Прикрыть его бедности стыд.*

*А солнце встаёт поутру,
Как листья осенние, жёлто.
Зарезан, в конце переулка
Лежит золотой петушок.*

Здесь золотой петушок – символ возможности чудесного воплощения любой мечты. Но, переместившись с севера на юг, Лея Гольдберг не нашла любви и поняла, что крушение надежд было предопределено ещё в юности, в которую она возвращается в этом стихотворении.

На "Содержание"

2.О Лее Гольдберг. "Свет на кромке облака" (две главы из книги Г.Тикоцки)

Глава 2. По ту сторону простоты

Параллельно с историческим и биографическим аспектами, обогащающими знакомство с произведениями Леи Гольдберг, современные исследования всё более отдаляются от того стереотипа "простоты", который преследовал её с самого начала творчества. Созданию такого мнения способствовал, конечно, стиль её письма, который не требует от читателя сосредоточения на нём самом; более того, её стиль чурается высокопарных фраз и словесных ухищрений и тяготеет к ясности выражений, понятных любому читателю и, вместе с тем, точных. Этот особенный стиль придаёт текстам Гольдберг некую вневременность, потому что, благодаря ему, язык даже самых ранних из них кажется нашему уху гибким и естественным. Нет сомнения, что именно в стиле секрет долголетия произведений Гольдберг, но в своё время он считался, как было сказано, признаком слабости и недостаточной изысканности. Это особенно бросалось в глаза, когда её товарищи по группе "Вместе", Натан Альтерман и Авраам Шлёнский, соревновались между собой в изобретении блестящих языковых нововведений и ошеломляющих метафор и образов. Они также не забывали насыщать свои произведения массой отзвуков древних источников, что обогащало смысл их текстов. У Гольдберг, как и у других еврейских женщин того времени, которые не получили специального религиозного образования, лишь иногда можно встретить намёки на первоисточники, и то лишь самые основные (главным образом, Библия и молитвенники), и, несомненно, с этой точки зрения её творчество менее усложнено по сравнению с творчеством её товарищей. "Простота" письма Гольдберг скрывает по сути его особенную сложность. Эта сложность находит своё выражение в её произведениях, в частности, в постоянном напряжении между классическими формами (например, сонета) и модернистскими принципами, между соблюдением принятых в то время поэтических норм и стремлением восстать против них. В чём это выражалось? Вот, например, одно из поздних её стихотворений, написанных в то время, как она заболела раком: Из книги « С этой ночью »

О вреде курения

Утро. Льёт дождь. Не вставать. И не курить. Ну что же...

Нужно поменьше читать... Странная нынче весна.

Странная нынче весна. Утро на вечер похоже.

Нужно поменьше читать. Как же весна мрачна...

*Раньше роптала. И что? Мёртвых своих оживила?
Тело, газета, стихи, "Песнь песней" – болит всё сильнее.
Умный молчит? Может быть. Хорошо, что есть силы
Всех по ночам не будить, не беспокоить друзей.*

*Утро. Льёт дождь. Не вставать. Может, боль станет глуше.
Кончилась ночь и теперь... Не было вовсе зари.
Утро, как ночь. Пусть уж так. Тишина только душит.
Как тяжела весна! Говорила тебе: не кури!*

1964

Стихотворение это, написанное разговорным языком, - то ли диалог, то ли внутренний монолог. Его содержание взято из ежедневных бытовых событий: пробуждение, желание закурить сигарету, чтение газеты, попытка уяснить характер погоды, и с этой точки зрения оно явно модернистское, но в то же время, как отметил Узи Шавит, оно написано в строго классической форме элегии, траурной песни. Об этом свидетельствует основной размер стиха (дактиль, весьма редкий в современной ивритской поэзии, но очень распространённый в классической греческой и римской поэзии), и название намекает на это - "О вреде курения", подобно названиям классических греческих и римских элегий – "О мужестве", "О бренности бытия" и т.п. Такой разрыв между модернистским бытовым содержанием и возвышенной классической формой добавляет стихотворению особый смысловой слой и подчёркивает с особой силой чёрный юмор всей вещи. Этот разрыв помогает понять судьбоносное значение вроде бы бытовой фразы "Говорила тебе: не кури!" Примером другого напряжения, царящего в творчестве Гольдберг, - между соблюдением распространённых в то время поэтических норм и стремлением восстать против них – может служить одна из вершин её творчества – цикл сонетов "Любовь Терезы дю Мён" (впервые опубликован в 1952г.). Циклу предпослано предисловие (редкий случай в творчестве Гольдберг), в котором представлен вымышленный образ Терезы дю Мён, аристократки, жившей во Франции в конце 16-го века, которая влюбилась не имевшей никаких шансов любовью в молодого итальянца. Это предисловие и первый из двенадцати сонетов цикла копируют явным образом модель сонета, созданную Петраркой, и общепринятые правила, распространённые в поэзии трубадуров и в придворной европейской поэзии средневековья: понятие о любви как о болезни, которую может излечить только любимый, подчёркивание противоречия между требованиями плоти и духа и т.п. Но далее в цикле выясняется новизна подхода Гольдберг, которая нарушает одну из самых главных условностей, сложившихся в любовной поэзии в период с 10-го по 16-й века, безудержное восхваление красоты (прежде всего, телесной) любимого/любимой:

*Возможно, ты не так красив, как знать!
И взгляд иной – расчётливый, холодный,
Твою красу исследуя подробно,
Сумеет в ней огрехи распознать.*

А в другом месте того же цикла сонетов:

*Любовь меня не ослепила, нет.
И я теперь на всё, что было с нами,
Могу смотреть открытыми глазами,
И семикратно трезво вижу свет.*

Похоже, эти строки напрямую направлены против слов Петрарки, какими он описывает свою любимую Лауру. Лея Гольдберг так перевела его песнь (как раз в то время, когда писала свой цикл сонетов): "Благословляю я зарю и солнце: / в их свете ею взор мой ослеплён". Интересно наблюдать, как этот параллельный поэтический процесс следования определённой модели и одновременно подкопа под неё происходит на уровне не только

содержания, но и формы. Конечно, легко обвинять литературный истеблишмент времён Гольдберг в неспособности проникнуть через покров простоты внутрь творчества Гольдберг, но следует знать, что в большой мере это было реакцией на тот образ, который создавала Гольдберг самой своей жизнью и своим творчеством. Она, как показал Михаэль Глузман, принадлежала к той категории творцов современной израильской литературы, таких, как Давид Фогель и Рахель, которые избрали "простоту" в качестве способа противостояния творчеству многих своих современников, придерживавшихся поэтического максимализма и подчинявших поэзию верной с их точки зрения идеологии. "Хор маленьких голосов" – эпиграф одного из стихотворений цикла "Из песен ручья", написанного Гольдберг, взятый ею из стихотворения французского поэта Поля Верлена, не подвешен в пустом пространстве: он противопоставлен хору очень громких голосов, таких, как голоса Ури Цви Гринберга, Авраама Шлёнского и иных литераторов и критиков, которые принижали ценность минимализма поэзии Гольдберг и других и пытались вытеснить их за пределы канона своей эпохи, зачастую с немалым успехом.

Глава 3. Принадлежит или не принадлежит?

Постоянное движение между простотой и сложностью в творчестве Леи Гольдберг добавляется к целой совокупности противоречивых признаков, связанных с её личностью и затрудняющих попытки дать ей определение: так, например, она воспринимается как выдающийся посол европейской культуры и тоски по "там", но, в то же время, она связала свою жизнь и своё творчество с ивритской культурой в Израиле и была её "агентом по связям с общественностью", главным образом, своими произведениями для детей и своим вкладом в переводы. В своём творчестве она постоянно колебалась между тенденциями модернизма и обновления, с одной стороны, и склонностью к консерватизму, с другой; многие её художественные решения несут на себе отпечаток аристократизма и элитарности, но она часто видела себя неким пролетарием духа (в эссе "Храбрость обыденности") и посланцем общества, посредником между сферой духа и широкой публикой (в газетных публикациях, лекциях, в редактируемых ею радиопрограммах и т.д.). Гольдберг была известна как поэт, почти никогда не участвовавший в литературных дискуссиях, в отличие от других и, прежде всего, Шлёнского, хотя, на самом деле, постоянно противостояла "зорким стражам" того времени и была одной из самых влиятельных и определяющих литературные вкусы. Сначала выступила против тенденции превращать ивритскую литературу в ответвление идеологии сионизма. Потом атаковала проявления "социалистического реализма" в ивритской литературе. И, под конец, встала на защиту поэтов "поколения государства" – Амихая, Рабикович и др. И более всего атаковала "недостаток хорошего вкуса". Отсюда следует, что в Гольдберг совмещалось почти несовместимое – принадлежность и отсутствие принадлежности к месту и обществу, и это в поколении, где эти категории были ясными и определяющими: ты с нами или с нашими противниками. "Она была инсайдером и аутсайдером и в Европе, и в Палестине-Эрец Исраэль," – писал о ней Михаэль Глузман. Эта уклончивость затрудняла для Гольдберг движение к центру канона; она оставалась на краю, хотя на краю центра. И всё же не вызывает сомнения, что такие свойства хамелеона, в хорошем смысле этого слова, обогатили её творчество, расширив перспективы. Колебания Гольдберг между этими двумя состояниями – принадлежности и непринадлежности – можно видеть в её отношении не только к месту и обществу, но и ко времени, к эпохе. Гольдберг чувствовала себя стоящей на грани двух периодов, и это в двух смыслах: во-первых, в пессимистическом – как вырванная из гуманистической европейской культуры и стоящая на переднем крае острого кризиса, постигшего эту культуру в двадцатом веке, и, во-вторых, в оптимистическом – как стоящая у колыбели нарождающейся новой ивритской культуры. Примерно через год после начала второй мировой войны она писала в газете "Давар" в статье "Культура и разрушение":

"Самое страшное в войне это то, что физическое уничтожение влечёт за собой уничтожение культуры. Кто знает, может быть, историк в далёком будущем увидит в ней самую духовную войну со времени сотворения мира и до наших дней. Чувство горечи и ирония заставляют перо записывать такие мысли, и всё же все мы знаем, что перед нами лишь две дороги: или возрождение великой гуманистической культуры, или наша полная и окончательная гибель".

Отсюда солидарность Гольдберг с итальянским поэтом Данте Алигьери: как и она, Данте был эмигрантом, который решил творить на своём национальном языке, а не на языке культуры своего времени (на итальянском диалекте, а не на латыни), "человек, который на себе испытал последствия тяжелейших войн, который реально потерял свою родину, да и образ её, который он так любил, бесследно исчез", как она писала в своём эссе о нём; как и Гольдберг, он стоял на грани двух эпох – в его случае, между средневековьем и новым временем. Отсюда и та духовная близость, которую чувствовала Гольдберг по отношению к его современнику и соплеменнику, художнику и архитектору Джотто ди Бондона и к немецкому поэту двадцатого века Райнеру Мариа Рильке. И, может быть, не случайно Гольдберг всегда солидаризировалась с творцами-мужчинами, а не женщинами, поскольку всегда себя воспринимала как поэта, а не как поэтессу. Свои первые опубликованные переводы в Ковно она уже подписывала "Лея, поэт"; в своём эпистолярном романе "Письма из воображаемого путешествия"(1937г.) она писала: "Я не девушка, сочиняющая стихи, я – поэт"; и на закате жизни, когда писала циклы стихотворений "Портрет поэта в старости" или "Новая весна в старой версии" относилась к себе, как к поэту, а не поэтессе. В разных интервью, которые давала Гольдберг, она повторяла, что, с её точки зрения, пол сочинителя не имеет значения, решающий экзамен заключается в том, поэт ли это до глубины души или нет. Именно это было основанием для неё представлять себя поэтом, так как это - не ограниченное, а "универсальное" значение данного слова в иврите, в отличие от "поэтесса", которое, естественно, применяется только по отношению к женщинам. Принадлежность и непринадлежность – самое глубокое впечатление от поэзии Гольдберг. Знаменитые строки из стихотворения "Сосна", которые могут рассматриваться как её лирико-поэтическая визитная карточка: "Была я дважды веткой молодою, / И с вами, сосны, выростала я. / В двух разных почвах корни у меня", исчерпывающе характеризуют это переживание не только в смысле места, но и в смысле времени. Вопреки распространённому толкованию этих строк, будто бы описывающих трагическое резкое противопоставление пейзажей Эрец-Исраэль и Европы, точнее было бы, может быть, видеть здесь выражение более глубокой сложности, вытекающей именно из акклиматизации и в той, и в другой среде. Эта акклиматизация подобна почти что невозможному совмещению других её противоречий, например, между классическим и модернистским. Совмещение противоречий – одна из движущих сил творчества Леи Гольдберг.

На " Содержание "

3. Натан Альтерман – поэт, публицист, переводчик

Натан Альтерман родился 14 июля 1910 года в Варшаве. Его родители были педагогами и поборниками еврейского «национального возрождения». Они создали в Варшаве детский сад, где с детьми разговаривали исключительно на иврите. Поэтому иврит, наряду с идишем, был впитан Натаном с младых ногтей. Во время Первой мировой войны семья Альтерманов переехала в глубь России, и конец войны и время революций застали их в Москве, где отец поэта Ицхак Альтерман в начале 1917 года открыл еврейские педагогические курсы (недалеко от Яузского моста). С той поры русский язык на всю жизнь стал для Натана Альтермана языком чтения, языком русской и мировой литературы.

Меж тем политические события в большевистской России развивались неблагоприятно по отношению к ивриту и сионизму. В 1919 году семья Альтерманов покинула Москву и после краткого пребывания в Киеве переехала в румынский Кишинев. Но, когда в Румынии активизировались антисемитские настроения, семья в составе бабушки, родителей и двух детей – Натана и его младшей сестры Леи – переехала в Тель-Авив, на постоянное жительство. В 1925 г. Натана определили в гимназию «Герцлия», которую он благополучно окончил в 1929-м, хотя особыми способностями в школьные годы как будто не отличался и остался в памяти учителей молчаливым застенчивым отроком, хоронившимся от любопытных глаз.

Отец, Ицхак Альтерман, был человеком пронизательным, умевшим распознавать грязь и кровь за красивым идеологическим фасадом. Благодаря отцу, Натан, в отличие от Авраама Шлэнского, Александра Пена и многих других творцов новой ивритской культуры, никогда не испытывал нежных чувств к советскому режиму.

Ицхак Альтерман, которому обретенная родина грезилась цветущим садом, хотел, чтобы его сын стал агрономом. Натан, с детства писавший стихи на иврите и смутно ощущавший уже свое призвание, не противился отцовской воле. Для еврейских иммигрантов в подмандатной Палестине сельское хозяйство было тогда важнее поэзии.

Закончив гимназию, Натан отправился во Францию, изучал земледелие в Париже и в Нанси, где и получил диплом агронома. Впрочем, по этой специальности он практически не работал. Похожий путь примерно пятнадцатью годами раньше проделала поэтесса Рахель, но, в отличие от Рахели, у которой к тому времени был опыт земледельца и которой руководило стремление овладеть тайнами жизни полезных растений, Альтермана влекли в Европу совсем другие интересы.

Несколько лет во Франции оказались чрезвычайно важными для становления Альтермана как поэта и человека. В Париже он осознал универсальность культуры и ощутил гармонию мира как сочетание самых невероятных вещей.

Там, во Франции, Альтерман следит за литературной жизнью еврейского ишува в Палестине. Когда ему кажется, что несколько его стихотворений достойны появиться в печати, он пишет почтительное письмо поэту Аврааму Шлэнскому и вкладывает в него свои стихи с просьбой поправить, что не так, и посодействовать с публикацией. Альтерман сознательно избрал Шлэнского своим патроном – он понимал, что за этим молодым пока поэтом будущее новой ивритской поэзии. На долгие годы Альтерман сохранит преданность Шлэнскому, побежденному талантом своего ученика, хотя со временем будет печатать стихи и очерки не только в журналах и газетах, редактируемых Шлэнским. Однако в войне, которую Шлэнский объявил патриарху еврейской поэзии Бялику, Альтерман участия не принимал и вообще в литературную полемику предпочитал не вступать.

Летом 1932 года Натан Альтерман возвращается в Палестину уже сформировавшимся поэтом. Стихи его все чаще появляются в печати и воспринимаются как явление в интеллектуальном мире Тель-Авива.

Совсем иным был тогда этот город. К экзотическому арабскому Яффо примыкали уродливые коробки еврейских домов. А рядом с ними, на песке у самого моря, разместились палатки, где обитала тогдашняя интеллектуальная элита. Это были люди, открытые не только дующим с моря ветрам, но и всем веяниям искусства. В Тель-Авиве жили и работали классики – Бялик, Агнон и Ахад ха-Ам. Их упорно теснили на обочину молодые бунтари – Шлэнский, Ратош. К их группе «Вместе» примкнули Натан Альтерман и Лея Гольдберг.

В Тель-Авиве выходили две солидные газеты – «Давар» и «Гаарец». На подмостках тель-авивских театров шли те же пьесы, что и в Париже. В маленьком городишке, где-то на задворках Британской империи, пульсировала духовная жизнь, не имевшая ничего общего с провинциальной затхлостью. Сегодня тот период специфической тель-авивской культуры ассоциируется у нас, в первую очередь, с именем Альтермана.

Альтерман был, наряду со Шлёнским, выдающимся реформатором окаменевшего от древности языка. Его поэзия, впитавшая в себя разговорную лексику, придала ивриту несвойственную ему прежде легкость. Возвращая слову ничем не скованную выразительную экспрессию, Альтерман создал собственную систему ритмов, образов, интонации.

Если проводить аналогии, то Альтермана можно считать и Маяковским, и Пастернаком новейшей ивритской поэзии. Но национальным поэтом он стал вовсе не оттого, что откликнулся на злобу дня, как Маяковский, или выступал за целостный и неделимый Израиль, как Ури Цви Гринберг.

Впечатляет широта его творческого диапазона. Годами он писал злободневные стихотворные фельетоны в газетах «Гаарец» и «Давар» под рубрикой «Седьмая колонка», запечатлевшие динамику жизни в Эрец-Исраэль в канун и после обретения государственной независимости. Для стихотворной своей летописи Альтерман создал емкую форму, в которой метроном как бы исчезает, повинувшись легкой поступи стиха. Вкрапленные в поэтический текст фрагменты ритмической прозы расширяют повествовательные возможности этого жанра.

«Седьмая колонка» пользовалась огромной популярностью. Номера газеты с фельетонами Альтермана передавались из рук в руки, хранились, как реликвии. Британские власти, получавшие от Альтермана стихотворные пощечины, иногда запрещали публикацию его фельетонов, но они все равно находили путь к читателю, становясь частью «еврейского самиздата» того времени. В своих материалах Альтерман выражал поддержку военизированным еврейским организациям ХАГАНА, ЭЦЕЛЬ, ПАЛЬМАХ и ЛЕХИ.

Он писал и скетчи для театров-кабаре, песни-шлягеры, которые исполняли самые знаменитые певицы Тель-Авива, например, Шошана Дамари.

Летом 1938г. Натан Альтерман выпустил первую книгу своих стихов, "Звёзды вовне", которая стала (и осталась) самым популярным его произведением (и, вообще, одним из самых популярных сборников ивритской поэзии).

Основными героями книги являются сам поэт, город, в котором он живёт, женское начало в мире (в том числе, образ женщины, любимой и недостижимой). Взаимосвязанные темы природы, дороги и творчества, пронизывающие весь сборник, можно объединить в одну тему творческого процесса. Все эти элементы декларируются уже в первом стихотворении, "Он вернулся, напев...".

Книга представляет собой единое целое, элементы которого объединены не только героями, местом действия и сюжетами, но и чисто поэтическими средствами: в ней преобладает один размер стиха - анапест; образы, эпитеты, сравнения переходят из одного стихотворения в другое (при богатейшем воображении автора и прекрасном владении языком). Альтерман избегает указания конкретного места действия и действующих лиц, усиливая тем самым символический смысл стихотворений. В их текстах часто нарочито разрывается плавный переход от одного эпизода к другому. Читатель должен быть готов и к внезапным изменениям размера и ритма стиха.

В книге 67 стихотворений, объединённых в четыре части. Построение книги, явно глубоко продуманное, до сих пор вызывает у литературоведов потребность дать ему своё объяснение. Так известный израильский литературный критик Дан Мирон увидел в нём соответствие сонатной форме, характерной для классической музыки. Такая аналогия может быть полезной для понимания структуры произведения и используемых автором поэтических средств.

Есть в книге строки и фразы, назначение которых трудно расшифровать. Впрочем, сам Н.А. отстаивал право поэзии быть некоторое время (может быть, длительное) непонятной, ибо для глубокого проникновения в её суть от читателя требуется не меньшее вдохновение, чем от поэта, что случается нечасто и с немногими.

Название книги, "Звёзды вовне" – автоцитата из второго стихотворения, "Встреча без конца", а также намёк на то, что поэт должен покинуть дом и непосредственно воспринимать

свет горящих на небе звёзд, чтобы увидеть скрытую суть жизни и самому стать "звездой". (Кстати, ночь присутствует в половине стихотворений первой, самой большой, части книги).

Книга "Звёзды вовне" сразу же продемонстрировала самобытность и силу таланта Натана Альтермана. Вместе с тем, в ней ощущается влияние и западноевропейских символистов (особенно, Ш.Бодлера и Э.Верхарна), русских поэтов "серебряного века" (особенно, Б.Пастернака) и, конечно, старшего товарища Н.А., вождя тогдашнего модернизма в ивритской поэзии, Авраама Шлэнского.

Книга Натана Альтермана повлияла на дальнейшее развитие ивритской поэзии – как на прямых последователей поэта, так и на противников его пути из числа молодых поэтов пятидесятых годов, "восставших" против "отцов", как когда-то А.Шлэнский "восстал" против Х.-Н.Бялика, основателя современной ивритской поэзии. Возмужавшие в годы войн, сопровождавших создание и становление Израиля, они не ограничивались символами, а вносили в свои произведения конкретику окружающей жизни и личных переживаний "здесь и сейчас". И поэтические средства их были совершенно иными. Именно книга Альтермана стала целью для "орудий" их критики.

В 1941г. в момент наивысшей опасности для существования евреев Палестины вышла поэма Альтермана «Радость бедных». Сюжет её состоит из двух линий: 1) мёртвый ревнует живую жену и 2) осаждённый город готовится принять последний бой. Поэма проникнута глубокой философией и до сих пор является объектом изучения специалистов. «Радость бедных» - одна из вершин творчества Альтермана и всей ивритской поэзии.

Катастрофа европейского еврейства потрясла Альтермана. Публикация поэмы «День памяти и борцы гетто» сделала поэта чуть ли не изгоем в кругах молодых интеллектуалов, презиравших еврейство диаспоры, безнадежно пропитанное, по их мнению, рабской психологией. В своей поэме Альтерман пошел так далеко, что открыто выступил в защиту юденратов, – еврейских органов самоуправления, созданных нацистами на оккупированных территориях. Остается лишь удивляться проницательности поэта. Сегодня историки, опираясь на факты, ставшие известными лишь в сравнительно недавнее время, совсем иначе оценивают роль юденратов, чем тогда. С членов юденратов снято клеймо нацистских пособников.

Тогда же их считали позором еврейского народа.

Своему другу Абе Ковнеру – бывшему узнику гетто и командиру партизанского отряда – Натан Альтерман сказал:

– Никто не убедит меня в том, что цвет нашей нации составляли подонки. Если бы я оказался в гетто, то был бы с юденратами.

Цикл стихотворений «Песни казней египетских» (1944) некоторые критики склонны расценивать, как отклик на Катастрофу европейского еврейства. Если это и так, то Катастрофа послужила для Альтермана импульсом для создания произведения на все времена.

Он далеко уходит от классической библейской трактовки событий, происшедших в древнем Египте за тысячу триста лет до новой эры. Для него Египет символизирует все человечество, в муках и боли стремящееся к какому-то идеалу, самому человечеству неизвестному, но изначально заложенному в нем Творцом всего сущего.

«Песни о казнях египетских» – одно из самых совершенных творений Альтермана. Стуженная метафоричность, стремительное движение стиха завораживают, а сплетение мышц и нервов в каждой строфе и осязаемая зрительность образов заставляют вспомнить великие произведения живописи.

Но поэзия Альтермана не замыкалась в тоске по европейской культуре. Поэта тревожило настоящее и будущее ишува и диаспоры. Его публицистические стихи, известные как «Седьмая колонка» составляют в собрании сочинений два весомых тома. Там есть, в частности, стихи, посвященные «Итальянскому капитану», который в 1945 году провел утлый бот «Хана Сенеш» через заслон британской морской охраны и высадил нелегальных

иммигрантов на берег Земли Израиля, в Нагарии. В лице итальянского капитана Ансальдо поэт благодарил всех мореплавателей, с риском для жизни переправлявших евреев в Палестину вопреки постановлениям британского Парламента.

* * *

Альтерман вел светский образ жизни, однако по субботам ходил в синагогу и прекрасно знал еврейские традиционные тексты. В его картине мира Богу отводилась роль Творца мироздания и соучастника еврейской истории. Библия, считал Альтерман, есть документ, утверждающий наше право на Ханаан, на Землю Израиля. Поэтому его волновало отмежевание от религиозной традиции в сионистском школьном воспитании. Именно приятие религиозной традиции определило позицию Альтермана в отношении границ Израиля. Он был убежденным сторонником движения «за неделимый Израиль». Натан Альтерман не побоялся остаться в непопулярном меньшинстве в том, что касалось его убеждений. Таковы, например, его стихи, появившиеся в газете через несколько дней после расстрела судна «Альталена» и оправдывавшие отданный Бен-Гурионом приказ.

В декабре 1947 года он не побоялся опубликовать свое знаменитое стихотворение «Серебряное блюдо» – оно увидело свет в «Седьмой колонке» через две недели после исторического голосования в ООН 29 ноября 1947 года, когда евреи в ишуве и во всем мире ликовали: им обещали государство на Земле Израиля. Две недели поэт привыкал к этой мысли, сживался с ней, взвешивал настоящее и будущее. И вот, в разгар всеобщей радости и ощущения выстраданной и заслуженной политической победы он пишет стихи, эпиграфом к которым выбирает недавно прозвучавшие в Европе слова Хаима Вейцмана: «Государство не преподносят народу на серебряном блюде».

Во время Войны за независимость Альтерман очень мало касался этой темы. Он считал, что право на это есть только у тех, кто непосредственно участвовал в боях. Правда, он был мобилизован и приписан к миномётному батальону 8-й бригады, но её командир генерал Ицхак Саде, ставивший Альтермана выше всех поэтов, всегда заботился, чтобы во время сражений он находился в тылу, и в конце концов его демобилизовал. Зато вместе со Шлёнским, Альтерман придумал звания для офицеров и солдат ЦАХАЛ.

Факт провозглашения Государства Израиль и последовавшая за ним Война за независимость для многих поэтов и писателей послужили как бы сигналом к пересмотру своей эстетической позиции и творческого кредо. Они ориентировались на конкретику времени и места действия, избегали пафоса и обобщений, символизм в их творчестве сменился реализмом, а рифмованный, строго ритмизированный стих – белым стихом (верлибром). Это было вызвано и общей политической и культурной переориентацией на англо-американские образцы и литературные вкусы.

В 1957г. Вышла новая большая книга стихов Натана Альтермана «Голубиный город». Альтерман остался верен своим эстетическим принципам, но размер стиха стал менее строгим, рифмы скромнее, метафоры прозрачнее. Появилась разговорная интонация, повторы, узнаваемые черты израильской действительности. Композиционно этот сборник не столь чётко и целостен, как «Звёзды вовне». Первая часть, давшая название книге, посвящена гражданской тематике, другие циклы не связаны с ней естественной общностью, а последний – «Песнь десяти братьев» – был написан, в основном, задолго до всей книги. Тем не менее, уровень поэтического мастерства остаётся очень высоким.

Альтерман много переводил, в основном для театра: Шекспира, Мольера, Расина. Он свободно читал по-французски, по-английски и по-русски, однако с этого языка почти не переводил – за исключением нескольких произведений для детей, например «Доктора Айболита», «Бармалея» и «Лимпопо» К.И. Чуковского. Зато в личной библиотеке Альтермана была широко представлена русская и советская поэзия.

Творческое наследие поэта огромно. Вышедшие в свет пятнадцать солидных томов включают большую часть написанного, хотя далеко не все.

Фундаментальная биография Натана Альтермана, начатая его другом детства Менахемом Дорманом, и продолженная Дворой Гилулой, дает ответы на многие вопросы.

Альтерман рано понял, что без сохранения внутренней цельности ему не выполнить своего предназначения. Требуется для этого еще и полная самоотдача профессиональному целеустремленному труду. Нужна особая энергия, мужество особой закалки, чтобы оградить свою самобытность и сберечь внутренний жар, без которого никогда не добиться волшебного свечения слов.

Отсюда – конфликт с внешним миром, который у каждого художника выявляется по-разному.

Товарищ юности Альтермана Пинхас Лендер вспоминает:

«От него веяло скрытым холодом, не допускавшим ни малейшей фамильярности. Застенчивая улыбка, не сходившая с губ, как бы защищала его и придавала обаяние всей его угловатой фигуре, высокой, с непомерно длинными ногами и руками, похожими на жерди. Ходил он, раскачиваясь, взмахивая своими жердями, очень напоминал «корабль пустыни» на марше, то есть верблюда. Говорил же мало и неохотно, как бы выталкивая слова откуда-то из глубины, с удивлением прислушиваясь к их звучанию. Иногда часами не произносил ни единого слова, и я понимал, что он находится сейчас в своем внутреннем мире, куда никому нет доступа...»

Ещё об одной черте характера Альтермана можно узнать из воспоминаний Президента страны Шимона Переса (на вечере 9.03.2010, посвящённом началу торжеств по случаю столетия со дня рождения поэта). Премьер-министр Давид Бен-Гурион, узнав, что поэт живёт в неудобной квартире на шумной улице, велел предложить ему лучшую квартиру и место жительства, добавив, что это, конечно, не может помешать ему и дальше критиковать как самого Бен-Гуриона, так и его политику. Но Альтерман, подумав, отказался: критиковать то можно, а хвалить будет неловко.

Можно добавить, что был он простодушен, щедр, мягок, обаятелен. И еще был скрытен, чужд пафосу, театральности. Охранял свой внутренний мир от любых посягательств. У него было множество друзей, и все же он обрекал себя на одиночество, ибо считал надежным только этот вид самозащиты. Ему пришлось слишком многим пожертвовать, чтобы сберечь изощренность восприятия и утонченность чувств. То, что было благом для поэзии, для него обернулось несчастьем.

Ему нужен был допинг, чтобы тянуть свою лямку, и таким допингом стал для него алкоголь...

* * *

Две женщины, две музы, два ангела находились рядом с ним, оберегали его
Им он обязан решительно всем. Без них его жизнь была бы каторгой – и только...

Правда, была у него еще и обожаемая дочь Тирца, унаследовавшая от матери красоту и талант драматической актрисы, а от отца поэтический дар.

Рахель Маркус, драматическая актриса, стала женой Альтермана. Он встретил ее в 1935 году в тель-авивском кафе, где собирались художники и поэты. «С той поры, как я увидела его, – вспоминает Рахель, – я не смотрела больше ни на кого на свете всю свою дальнейшую жизнь». И еще рассказывает Рахель: «С Натаном я жила, как у подножья действующего вулкана. Знаешь ведь, что извержение может произойти в любую минуту. Неделями тянется абсолютное спокойствие. Натан погружен в себя. В нем идет напряженная внутренняя работа. Я понимаю, что происходит, и воспринимаю как должное его уход от действительности. Не то чтобы меня это не печалило или не огорчало. Просто я смирялась. И ждала... Зато какое это было счастье, когда Натан читал мне свое новое творение. Это

поднимало меня на такие высоты, каких мне бы никогда не достичь без него. Душевный взлет, который я переживала в эти минуты, суждено испытать лишь очень немногим. Я всегда знала, что нелегко быть женой большого поэта. И не испугалась. Есть во мне сила для того, чтобы выдержать все. Я никогда на него не сердилась...» (См. Стихотворение Альтермана «Песня о трёх ответах»)

Рахель Маркус была хорошей актрисой, играла с холодной самозабвенной отрешенностью, и любила свою профессию не менее сильно, чем свою семью. Ее память напоминала неупорядоченный архив, настолько была забита пьесами и драматическими сценами из обширнейшего ее репертуара. В дни спектаклей и репетиций, – а их бывало великое множество, – Рахель исчезала на целые дни, не забыв, однако, приготовить обед Натану и Тирце.

Циля Биндер, художница, была его прекрасной дамой (и иллюстратором некоторых его книг). Когда они встретились, ей было девятнадцать, а ему – за сорок...

С тех пор – свыше двадцати лет – ее жизнь не сходила с орбиты его жизни. Она была счастлива, потому что любила, и страдала из-за того, что так мало значила в его жизни. Так ей казалось...

Вот отрывок из ее письма, из которого сразу становится ясно, как эта женщина умела любить: «Мой Альтерман, что мне делать с моей тоской по тебе? Что мне делать с моей любовью, которая становится все огромней с каждым часом, с каждой минутой? Она больше и сильнее меня. Помоги мне, мой Альтерман. Ведь мне суждено навсегда остаться на обочине твоей жизни. Никогда ты не будешь моим. Никогда мне не гладить твоих рубашек. А ведь для меня это было бы высшим счастьем. Мне ничего не надо в жизни, кроме твоей любви...»

Рахель знала о существовании Циля. И сумела подавить в себе и боль, и ревность...

Трагедия этих запутанных отношений имела достойный финал.

17 марта 1970 года Альтерман лег в больницу на операцию язвы желудка. После операции он не пришел в сознание. Рахель и Тирца не отходили от его постели. Вот что записал в своем дневнике Менахем Дорман:

«19 марта. Я пришел в больницу довольно рано. В коридоре сидела Рахель, усталая, напряженная. Я молча сел рядом. Она спросила:

– Ты в хороших отношениях с Цилей?

– Ну, да, – признал я не без смущения.

– Натан считал, что у него рак, – сказала Рахель. – Ложась в больницу, он просил меня передать кое-что Циле. Я хочу ее видеть. Не сегодня... Может быть, завтра... Скажи Циле, что она нужна мне... Ты ведь знаешь, я не могла ее ненавидеть. Никогда не сказала о ней дурного слова... Да и в чем она виновата? Любовь – это не преступление... Тирца – иной породы. Для нее сама мысль о том, что Натан мне изменяет – была невыносимой. Натан с трудом сумел убедить ее, что с этой женщиной у него все кончено. У Тирцы был нервный срыв, когда она узнала правду...»

Покинув больницу, где уже царил особая атмосфера горестной печали, предшествующая обычно смерти близкого человека, Менахем Дорман поехал к Циле. Прямая, с сухими воспаленными глазами, с окаменевшим от горя лицом, она, выслушав его, направилась к машине, не сказав ни слова.

Дорман запечатлел в дневнике встречу двух этих женщин у постели умирающего.

Циля – в черном платье, еще молодая, изящная, полностью сохранившая повелительное свое обаяние...

И Рахель, – пожилая уже дама, располневшая, небрежно одетая, с поблекшим лицом.

– Даже если Натан выживет, я никогда не смогу рассказать ему о молчаливом этом поединке, по своему драматическому накалу превосходящем даже его творческое воображение, – решил Дорман.

Натан Альтерман умер, не приходя в сознание, 28 марта 1970 года. В своем завещании он просил похоронить его без речей и почестей, «как простого еврея среди простых евреев». Четвертую часть своего имущества Альтерман завещал Циле Биндер. «Она пожертвовала для меня гораздо большим, – написал он, – но тут уж ничего не поделаешь...»

Завещание Альтермана было исполнено в точности. Цили пережила поэта, но из-за всепоглощающей любви к нему так и не создала семьи, не имела детей.

Тирца боготворила отца и не могла смириться с темными провалами в его жизни. Она никогда не переставала его любить, но к этой любви примешивалось чувство горечи, вызванное обманувшими ее ожидания иллюзиями.

Жизнь Тирцы сложилась трагически. Она играла в театре, писала неплохие стихи, дважды была замужем, металась, остро переживала свою неприкаянность и незащищенность перед скверной бытия. Она испытывала страх перед жизнью, что не раз становилось причиной нервных стрессов. В один из таких моментов отец написал для неё прекрасное стихотворение «Песня стражи», положенное на музыку композитором Сашей Арговым.

Впрочем, второе ее замужество оказалось удачным. Она стала матерью двоих чудесных детей, обрела и покой, и веру в себя.

Через семь лет после смерти отца Тирца погибла. Возможно, покончила жизнь самоубийством...

Библиография :

Иврит:

1. А.Балабан "Звёзды, которые остались вовне" – трактовка, формы и риторика. Тель-Авив, 1981г.
2. М.Дорман "Натан Альтерман. Главы из биографии". Тель-Авив, 1991г.
3. Д.Мирон "Четыре лица современной ивритской поэзии". Тель-Авив, 1962г.
4. Д.Мирон "От частности к главному". Тель-Авив, 1980г.

русский:

1. Статья в Интернете Вл.Фромер «Поэзия как форма жизни. Натан Альтерман»
2. Лекция в Интернете З.Копельман о Натане Альтермане
3. Статья З.Копельман в Антологии ивритской поэзии
4. Сборник стихов Натана Альтермана «Серебряное блюдо» (Библиотека алии)

На "Содержание"

4.Музыка звёзд. О роли музыки в книге Натана Альтермана "Звёзды вовне"

В своей книге "От частного к главному" литературовед и критик Дан Мирон писал о сборнике стихотворений Натана Альтермана: "Строение его симфоническое, и смысл его, как смысл многих симфоний... - попытка охватить огромное "целое" – "вселенную", "жизнь". Но в не меньшей степени это попытка найти совокупность возможностей звука, упорядочить и организовать с помощью музыкальных противопоставлений и дополнений заранее намеченную целостность "напева"... Разделение книги на четыре части свидетельствует, возможно, о явном намерении поэта воссоздать в своей книге систему построения симфонии: первая часть – аллегро виваче, где происходит столкновение двух тем... вторая часть – сдержанное анданте... третья часть – бурное скерцо... и четвёртая – широкое царственное ларго..." (стр.38)

Возможно, Альтерман с самого начала намеревался создать своего рода симфонию слов – большую по масштабам, глубокую по содержанию, богатую контрастами и целостную. Целостность книги достигается путём установления связей четырёх её частей, противостоящих друг другу по характеру и содержанию. Даже удельный вес каждой части не

случаен; он основан, конечно, не на расчётах, а на чувстве внутренней гармонии, свойственной классической симфонии. Интересно сравнить произведение Альтермана с каким-либо важным сочинением, написанным в форме классической симфонии, например, со второй симфонией Иоганнеса Брамса:

Удельный вес части в произведении (в %%)

Часть	1	2	3	4
"Звёзды вовне" по числу стихотворений	40	18	15	27
по количеству слов в них	41	16	20	23
2-я симфония по длительности звучания	39	23	14	24

Часть 1. В соответствии с традицией, в этой части должны присутствовать следующие этапы: короткое вступление, экспозиция двух тем – главной и побочной, развитие главной темы до достижения момента кульминации, переход к побочной теме и её развитие, дополнительное развитие обеих тем, повторная экспозиция, короткий эпизод разрядки и заключительная кода, формулирующая идею всей части в сжатом виде. Похожим образом построена первая часть книги "Звёзды вовне": Вступление – "Он вернулся, напев..." Обращение поэта к самому себе. Экспозиция тем – "Встреча без конца". Развитие главной темы – поэт и мир вокруг него – 8 стихотворений, начиная с "Ветер и все его сёстры" и кончая стихотворениями "Пожар" и "Речь" (атмосфера энергичная, мажорная). Переход ко второй теме – поэт в интимном кругу – 7 стихотворений от "Эта ночь" до "Странный стих" (атмосфера ночи, минорная). Дополнительное развитие обеих тем, начиная с "Аллеи под дождём" и до "Буря прошла здесь перед рассветом". Эпизод разрядки напряжения – "Девочка, пасущая гусей". Заключительная кода – "Письмо". Обращение к Богу.

Часть 2. В соответствии с традицией построения классической симфонии, эта часть должна быть полной противоположностью предыдущей, быть лиричной, тихой, самоуглублённой и медленной. Обычно, в ней присутствует контрастный эпизод, называемый трио. Именно такова вторая часть книги Альтермана – вся она посвящена полной страстей возвышенной любви автора к женщине, общение с которой болезненно, опасно и почти неосуществимо. В роли "трио" – "Буря на пороге".

Часть 3. В соответствии с традицией (начиная с Бетховена), это – скерцо, динамичное, мажорное, близкое по ритму к танцу. У Альтермана это картины света, города в его строительстве и жизни, сил природы. Контрастный эпизод – "Жаркая душная ночь".

Часть 4. Финал классической симфонии обычно писался в одной из двух форм: тема с вариациями или "рондо", где главная тема повторяется многократно, чередуясь с темами из предыдущих частей произведения, которые появляются в новом освещении в соответствии с главной темой этой части. Четвёртая часть книги "Звёзды вовне" написана явно в форме рондо. Тема приближающейся смерти, главная тема половины стихотворений этой части, повторяется шесть раз, чередуясь с темами из всех предыдущих частей, в особенности – первой. Кода финала и всего произведения в целом – "Они одиноки".

Книга "Звёзды вовне" населена многими музыкальными терминами – напев, песня, мелодия, оркестр, хор, опера, танец, ритм, нота и т.д., а также названиями музыкальных инструментов – как оркестровых (скрипка, флейта, труба, барабан), так и народных (мандолина, шарманка, колокольчик, рог). Слово "шир", которое в иврите обозначает и стихотворение, и песню, т.к. в древности эти понятия были неразделимы, встречается в книге вдвое чаще в значении песня, чем в значении стих. Свойственные всем стихотворениям чёткие, хотя и гибкие, ритм и рифмовка, создают ощущение внутренней мелодии.

Особенно интересен пример использования Альтерманом понятий из области музыки для создания великолепной метафоры: стихотворение "Уголок пригорода" начинается словами

*Дом так мал. Что же дать нам он может? Немногим
Он богат. Лишь до Фа поют двери его...*

Поэт намерен, вероятно, сравнить маленький дом (может быть, деревянный) со скрипкой, но делает это намёком: самый низкий звук, который можно извлечь из нормально настроенной скрипки это звук соль малой октавы, но следующий за ним вниз по гамме звук фа уже находится за пределами доступного скрипке диапазона (т.е. до фа, но не включая фа).

Необычно и другое: Альтерман начинает свою первую книгу декларацией, что не поэтический текст, не звонкие слова и рифмы он собирается представить миру, а напев, от которого не в силах избавиться. "Напевом" книга начинается и звуками пастушьей свирели заканчивается. Музыку вселенной, вот что ждут от него и дерево, и облако, и газель, и женщина. Это его настоящее призвание. Может быть, именно здесь кроется разгадка тайны двух строк из первого стихотворения книги – "Он вернулся, напев..." : ... *А овца и газель подтвердят, что в пути Ты их встретил и гладил им спины.* В то время, как каждой из самых главных тем (лейтмотивов книги) он уделяет пару слов, максимум – одну строку, двум несущественным для сюжета существам он отводит две строки из двенадцати строк короткого стихотворения! Возможно, поэт намекает на то, что он выступает в роли мифического древнегреческого странствующего певца-поэта Орфея, который мог воздействовать даже на зверей.

Примечания:

1. Впервые "Композиция и принципиальные установки поэтических сборников Натана Альтермана" Дан Мирон написал в форме лекции (1971г.), затем опубликовал в виде статьи (1972г.), включил во вторую, расширенную редакцию своей книги "Четыре лица в современной ивритской литературе" (1975г.) и перенёс в сборник "От частного к главному" в 1980г., добавив одно предложение, которое я процитировал вначале статьи, выделив курсивом.

2. Гармония целого, где четвёртая часть книги является как бы эхом первой, а всё здание в целом симметрично и уравновешено, заявлена Альтерманом уже в открывающем сборник стихотворении "Он вернулся, напев..." в изумительной поэтической форме: В начале стихотворения он пишет ... *И открыта для глаза дорога без края* , применяя к дороге вариант слова "открывается", используемый обычно в иврите только, когда речь идёт о глазах. В конце есть фраза ...*Ливнем век в кронах рощи зелёной*, где по отношению к кронам деревьев используется слово дождливый/перенасыщенный влагой, относящееся обычно к погоде. В начале стихотворения есть строка с тремя внутренними рифмами (!) ...*Неба синь пред грозой, дуба сень под росой.* Подобным образом построенная строка есть и в конце: ...*Перед смехом девичьим и птичкой лесной...* В начале стихотворения упоминается дуб, в конце – кроны рощи. Все эти средства призваны подчеркнуть симметрию стиха и всей книги в целом. В результате достигается ритмическое и композиционное равновесие сборника.

На "Содержание"

5.Послесловие к поэме Натана Альтермана "Радость бедных"

Коротко о двух концепциях толкования поэмы Натана Альтермана. Первая была предложена Боазом Арпали в книге "Узы мрака" в 1983г., вторая – Мордехаем Шалевом в статье в 1989г. и расширена в написанной совместно с Эли Алоном и Яривом Бен-Ароном в 2001г. книге "Радость бедных. Трактат". Ни одна из концепций не претендует на объяснение всех вопросов, связанных с пониманием произведения, которое самим своим содержанием как бы утверждает амбивалентность и неполноту наших знаний о реальности и невозможность дать ей объективную однозначную оценку.

Концепция Боаза Арпали

Словосочетание "радость бедных" кажется на первый взгляд настолько чётким и ясным, как если бы оно было выражением народной мудрости, проверенной веками. На самом деле, в нём содержится внутреннее противоречие, парадокс, даже абсурд.

Поэма Альтермана – это ответ абсурдом на абсурд мира, в котором истинное счастье и свобода если и возможны, то только на грани смерти. В этом мире приходится давать ответы на абсурдные вопросы: что важнее – идеи и принципы, навязанные коллективу или коллективом, когда жизнь индивидуума теряет всякую ценность (например, в тоталитарном государстве), или жизнь как таковая, вне духовных ценностей, сохраняемая за счёт отрицания ценности жизни других людей? В такой ситуации всякая радость есть ложь. Подчинение законам этого абсурдного мира, где властвует сила и принуждение, – считает поэт, – лишает жизнь смысла. Спротивление им, даже если оно несёт гибель, – единственное, что может придать жизни смысл и цель.

Натан Альтерман, в отличие от поэтов предыдущего поколения (например, Бялика), каковы бы ни были их отношения с Богом, – человек явно не религиозный. Для него понятие божественного не имеет того смысла, какой в него вкладывает религия. Но, в отличие от некоторых поэтов следующего поколения (например, Амихая), он не согласен видеть в жизни индивидуума мерило всех вещей.

Произведение Альтермана "Радость бедных" – единое целое (а не сборник или цикл стихов). По форме это поэма, поэтическое произведение довольно большого объёма со сквозным сюжетом.

За исключением первого стихотворения (от автора), всё остальное – драматические монологи пришельца с того света, а на самом деле – диалоги, происходящие в душе его жены. Таков способ, который избрал Альтерман для описания внутренних переживаний и поведения героини: не от автора и не от лица живой жены (которая сама о себе не могла или не должна была бы рассказывать некоторые эпизоды), а от лица её реально не существующего мужа. Это позволяет описывать её и "извне" (красоту, стойкость, страдания) и "изнутри" (со всеми переживаниями и колебаниями), хотя она остаётся безмолвной.

Такой подход позволяет также описывать сцены, в которых героиня не принимает участия, и придать рассказу обобщающий философский характер, где частный случай является прообразом общечеловеческой проблемы: имеют ли значение моральные ценности и поведение перед лицом неизбежной скорой гибели. И вообще – какова ценность жизни?

При этом муж, пришелец с того света, становится скорее символом определённых моральных установок, чем действующим лицом поэмы.

"Радость бедных" – также символ, а не участник сюжета, понятие, и притом амбивалентное: с одной стороны, это – истинная, бескорыстная радость бедняков, недоступная богатым, с другой – радость бедняг, слабых духом, не способных оказать сопротивление на краю гибели. Соответственно, и все художественные средства в поэме амбивалентны: слова в контексте приобретают обратный нормальному смысл, ситуация в конце описания оказывается обратной той, какой она виделась в начале, мёртвые

присутствуют (но не участвуют) в жизни живых и т.д. Таков и идейный фон конкретной "истории" двух главных героев поэмы – парадоксальное сочетание отчуждённости между живой и мёртвым и, в то же время, неразрывной близости и зависимости в памяти, чувствах и моральных ценностях, передаваемых из поколения в поколение. И ревность героя, и ревность героини и её братьев в защите города, по сути – крайняя приверженность моральным принципам и духовным ценностям.

Связь поколений имеет для поэта особое значение, причём в поэме (опять парадокс!) не только живые нуждаются в моральной поддержке умерших, но и те в свою очередь заражаются энтузиазмом живых ("подполье").

В конкретной ситуации для Альтермана было особенно важно подчеркнуть приверженность не только моральному и – шире – культурному наследию, но и верность Земле Израиля, "земле завета" - одной из высших духовных ценностей и одному из необходимых условий сохранения еврейского народа.

Концепция Мордехая Шалева

Не отрицая серьёзности внешней опасности для героев поэмы, концепция Шалева делает упор на внутреннюю опасность, не менее судьбоносную: противостояние двух направлений в духовной жизни еврейского народа: иудаизма (в его ортодоксальной форме, требующего строгого исполнения религиозных норм и традиций) и сионизма (утверждающего главенство задачи построения еврейского государства в Палестине для спасения еврейского народа от физического истребления и от растворения в других народах). Ортодоксы считают идеи и практические дела сионистов противоречащими пророчеству, в соответствии с которым только Мессия, придя, создаст такое общество, где вокруг еврейского народа соберётся всё человечество.

Согласно этой концепции, главные герои произведения – это художественное представление двух этих направлений. Умерший муж олицетворяет собой носителя идей иудаизма, а его живая вдова – воплощение сионизма. Отношения между ними характеризуются взаимной любовью-враждой, ревностью и обоюдной зависимостью. Эта зависимость проистекает из того, что, с одной стороны, народ (включая сионистски настроенную его часть) не может жить без единого кодекса морали, положения которого во многом опираются на религиозные нормы и традицию; с другой стороны, необходимость борьбы с сионизмом, как это ни парадоксально, - единственная сила, сплачивающая неоднородные массы последователей различных ветвей иудаизма (как, кстати, и арабское окружение Израиля). По мнению Шалева, Натан Альтерман старается найти способ привести сионизм и иудаизм к согласию и слиянию (олицетворение такой перспективы – сын главных героев, которому поэт сохраняет жизнь).

Радость бедных также является не просто символом идей сионизма, но и активным действующим лицом поэмы. Это она приговаривает к смерти бедняка (в первом стихотворении книги) за его решение не открывать ей дверь, не принимать участия в борьбе за освобождение от угнетения и галута. При этом выясняется амбивалентность и противоречивость образа Радости бедных: спасение народа от физического уничтожения и нищеты галута достигается, оказывается, за счёт отдаления от религии, что, по мнению автора концепции, равносильно духовной гибели народа и его исчезновению, растворению в окружающей среде.

Да и сам сионизм, воплощающий на практике идею внутреннего и внешнего обновления народа для его спасения, два раза за короткий период оказывается на грани гибели – во время наступления немецких армий Роммеля в 1943г. и сразу после провозглашения государства Израиль в 1948г., когда не было почти никаких шансов устоять

перед вторжением армий пяти арабских государств. ("День катастрофы европейского еврейства" и "День независимости" в государстве Израиль отмечаются ежегодно с разницей в одну неделю).

Для обоснования своей концепции Шалев приводит примеры из текста поэмы (например, "Песнь пляски" трактуется как насилие религиозного диктата; "Просьба о прощении" – как акт признания ультрарелигиозным еврейством трудностей освоения первыми сионистами Земли Израиля, в котором оно не участвовало; бегущий с поля (битвы) брат героини – сионист, не выдержавший тяжести борьбы, обвиняет, в свою очередь, её мужа-ортодокса в том, что именно он является предателем, поскольку не принял участия в борьбе и т.д.). Так же используются цитаты из других – более ранних и более поздних – произведений Альтермана (чтобы показать идейные устремления поэта) и из древних религиозных первоисточников, влияние которых на Альтермана и его поэму огромно. И даже формулируется "железный" закон творчества Альтермана – "закон победного возвращения" всего изгнанного и отвергнутого.

Опираясь на сведения о глубоких знаниях Альтермана в области иудаизма (в том числе, учёбу в религиозной гимназии в Кишинёве и в тель-авивской гимназии "Герцлия"), Шалев утверждает, что религия и её будущее глубоко волновали поэта. Это находит, по мнению Шалева, своё подтверждение и в тексте поэмы. К этому добавляются, считает Шалев, и некоторые фрейдистские мотивы – подсознательный страх поэта за судьбу ребёнка, которого должна была в то время родить его жена.

* * *

В своей статье "Ни сионизм, ни иудаизм. Шалев заново пишет <Радость бедных>" [8] Боаз Арпали резко критиковал концепцию Мордехая Шалева, указывая, что она исходит из заранее заданной установки, под которую подгоняются толкования эпизодов и фраз из текста произведения (а противоречащие этой установке примеры игнорируются), а также из других произведений Альтермана и иных литературных и биографических источников. Арпали цитирует и мнение Нисима Кальдерона: "Шалев читает не для того, чтобы понять Альтермана, а чтобы навязать ему свои идеи. Он насилует текст <Радости бедных>".

Шалев, по мнению Арпали, нарушает правила литературной критики, игнорируя жанр произведения (модернистская поэма) и произвольно толкуя его текст. Так, по Шалеву, получается, что муж-мертвец, ради удовлетворения своей ревности, насылает на город врагов, что в некоторых эпизодах Вдова и Радость то раздваиваются, то сливаются и т.д.

И черты личности Альтермана безосновательно искажаются. Ему приписываются душевные колебания и двойственность гражданской позиции, хотя факты говорят о том, что он не боялся высказывать свои мнения даже тогда, когда они шли вразрез с позицией большинства общества. И уж, конечно, он не ставил на одну доску опасность физического уничтожения народа с отходом от религиозных установлений (такое наказание – прерогатива Бога).

Со смертью Боаза Арпали в 2010г. дискуссия прервалась. Тем не менее у концепции Шалева есть немало сторонников (например, писатель Амос Оз), которых привлекает, в первую очередь, актуальность вопроса о противостоянии сионистских и ультрарелигиозных кругов и идей. Как пишут сами авторы "Трактата": "Корни войны культур в наше время в государстве Израиль в начале третьего тысячелетия открываются нашим глазам во всей их

запутанности в жестокой альтермановской драме <Радость бедных>, описывающей силу этих столкновений и намечающей их желанное разрешение".

* * *

Натан Альтерман "Радость бедных". Языком намёков

В процессе перевода поэмы Альтермана на русский язык пришлось столкнуться с многими вопросами, касающимися смысла тех или иных стихотворений. Часть вопросов обсуждалась на форуме сайта "Натан Альтерман" (на иврите). На другие делается попытка ответить (или предположить ответ) в данной статье, опираясь на текст поэмы. Из многочисленных книг и статей, посвящённых "Радости бедных", приводятся ссылки только на две книги, где тема обсуждается наиболее полно: [1] Боаз Арпали "Узы мрака", 1983г. и [2] Мордехай Шалев, Эли Алон и Ярив Бен-Аарон "Радость бедных.Трактат", 2001г.

Действующие лица:

Бедный (псевдоним). По моему мнению, речь идёт о двух людях: №1 – герой первой главы, №2 – герой остальной части поэмы.

Его жена

Их сын

Братья мужа и жены (судя по их числу, имеется в виду не семейное, а национальное родство)

Отец жены

Солдаты осаждающих войск

Таинственный старец, несущий тело убитого воина

Радость бедных – аллегорический образ

Краткая биография Бедного, восстановленная исходя из текста поэмы

(Альтерман не описывает, конечно, конкретного случая и не занимается пророчествами)

О Бедном №1 мы знаем, что, если бы не заболел, не обнищал и не умер преждевременно, был бы сейчас лет 50-и. Жена его – женщина молодая, лет 27-и с сыном лет 3-х, поэтому муж, который намного старше, называет её "дочь моя":

Но болезнь порвала цепь дней,

Нищету ты со мной узнала... "Песнь молодой жене"

Слаб и стар, как стара твоя мать...

Ты и боль головы моей лысой... "Крот"

Он был состоятелен (может быть, богат), предпочитал компанию молодых мужчин, приобрёл много друзей и чувствовал себя молодым. Там он встретил весёлую и красивую девушку, влюбился и женился на ней:

И деньгам мог сказать я "нет",

И года сжигал не жалея... "Песнь молодой жене"

...когда под звон браслетов,

Смеясь, плясала ты для нас,

Рождая хор похвал, приветов,

Среди друзей, в потоках света... "Песнь света"

Он был мужем любящим, но болезненно ревнивым (может быть, и из-за разницы в возрасте). Даже после смерти он возвращается, чтобы забрать её с собой в могилу:

*За тобой шёл, девочка, вслед,
Как идёт за верёвкой шея... "Песнь молодой жене"
Чтоб свечой угасла ты, буду желать,
Чтоб приблизил меч день расплаты... "Пришелец вступил в город"
От взглядов, от пальцев, от вздохов чужих
Моя ревность хранит, как мать... "Пришелец ревнует к красоте своей жены"*

В отношении Бедного №2 (в предположении, что действие поэмы происходит в год её написания, 1940) можно утверждать, что...

Они с женой жили, по-видимому, в центральной Европе (судя по описанию природы):
На дубе, на сосне, на липе у пруда... "Заклинание"

...в ущелье, и в роце...

Чтобы из лесу смог лесоруб подтвердить... "Молитва о мести"

Они жили в большом городе, где бурлила жизнь:

В будни большая улица...

Старость уходит, а юность цветёт –

Улица в бубен без устали бьёт... "Бубен"

Но вскоре положение резко изменилось: новые законы (расовые?) позволили врагам лишить его всех прав и имущества; друзья не могли ему помочь, поскольку сами пали жертвами перемен, происходивших в стране: вместо строителей и кузнецов, вместо "матерей железа и камня" (выражение из книги Альтермана "Звёзды вовне"), проходивших при свете дня под звуки скрипок и флейт, улицы заполнились сбродом слуг и служанок, шествующих при свете костров (и факелов) под гул больших бубнов (и барабанов военных оркестров).

Бедный и его товарищи лишились всего:

Взял, судей подкупив, что я добыл трудом.

Сказал: "Пришёл резник!", и я в крови поник.

И нет ему судьи, плоды труда при нём... "Заклинание"

Были бедны мы, нельзя быть бедней... "Бубен"

Ему пришлось бежать из города, но враги преследовали, избивали и в конце концов убили его. Он был похоронен поспешно, и место захоронения было помечено грудой камней:

Враг в ущелье и в роце топтал меня... "Молитва о мести"

Им живой я бит... "Заклинание"

И поднялся металл, и срубил

Мою голову вмиг... "Песнь молодой жене"

Кто тут грудой камней отмечен?

Тот, кто в дружбе был камня крепче. "Пришелец помнит своих друзей"

И с тех пор он появляется в поэме как призрак. Можно видеть в нём перевоплощение Бедного №1:

Я, бедный-как-мёртвый...

У твоей двери, спящая, встану. "Пришелец вступил в город"

И братья его погибли ("Хрустальная ночь", преследования евреев в Германии – как богатых, так и бедных). И враг провозгласил, что так будет вовеки ("тысячелетний рейх"):

Моих всех братьев он повесил на суках –

И, кончив, он сказал: "Да будет так всегда!" "Заклинание"

Жена его успела скрыться вместе с сыном в другой стране (предположим, в Польше, в Варшаве), нашла там какую-то жалкую комнату и жила впроголодь. Но сейчас враги

появились и у города-убежища и окружили его (насильственное перемещение евреев нацистами в варшавское гетто в 1939г.) И окончательное решение вопроса предрешено:

*В этом доме, чей крах недалёк,
Каждый в комнате нищей скребёшь уголок,
Пока стены стоят и стропила... "Песнь радости глаз"
Хлеба кусок принесу... "Пришелец вступил в город"*

Этапы создания поэмы

Литературовед и критик Боаз Арпали утверждает, что "Радость бедных" написана Альтерманом во второй половине 1940г. [1,147]. Существует также мнение, что создание её началось ещё в 1939г. Вопрос этот важен потому, что в 1940г., после начала Второй мировой войны (вторжение немецких армий в Польшу в сентябре 1939г.) творчество Альтермана во многом определялось новой ситуацией, включающей в себя почти неминуемую возможность вторжения нацистов в Палестину с последующим полным уничтожением еврейского населения в ней. Он прервал некоторые начатые сочинения ("Песнь десяти братьев" и др.) и, если действительно начал ещё раньше писать "Радость бедных", то сейчас полностью изменил её замысел.

Мне кажется, что так оно и было, поскольку первая глава произведения совершенно отлична от его продолжения.

Эта глава написана в стиле английской или шотландской средневековой баллады (Альтерман интересовался этими балладами, перевёл некоторые из них и написал статью на эту тему). Вся обстановка в первой главе соответствует той эпохе: в город нельзя войти, из него нельзя выйти (он замкнут ¹), копы, мечи... Нет никакого упоминания о каких-либо событиях, кроме отношений между героем и героиней. Герой описан лишь с одной стороны – как муж любящий и ревнивый. Ничего не свидетельствует о развитии его характера.

Создаётся впечатление, что Альтерман намеревался написать стилизованную балладу. Но позднее, в свете надвигающейся трагедии, определяющей как будущее всего мира вообще, так и судьбу европейского еврейства в частности, у него возник новый – глубокий и разносторонний - замысел поэмы, в которую он вставил и частично готовую балладу. Чтобы органически включить её в текст произведения, он сделал некоторые изменения: добавил фразу "И поднялся металл и срубил мою голову..." ("Песнь молодой жене"), подчёркивающую факт преследования и убийства (вопреки тому, что было сказано ранее о его болезни, как причине обнищания и, по-видимому, смерти), и перенёс "Песнь пляски", естественное место которой в конце первой главы, в конец второй главы (атмосфере которой тема ревности совершенно чужда). Но впечатление, что речь идёт о двух разных людях осталось, тем более, что тема ревности, главная и по сути единственная в первой главе, в дальнейшем полностью исчезает из поэмы.

Только на этом этапе было добавлено, по-видимому, "Вступление", размещённое вне корпуса самой поэмы – без номера и (в более поздних редакциях) без заглавия. Здесь впервые появляются враги и слово "замкнутый" приобретает в дальнейшем явно значение "осаждённый".

И в других главах поэмы есть элементы баллады: призраки ходят по городу ночью и днём (муж и отец героини); весь сюжет приведен в изложении героя; есть преувеличения в описании боя и т.д. Боаз Арпали предлагает [1] видеть в монологах мужа внутренние диалоги его вдовы, но более естественно, по моему мнению, было бы считать их её воспоминаниями и размышлениями (муж цитирует лишь четыре строфы, сказанные ею, - одну в стихотворении "Пир" и три в "На земле камней").

Альтерман употребляет слово, имеющее в иврите два значения : 1) запёртый, охраняемый и 2) ¹ осаждённый

Начиная с третьей главы, появляются новые герои. Сначала – товарищи мужа, которым предстоит заселить подполье мёртвых, затем его братья, которые тоже погибли, не оказав сопротивления, и братья жены, готовые к последнему бою. И сам мёртвый-живой герой проходит через прозрение и изменение сути характера: от примирения с судьбой и ревности – к чувству стыда за сделанный им выбор (см. далее "Жребий"), затем к пониманию своего предательства, к гневу и жажде мести, к участию (эмоциональному) в последнем бою братьев своей жены и вплоть до требования: "Сын живой, повторяй за мной: я хочу, чтобы мать моя встала!" ("Заключение")

Ещё одна героиня, появляющаяся в первой строке поэмы, это – аллегорический образ, именуемый "Радость бедных". Мы встречаемся с ней только два с половиной раза. Во вступлении Бедный-как-мёртвый рад сойти в могилу при условии, что Радость сойдёт вместе с ним. В стихотворении "Пир" его жена отрицает "Радость бедных" и не верит в её готовность последовать за мёртвыми:

... И сказала: *"Как ты, Радость бедных сильна! / Тебя вынести сил наших нет. / Знать, и здесь не для радости жизнь нам дана, / И с собой не возьмёшь на тот свет"*. А в "Песне знамений" бедные радуются, услышав, что где-то радость стучится в дверь, но они ошибаются: это не Радость бедных, а радость осаждающих город врагов.

Жребий

Натан Альтерман пытался ответить на чудовищную дилемму: есть ли смысл бороться, если результат известен заранее – смерть наверняка? И оба героя поэмы – Бедный и его жена – должны выбрать дорогу, каждый на своём перекрёстке.

В открывающем поэму стихотворении говорится: "Принесла Радость лиры..". Составители "Трактата" [2] удивляются: "Альтерман говорит о Радости бедных в единственном числе, а о её лирах – во множественном. Трудно предположить, что он делает это искусственно, только ради ритма... Выясняется, что, когда "Радость бедных" принимает на себя роль сионизма или воскрешения, переход к описанию во множественном числе позволяет предположить, что она будет играть одновременно на всех своих лирах" [2,176] и приводят подобные примеры из других произведений Альтермана. В данном конкретном случае я предлагаю такое объяснение: Радость бедных вовсе не предполагает играть сама на лирах. Она принесла их для всех бедных в качестве жребия: или вы восстанете, как свободные люди, на заранее проигранный бой и удостоитесь (посмертно) играть на лирах на празднике победы ("Заключение"), или (у лиры есть другое применение) смиритесь покорно с судьбой, как рабы или как скотина, предназначенная на убой, и тогда будете воспевать на лирах свой позор ("Куда девать стыд?"). Выбор мужа нам становится известен уже во "Вступлении": он рад сойти в могилу, лишь бы Радость бедных сопровождала его. (Распространённое в то время среди еврейского населения Палестины мнение о европейских евреях обвиняло их в непротивлении зверствам фашистов).

Тот же судьбоносный вопрос встаёт и перед женой Бедного в стихотворении "Песнь света": *"И каждая душа в свой срок между ножей / Лицо врага увидит пред собою."* (тоже во множественном числе – ножи.) В "Трактате" [2] эти строки не комментируются. Решится ли она превратить кухонное "оружие" в боевое и встретить с ним врага, который придёт с мечом? (*"Так в зеркале в лучах заката, / Как пред мечом, стоишь одна ты"*, - предвидит её муж). Ответ откладывается почти до конца книги. В стихотворении "Ночь осады" муж говорит о ней: "В руке рукоять..." (ножа).

Личный аспект

Арпали пишет: "Хотя, очевидно, именно реальные обстоятельства того времени не позволили автору книги "Звёзды вовне" остаться в мире лирической поэзии и резко

повернули его внимание в сторону другого мира – морально-общественно-политического и хотя переход от одного "мира" к другому происходил, в частности, путём "евреизации" текста "Радости бедных" (дикия, аллюзии²) и общей атмосферы, но при этом Альтерман не позволил этим обстоятельствам и связанной с ними еврейской проблематике проявиться в этом произведении в явном виде. Наоборот, он сформировал его именно в соответствии с универсальными моделями с включением моментов личностных и даже интимных, что придало поэме общечеловеческое значение" [1,152].

Почти в конце поэмы, в ночь перед боем, героиня вспоминает о своём отце, который недавно умер, и к которому она питала чувства любви и уважения, поскольку он был преданным и заботливым родителем. И это воспоминание появляется не случайно. Один намёк связывает образ этого отца с отцом Натана Альтермана, Ицхаком, скончавшимся в начале 1939г. от рака горла: отец героини из-за болезни не может говорить. Это первый намёк личного свойства.

А в день боя появляется в поэме таинственный старец, несущий на плечах тело убитого бойца, одного из братьев героини: *"Вышел из города старец седой, / Погибшего тело несёт с собой - / К братьям его приобщить за стеной".* ("Рассвет") Кто он, этот человек? Редакторы "Трактата" [2] пишут: "Появление этого старца загадочно. До сих пор были у нас борющиеся "братья", "друзья" и люди подполья. А теперь появился таинственный старец. Может быть, это ещё одно воплощение образа отца? Или это ассоциация с пророком Илиаю, которого Альтерман посылает выполнять совершенно новую для него работу: выносить трупы с поля боя?!" [2,262]

Перевоплощение образа отца? Да, но не следующее воплощение, а очень древнее! Мне кажется, что Альтерман уподобляет здесь гибель осаждённого города разрушению Трои (тоже осаждённой). В последней песне "Илиады" (24,677-699) Гомер описывает, как старый Приам, царь Трои, с помощью бога Гермеса ночью тайно вывозит тело своего сына Гектора, убитого в бою Ахиллом, из лагеря греков:

696 Древний Приам, и стелющийся и плачущий, гнал к Илиону
Коней, а мешки везли мертвеца... (Перевод Н.Гнедича)

Альтерман имел это в виду, по-видимому, с самого начала, и не даром единственные виды оружия, упоминаемые в поэме, это копье и меч:

Чтоб приблизил меч день расплаты...

...Не рука, состраданье моё

Защитит, как огонь и копье... ("Пришелец вступил в город")

...Перед мечом стоишь одна ты... ("Песнь света")

Это, естественно, не бронзовый меч эпохи Гомера, а меч нашего "железного" века:

И поднялся металл, и срубил...

И железо лишится сил... ("Песнь молодой жене")

...И навстречу железу город встаёт.

Металл встречает металл у ворот. ("Рассвет")

В цикле "Песнь десяти братьев", в стихотворении "Отец", написанном и опубликованном в конце 1940г., немного ранее, чем "Радость бедных" (март 1941г.), четвёртый брат говорит о своём отце:

О живая земля! Он – крепчайшая из крепостей твоих прочных,

Бой, ведомый отцом в часы ночи, усыпанной звёздами густо.

Ни осадная башня, ни штурм, ни таран не разрушат полночный

Труд упорный, что ценен благими плодами работы искусной.

Снова мы слышим об осаждённом городе -крепости и древних орудиях войны – осадных башнях и таранах. Альтерман совершенно явно говорит здесь именно о своём отце

В "Трактате" [2] приведено около 200 аллюзий в тексте поэмы на древние еврейские источники²

Ицхаке (на которого только намекает в стихотворении "Кончина отца" из "Радости бедных"). И, если он уподобляет "отца" Приаму, тогда "сын" – сам Натан – уподобляется Гектору, а сестра Натана, Лея, которую он очень любил и ценил, – пророчице Кассандре, самой известной из дочерей Приама (Натан специально ездил в киббуц, где жила сестра, чтобы прислушиваться к её советам).

Натан Альтерман выбрал свой жребий, он был готов биться с врагами.

И ещё намёк личного свойства: в стихотворении "Пришелец ревнует к красоте своей жены" мертвец обращается к своей вдове со словами "Супруга моя и мать". В "Просьбе о прощении" он говорит: *"Сын уснул. Ты сидишь у окна"*, в стихотворении "На земле камней" предстаёт маленький сын, прикрытый передником матери, перед Творцом. А в "Заключении" сказано:

Жив детёныш единственный твой...

Сын живой, повторяй за мной:

Я хочу, чтобы мать моя встала!

Этот ребёнок – надежда Альтермана на спасение еврейского народа.

Итак, речь идёт о маленьком мальчике, которого можно спрятать под передником, но который уже достаточно взрослый, чтобы мог повторять за отцом мольбу о спасении матери. И, в действительности, у Леи, сестры Натана Альтермана, родился в 1937г. сын Эран и, следовательно, в 1940г. ему было около трёх лет. Господин Эран Лаав и сейчас живёт и работает в том же киббуце, где жила с 1936г. и очень плодотворно работала на ниве практической и теоретической педагогики его мать. Это киббуц "Нир-Давид" (ранее "Тель-амаль"), первый из построенных по методу "стена и башня" за одну ночь. И, если дело обстоит именно так, мы можем, как говорится, "назвать своими именами" (с ограниченной ответственностью) некоторых из перечисленных выше действующих лиц.

Многотысячелетняя история еврейского народа, конкретные биографии отца и сестры, надежда на лучшее будущее для следующего поколения (любимая дочка Альтермана Тирца родилась в январе 1941г.) – вот источники вдохновения Натана Альтермана в его работе над поэмой "Радость бедных".

* * *

В своей книге "От частного к главному" (1981, Тель-Авив) литературовед и критик Дан Мирон указывает на принцип жанрового построения "модернистской" поэмы: от лирической песни к оде и далее к эпосу. Именно так развивается поэма "Радость бедных". Мало того, Альтерман вовлекает в неё (намёком) эпос другого народа и другой эпохи ("Илиаду"). Знаменательно, что именно в момент, когда Альтерман заканчивает создание поэмы (декабрь 1940г.), в Ленинграде свою "Поэму без героя", построенную на той же комбинации жанров, начинает создавать Анна Ахматова.

Ещё два небольших замечания

1. В стихотворении, открывающем поэму "Радость бедных" сказано:

И, уснув на соломе, ограблен дотла,

Он мечтал до утра лишь о ней.

Слаще мести и тела больнее была,

И последней овечки белей.

Говоря о Радости, Альтерман употребляет слово, имеющее на иврите два значения – "мечтаемая" и "здоровая, крепкая". Мне кажется, что он имеет в данном случае в виду второе

значение и намекает на поговорку, источник которой в одной из сатир знаменитого римского сатирика Ювенала (тоже, кстати, проведшего всю жизнь в нищете). Ювенал написал о ком-то, что "у него здоровая душа в здоровом теле" (MENS SANA IN CORPORE SANO). Когда это выражение превратили в поговорку, то "тело" поставили в начало фразы и несколько изменили её смысл: (только) в здоровом теле (может быть) здоровая душа; в другом варианте – здоровый дух (SPIRITUS SANO). Альтерман добавляет своё "не", которые так многочисленны и важны в поэме: (не только) в здоровом, но и в болящем теле (может и должна быть) здоровая душа; в этом послание поэта читателю.

2. В стихотворении "Когда видящих скроет тьма" сказано:

*Мы смешаемся с известью, с солью,
И проступим из яблока доли. ...
А несколькими строками далее:
В гроздьях, в дольках плодов да не будем,
Не украсим царское блюдо!*

Ясно, что имеется в виду царь осаждающих, и яблоко – часть его победной трапезы.

Вопрос: почему Альтерман выбрал именно яблоко? Есть ли связь между яблоком и царём?

От первой половины стихотворения веет тлением, от второй – гарью боя. "Не украсим царское блюдо!" Мы ещё расплатимся с врагами и их царями, как в своё время

"...поразили сыны Израиля... царя Иерихо... царя Иерусалима... царя (города) Яблоко... Всех царей - тридцать один". (ТАНАХ, Пророки, Йеошуа, 12.1-18)

И ещё несколько замечаний касательно трактовки "Радости бедных" Альтермана.

И на этот раз ограничусь, главным образом, книгой под редакцией Эли Алона и Ярива Бен-Аарона "Радость бедных. Трактат", 2001г.

1. Некоторые утверждают, что из всех жителей осаждённого города только сын героя поэмы, "живого мертвеца", и его жены выжил и именно он символизирует собой "преемственность и обновление", надежду еврейского народа на лучшее будущее в своей стране. "*Сын, который выжил после смерти родителей, – он как бы отражение мессии... и воскрешение мёртвых - это целиком дело будущего*" (Трактат, стр.271). По-видимому, Илья-пророк в роли старца из погребального братства не смог помочь (Трактат, "Рассвет", 262). Оставим редакторам книги проблему воскрешения мёртвых. Так они трактуют "Заключение" – последнее стихотворение поэмы. Но давайте прочтём его так, как они предлагают в отношении другого стихотворения (Трактат, "Подполье", стр.240), "*буквально от начала до конца*":

Разве говорится в стихотворении, что жена "живого мертвеца" умерла? "*От лица вечным мраком веет*" ещё не значит, что она мертва! Иначе нет никакого смысла хоронить её повторно в будущем, когда сын вырастет "*и отмерит в конце твоих лет / тебе ложе в земле евреев*". Редакторы Трактата утверждают, что "*она воскресла... только, чтобы быть заново погребённой в земле завета*"! Что, мы возвращаемся к обычаям захоронения двухтысячелетней давности, к оссуариям и повторному погребению костей? (Да и тогда это делали через год после смерти человека). И, если моё предположение о том, что у поэмы есть и личный аспект и что за образом героини скрывается сестра Натана Альтермана, то не логично думать, будто он пророчит ей смерть в ближайшем будущем.

(В толковом словаре иврита А.Эвен-Шошан в статье "Жить" есть, среди прочих, и такое толкование: "4. Ожил – очнулся от обморока (пример – *и возвратилась душа этого мальчика в него, и он ожил* – Пророки, Царства, 1, 17, 22)". Может быть, пророк Илья делал младенцу искусственное дыхание или непрямой массаж сердца?)

2. Ясно, что будущая встреча героини с погибшими братьями – просто символическое пожелание. Но о каких братьях идёт здесь речь? Будут ли братья её мужа из стихотворения "Подполье" участвовать в торжествах по случаю победы над врагами? Редакторы Трактата подчёркивают важность связи поколений, связи между мёртвыми и живыми: "*Предложение в стихотворении "Заключение" 'Братьев вставших услышишь привет' свидетельствует о том, что братья из этого стихотворения – прямое продолжение братьев из стихотворения "Подполье" и что возвращение последних с победой обеспечено*" (Трактат, стр.244). Так ли? Все чувства "живого мертвеца", готового, стоя за окном, задушить врагов, а также готовность братьев из подполья выйти на бой по первому знаку – всё это только слова, ничего не меняющие в реальности битвы. Недаром братья героини восклицают во время боя:

*Братья! Может сегодня, раз в тысячу лет,
Наша смерть некий смысл обретает.*

("Город пал")

Отсюда можно сделать вывод, что в их глазах все, кто погиб, не оказав вооружённого сопротивления, погибли бессмысленно, и нет никаких оснований для их участия в торжествах победы. Только тех, кто *стоят с оружием, надежды без... призвуют ликовать в её радостный час* ("Ночь осады"). Не только сам Бедный-как-мёртвый, который испугался открыть дверь Радости бедных, осуждён на позор: "*Ты братьев тысячи, позор, клеймом клеймишь*" ("Куда девать стыд"), потому что *В муках корчился брат твой в руках палача, / Ты же руками уши закрыл* ("Предатель").

3. Связь поколений, влияние памяти о мёртвых на живых играют очень важную роль. Это верно в том, что касается взаимоотношений между героиней и её отцом. Он полон забот о ней даже на смертном одре ("Кончина отца"), а она вспоминает о нём перед боем, потому что "*клятва меж ним и тобой*" подтверждается делом, в отличие от клятвы братьев её мужа.

Есть ли свидетельства эмоциональных связей между героиней и её покойным мужем? Он уверен, что "*ты обо мне рыдала*" ("Плач") и что "*жизнь наша... мёртвых мыслями полнится*" ("Крот"). Так ли это? Может быть, она плачет о судьбе своей и своего сына и о том, что муж не пытался защитить их? Интересно, что в немногих словах героини, которые озвучивает её супруг, она ни разу не упоминает о нём! Потому что "*для неё осталась одна дорога – вооружённая борьба не на жизнь, а на смерть*" (Узи Шавит "Нет, не всё суета сует", стр.172).

4. Отсюда вытекает существенный вопрос: действительно ли Альтерман "Радости бедных", Альтерман 1939-1940г.г., когда нацистские войска были так близки к Земле Израиля и страшная опасность угрожала её жителям, действительно ли Альтерман того времени был озабочен взаимоотношениями сионизма и ортодоксального иудаизма, как утверждают редакторы Трактата? Солидаризируется ли он с теми, кто не видит смысла в заранее обречённом вооружённом сопротивлении? Или, может быть, его задача более конкретна и понятна: вдохновить и мобилизовать весь народ на борьбу до последнего человека?

Конечно, противостояние приближающейся смерти – не единственная тема, которую Альтерман затрагивает в поэме "Радость бедных". Главное – это как ответить на тяжёлые вопросы, которые ставит жизнь: в чём её смысл и каково существо таких понятий, как любовь, братство, дружба и связь поколений?

И всё это в чудесной поэтической форме. По моему мнению, "Радость бедных" – вершина ивритской поэзии двадцатого века.

6.Комментарии к циклу Натана Альтермана "Песнь десяти братьев"

1. Цикл стихотворений "Песнь десяти братьев" Альтерман начинает "Старым вступлением", в котором размышляет о смерти:

Может, кто-то не встретит восход:

За ночь смерть настигает многих...

А далее, в стихотворении "Корчма", он вкладывает в уста Старшего брата шестидесяти лет такие слова:

Кто же знает, где час его страшный найдёт...

Почему именно 60? Предвидел ли Альтерман (1910-1970), что умрёт в этом возрасте?

Когда Альтерман писал первые стихотворения этого цикла в 1940г., ему было 30 лет, т.е. половина от 60-и. Не имел ли он в виду половину жизни? И сразу же приходит на ум:

Nel mezzo del cammin di nostra vita

Или в переводе М.Лозинского:

Земную жизнь пройдя до половины...

Таковыми словами начинает гениальный итальянский поэт Данте Алигьери свою "Божественную комедию" и продолжает:

я очутился в сумрачном лесу,

утратив правый путь во тьме долины.

А что пишет Альтерман в стихотворении "Корчма"?

... Вы молчите, веселья в вас нет,

Вы мрачны, словно лес среди ночи...

... Поднялися в ущелье воды.

Намёки вполне прозрачны.

Следует только отметить, что по Данте половина жизни это 35 лет, а не 30 ("Пир" IV, XIII, 9). И так мы возвращаемся к числу 70, о котором шла речь при обсуждении стихотворения "Вино" (см. п.3). И в ТАНАХе установлен тот же предел ("Псалмы", 90, 10).

Цикл стихотворений Альтермана имеет дидактический характер, характерный и для других его произведений, и не только характерный, но и предельно важный для поэмы Данте.

2. Построение цикла Альтермана напоминает произведение, не менее популярное, чем "Комедия" Данте, а именно "Декамерон" Джованни Боккаччо: в десяти частях книги люди, спрятавшиеся в месте, которое нельзя до времени покинуть, рассказывают по очереди истории на разные темы.

Боккаччо (1313-1375) родился, когда Данте (1265-1321) ещё был жив. Именно Боккаччо впервые назвал "Комедию" Данте "Божественной" и именно он основал во Флоренции, откуда был изгнан Данте, кафедру для изучения и толкования его поэмы.

В отличие от произведения Боккаччо, пропитанного духом легкомыслия, "Декамерон" Альтермана серьёзен по содержанию, как и другие его вещи, написанные в ту страшную эпоху ("Радость бедняков", 1941г. и "Песни казней египетских", 1944г.). Легкомыслие могло быть тогда только мечтой или темой для воспевания ("Хвала легкомыслию", шестое стихотворение цикла).

В 1940г. Альтерман был уже очень популярен, благодаря первой своей книге "Звёзды вовне" (1938г.), где в стихотворении "Он вернулся - напев, позабытый тобой" уже намекал, возможно, на присущие ему способности мифического Орфея (отведя две строки из двенадцати несущественной вроде бы встрече с ланью и овцой). Теперь, в 1940г., у него есть повод встать рядом с Данте и Боккаччо. Действительно, Данте и, особенно, Боккаччо и

Петрарка были основателями современного итальянского языка и литературы; Натан Альтерман вполне заслуженно может быть отнесён к числу основателей современной ивритской литературы и современного литературного иврита.

3. В стихотворении "Вино" есть строфа, которая в переводе, близком к тексту, звучит так:

*Где ты? Радость одели мы в чёрный наряд.
Затаились, ждём встречи любя.
Из семидесяти храбрых любой был бы рад
Пасть на меч, только б видеть тебя.*

Вопрос о том, на что намекает автор, был мною задан на форуме, и из ответов участников выяснилось, что, согласно гематрии, сумма числовых значений букв, составляющих слово "вино", равна 70 и что этот намёк был впервые использован в стихотворении еврейского поэта Моше ибн-Гвириоля, жившего в Испании в XI веке. Там говорилось, что 70 воинов будут побеждены 90 полководцами (по гематрии сумма букв слова "вода" равна 90).

Если принять эту версию, то перевод должен содержать намёки на на какое-то стихотворение о слабых воинах, а также на вино. Новый перевод выглядел бы так:

*Мы в тоске новой встречи с красой твоей ждём,
Хоть пред нею нам не устоять,
Как не выстоит в битве с коварным вином
Даже вся королевская рать.*

Намёк, естественно, на английскую народную песню, известную в замечательном переводе С.Маршака как "Шалтай-Болтай".

Другая версия (в соответствии с которой сделан перевод) рассматривается в приложении 7 "Как тебя зовут, Хамуталь?"

На "Содержание"

7. Как тебя зовут, Хамуталь? Об одной из тайн творчества Натана Альтермана

1. Девичий смех

*Хамуталь, Хамуталь, - блеск очей, что хрусталь,
Плеч янтарь и на пальцах роса...
Ими глаз ты коснулась моих, Хамуталь,
Словно молний огнём небеса.*

(Натан Альтерман "Песнь десяти братьев. Вино")

В увлекательной статье **Три стихотворения о дороге в книге "Звёзды вовне"** литературовед и критик Дан Мирон пишет:

"Путник - он трубадур, бродячий певец с шарманкой, а дорога – параллель напеву... В этом смысле она может отделиться от физических связей и ландшафтов и стать психологической сущностью... В рамках этих связей... выстраивает Альтерман постоянные картины, постоянные переживания и постоянные образы (трактирщица, девушка и т.д.), которые не исчезают из его творчества, несмотря на их явный анахронизм..." [5,71]

Ниже я намерен сосредоточиться на одном из этих постоянных образов, а именно на образе **трактирщицы**, и постараюсь ответить на некоторые напрашивающиеся вопросы:

Когда она появляется в поэзии Альтермана?

Когда исчезает?

Является ли этот образ лишь символом или за символом кроется какой-то живой прототип? И, если да,

- как она выглядела?

- где и когда мог поэт встретить её?

- какую роль сыграла она в жизни Альтермана?

Каков смысл символа?

Ещё прежде, чем он назовёт её по роду занятий или по имени, и прежде, чем появится "Ты", которая имени не имеет и которая "ворвалась бурей" в жизнь поэта-"прохожего", упоминает Альтерман трактирщицу в стихотворении "Он вернулся - напев, позабытый тобой" – первом в первой его книге "Звёзды вовне":

*...Не однажды склонялся влюблённо
Перед смехом девичьим и птичкой лесной,
Ливнем век в кронах рощи зелёной.*

Почему мы должны думать, что речь идёт о трактирщице? Потому, что только одна женщина во всей книге смеётся, и это – трактирщица. В стихотворении "Послание к дорогам":

Трактирщица вас кружкой смеха одарит.

(Если, конечно, не брать в расчёт ту женщину, к которой поэт обращается в стихотворении "Одинокою ночью ты оставила ту" со словами:

*Не являйся сейчас! Умер мальчик во мне.
Ты забыта. Смежили глаза зеркала.
В залах мира огромных, пустых в тишине
Даже смех свой, в испуге, ты б узнать не смогла.)*

Образ трактирщицы появляется по меньшей мере в шести стихотворениях книги "Звёзды вовне". И в первых стихотворениях цикла "Песнь десяти братьев", которые были написаны в тот же период, ей отведена важная роль; там же впервые она названа по имени - **Хамуталь**, и снова тепло упоминается её смех:

*Может быть, уже не вьётся локон девушки простой,
Хамуталь, что все мы знали той далёкою порой.
Но с её улыбкой, смехом – он для нас не потускнел! –
Вдруг сияли наши лица и стакан вина темнел.
("Корчма")*

*В день, когда под ногой забурлило оно
Сельской девушки, скорой на смех.*

("Вино")

В цикле "Песнь десяти братьев" Хамуталь упоминается также в стихотворении "Третья стража", написанном позже, - как в речи восьмого брата:

*...И девичьей красе той, что звали Хамуталь, Хамуталь,
так и в хоре братьев:
...И, как трактирщице, чей смех
В нас жив, чьё платье ало.*

*(Ведь без неё по мненью всех
Картина пострадала б).*

И в заключительном стихотворении цикла смеётся беззвучно перед братьями бойкая трактирщица, и вдруг...

Молчаный трепет возрастает,

Вот-вот обрушится волной.

Но кто там облаком сияет

Прозрачным? Призрак дорогой,

Лишь прикоснись - и он расстает:

Вернулась Хамуталь домой.

(Может быть, намёки на трактирщицу есть и в ранних стихах Альтермана 1931-1935г.г.?)

В 1962г. Альтерман написал пьесу "Трактир духов", и вновь среди главных действующих лиц мы видим трактирщицу. В предпоследней картине пьесы она появляется в творчестве Альтермана в последний раз. Она говорит:

...Издалика

- я вижу – выступает лик трактирщицы другой,

Лицом, как я была тогда.

*Она вернётся... Слышишь ты, **прохожий**,*

Как она смеётся?

(Молодой, звонкий, победный смех)

Обратите внимание: в книге "Звёзды вовне" только один раз поэт-странник, "несущий напев", назван **прохожим** (в стихотворении "Он вернулся – напев, позабытый тобой"). Во второй раз так называет Трактирщица странствующего музыканта Хананэля в пьесе "Трактир духов".

Во многих критических статьях, посвящённых творчеству Альтермана, рассматривается образ трактирщицы, но ни разу не ставится вопрос: не кроется ли за этим символическим образом человек во плоти и крови? Например, Дан Мирон рассматривает только "техническую" сторону описания образа, как если бы оно диктовалось нуждами построения стихотворения: "Упоминание об этой красавице как бы заставляет поэта нарушить точные грамматические правила и оставить предложение неоконченным". [5,91]... "Стихотворение /"Послание к дорогам"-А.Г./ строится на контрастах цветов – огненно-красный шарф дочери трактирщика противопоставляется голубоватому льду её глаз". [5,93]

Менахем Дорман, написавший "Отрывки из биографии Натана Альтермана", вообще не касается этого вопроса. [4]

Но, может быть, есть возможность воссоздать её портрет с помощью мозаики цитат из стихотворений самого Альтермана, из, так сказать, непосредственных свидетельств? Начнём с книги "Звёзды вовне":

...Зато уж наша хозяйка трактира...

Блажен, чьё узрело око!

Ты красива красой и величиём слона.

Что за бёдра! И кто их обхватит, подруга?

И, припомнив тебя, ночью наши сердца

Из гнезда выпадают с испуга.

Ты, как гроздь винограда, - сок брызжет в глаза,

*Твоим светом душа,
Твоей тьмою согрета.
Средь бесплодия дней наших ты как колосс
Красоты, и блаженства, и лета.*

*Для слезы умиленья, улыбки раба
Создана
Империя тела.*

("Вечер в старом трактире и заздравная песнь трактирщице")

*... Бёдра твои – образец для ваянья,
Изящны изгибы спины и плеча.*

("Единственная")

...Она стройна, как кедр, от шлейфа и до плеч.

("Дочь трактирщика")

...Ты голову, девушка, в косы упрячь.

("Песня в лесном трактире")

И в книге "Голубиный город" можно найти её довольно подробный портрет:

...Её прелесть как-то слилась с терпкой горечью вина.

("Корчма")

*Хамуталь, Хамуталь, - блеск очей, что хрусталь,
Плеч янтарь и на пальцах роса...*

("Вино")

...Как губы Хамуталь в росе ресниц.

("Книги")

И, если он встретил её, то где? Продолжим цитировать:

*Если встретится вам средь долины село
И дорога пройдёт ваша близко,
То в старинный трактир загляните, сыны,
От меня передайте привет и записку.*

("Вечер в старом трактире и заздравная песнь трактирщице")

...Сельской девушки, скорой на смех.

("Вино")

...А ещё славлю дочь корчмаря...

...И, чем ярче платок её, - взгляд мой темней.

*... Далеко росла отсюда, как пред жатвой колосок,
Хамуталь...*

*...Может быть, уже не вьётся локон девушки простой,
Хамуталь, что все мы знали той далёкою порой.*

Но с её улыбкой, смехом – он для нас не потускнел! –

Вдруг сияли наши лица и стакан вина темнел.

("Корчма")

*Лёд глаз её голубоватый оттенил
Шарф красный – вот она, во всей своей красе!
Блажен, кто холод молока её вкусил
Далече где-то, на двухсотой на версте.*

("Послание к дорогам")

Портрет довольно подробный, и, доведись нам встретить девушку в трактире, мы бы, наверняка, опознали бы её.

Когда и где мог мог Альтерман встретить свою Хамуталь? Вернёмся к двум последним строкам цитаты.

В жизни поэта был только один период, когда он был оторван от среды, где он был знаком многим и многие были знакомы ему. Это были годы 1929-1932, которые он провёл во Франции во время учёбы в университетах Парижа и Нанси. В Сорбонне он занимался менее года и в то время ещё осваивал основательно французский язык.

Хамуталь он узнал "далече где-то на двухсотой на версте" (в оригинале "на пятьдесят второй парсе"). Парса – мера длины в древнем Израиле, равная примерно 4,5 км. $52 \times 4,5 = 234$ км – расстояние от Парижа до Нанси в Лотарингии.

В биографии Альтермана, в главе "Париж и Нанси", Менахем Дорман пишет:

"В университете Нанси была значительная еврейская 'колония'... В самом городе была еврейская община с многовековой историей, состоявшая из нескольких тысяч человек. В Нанси Натан не водил компанию со студентами. Он очень редко участвовал в сходках еврейской молодёжи по случаю какого-либо события – праздничного или будничного, а, если и присутствовал, то прислушивался к речам и спорам и крайне редко высказывал своё мнение... Были у него знакомые – юноши и девушки, ... но друзей не было... Иногда он неожиданно появлялся в студенческом общежитии, чтобы пригласить какую-нибудь девушку в кинотеатр или на лодочную прогулку по Мозелю или Марту... И мог затем исчезать из поля зрения своих знакомых на несколько дней и даже недель". [4,69]

И в Нанси Альтерман был очень ограничен в деньгах. Каждый франк, по словам Натана, был "из пота отца" [4,68], а до Тель-Авива около 3700 км. Может быть, это он имел в виду, когда писал:

...Что твой город далёк, что с котомкой пустой...

("Он вернулся - напев, позабытый тобой ")

Несмотря на хронический денежный дефицит, Натан любил бродить по окрестностям Нанси один или в компании (он часто писал стихотворения от первого лица во множественном числе). Возможно, все студенты его потока по дороге на институтскую учебную ферму сворачивали в трактир в пригороде ("Дочь трактирщика") попеть вместе песни ("Вечер в старом трактире" и др.) и поухаживать за "Хамуталь", красивой дочерью хозяина, и, может быть, на это намекает поэт в стихотворении "Вино", говоря: *"Из семидесяти храбрых любой был бы рад / Пасть на меч, только б видеть тебя"*, (а не на значение слов "вино" и "секрет" в гиматрии, как полагают некоторые). А может быть, множественное число используется им как прикрытие для маскировки самого себя (и весь цикл "Песнь десяти братьев" – это автопортрет на фоне излюбленных им тем: девушка, вино, книги, отец, дороги и т.д.).

Описания ландшафтов в перечисленных выше стихотворениях также напоминают природу Лотарингии. Даже детали народного костюма, такие, как огненно-красный шарф и платье Хамуталь, характерны для местных обычаев (это видно и на современных фотографиях). "Таким образом, - пишет Дан Мирон, - поэт превращает стихотворение в своего рода концентрированный литературно-живописный альбом пейзажей с пастбищем, трактиром, рощей, лошадьми, песен скачки и рассказов на почтовой станции в дожелезнодорожной Европе" [5,91]

Видимо, и овца, которую поэт "погладил... и свой путь продолжил" ("Он вернулся - напев, позабытый тобой"), тоже относится к местной фауне.

(В любом случае, такие дороги, рощи и трактиры не характерны для земли Израиля, где Альтерману предстояло через считенные годы стать "самым заядлым урбанистом среди поэтов своего поколения" (Дорман, 4,68).

Как "парса", так и древнееврейское имя Хамуталь - это, несомненно, довольно прозрачная маскировка и добавление элементов ориентализма, приближающих произведение к читателю, которому оно было предназначено. На то, что голубоглазая Хамуталь – не еврейская девушка, Альтерман намекает, возможно, в стихотворении "Вино" в интересной форме: *"глаз ты коснулась моих, Хамуталь / словно молний огнём небеса"* (в оригинале "небеса моего Господа" (моего, а не твоего!))

Альтерман, очевидно, влюбился в красивую девушку и даже по прошествии тридцати лет вспоминал её звонкий смех (в пьесе "Трактир духов"). Можно предположить, что эта первая любовь повлияла на его дальнейшую жизнь.

Менахем Дорман пишет: "В период жизни во Франции... Альтерман написал десятки стихотворений, частью в Париже, частью в Нанси... Среди них есть стихотворения, полные острых эротических переживаний, дающие во всяком случае повод *chercher la femme*... Они были опубликованы в журналах "Ктувим" и "Газит" в 1931-1932 г.г. [4,70] Сам Альтерман оставил нам некоторые подробности об их встречах где-то в росистом саду: *"Хамуталь, Хамуталь – блеск очей, как хрусталь, / Плеч янтарь и на пальцах роса..."* ["Вино"] Она коснулась его глаз, он коснулся её спины и почувствовал что-то вроде электрического разряда (было это статическое электричество янтаря или электрический ток молнии он не уточняет). Короче говоря, *"Блажен, кто холод молока её вкусил..."* ("Послание к дорогам")

2. Символ

Триада "дорога-трактир-трактирщица" символизирует в поэзии Альтермана тридцатых-пятидесятых годов свободу и радость жизни. Об этом Дан Мирон пишет так: "Идущий по дорогам... свободен от уз не только личных, общественных и государственных связей, но даже от условностей культуры..." [5,70-71]

Когда Альтерман ходил по дорогам Лотарингии, он ощущал себя таким бродячим поэтом-певцом, вроде Франсуа Вийона. Вот свидетельство Менахема Дормана:

"Натан получал огромное удовольствие от пения шансонье... громко смеялся ядрёным шутивным и чувственным куплетам... и в особенности грубым остротам Франсуа Вийона, этого француза пятнадцатого века, вечно бездомного ваганта, который писал стихи и баллады, а, кроме того, грабил и убивал. Его забыли, пока заново не открыли Бодлер, Рембо и Верлен, которых Альтерман сейчас тщательно изучал (а по прошествии лет и перевёл кое-что из их поэзии)". [4,67]

В книге "Голубиный город" он описывает себя евреем, сидящим в трактире и наблюдающим за сценой из средних веков:

*И еврей там в углу
Занял пост неспроста.
Словно лес, шевелюра
Закрывает всего.
Аллегория мира –
Трактир для него.
("Старый трактир")*

И трактирщица – символ радости жизни:

*Средь бесплодия дней наших ты как колосс
Красоты, и блаженства, и лета.*

("Вечер в старом трактире и заздравная песнь трактирщице")

Дан Мирон пишет: "Он часто в своих стихах обращается к идеальному сообществу поэтов с требованиями и замечаниями, например, побуждая восхвалять дочь трактирщика... или, как бы от их имени, говоря: *"Может, зря /ей/ наши песни мы пели.."*. и даже предписывая им в подробностях правила стихосложения в стихотворении "Корчма" из цикла "Песнь десяти братьев" [5,88-89 "] (А, может быть, говорит о себе самом и к себе обращается).

При этом он не однажды подчёркивает, говоря о трактирщице, что она простая сельская девушка.

Всё изменилось в написанной Альтерманом в 1962г. пьесе "Трактир духов". Магнит, который притягивал его в дни молодости, не утратил своей силы, но поменял полярность. То, что было положительным, теперь стало отрицательным, и это указывает на перемены, которые произошли со временем в личности и творчестве поэта. Вот как это резюмируют критики:

Дан Мирон в статье "О поэзии Альтермана":

"Если в его (Хананэля) отношении к Ноэми проявляется мотив любви до конца и даже после него, то от Трактирщицы он ожидает только чувственного контакта или, говоря её словами, только "лёгкого".... Отношение Хананэля как к Ноэми, так и к Трактирщице – явное проявление любви-ненависти... Связи его (например, с Трактирщицей) – внешни, неглубоки. Место, где протекает эта жизнь – всегда трактир, место случайное, остановка в пути. Хананэль – воплощение альтермановского архитипа прохожего, странника. Он – символ поэта, исповедь и автопортрет одновременно... Трактирщица – абсолютно аллегорический образ, выражение идеи и только, волшебница эротических ощущений, воплощение чувственной стороны любви, лишённая реалистичности и в словах, и в действиях". 6,177-] [179,190

И Эли Шавид в статье "На перекрёстке (Трактир духов)" согласен:

"Случайная встреча на перекрёстке дорог. Она реальна, пока она продолжается. Но она не несёт в себе прошлого и никак не связана с будущим. Таково же явление Трактирщицы: она есть, пока на неё смотрят. А если невидима, то и не существует. Она не требует ни прошлого, ни будущего". [7,150]

Так или иначе, Трактирщица остаётся в нашей памяти как образ живой и незабываемый, у которой есть своё важное место в прекрасных стихах и в душе выдающегося поэта.

На "Содержание"

8. Биография Александра Пэна

Поэт Александр Пэн придумал себе экзотическое детство: мать - субботница, отец которой - шведский граф и охотник на медведей в Сибири вырастил ребенка. Но профессор Хагит Гальперин, автор новой биографии Пэна, сообщает, что его настоящее имя было Авраам Папликер-Штерн, сын Сони Заферман, кошерной украинской еврейки.

«Вначале был плач моей матери при рождении моей жизни. / Затем Бог создал небеса и землю / И тишину, которая играет в хрустале ледниковых колоколов / И белого медведя, который будет играть со мной в «салки» (А.Пэн, «Стих для себя» 1966).

Его происхождение и детство до сих пор окутаны тайной. «Пэн размыл детали своей жизни и юности и создал биографический миф, который сопровождал его с того дня, как он иммигрировал в Израиль, до самой смерти», - пишет профессор Хагит Гальперин в своей новой биографии, второй из написанных ею о поэте.

По рассказам Пэна, его дед Ицхак был потомком раввинов Хаббада, поэтом, знавшим русский язык и иврит. Мать Сарра, по утверждению Пэна, была единственной дочерью шведского графа Йенсена, океанографа, охотника на белых медведей и рыбака, поселившегося в Нижне-Колымске, где он отвечал за добычу морского зверя, из которого добывали жир и шкуры. Сарра была субботницей (христианская секта, соблюдающая субботу), изучала медицину в Вене, где познакомилась с Иосифом, который стал её мужем. На седьмом месяце беременности она навестила своего отца на крайнем севере и 14 февраля 1906 года родила сына Александра. После родов её отец сказал, что ребенок, родившийся в его доме, останется с ним. Когда сыну было около двух лет, мать умерла от пневмонии.

Йенсен, живший одиноко, брал ребёнка с собой на охоту, а когда ему приходилось удаляться от него, оставлял под охраной собаки сенбернара. Однажды, когда дед вернулся с охоты, он нашел возле дома мёртвого медведя, а собака заглядывала в лицо ребёнка, защищая его.

Йенсен обучал своего внука охоте и рыбной ловле, мальчик вырос с арктическими лыжами на ногах и говорил на чукотском языке. Когда ему было около десяти лет, белый медведь ранил деда. Перед смертью Йенсен сшил для мальчика парусиновые туфли и написал записку с его именем и адресом отца-еврея.

Пэн рассказал, что во время Гражданской войны в России он бродил по заснеженным просторам протяжённостью 6000 км, согреваясь у сенбернаров, которые даже воровали для него водку и еду. Он украл нож, который ему очень пригодился. Многие из детей бродили по России во время революции, он прибил к группе беспризорников, научился выживать с кулаком и ножом, воровать еду и собирать милостыню. Чтобы согреть ноги, он набил парусиновые туфли газетными вырезками и по словам его дочери Синильги, делал это до самой смерти.

Пэн рассказал, что уже в подростковом возрасте у него была природная склонность к ритму и рифмам, и он сочинял стихи и песни, одна из которых стала популярной. В 14 лет, после четырёх тяжёлых лет в дороге, он нашёл своего отца Иосифа в Пятигорске на Северном Кавказе. Александр попал в оживлённый дом со старшими братьями и сёстрами. Один из его братьев в то время уже жил в Соединенных Штатах, и семья утверждает - версию, которую Гальперин не смогла подтвердить или опровергнуть, - что американский режиссёр Артур Пэн (фильм «Бонни и Клайд») является их потомком.

Даже после воссоединения с семьёй Александр продолжал бродить по улицам с мальчишками-кочевниками, а его отец, понимавший его сердце, не запрещал ему. Однажды он подарил своему сыну сборник стихов Лермонтова (сумевшего издать только одну книгу стихов, как и Александр Пэн в Израиле, который при жизни увидел только один том своих стихов). По словам Пэна, стихи Лермонтова полностью изменили его жизнь, заставив его внезапно повзрослеть. Он перестал бродить по улицам и начал писать.

Лежа на смертном одре в больнице, в апреле 1972 года 66-летний Пэн бормотал отрывки из фраз, которые касались конкретно чудесной легенды о его происхождении и детстве в северных ледяных степях в компании своего деда-охотника. Гальперин цитирует в своей книге «Цвет жизни» некоторые из последних фраз Пэна, как его дочь Зерубавела записала в больнице: «Дедушка, дедушка! Мне жарко ... Я сгорю! ... Лдины! – Отойди, раздавит! "

Более чем тридцатью годами ранее он вложил в романе «Падающие звёзды» (1935) аналогичные фразы в уста одного из персонажей, который во время болезни галлюцинировал: «А снег глубокий глубокий ... белый белый ... вот ледники! Отойдите - будьте раздавлены! Белые медведи».

Еврейская мать

Пэн, современник знаменитых ивритских поэтов Шлэнского и Альтермана, оставил после себя романтические любовные стихи, конформистские и нонконформистские стихи о родине, политические стихи и гимны. И всё же он, кажется, был более известен своей богемной жизнью. У него развился диабет еще до того, как ему исполнилось 30 лет, но он не бросал курить и употреблять алкоголь в больших количествах и считал, что преодолеет слабости тела в нарушение медицинских законов. Его жестокое обращение с женщинами не помешало многим из них любить талантливого и красивого поэта. Однако его роман с коммунизмом привел к его бойкоту. До последних дней жизни Пэна раздражало, что Альтермана считают автором жанра «еженедельной колонки» в еврейской поэзии, в то время как он, Пэн, ранее вёл еженедельную политико-поэтическую колонку в газете «Давар». (На самом деле, сам Пэн, отказавшись внести какие-то изменения в свой текст, предложил Альтерману вести вместо него эту колонку в газете.)

В 1989 году профессор Хагит Гальперин опубликовала первую биографию Пэна (*Fall of the Stars*, Papyrus Publishing), в которой основное внимание было уделено его жизни и ранним работам до 1940 года. В новой биографии она представила обновленные факты о его жизни. Он родился Авраамом Папликер-Штерном в 1905 году - это написано в его карточке в архиве «Политического Красного Креста», - говорит Гальперин. Его отец, Иосиф Штерн, какое-то время управлял «хедером», а затем стал учителем иврита и даже писал стихи. Он сменил фамилию на Папликер, чтобы уклониться от службы в армии. Полагают, что для псевдонима Пэн взял «П» у Папликер, а последнее «н» - у Штерн. Гальперин указывает на то, что имя Штерн Пэн дал двум персонажам в своих произведениях: главному герою сценария фильма «Пионер» 1927 года и главному герою его автобиографического романа «Падающие звезды». Другого персонажа в этом незаконченном романе зовут Владимир Есенин, и Гальперин отмечает, что его имя состоит из имен двух поэтов, которыми он восхищался: Владимира (Маяковского) и (Сергея) Есенина. «Это не кровное родство, а завуалированное заявление о том, что он видит в Есенине своего «отца» или, скорее, своего духовного «деда», - пишет Гальперин. «Главный герой Янсен в «Падении звезд» галлюцинирует во время болезни и борется с белым медведем. Здесь три персонажа сливаются воедино: Пэн, описанный как внук Йенсена, мифологический дедушка, убитый во время охоты, поэт Есенин и «шведский дворянин». Другая версия происхождения имени Пэн приводится в книге одного из членов движения «Халуц», знавшего Пэна в России. По его словам, ему дал это имя поэт Есенин, который, будучи пьян, забыл имя Папликер и назвал его «Пэн». Другие участники вспоминали, что Пэн выбрал себе имя, вырезав две буквы из имени Пушкина.

Гальперин, обнаружившая карточку Пэна в архиве «Политического Красного Креста» («Помощь политзаключенным»), выяснила, что он родился на юге Украины, в городе Акимовка. Его родители были бедны и жили со своими детьми во дворе дедушки Давида, отца его матери. Когда семья переехала в провинциальный город Литополь, мальчик Александр был зарегистрирован в проездном документе как родившийся в Калише, Польша. Но в анкете на паспорт 1959 года Пэн написал, что его местом рождения был Нижне-Колымск в Сибири.

«Я внесла в книгу четыре версии его происхождения», - говорит Гальперин. «Были версии, которые пришли ко мне после того, как была опубликована первая биография, которую я написала о Пэне. Его дочь, Синильга Эйзеншрайбер-Пэн, была убеждена, что рассказы её отца правдивы.

Будь то еврейская мать Пэна, или шведская дворянка, или вторая жена отца, или няня, которая заботилась о его детях, или женщина, сбежавшая с нееврейским кавалерийским офицером - его стихи выражают тоску по матери, которая умерла в его детстве. По словам Гальперин, сиротство стало определяющим событием в его жизни. Прошлое было проклято, и о нём нельзя было вспоминать. Он не оплакивал прошлое, но видел в нём первопричину всех перипетий в его жизни, пьянства, его неспособности придерживаться доброго и

честного пути. «Всё, что во мне хорошо и красиво, нехарактерно. Это портит пейзаж», - писал Пэн в 1936 году поэту Якову Коэну.

Узник Сиона

В 1975 году Синильга Айзеншрайбер-Пэн передала литературный архив своего отца в Институт Каца (ныне Центр Кипа), которым тогда руководил профессор Узи Шавит. Гальперин попросили поработать с архивом, и она сделала это в доме Пэна, на улице Дизенгоф, 211 в Тель-Авиве, сидя за его столом и разбирая рукописи. Вдова Пэна ходила по комнатам и иногда подавала чай. Дом, по словам Гальперин, был обставлен с монастырской простотой, а книжный шкаф был полон книг на иврите и русском. В комнате стояла узкая кровать, рядом было кресло, а на стенах висели картины Пэна. Ящики стола полны рукописей. Стихи были написаны перьевой ручкой чётким и красивым почерком и сопровождалась его рисунками; в каждом случае был образцовый порядок.

Гальперина так глубоко погрузилась в наследие поэта, что решила посвятить докторскую диссертацию его работе. Её интересовало, как случилось, что Пэн стал забытым поэтом, что большая часть его стихов неизвестна публике, и хотелось узнать, как будет выглядеть новое лицо поэта, когда его творчество будет полностью раскрыто.

Гальперин заведует архивами писателей в Центре изучения еврейской литературы и культуры им. Кипа при Тель-Авивском университете и преподаёт в колледже «Семинар киббуцев». Недавно вышли в свет «Стихи Александра Пэна» - двухтомник под редакцией профессора Узи Шавита. Ей было трудно разгадать секрет его биографии. В 1979 году она взяла интервью у его дочери, театральной актрисы Иланы Ровиной, которая рассказала всё, что знала о его детстве. Затем она взяла интервью у десятков людей, включая его дочерей и их супругов. Из-за обилия материала она решила ограничить свои исследования, а впоследствии и свою биографию Пэна, первой половиной его жизни.

Во второй биографии Пэна «Цвет жизни» Гальперин пытается ответить на многие вопросы, которые поднимает история жизни Пэна: был ли он сионистом? Знал ли он иврит до иммиграции в Израиль? Был ли он романтиком или ненавистником женщин? Как он лавировал между коммунистическим поведением и своим тёплым отношением к воинам 1948 года? Сохранил ли он свои политические взгляды или затем изменил их? Что коммунистическая партия сделала с писателем, который был её самым ярким символом?

В 1920 году Пэн поехал из Пятигорска в Москву. По его словам, уже на вокзале он случайно столкнулся с человеком, которым оказался Иван Рукавишников, старый русский поэт. Он пригласил мальчика остаться в его доме и помог ему обустроиться. Пэн, среди прочего, поступил на курсы кино, но не продержался ни в одной академической среде. Тем временем его отец и сёстры тоже приехали в Москву и поселились в маленькой квартирке.

Это были первые годы существования советской власти, и Пэн был заражён идеологическим возбуждением, спровоцированным коммунистической революцией. Он видел и слышал, как Ленин произносил речь, а после его смерти тоже проходил мимо гроба, и впечатление, которое оставила на него эта личность, не стёрлось. «Символы революции были и останутся достойными восхищения до конца его жизни», - пишет Гальперин. «На протяжении всей своей жизни он продолжал смотреть на Советский Союз через очки революции, сохраняя и «замораживая» этот образ, невзирая на негативные процессы, через которые проходил Советский Союз».

И в русской литературе это были не менее бурные годы, и молодой Пэн, принадлежавший к группе почитателей Есенина и посетивший несколько вечеров чтения, лично познакомился с некоторыми из величайших русских поэтов и писателей, в том числе с Пастернаком и Эренбургом. В 1923 году он участвовал в конкурсе чтения стихов в Москве. Пэн прочитал там свое стихотворение «Ничейный сын». Стихотворение понравилось Маяковскому,

который пригласил Пэна присоединиться к своей группе футуристов. Пэн не забыл о нескольких встречах с Маяковским; В 1950 году в Израиле был издан сборник стихов Маяковского в переводе Пэна.

Удивительно, насколько первый период его жизни и творчества напоминает Есенина, а второй – позднего Маяковского.

В Москве, Александр продолжил учёбу в средней школе, а по окончании поступил в ГИС (Государственный институт слова), посещал Государственный техникум кинематографии, стал заниматься боксом (выступал на ринге). В Москве Пэн познакомился с богемой. Дружил с С.Есениным. Стихи на русском языке начал писать с юных лет.

Пэн начал заниматься боксом в спортивном клубе Маккаби, который был активен в подполье с тех пор, как еврейская секция коммунистической партии была закрыта в 1920 году, и даже редактировал ежемесячный журнал клуба. Преследования укрепили в Пэне симпатии ко всему еврейскому. Он стал сионистом, любил иврит и запомнил целые отрывки из Библии и стихов Бялика и Шнеура. В 1926 году он был арестован за сионистскую деятельность и сослан в Среднюю Азию. С помощью Екатерины Пешковой, первой жены Максима Горького, работавшей в «Политическом Красном Кресте», ему удалось покинуть Советский Союз в 1927 году. Существует рассказ о том, что Пешкова сказала Пэну «Уезжайте, Шура, вы здесь пропадете».

По прибытии в Палестину Пэн объявил себя сионистом, но через некоторое время отрицал это, предпочитая представлять себя полным неевреем. «Я приехал без горба местечка. Я более здоров, чем вы, в укоренении на этой земле и в любви к ней», - сказал он однажды в интервью. Спустя годы он заявил, что никогда не был сионистом и попал в страну случайно. Он сказал, что ничего не знал о Палестине, «но если они меня обвиняют в сионизме, и хотят что-то навязать мне - тогда нечего делать. Палестина? – пусть будет Палестина».

Земля, земля моя

*От конца до конца
Ты моя до конца*

На следующий год после приезда Пэн написал стихотворение «Пока что – нет!», говорящее о том, как трудно ему было вживаться в эту землю. Но уже через два года его ощущения начинают меняться. Появляется прочувствованное стихотворение «Кинерет». «И всё же...» - признаётся он.

Биография, написанная Гальперин, рассказывает о его первых годах в стране и его приключениях в местном кинематографе, который только зарождался. Он работал с Натаном Аксельродом и Иерусалимом Сигалом. Они создали студию и снимали фильмы. Пэн писал, играл и даже руководил, однако ни один проект, в котором он участвовал, не доходил до экрана. Какое-то время он пробовал свои силы в сельскохозяйственных работах на землях Рухамы, но довольно скоро выяснилось, что он непригоден для физического труда и его помещали в основном на караульную службу.

Напротив, в искусстве разбивать сердца он был силён. Белла Дон, отец которой был убит на Украине во время революции, приехала в Израиль вместе с матерью. Она была знакомой хорошего друга Пэна со времен Маккаби в Москве, и когда друг поехал в Берлин на лечение, Пэн воспользовался возможностью и стал энергично ухаживать за Беллой. Она не приняла его ухаживаний, и он пригрозил самоубийством, ранил себя во время стражи и сказал своим друзьям, что в него стреляли арабы. Было проведено расследование, и в итоге его выгнали из группы. Всё-таки трюки помогли, и в 1928 году 18-летняя Белла вышла замуж за Пэна.

Первый год их брака был волшебным. В итоге у них родилась дочь Зерубавела, и пара переехала из Тель-Авива в Реховот. Пэну с трудом удавалось прокормить свою маленькую

семью за счет уроков бокса, который он преподавал, он начал пить и не раз бил жену. «Я не тот, кого жаждешь душою.» - написал он в том году. Его жестокость по отношению к женщинам очень напоминала его кумира Сергея Есенина.

В то время он узнал знаменитого поэта и редактора Шлэнского, первого, кто поддержал его на литературном пути в ишуве. Вскоре он познакомился и с Альтерманом. У него также были близкие отношения с Бяликом, стихи которого он много читал. Бялик постоянно посвящал конец недели ознакомлению Пэна с ивритской поэзией (некоторые утверждали, что Бялик учил его ивриту, но это, видимо, не соответствует действительности; иврит он, скорее всего, знал с детства).

Вскоре после рождения Зерубавелы Белла снова забеременела и хотела сделать аборт, но Пэн убедил её, что он найдёт работу и будет хорошо зарабатывать. Они вернулись в Тель-Авив и сняли комнату, и в 1931 году у них родился сын Адам. Пэн присоединился к «группе Траск» - объединению строителей и богемы в маленьком Тель-Авиве. Сидели в кафе, много пили и веселились. Помимо прочего, организовывали пуримские вечеринки, и Пэн начал писать стихи для театра «Метла». Шлэнский помог Пэну с первыми литературными заработками, публиковал его в ведущей тогда газете «Давар», принадлежавшей Всеобщей конфедерации трудящихся. Он ввёл там новый жанр – поэтическую колонку.



Тель Авив 1930-х годов

Высокий и красивый он был заметным человеком в Тель-Авиве. На нём были кожаные ботинки, шорты для верховой езды и вышитая чёрная русская рубашка, увенчанная кожаной курткой. В пьяном виде он читал по-русски стихи Есенина и Маяковского. Ходят легенды, что женщины не могли устоять перед его очарованием. У него было много любовниц.

Белла, которая заботилась о девочке и младенце, не могла работать, в то время как Пэн, который переводил пьесы для театра и писал стихи, не приносил домой денег и предпочитал проводить время в Шейх-Абрейке с охранником Александром Зейдом. Пэн восхищался Зейдом, мать которого была русской субботницей, и Гальперин утверждает, что языческий миф о детстве родился у Пэна после встречи с ним. Там, в Нижней Галилее, Пэн написал свои стихи, написанные в духе и стиле народных песен на народные мелодии – еврейские, русские, арабские, бедуинские («Мы отправимся в пустыню», «Тарелки и барабаны», «У источника», «Пейте, стада», «Земля, земля моя», которую он написал в память о Зейде, убитом арабами (1938 г.)

К этому же году относится и его знаменитый «Романс», и «Песня пьяного» совсем в есенинском духе.

В Шейх-Абрейке он также завязал роман с Ханой Ровиной, примой театра «Габима», которая была старше его на 18 лет. В то время он всё ещё был женат на Белле, и Гальперин описывает в своей книге трагическую подоплеку их развода: Белла умоляла его не ехать с театром «Габима» в тур по долине реки Иордан, но он уехал. В доме не было еды, и она вышла с младенцем в коляске на поиски еды. Она взяла редиску, которую нашла на песке, и накормила ребенка, которому тогда было полтора года. У малыша началось воспаление

кишечника. Врач отказался лечить его, потому что у матери не было денег заплатить за лечение, и ребенок умер по дороге в больницу. Она похоронила мальчика, не предупредив Пэна, и примерно после четырёх лет замужества вернулась с дочерью в дом своей матери.

И вот Пэн, 25-летний красавец-поэт, повеса, любитель покуражиться и выпить, встретил Хану Ровину, которой было за 40 – звезду еврейского театра, национальную гордость Земли Израиля.



Александр Пэн и Хана Ровина

Ближе познакомились они на репетициях спектакля «Ученик дьявола» Бернарда Шоу в интерпретации Александра Пэна и Моше Змири. Израильский поэт Хаим Гури много лет спустя о том знакомстве вспоминал так: «Пэн был высокий, белолицый, в черных ботинках, в кожаном пальто, и выглядел как принц. Город в ту пору был маленький, поэты в нём - тоже наперечет, а Пэн выглядел весьма впечатляюще и привык разбивать сердца поклонниц».

Хана стояла у истоков российского еврейского театра. Правда, познакомились руководители театра с ней еще раньше, в Варшаве, когда искали молодую актрису, знающую иврит, и обрадовались, услышав, что она играет на этом языке чуть ли не с детского сада. В 1921 году Хана вышла замуж за актера «Габимы» Моше Галеви, но спустя несколько лет разошлась с ним. А у Пэна к тому времени была жена Белла и двое детей. Хана, впервые увидев молодого поэта, потеряла покой, да и Пэн, встретив на своем пути звезду «Габимы», забыл обо всём на свете.

Их роман продолжался два с половиной года и стал самой известной любовной историей еврейского ишува Палестины. Это был океан страсти, со всеми его приливами и отливами. Какое-то время влюбленные арендовали квартиру в Тель-Авиве. В веселый праздник Ту би-шват 1934 года от этой любви родилась дочь, которой они в честь Нового года деревьев дали красивое имя Илана. Девочка родилась в Иерусалиме – мама захотела, чтобы в документах дочери местом ее рождения значился именно этот древний и вечный город.

После рождения девочки Хана серьезно заболела и оставалась в Иерусалиме в течение нескольких месяцев. Она почти умирала, и весь ишув, затаив дыхание, ожидал известий о состоянии здоровья национальной актрисы. На улицах, в магазинах - везде люди спрашивали друг друга: «Как она сегодня?», и каждый знал, о чём и о ком идет речь.

Александр Пэн иногда приезжал в больницу, навещал Хану, но отношения между ними стали портиться сразу после рождения дочери. О романе Пэна с Рубиной было сказано много, в том числе в биографии Ровиной «Королева ездил в автобусе», написанной Кармитом Гаем. Их большая любовь закончилась менее чем через год после рождения их дочери Иланы в 1934 году, но они поддерживали близкие отношения на протяжении многих

лет, вплоть до его смерти в 1972 году. Илана Ровина стала актрисой и пела, в частности, песни на слова своего отца.



Александр Пэн с дочерью Иланой

Хана Ровина, вырастив дочь, дожила до девяноста одного года (на сцену выходила до восьмидесяти девяти) и умерла в 1980-м. Александр Пэн умер в 1972-м, оставив миру несколько поэтических сборников, лучшие переводы Маяковского на иврит и несколько песен, ставших народными. В одной из них сказано: «Я безвестный поэт, а ты — великая артистка, но, в конце концов, твой облик изгладится из памяти людей, а моя песенка останется на устах. Был или не был — решит история».

Именно тогда, во время редких посещений Ханы в больнице, он успел влюбиться в медсестру Рахель Люфтгласс, которая ухаживала за Рубиной после тяжелых родов, едва не стоивших ей жизни. Их отношения укрепились, и в октябре 1936 года у них родилась дочь, которой Пэн дал имя Синильга («снег» по-тунгусски). Поженились они только потом. Пэн уже болел диабетом, но продолжал пить и оставался любимцем женщин. Несмотря на это, брак продлился 36 лет до его смерти, потому что Рахель любила его, прощала ему всё и посвятила свою жизнь только мужу, часто за счёт своего ребенка. Рахели он посвятил своё знаменитое стихотворение «Исповедь» (которое, правда, умудрился потерять среди своих бумаг, и лишь незадолго до его смерти дочь случайно обнаружила его).

Цензура и бойкот

За первые пять лет пребывания Пэна в стране, до 1932 года, он написал около 30 нежных и меланхолических песен, пишет Гальперин. В том же году он подготовил к публикации сборник своих стихотворений «Без крыши», но на печать не нашлось средств, и книга не была издана. Пэн путешествовал по стране в качестве трубадура и читал свои стихи в разных городах и кибуцах. Его мастерство росло, он вполне мог тягаться со Шлэнским и Альтерманом в изобретательности образов, сложности и изяществе стихов (например, «Набросок»).

В 1930-1933 годах был членом репертуарной комиссии театра «Габима».

Увлекательная глава в книге посвящена переходу Пэна от лирической к политической поэзии. После самоубийства двух своих почитаемых поэтов, Есенина в 1925 году и Маяковского в 1930 году, он искал смысл и значение своей жизни и видел себя Маяковским еврейской литературы. Не принимая цензуры в газете «Давар», он начал публиковаться в «На

повороте» - журнале партии «Марксистский кружок», небольшой коммунистической организации, - и в 1937 году вступил в Коммунистическую партию.

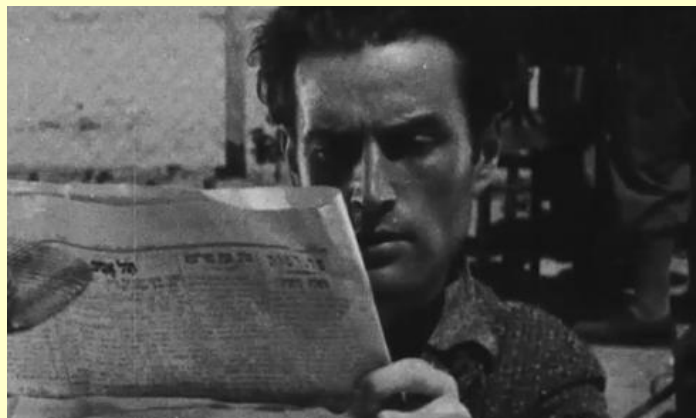
С 1934 года Пэн стал больше писать стихов о социально-политических проблемах. «Я пожертвовал красотой ради сути, — писал он, — и посвятил свою поэзию активной борьбе, служению делу социализма и мира во всем мире». Его стихи и поэмы становятся плакатными призывами, проникнутыми пафосом веры в грядущую победу коммунизма. За первым стихотворением этого цикла «Видение Женевы», опубликованном в марксистском журнале «На повороте», последовали поэмы «Против» (1935), «Первое мая», «Испания на костре», «Мир в осаде» (1942).

«Цена была высокой», - пишет Гальперин. «Он был обязан положить на полку многие части своей личности и поэзии». Этот шаг и его выбор писать «мобилизованные стихи» также привели к изоляции и отстранению Пэна от его собратьев-поэтов и большинства читателей в стране. Пэн был единственным важным поэтом партии, и редакция газеты стала его вторым домом. Пэн стал личным другом генерального секретаря партии Шмуэля Микониса. В день 41-летия Пэна, в феврале 1947 года, было основано партийное издание на иврите «Голос народа», и Пэн был назначен редактором литературной страницы газеты.

Поддержка Советским Союзом создания Государства Израиль на некоторое время смягчила раскол между коммунистами и сионистами. После Войны за независимость Пэн написал пьесу «Все одинаковы», он считал эту войну образцовой. Гальперин указывает на оппозиционные наклонности Пэна, которые «всегда были одинаковыми внутри и снаружи». Действительно, в декабре 48-го Сталину исполнилось 70 лет, и Пэн был единственным, кто не участвовал в праздничном выпуске «Голоса народа» и хвастался, что никогда не воспевал Сталину славу.

В «Голос народа» Пэн публиковал переводы русской поэзии наряду с переводами с идиш таких поэтов, как Яков Штернберг и Песах Бинцки, а также переводы стихов важных коммунистических поэтов Назыма Хикмета и Пабло Неруды. Он также воспитывал молодых поэтов, таких как Давид Авидан, Сассон Сомех и Яков Бессер. Гальперин пишет: «Даже в 1950-е годы он не принадлежал полностью к партии. Он оставался одинаково «внутри» и «снаружи»: лояльный коммунист, идущий в колее, и в то же время мятежный поэт, противостоящий партийным активистам, пытаюсь сохранить свою независимость и не получать никаких указаний ни от кого».

Противостояние между ним и партийным руководством возникло накануне публикации его первой книги стихов на иврите «В дороге» в 1956 году. Депутаты выступили против включения его стихов национал-сионистского характера, как "Земля моя". Пэн боролся с цензурой внутри партии и бойкотом, наложенным на него за её пределами. Из-за бойкота он не мог найти никого, некоммуниста, который согласился бы написать вступительную статью к книге, и попросил Майкла Харсгора, в то время члена компартии, написать введение. К моменту редактирования книги Пэн был настолько болен, что пролежал в больнице несколько месяцев.



Последний сюрприз

В марте 1957 года, примерно через год после намеченной даты, вышла книга «В дороге». Потом вышло второе издание, но Пэн так и не увидел ни одной книги своих стихов в своей жизни. Последнее стихотворение в его книге - прощальное: «Мы пришли, дорога моя, ко дню жатвы. / Может, это конец, может быть, ещё продолжим». И он попрощался со всем дорогим ему: «Мир тебе, / Дорога. / Флаг. / Свобода. / Любовь. / Родина».

В 1959 году Пэн был приглашен на конференцию писателей в Москву и взял с собой дочь Синильгу. Это был захватывающий визит. Он встречался со своими сестрами. Он познакомился с сестрой Маяковского. Он дважды встречался с премьер-министром Никитой Хрущёвым. Его стихи были напечатаны в Советском Союзе во время его визита, но сотрудники КГБ не переставали следовать за ним, и он хорошо впитал атмосферу угнетения.

В это время Борис Пастернак, получивший Нобелевскую премию по литературе в 1958 году, находился под домашним арестом в своем доме на даче. Пэн спросил его адрес и получил отказ. Он, видимо, нашёл дорогу и пришёл к нему домой, и когда Пэн вернулся оттуда, как рассказывала дочь, он выглядел как «человек двадцати лет», ругался по-русски «Чёрт возьми, я бы хотел, чтобы они сгорели» и даже не коснулся бутылки коньяка.

Несмотря на это, по возвращении из поездки в Россию Пэн оставался непреклонным коммунистом. В результате раскола, произошедшего в израильской компартии в 1965 году, он остался с большинством её еврейских членов, но в июле 1967 года он вышел из партии, хотя в то же время продолжал получать от неё мизерную зарплату.

В последние годы жизни Пэн тяжело болел. Рахель и дочь Синильга преданно ухаживали за ним. Из-за возникавшей вследствие диабета гангрены ему ампутировали ногу, но выходить не улицу на протезе он отказывался.

После его смерти в апреле 1972г. знакомых ждал сюрприз. В своём завещании Пэн велел провести для него еврейские похороны, чтобы не было никаких панегириков и чтобы Коммунистическая партия не брала на себя ответственность за мероприятие. Он велел сказать по нему «Кадиш» и просил похоронить его тело среди его товарищей по писательству, а если возможно - рядом с могилой поэта Авигдора Амейри.



Могила Александра Пэна

Почему он все эти годы держался за Коммунистическую партию?

«Пэн навсегда остался поэтом Великой русской революции, – писал о нем поэт и критик Ицхак Лаор, – хотя вряд ли осознавал, что в России революция закончилась еще до того, как он начал писать стихи.»

«В первые годы после иммиграции в Израиль, - пишет Гальперин, - Пэн всё ещё упоминал в своих произведениях об антисемитизме, существовавшем в Советском Союзе, но позже архивировал эти работы, и издалека он видел только высокие принципы революции: коммунизм победит всё. В своих поисках смысла, он нашёл идеологию, которая избавит его от проклятия горькой судьбы, которая, как он думал, цеплялась за него с рождения».

Лишь после смерти Пэна стали появляться книги, сборники, критические работы. Три следующие сборника Пэна вышли посмертно: . Сборник стихов «Было или не было» вышел в Тель-Авиве всего через два дня после смерти поэта, «Улица односторонней печали» в 1977г.; «Ночи без крыши» в 1985г. (в русском переводе сборник и поэма, давшая ему название, «Ночи под небом»).

Два замечательных ивритских поэта были надолго исключены из официального пантеона израильской литературы – Ури-Цви Гринберг считался правым экстремистом, националистом, а Александр Пэн – коммунистом, левым экстремистом. Но быть коммунистом в Израиле во времена, когда в СССР антисемитизм был государственной политикой, когда лучшие силы еврейской интеллигенции там физически уничтожались или лишались возможности работать, означало противопоставить себя всему народу. «Если бы он не был в том лагере, где он есть, – жестко сказал о Пэне в день его 50-летия Натан Альтерман, – его праздник стал бы праздником всей ивритской поэзии».

Смесь поэзии и жизни в Пэне поразительна. Не так много поэтов, чей биографический миф так интересен. О его стихах при его жизни ничего не писали. «Пэн, - пишет Гальперин, - был известен благодаря Хане Ровиной и маленькому Тель-Авиву, а также благодаря развлечениям и выпивке, но не как важный поэт. Он прославился благодаря скандалам. Я помню, что мы пели его «Песню пьяного» в Объединенном движении, мы не знали, что это Пэн написал «Между долиной и холмом, быстро в гору», мы пели «Мы отправимся в пустыню» и не знали, что это были песни, которые он написал. Поворотный момент наступил только после его смерти. Был организован посвящённый ему вечер, и люди чувствовали, что им стыдно. Позже о нём сняли фильм на Первом канале (режиссёр Илан Тиано), были пьесы о нём, а вечера его стихов всегда проходили при переполненном зале».

P.S. От переводчика: В своём интервью [3] дочь Александра Пэна Синильга Эйзеншрайбер-Пэн жаловалась на то, что ивритская поэзия XX-го века забывается, не пользуется широким интересом молодёжи. Она обвиняла в этом, в частности, учителей, многие из которых выбрали эту профессию вовсе не из любви к литературе вообще, и к поэзии в частности. На мой взгляд, к этому следует добавить и действующий закон об охране авторских прав, позволяющий потомкам поэтов не допускать публикации стихов в Интернете (кроме текстов песен), а в наше время, если тебя нет в Интернете, ты не существуешь (в библиотеке можно прочесть книгу израильского поэта бесплатно, а в Интернете – нет, хотя более того охраняемые авторские права в США это позволяют). Но, конечно, время берёт своё – «иные времена, иные песни». Впрочем, всё не так плохо. Например, на тех сайтах, где я размещал свои переводы, стихи Пэна всегда пользуются интересом, а в январе 2021г. меня попросили разрешить воспользоваться ими во время лекции и экскурсии по местам, связанным с Пэном.

Источники в Интернете:

1. Статья в газете «Хаарец» <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/1.1438642>
2. Леонид Школьник "Любовь и боль «еврейского Маяковского»" www.jjew.ru/index.php?prn=6022/
3. Интервью с дочерью Александра Пэна Синильгой Эйзеншрайбер-Пэн ("הידברות", רשת ב', 26.12.2020)

9. Кто "Ты"?

Часто задаётся вопрос, к кому обращено стихотворение "Встреча без конца"? Оно – прямое продолжение предшествующего стихотворения "Вновь вернулся напев" в книге Натана Альтермана "Звёзды вовне": тот же герой (Поэт), та же попытка уклониться от своего призвания, те же слова (напев, напрасно, ещё). Так, может быть, надо сначала задаться вопросом: кто же говорит с Поэтом в первом стихотворении, что это – внутренний монолог или диалог и, если диалог, то с кем?

В стихотворении "Вновь вернулся напев" два героя – Поэт и Вселенная. Она ожидает его, чтобы отразиться в его напеве, а он готов до земли склоняться перед каждым её проявлением. Именно так описывает ситуацию составитель антологии "Самые красивые стихи на иврите" (Тель-Авив, 2013) Менахем Бэн : "Альтерман вернулся к поэтическому творчеству, он вновь полюбил этот мир, поскольку поэзия вновь изнутри открылась в нём". (стр.21) Утверждение, что Альтерман вновь вернулся к творчеству, сомнительно. Ведь такое огромное и великолепное здание, как "Звёзды вовне", не могло возникнуть в одночасье. Он, наверняка, работал над ним в тайне в течение нескольких лет.

Книга "ворвалась бурей" в ивритскую литературу, сразу лишив Авраама Шлэнского "короны первого поэта очевидным образом" (стр.42), что было для Альтермана вовсе не безразлично (см. стихотворение Якова Орланда "Радость бедных", например, там же – стр.180).

Можно было предположить, что взаимная любовь Поэта и Вселенной приведёт к их встрече, но по некоторым причинам он раз за разом безуспешно пытается от неё уклониться и забросить напев.

Стихотворение "Встреча без конца" явно написано от лица Поэта. Но к кому он обращается, кого называет "Ты"? Может быть, отвечает тому, кто говорил с ним в первом стихотворении? "Встреча без конца" начинается словами "Ты обрушилась на меня бурей, я буду петь тебя вечно". Но Вселенная "обрушилась" на него не в Тель-Авиве, где создавалась книга, и не в Париже, где он учился, а в Варшаве, в 1910 году. И бурю чувств вызвала у его родителей, а младенец, слегка всплакнув, спокойно задремал. Но явно парижская атмосфера в стихотворении не случайна. Там "обрушилась" на него поэзия, там он почувствовал своё призвание и именно к ней, к своей Музе, как мне кажется, он обращается, называя её на ты. (Может, именно она говорила с ним в первом стихотворении, а не Вселенная? Вряд ли сам поэт говорит себе: "Ну, иди уже, все тебя ждут!") Альтерман намерен не воспевать Музу, а только служить ей (как поётся в песне Ноэми Шемер "Золотой Иерусалим", "я - арфа для всех твоих песен"). И делает он это не по собственному желанию ("кругом голова, не шелохнуть рукой"), а по Божьему велению, принося её (поэзии) младенцам (стихам) сладкие плоды ("миндаля с изюмом") своего поэтического труда. К Богу же он обращается в своей книге и когда пытается избежать своего призвания и убить в себе тяжёлую и опасную тягу к творчеству ("Письмо"), и когда восхищается, глядя на превышающую человеческие силы "печаль и мощь того, что Ты шутя создал" ("Месяц"). А Вселенная – это главная тема поэзии.

(Между прочим, у древних греков был бог-покровитель искусств Аполлон и музы, его помощницы, отвечавшие каждая за свой "участок" – Эвтерпа – за лирическую поэзию, Каллиопа – за эпическую и т.д. Они вдохновляли людей на творчество и следили, чтобы те не уклонялись от своего призвания. ("Наше сердце держишь крепкою рукою. / Если вдруг устанет биться в беготне, / Не жалей..."). Только Музе позволено быть судьёй поэта, поскольку его можно судить только по им самим установленным законам.)

Но почему Поэт старается уклониться от встречи? Он сам отвечает на этот вопрос в конце стихотворения: "Упаду с улыбкой, не стесняясь ран". Он знает, что судьба поэта всегда трагична. Искусство требует жертв: художник сжигает себя в творчестве, но страшнее всего -

опасность потерять достигнутую в юности высоту, трагедия, которая чаще всего поджидает именно поэтов.

В конце концов Поэт принимает свою судьбу - и не с печальной покорностью, а с радостью, ибо она открывает перед ним "райский сад" Поэзии.

На "Содержание"

10. Нетленные богатства Авраама Шлэнского

Эти вопросы и замечания возникли у меня в связи с переводом на русский язык стихотворения Шлэнского "Могуч лес в пору листопада" их книги "Неотёсанные камни".

Суть стихотворения и его сюжет достаточно ясны: кризис предпенсионного возраста – удачное время и серьёзный повод для критического переосмысления пройденного пути и выбора пути на оставшиеся годы.

Но есть в стихотворении одна строка, которая требует более пристального внимания: *הַיָּוֹצֵחַ לְרֵגְלֵי* (hajū tsonejha levarot) Дословно: было твоё стадо пищей.

Кто эти tsonejha? Что за стадо? В каком смысле стало оно пищей и для кого?

На первый вопрос литературные критики отвечают: это – словарное богатство поэта: "всё поэтическое богатство и "динары" языка" [1], "твоё стадо – символ духовного богатства" [2].

А на второй вопрос – "языковое богатство поэта не может быть реализовано в мире, который его окружает" [2]. Некоторые утверждают, что богатство это утеряно, истощилось или забыто. При этом имеется в виду выражение из "Писаний" (книга "Плач Иеремии, 4, 10), смысл которого – "стали пищей"; говорят, что Шлэнский хочет обнажить уязвимое "я" пожилого человека, лишившегося слов и посылы [2], который "затрудняется вдруг даже составлять слова из слогов, как если бы только сегодня начал сочинять стихи ...Ему нужно вернуться к самому себе и к своим творческим возможностям" [1]. Но, если поэт лишился своего богатства, то сравнивать его с обладателем несметных сокровищ, запёртым в подвале, можно только "парадоксальным образом" [2].

Нуждался ли Шлэнский в таком парадоксе? И, кроме того, почему он должен впредь пользоваться в своей поэзии "неотёсанными камнями"? В самом ли деле его словарное богатство забыто или изношено? Он, искусный и известный живописец слова, решил вдруг стать маляром? И, главное, "окажется ли грубый камень успешнее отшлифованных фраз"? Нет, говорят критики:

- "Само название книги "Неотёсанные камни" свидетельствует о том, что Шлэнский чувствует: времена изменились, и его поэтика, предлагавшая строить фразы стихов из "шлифованных камней", не находит достаточного понимания среди нового поколения поэтов. Книга предлагает изменить принципы творчества, и Шлэнский будто бы собирается впредь строить речь из неотшлифованных грубых фраз, как это делают молодые. Стихотворение "Могуч лес в пору листопада", открывающее книгу, - это попытка обороняться от атак молодого поколения" [3];

- Шлэнский увидел "мир, в котором несложные вариации примитивного языка заменили собой нормы высокой поэзии и ярких метафор" [2].

Но, если дело обстоит таким образом, то, может быть, "стадо" – не языковые сокровища поэта, а его бывшие читатели, которые исчезли и сменились новой многочисленной публикой, не способной понять его высокую поэзию? Может быть, выражение надо производить не от арамейского корня, означающего "стали пищей", а от ивритского корня, означающего "невежды, простонародье"? Может быть, это стихотворение – не только

исповедь и безжалостное самобичевание, но и обвинение молодого поколения в "неотёсанности"?

(Предположим, что богач нашёл ключ, вырвался из подвала наружу и обнаружил, что золото перестало быть универсальным эквивалентом, заменено на раковины, как это было на островах Тихого океана, вышло из употребления, потеряло всякую ценность – финансовую и эстетическую. Что он предпримет, начнёт нырять в поисках раковин? Или умрёт с голоду, как умер бы в подвале? Богатства старости не так уж нетленны.)

Источники:

1. Менахем Бэн и Дорон Корен. Антология "Самые красивые стихи на иврите", Тель-Авив, издательство "Едиот ахронот", 2013
2. Арье Офенгендер. "Заметки о поэзии и поэтических установках Авраама Шлэнского", Еврейский университет, Иерусалим, издательство "Магнес", 2010
3. Хагит Гальперин. "Маэстро", Тель-Авивский университет, издательство "Объединённый киббуц", 2011
4. Авраам Агорный-Гарин. "Шлэнский в путях Бялика", издательство "Ор-ам", 1985

На "Содержание"

11.О переводе Леей Гольдберг стихотворения Натана Альтермана "Летняя ночь"

Дословный перевод оригинала

Тишина свистит в пространствах.
Блеск ножа в глазах кошек.
Ночь, сколько ночи! В небесах безмолвие.
Звёзды в пелёнках.

Время широко, широко (просторно). Сердце
прозвонило две тысячи.
Роса, как встреча, ресницы залила.
Золотым кнутом фонарь повергает ниц
Рабов чёрных вдоль причала (перрона).

Ветер (ж.р.) лета плывёт. Глухая, взволнованная.
На плечи садов её губы проливаются.
Зеленоватое зло. Брожение огней и подозрения.
Кипение клада в пене чёрной.

И далеко ввысь, с воплем заморенного голодом,
Город, глаза которого покрыты золотом,
Испаряется в гнев клубами камня
Башен и куполов.

Перевод Л.Гольдберг

Тишина в пространстве громче вихря,
И в глазах кошачьих блеск ножа.
Ночь! Как много ночи! Звезды тихо,
Точно в яслях, на небе лежат.

Время ширится. Часам дышать
привольно.
И роса, как встреча, взор заволокла.
На панель поверг фонарь ночных
невольников,
Потрясая золотом жезла.

Ветер тих, взволнован, легким всадником
Прискакал, и, растрепав кусты,
Льнет к зеленой злобе палисадников,
Клад клубится в пене темноты.

Дальше, дальше ввысь уходит город
С позолотой глаз. Урча, без слов,
Испаряют камни гнев и голод
Башен, крыш и куполов.

1. Ниже приводится отрывок из книги Авраама Яфе "Лея Гольдберг. Черты личности и творчества" (Тель-Авив, 1994, стр.283-285).

Две записки Альтермана касаются вызывающего большой интерес опыта Леи Гольдберг по переводу его стихотворений на русский язык.³ Насколько нам известно, Лея с юных дней писала стихи только на иврите. Её знание русского языка было глубоким и совершенным, потому что это был не только её второй язык, но и, может быть, первый по важности язык чтения из-за её тяготения к великой русской литературе девятнадцатого века. Но трудно было предположить, что она сможет в столь совершенной форме перевести на русский язык стихи Альтермана. Может быть, её способность перевести именно эти стихотворения объясняется тем, что на становление его поэтики (особенно, в начале пути) оказали влияние русские имажинисты и, особенно, поэзия Пастернака.

Альтерман не скупился на выражение своего восхищения уровнем перевода, богатством и точностью русского языка переводчицы. Он только попросил Лею внести небольшие изменения во вторую строфу стихотворения "Летняя ночь", и, если судить по имеющейся у нас версии (по-видимому, окончательной), она действительно выполнила его пожелания, хотя они потребовали коренного пересмотра всех четырёх строк этой строфы.

В конце записки Альтерман снова извиняется за некую обиду, которую нанёс Лее в недалёком прошлом, и выражает надежду, что возобновление связей между ними разрушит "разделяющую их перегородку, по существу очень тонкую и совершенно излишнюю".

Дорогая Лея,

Переводы чудесны. Какой сильный и стройный русский язык! Когда я читаю в Вашем письме, что это – первый Ваш опыт, я радуюсь, что эти два старые мои стихотворения удостоились чести стать случайным поводом для обнаружения Ваших новых способностей. Спасибо, Лея.

Я только попрошу, если это возможно, внести одно изменение. И не потому, что перевод в чём-то виноват, а потому, что оригинал в своё время согрешил. Две последние строки во второй строфе "Летней ночи" (золотом жезла и т.д.) раздражают меня, когда я на них натываюсь, из-за того, что я будто бы люблю сопоставлением золотого и чёрного цветов, когда речь идёт о занесённом жезле. Мне всё время хочется что-то здесь поправить... Я бы попросил поэтому заменить в переводе этой строфы "хлеицут" на что-нибудь более статичное и, может быть, "жезлом" на что-нибудь не столь резкое. А, если выбросите всю эту строфу, буду ещё более благодарен.

Что касается печати – ясно, что Вы вправе послать их в печать. А теперь я скажу Вам ещё кое-что:

³ "Летняя ночь" и "Буря прошла здесь перед рассветом" из книги "Звёзды вовне" (1938г.)

Из-за моей небрежности и лени я нарушил некоторые элементарные правила дружеского поведения, в результате чего между нами возникла некая перегородка.

Поверьте мне, дорогая Лея, что моё сердце выражает Вам, как всегда, много дружбы и любви. Возможно, эта короткая переписка между нами поможет разрушить эту разъединяющую нас перегородку, на самом деле очень тонкую и совершенно ненужную.

Ваш Натан 23.2.61

Последняя из записок послана примерно через две недели после предыдущей, и она тоже посвящена переводам. Он извиняется за то, что загружает её просьбами, и объясняет, почему это, по его мнению, так важно. И вновь просит внести изменения в две уже изменённые строки, сопровождая просьбу неустанным изъявлением восхищения проделанной Леей Гольдберг работой.

Дорогая Лея,

В вопросе о "двух строках" Вы нашли самое лучшее решение, добавив кое-что и от себя, так что мне не следовало бы надоедать Вам дополнительным вмешательством. Я, кажется, никогда не делал замечаний переводчикам. По правде говоря, мне безразлично, как я "выгляжу" на другом языке. И, если в этот раз я надоедаю Вам (хотя переводы, в самом деле, чудесны), то только потому, что эти преводы могут попасть в Россию, и жаль, если какой-нибудь читатель-еврей (может быть, молодой и обладающий вкусом) получит среди того немногочисленного, что доходит до него отсюда, описание этого "золотого жезла" и т.д. Это не могло бы не вызвать в сердце такого читателя отталкивающего впечатления (и в этом я с ним солидарен) из-за привкуса литературного эстетизма, любования игрой цветов, когда речь идёт о хлещущем биче. Тут мешает не брутальность (которую Вы так хорошо показали), а сочетание её с салонной литературой, сосредоточенной на изображении. Исходя из этого, может быть, следует заменить в этих двух новых строках и слово "чернокожие", вызывающее сейчас ассоциации, несовместимые с золотой цепью.

А что касается остальных Ваших изменений - я просто восхищён ими.

И всего лучшего Вам, Лея

Простите за то, что надоедаю

Ваш Натан 6.3.61

Перевод А.Г.

2. Хотелось бы сделать несколько замечаний, касающихся как самого стихотворения Натана Альтермана "Летняя ночь", так и перевода, сделанного Леей Гольдберг:

Первая строфа.

Вся книга Альтермана "Звёзды вовне" написана по правилам построения симфонии в классической музыке.⁴ И "Летняя ночь" тоже следует им и как бы представляет собой первую часть симфонии - сонатное аллегро: вначале даётся экспозиция (краткое изложение) двух основных тем – главной (энергичной, мажорной -город) и побочной (более спокойной, минорной - небо), которая, как и полагается в сонате, контрастна по отношению к главной. Затем идёт этап развития тем, и в конце они сталкиваются между собой. Могут быть и дополнительные темы (в данном случае – время)⁵.

Город описан, как нечто, связанное с опасностью: тишина наполнена свистом, в глазах кошек блеск ножа. Небо, наоборот, безмолвно и спокойно. Звёзды укутаны в пелёнки.

Но между двумя темами проскальзывает в экспозиции ещё одна тема: кто-то (по-видимому, автор) произносит фразу не описательную, а выражающую эмоцию, но пока не ясно, какую именно: *Ночь, как много ночи!*

Последняя строка первой строфы в оригинале укорочена, чтобы подчеркнуть с помощью возникающей из-за этого паузы: экспозиция закончена, начинается этап развития тем. В переводе этот приём не нашёл отражения.⁶

Вторая строфа.

Она кажется самому Альтерману наиболее проблематичной; он даже предлагает Гольдберг вычеркнуть её. Гольдберг несколько раз переделывает по его просьбе эту строфу, всё более удаляясь от оригинала.

Вначале развивается именно третья тема, тема авторского ощущения ночи. Оно теперь пересказывается иначе: *Время ширится*. Опять не ясно, нравится это автору или нет. Гольдберг считает, что нравится, и фразу оригинала *Сердце прозвонило две тысячи* переводит как *Часам дышать привольно* (как будто не автор, а само время выражает свой отношение к происходящему).

Но тут возникает вопрос: почему сердце не "стучало", не "билося", а "прозвонило"? По-видимому, сердце уподоблено часам на городской башне. Две тысячи ударов в нормальном ритме сердце проделает за 30-40 минут, но, если это ритм боя часов, то на две тысячи ударов потребуется больше девяти суток. То есть ночь кажется автору бесконечной. (Жаль, что из перевода Гольдберг эта великолепная метафора исчезла.)

Значит, эмоция, выраженная в в двух фразах, не положительная, автору вовсе не дышится привольно. Действительно, он же не на небе находится, где тишь и покой, а в городе, который далее описывается как средоточие зла.

Вторая строка тоже требует объяснения. Что значит *И роса, как встреча, взор заволокла*? Надо полагать, что роса уподоблена слезам радости при долгожданной встрече, затуманившим взор. Но, по-видимому, в эту бесконечную ночь роса одиночества заливают ресницы, а не слёзы радости, что подтверждает предположение, что автор вовсе не в восторге от того, что видит и что с ним происходит.

⁴ Я уже писал об этом на сайте в заметке "Музыка звёзд" (ст. Каталог статей)

⁵ В отличие от преобладающего в книге ритма – анапеста, это стихотворение написано хореем, где перемежаются ударные и безударные слоги - в ритме тикающих часов. Безударные стопы из двух слогов в начале нечётных строк и в конце чётных ещё более "растягивают" время

⁶ Гольдберг превела "Звёзды в пелёнках" как "Звезды тихо, / Точно в яслях, на небе лежат". Единственный пример, когда ребёнок в пелёнках лежал в яслях для скота, – новорожденный Иисус в Новом Завете. Противопоставление невинного младенца грешному городу интересно, но вряд ли оно входило в намерения Альтермана

Появление фразы *И роса, как встреча, взор заволокла* кажется более естественным, если предположить, что под словами *Звёзды в пелёнках* Альтерман имеет в виду "Звёзды в пеленах", т.е. за пеленой тумана (небо отгораживается от преступного города). Тогда и пелена слёз (или росы), затуманивающая взор, является продолжением того же образа.

Возможно, Альтерман имел в виду русское слово "пелена", имеющее все три эти значения – пелёнка, пелена тумана, пелена перед глазами.⁷

Начиная с третьей строки этой строфы, развивается главная тема – тема города. Развитие происходит не только так, как принято было у имажинистов (главное – образ), но и в традициях символистов, у которых Альтерман так много воспринял (главное – символ). Начиная с Верхарна и Бодлера, символисты представляли ночной город, как притягательное зло, извращающее всё этическое и эстетическое.

Альтерману не нравится собственное описание, где обыгрывается сопоставление золотого и чёрного цветов в сцене с жестоким фонарём-рабовладельцем. Это, вроде бы, проявление дурного вкуса (да ещё если попадёт в Россию! А что касается израильских читателей, это его не волнует или он в них вполне уверен? Довод кажется не очень серьёзным). Но он повторяет ту же игру цветов в следующих строфах: *В чёрной пене* (так в оригинале)... *с позолотой глаз*. Так что неудачно не само сравнение цветов (дело вкуса), а его повторение в стихотворении, чего следует, конечно, избегать.

Альтерман попросил убрать *чёрных рабов*: это было политически некорректно уже в 1961г.!

Альтерман даже просит Гольдберг убрать всю эту строфу из стихотворения, но тогда оно потеряет эмоциональный заряд, ограничится фиксацией картины.

Третья строфа.

В оригинале ветер (на иврите слово женского рода) *плывёт. Глухая, взволнованная. / На плечи садов её губы проливаются*. Вроде бы образ женщин, ищущей близости мужчин, ещё один образ порочного города. Гольдберг же рисует образ игривого всадника, который *прискакал* и почему-то *льнет к зеленой злобе палисадников*. Поскольку в русском языке слово "ветер" мужского рода, в переводе исчез эротический подтекст этой фразы.

Тут следует остановиться на одном важном приёме, используемом Альтерманом. Чтобы подчеркнуть бесконечность ночи, он описывает картину города (и неба) абсолютно статичной. Те процессы, которые происходят, или уже закончились (сердце прозвонило, роса заволокла и т.д.), или неизменны (ветер плывёт, фонарь повергает, город испаряется). А большинство образов вообще обходится без глаголов. Интересно, что того же просит Альтерман от Гольдберг: *Я бы попросил ...заменить в переводе ... на что-нибудь более статичное*.

Четвёртая строфа.

Как и полагается в сонате, происходит столкновение тем.

Побочная тема стихотворения (небо) не получила развития, так как его нет и в сюжете: небо остаётся безучастным за пеленой тумана. Но теперь выясняется контрастность этой

⁷ Я уже приводил на сайте в статье "Радость бедных языком намёков" (см. Каталог статей) пример использования Альтерманом русской лексики в ивритском тексте: на иврите выражение "сердце в клетке" ("сердце" произносится "лев") не содержит намёка ни на льва, ни на грудную клетку, эта игра слов понятна только в контексте двух языков (стихотворение "Отец" из цикла "Песнь десяти братьев" в книге "Голубиный город".) - А.Г.

темы по отношению к главной: именно к небу обращает город свои претензии, свой голодный вопль и свой гнев.

В конце небольшая неточность перевода ослабляет образ: не камни испаряют гнев, а город в гневе испаряет свои камни.

* * *

И, наконец, замечание по поводу восхищения переводами со стороны Альтермана. Они кажутся несколько неискренними хотя бы потому, что он не удержался и вставил в записку фразу *По правде говоря, мне безразлично, как я "выгляжу" на другом языке*. Можно ли сильнее обидеть переводчика?! Да и слова *Вы нашли самое лучшее решение, добавив кое-что и от себя* не столь уж безобидны. Альтерман вообще был не из лёгких людей, с какими удобно дружить, да и к чужим успехам был равнодушен (см. стихотворение Я.Орланда "Радость бедных" в Антологии ивритской поэзии 2013г. "Самые красивые стихи на иврите"). Скорее всего, он хотел заглазить какую-то неловкость предыдущих встреч, о чём он прямо говорит.

Адольф Гоман

Позволю себе предложить ещё один вариант перевода этого замечательного стихотворения:

Летняя ночь

Тишина пространство свистом полнит.
Блеск ножа в кошачьих кроется глазах.
Ночь. Как много ночи! Небеса безмолвны.
Звёзды в пеленах.

Время шире, шире... Тысячу пробило
Сердце. Взор, как встречей, затенён росой.
На причале встал фонарь, во тьму настила
Чёрных слуг повергнув плетью золотой.

Струи ветра в томном возбужденье
Льют прохладу с губ, обняв за плечи сад.
Зла зелёный мрак. Огней и страхов тленье.
Темнотой сокрыт кипящий в пене клад.

И с голодным стоном глядя вверх на небо,
Позолотой глаз светясь до облаков,
Испаряет город клубы камня с гневом
С тёмных башен, стен и куполов.

Перевод Адольфа Гомана

Оригинал стихотворения Натана Альтермана "Летняя ночь":

נתן אלטרמן ליל קיץ

דומיה במרחבים שורקת.
בהק הספין בעין החתולים.
לילה. כמה לילה! בשמים שקט.
כוכבים בחתולים.

זמן רחב, רחב. הלב צלצל אלפים.
טל, כמו פגישה, את הריסים הצעיר.
במגלגל זהב פנס מפיל אפים
עבדים שחורים לרחב הרצף.

רוח קיץ שטה. עמומה. רוגשת.
על כתפי גנים שפתיה נשפכות.
רע ירקרק. תסיסת אורות וקשד.
רתיחת מטמון בקצף השחר.

והרחק לגבה, בנהימה מרעבת,
עיר אשר עיניה זהב מצפות,
מתאדה בזעם, בתמרות האבן,
של המגדלים והכפות.

На " Содержание "

12. Немного статистики (Альтерман на русском языке)

(Заметка написана для форума израильского сайта «Натан Альтерман»)

В течение многих лет я переводил стихи, сначала с иврита на русский, затем на иврит с русского и других языков. Среди 650 стихотворений, которые я перевел на русский язык, от Бялика до Амихая, около 160 были Натана Альтермана. Они появились на двух больших веб-сайтах в России и Германии и были скопированы на многие более скромные.

На сайте stih.ru (Москва) читали эти переводы около 17 тысяч человек, а Альтерман всегда был первым среди поэтов. Только в более позднее время повысился интерес к поэзии Амихая. Среди ответов, которые я получил, ответ, который больше всего согрел мое сердце, был, вероятно, от какой-то девушки: Теперь из всех стихов, которые мне нравятся, самое любимое - стихотворение Натана Альтермана «Девушка».

На сайте «Записки по еврейской истории» (Германия, на русском языке), ориентированном на читателей в США, Канаде и Европе, появились те же переводы. Там нет статистики чтения, но из многих откликов более трети относятся к поэзии Альтермана, некоторые из них действительно восторженны. С этого сайта более 20 сайтов, которые распространяют электронные книги, скопировали две книги Альтермана - «Звезды вовне» и «Радость бедных», которые я перевел полностью.

У меня также есть собственный веб-сайт stihil.net (или через Google «Адольф Гоман ЭХО»), и наряду с переводами на русский язык там помещены около 700 переводов на иврит. Я не занимаюсь рекламой сайта, поэтому туда попадают только те, кто ищет стихи определенного поэта. За последний год стихи на сайте читали около 10000 раз, из которых около 1200 - стихотворения Альтермана (первое место). Второе место - стихотворения Пушкина (520) в переводе на иврит и третье место - мои заметки о поэзии Альтермана (470). Кстати, здесь, на форуме Натана Альтермана, эти заметки были прочитаны почти

200 тысяч раз (в том числе « Когда видящих скроет тьма» о поэме «Радость бедных» более 56 тысяч раз).

А.Г. 10/26/2017

На "Содержание"

13. О стихотворении «Прощание шарманки» из книги Н.Альтермана «Звёзды вовне»

Это та самая музыкальная шкатулка, которая упоминается ещё в начале книги в стихотворении «Ветер и все его братья». Тогда она была только инструментом для напева, из вступления: «Вновь вернулся отвергнутый было напев», к которому сейчас добавились и стихи.

1. Конец дороги

Стихотворение «Прощание шарманки» начинается под завесой легкомыслия и иронии:

Кружат стаи голубей
В небе города высоком
Над помостом палачей,
Над ресницами красоток.

В отличие от «Вновь вернулся мотив», где поэту предстоит отправиться в дальнюю дорогу, здесь нет ожидания долгого пути:

Ветер лёгкий и неверный
Не умчит нас далеко.

Мы остаёмся в городе, но и здесь есть чем восхищаться. Альтерман, как всегда, на высоте таланта:

На плече зари вечерней
Спелых вишен коробок...
В лошадиный гляну глаз
Взором женщины влюблённой.

И вдруг атмосфера меняется. Речь идёт о конце, расставании, безмолвии:
Всех молчанье ждёт в итоге.
Вот и мне пора идти.

Если в «Вновь вернулся мотив» перед поэтом-«прохожим» «как глаза, распахнулась дорога без края», здесь «закрываются дороги, как глаза, в конце пути». (Далее выясняется, что не только у дорог есть глаза, но и у «стоглазых улиц».)
Пришло время:

В старый дом вернёмся, может.
Жизнь былую усыпим,
Как младенца, в семь уложим.

Пора обратиться к воспоминаниям:

Ветер бурь и туч чудесен!
Леса запахи вдохнём.
Ну, подруга старых песен,
Посидим перед путём.

. . .

Ах, прекрасные деньки!
Кругом голова от рынка –

И тут наступает конец:
Вечер! Вдруг, обвалом! Боже!
Время мчится всё быстрее...
Я гляжу на небо лёжа...
Кружат стаи голубей...

2. И после всего

Если смысл стихотворения «Прощание шарманки» - описание смерти поэта, то что значат следующие за ним стихотворения?

Но сначала вернёмся к предшествующему стихотворению «На дальней дороге». Там Альтерман говорит:

Не устану дышать, не устану смотреть
И продолжу идти, умерев, я.

(А в стихотворении «Вновь вернулся ... мотив» тоже: «и свой путь продолжил»).

Суть стихотворений, следующих за «Прощанием шарманки», - последние, самые важные воспоминания перед уходом из этого мира. Можно сгруппировать их по темам:

- детство («Весна на память», «Цирк»)

- город с его рынками, улицами и девушками – тема большой и важной части книги («Ворота настезь», «Песня», «Базар в лучах солнца», «Ясное утро», «Я именем любимым города клянусь»)

- природа («К роще»)

- первая любовь, та дочь трактирщика, которая через 19 лет в стихотворении «Вино» из книги «Голубиный город» появится под псевдонимом Хамуталь и которая не раз появлялась уже в книге «Звёзды вовне» («Вновь вернулся ... мотив», «Вечер в старом трактире», и теперь вспоминается вновь («Вновь и вновь ей одной восхищаться», «Дочь трактирщика», «Песня в лесном трактире»)

Остаются три стихотворения, о которых следует сказать отдельно. В «Песне трёх братьев» поэт говорит:

И протяжно мыча в ясной летней ночи,
Две медведицы мне посылают привет.

...

Я в железной кровати – угрюм, одинок.

Ты укрой и утешь меня, Боже!

Моё сердце устало от песен, дорог,

От убийц... и от девушки тоже.

И о двух своих братьях:

Вот стоят мои братья в дверях. Не забыл ли? –

Два возничих Твоих, Боже мой.

Так огромны, мохнаты, спокойны вполне.

На иврите созвездия Большой и Малой медведицы называются ещё Большой и Малой повозкой. То есть, поэт видит себя братом звёзд. Младший брат говорит в конце стихотворения

«А теперь (нас) осталось двое», но мать среднего брата (поэта) ещё не знает о его смерти (в стихотворении «Третья мать») и не готова его оплакивать:

Может быть, не прилёт он уснуть.

Может, меряет он, как бродячий монах,

Поцелуями, Боже, Твой путь.

И только в стихотворении «Песня в лесном трактире» братья вспоминают его в последний раз:

Речь сегодня о брате мы будем вести.
Недвижи'м и укрыт здесь лежит он.
Он стихов не писал,
Он улыбкой сиял,
Увидав отраженье своё, по пути
Средь полей, в речке тихой, в колодце забытом.

Не как поэт видит себя Альтерман достойным братом звёзд, а как человек («Он стихов не писал»). Он прекрасно осознаёт ограниченные возможности поэзии и поэтому пытался (безуспешно) уклониться от своего предназначения. Он даже хотел было говорить об этом и о своём «двойнике» с Богом («Письмо»), но «треснуло перо, пронзив до сердца стих». Как поэт, сравнивал себя Альтерман, как мне кажется, с другим мифологическим персонажем, с первым поэтом Орфеем (в стихотворении «Вновь вернулся ... мотив»).

В стихотворении, завершающем книгу, в «Они одиноки», Альтерман признаёт ограниченные возможности слов. Он возвращается к «напеву» пастушеской свирели, чьи простые звуки более сильны, но в конце концов, может быть,

Только плач, только смех ещё могут
Одолеть такую дорогу,
Но без боя падут, без врага.

Мне кажется, что «Вновь вернулся мотив» и «Прощание шарманки» это два центральных столба, на которых опирается прекрасное здание книги «Звёзды вовне».

Среди приведенных здесь статей к книге «Звёзды вовне» относятся:

4. Музыка звёзд. О роли музыки в книге Натана Альтермана "Звёзды вовне"

7. Как тебя зовут, Хамуталь? Об одной из тайн творчества Натана Альтермана

9. Кто "Ты"? О стихотворениях "Встреча без конца" и "Вновь вернулся напев" Натана Альтермана

11. О переводе Леей Гольдберг стихотворения Натана Альтермана "Летняя ночь"

14. О стихотворении Натана Альтермана «Вновь вернулся напев»

Стихотворение «Вновь вернулся ... напев», открывающее первую книгу стихов Натана Альтермана «Звёзды вовне» (1938г.), необычно как по содержанию, так и по форме. В его 12 строках заданы содержание и форма всей книги. Основными героями её являются сам поэт и поэтическое творчество, природа, город, женщина в разные моменты её жизни, дорога как жизненный путь. Каждому герою отведено по одной-две строки, а то и одно-два слова (город, женщина). Призывая поэта выйти в дальний путь, Муза (см. статью «Кто «Ты»?») провидит его дорогу, но обрывает свой рассказ как бы на полпути, когда родной город поэта далёк. Но во втором стихотворении книги («Встреча без конца») поэт, принимая призыв Музы, договаривает сюжет до конца: он знает, что вернётся в свой город и, не выдержав столкновения с действительностью, погибнет. Таково содержание книги: от начала дороги до её конца. (См. статью о стихотворении «Прощание шарманки»).

Форма стихотворения также предвосхищает построение книги: стихотворный размер – четырёхстопный анапест – используется во многих стихотворениях сборника, он как нельзя более подходит для описания дальнего пути, как и перекрёстная рифма. Как и большинство других стихотворений книги, первое написано от первого лица.

Первая строфа написана в форме настоящего времени (дорога начинается сейчас), вторая (сам предстоящий путь) – в будущем времени, а последняя (промежуточный итог) – в прошедшем. Как и во всей книге, начало (первая строфа), как в зеркале, отражается в последней строфе: и здесь и там есть тройная рифмовка внутри третьей строки (!).

Натан Альтерман демонстрирует изумительное владение языком:

- необычное употребление слов: дорога «открывается, как глаза» (в иврите есть для этого отдельное слово), а в последней части книги «дороги закрываются, как глаза» («Прощание шарманки»),
- не качели пролетают молниеносно, а молнии пролетают быстро, как качели,
- листья дерева уподобляются векам глаз и при этом льются ливнем,
- поэт не просто преклоняется перед природой и женщиной, а «преклоняется ниц» (вместо обычного «склоняется ниц»)
- вместо обычного «продолжу идти» он пишет более возвышенно «добавлю идти» и повторяет это выражение в последней части книги («На дальней дороге») и т.д.

Даже на уровне звуков первая строфа отражается в последней: в обеих много «х» и «ш», которых почти нет в средней строфе.

Интересен вопрос, почему Альтерман в таком насыщенном и коротком стихотворении уделил две строки безмолвным и вроде бы незначительным свидетелям пути поэта – овце и газели. Мне кажется, что он намекает на своё место на поэтическом Олимпе рядом с первым мифическим поэтом Орфеем, умевшим говорить со зверями и птицами (в другой своей книге «Голубиный город» Альтерман явно намекает на продолжение традиций создателей итальянского языка Бокаччио и Данте). Вклад Альтермана в создание современного литературного иврита несомненен.

На "Содержание"