

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
Последний пуримшпилер
Ицик Мангер

Внезапно меня осенило: вот оно! Образы *бродерзингеров* возникли в моем воображении. Все свадебные шуты и *пуримшпилеры*, которые развлекали многие поколения евреев, внезапно ожили. Я стану одним из них, одним из «наших возлюбленных братьев».

Ицик Мангер, 1961

После 1920 г. осталось только одно место, где идишская литература могла развиваться и процветать, и это была Польша. Темп еврейской жизни и политические факторы в Америке, в советских республиках и в Палестине сделали фольклор, фантастику и стилизованную сказку либо кашкой для не по годам развитых детишек, либо смертельно опасными остатками буржуазного или реакционного прошлого. В Польше, где царил невероятная бедность и мало что менялось, а остаточное присутствие прошлого составляло существенную часть живого настоящего, народное творчество было чуть ли не единственным продуктом, который евреи производили в изобилии.

В период между двумя мировыми войнами в Польше, а также в Румынии и странах

Прибалтики традиция и современность все еще вполне свободно конкурировали. Здесь народ не нуждался в музеефикации и в искусственном восстановлении прошлого, потому что жил полной жизнью. Здесь фольклор стал средством еврейского самоопределения на противоположных полюсах социального спектра: на городском еврейском «дне» и в сотнях переживавших упадок *штетлов*, где жизнь общины все еще управлялась еврейским законом и традициями. В то время как еврейские сутенеры, проститутки и карманники бросали вызов еврейской «норме», сохранившаяся местечковая культура служила опорой еврейской «почвенности».

Самый большой, яркий и непристойный сборник идишского фольклора, из всех когда-либо выходивших в свет, появился в Варшаве в 1923 г. Он назывался *Бай унз идн*, и после этого словосочетания, видимо, должен был стоять либо вопросительный, либо восклицательный знак: как можно найти подобное «Среди нас, евреев?». По невольной иронии издатель и один из авторов книги Пинхас Граубард посвятил эту огромную коллекцию песен, пословиц, сказок и прочего фольклора преступного мира памяти С. Ан-ского, поместив в сборник два больших его портрета и факсимиле адресованного Граубарду последнего письма Ан-ского¹. Если бы это издание (на подготовку которого ушло шесть лет) появилось при жизни Ан-ского, тот пришел бы в ужас при виде своего устного учения, поверженного в грязь. Мог ли кто-нибудь поверить, прочитав столько сказок о жуликах и тюремных песен, что евреи — народ монотеизма и морали? Если еще в 1908 г.

Игнаций Бернштейн продемонстрировал благо-разумие, издав свой сборник идишских посло-виц *Erotica und Rustica* ограниченным тиражом², то теперь нецензурные слова стали всеобщим до-стоянием.

Возможно, еще более шокирующим, чем творчество уголовников (от которого можно было ожидать некоторой свободы выражений), стало содержание новаторского сборника дет-ского фольклора Шмуэля Лемана в том же томе: сборника в лучшем случае аморального, в худ-шем — святотатственного. Пародийные стиш-ки и игры еврейских детей (в том числе, стишок, из которого можно узнать, кто в компании толь-ко что пукнул) показывали, насколько идеали-зированным по сравнению с действительностью было видение мира детства у Шолом-Алейхема. Оказалось, что дети обожали смешивать са-кральное и профанное, славянские, ивритские и идишские слова даже больше, чем хасиды, кото-рых прославили Ан-ский и Прилуцкий. В фоль-клоре пародия правила безоговорочно, и те, кому меньше всех было что терять в еврейском обществе, больше всего выигрывали от пароди-рования его реликвий.

Подобно тому как творчество воров и детей казалось отклонением от благочестивого обра-за местечкового общества, само польское еврей-ство являлось с точки зрения самосознания мо-лодого польского государства нарушением нор-мы — паразитом и помехой. Поэтому задача сборника *Бай унз идн* состояла не в превращении евреев в нацию пародистов, а в превращении по-рока в достоинство. Для вновь возникшего ин-

тереса к еврейскому фольклору появились политические причины. Чем больше евреев отрывались от основ польской жизни, тем более важными становились их притязания на самодостаточность. Взять хотя бы богатство идишской культуры по всей широте социального спектра. Вульгарный, грубый и непристойный, это был фольклор, соответствовавший славянской почве. Открытие приземленных и особенно андерграундных еврейских фольклорных традиций в Польше было тесно связано с *ландкентениш*, краеведением, то есть изучением национальных обычаев и родного края посредством походов и туризма.

Польское краеведческое общество не принимало евреев или строго ограничивало их число и не признавало никакого статуса за еврейскими историческими достопримечательностями. Еврейские интеллектуалы рассматривали исключенность из исторического ландшафта как попытку одновременно делегитимизировать евреев как народ и отстранить от наслаждения природой, причем последнее казалось тенденцией, восходившей ко временам Просвещения. «Проблема состоит в том, — начинался первый выпуск *Ланд ун лебн* в декабре 1927 г., — что мы, евреи, особенно из Варшавы и из других больших городов Польши, чрезвычайно далеки от природы. Среди нас есть много таких, кто никогда в жизни не видел восхода или заката, никогда не видел даже моря или гор, кто не в состоянии различить даже самые простые виды деревьев, не имеет представления, как выглядят стебли кукурузы или колосья пшеницы... у кого нет никаких

чувств по отношению к природе и ее чудесным творениям». Эмануэль Рингельблюм продолжил этот маскильский скорбный перечень в социологическом духе: «Столетия городской жизни, удаленность от природы, жизнь в стенах тесного душного гетто обусловили то, что евреи чувствуют себя далекими и чуждыми красоте и величию природы». Возвращение к природе было неотъемлемой частью еврейского призыва к «продуктивизации»³.

Еврейская интеллигенция не видела никакого противоречия между прорывом стен гетто ради наслаждения щедростью природы и возвращением к культуре гетто во имя единения с народом. Следуя этой двойной программе, Еврейское краеведческое общество в Польше устраивало собственные лагеря и курорты, организовывало бесплатные лекции, публиковало путеводители на идише, работало над воспитанием и обучением этнографов-любителей и отстаивало силу фольклора как объединяющей силы в век раздробленности. Поскольку религия больше не связывала людей, романист Михоэл Бурштин, глашатай этого движения, агитировал горожан путешествовать по сельской местности, нести в народ светскую культуру на идише и одновременно усваивать народную культуру⁴.

Благодаря этому краеведческому движению в рассказах идишских писателей Польши появилось глубокое чувство места обитания, локуса. Один из них, Мойше Кульбак, превратил Белоруссию в полулегендарное место встречи славянского язычества, народного христиан-

ства, еврейской силы и мессианских чаяний. Он воплотил эту идею в поэме о еврейских плотогонах на реке Неман (1922); в оде Вильне, литовскому Иерусалиму (1926); и в стилизованном под фольклор рассказе о безногом торговце птицами по имени Муня (1928)⁵. «Конечно, песни о Муне пели на болотах и в далеких лесах Белоруссии!» — возносит хвалебную песнь поведствователь (342). Но это довольно странная песня, судя по тому, что Муня в конце рассказа сам превращается в птичку в клетке, избрав абсолютно пассивную жизнь.

Что могло лучше соответствовать стремлению революционного ядра восточноевропейских писателей, желавших лишить Вселенную традиционного центра, чем создание нового пейзажа? Ода Вильне Кульбака начинается с аллюзии на Исаию («На стенах твоих, Иерусалим, я поставил сторожей»; Ис. 62:6), но в конце ее поэт прославляет современные признаки избавления: «Красная рубаша сурового бундовца. / Печальный студент слушает мрачного Бергельсона — / Идиш — это безыскусная корона из дубовой ветви / Над воротами, святыми и нечестивыми, ведущими в город». В том же стиле написаны «1000 лет Вильне» Залмена Шика, образцовый путеводитель на идише — он советует туристу, у которого есть всего один день на посещение Вильны, начать с улицы Остра Брама и знаменитой католической реликвии и закончить музеем Ан-ского. Еврейский квартал, с его прославленной синагогой и домами учения, оказался лишь в середине, на пятом месте. Только уже после Холокоста бывшие бунтари,

такие, например, как уроженец Вильны Хаим Граде, увековечат синагогальный двор в идишской литературе⁶.

Pour ériger les orthodoxes («чтобы бросить вызов ортодоксам» — фр.) идишским писателям нужно было только выбрать место, уже освященное традицией, и приспособить его для светских нужд. В отличие, скажем, от американского писателя Вашингтона Ирвинга, которому пришлось придумать историю о не существующих на карте горах Катскилл, в распоряжении идишских писателей было достаточно местных легенд для выбора⁷. Так на литературной карте вновь возникли Карпатские горы, родина хасидизма. И поэтому такие места, как румынский город Яссы, родина театра на идише, занимали в том же путеводителе такое важное место. Поскольку идишские писатели и поэты вели борьбу за еврейскую автономию в послевоенной Европе, они отбросили старые мифы о древних временах и нашли новые. Это была не литература изгнания. Это была литература обретения родины.

Наверное, не было другого идишского поэта с таким острым чувством приемной родины, как Ицик Мангер, и уж точно никого, кто находил бы столько удовольствия от изобретения личного мифа о происхождении. Как же складывалась жизнь некоего Исидора Гельфанда, родившегося в 1901 г. в Черновицах? Этот город, в котором в 1908 г. прошла Черновицкая языковая конференция, стал для идишизма тем же, чем был Базель для сионизма. В Черновицах, после

бурных дискуссий, идиш в конце концов был объявлен «еврейским национальным языком»⁸. Мангер прекрасно помнил, что для черновицких евреев (как и всей городской буржуазии) настоящей культурой была высокая немецкая культура, поэтому, возможно, он считал претензии города на *идишкайт* пропагандистскими. Кроме того, немецкий язык был его первой любовью, хотя его и исключили из второго класса кайзеровско-королевской городской гимназии Дриттера за плохое поведение. Черновицы были слишком неоднозначной родиной для человека, который хотел быть одновременно модернистским светским поэтом и солью земли. Поэтому Мангер выдумал для себя биографию практически от начала и до конца⁹.

«Родился в Берлине в семье портного, эмигранта из Румынии», — читаем мы в «Лексиконе идишской литературы, прессы и филологии» (1927) Залмена Рейзена. «В возрасте четырнадцати лет приехал в Яссы, где выучил идиш и до недавнего времени работал по профессии [портного]». Совсем неплохо быть одновременно сыном-транжирой, принявшим язык своего народа, вроде Моисея, и действительным членом («до недавнего времени») еврейского рабочего класса. Берлин был для поэта условным обозначением того, насколько глубоко он был обязан современной немецкой культуре, в особенности Рильке, которого он удостоил отдельного упоминания в своем кратком автобиографическом очерке. Мангер мог также упомянуть, что немецкий язык был источником его обширных знаний. В записных книжках за 1918–1919 гг.

он записал названия семидесяти пяти книг, которые он прочел по-немецки: Кант, Клейст, Манн, Гессе, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Горький¹⁰.

К счастью для юного Исидора, однако, начало мировой войны заставило его переехать вместе с семьей в Яссы. (По крайней мере, одно утверждение было правдой.) В противном случае он не познакомился бы со своим родовым восточногалицийским (впоследствии румынским) пейзажем и, что еще хуже, мог так никогда и не стать идишским трубадуром. Яссы были настоящей находкой для молодого поэта-романтика, ищущего вдохновения. Здесь, «в старом городе с уединенными кривыми улочками», еще можно было услышать девушку, поющую у окна любовные песни на идише, и приобщиться к духу «ночных бродяг», «голодных, бледных и веселых», которые поднимали бокалы и запевали песню. Самым знаменитым из них был Велвл Збаржер (1826–1883), которого легко было узнать «По большим живым глазам, / По пыльной темно-зеленой шапке, / И голове, лихо склоненной набок». Этот вдохновлявший Мангера персонаж был «пьян от звезд, вина, ночи и ветра»¹¹. Там, где когда-то процветали песнь и печаль трубадуров, где память о них до сих пор мелькала в каждом окне, внушая прохожему смутные желания, — именно там было место, которое мог назвать своим подающий надежды идишский поэт.

Свое реальное отрочество Мангер провел не как немецкоязычный изгнанник, изучавший идиш, надрываясь за швейной машинкой, а как

сознательный юный поэт, ищущий свое место в еврейской литературе. Кроме старых любовных песен и маскильских пародий существовала новая идишская лирика, появившаяся на свет на другой стороне Атлантики, и Мангер был ее верным учеником¹². Его семья, очевидно, тоже ставила поэзию на идише весьма высоко. Порвав с традицией, младший брат Мангера Ноте занялся торговлей, а искусный портной и рифмоплет-любитель Гилель Мангер изобрел каламбур, в котором иностранное слово *литератур* сочеталось со священным словом *Тойре*, образовав изящный неологизм *литератойре*. Неудивительно, что Мангер поместил свою оду Яссам в главу, которая называется «Мое стихотворение — Мой портрет — Мой дом». Хотя в его творческом багаже была только одна рукопись сборника стихов, не изданного вымышленным издательством «Ничей идиш», он обладал тем, чем не мог похвастаться ни один идишский поэт до него: преданная, восторженно любящая его аудитория в собственном доме. Всю свою взрослую жизнь Мангер проведет в попытках найти приемную семью для своей поэзии, которая стала бы такой же родной, как та, что была в его доме в Яссах¹³.

Решив, что поэтическое ученичество окончено, девятнадцатилетний Ицхок вскоре после окончания войны направился обратно в Черновицы. Он мечтал о дебюте своей лирической поэзии в большом городе и издал один сборник, названный *Квейтн* («Цветы», 1919–1920), и второй — *Гарбстике ойгн* («Осенние глаза», 1918–1925)¹⁴. Местная газета

сионистов-социалистов *Ди фрайгайт* опубликовала несколько его стихотворений, и молодого Мангера пригласили выступить на мероприятии, посвященном четвертой годовщине смерти Шолом-Алейхема. Но он так тихо говорил о Топеле Тутарету и других детях, героях Шолом-Алейхема, что никто не расслышал ни слова из его речи¹⁵. Ни один из его юношеских сборников не был опубликован, а за речь на юбилее он не получил гонорара, но больше всего Мангер почувствовал себя оскорбленным, когда пожилой писатель предложил найти ему работу приказчиком в магазине¹⁶. Литература на идише была всем, ради чего он жил и ради чего хотел жить. Даже когда он завербовался в Восьмой стрелковый полк недавно созданной румынской армии, это не изменило его образа жизни. С одной стороны, он обосновался в Черновицах. С другой — давал уроки немецкого языка капитану своего полка. А с третьей — было множество юных хорошеньких девиц из традиционных семей, для которых никто не мог быть привлекательней, чем идишский поэт в военной форме¹⁷.

Мангер двигался по пути к возрождению песни, сладкой печали и к богемному стилю жизни вечно пьяных еврейских трубадуров старой доброй Галиции. Но он никоим образом не был единственной городской достопримечательностью. Во главе светской идишской элиты, особенно ее педагогического крыла, Еврейского школьного объединения в Черновицах, стоял Элизер Штейнбарг, скрупулезный стилист и первый баснописец в истории идишской словесности. Штейнбарг подтверждает собой парадокс,

подмеченный Рут Вайс, — что «неофольклорные поэты — самые искусные идишские ремесленники современности»¹⁸.

Мангер не мог найти лучшую модель для подражания. Штейнбарг продемонстрировал, прежде всего, что, если высокая культура подчиняется строгим ограничениям устной поэзии, она способна преодолеть границы печатного слова. Хотя Штейнбарг откладывал публикацию своих басен на десятилетия, шлифуя и доводя их до совершенства, они циркулировали по Румынии, передаваясь из уст в уста. Изрядное число его детских стихотворений были положены на музыку¹⁹. Когда в 1928 г. Еврейское школьное объединение пригласило в Черновицы делегацию деятелей идишской культуры, чтобы отметить годовщину знаменитой конференции, Штейнбарг завоевал внимание еще более широкой публики. Гвоздем программы был *вортсконцерт*, драматическая декламация молодого актера Герца Гросбарта, который оживил басни Штейнбарга, подражая речи животных, а его опыт выступлений на немецкой сцене придал выразительности исполнению баллад Мангера. С тех пор басни и баллады стали неотъемлемой частью идишского репертуара²⁰.

К тому же пример Штейнбарга научил Мангера тому, какую силу может иметь единственный жанр. Вопрос, было ли предпочтение, оказанное Мангером балладе, обусловлено чтением таких немецких авторов, как Гете, Шиллер или фон Гофмансталь, или знакомством с творчеством Мани Лейба, Зише Ландау или Мойше-Лейба Гальперна, оста-

ется открытым. Но несомненно, что именно Штейнбарг, имя которого неразрывно связано с басней, показал земляку, каким образом можно превратить старомодный жанр дидактического стихотворения в современную классику.

В конце 1928 г., когда Ицхок Мангер совершил свое первое важное путешествие в Варшаву, двадцатисемилетний поэт уже точно знал, откуда он пришел, куда направляется и что нового он может предложить. С одной стороны, он сравнивал себя с Танталом, сыном Зевса, который в загробном мире наказан вечным голодом и жаждой. Мангер-Тантал, родившийся в провинциальном румынском болоте, мог только мечтать о том, чтобы припасть к идишским водам, текущим через советскую границу или отведать плодов, произрастающих на польско-еврейской ниве²¹. Варшава тех лет была космополитичной гаванью. С другой стороны, в выступлениях и интервью, которые относятся ко времени его приезда, он авторитетно говорил об идишской поэзии в Румынии (и его собственном центральном месте в ней), о традициях народной песни у румын, о цыганах, об испанцах, о фундаментальной связи между фольклором и современной лирической поэзией, и прежде всего о балладе. Критику Шлойме Бикелю он сказал: «Моей основной сферой будут теперь баллады в фольклорном духе (*ди фолкстимлихе баладн*), которые продолжат балладную линию [в еврейской культуре], начинающуюся от Библии и тянущуюся до наших дней. Это будет попытка создать второй фольклорный эпос на идише после *Фолкстимлихе гешихтн*

Переца»²². Варшава — это, может быть, второй Париж, но Румыния — это источник современной идишской «басни, гротеска и баллады», родина Гольдфадена и Збаржера, а возможно, и место второго рождения Переца²³.

Если баллада действительно была для Мангера мостом к Библии, как утверждает Шлойме Бикель, то письменные свидетельства, оставленные сами Мангером, свидетельствуют об ином. Баллада для Мангера была окном в мир и мистическим источником всей великой поэзии; он усматривал в ней кровь и смерть; величайшими ее образцами были «Лесной царь» Гете и «Ворон» По²⁴. Непреодолимое расстояние отделяло басню — освященную временем форму еврейского самовыражения — и балладу, позднее всего сформировавшийся и наименее еврейский жанр идишского фольклора. Хотя баллада имеет глубокие корни в устной традиции, Мангер предпочел ее потому, что она универсальна и тесно связана с природой. В лирических балладах, которые он писал в эпоху своего ученичества, пейзаж, оставаясь неуловимым, был наиболее важным элементом: «Чудесная баллада о старой рыбачке, которая ушла на поиски своего мертвеца в темную осеннюю ночь», «Баллада о дорогах», «Баллада об улыбках», «Баллада о ночном человеке с синим фонарем», «Баллада о гусаре и ночном человеке», «Баллада о скитальце с серебряной звездой», «Баллада о ночи». Он правильно сделал, что не опубликовал их²⁵.

Если бы Мангер использовал балладу просто как средство для *гешпенцтер*, готических полуденных пейзажей, этот замысел оказался бы

бесплодным. Но он нашел такую форму лирики, которая оказывала воздействие с помощью диалога, персонажа, символического пейзажа, строгих ритмов и рифм, повторов и языка, близкого к народной песне. Все это он сполна воплотил в пятнадцати балладах о любви и смерти, вошедших в его первый опубликованный поэтический сборник, *Штерн ойфн дах* («Звезды на крыше», 1929). Мангер был в полном смысле **современным** певцом баллад, способным превратить свое личное видение в средство общего опыта, использовать сложные поэтические приемы, чтобы добиться чистоты тональности, которая свидетельствовала о силе народа и таланте конкретного поэта. Диалог между еврейской матерью и ее скорбящей дочерью, встреча между порочным человеком и Иисусом на перекрестке стали символическими картинами нового поэтического порядка. Мангер воспользовался сжатой и строгой балладной формой, для того чтобы совместить лирическую чувствительность немецкого поэта, этическую чувствительность современного секуляризованного еврея и драматическую чувствительность урожденного рассказчика.

Повествуя о трагической утрате и безответной любви, типичная баллада передает конфликт между детьми и родителями, эросом и смертью, настоящим и грядущим миром. Баллады Мангера — не исключение: «Баллада о серебряной фате», «Баллада о трех белых голубках», «Баллада о красном кольце» и самая совершенная — «Баллада о свете» — все они разрабатывают тему девушки, чье ожидание суженого заканчивается

смертью или потерей дома. Современный певец возвращает потерянный сюжет к жизни, расцвечивая его — белый (чистота, непорочность, смерть) сражается против красного (любовь, страсть, жизнь) — и изображая все внешнее — свет, тьму, бурю, снег, как отражение внутреннего состояния персонажей²⁶.

*«Генуг гейомерт, техтерл,
Ун ойсгевейнт дем пайн!»
«Зе маме, ойфн фон фун нахт
А вайсн килн шайн».*

«Ну что ты плачешь, доченька?
Опять покоя нет!»
«Я вижу, мама, там, в ночи,
Холодный, белый свет».

Трехстопные строки и традиционная схема рифмовки *abcб* оригинала скрывают то, что мы сталкиваемся с матерью и дочерью в момент, когда они увлечены разговором о значении света. Для них это не абстракция. Как ни старается мать развеять белое сияние с помощью проверенной временем формулы «Да брось, тебе почудилось, / Скорей забудь о нем», дочь уже слилась с этим светом: «В нем сердце бедное мое / Сгорает, как в огне». Соблазнившись недоступным белым светом, дочь идет навстречу своей судьбе и превращается в темное и зловещее его отражение. Впоследствии Мангер добавит в свою палитру еще серый и в особенности синий цвета.

Сохранив трехчастную структуру баллады и группировку персонажей по три (мать, дочь, белое сияние), Мангер также подарил идишской балладе то, чего у нее никогда не было: диалог

персонажей, речь которых отражает их гендерные и возрастные отличия (мать использует народный язык, тогда как речь дочери скорее «поэтическая»), пейзаж, который сочетает в себе географическую специфику и символическую нагрузку, и музыкальные характеристики, знакомые и новаторские одновременно. Баллада была естественным жанром для такого поэта, как Мангер, сочинявшего стихи вслух, а не на бумаге, и помнившего все свои произведения наизусть²⁷.

Предпочтение, отданное балладе, для идишского писателя послевоенного поколения, который видел в фольклоре входной билет в Лигу Наций, имело программное значение. Овладев жанром баллады, Мангер вслед за радикальными секуляризаторами, которые пытались перерезать пуповину, связывавшую идишскую культуру с синагогой, и принять, наконец, новорожденного, на перепутье перевел стрелки на славянское направление. В Восточной Европе на любом перекрестке стояло изображение распятого Иисуса или небольшой алтарь Деве Марии. Манифест, ознаменовавший открытие недолговечного журнала Мангера *Гецейлте вертер* (1929–1933), рисовал апокалиптический пейзаж, где «взъерошенная голова Гамлета нависла над нашими бессонными ночами. Страдания нашего поколения оставили пятна крови и кресты, рассеянные по проселочным дорогам всего мира. Голова Христа символически плачет в нашем сне... Рука святого Франциска Ассизского лежит у нас на сердце... Золотое изваяние Бааль-Шем-Това ясно вырисовывается на горизонте». В другом выпуске

журнала Мангер клеймит идишских классицистов за то, что они никогда не замечали «распятия, которое стоит прямо посреди дороги, и фигуру на этом распятии». Заметив человека, распятого на кресте, современный идишский певец баллад мог придать вселенское звучание теме трагического страдания и забросить экуменическую сеть еще дальше, чем до сказочной свадьбы еврея и царевны-иноверки²⁸.

Модернистские, но понятные баллады, изнуренная фигура поэта, увенчанного постоянной шляпой поверх копны растрепанных волос, непринужденное и мелодичное чтение, легко воспринимаемое на слух, прогрессивные политические взгляды — это и многое другое завоевало для Мангера сердце варшавской идишской публики. Мангер-Тантал добился успеха. Чтобы преодолеть последнюю преграду, он изменил имя с формального «Ицхок» на разговорное «Ицик». Он и вправду был настоящим народным поэтом, поэтом для народа.

Хотя Мангер много переезжал и, возможно, его слышало больше евреев, чем любого другого идишского автора со времен Шолом-Алейхема, и хотя он часто был не в ладах с варшавской литературной элитой, он видел в Варшаве своего «великого вдохновителя», а десятилетие, которое провел в Варшаве или неподалеку от нее, считал счастливейшим в своей жизни. Это имело непосредственное влияние на его баллады — народные и еврейские элементы стали более рельефными, стали лучше оттенять подчеркнута светскую и модернистскую поэтическую чувственность²⁹.

Хоть песенка эта старая,
Беда невелика.
Зимой ее часто услышишь
В доме у бедняка,
Когда дрожат ветлы у речки холодной³⁰.

Псевдофольклорный рассказчик, сельские декорации, отдельно стоящий рефрен, который нарушает схему рифмовки — все это указывает на народную балладу. Но за этим возникает история о двух дочерях простого музыканта, проспавших свою жизнь в страстных мечтах о графах и королях, которые увезут их прочь. В одиннадцатой строфе — главном структурном элементе баллады — ивы сливаются с сознанием сестры Малки и ее способность стать настоящей «королевой» исчезает. В этот момент сон и пробудившаяся в сестрах поэзия затмевают безрадостную реальность их жизни. В конце баллады две сестры-еврейки сами становятся героинями прекрасной цыганской баллады, которую поют им в старости³¹.

Борьбу между земным и волшебным Мангер еще более явно отражает в «Балладе о поделойском раввине» — стихотворении, с которым он сам боролся много лет³². Там все невероятно, начиная с того, что места под названием «Поделой» нет и никогда не было, и заканчивая раввином, который удивительным образом отказывается от предсмертного покаяния. Целыми днями он молится и волнуется, волнуется и молится, оплакивая, как положено всякому добропорядочному еврею, удаление Божественного присутствия. Потом он обнаруживает, что вся эта скорбь бесчестит «святые дни недели». С наступлением слепо-

ты он начинает видеть это еще острее. Теперь он слышит реку, шелест деревьев по обеим сторонам дороги, и, когда он шагает вперед, его ноги сами пускаются в пляс из благодарности к Создателю. И когда приходит его смертный час, слепой раввин протестует: «Исповедь — это печаль, а плач позорит землю / Он оскверняет чудо творения». Последнее его слово обращено к луне, которая у Мангера символизирует все волшебное и загадочное: «Пусть всем, кого я люблю, будет дарована такая смерть»³³.

Если бы это был пародийный повествователь из «Каббалистов» Переца, баллада была бы саморазрушительной. Современные еврейские повествователи в конечном счете никогда не были более секулярными, чем когда они воспевали Бога, раввинов и скрытых праведников. Но Мангер произвел не столь существенный переворот. Он хотел, чтобы все — раввины, Бааль-Шем-Тов (которого он вызывающе называл «святым Бештом»), дочери музыканта, бедный еврей, одетый в серую одежду, — присоединились к нему в прославлении Божьей Вселенной. До Мангера не было никаких «святых дней недели»; только святая суббота, как в Библии, или праздники, превращенные в карнавал, как у Шолом-Алейхема. Нарратив мангеровских баллад — это рассказ о том, как люди, попавшие в жернова повседневности и религиозной рутины помимо своей воли превращаются в поэтов.

Значительное число осознанно модернистских и городских баллад Мангер включил во второй том своих стихотворных произведений «Фонарь на ветру» (1933), что, по-видимому, отра-

жает его ответ на жизнь в польской столице даже более непосредственно, чем баллады в фольклорном стиле. Никогда в жизни Ицик Мангер не считал себя только поэтом низших слоев еврейского общества. Но эти мрачные и угрюмые баллады — о маркизе и его супруге, о двух сиделках и голом человеке рядом с больницей, о даме в зеленом и даме с красным зонтиком, о Боге, открывающемся в шлюхе, в ребенке и в убийце, — подчеркивают, каких усилий требовала от столь чувственного поэта, как Мангер, необходимость самоограничения, как тяжела была для него борьба за простоту, как велико желание «вернуть Золотую Паву из изгнания»³⁴.

Горячее желание Мангера восстановить связь модернистской идишской поэзии с источником ее собственного и мирового фольклора нашло великолепное выражение в «Балладе о звездном ожерелье»³⁵. Она тоже начинается с того, что псевдонародный повествователь обещает слушателю традиционный рассказ с обыкновенной моралью:

*Рабойсай, их вел айх зинген а лид,
Дос лид фунем тройерикн глик,
Вос флатерт ви а фойгл фарбай
Ун керт зих ништ ум цурик.*

*Ин Яс, дер штилер ун шейнер штот,
Мит алте шулн бахейнт
(Азой штейт геширибн, их зоб эс а мол
Мит ди эйгене ойгн гелейент),*

*Гот гелебт ан алтер ун фрумер ид
Митн номен реб Михеле Блат,
Ун с'зот дер алтер ун фрумер ид
Эйн-ун-эйнцике тохтер гегаат.*

Песню о грустном счастье
Я вам спою, господа,
Как птица оно упорхнуло,
Не вернется назад никогда.

Во граде Яссы, что тих, и красив,
И горд синагогой святой
(Историю эту своими глазами
Читал я в книге одной),

Жил-был некто Михель Блат
Набожный старый еврей,
И была у того старика бедняка
Дочь — отрада очей.

Описывается знакомая патриархальная сцена (поэтому стихотворение открывается обращением к мужчинам, это то же слово *рабойсай*, с которого начинается благословение по завершении трапезы), в которой «старый» и «набожный» — это две стороны одной и той же медали. Усыпляя наше внимание, автор баллады использует убаюкивающие аллитерации: *флатерт а фойгл фарбай; ин Яс, дер штилер ун шейнер штот*. Словесные пары (*штилер ун шейнер, алтер ун фрумер, эйн-ун-эйнцике*) усиливают фольклорный эффект. Этой статичной и стабильной картине противоречит первая строфа, которая не только сталкивает две противоположности (печаль и радость), но и указывает на исчезновение жизни. Так что идеализированный портрет, который можно найти в старых книгах, с самого начала уравнивается более прагматичным видением трубадура. Как иронично (и как прекрасно), что реб Михеле Блат сочетает в себе природу и культуру, будущее и прошлое в самом своем имени: *Блат* означает «лист» дерева и «лист» *Гемары*.

*А йор гейт фарбай, дос цвейте кумт,
Кумт ун гейт ун фаршвиндт —
Ун с'из ди тохтер геваксн инел
Ун шланк, ви а сосне ин винт.*

*Ун с'зот геשמейхлт дер алтер ид,
Вен с'зот геклапт ин дер тир
Дер фрлинг мит а бинтл без,
Вос эр зот гебрахт фар ир.*

*Ун с'зот геשמейхлт дер алтер ид,
Вен шпет ин а блойер нахт
Гот ройте калинес цу ир бет
Дер кениг зумер гебрахт.*

*Нор аз зарбст зот онгеклапт,
Гот ойфгетститерт дер ид,
Вен с'зобн геклунген ди регнтрит:
Ди югнт фаргейт ун фарфлит.*

Приходит год, и проходит год,
Приходит, уходит прочь,
Стройна, как сосна, в дому старика
Растет красавица дочь.

И улыбался старый еврей,
Дочь разбудив ото сна,
В их дом с охапкой сирени в руках
Входила сама весна.

И улыбался старый еврей,
На улице было темно,
Когда к ней с букетом красных калин
Входило лето само.

Но когда постучала осень в их дом,
Вздвогнул еврей: беда.
Ведь это походкой осенних дождей
Юность ушла навсегда.

Союзником прочно связанной природой и сменой времен года безымянной дочери является время, или это кажется Михеле Блату, по мере того как начинают исчезать ухажеры. Придя с вежливым визитом, Весна оставляет свою сирень на пороге, а Лето, появившись «темной ночью», приносит свои красные ягоды уже прямо ей в постель. Ее чувственное пробуждение должно достигнуть пика теперь, летом, и, когда лето проходит, старик внезапно открывает для себя темную и безразличную сторону природы: независимо от человеческого желания, она знаменует, что юность и сама жизнь проходят. Набожность и вечная улыбка отца никак не освобождают его от тирании времени, когда «прошел год, другой миновал». А что же происходит с его дочерью?

*Нор эйн мол ин а вайсер нахт
Гот ин цр ходем генент а штафет
Ун а зайдн э́емд авекгелейгт
Ойф цр эйнзамен бет.*

*Ун аз дер ид э́от зих ойфгехапт
Цу шахрис ин дер фри,
Из а шнирл штерн ге́онген ин шойб,
Ви а зилберне мелоди.*

*Ун фарн шпигл из гештанен шланк
Ди тохтер ин зайднем э́емд,
Ди ойгн офн, ди э́ент ойфн э́арц,
Вайт ун тройерик ун фремд.*

Но однажды во сне снежной ночью
Гонец издалека привез
Ей шелковую рубашку
На постель, что промокла от слез.

На шахрис еврей пробудился
И увидел, как за окном
Звездное ожерелье
Висит, звеня серебром.

А перед зеркалом дочка
В шелковой рубашке стоит,
Руки прижаты к сердцу,
И вдаль печально глядит.

Наступает зима, и граница между ее внешним и внутренним миром рушится. Белое одеяние, которое Зима оставляет на одинокой постели девушки, уже нельзя истолковать просто как изображение снега, потому что отец проснется и увидит ее в этом одеянии. Драматическая ирония усиливается от того, что у отца нет никакого предчувствия, что это будет одновременно ее подвенечное платье и саван, но слушатель знает это, потому что «серебряная мелодия» оставлена морозом, единым дыханием цвета и звука. (Для идишского уха высокое немецкое слово *мелоди*, стоящее в особо ударной позиции рифмы, составляет суть лирической поэзии³⁶.) Дочь уже чужая в собственном доме. Ее стройная фигура уже не напоминает о весеннем дереве, она больше никогда не вызовет улыбку на отцовском лице. Это зеркальное отражение ее одинокого существования, мимолетного, как мороз на оконном стекле, и прекрасного, как песня.

Следующей ночью приходит другой незнакомец; он оставляет на ее постели золотую корону. Когда реб Михеле просыпается на следующее утро, он видит звездное ожерелье и дочь в шелковом одеянии, стоящую перед зеркалом в золотой

короне. Тогда набожный старик все понимает, он рвет на себе одежду, посыпает голову пеплом и запевает заубойную молитву. Его дочь, одетая в шелковое одеяние и с золотой короной на голове, выходит из дома босиком, и медленно и плавно уходит по снегу.

Эта баллада совершенна — более того, я готов поспорить, что она лучше любой баллады из идишской народной традиции, — и совершенной ее делает необычное балансирование между лирической и драматической перспективой. Чтобы изобразить отношения между отцом и дочерью как норму (в отличие от более распространенного сюжета о матери и дочери или об отце и сыне), Мангер подчеркивает патриархальность обстановки; в конечном счете автор баллады — мужчина, который обращается к другому мужчине. Но при всей глубине, с которой Мангер изобразил Михеле Блата, религиозная повседневность которого столь разительно изменилась и разбилась из-за дочери, самые горькие — и самые поэтичные — пассажи посвящены миру грез безымянной девушки. В сущности, временная схема баллады абсолютно субъективна: времена года приходят и уходят, и молодая женщина поддается своей мечте. Описать реальность в «тихом и прекрасном городе Яссы», окруженном пленительной природой Восточной Европы (*сосне*, «сосна», *без*, «сирень» и *калинес*, «ягоды калины» — слова славянского происхождения), заставив ее звучать как произведение традиционного исполнителя баллад, мог только такой мастер, как Мангер. Критик Аврагам Табачник, чьим мери-

лом совершенства была поэзия нью-йоркской группы *Юнге*, превозносил баллады Мангера за то, что они достигли «лирического субъективизма» Мани Лейба или Зише Ландау³⁷. Не уменьшая заслуг нью-йоркских идишских символистов, я должен признать, что победа здесь остается за внешне безыскусными, нестареющими и безличными балладами в фольклорном стиле Ицика Мангера.

Превращение Мангера в народного певца еще не завершилось. Несмотря на то что в Черновицах зародилась современная басня и баллада на идише и несмотря на то что Яссы стали подходящим для этих псевдотрадиционных жанров местом действия, чего-то все-таки не хватало. Возрождая балладу, Мангер, как мы только что увидели, скорее заявил о себе эстетически, чем стремился к достижению еврейских этнических целей. Его интерес к балладе зародился во время чтения современной европейской поэзии, а не вследствие прямого контакта с народом. Верно на самом деле и обратное: Мангер вернулся к народу только **после** того, как вошел в образ возродившегося трубадура. Мангер нашел свой собственный путь к живому прошлому в Бухаресте не позже 1929 г.

Однажды поздно ночью он сидел в кабачке с детским психологом Израэлем Рубином, который приехал в гости из Берлина³⁸.

Уже после полуночи ввалился старик лет семидесяти. Он уже был сильно пьян. Это был последний из *бродерзингеров*, старина Людвиг.

Мы пригласили его к нашему столику. Он налил себе большой стакан вина, произнес что-то вроде *кидуш* с

большим числом идишских слов, а потом начал петь песни из своего репертуара.

Закончив песней Велвла Збаржера «Резчик могильных камней», он затянул куплет, который сочинил только что, на ходу:

Здесь лежат Авром Гольдфаден и Велвеле Збаржер,
наши дорогие братья,
Которые столь многим принесли хорошее настроение
Своими песнями, такими сладкими.
А нынче они лежат хладные,
Хотя когда-то их головы, такие светлые,
могли творить любые чудеса.
И мой конец будет таким же, как их.

Внезапно меня осенило: Вот оно! Образы *бродерзингеров* возникли в моем воображении. Все свадебные шуты и *пуримшилеры*, которые развлекали многие поколения евреев, внезапно ожили. Я стану одним из них, одним из «наших возлюбленных братьев». То, что они сочиняли и исполняли, возможно, было довольно примитивно, это совсем не была высокая поэзия, но они сами были поэзией.

Я вспомнил прекрасные народные песни, которые я слышал в мастерской у своего отца. Какая оргия цвета и звука! Это наследство заброшено нами, потерянное ими золото лежит у нас под ногами.

И я подхватил их звучание и их видение.

Вновь пережив это прозрение перед американской идишской публикой, Мангер присовокупил к своему рассказу такое сравнение: «В каждом местечке был один *ров* на каждую сотню *пуримшилеров*. Здесь, в Америке, в каждом городе есть сотня раввинов и ни одного *пуримшилера*».

В Новое время не было ни одного идишского писателя, который бы пришел к литературе или сочинению песен без борьбы. Но Мангер един-

ственный оставил откровенный рассказ о том, как это произошло. В конце жизни, празднуя шестидесятый день своего рождения, он мог заявить, что всегда восхищался народными песнями, которые слышал в мастерской отца, и разве с его стороны не было бы разумным поступать именно так? Особенно после Холокоста приятно было думать, что, по крайней мере, один из выживших евреев происходит прямоком из народа. Вместо этого Мангер захотел, чтобы мы узнали, что даже идишский поэт, питавший особенное расположение к балладе, человек, который вырос в городе, где еще жива была память об Авроме Гольдфадене (1840–1908) и Велвле Збаржере, едва ли искал вдохновения в творчестве простых рифмоплетов, свадебных шутов, *бродерзингеров*. Поэт — это тот, кто водит компанию с Гете, Рильке и По³⁹.

Так что же на самом деле было с виршами пьяного старины Людвиг, которые так взволновали Мангера? Может быть, дело было в том, что у того под рукой было доступное для использования прошлое, хотя и не всегда с подобающей репутацией? Что он произнес *кидуш* на идише? Или что Людвиг был последним из *бродерзингеров*, и поэтому любой, кто последует за ним, свободно сможет надеть на себя личину его наследника — и изменить ее? Никто другой из писателей-модернистов не мог похвастать тем, что вырос в семье, где отец восхищался бы идишскими произведениями сына. Ни Ан-скому, ни Перецу, ни Шолом-Алейхему, ни Дер Нистеру, ни уж точно Исааку Башевису Зингеру. Но лишь

встреча с этим реликтом идишской литературной традиции по-настоящему вернула Мангера домой. Подобно любому другому еврейскому бунтовщику в первом поколении, он никогда не видел в старых песнях ничего, кроме причудливости и романтичности. И внезапно лежавшее на поверхности заброшенное и разрушенное наследие оказалось частью его внутреннего мира. Мастерская его собственного отца была оргией цвета и звука, а он, поэт-ученик, никогда не замечал этого. Ему проще было превратить собственную семью в источник мифа, чем вызывать призрачный образ Велвла Збаржера, парящего над улицами Ясс, или придумывать искусственную румынско-идишскую литературу для продажи на варшавском рынке. О мнимом рождении в Берлине забыто. Теперь Мангер мог есть свой кувалд и сохранять его нетронутым: и его поэзия, и пародия росли прямо из родной земли. *Бродерзингеры* были мертвы — да здравствуют *бродерзингеры!*⁴⁰

Возможно, именно после встречи с Людвигом двадцативосьмилетний Мангер решил «создать второй идишский фольклорный эпос после *Фолкстимлехе гешихтн* Переца». Для того чтобы стать идишским *класикером*, требовалось владеть шедеврами, как живыми, так и мертвыми. Для этого нужна была новая эффективная программа воссоединения народа и культуры. Для этого нужно было, чтобы Мангер отбросил свой образ плохого мальчишки, свою личину одинокого пьяницы и стал вместо этого трезвым и почти скучным *пуримшпилером*. И Мангеру удалось, несмотря на Великую депрессию, растущую по-

пулярность Сталина и Гитлера и последовавший Холокост, создать современную идишскую классику, основанную, как и сам *пуримшпиль*, на Библии.

Многое произошло с тех пор, как Перец впервые призвал идишских писателей вернуться к Библии (в 1910 г.). С одной стороны, теперь существовал добросовестный идишский перевод Библии с иврита — это стало делом жизни американского идишского поэта, который публиковался под библейским псевдонимом Йеѓоаш⁴¹. С другой стороны, историки идишской литературы с середины двадцатых годов увлеченно открывали для себя идишский ренессанс, полный вольнодумных библейских поэм, непристойных *пуримшпилей* и подлинных романов. То, что обнаружили или полагали, что обнаружили Исаак Шниппер, Макс Эрик, Макс Вайнрайх и Нохем Штиф, было утерянным светским наследием, созданным и исполнявшимся *шпильменер*, бродячими еврейскими менестрелями. Это стало счастливой находкой для такого человека, как Мангер, который уже объявил о своем родстве с Велвлом Збаржером, *бродерзингерами* и Авромом Гольдфаденом. Теперь в роли народного библейского барда Мангер мог возвести свою генеалогию еще дальше, вплоть до XVI–XVII вв.⁴².

Но тридцатые годы не были благоприятным временем для спасательных операций Мангера. Использование Библии для светских идишских целей в разгар депрессии, а также сталинского и гитлеровского террора казалось ересью как правым, так и левым. Раввин Арн Котлер, глава

Клецкой ешивы, приурочил к выходу в свет первых мангеровских *Хумеш-лидер* («Библейских стихотворений») в польской идишской прессе открытое письмо (в котором Мангер ни разу не упоминается по имени), опубликованное в печатном органе партии *Агудас Исроэл*, выходившем в Вильне. Раввин Котлер отказался от молчаливого презрения к *зэфкейрес*, распутству, которое постоянно проповедовали идишские писатели, потому что Мангер использовал для своих нечестивых целей святых праотцев. «Богохульство!» — восклицал мудрец-талмудист. Для репутации Мангера в Вильне это много значило⁴³.

По другую сторону советско-польской границы Мангер считался настолько недостойным автором, что запрещено было любое упоминание о нем. Сама идея переселить праотцев и праматерей в галицийское местечко рубежа веков казалась крамольной архитекторам лишенной корней и дегебраизированной идишской культуры. Сионисты, которые имели свои особые отношения с Библией, хотя и в духе ориентализма рубежа веков и «Древнееврейских баллад» Эльзы Ласкер-Шюлер (1913), предпочитали переосмысливать Библию в бедуинском духе и лишь на чистом сефардском иврите. Библейская мелодрама «Иаков и Рахиль», поставленная в Варшаве палестинским театром *Озель*, могла послужить контрастом альтернативному *ми-драшу* Мангера⁴⁴. Он годился только для членов Бунда, партии, которая питала глубочайшую симпатию к Мангеру еще с тех пор, когда он единственный ставил идиш на почетное

место. Этот авангард идишской пролетарской культуры, возможно, принял бы Библию — если бы она была надлежащим образом обернута в фольклор и пародию.

Чтобы разоружить потенциальных критиков, Мангер заявил, что действует из чувства сыновней преданности. В предисловии к *Хумеш-лидер* он писал:

В обрамлении этого [восточногалицийского] ландшафта мой отец, когда он был странствующим портновским подмастерьем, разучивал *пуримшпили* и разыгрывал их со своими товарищами.

Пока я писал эту книгу, шутовской колпак *пуримшпиля* маячил перед моими глазами. Так же как мамыны поэтически-благочестивые пантомимы над *Тайч-Хумешем*⁴⁵.

Теперь революционное могло сойти за обыкновенное, даже почти генетически присущее с древних времен. Не важно, что интересом к возрождению идишского фольклорного театра Мангер больше обязан Гофмансталу, чем своему отцу, ученику портного, или что мангеровская техника шутовских сопоставлений заимствована, как и в его *Пуримшпиле*, у немецкого экспрессионизма. Не важно, что по пути через Восточную Галицию Мангер остановился в Бухаресте, где старина Людвиг — вовсе не друг семьи — разглагольствовал в не самом достойном обществе. Сила внутреннего обновления всегда исходила из культуры в целом, и появившийся бард всегда следовал ее путями.

Пурим был личиной Мангера и его излюбленной метафорой, позволявшей вернуть еврейскую пародию, драму и Библию в повседнев-

ную жизнь. В «Фольклоре и литературе», манифесте, опубликованном в апреле 1939 г., Мангер утверждал, что основными источниками самобытного еврейского мифа были Библия, пропущенная сквозь фильтр фольклора, и драма, представленная в виде баллады. Идишская литература могла принести утешение в эти трагические времена, только опираясь на фольклорную основу. И можно было выбирать из двух существующих цепочек традиции: лирическое направление Переца и еврейских неоромантиков, которое обращалось к религиозным и хасидским источникам, и гротескно-реалистическое направление, доведенное до совершенства Шолом-Алейхемом⁴⁶. Мангер выступал за искусство творческого реструктурирования, а не измены. Он хотел смешать лирику с гротеском, мать с отцом, Переца с Шолом-Алейхемом. Мангер уже сшил для себя свое новое одеяние сам, а когда закончил его, то назвал *Медреш Ицик*.

Мидраш Ицика не только обязан своей формой Перецу и Ан-скому. Измена Переца религиозному и хасидскому фольклору во имя светского гуманизма вернула в новую идишскую литературу этическое измерение. Мангер воспользовался этими этическими идеями и сделал еще один шаг вперед. *Мидраш* Мангера, как писала Р. Вайс, использовал пародийно-библейское повествование, чтобы доказать, что «настоящее, при всем его ничтожестве, с этической точки зрения является улучшением прошедшего»⁴⁷. Перенеся источник еврейской морали с небес на землю,

Мангер решился на ошеломляющий переворот, оспорив традиционную точку зрения, сформулированную в революционном очерке Ан-ского 1908 г. Согласно Ан-скому, библейский монотеизм несет в себе отпечаток насилия и племенного строя, в отличие от идеи *духовной* борьбы, характерной для еврейского народного творчества. Библейский народ Мангера был народом гуманистической Книги⁴⁸.

В этой книге не было места для великой истории творения, откровения и в особенности избавления. Нигде не увидишь Моисея, даровавшего закон. Нет ни Исхода, ни Синая. Нет и мессианских фигур, даже пророка Илии. Праматери, прототцы, цари и придворные — персонажи смехотворные, полные сознания собственной важности, и *мидраш* Мангера превратил их местечковое потомство в этническую и этическую аристократию. Выискивая в Библии их домашние драмы, Мангер принимал сторону неудачников или смещал акценты в священном источнике. Так, Авраам бичует Лота, произнося целую речь о пьянстве, но потом гордый патриарх выдает и собственные пороки. «Последняя ночь Агари в доме Аврома» — это голос страдания брошенной любовницы, которой нужно уйти со своим незаконнорожденным сыном и «прислуживать чужим». Именно это неявное пренебрежение к библейскому пантеону так разозлило ортодоксальную элиту.

Многим он был обязан и Шолом-Алейхему. Мангер научился у него облекать сырой материал живого фольклора в форму искусства для образованных, связывать собственное сочинение с

безличной и исключительно консервативной народной традицией, научился находить волшебное в приземленном, усвоил, как на самом деле предоставить слово народу, а не только прославлять его со стороны.

Голоса, звучащие в *Медреш Ицик*, это не просто голоса молчащих в Библии Исава и Агари; праматери Сарры, все еще бездетной в возрасте девяности лет, Лии, которая выплакала все глаза над бульварным *шундроманом*. Это еще и голоса Гольдфадена, Э. Т. А. Гофмана, который умел описать, как слеза разговаривает с тенью на полу; и прежде всего, голос Золотой Павы — персонификации идишской народной песни. *Медреш Ицик* содержит красноречивое свидетельство о поэзии и чувствах, которые живут в идишских колыбельных и любовных песнях, не говоря уже о поговорах и поговорках. В лучших из библейских народных стихотворений голоса звучат в хоре других голосов: куплет из любовной песни («Дым из трубы паровой, / Дым из трубы печной — / Такая вот, ой мамочки, / Цена любви мужской») становится частью внутреннего монолога Агари, которая пытается оправдать жестокость Авраама и, в свою очередь, заставляет услышать собственный голос поэта.

Этот голос — великое достижение Мангера. Он совсем не похож на книжный и ироничный голос рассказчиков Переца, равно как и на записанный «вживую» голос подставных рассказчиков Шолом-Алейхема. Народный голос Мангера редко отклоняется от четырехстопного и трехстопного размера и рифмы *abcb* и никогда не звучит дольше одиннадцати строф, в то время

как перед читателем разыгрывается трехактная драма⁴⁹.

В начале сцены перед нами предстают Агарь, сидящая на кухне, — и эта кухня одновременно ее тюрьма и убежище, и тени, отбрасываемые лампой, играют в кошки-мышки на стене. Она мышка, а Сарра, важная и могущественная *пушке-габете* (сборщица пожертвований), — кошка. Всего несколько часов назад Авраам выбросил ее из своего сердца и из своего дома, причем с таким бессердечием и злобой, что Агарь все остальное время вспоминает тот мир, который она знала⁵⁰.

*Ди шифхе Гогор зицт ин ких,
А ройхик лемпл брент
Ун шотнт саме кец ун майз
Ойф але гройе вент.*

*Зи вейнт. Се зот дер балебос
Ир зайнт гезейн гейн.
«Клипе, зот эр гезогт,
Ду третст мих оп, ци нейн?»*

*Сурче ди пушке-габете
Гот им шойн видер онгередт:
«Одер ду трайбст ди динст аройс,
Аз ништ вил их а гет».*

Агарь-служанка в кухне сидит,
Лампа коптит перед ней,
От лампы на серых стенах —
Кошки-мышки теней.

Плачет Агарь. Хозяин ее
Нынче из дома прогнал.
«Только без фокусов. Поняла?
Уйдешь и точка», — сказал.

Авромиха-старостиха вчера
Сказала ему: «Выбирай —
Или служанку из дома гони,
Или развод мне давай».

Самое время (во втором акте) воспроизвести всю эту любовную историю. Агарь открывает свой сундучок с приданым и перебирает подарки, которые преподнес ей Авраам, наряжая ее во время свиданий у железнодорожного переезда. Тяжелый кухонный чад в этих думах превращается в дым паровоза, готовый утешительный символ мимолетной мужской любви.

*Ун Гогор немт фун куферт аройс
А байчл крелн ви блут,
А фартехл фун гринем зайд
Ун а штройенем зумерэут.*

*Ди захн гот эр ир гешенкт,
А мол вен зей зенен геган
Шпацирн ибер дер лонке,
Дорт, ву эс гейт ди бан.*

*«Ой, азой ви а роїх фун а коймен
Ун азой ви а роїх фун а бан,
Азой из, маме гетрайе,
Ди либе фун а ман.*

*Ву вел их мих ицт агинтун
Митн пицл кинд ойф ди гент?
Сайдн немен зайн бенкарт
Ун гейн динен ин дер фремд».*

Из сундучка вынимает Агарь
Нитку коралловых бус,
Шляпку соломенную, за ней
Следом — зеленый бурнус.

Вещи, которые как-то раз
Авром купил ей, когда
Гуляли они на окраине,
Где ходят поезда.

«Дым из трубы паровозной,
Дым из трубы печной —
Такая вот, ой мамочки,
Цена любви мужской.

Куда теперь ты денешься
С ребенком-то грудным?
Возьми билет на поезд,
Прислуживай чужим».

(с. 35–37)

Хотя она просто служанка, да при этом еще и шикса, дом Авраама был ее домом. Через несколько часов она отправится в изгнание, может быть, на этом самом поезде. И если народная мудрость о дыме и мужской любви утешает ее в минуту глубочайшего горя, то подметая и убирая, она возвращается к мысли о нем. Утешившись воспоминаниями — и праведным негодованием, — она обращается к рутинному физическому труду, чтобы преодолеть боль, и он становится знаком ее собственной неизменной любви.

*Зи немт ин дер г'ант дем безем
Ун керт цум лецтн мол ди штуб
Ун эпес унтер дер блузке
Филт, аз с'гот им нох либ.*

*Зи вашт нох эйн мол ди телер
Ун шайерт ди куперне фан —
«Азой ви а ройх фун а коймен
Из ди либе фун а ман».*

Берет напоследок веник Агарь
И подметает сор...
И что-то под блузкой знает:
Авром ей люб до сих пор.

Тарелки моет последний раз,
Чистит кастрюлю она.
«Дым из трубы паровозной —
Любви мужской цена».

(с. 37)

Мидраш Мангера (подобно классическим *мидрашам* былых времен) расцветает на анахронизме, который обыгрывается здесь в полной мере: весь сюжет об Аврааме и его внебрачной связи со служанкой, в результате которой рождается ребенок, разворачивается как сюжет многоженства, на фоне традиционного библейского и ближневосточного пейзажа, если не обращать внимания на печную трубу, поезд, горшки и сковородки, соломенные шляпки, разводное письмо и идеал романтической любви. В «Последней ночи Агари в доме Аврома» не только современность лучше древности, но даже иноверка лучше еврейки, а женщина лучше мужчины. (В других стихотворениях, в центре которых стоят личные горести Авраама и Сарры, они вызывают гораздо больше сочувствия.) Язык тоже изобилует причудливыми анахронизмами: Авраам называет Агарь *клипе*, буквально «раковиной» или «шелухой», термин каббалистического происхождения, а Агарь в ответ бросает ему: *бенкарт*. *Мамзер*, обычное идишское слово для обозначения незаконнорожденного ребенка, звучало бы тут несколько по-иному, в процессе повтора потеряв хлесткость, если не буквальное значение. *Бенкарт* — это его

польский эквивалент, который не только доносит ощущение незаконности, но и придает словам Агари оттенок непристойности. *Бенкарт*, отношение Авраама к Исмаилу как к досадной помехе, представляет собой яркий контраст с горькой судьбой Агари, которая осталась ни с чем, только-*митн пицл кинд ойф ди зент*, с грудным ребенком на руках⁵¹.

Мангер использует фольклорные тексты так же, как авторы *мидраша*, раввины древности, приводят стихи из Писания для обоснования новых толкований. Идишская народная речь или случайный куплет из народной песни на идише — главные источники цитат для Мангера. Но как уже давно было известно *маскилим*, этот «лингвистический фольклор» обращен к народу Книги, представители которого в состоянии перебрать бесконечное число цитат, не придумав при этом ничего нового. Мангер, великий реставратор и защитник фольклора Новейшего времени, в гораздо большей степени *маскил*, чем может показаться на первый взгляд. Именно там, где можно ожидать бурного потока идишской фольклорной речи, в так называемых «библейских стихотворениях», он использует материал этого рода весьма умеренно — и смело.

Авраам, например, в первых строфах «Аврома и Соры» философски формулирует свою веру грубой фразой *Битохн майн вайб, аз Гот вил шист а безем ойх* («Веруй, жена. Захочет Господь / Даже метла расцветет»). И хотя эта фраза становится у престарелого патриарха расхожей, превращается в постоянный ответ на красноречивые жалобы Сары, тоскующей по

собственному ребенку, она приобретает новый смысл, возможно не понятный Аврааму. Разве девяностопятилетний старец — не та самая старая метла, которая расцветет, если Бог пожелает? Разве не это означает избитая фраза, спрашивает поэт-комментатор⁵².

То же и с упомянутой любовной песнью Агари. Да, любовь подобна паровозному дыму, но только до тех пор, пока поэт не проникнет в самую суть этого подобия и не переделает его в трехактную драму, где в поезде сливаются воедино прошедшее, настоящее и ближайшее будущее, продолжает свое существование в виде опыта или поэзии. Только тогда скрытая драма идишских колыбельных, любовных песен, женских молитв, пословиц и афоризмов может вдохнуть новую жизнь в затверженные библейские истории.

Как поля, куда Рахиль выходит набрать воды, поля, пахнувшие сумерками и сеном (*фун демерунг ун зей*, «Синие, тихие сумерки / Густы, словно мед»), стихи в *Медреш Ицик* представляют собой сплетение поэтического желания и повседневности. Благодаря этому несравненному качеству — смелому и порой своенравному смешению высокого и низкого, пафоса и пародии, идишского, немецкого и славянского — модель остается свежей и плодотворной. Благодаря Перецу и Шолом-Алейхему, чьи образы Мангер воспринял давным-давно, поэт-рассказчик добился совершенных интонаций, сделавших эту модель практически вневременной. После того как Мангер пожал плоды доморощенной пародии, сюжетов и поэзии, ему осталось только овладеть чувством места.

В утренних серых сумерках
Упряжью тихо звеня,
Старый слуга Элиэзер
Запрягает гнедого коня.

Идет Авром. У него на руках
«Сын старости» сидит.
Звезда голубая, чистая
Над старой крышей блести.

«Трогай, Элиэзер!» Защелкал кнут.
Впереди серебрится шлях.
(Без этих печально-прекрасных дорог
Танах, я скажу, не *Танах*.)

Ветлы придорожные
Назад побежали гурьбой
Смотреть, не плачет ли Сора
Над колыбелью пустой⁵³.

Единственно возможный реальный пейзаж, по Мангеру, это пейзаж поэтический. *Демерунг*, заимствованное из немецкого языка слово, которое Ницше, Вагнер и экспрессионисты использовали для сотворения Апокалипсиса, обозначает идеальное состояние перехода, предпочтительно перехода от тьмы к свету. Голубая утренняя звезда, которая светит над домом Авраама и Сарры, добавляет еще один оптимистический штрих, когда смысл выражения «печально-прекрасный» сводится к «прекрасному». Но тут же мы видим ивы, бегущие назад, чтобы посмотреть, кто еще плачет. Как только путешествие началось, смерть предрешена.

«Куда мы едем, папочка?
На ярмарку в Лашков? Скажи.
А что ты купишь, папочка,
На ярмарке? Скажи».

«Тебе — трубу и барабан,
Солдатиков целый полк,
А мамочке на платье
С тобой мы купим шелк».

Глаза Аврома влажнеют,
Он чувствует, как нож
За пазухою жжется:
«Ну и ярмарка... Что ж...»
(с. 51–53).

Все знают колыбельную «Отец уехал на ярмарку», и все читали историю Авраама, ведущего на жертвоприношение Исаака. Второе добавляет пафоса и напряжения первому, поскольку что-то уже не так: мать всегда остается с ребенком дома, а здесь колыбель пустеет и невинное дитя сопровождает отца в этом роковом путешествии. «Ну и ярмарка... Что ж», — бормочет отец себе под нос.

«Элиэзер, жди у мельницы!
Оттуда мы вдвоем
С Ициклом доберемся
До ярмарки пешком».

Элиэзер ворчит на козлах
И все глядит на шлях.
(Без этих печально-прекрасных дорог
Танах, я скажу, не *Танах*).

Теперь весы ощутимо склонились на сторону печали. Печальную, но ни в коем случае не страшную, как в сравнении с библейским повествованием о жертвоприношении, так и в сравнении с «Лесным царем» Гете, знаменитой балладой об отце, который отдает единственного сына в лапы смерти. Мангеровский *мидраш* смягчает устро-

енное Богом страшное испытание веры, а также ослабляет эротизм и сверхъестественные тона Гете. В конце современного *мидраша* появляется не ангел, останавливающий руку палача, и не Лесной царь, вызывающий свою невинную жертву, а две милосердных фигуры: Элиэзер, который о чем-то догадывается и к которому Авраам обращается по-украински, и поэт, который знает, что история закончится благополучно.

Элиэзера и цитирующего Библию поэта можно считать символами всего мангеровского *мидраша* в целом. Смешение обыденного пейзажа и библейского прошлого достигает пика в трудно передаваемой рифме: *Танах* (ивритский акроним, обозначающий три главных раздела Священной Книги) дважды рифмуется с узнаваемо славянским словом, обозначающим дорогу — *шлях*. Поэты, которые действуют в реальности чистой лирики, начинают и заканчивают таким явлением — *демерунг*. Поэты еврейского националистического лагеря наполняют свои стихи библейскими идиомами и описанием исторических событий. Идишские поэты, желающие придать своим стихам приземленные и просторечные характеристики, играют со славянским компонентом в языке. Идеальный поэт, который сочетает в себе всех предшествующих поэтов, с двадцативосьмилетнего возраста мечтавший о том, чтобы стать *класикером*, может заставить ивритское прошлое рифмоваться со славянским настоящим и трансформировать и то и другое в лирический восход.

Разве удивительно, что лучшие и прекраснейшие из своих библейских стихов Мангер посвя-

тил Исааку, имя которого он носил? В этом он продолжил гордую вереницу таких еврейских литераторов, как Саул (Черниховский), Давид (Пинский, Фришман) и (Йохевед Бат-) Мирьям, которые писали о своих библейских тезках. Но с тех пор как Мангер, встретившись со стариной Людвигом, обнаружил, что пародист может наследовать прошлое лучше, чем любой потомок или самопровозглашенный пророк, он смог открыть дверь в хранилище коллективной памяти, которая была и его собственной. Нет нужды робко ступать по тропам библейской истории: он, и его отец и мать сами были библейской историей. Нет нужды заново придумывать ближневосточные декорации, их роль выполнит Восточная Галиция. Нет нужды учить Писание и раввинистический *мидраш*, потому что язык идиш и фольклор на нем — сами по себе священные тексты.

После того как в 1935 г. появился первый тоненький томик *Хумеш-лидер*, а год спустя за ним последовало второе издание, а также продолжение, *Мегиле-лидер* («Стихи свитка [Эстер]»), Мангер даже не подозревал, что Библия, а не баллада станет его постоянной — и переносной⁵⁴ — родиной. Слишком много на него обрушилось. Вместе с Мойше Бродерзоном (1890–1956) он стал самым популярным автором песен на идише и, возможно, первым, кто начал специально писать для идишского кино. Путем переводов румынских, испанских и цыганских баллад, а также путем исследования этих текстов он выступал за братство всех людей и за возрождение

фольклора, а с помощью собственных инсценировок пытался вдохнуть новую жизнь в идишскую сцену. Его литературные очерки, в том числе блестящая похвала Шолом-Алейхему, регулярно появлялись в *Литерарише блетер*. Он был звездой идишского писательского клуба на Тломацкой, 13. Он состоял в браке (или просто жил вместе) с польско-еврейской журналисткой Рохл Ауэрбах, которая следила за тем, чтобы его рубашки были выглажены, а в саквояже был порядок. После того как прекратил существование его собственный журнал *Гецейлте вертер*, он планировал издавать новый интеллектуальный журнал под названием *Ди свиве* со следующим составом редакции: Янкель Адлер (пластические искусства), Ицик Мангер (поэзия), Й.-М. Нейман (критика), Эфраим Кагановский и Ицхок Башевис (проза). Мангер также включил в сферу своей деятельности прозу, издав *Ноэнтс гешталтн* (1938), галерею портретов деятелей идишской литературы, отличающуюся глубинным проникновением в характеры, а также фантастическое произведение «Удивительное жизнеописание Шмуэля-Абы Аберво», или «Жизнь в раю» (1939)⁵⁵.

Будучи связанным с Еврейской рабочей партией Бунд, крупнейшей еврейской политической силой в Польше, Мангер был вполне солидарен с ее левоцентристской политикой. Это тоже поддерживало его репутацию. Мангеровская *Мегила* была пролетарским *мидрашем* пуримской истории, и ее невоспетый герой, ученик портного Фастригоса, пытавшийся убить царя Артаксеркса, потерпел неудачу и был казнен⁵⁶.

Экуменизм Мангера (выразившийся в ранних балладах об Иисусе, библейских стихах, восхваляющих Агарь и впоследствии Руфь) вполне соответствовали бундовской социальной программе социалистического Интернационала. И если не обращать внимания на то, как Мангер в действительности относился к женщинам, исповедуемый им протофеминизм ставил его намного впереди своего времени.

Но прежде всего Мангер были идишистом. Его галерея портретов деятелей идишской литературы помещает каждого из героев в тщательно прописанное окружение (Вормс, Берлин, Замостье, Одесса, Дубно, Вильна, Броды, Лодзь, Пшемысль, Киев, Меджибож, Нью-Йорк, Хелм), где в каждом случае присутствует некий драматический эпизод, в котором герой представлен в старости или в момент внутреннего диалога, и всех их объединяет любовь к родному языку. Идишская культура, по Мангеру, — детище *Гаскалы*, эмансипации от иврита и (что довольно интересно) от хасидизма. Поскольку *маскилим* были прогрессивны по определению, не было необходимости приплетать классовую борьбу (как это делали советские ревизионисты). Единственный рабочий поэт, которого изобразил Мангер (Йосеф Бовшовер), был душевнобольным. Самая пространная глава была посвящена Велвлу Збаржеру, которого Мангер изобразил как чисто лирического поэта. Автор посвятил свою книгу учителям и ученикам системы светских школ на идише, существовавшей в Польше⁵⁷.

Но как видно даже из заглавий его поэтических сборников, поэту все тяжелее становилось

быть во главе своего царства перед лицом исторических событий: «Звезды на крыше» (1929), «Фонарь на ветру» (1933), «Сумерки в зеркале» (1937) и «Облака над крышей» (1942). «*Байм ранд фунем опгрунт верт дос гелехтер нох фаршайтер* (На краю пропасти даже смех становится отчаянным)», — писал он в предисловии к «Жизни в раю». Поэтому рай теперь был поделен на три части — турецкую, еврейскую и христианскую — и требовался паспорт, чтобы попасть из одной в другую. Там, в раю, у фотографа реб Зейделя нет зрителей на последний *пуримшипиль* о Ное в ковчеге, где среди прочих интриг присутствует делегация свиней, которые вскидывают руки в гитлеровском приветствии, маршируя по сцене с песней:

<Хайль, реб Ноах, хайль!>
Реб Ноах, увы и ах!
Хрю-хрю, нам грозит крах!
Скажите Ноихе своей,
Что грешно так мучить свиней!
Хрю-хрю, тrefные мы, это верно,
Но морить нас голодом скверно!

При том что пуримская пародия была очевидным средством политической сатиры, бравада Зейделя только прикрывала горькую реальность: даже в раю евреи живут лишь по милости гоев. Когда два еврейских ангела, Шмуэль-Аба и его закадычный друг Пишерл, входят в христианский рай в попытке спасти и вернуть домой сбежавшего быка *Шор за-Бора*, их встречает ангел Димитрий, популярный на Украине ангел-ненавистник евреев, и только потом дер

зейликер Петрос, добрый святой Петр, который говорит по-русски, берет их под свое покровительство. К счастью, фольклор и любовь — такие же великие противовесы в раю, как и на земле. Шмуэль-Аба и Пишерл путают святого Николая с Ильей-пророком, а Пишерл теряет голову от любви к Анеле, ангелице с золотыми косами и голубыми глазами. (Пишерл все-таки не женится на ангелице-шиксе; он возвращается в еврейский рай, когда их задача выполнена.) Так что рай полон тех же загадок, которые присутствовали в более ранних стихах Мангера — безответной любви, смерти, желания, меланхолии. Со времен Шолом-Алейхема народный репертуар и славянский пейзаж не использовался так эффективно для проведения идей равенства и гуманизма⁵⁸.

Со времен Шолом-Алейхема живой рассказчик не придумывал истории, в которой жизнь была бы представлена столь своеобразно. Рай, как Касриловка, дал писателю второй шанс: прожить идеальное детство, родиться с даром рассказчика, и никогда не покидать безопасного дома. Герой Мангера, единственный, сохранил в точности воспоминания о жизни в раю, мог ублажить местечковых стариков на земле почти как младенец Иисус волхвов в Вифлееме. Вернув им утраченную коллективную память о рае, падший ангел Шмуэль-Аба Аберво возвращает ее и себе, о чем свидетельствует его странная фамилия: *Абер-во* — черновицкие евреи, вставляя в речь это словечко, показывали, что они настоящие немцы, а не какие-нибудь галицийские *ост-юден*. «Ни в жизнь!» «Что ты говоришь!» —

так можно примерно передать это разговорное выражение. Но на сей раз Мангер нацелил шутку на себя самого. «Абер-во, Мангер, — как бы говорит он, — раз уж ты принялся выдумывать прошлое, ты должен еще и превратить его в миф». Для полноты картины художник Мендл Рейф, близкий друг автора, использовал Ицика и Ноте Мангеров в качестве моделей для «двух влюбленных ангелов», за которыми Шмуэль-Аба и Пишерл следили, гуляя однажды вечером по улицам рая⁵⁹.

А потом наступила война. В последовавших испытаниях и бурях — Мангер оказался без действительного паспорта в Париже, добрался до Марселя, бежал в Тунис, оттуда попал в ливерпульский госпиталь и, наконец, нашел убежище в Лондоне вместе с Маргарет Уотерхаус — он видел, как все мечты об идишском ренессансе уничтожаются вместе с его читателями. «Куда теперь? Что дальше?» — поет еврей, который увидел полумесяц в кукурузном поле (написано в Лондоне в 1941 г.). «Я стал скитальцем по пространству и времени, неугомонностью между Богом и человеком, печальной и безудержной мелодией, раздающейся с рога луны»⁶⁰. Мангер горячо возненавидел немцев, чьей культурой он когда-то так восхищался, и идишскую литературную элиту, которая так недостойно обращалась со своими великими поэтами. Самый страшный удар обрушился на него в марте 1944 г., когда пришло известие о смерти его любимого брата Ноте. Эта новость до такой степени лишила Мангера душевного равновесия, что он написал открытое

письмо Я.-И. Сегалу и Мелеху Равичу, в котором отрекся не только от идишской литературы, но даже и от языка идиш⁶¹.

Ноте стал мертвой музой Мангера. Поскольку гротескная реальность, как он объяснил Мелеху Равичу в минуту просветления, сделала ненужным написание баллад, Мангер обратился к сонету и написал восхитительный цикл сонетов в память о своем брате. Он также вернулся к Библии, на сей раз к книгам Руфи и Иова, а также к истории Каина и Авеля.

«Авель, брат, просыпайся — пора!
Что-то нынче красивый ты...
Может, это удар топора —
В нем причина такой красоты?»

«Где ж была она раньше — в самом топоре?
Или где-то в тебе жила?
Ну, скажи мне, скажи скорей —
Покуда ночь не пришла».

«Ученик портного Ноте Мангер, изучающий Библию», добавил еще пятнадцать *хумеш-лидер*, основанных на двух первых книгах Царств. Так Библия стала для Мангера книгой памяти, вечного изгнания и искупления. Она превратилась в толстый том, который люди спасают из огня — чтобы помочь потерявшему надежду автору преодолеть этот страшный раскол⁶².

Его стихи перенесли потрясение гораздо лучше, чем психика. В стихах нет ни следа той болезни, от которой страдал сам Мангер, нет также следа войны или послевоенного периода, когда Мангер находился в самом ужасном и нарциссическом состоянии духа. И еще, если Рохл

Ауэрбах, которая чудесным образом выжила в Варшавском гетто и спасла из пламени войны бумагу Мангера вместе с некоторыми другими сокровищами лишь для того, чтобы наткнуться на вспышку мангеровского гнева, когда они воссоединились в Лондоне, если Рохл Ауэрбах смогла сохранить молчание по поводу всего, что произошло между ними, то имеем ли мы право судить Мангера? Он достоин намного большего, чем те агиографы, которые написали для потомства его житийный портрет. Но он имел счастье принадлежать к литературе, которая свято чтит права собственности. Архив Мангера (хранящийся в Иерусалиме) содержит самые отвратительные письма, которые написаны на этом языке. Но если говорить о текстах поистине значительных — о стихах, — Мангер в них оставался прекрасным принцем⁶³.

На какое-то время Мангер нашел убежище в литературе. Он всегда преклонялся перед Боккаччо, «прежде всего за его исключительное мастерство, потом за его способность очищать и возносить до абсолютной красоты инстинкты, которые обычный человек опошляет»⁶⁴. Теперь Мангер планировал написать продолжение «Декамерона», где десять человек, символически переживших Холокост, собираются в бомбоубежище, чтобы обменяться рассказами, но опубликовал только две истории: «Истории Гершла Зумервинта» и «Панский ус».

Первая из них — фантастическое воспоминание о детстве, достойное Шолом-Алейхема. Ребенок (которого на самом деле звали Ицикл), приехав в гости к бабушке и теткам в городок

Стопчет, случайно напоил гусынь и ужасного гусака водкой⁶⁵. Этот эпизод разбивает приключенческий рассказ надвое, добрая бабушка Таубе превращается в злую мачеху, которая живет в мире гротескных воспоминаний, герой становится примитивным рифмоплетом, который горячо реагирует на все, что имеет привкус смерти, а повествование заканчивается тем, что юного Гершла Зумервинта по воздуху уносят стаи опьяневших птиц. Все это на фоне фантазий и ночных кошмаров, которые добавляют рассказу черты готического жанра, но детство и искреннее веселье побеждают смерть. «Видите, как велик и милосерден наш Бог? Если уж Он простил и спас такого пустомелю, как Гершл Зумервинт, то наверняка простит и спасет всех честных, набожных евреев, которые исполняют заповеди Его и следуют путями Его»⁶⁶. Так, Мангер отверг немецкую детскую литературу, на которой он вырос, рассказы о Максе и Морице Вильгельма Буша, отражающие жестокость и садизм немецкой культуры. Макс и Мориц не выказывают никакого раскаяния, убив кур вдовы Болте, и не проливают слез, когда шутников размалывает насмерть на мельнице. Тогда как Гершл воплощает в себе сострадание и поэзию утраченного еврейского детства⁶⁷.

Враждебность Мангера по отношению к гоям и их Богу нигде так не выражена, как в рассказе об «Панском усе»⁶⁸. «В маленьком еврейском городке жил еврей по имени Мотл Парнас. Был он цирюльник, а это значит — добывал хлеб свой насущный стрижкой мужицких голов и бритьем мужицких морд». Мотл страдает от оскорблений

с двух сторон: он муж-подкаблучник, чье единственное спасение от мучительной бедности — это помещик-пориц, «пес с вислыми польскими усами». Помещик, в свою очередь, тоже страдает от жены по имени Мария, которая «без устали изнуряла постами свою плоть и тощала день ото дня. Эта тень с золотым крестиком на усохшей груди мелькала по палацу, палила свечи перед иконами, била поклоны, творила молитвы, а до вожделений мужа ей и дела не было». И вот однажды он встречает прекрасную Магду Валцинскую, владелицу соседнего имения, и без промедления отравляет или душил свою супругу. Утром в день свадьбы помещик зовет парикмахера-еврея. От волнения Мотл состригает усы дворянина больше положенного, и за это его приговаривают к ста пятидесяти ударам плетью. Узнав о смерти мужа, жена Мотла произносит проклятие, которое влечет за собой роковые последствия. В этой ужасной притче о том, что случается, когда местный уса́тый деспот не видит другого выхода для своих страстей, нежели убить еврея, который ему служит, нет места нежностям.

Ирония заключается в том, что категоричная враждебность Мангера к немцам, литовцам, полякам и другим поделельникам нацистов омрачила его первую поездку в Израиль в 1958 г. Пятидесятилетний Мангер дал интервью, в котором указал на стремление к исторической объективности в качестве предпосылки эпического искусства. Поскольку евреи страдали от глубочайшей ненависти со стороны своих убийц, утверждал он, и поскольку катастрофа так вели-

ка и произошла настолько недавно, то еврейские художники неизбежно обязаны дать эпический ответ на Холокост. Эта точка зрения была слишком сложной для израильских журналистов, и Мангер тут же оказался втянут в полемику, к которой он вовсе не стремился⁶⁹.

Мангер периодически приезжал в Израиль, чтобы «насладиться собственным домом». Когда он оправлялся от почти рокового визита 1965 г., в тель-авивском Экспериментальном театре были поставлены его *Мегиле-лидер*. Благодаря нео-народному видению Дова Зельцера, который создал пролетарский *пуримшпиль* в контексте израильской народной культуры, *Мегиле-лидер* разрушили табу на идиш, существовавшее в Государстве Израиль. Популярность Мангера возросла во время годичных гастролей, организованных для него неутомимым Шоломом Розенфельдом (в 1967 и 1968 гг.). Эти выступления вдохновили новое поколение израильских певцов исполнять песни Мангера на идише, а потом и на иврите. Одна из них, Хава Альберштейн, в своем переложении песен Мангера в стиле каба-ре, сумела ухватить запоминающиеся и смелые находки Мангера, которые потерялись в хоровой постановке Дова Зельцера⁷⁰.

Мангер знал, что его песни будут жить. Он трепетал, узнав, что его веселую и популярную песню *Ойфн вег штейт а бойм* («На дороге стоит дерево») пела молодая женщина, сражавшаяся в Варшавском гетто⁷¹. Он также знал, что его жизнь как поэта уже прожита. Осталось лишь оформить канон. К пятидесятилетнему юбилею Мангера вышли два тома его сочинений, в одном

из которых произведения были сгруппированы по жанру, в другом — по теме, что определило его будущий статус *класикера*. *Лид ун баладе* (1952) — наиболее полный сборник, который приближается к полному собранию стихотворений Мангера, насколько это можно вообразить. Но главный успех принес *Медреш Ицик*, впервые опубликованный в 1951 г., и тогда его мечта наконец осуществилась.

Заглавие «*Мидраш Ицика*», то есть «Толкование Ицика на Пятикнижие», может принадлежать только современному классику, который переписывает прошлое так, как не снилось ни одному раввину или традиционному комментатору. Когда расширенное издание этих вдохновленных Библией стихов в 1969 г. было выбрано в качестве первой книги издаваемой Еврейским университетом серии идишских текстов (переиздано в 1984 г.), редактор Хоне Шмерук расположил стихотворения в новом порядке, чтобы они соответствовали библейской последовательности, и проработал сочинения Мангера, чтобы выявить все заимствования из Библии. Так *Медреш Ицик*, в отличие от *Лид ун баладе*, искажил поэтическую хронологию и характерные авторские находки, приведя их в соответствие с самым каноническим текстом в истории литературы. В ходе подготовки издания окончательно осуществилась мечта всей жизни Мангера о создании нового идишского фольклорного эпоса. То, что началось в середине тридцатых годов как разрозненная серия *Хумеш* и *Мегиле-лидер* — лирико-драматический жанр, изобретенный Мангером, — в пятидесятые и

шестидесятые стало идишским *сейфером*, *медрешем*, традиционной книгой, которая превратила фантазию поэта в еще один дар неизменному прошлому.

Сын «странствующего портновского подмастерья», который «сочинял свои *пуримшпили* и исполнял их вместе с приятелями», был теперь очень далеко от дома. В своих скитаниях он сам превратился в искусного портного, способного создать чудесное одеяние. Как искусный маскировщик старых и новых литературных традиций, Ицик Мангер создал идишский народный эпос, который продержался дольше живого народа, живого языка и даже живого пейзажа, одновременно печального и прекрасного. Мангер умер в Тель-Авиве в 1969 г.