

Лев Аннинский

Духовное наследие Марии Аннинской

Памяти Маши

Мария Аннинская, моя старшая дочь, недавно навсегда покинувшая нас, оставила после себя интеллектуальное и духовное наследие, оценку которого я рискну предложить.

Ее труды интересны не только для филологов. Это часть нашего общественного самопознания, элемент нашей сегодняшней общей культуры.

Методологические работы Марии несомненно будут еще долго востребованы специалистами. Анализ преподавания французской речи на русских семинарах. Практикум речевого общения в МГУ. А самоучитель французского языка, увидевший свет незадолго до ее смерти, предназначен для всех, кто хочет прикоснуться к культуре этой прекрасной страны.

Но главное все-таки переводы и комментарии к ним. Живая, актуальная, современная классика. Здесь Альбер Камю, Ромэн Гари, Борис Виан, «Воспоминания» Андре Моруа, его рассказы. Рассуждения о музыке. Стихи о Виане. «Заметки о Шопене» Андре Жида. Исследование того, как прочитаны роли в русских переводах из Пьера Мишеля. Роман Симонетты Греджо «Голыми руками». Грезы и прозрения Поля Виллемса. Лекции о современной Франции. Роман Филиппа Джиана «Трения», пьеса Натали Саррот «Иссм» (читавшие поймут, что это значит). Перевод прозы Эмиля Мортеля «Соло для поэта с оркестром»...

Лучшей наградой для Марии Аннинской будет массовое чтение ее переводов и исследований. Но кое-какие награды уже получены, и заслуженно. Премия Мориса Ваксмахера и премия «Инолит» — за лучшие переводы с французского. Грант Швейцарского Дома литературных переводчиков Лооре.

Однако по талантам Марии можно предвидеть и другое. Читательский спрос и успех — здесь и сейчас. Во Франции и в России.

Впрочем, что во Франции, что в России жизнь то и дело выворачивается наизнанку. Хотя и в шутку. Делов-то — сесть в автобус и ехать куда надо... Но куда надо? И кому? И зачем?

«Никак нельзя предсказать, чем все это может закончиться. А уж любые попытки описать это заранее обречены на провал...»

Однако описано. В реальности, только выметенной из жизни очередной мировой войной. В одной из только что отвоевавших стран.

Первая крупная и важная вещь, переведенная Марией, — роман Бориса Виана «Осень в Пекине». Где на самом деле нет ни осени, ни Пекина. А что есть?

А есть — безумие свихнувшейся реальности. В которой человек готов уничтожить и себя, и других.

«Сложенная пополам и перекрученная веревка была не длиннее двух метров. Этого как раз хватит. Если влезть на кровать... Выбрать длину петли так, чтобы ноги касались пола...

С трудом сделал узел, просунул голову в петлю и бросился в пустоту. Что-то хлестнуло его по затылку. Веврка лопнула. Он приземлился на ноги, вне себя от гнева.

— Этот сторож просто скотина, — сказал вслух.

В тот же миг сторож открыл дверь...

— Барахло ваша веревка...»

Иногда Мария прерывает эту оргию самоубийств фразой, что все это не так... А иногда иронически доказывает, что все это так и никак не иначе.

Мария переводит так, что русская речь француза звучит загадочно и преодолевает ту самую абракадабру, которая декларируется.

Реакция здорового сознания на безумие мироздания.

Вечно безумие. Вечно и сопротивление безумию.

Читая, разгадываешь. Прочитав, чувствуешь обаяние любви к этим самым безумцам. К нам! Колдовство — берешь из текста невыносимость, а выносишь чистоту. Общее мироощущение. Мария изобретательна. Но в глубине души глубоко влюблена в людей. И эта влюбленность в людей — глубокий смысл текстов Марии Аннинской. Ее вклад в наше самопознание.

Я не уверен, что по виртуозным переводам с французского, которым суждено остаться в русской лингвистике, легко вычленишь секреты мастерства Марии, но, к счастью, она облегчила нам эту задачу, собрав секреты в статью «Трудный Виан и парадоксы перевода». Статья невелика по объему, я позволю себе привести ее полностью.

Мария Аннинская

Трудный Виан и парадоксы перевода

Недавно я решила перечитать «Сто лет одиночества» Маркеса, но книжка, которая у меня была в юности, канула в неизвестность. Пришлось завести новую. Открыла... и оторопела. Так приходишь в места раннего детства и вместо старого московского дворика видишь новостройки. Я не узнавала ничего. К счастью, старый перевод мне все же удалось найти.

Ради интереса сравним начало, которое так важно для каждой книжки, в обоих вариантах — ведь от первых строк зависит, захочется ли нам читать дальше.

«Пройдет много лет, и полковник Аурелиано Буэндия, стоя у стены в ожидании расстрела, вспомнит тот далекий вечер, когда отец взял его с собой посмотреть на лед».

Так начинается роман в переводе Н. Бутыриной, датируемый концом 70-х. Текст здесь бежит, мысль и воображение летят следом, время стремительно разматывается, в одну фразу укладывается целая жизнь.

А вот перевод 2011 года: *«Много лет спустя, перед самым расстрелом, полковник Аурелио Буэндия припомнит тот далекий день, когда отец повел его поглядеть на лед».* Вроде все слова на месте, и даже ближе к оригиналу, чем в первом переводе, — но почему-то спотыкаешься. (Кстати, вот оригинал: *«Muchos años después, frente al pelotón*

de fusilamento, el coronel Aureliano Buendia había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo».)

Попытаюсь проанализировать ощущения. «*Много лет спустя*» обычно говорят после того, как о событии уже рассказано и остается поведать о его результатах или последствиях. Когда же мы читаем «*Пройдет много лет*», то мысленно устремляемся в будущее, и во фразе появляется движение. Далее: «*стоя у стены в ожидании расстрела*» — в этих словах есть пространство времени, перспектива. А в формулировке «*перед самым расстрелом*» — глухая стена, тупик. Кажется, мелочь: отсутствие глагола или деепричастия — а текст встал. Но, может быть, в этом и была сверхзадача переводчика? В оригинале, кстати, тоже тупик, а в придачу противостояние человека и толпы (расстрельного взвода).

Вот другая фраза на той же странице: «*Мир был еще таким новым, что многие вещи не имели названия и на них приходилось показывать пальцем*» (перевод 1970-х.). Мы снова чувствуем увлекающий нас ритм, размеренное дыхание текста. Здесь ощущается не только гармоничная свежесть мира, но и свежесть детского восприятия. А вот та же фраза в более позднем исполнении: «*Мир был таким первозданным, что многие вещи не имели названия и на них просто тыкали пальцем*». Что здесь мешает? В первую очередь «*таким первозданным*», потому что «*первозданный*» — это созданный прежде других; мир не может быть более или менее первозданным, как не может быть, скажем, книга более или менее первоклассной. Во-вторых, «*тыкают пальцем*» обычно ВО что-то а не НА что-то. Более того, здесь сбивает скрытая рифма: «первозданный» и «название».

По правде говоря, любой текст можно разобрать по косточкам и раскритиковать (а уж тексты иных классиков и подавно), но я хочу показать, что влияет на наше восприятие.

Разумеется, когда идеальный читатель пробегает глазами зачин романа, он в первую очередь думает о содержании и не обращает внимания на такие мелочи. А если и поморщится, то, скорее всего, не поймет почему, да и не станет докапываться до причин. Но случается, текст попадает в руки дотошному коллеге, потенциальному редактору... И тут начинается болезненное копание в эпитетах, синонимах, местоимениях, глаголах и деепричастиях. Вот почему сами переводчики своих коллег стараются не читать.

Говоря о технике перевода, надо заметить, что переводчик не всегда знает, почему он строит фразу тем или иным образом. Талант его в том и заключается, что он делает, как подсказывает внутренний голос, чутье (языковое, переводческое). Иногда в процессе работы он не в состоянии проанализировать свои действия и выбор средств. Разве что по прошествии времени, перечитывая собственный текст, как чужой. Обычно в этом случае переводчик остается собой недоволен, хватается за карандаш и начинает свой, уже напечатанный, текст заново править.

С другой стороны, есть специалисты, прекрасно разбирающиеся в теории перевода, в тонкостях замен, трансформаций, перестановок и компенсаций, они могут блестяще прокомментировать переводы других, научить, как и что надо делать, — но это еще не значит, что, возмись они за дело, у них непременно получится хороший текст. Так в любом искусстве: знать как, не значит мочь. Нужна еще искра божья.

Понятно, что каждая эпоха создает свои переводы. В других странах издатели что ни год заказывают молодым переводчикам новые версии ранее переведенных книг. Это вовсе не значит, что прежние переводы плохи. Иногда издатель экономит и не может договориться с держателями прав. Или хочет дать работу знакомому переводчику. Или имеющийся перевод перестал удовлетворять требованиям эпохи, стремящейся к точности, в нем нашли какие-нибудь лакуны, и новый талантливый переводчик взялся пропустить книгу через себя. Или разговорный язык изменился настолько, что пора

все переделывать. Да мало ли причин? Так или иначе, каждая новая версия старается исправить огрехи предыдущей.

Надо отметить, что сопоставлять переводы — весьма увлекательное занятие. Это как сравнивать близнецов или картинки: «найдите пять отличий». И на эту тему время от времени появляются интересные статьи. (Журнал «Иностранная литература» выпустил даже специальный номер на эту тему.) Одна из самых мной любимых работ жанра — давнишняя, но по-прежнему актуальная статья ныне покойной Юлианы Яхниной «Три Камю», где подробно проанализированы три перевода «Постороннего» Альбера Камю. Анализ сопровождается французскими цитатами. Идти по следам Яхниной и увлекательно, и опасно, потому что лучшего метода, нежели сопоставление текстов, тут быть не может — а значит, разбор неизбежно окажется длинным и многословным. Кроме того, есть другая опасность: пойти на поводу у собственного восприятия и незаслуженно обидеть мастеровитого переводчика, не разглядев чего-то, что он умышленно вкладывает в текст. Тем более что среди переводчиков существует две тенденции, две «школы»: одна «школа» считает, что конечный текст должен звучать так, будто он изначально был написан по-русски. Другая — что строй языка должен как можно ближе копировать текст оригинала, что иностранный язык должен «просвечивать» сквозь русский, и если у автора написано коряво, то именно так и надо переводить на русский. Скажу откровенно, я предпочитаю первую «школу», поэтому, сравнивая переводы, буду стоять на ее позициях.

Проанализирую еще один пример, на этот раз из французской литературы. Так сложилось, что в 1990-е годы я подробно занималась Борисом Вианом. (На всякий случай напомним — вдруг кто забыл, — что это самобытный и «неправильный» писатель, автор четырех романов, нескольких пьес и большого количества рассказов; кроме того, музыкант-джазист, автор песен, и тот, кто именем *Вернон Салливан* подписал ряд скандальных пародий на американский черный роман.) Поэтому, когда у нас пошла «виановская» волна, я написала в *Ex libris* статью о переводах Виана. Было бы очень интересно продолжить эту тему. Но пока остановлюсь на одном из романов, самом главном, самом первом, известном у нас в трех версиях, — на «Пене дней». И прослежу, как меняется текст, пройдя через призму восприятия трех (вернее даже, четырех) разных переводчиков. Первый из них — Лилианна Лунгина, в 1980-м познакомившая советского читателя с романом Виана. Второй переводчик — петербуржец Виктор Лапицкий, переосмысливший «Пену дней» в конце 1990-х. И наконец, две московские переводчицы — Мария Головановская и Мария Блинкина-Мельник, — чья версия была опубликована издательством «Терра» через год после питерского издания.

Поскольку тексты у Виана зубодробительно сложны, нашпигованы каламбурами, парадоксами, перевертышами, фантазиями, деформациями, персонификациями и другими залихватскими приемами, не говоря уже о смешении речевых регистров и вычурном синтаксисе, который почти невозможно передать через русский свободный порядок слов, — возьмем на выбор любой отрывок и на нем проследим переводческую стратегию. Итак:

«Colin descendit du métro, puis remonta les escaliers. Il émergea dans le mauvais sens et contourna la station pour s'orienter. Il prit la direction du vent avec un mouchoir de soie jaune et la couleur du mouchoir, emportée par le vent, se déposa sur un grand bâtiment, de forme irrégulière, qui prit ainsi l'allure de la patinoire Molitor.

Vers lui, c'était la piscine d'hiver. Il la dépassa et par la face latérale, pénétra dans cet organisme pétrifié en traversant un double jeu battant de portes vitrées à barres de cuivre. Il tendit sa carte d'abonnement, qui fit un clin d'oeil au contrôleur à l'aide de deux trous ronds déjà perforés. Le contrôleur répondit par un sourire complice, n'en ouvrit pas moins une troisième brèche dans le bristol orange, et la carte fut aveugle. Colin la remit sans scrupule dans son portecuir en feuilles

de Russie et prit à gauche le couloir tapis-de-caoutchouté qui desservait les rangées de cabines. Il monta donc l'escalier de béton, croisant des êtres grands, car montés sur lames métalliques verticales, qui s'efforçaient à des cabrioles d'allure naturelle, malgré l'empêchement évident. Un homme à chandail blanc lui ouvrit une cabine, encaissa le pourboire qui lui servirait pour manger car il avait l'air d'un menteur, et l'abandonna dans cet in-pace. [...] Colin remarqua que l'homme n'avait pas une tête d'homme, mais de pigeon, et ne comprit pas pourquoi on l'avait affecté au service de la patinoire plutôt qu'à celui de la piscine.» (В.В.)

1) «Колен вышел из вагона метро и поднялся по лестнице. Однако, он оказался не там, где рассчитывал, и, чтобы сориентироваться, обошел площадь. С помощью желтого шелкового платка он определил направление ветра, первый же порыв сдул с него цвет и унес на большое здание неправильной формы, которое сразу стало походить на каток "Молитор".

Миновав зимний бассейн, Колен вошел в каменную громаду с бокового входа. Створки стеклянных дверей с медными переплетами, хлопая, вели с ним двойную игру — и впускали, и отталкивали. Колен протянул абонемент, который подмигнул контролеру двумя уже пробитыми глазками. Контролер ответил понимающей улыбкой, что, однако, не помешало ему пробить третий глазок в оранжевой картонке, и она тут же ослепла. Колен без зазрения совести сунул ее обратно в свой бумажный сафьяник, то есть сафьяновый бумажник, и свернул налево, в устланный прорезиненной дорожкой коридор, где находились кабины для переодевания. [...] Навстречу ему скакали верзилы — ведь они были на вертикальных стальных полозьях, — тщетно стараясь сохранить при этом естественность движений. Служитель в белом свитере открыл ему кабину и сунул [кому? — М.А.] в карман чаевые, но по всему было видно, что он лжец, что чая не пьет, что для него это не невинные чаевые, а винные, или даже коньячные. [...] Колен обратил внимание на то, что у служителя была голова не человека, а голубя, и удивился, что он приставлен к катку, а не к бассейну». (Пер. Лунгиной)

Перевод Лунгиной всецело доверяет тексту оригинала, старается, где можно, послушно следовать за ним, совершать те же па, но с поправкой на русский язык, а также многословно разъяснять, в случае чересчур смелых каламбуров, где следует искать смысл. Это очень старательный перевод, стремящийся донести до читателя упоение первого знакомства с диковинным миром; во всем чувствуется внимание и любовь к деталям — но нет движения; текст статичен в силу чересчур подробных объяснений.

Что касается деталей, то любопытно посмотреть, во что они превращаются при переходе из языка в язык. Так, в оригинале, ветер сдувает с платка цвет, который перелетает на здание катка. В этом Лунгина верна оригиналу (мы увидим, что некоторые переводчики придумали другую картину). Зато здание катка у Виана — живой организм, меняющий свою форму («*irregulière*» следует понимать двояко: здание было не только *неправильной*, но и *неустойчивой* формы, поэтому в какой-то момент оно *приняло форму* катка и повернулось к герою той стороной, где находился бассейн; позднее этот *организм окаменеет*). Далее, герой попадает в плен к двум створкам дверей, которые, открываясь и закрываясь, ведут с ним *двойную игру*. У Виана тут дополнительный смысл, который трудно передать по-русски: «*jeu*», «*double jeu*» — это еще и набор из двух предметов, в данном случае — пара дверей. Но, согласна, коварной *игры дверей* вполне хватает.

Оказалось невозможным (для всех переводчиков) сочинить прилагательное для описания коридора с резиновой дорожкой: «*couloir tapis-de-caoutchouté*» — что-то вроде «резиноводорожкового коридора». (Кстати заметим, что Виан не специально для романа сочинял подобные неологизмы и каламбуры: в его молодежной компании это была перманентная игра и обычная манера выражаться.)

Далее на сцену выступает картонный абонемент, который (весьма удачно) подмигивает контролеру двумя пробитыми *глазками* — слово, которого нет

в оригинале, но которое, кстати сказать, есть во французском: *oeillet* (дырочка, глазок, ушко для шнурка). Лунгина удачно подобрала слово — что, кстати, сделали не все переводчики.

Далее: игра слов с бумажником (*бумажным сафьяником*), который дословно переводится с французского как «кожник из русской бумаги» — иначе говоря, «бумажник из русской кожи». Переводчица недооценила читателя, побоялась, что он не поймет, и расшифровала каламбур.

Практически не понятен остался во всех переводах момент встречи с конькобежцами, которые, чтобы не тупить лезвия своих коньков, идут на мысках, отчего кажутся устрашающе огромными.

Достойно, хотя и длинновато, передан у Лунгиной каламбур с *чаевыми*, которые в ее версии становятся *винными* и *коньячными* (во французском тексте — «едовыми», или *харчевыми*, как у Лапицкого).

А вот с *голубиной головой* игры не получилось, потому что *pigeon* означает приблизительно «придурок, давший себя облапошить». Другое дело, что все равно не ясно, какое отношение голубь (у Лапицкого — *осел*) может иметь к бассейну. Как мы видим, не все нюансы оригинала получается угадать и передать, поэтому важнее всего — насколько убедителен русский текст.

2) А вот другая версия этого отрывка:

«Колен вышел из метро, поднялся по лестнице, понял, что попал не туда, и, чтобы сориентироваться, пошел к противоположному выходу. [Пример вольной трактовки: у Виана не сказано, что там был еще один выход.] Он достал желтый шелковый носовой платок в надежде, что ветер укажет ему дорогу. Ветер отделил платок от надежды и понес его в сторону большого здания неправильной формы, которое на поверку оказалось катком "Молитор".

Обогнув зимний бассейн, Колен через боковую дверь проник в каменные недра катка. Створки стеклянной двери в медном переплете вели с ним двойную игру, предлагая одновременно и войти, и выйти. Он протянул свой абонемент, который кокетливо подмигнул контролеру двумя уже пробитыми глазками. В ответ контролер улыбнулся [здесь опущено, как именно. — М.А.] и окончательно добил абонемент [тоже опущено, как именно]. Колен без зазрения совести сунул карточку в свой замшевый порттублон [этимология неологизма не вполне прочитывается.], повернул налево и по резиновому коврику двинулся в раздевалку. [...] По дороге ему то и дело попадались гиганты на коньках [опущен образ.]. Очевидно, прямохождение давалось им нелегко. Служащий в белом свитере открыл кабинку, взял чаевые, на которые он обычно покупал себе кофе, [...] и оставил его одного. Колен заметил, что голова у служащего была не человеческая, а голубиная. «Странно, — подумал он, — с такой головой ему бы лучше в бассейне работать, а не на катке». [Введена прямая речь, что в принципе допустимо.] (Перевод М.Г. и М. Б.-М.)

Этот текст, в отличие от предыдущего, не статичен, а наоборот, легко и споро бежит вперед. Переводчицы делают упор на глаголы; запросто, не утяжеляя конструкций, обходятся с каламбурами; какие-то места лихо упрощают, жертвуя подробностями ради динамики (на мой взгляд, не всегда удачно — например, с желтым шелковым платком).

3) И наконец, еще одна версия — бесшабашная, мужская.

«Колен вышел из вагона метро и поднялся по эскалатору. [Переводческая вольность, у Виана в тексте «лестницы».] Он вынырнул незнамо где и, чтобы сориентироваться, обогнул станцию. При помощи носового платка из желтого шелка [почему-то переводчику не нравятся прилагательные] определил направление ветра, и тут же подхваченный с платка ветром цвет [вот где начинаешь спотыкаться о падежи] осел на большое здание

неправильной формы, которое из-за этого стало похоже [не вполне понятно из-за чего] на каток "Молитор".

К нему каток обернулся боком [здесь каток все-таки ожил!] — тем, где разместился зимний бассейн. Колен прошел мимо и через боковую стену проник в этот окаменевший организм, включившись на новенького в парную игру, отбиваемую [не вполне понятно, как можно отбивать игру, тем более парную] застекленными, с медными поперечинами створками дверей. [Полагаю, что у русского текста либо не было редактора, либо это не вполне удачная попытка передать вольный синтаксис Виана.] Он протянул свой абонемент, который подмигнул контролеру двумя уже пробитыми отверстиями. Тот ответил улыбкой сообщника [странно, ведь есть прилагательное «сообщнический»] но, тем не менее, сделал третью пробину [как будто это бетонная стена.] в оранжевой визитной карточке [на мой взгляд, неудачная попытка перевести французское слово «bristol» — бристольский картон; употребленное значение — вторичное и не подходит по смыслу.], и она ослепла. Колен безо всяких угрызений совести засунул ее обратно в бумажно-хлопчатый кожник [удачный двойной каламбур: с кожаным бумажником и с хлопчато-бумажным материалом.] и свернул налево, в покрытый прорезиненным ковриком коридор, куда выходили шеренги кабинок. [Кабинки могут выстраиваться в шеренги?] Навстречу ему попадались, как на подбор, сплошные [это как?] дылды — ну да, ведь водружены они были на вертикальные металлические лезвия; несмотря на всю сложность подобной затеи, они изо всех сил старались сохранить ужимки и прыжки [скрытая цитата из басни Крылова.] своей обычной походки. Человек в белом свитере открыл ему кабинку, получил чаевые, которые он, поскольку выглядел лжецом, использовал как харчевые, и покинул его в этой монастырской тюрьме. [В оригинале «ip-rase», что в данном контексте скорее «келья».] Колен отметил, что у человека была голова не человека, а осла [попытка передать смысл ребуса.], непонятно было, почему этого архаровца [каким образом это исключительно русское слово, появившееся у нас в XIX веке, могло попасть во французскую, хоть и фантастическую, реальность?] направили работать на каток, а не в бассейн». (Перевод Лапицкого)

В этой версии чувствуется раздражение по отношению к ставшему классическим, осторожному и «причесанному» женскому переводу Лунгиной. Хотя тот, первый, перевод вовсе не так «причесан», как, скажем, перевод «Над пропастью во ржи» Райт-Ковалевой, где самое страшное ругательство в устах главного героя — «сволочь поганая». Текст Лапицкого создавался в 90-е годы и отмечен новой для россиян свободой самовыражения и широтой возможностей. Поэтому и рассматривать его надо с точки зрения исторического момента.

Так что все версии переводных текстов по-своему интересны и когда-нибудь могут заинтересовать психологов-лингвистов-историков. Что же касается читателей, то доверяйте своему языковому чутью и не сетуйте на автора, если перевод вам не нравится. А если нравится, то отдайте должное скромному труду переводчика.

Так какая же система лучше других?

Ответ в каждом конкретном случае свой. Переводчик выбирает ту логику, которая позволяет реализовать конкретную, данную творческую задумку.

И если будет удача, мы это почувствуем! И осознаем выбор переводчика и комментатора.

Этот выбор — всегда личный выбор не просто литератора, но — человека.

О том, какой была Мария, вспоминает ее сестра, моя средняя дочь Екатерина Аннинская.

Екатерина Аннинская

У подъезда стоит твоя машина — нежно-золотистая, украшенная рисунками. Ничего похожего ни на вечных лошадок-хищников-девушек, ни на банальные хвастливые надписи, какими пестрят улицы.

На твоей машине — разноцветные буквы. Не слова даже, а как будто кто-то взял и швырнул пригоршню буковок, и они разлетелись и прилипли в кажущемся хаосе. А точнее — в тщательно продуманном беспорядке.

Обычный твой стиль, и прическа ведь такая была: небрежно взьерошенные волосы, но каждая своенравно торчащая прядь — на своем, точно определенном для нее, месте. Затейливые бусы. Задорно торчащий платочек на шее. Озорной и чуть рассеянный облик.

Этот характер передавался и твоим керамическим творениям: забавным и трогательным, нарочито неправильной формы, иногда сияющим яркими праздничными красками, порой выполненным в сдержанной гамме, но всегда чуть-чуть хулиганским. Мечтательный ангел с носом-картошкой, блюдо на обутом в кокетливые чулочки и башмачки ножках (будешь плохо с ним обращаться — убежит к другому хозяину, ой, смотри, Федора), веселые собачки в нарядных рубашках.

И фотографии, от которых перехватывало дыхание. Ты умела увидеть красоту не просто в обыденном — в уродливом. Разглядеть — и вытащить ее на свет, показать всем.

Трещины на стекле, пятна на стене, сплетение веток и проводов — все превращалось у тебя в узор, обретало смысл, оживало. Даже мусор, выброшенный на свалку, казался россыпью драгоценных камней. Потому что на него упали солнечные лучи — и твой внимательный взгляд.

Фотографировала ты до конца. Даже когда болезнь уже полностью сжала тиски, не оставляя ни сил, ни времени, когда истаявали последние месяцы и недели жизни, ты продолжала смотреть — и удивляться этому миру, и любить его.

Два «Спутника» — старое и новое здание. Странное облако, похожее на огненную стрелу, перечеркнувшую небо. То, что ты видела из окна, уже не имея возможности выходить из дома.

И переводила до конца, спеша закончить работу. Успела.

Не будет больше теплых, нежных, шуточных твоих творений. Влажная глина не дождет твоих чутких рук. И уже кто-то другой остановится, внезапно разглядев необычное в примятой травинке, неприметной трещинке, отражении, мелькнувшем в стекле. Остановится — и достанет фотоаппарат.

Кто-то другой будет гулять по древним улочкам Парижа и Арля, смаковать луарские вина, переключать утонченные и певучие французские тексты на русский язык. Не ты.

Хочется верить, что там, куда ты ушла, у тебя будут безграничные возможности для творчества и любви и бесконечное количество пищи для пытливого ума и поводов для радостного удивления миру.

Прощай, сестра. Или, может, все-таки до свидания.

Вечная память, Маша!

Глубокая благодарность!

И еще — что очень важно — родительская, отцовская гордость!