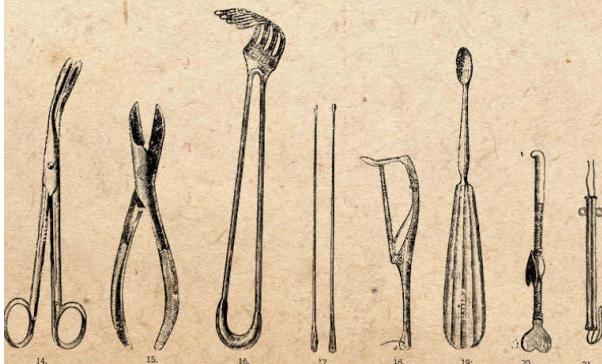


ВРАЧЕБНЫЕ
ИСТОРИИ

СЕРГЕЙ
ЮДИН

РАЗМЫШЛЕНИЯ ХИРУРГА

СОВЕТСКИЙ
«НИКОЛАЙ ПИРОГОВ»



Сергей Сергеевич Юдин
Размышления хирурга.
Советский «Николай Пирогов»
Серия «Врачебные истории»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67430697
Размышления хирурга. Советский «Николай Пирогов»:
ISBN 978-5-00180-416-1

Аннотация

Сергей Сергеевич Юдин – гениальный советский хирург, разносторонне талантливый человек, которого специалисты считают равным Николаю Ивановичу Пирогову.

О Сергее Юдине в пятидесятые годы прошлого века говорили часто: самый популярный в то время в СССР хирург, облаканный властью: дважды лауреат сталинской премии, академик, член хирургических ассоциаций почти всех европейских стран и США вдруг был арестован за шпионаж и на 10 лет выслан в Сибирь. Правда, после смерти «вождя народов», в 1953 году реабилитирован, возвращен в Москву, вновь работал и оперировал в «Склифе», но через 11 месяцев умер от инфаркта.

Рукопись этой книги не завершена. Она была задумана как этюды по психологии творчества, создавалась в неблагоприятных условиях, и внезапная кончина ученого не дала ему возможности придать этой работе не только текстуальную,

но и композиционную законченность. Рукопись представляет собой отдельные фрагменты, мысли, высказывания, касающиеся творческого процесса вообще и творчества врача и хирурга в частности.

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ИСТОЧНИКИ И ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА	10
О ТОЧНОСТИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРЕДАЧ	63
Конец ознакомительного фрагмента.	78

Юдин Сергей Сергеевич

Размышления

хирурга. Советский

«Николай Пирогов»

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сергей Сергеевич Юдин умер 14 лет назад, но имя его остается одним из самых популярных не только среди ученых, но и для широкой публики. Это объясняется яркостью и многообразием его таланта. В памяти современников он остается величайшим мастером хирургии, который достиг в этой области виртуозной техники и высокой степени совершенства.

Не менее значительно и научное наследие С.С.Юдина. В многочисленных работах, лекциях, докладах у него всегда сочетается глубина мысли с блеском литературного изложения. В одних работах он выступает как хирург, в других – как физиолог, в третьих – как травматолог и военно-полевой хирург, гематолог.

В течение последних лет издательство «Медицина» выпустило избранные сочинения С.С.Юдина в нескольких томах.

«Размышления хирурга» – последнее из не изданных до сих пор его произведений.

Если Сергей Сергеевич Юдин любил называть работы по изучению посмертной крови своей «патетической симфонией». Действительно, рукопись эта не завершена. Она была задумана как этюды по психологии творчества, создавалась в неблагоприятных условиях, и внезапная кончина ученого не дала ему возможности придать этой работе не только текстуральную, но и композиционную законченность. Рукопись представляет собой отдельные фрагменты, мысли, высказывания, касающиеся творческого процесса вообще и творчества врача и хирурга в частности. В систематизации и восстановлении текста большая работа проведена составителем рукописи, М.П.Голиковой.

У читателя может возникнуть вопрос: почему все же решено издать эту книгу в такой незаконченной форме? Это сделано по следующим соображениям.

В «Размышлениях хирурга» раскрывается в полной мере литературный талант С.С.Юдина. Взлет мысли, меткость жизненного наблюдения, оригинальность и своеобразие постановки вопроса и поиска решения в самых сложных вопросах творчества, яркость образов и манера изложения материала словом, все, что определяет его неповторимый стиль, доставляет эстетическое наслаждение при чтении книги. Широкая эрудиция автора в вопросах искусства – живописи, скульптуры и литературы, отличная память, позволяющая

цитировать наизусть целые страницы из поэм, умение убедить слушателя и особенно страстность, с какой он как бы ведет диалоги с читателем, отличают это редкое для врача наших дней произведение.

Читая эту книгу, вспоминаю тот неиссякаемый энтузиазм, с которым отыскивал Сергей Сергеевич великолепные фрески работы Доминико Скотти, запрятанные под толстым слоем штукатурки на потолке центрального фойе здания Института имени Н. В. Склифосовского. Нужно было видеть, с каким восторгом он любовался ими во время реставрационных работ и после полного восстановления. Или еще один эпизод, свидетелем которого я был, происшедший за сутки до внезапной смерти Сергея Сергеевича. Он давно мечтал увидеть последнее произведение Врубеля. Оказалось, что это забытая фреска – «Скрежет зубовой» – находилась на стене церкви в психиатрической больнице Киева. В 1954 г. в Киеве работала конференция украинских хирургов, и Сергей Сергеевич, несмотря на занятость (он председательствовал на конференции) и плохое самочувствие, все же нашел время, чтобы осмотреть Киев. Он отыскивал эту фреску, и мы долго смотрели тронутое временем и неоконченное произведение великого русского художника. В «Размышлениях хирурга» С.С.Юдин предстает перед нами как философ и ученый. Основная идея книги состоит в страстной убежденности, что между наукой и искусством нельзя проводить грань, что хирургия – это ремесло, которое следует стремиться возвы-

шать до искусства, а искусство сдерживать строгостью науки. Многие врачи, прочитав эту книгу, может быть, не без некоторого удивления сделают для себя вывод о том, что настоящий врач не может работать плодотворно, ограничивая себя рамками узкого профессионализма. Быть настоящим врачом – это значит не только знать свое дело, но читать литературу, интересоваться искусством, что в конечном счете обогащает натуру врача и побуждает к совершенствованию знаний. Эти качества были органически присущи натуре самого Сергея Сергеевича, и в этом лежит причина, почему люди искусства так тянулись к нему.

Если в искусстве хирургии мы можем сравнивать Юдина с другими талантливыми врачами, оставившими после себя громкую славу, то личность Юдина остается неповторимой, несущей в себе особое творческое очарование. Неповторимо и отношение к нему его современников, художников, артистов, скульпторов. Его яркость побуждала к творчеству, и в этом смысле Юдина надо назвать счастливым. Его образ оживает для нас в рисунках и портретах таких выдающихся деятелей живописи, как Нестеров, Касаткин, Корин, Кукрыниксы, Лактионов, в скульптурных изображениях Мухиной, с которыми читатель познакомится в этой книге. Каждый из этих талантливых людей по-своему рассказывает о Юдине, в то время как с читателем говорит он сам.

Отдельные фрагменты этой работы были напечатаны в журнале «Вестник хирургии имени, И.И.Грекова» (1961,

1963) и «Неделе» (1965). Все цитаты приведены в книге так, как они были записаны автором, зачастую на память.

Закончить эту книгу мы решили переизданием вступительной речи, произнесенной Сергеем Сергеевичем на кафедре госпитальной хирургии Института имени Н.В.Склифосовского в клинике 18 октября 1943 г. В эту речь вложено так много содержания, она так увлекательна и богата фактическими данными, что, несомненно, является наилучшей иллюстрацией правоты его установок, продиктованных педагогам. «Размышления хирурга» доставят большое удовольствие тем, кто лично знал Юдина, но особое значение они имеют для творческой советской молодежи, которая в своих дерзаниях должна следовать лучшим примерам человечества.

Акад. Б.В.Петровский

ИСТОЧНИКИ И ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

«Наука и искусство так же связаны между собой, как легкие и сердце, так что если орган извращен, то другой не может правильно действовать».

Л.Толстой. Что такое искусство, 1897

Чтобы достичь наибольшего успеха в любом деле, человеку необходимы многие качества, кои все вместе редко кому даются в достаточной степени.

Одни умеют тонко наблюдать, другие способны трезво рассуждать, третьи – успешно действовать. Очень часто бывает, что человек чрезвычайно тонко анализирует прошлое и поразительно верно предсказывает будущее. Но этот же человек может оказаться беспомощным перед лицом текущих событий и трудностями сегодняшнего дня.

Лишь очень редко все три качества встречаются в гармоничном сочетании в одном лице. Обладая острой наблюдательностью и верным суждением, можно быть отличным теоретиком и прекрасным клиницистом. Но, будучи лишенным умения смело и безошибочно действовать сразу, нельзя стать хорошим хирургом, равно как, будучи выдающимся военным стратегом, можно возглавлять главный штаб в мир-

ное время, но нельзя стать командующим армией и фронтом. Фантазия и ограниченность кругозора суть противоположные крайности. Из них вторая хуже, она больше вредит прогрессу умственной жизни. Правда, пытливость ума, жадность знания легко ведут к утопиям, но если последние лишь редко бывают достойны практического применения немедленно, именно фантазия плодотворнее всего стимулирует человеческую инициативу и пробуждает к творчеству. Счастье, удача, «везенье» могут играть немалую роль в жизни и работе хирурга. Это – не мистицизм, а совершенно бесспорное и довольно существенное обстоятельство, хотя и совершенно необъяснимое и не поддающееся ни изучению, ни осмыслению. Тем не менее, оно столь же реально, сколько неумолимо и непредотвратимо.

Кто же станет отрицать, что знание и умение суть основные качества, больше всего остального предопределяющие успех работы каждого хирурга? Но при прочих равных условиях в отдельные периоды работы хирурга может или баловать удача, главным образом в сочетании благоприятных, благодарных «случаев», или, наоборот, могут быть периоды (как в картежной игре или рулетке), когда счастье отходит и фатально «не везет». Надо уметь вовремя сократиться и переждать.

«Но и от зол неизбывных богами нам послано средство:
Стойкость могучая, друг, – вот этот божеский дар.

То одного, то другого судьба поражает: сегодня,
С нами несчастье, и мы стонем в кровавой беде,
Завтра в другого ударит.

Отбросьте же женственной скорби
Гнет и как можно скорее перетерпите напасти».

Из Архилоха, пер. В. Вересаева

В нашем хирургическом производстве, к сожалению, редко опираются на технологическую логику и точно проверенный опыт, а, напротив, создают самый широкий простор для интуиции и импровизации. При подобных условиях трудно контролировать самый технологический процесс, вести учет результатов операций, устанавливать нормы, допуски, производить браковку и налаживать конструкторскую работу. Поэтому самый стиль работы оказывается порочным или даже совсем негодным. А область стиля и тона всегда игнорировалась медицинской теорией. Между тем стиль – очень нежная и скоропортящаяся сторона дела. Он создается крайне медленно, ибо стиль невозможен без накопления использования традиций, а последние складываются лишь постепенно, путем накопления не мертвых шаблонов, стереотипов и трафаретов, а путем осознанного достоинства опыта старших поколений, постигая подлинные заслуги и авторитет своих предшественников. Содержание и цели хирургического творчества будут непрестанно расширяться, задачи и возможности год от года будут становиться все шире и глубже, но стиль хирургической деятельности может и дол-

жен сохраняться, нося в себе черты благородных традиций, мягкого *touché* и изящной манеры обращения с инструментами, кои выработаны многолетними усилиями обширного коллектива хирургов-мастеров и каковые надо бережно хранить для самих себя и для своих преемников.

Как это ни странно, по даже в наше время, то есть в годы столь бурного расцвета индустриализации и механизации всего быта, медицинское дело, в частности хирургия, еще не встало на путь правильного технологического развития. А известно, что из всех видов производств кустарное дело – наиболее отсталое. И через 120 лет вполне применима жалоба Луки Лукича Хлопова из «Ревизора»: «Нет хуже служить по ученой части: всякий мешает, всякий хочет показать, что он тоже умный человек».

И это не шутка, не гиперболический трюк, а простая прозаическая правда. Ибо решать любые медицинские проблемы «кому ума не доставало?» Хирургическое творчество непременно складывается из двух различных элементов: искусства рукодействия и научного мышления. Одно без другого окажется бесплодным.

По своим индивидуальным способностям и врожденным свойствам различные люди не в одинаковой мере обладают даром рукодействия и той тактильной ловкостью и сноровкой, которая сказывается особым умением мастерить всевозможные домашние поделки, заниматься спортом и непрестанным инстинктивным стремлением вечно что-ни-

будь строить и создавать и обязательно делать это все самому. Все виды ремесел требуют особых навыков, но ни в одной отрасли человеческой деятельности не соединяется столько различных специальных свойств, как в хирургии.

Тут нужны *четкость* и *быстрота* пальцев скрипача и пианиста, *верность глазомера* и *зоркость охотника*, *способность различать малейшие нюансы цвета и оттенков*, как у лучших художников, *чувство формы и гармонии тела*, как у лучших скульпторов, *тщательность кружевниц* и *вышивальщиц шелком и бисером*, *мастерство кройки*, присущее опытным закройщикам и модельным башмачникам, а главное – *умение шить и завязывать узлы* двумя-тремя пальцами вслепую, на большой глубине, т. е. проявляя свойства профессиональных фокусников и жонглеров. Ибо очень многие хирургические операции на конечностях уподобляются точнейшим столярным работам, а многие случаи обработки и свинчивания костей требуют не просто слесарных, а тонких механических приемов. Операции на лице, щеках, веках подобны художественным аппликациям или инкрустациям перламутром и драгоценными породами дерева, а глазные операции требуют буквально ювелирной работы. Наконец, необычайная сложность брюшной топографии и патологии требует от абдоминального хирурга не только свойств, знаний и сообразительности архитекторов и инженеров, смелости и решительности полководцев, чувства ответственности юристов и государственных деятелей, высокого техниче-

ского мастерства ориентировки, безупречной техники шитья и кройки и подлинного искусства при разгадке ребусов и китайских головоломок, каковыми представляются многие случаи кишечных узлообразований и заворотов.

Конечно, не всегда наука хирургии и хирургическое искусство органически сливаются воедино. Иногда они разделяются и могут существовать бок о бок, развиваясь параллельно.

И годы, возраст хирурга, наложат свою неумолимую печать, углубляя знания, повышая эрудицию, украшая суждения и заключения мысли, но, увы, ослабляя виртуозность корифея. В ровной, выработанной технике не станет временами сверкать блеск артиста, а в спокойствии мастера начнет проглядывать не только усталость и быстрая утомляемость, но и неповоротливость, вызванная возрастной тугоподвижностью в суставах, шее, взглядах и жестах...

«Не умирай, пока живешь», – говорит галльская пословица.

В деятельности профессора-хирурга, в самих заданиях таится не только двойственность, но даже непреодолимое противоречие, каковые обусловлены различием сущности задач, стоящих перед ученым, с одной стороны, и преподавателем – с другой.

Исследовательская работа всегда *динамична*. Наука не может застывать на месте и никогда не обретет законченные формы. Статичность не только не свойственна, но прямо

противоположна самой сущности истинной науки, каковая вечно, непрестанно ищет и неизбежно эволюционирует. Ни одно из научных открытий не живет долго, они непременно меняются. Что же касается педагогики, то каждый учащийся хочет обязательно получить именно окончательные, прочно установившиеся данные науки. Будь то студенты или врачи, занимающиеся на курсах усовершенствования, они мечтают застаться незыблемыми истинами, кои должны служить им непререкаемыми законами и теоретической базой для практической лечебной деятельности на долгие годы, чтобы не сказать – на весь остаток их жизни. Таким образом, элементы педагогики должны быть *статичны*. Этого требуют запросы учащихся, и преподаватели обязаны с этим считаться.

Итак, тщательно воспитанная готовность следовать за вечно меняющимися истинами подлинной науки в ее непрестанной эволюции оказывается в резком противоречии с задачами дидактическими, которые категорически требуют не решений в динамике, а четких, конкретных ответов, возможно более стабильных. Каким бы ни быть виртуозом-педагогом, нельзя слить воедино столь противоположные требования. Необходимо оговаривать, что медицина и биология не могут регулироваться аксиомами, подобными закону тяготения Ньютона или закону сохранения материи и энергии.

Ни детали формы, ни мелочи сюжета сами по себе не могут обеспечить художественную ценность творения. Равным образом и содержание или идеи, родившись в душе и художе-

ственном представлении автора, будучи даже гениальными, далеко еще не обеспечивают самому автору признания его таланта, если идеи эти не окажутся реализованными в действительности и притом в понятной и высокохудожественной форме. Но даже и при этом условии, то есть при гармоническом сочетании глубокого и обширного содержания, идеи и безупречной формы, нет гарантии, что творение будет действительно гениальным. Чтобы им стать, необходимо создать круг воззрений, который захватил бы и координировал весь мир современных идей и подчинил бы их одной господствующей мысли. Только тогда, когда автор сам охвачен своей идеей полностью и становится ее фанатиком, его яркая, определенная вера и убежденность творят создания действительно великие, будь то в искусстве или науке. Эта собственная глубокая вера отличает истинных оригинальных творцов от копировальщиков и подражателей уже отживших образцов и устарелых идей.

Для деятельной роли в науке более подходит мономания, даже сумасшествие, чем умеренность, благоразумие и холодное беспристрастие. И если далеко не каждый энтузиаст добивается лаврового венка, то еще реже кто-нибудь из умеренных и благоразумных стоит хотя бы небольшого поощрения.

Как в изобразительных искусствах и в театре источниками творчества и лучшей моделью являются природа и человек, так и во врачебном искусстве, особенно в хирургии, натурой являются анатомический субстрат и физиологическая функция человека. И задачей хирургов при любых научных поисках всегда было и будет: внимательно и осмысленно подражать природе. «Approchez vous de la vie réelle» (Diderot).

Конечно, главное содержание в деятельности хирурга – это лечебная работа, то есть оперативная деятельность, включая сложную предоперационную подготовку и послеоперационный уход. Особой задачей, коей посвящают себя лишь сравнительно немногие, является научно-исследовательская деятельность во всем разнообразии экспериментальной хирургии, лабораторных исследований, анатомической, конструкторской и библиотечно-литературных изысканий.

Наконец, третьим разделом хирургической деятельности является преподавание хирургии, подготовка врачебной смены из студентов-медиков и усовершенствование врачей на периодических курсах и в порядке аспирантуры. В дальнейшем изложении только этот третий раздел и является темой дискуссии.

Хирург-лектор и хирург-докладчик имеет задачи, без-

условно сходные с актерскими в театре. В обоих случаях наряду с методичным, плановым повествованием нередко возникают задачи массовой агитации и пропаганды. Разница в том, что лектор и докладчик один совмещает в себе роль автора, режиссера и актера. Но перед ним стоят те же вопросы о тенденции и утилитаризме, которые в делах науки гораздо бесспорнее, чем в изящных искусствах и театре. Если драматурги, режиссеры и артисты пользуются общеизвестной убедительностью живого слова на массового организованного зрителя, то и хирургу тоже необходимо знать и использовать аудиторию, трибуны операционных, даже больничные палаты при обходах вместе с врачами и студентами до известной степени как подмостки театра. Лекции, семинары, показательные операции, а еще более групповые беседы при коллоквиумах могут оказать глубочайшее, незабываемое впечатление на слушателей, на всю жизнь врезаться в их память и не только повлиять на окончательный выбор специальности, но предопределить научную тематику на долгие годы.

Со мной случилось именно так. Из тех хирургических проблем, коими я занимался всю свою жизнь, многие выросли из семян, оброненных моим учителем профессором А. П. Губаревым порой в коротких фразах на лекциях или в беседах, и всегда мысли его были выражены без пафоса, но сильно, выразительно. Я, конечно, не помню ни этих фраз, ни самих случаев через 35 лет, но я уверен, что проблемы анестезии, борьбы с инфекцией и тема трансфузий мне были при-

виты Александром Петровичем, подобно тому как безусловно он подал мне пример оживлять академические реакции не только конкретными клиническими примерами, но даже случаями житейскими.

Итак, перед хирургом-лектором встают две задачи: во-первых, выбор тематики, то есть составление практической, актуальной, утилитарной программы, в которой каждая отдельная тема имеет ясную, четкую основную идею; во-вторых, само исполнение, то есть чтение лекций, демонстрация операций, разбор больных и дифференциальная диагностика.

В выборе тематики я всегда имел то преимущество, что, руководя кафедрой *госпитальной* хирургии и *клиникой усовершенствования врачей*, я никогда не был связан строгой академической программой систематического курса факультетской или пропедевтической кафедры, за исключением моих курсов по хирургическому обезболиванию, читанных в годы приват-доцентуры в клинике Н. Н. Бурденко (1925–1927).

Задачи *госпитальной* клиники совершенно ясно и твердо были установлены создателем их в России *Н.И.Пироговым* в 1842 г. В Европе это было безусловным нововведением. Справедливость требует отметить, что в Америке уже с 1825 г. J. C. Warren установил этот же принцип и ввел его в практику во вновь открытом Massachusetts General Hospital (где 16 ноября 1846 г. был дан первый в мире эфирный нар-

коз для большой операции). Идея создания госпитальных клиник имела основной целью насытить лекции и семинары обилием клинических примеров, *показать каждую тему во всем ее жизненном многообразии*, не схемы, а голую натуру. Наиболее типический случай должен быть показан и разобран первым. Он может быть простым, без вуалей и драпировки, даже слегка схематизированным, но в нем должна светиться та основная идея лекции, на развитие и разработку которой пойдут все остальные демонстрации больных, препаратов, схем, таблиц и сводок.

Итак, реализм, близкий к натурализму; «серьезный жанр», эпос, а не лирика; не пасторали Ватто, Бушэ или Пуссена, не сентиментальные головки Греза или Ротари, а натуралистические сцены в кабаках и притонах Давида Теннерса, не бедная Лиза Карамзина, а Макар Деушкин или Неточка Незванова Достоевского.

Если лекция подана хорошо, то основную идею формулируют под самый конец, ибо она должна была выявиться на разборе первого случая, как в центральной сцене хорошего спектакля. «Une belle scene plus contient d'idees que toute une drame ne peut offrir d'incidents et c'est sur les idees qu'ori revient; c'est ce qu'on entend sous de lesser, c'est ce que affecte en tout temps» (Diderot)¹.

¹ Хорошая сцена иногда содержит гораздо больше идей, чем целый спектакль, и к этим идеям зритель возвращается; это то, что ожидают, это то, под впечатлением чего находятся все время (Дидро). – Ред.

Основная идея явится тем «pivot», тем вертелом, на котором вертится все содержание лекции. Чем богаче, то есть чем разнообразнее демонстрируемая казуистика, тем полнее осуществится задача госпитальной клиники.

Но хотя исключения лишь подтверждают правила, этими исключениями нельзя загромождать или перегружать лекции, а некоторые особо трудные для диагностики примеры следует демонстрировать только на групповых занятиях с врачами, имеющими собственный лечебно-практический стаж, но не показывать на плановых лекциях студентам: они сойдут с толку и могут принести больше вреда, чем пользы.

«У мысли тоже есть свои инвалиды. Надо, чтобы и для них нашелся приют»
(И. С. Тургенев).

В сервировке «серьезного жанра» надо тоже особенно строго знать меру. Нельзя собрать в один зал и «Иоанна Грозного с убитым сыном» Репина, и «Утро стрелецкой казни» Сурикова, и «Княжну Тараканову» Флавицкого, «Горе» Крамского, и «Апофеоз войны», «Поле боя» Верещагина.

Точно так же даже при индивидуальном чтении образы Ставрогина, Карамазовых, Фомы Фомича из села Степанчиково переносимы лишь в одиночку и с передышками. Заставши мою жену за чтением Достоевского зимой, моя мать удивилась и уверенно заметила: «Наташенька! Разве можно Достоевского перечитывать в твои годы зимой. Для русских людей старше 40 лет он переносим только весной».

Но усилить выпуклость идеи и ослабить силу исключений можно за счет экспрессии и тех ораторских приемов, которые создают содержание лекции или доклада в такой же мере, как вариации тонов и оттенков делают музыку и картины. Еще ближе и точнее сравнивать творчество лектора с игрой актера. В том и другом случае успех зависит от тех же самых условий: во-первых, жизненной правды (содержания), во-вторых, чувства меры, то есть художественной гармонии, в-третьих, непосредственной искренности передачи (словом, взглядом, мимикой).

Выше я цитировал Дидро. Сошлюсь на него еще раз, но не потому, что я с ним согласен (наоборот!), а потому, что его работы и высказывания еще 180 лет назад создавали повод для яркой дискуссии о принципах драматического искусства и творчества актеров. И хотя честь создания режиссуры в ее теперешнем понимании приписывалась Гете, мне кажется это явным недоразумением. Как ни значительна роль Гете в создании веймарского театра и многолетнем руководстве им (вместе с Шиллером!), стоит прочитать «De la poesie dramatique» Дидро и его переписку с m-lle Volland (1769) и особенно «Les paradoxes sur l'acteur», напечатанные в «Correspondance» Гримма, чтобы увидеть горячую проповедь и требования строжайшей дисциплины и взаимоподчиненности, при которых *«спектакль, это – хорошо организованное общество»* (Дидро).

Мечты Дидро нашли свое осуществление в Москве в 1898

г., когда К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко выработали и твердо внедрили беспощадное подчинение актеров режиссуре. Формально они, может быть, и правы, поскольку авторы сами не дают точных указаний к деталям постановки (исключение – Чехов, Горький, Бернард Шоу и частично Шекспир). Жизнь тоже оправдывает эту систему качеством спектаклей, то есть главным. Но, требуя от актера фотографической точности в игре, жестах, голосе, интонации с тем, что было выработано на бесконечных репетициях, сторонники этой системы полностью лишают актера своего «нутра», импровизации и чувствительности. Это то самое, что категорически требовал Дидро.

Я уже упоминал, что ораторские приемы лектора аналогичны тону музыки и оттенкам красок в живописи. Дидро прямо указывает, что любой эпизод спектакля и вся его композиция должны строиться, как живописная; «*Appliques les lois de la composition pittoresque a la pantomime et vous verrez que se sont les memes*»².

Сами актеры свои сценические образы должны копировать с натуры. Дидро советовал искать живые типы и правдивые жесты в трактирах, среди пьяных и возбужденных, в уличных сценах, на рынках.

Личные качества – лицо, фигуру, голос, вкус – актер имеет те, кои дала природа. Мастерство же обретается жизнен-

² Приложите все законы живописи к пантомиме, и вы увидите, что они те же. – Ред.

ным опытом, изучением образов, созданных великими артистами, упорным трудом и привычкой к сцене.

Но талант артиста, по мнению Дидро, заключается не в том, чтобы переживать самому чувства изображаемого героя, роль которого он выполняет, а в том, чтобы «точнейшим образом передать внешние знаки чувства и тем обмануть публику». Восприимчивость актера Дидро не считает талантом. Наоборот, «крайняя чувствительность создает актеров посредственных, и только при полном отсутствии чувствительности вырабатываются великолепные актеры» (Diderot. «Paradoxes»).

Итак, даровитость актера определяется не чувствительностью, а холодностью. *Заменой эмоций* должны быть *наблюдательность* и *сила суждения*. Талантливый, крупный актер может легко улавливать, хорошо понимать и точно воспроизводить *чужие* характеры, зато свой собственный характер, свою индивидуальность он должен стирать, дабы она не мешала передаче роли.

Текст дан автором. Актер изучает его и вникает, анализирует роль и характер, пользуясь всей силой своего суждения, привлекая знакомые образы и наблюдения, добытые в жизни. Создавши мысленно тип, какой понял, актер проверяет себя перед зеркалом много раз дома, потом на репетициях и стремится лишь к тому, чтобы точно удерживаться на выработанном исполнении, упражняя память зрительную и слуховую. Никаких экстазов!

«Крики его скорби отчетливо обозначены в его слухе; жесты отчаяния запечатлены в его памяти и предварительно выучены перед зеркалами. Он знает точно, в какой момент вынет платок и когда у него потекут слезы; ждите их при определенном слоге: не раньше и не позже. Этот дрожащий голос, эти обрывающиеся слова, эти придушенные или протяжные звуки, содрогающееся тело, подкашивающиеся колена, обмороки, бурные вспышки, все это – чистейшее подражание, заранее вытверженный урок, патетическая гримаса, великолепное обезьянство» (Diderot. «Paradoxes»).

Итак, «актер перевоплощения» в противоположность «актеру нутра», Clairon, а не Dumesnil. Дидро явно на стороне «перевоплощения» и против «нутра». Он собственноручно вписал имя Clairon для роли добродетельной Констанс в своем «Побочном сыне», той Клэрон, которая в первых, ранних ролях казалась безжизненным манекеном с зазубренными фразами. Но путем строго разработанного мастерства она выработала отличную дикцию, безукоризненную фразировку текста, умелым оформлением костюмов, аксессуаров, глубоко продуманными образами она добилась положения примадонны в Comedie Francaise. Ее мемуары, написанные уже в 80-летнем возрасте («Memoires de m-lle Clairon». Paris, 182. 2), явно повторяют взгляды Дидро, с которым она в молодости дружила.

Дюмениль была «актрисой нутра». Если Клэрон *выработала* из себя первоклассную актрису, то Дюмениль *родилась*

ею, хотя природа не расщедрилась для нее, не одарив ее особенно выгодной внешностью или чарующим голосом. Эта трагическая актриса могла иногда половину спектакля почти не знать, что говорить и делать, как сомнамбула. И вдруг ее словно прорвет, и она становится неподражаема, покоряя всех. Эти блестящие образцы подлинного творчества, почти гениальной импровизации приходили лишь в периоды вдохновений, «из нутра». А в отсутствие настроения не только актрисе, но и всему спектаклю грозили провалы. Дидро не хотел рисковать и предпочитал вдохновенную неровной актрисы, какой была Дюмениль, надежную игру Клэрон, которая своей огромной «силой суждения», наблюдательностью, опытом, вкусом и изяществом обеспечит... «великолепное обезьянство». Клэрон играла хорошо благодаря отсутствию «чувствительности», а у Дюмениль вся ставка была на возбудимое «нутро». Дидро паче всего боялся именно «чувствительности» авторов, художников, актеров, зато он главную ставку делал на свойство чувствительности у зрителей спектакля. По определению Дидро, «чувствительность — это состояние души, сопутствующее слабости органов, вызываемое подвижностью диафрагмы, живостью воображения, тонкостью нервов, которое делает человека склонным сочувствовать, трепетать, восхищаться, бояться, волноваться, плакать, лишаться чувств, спешить на помощь, бегать, кричать, терять рассудок, презирать, негодовать, безумствовать. Умножая число душ чувствительных, мы

множим в равной мере дела хорошие и дурные, преувеличенные похвалы и чрезмерные хулы » (Diderot. «Paradoxes»).

В молодости, когда я мог часто посещать театр, мне выпало счастье повидать много знаменитых артистов и актрис. Художественный театр возник на моей памяти, и я видел почти весь его репертуар до первой мировой войны. Таланты и слава Качалова, Москвина и самого Станиславского росли и развивались на моих глазах. В те годы слава Московского Малого театра существовала не только традициями и памятью Щепкина и Островского, но поддерживалась блестящей плеядой знаменитых актеров, как супруги М.О. и О.О.Садовские, Гликерия Федотова, Ленский, Горев, Музиль, Лешковская. Эти выдающиеся артисты создавали великолепные спектакли даже из второстепенных пьес, коими сильно засорялись ежегодные репертуары; эти крупные таланты ярко сверкали во всех ролях, вопреки почти полному отсутствию режиссуры. Может быть, это даже было лучше, ибо не стесняло творческой деятельности исполнителей, кои все почти без исключений были артистами самого высшего разряда. И сейчас, через полвека приятно вспомнить такие спектакли, в которых даже на самых маленьких ролях выступали такие актеры, как, например, О.О.Садовская в роли графини-бабушки или Г.Федотова в роли графини Хрюминой в «Горе от ума», точно так же и в традиционном «Ревизоре», коим из года в год открывался сезон, выступали все лучшие силы Малого театра.

Но высшей гордостью Малого театра и обожаемой актрисой всей Москвы была в те годы *Мария Николаевна Ермолова*. Это была не актриса перевоплощения и «обезьянства», а подлинная актриса «нутра».

Наш учитель русского языка С.Н.Смирнов через свою жену, урожденную Бостанжогло, был в родстве с К.С.Алексеевым-Станиславским. Сын С.Н., Кока Смирнов, был моим однокашником, и мы были знакомы домами. Очень часто, бывая в гостях у Смирнова, я встречал там «дядю Костю» и мы с Кокой могли подолгу слушать о принципах и режиссерских приемах, о которых подолгу и всегда с большим воодушевлением рассказывал Константин Сергеевич своим взрослым собеседникам. Мы же, подростки, гимназисты 4-6-го класса, не догадывались и недооценивали привилегии слушать построение «системы Станиславского» из уст самого автора. Его авторитетные высказывания нередко вызывали критику и возражения, в частности, и со стороны хозяина дома С.Н.Смирнова. Именно он и высказал в качестве аргумента в защиту эмоций и подлинных переживаний артистами своих ролей тот факт, что де Мария Николаевна Ермолова в каждом из своих спектаклей самым глубоким, искренним образом страдает, терзается, чуть не умирает до такой степени, что еле живая возвращается домой, а затем сутки или двое находится в совершенно расслабленном, болезненном состоянии.

Позже в других домах, в частности от Ольги Осиповны

Садовской, у которой я нередко бывал в годы своего студенчества, я неоднократно слышал подтверждение того, насколько неподдельны чувствования и переживания М. Н. Ермоловой своих почти всегда трагических ролей и до какой патологической издерганности доводят великую актрису каждый из проведенных спектаклей.

Зато как же она действовала на публику! По силе воздействия, по глубине впечатления мне никогда не пришлось в театре переживать что-либо сравнимое с игрой Ермоловой. Только Вера Федоровна Комиссаржевская в «Кукольном доме» произвела на меня столь же потрясающее впечатление. К сожалению, гастроли Комиссаржевской в Москве «на Рождество» бывали очень краткими, и постановок своих она привозила из Петербурга немного.

Ермолова была неподражаема не только в классических и серьезных пьесах; она неизменно создавала отличный спектакль даже из самых второстепенных пьес, вроде «Старый закал» или «На полпути», авторы коих исчезли вместе со своими пьесами, но надолго запомнились только божественная игра и неизгладимый образ Марии Николаевны Ермоловой.

Так же, как и Дюмениль, Ермолова не получила от судьбы таких счастливых для актрисы природных качеств, как женская красота и чарующий голос. Ее прямая, стройная фигура и мужественная, слегка надменная голова великолепно переданы на известном портрете В.А.Серова, написанном и хра-

нящемся в Москве в Третьяковской галерее. Голос Марии Николаевны был отнюдь не мягкий и не чистый, он служил предметом нападок для врагов-хулителей, коих и у Ермоловой всегда находилось достаточно.

Но основной упрек, который делали Ермоловой строгие критики, был тот, что в своей игре она не считалась с ансамблем и партнерами, что она настолько притягивала к себе внимание и интерес спектакля, что сама пьеса совершенно переделывалась, причем публика вынуждалась смотреть и слушать только одну Ермолкову, все же остальные артисты с их ролями служили только как бы фоном или аксессуарами. В этом, конечно, было много правды, но можно ли было винить и упрекать Марию Николаевну за то, что далеко не в каждом спектакле для нее подбирались партнеры или партнерши под стать ее собственному таланту, могущие достойно выявить другие персонажи пьесы и замыслы автора!

В «Грозе» трагедия Катерины заслоняла собой все остальное, заставляя меркнуть и блекнуть даже столь выгодные в сценическом отношении партии, как Кабаниха. Точно так же и в «Без вины виноватые» Ермолова в главной роли затмевала всех партнеров спектакля.

Из других лучших ролей Марии Николаевны укажу на две шиллеровские постановки: «Марию Стюарт» и «Орлеанскую деву». Это, пожалуй, вершина того, что создала Ермолова и что вообще может представить драматический театр, за исключением некоторых из главных трагедий Шекспира.

Последний, разумеется, остался не превзойденным ни Шиллером, ни Мольером как несравненный психолог, знаток глубин человеческих душ и страстей, наконец, как художник и мудрец. Но зато как мастер-драматург и автор специально *исторических* драм и трагедий Шиллер не имел и не имеет до сих пор себе равных. Если, кроме двух названий трагедий, вспомнить «Дона Карлоса», «Вильгельма Телля» и особенно драматическую трилогию «Валленштейн», то станет понятным, почему даже сам Гете избирал Шиллера советчиком и критиком при создании и переделке своих исторических драм («Гец», «Эгмонт»). Но что особенно отличает драматические произведения Шиллера, так это необыкновенно интенсивная динамика страстей, и то горячее воодушевление, с которым развивается главная мысль драмы. Последние как бы специально создавались Шиллером с расчетом на сильных исполнителей в главных ролях, подлинных «артистов нутра». И поистине трудно придумать артисток высокоэмоционального склада, способных сравниться с М.Н.Ермоловой в ролях Марии Стюарт и Жанны д'Арк! Мне не пришлось видеть в этих партиях Элеонору Дузе и Сарру Бернар. В других ролях они были необыкновенно хороши. Но сила впечатления основывалась больше на умении перевоплощаться (60-летняя Сарра Бернар в роли 18-летнего мальчика – «Орленка»!), а вовсе не на подлинности искренних переживаний собственными нервами, психикой, «нутром». И хотя по тщательной отделке деталей и безукло-

ризенной продуманности всех внешних сторон исполняемых партий Ермолова безусловно уступала не только обеим названным европейским знаменитостям, но и некоторым из наших русских великих актрис (например, Савиной, Федотовой и особенно Комиссаржевской), тем не менее ни одна из них не смогла бы в такой степени потрясти весь зрительный зал, как этого неизменно достигала Ермолова правдивой искренностью своих подлинных переживаний, чувств, коллизий и трагедий изображаемых героинь.

Никакими внешними эффектами, никакими режиссерскими выдумками невозможно так всецело захватить зрителей, как то делала Ермолова с середины и до конца спектакля. Это бывало подлинное «чудо», какой-то массовый гипноз, одержимость. Рампа, сцена, бутафории исчезали куда-то, и оставалась не артистка, «представляющая» и имитирующая человеческие страсти, а гениальная актриса, фактически, по-настоящему переживающая всю трагедию своих ролей в каждом спектакле.

Взять хотя бы «Марию Стюарт». Вот пьеса, в которой Ермолова, игравшая свою тезку, имела достойную партнершу в лице Гликерии Николаевны Федотовой, игравшей Елизавету. Можно ли забыть этих двух знаменитых актрис в сцене их встречи в парке, на охоте (каковой в действительности, т. е. исторически, не было, ибо соперницы вообще ни разу в жизни не встречались непосредственно, но каковую Шиллер выдумал сам, как то он делал довольно часто в исторических

драмах! (Si non è vero è ben trovato). В этом акте и по внешнему оформлению ролей, и по деталям художественной отделки своих партий обе актрисы стоили одна другой. Но если зрители обязаны Шиллеру за этот поединок двух соперниц и двух королей, то обычно в этой сцене имеет место и подлинное состязание двух актрис. И если неизменно пальма первенства оставалась за Ермоловой, так это не потому, что роль Марии Стюарт в такой же мере привлекает симпатии, в какой образ королевы Елизаветы отталкивает, а потому, что в одном отношении Ермолова безусловно превосходила Федотову, а именно: в роли королей перевоплотиться могли обе в меру своего великого мастерства и *умения* ; то же самое в роль католички-фанатички Ермолова перевоплощалась благодаря глубокому и тщательному *изучению* католицизма из всех доступных источников. Зато *женщину* и обиженного, оскорбленного человека Ермолова играла собственным «нутром», изображая *самое себя* , передавая зрителям собственные чувства и переживания так, как она их *действительно* испытывала, со всеми деталями и неуловимыми для описания, но вполне заметными для глаза и восприятия особенностями. Вот в чем Ермолова не имела соперниц! Только В.Ф.Комиссаржевская каждую роль исполняла тоже собственной душой. И в своей области, то есть в *лирических* ролях, Комиссаржевская была так же непревзойденной, как Ермолова на ампуа актрисы трагической.

Для суждения о роли субъективных переживаний в про-

цессе сценической деятельности можно сослаться на пример столь же убедительный, сколь исключительный, – на *Шекспира*, который, будучи актером-исполнителем, сам же и создавал свои бессмертные трагедии и драмы.

Общепризнано, что в отличие от очень многих поэтов и драматургов, всегда вносящих в свои творения очень много из того, что ими лично пережито и пережито (например, Шиллер), Шекспир создавал свои знаменитые трагедии, оставаясь всегда как бы посторонним, объективным наблюдателем борьбы человеческих страстей и превратностей судьбы. Он никогда не вносил в свои творения никакого субъективизма или элементов собственной биографии. Таким образом, Шекспира надо считать образцом тех деятелей сцены, которые (по требованиям Дидро, установленным через 200 лет) тщательно наблюдают природу, людей и быт, точнейшим образом их передают в своей игре на сцене, но при этом не только не отдаются душевным эмоциям своих персонажей и героев, но, наоборот, все время строго контролируют и сдерживают собственные чувства, дабы в увлечении не потерять размеренной объективности в передаче и не соскользнуть на путь импровизации, которая может увести в сторону от точного сценария и либретто.

Но вот, в 1610 г. после долгой эпохи лондонской жизни, Шекспир возвращается в свою семью и окончательно поселяется в Стретфорде. Начинается заключительный пятилетний «период примирения». Эти последние пять лет жизни

гениального поэта-драматурга ознаменовались очень резкой переменой в его творчестве. Миновало и резко оборвалось время создания его великих трагедий – «Гамлета», «Макбета», «Короля Лира», «Цезаря», «Отелло», «Ромео и Джульетты», «Антония и Клеопатры», – и на смену им пришли три последние романтические драмы Шекспира, в которых прочно установился иной колорит. На смену раскатам грома и ослепительному сверканию молний приходит радостное, спокойное затишье, и не робкая надежда, а твердая вера в возможность человеческого счастья на земле. Эти настроения выражены в «Цимбелине», «Зимней сказке» и «Буре». В них с полной очевидностью сказались и собственные субъективные думы о жизни, и биографические события возврата в родную семью.

После бурных лет лондонской жизни в вихрях столичной сутолоки, в волнениях актера и постановщика придворной труппы Шекспир еще совсем не старым человеком (46 лет) покидает своего друга – поэта Бена Джонсона и других завсегдатаев таверны «Красный Лев» и, вернувшись в Стретфорд, становится тихим семьянином. В «Зимней сказке», «Цимбелине» и «Буре» отчетливо звучат все элементы вновь обретенного семейного счастья, примирения и восстановления супружеской жизни. Вместо роковых, хищных женщин типа леди Макбет или Клеопатры, вместо благородной и честной, но непреклонной и чрезвычайно общественно-активной Волумпии – матери Кориолана, Шекспир выводит на сцену ряд

очаровательных женщин-семьянинок: жен, дочерей, невест и преданных подруг. Возвращение к собственной жене навеяло чудо оживления статуи Гермiony, этой изумительной женщины-жены, столь убедительно и блестяще защищающей свою честь на публичном суде от безумных обвинений ревнивца-мужа. Не менее яркий женский образ ее подруги Паулины показывает сильную женскую натуру, смелую, решительную, защищающую честь своей королевы – женщины и способную на большое самопожертвование для защиты семейного очага.

Указывалось, что в обрисовке характера Мамиллия – сына Леонта и Гермiony, осужденного на преждевременную кончину, Шекспир отразил собственную скорбь о своем любимом и рано умершем сыне Гамлете.

Отцовские чувства к двум собственным дочерям нашли особо яркое отображение во всех трех последних постановках Шекспира. Нет сомнения, что в молодых, очаровательных девушках: будь то потерянная и возвращенная Пердита из «Зимней сказки», Имогена, дочь Цимбелина, или Миранда, обожаемая дочь Просперо в «Буре», Шекспир любит на двух своих вновь обретенных дочерей. Старшая из них – Сусанна – 5 июня 1607 г. вышла замуж за доктора John Goll, и в сентябре 1608 г. Шекспир стал дедом, а младшая, Юдифь, поразительно напоминала Шекспиру свою мать – Анну Говэ той эпохи, когда Шекспир был так влюблен в свою теперешнюю жену.

Но, конечно, не одни эти факты биографического порядка отразились в творчестве трех послед них вещей Шекспира. Кроме автобиографических элементов, во всех них, особенно же в самой последней – «Буре», вложены думы поэта о прожитой жизни. Вопрос лишь в том, считать ли «Бурю» тем духовным завещанием поэта, которое, как все духовные завещания, отражает волю и мировоззрение завещателя в момент расставания, то есть передающим чувства и думы данной минуты, или же можно допустить, что в нем правильно отражены взгляды и убеждения автора, характерные не для финальной сцены (когда невозможно исключить влияние аффекта), а спокойные итоги размышлений и переживаний всей сознательной жизни.

Изучать мирозерцание Шекспира, выраженное в 32 его трагедиях и драмах, значит погрузиться в столь бесконечное изобилие психологических данных и материалов, кои охватить и анализировать можно лишь в объемистых специальных монографиях. Я же не собираюсь выходить за рамки той узкой задачи, для которой интересен лишь принцип: должен ли актер и творческий деятель сцены, эстрады и аудитории «переживать» свою роль, вкладывая в нее лично пережитое, глубоко перечувствованное, или же, наоборот, надо копировать действительность возможно объективнее, напрягая наблюдательность и внимание и, по возможности сдерживая собственные эмоции? Итак, нельзя ли с этих позиций воспользоваться переходом Шекспира на позиции «примире-

ния» и, в частности, анализом «Бури», где, помимо автобиографических элементов, еще раз выпукло представлены все наиболее влиятельные страсти, могущие проявляться в человеческом обществе, собранном как на необитаемом острове? Ведь Шекспир собрал здесь вместе всех представителей людского рода: от кудесника Просперо, обладающего всеми научными познаниями, владеющего силой вызывать и усмирять стихии, вплоть до Калибана – получеловека-полузверя, которого через 2, 5 века после Шекспира так не хватало Дарвину, чтобы сомкнуть антропоморфическую цепь этим недостающим звеном. А из людских страстей здесь и неутолимая жажда научных знаний, заставляющая изгоняемого миланского герцога-властителя при погрузке в утлую баржу без руля и без ветрил, кроме малютки-дочери, захватить с собой лишь часть библиотеки, тут и честолюбие, зависть, мстительность, любовь, ненависть, великодушие, благородное, полное всепрощение. Здесь выведены во всем многообразии человеческие стремления и воззрения на задачи жизни от самых идеальных и возвышенных до низких, пошлых, эгоистических и варварских. Тут и беспрестанные научные исследования в пещере на необитаемом острове; тут же и беспросыпное пьянство алкоголиков, потерявших облик человеческий и полностью уподобляющихся тому антропоморфному чудовищу Калибану, которого они не замедлили напоить пьяным с первой встречи; тут наивная любовь девушки, которая так чиста, что сама предлагает себя в жены своему

возлюбленному, и тут же обдуманый, спокойный заговор цареубийства и братоубийства для овладения тронem Неаполя (сидя на одном из необитаемых Бермудских островов, за тысячи миль). Здесь нет лишь самой лютой из человеческих страстей – ревности, но этой фурии Шекспир посвятил немало своих прежних великих творений («Отелло», «Антоний и Клеопатра», «Троил и Крессида»), и из трех последних пьес две – «Цимбелина» и «Зимняя сказка» – тоже всецело построены на муках безумной ревности.

Главное действующее лицо «Бури» – Просперо – ученый, волшебник, маг. Но, владея всеми могуществами науки, давшей ему власть над любыми стихиями, Просперо поддался непонятной и необъяснимой меланхолии и пессимизму. Для последних у него нет никаких оснований, ибо любимая дочь нашла свое счастье с Фердинандом; предатель-брат разоблачен и тем самым возвращается в миланское герцогство и восстанавливается независимость от Неаполя; более того, Просперо может позволить себе высшее наслаждение – милость и великодушие по отношению к своим жестоким обидчикам и врагам:

«Но гнев я мой рассудку покорил.
Прощение всегда отрадней мщенья.
Раскаялись они – и я достиг
В стремлении моем желанной цели».

Итак, «Буря» – несомненный венец литературной дея-

тельности Шекспира – актера-драматурга, в котором собраны отзвуки всех перлов прошлых его творений, все наиболее неотвязчивые любимые образы и самые упорные неизбывные собственные души. В речах Просперо можно уверенно читать *личные* мысли и воззрения Шекспира периода «примирения», покидающего Лондон, театр, сцену, друзей и уходящего в Стретфорд, к семье, на покой. Но этот отход от активной творческой деятельности не менял одного: Шекспир был не только гениальным поэтом-драматургом, но тружеником-актером, и если сцена, подмостки театра служили местом, куда он сносил все одухотворенные, переработанные образы и впечатления реальной жизни, то *vice versa* – великий знаток глубин человеческих душ и чувств давно уже подметил и убеждался все больше и больше, что и жизнь человеческая – сама-то сцена, а живые люди – актеры, и притом чаще всего трагические. Что ни день, у стольких людей радость и счастье неожиданно сменяются печалью и горем, улыбки беззаботного веселья превращаются в застывшие, скорбные маски оупляющего, безысходного горя, яркие победы и пышные триумфы сменяются катастрофическими неудачами и крушениями надежд! И совершенно незаметно мечты юности и бодрая вера возмужалости блекнут, тают и исчезают, как мираж, на фоне неумолимой и всегда «исподтишка подкравшейся старости».

«Слава не может дать наслаждение тому, кто украл ее, а не заслужил; она производит настоящий

трепет только в достойном ее».

(Н. В. Гоголь)

После такого пространного анализа сценических средств и актерских приемов влияния на зрителей вернемся к основному вопросу о наилучших докладах для больших аудиторий.

Прежде всего надо безусловно различать аудитории по составу слушателей. Одно дело студенческая и учебная аудитория, другое – слушатели по циклам усовершенствования врачей с порядочным общим стажем, третье – доклады в специальных научных обществах, а тем более на республиканских или всесоюзных съездах. Наконец, особую задачу ставят популярные лекции, например, во Всесоюзном обществе распространения научных и политических знаний, когда приходится читать лекции перед тысячной аудиторией. Ясное дело, что задачи лектора в каждом из названных случаев несравнимы.

В научных обществах и на научных конференциях и съездах надо суметь формулировать частную, вполне ограниченную тему, представить собственную или избранную концепцию, изложить самым рельефным образом данные собственных исследований и на основе всего этого сделать краткое, но возможно более убедительное резюме. Все перечисленное необходимо изложить минут в двадцать, максимум в полчаса. В помощь устному изложению очень уместны таблицы, диаграммы, диапозитивы, не говоря уже о самой дока-

зательной аргументации в виде подлинных свежих препаратов, микрофотографий, рентгенограмм. Демонстрация самих больных имеет, конечно, чисто формальное значение, за исключением результатов пластической хирургии и ортопедических операций. Какой же метод изложения должен оказаться наиболее подходящим? Если тема и сам доклад преследуют задачу не только увеличить дополнительными данными суммарные отчеты, накапливающиеся по данному вопросу уже давно, но высказать оригинальные мысли и привлечь сторонников к своей научной концепции, то, безусловно, следует считаться и с чисто внешним впечатлением, которое может произвести та или иная форма доклада, его материальное оформление и деловая убедительность. Это означает, что задача докладчика в значительной мере агитационно-пропагандистская, а следовательно, она вполне допускает и даже подсказывает использование некоторых ораторских приемов и правил красноречия, могущих ярко и выпукло представить все убедительные и заманчивые стороны защищаемой концепции. Разумеется, я имею в виду вполне честного научного исследователя, не стремящегося скрывать или замалчивать отрицательные стороны или противоречащие факты, буде таковые имеются. Но даже самый добросовестный исследователь может провалить доклад или проиграть дело, не сумевши представить свою тему достаточно ясно, интересно и потому убедительно. Бывали такие случаи; они надолго затормаживали практическое распространение

и дальнейший прогресс даже самых гениальных открытий. Так было с антисептикой Листера.

Выступая перед наиболее квалифицированной аудиторией, как это бывает при докладах на всесоюзных съездах или на заседаниях столичных научных обществ, конечно, совершенно неуместно прибегать к особо выраженному пафосу, а тем более к излишней жестикуляции. То и другое произвели бы только отрицательное, даже смешное впечатление. Здесь совершенно бесполезно излагать те многосложные душевные переживания, каковые так часто выпадают на долю активных хирургов как при постановке показаний к операции, выборе самого вмешательства, так и особенно во время операций. Все это многократно пережито каждым из опытных членов собрания, и наивно пытаться добавлять убедительности фактическим данным и объективным соображениям путем подобного воздействия на чувствительность. Конечно, прием этот оказался бы слишком примитивным, почти ребяческим и не принес бы докладчику ничего, кроме неудачи и насмешливой улыбки на лицах многих маститых слушателей.

Но значит ли это, что в серьезных научных докладах никогда и ни в какой мере нельзя позволять себе воздействие на эмоции и чувствительность аудитории? Я лично считаю, что такого запрета без всяких исключений требовать нельзя. Дело лишь в том, чтобы знать меру таким эмоциональным воздействиям и пользоваться ими с самой большой осто-

рожностью, в самой тонкой, изысканной форме. «Ne quid nimis» (ничего чрезмерно). В этом весь секрет успеха или провала. И подобно тому, как литературный слог и художественный вкус присущи далеко не всем людям в равной доле, так и ораторское искусство и умение пользоваться секретами прямого влияния живой человеческой роли доступны вовсе не каждому ученому. Скорее – это качество довольно редкое, а потому большинство научных работников и не пробует прибегать к рискованным приемам уснащать свои доклады попытками эмоциональных воздействий. В результате чаще всего научные доклады, будучи даже весьма ценными по существу представляемых данных и вытекающих из них выводов, с внешней стороны являются уж если не скучными и неинтересными, то бледными и бесцветными.

Если форма изложения так существенно влияет на доходчивость содержания до сознания и памяти слушателей и читателей, то можно ли пренебрегать этим обстоятельством в дискуссиях, в области научно-практических дисциплин, будь то естествознание, биология или медицина! Для научных исследований архивные записи совершенно необходимы, но надобность в них имеется лишь до тех пор, пока они не обработаны, а затем они нужны лишь как документация для контроля и детальных справок. Однако как ни важны сухие протокольные записи фактических данных даже в обработанном виде, то есть в форме сводок, диаграмм и таблиц, они ни в коем случае не должны перегружать лекции, докла-

ды, книги и статьи даже по самым специальным вопросам. Все эти фактические данные и материалы не должны своей массой заслонять текст устного или письменного изложения. Этот текст должен быть составлен из последовательных мыслей, вытекающих одна из другой строго последовательно, а документальные данные могут прерывать собой основной текст лишь периодически, ненадолго и в меру. Цитируя эти вещественные доказательства, то есть демонстрируя таблицы, сводки и диаграммы, надо оживлять ими текст доклада или статьи не слишком часто и не перегружая зараз большим количеством цифр и подсчетов. Это не значит, что такие цифровые сводки должны остаться неиспользованными. Наоборот, чем больше их имеется и чем тщательнее, аккуратнее и интереснее они обработаны и представлены в графическом изображении или простых таблицах, тем лучше. Точно так же будет отлично, если все эти документальные данные» и диаграммы окажутся выставленными для обозрения аудитории или опубликованы в приложении к статье или книге так, чтобы каждый желающий мог навести справки или произвести проверки. Но в главном тексте эти фактические материалы допустимы лишь в умеренном количестве, ибо цифровые документы не должны выпячиваться, отвлекать на себя и утомлять внимание. Их надо давать в основном изложении лишь столько, сколько нужно для убедительных выводов и заключений. Запоминаются надолго лишь яркие примеры, притягивающие образы, «мифы».

Лично я не обладаю даром особого красноречия, несмотря на то, что пора бы выработать это качество, учитывая, что за 20 лет моей профессуры пришлось иметь большую лекционную практику. Точно так же благодаря огромному изобилию и разнообразию клинического материала в Институте имени Н. В. Склифосовского мне довелось очень много раз выступать со всевозможными сводками и докладами на Всесоюзных съездах хирургов, различных тематических конференциях республиканского и всесоюзного масштаба и десятки раз выезжать в столицы союзных республик для участия в научных декадах или юбилейных заседаниях. В общей сложности это составляет много сотен лекций, докладов и речей. И, повторяю, вполне гладкая и литературно безупречная речь у меня так и не выработалась. Доказательством тому могут служить стенограммы лекций и докладов: когда мне присылают их для правки, чтобы отдать в печать, то нередко вместо правки приходится сесть за машинку и весь доклад или лекцию написать заново.

Поскольку есть время обдумывать и отделять каждую фразу, текст становится вполне приемлемым в литературном отношении.

Много раз бывало, что стенограмма большого доклада или часовой лекции представлялась настолько плохой, что требовалось заново создавать большую работу. Не имея вре-

мении или чаще желая, я предпочитал уничтожить стенограмму и отказывался от издания, вопреки протестам и обидам заинтересованной организации. При этом устроители лекции или доклада оспаривали мои заявления, что текст стенограммы безнадежно плох, ибо де успех лекции был шумный, огромный, а посему я де проявляю необоснованно придиричивое отношение к собственной стенограмме.

И тем не менее текст моей лекции был действительно плохой, то есть требующий коренной литературной обработки *для печати*. Что же касается успеха самого доклада или лекции, то таковой был бесспорно значительным, судя по аплодисментам и многим отзывам. Но успех этот обусловлен двумя обстоятельствами: во-первых, качеством и количеством представленных фактических данных и научных материалов, допускавших самые заманчивые выводы; во-вторых, *экспрессией* при изложении, теми интонациями, ударениями и паузами, которые сами по себе *могут скрасить* далеко не безупречно построенные фразы, но совершенно пропадают в стенограмме, обнажая все несовершенство текста. Итак, в докладах перед самыми высшими научными инстанциями я никогда не мог рассчитывать на свое умение говорить вполне гладко и безупречно в литературном отношении.

А раз так, то не лучше ли было бы заранее *написать* весь текст лекции или доклада, дабы не только отделать фразы и всю композицию, но так соразмерить отдельные части, чтобы ничего не забыть, все что нужно выпятить и безусловно

уложиться в отведенный срок? Преимущество заключалось бы еще и в том, что по прочтении доклада можно бы сразу отдать текст президиуму или редакционной комиссии для печати и тем самым избавиться от последующих хлопот.

Бесспорно, что этот способ является рациональным и верным во многих отношениях. С точки зрения содержания, представления подготовленных материалов, очередности и последовательности аргументации и наконец, точной формулировки выводов рукописный экземпляр лекции или доклада создает, конечно, максимальные гарантии убедительности и страховки от случайностей. Он дает выход даже в самом крайнем случае, а именно возможность прочтения другим лицом в случае внезапной болезни автора. Зато чтение лекции или доклада по писаному тексту лишает изложение по крайней мере половины достоинств живого слова. Конечно, говоря о 50 %' потери, я допускаю самые широкие колебания в обе стороны, в зависимости от того, как читать, то есть стараться ли экспрессией, интонацией и богатством голосовых модуляций скрасить впечатление чтения по писаному и приблизить к устному докладу. И несомненно, что при желании и некотором умении можно создать весьма правдоподобную иллюзию.

И все же никогда чтение по рукописи не сможет заменить живого слова, произносимого без готового текста и шпаргалок! И, как мне многократно говорили друзья, мои доклады на съездах и конференциях, произнесенные без всяких руко-

писей, всегда нравились гораздо больше, чем читанные даже с наибольшим старанием в смысле дикции, но все же по писаному. Живое слово своим непосредственным воздействием ценилось даже, несмотря на литературные шероховатости и синтаксические погрешности, и, наоборот, безупречный в литературном отношении и хорошо рассчитанный в текстовом построении доклад делался бледным, поскольку он читался с листа.

Позднее я придумал следующее: доклад я писал заранее и отделял его окончательно для печати, а когда наступало время выступать с таким программным докладом, то я делал это, не раскрывая текста, который лежал сбоку или брался только для цитирования вывешенных таблиц и диаграмм, дабы не отворачиваться к ним, то есть спиной к аудитории и мимо микрофона. По существу доклад я произносил, как бы заново импровизируя, писанный же текст составлял ту подробную схему, которой я пользовался при лекции как хорошо рассчитанным планом, дабы ничего не забыть и не упустить, правильно распределить время для отдельных частей и успеть все изложить и кончить в положенный срок. Конечно, слог оставался посредственным. И вот тут, если в середине доклада окажется небольшой запас времени, то очень уместно сделать лирическую, эмоциональную вставку более интимного свойства, чем сухо-деловой текст научного изложения. Это может быть или какой-нибудь конкретный случай из казуистики, касающийся всем известной лич-

ности (разумеется, если по роду болезни и другим соображениям допустимо называть известную фамилию), или случай, поистине захватывающий своей поучительностью или необыкновенностью; я никогда не боялся цитировать случаи со смертельными исходами, особенно если суммарный отчет говорит о небольшом проценте смертности; зато такие цитаты исключительно подкупают слушателей своей искренностью. Вот пример актерского расчета и влияния на чувствительность и эмоции зала. Один искренний, трогательный пример неудачи (напоминаю еще раз – на фоне отличных итоговых данных!!) подействует гораздо сильнее и благоприятнее, чем цитирование двух-трех блестящих удач. Последние хороши в *печатном* тексте (и то должны быть изложены в самых скромных тонах); в устном же изложении цитировать удачную казуистику, как *аргумент или доказательство*, нельзя; это непременно произведет впечатление *хвастовства*, что может ухудшить впечатление и поставить под угрозу судьбу всего доклада. Если по ходу изложения цитировать удачную казуистику, то я непременно подчеркиваю «удачу», «счастье», как бы отгоняя понятия об умении или мастерстве. Все, конечно, отлично понимают, в чем дело. Но любой из маститых ученых гораздо охотнее прощает такую нехитрую комедию с интерпретацией счастливых исходов, чем поползновение делать более широкие выводы и обобщения на основе благоприятных исходов.

Эти выгодные итоговые данные, составляющие суть всего

доклада, конечно, будут зачитаны, и можно быть абсолютно уверенным, что все без исключения в зале эти данные отметят, оценят и поймут как центральный пункт всего сообщения. Вот почему ни в коем случае не следует подчеркивать значение сводных цифр, отмечая их численную убедительность или незначительность процента смертности. Все сами заметят. И чем быстрее и незаметнее докладчик сам отойдет от своих главных козырей, тем выгоднее окажется психологическое действие их на аудиторию. А если время допускает потратить одну-две минуты на лирические отступления, то, перед тем как приступить к резюме или заключительным общим выводам, неплохо еще раз купить симпатии зала краткой, но яркой и привлекательно-искренней цитатой какой-нибудь досадной неудачи. Пусть это будет какая-нибудь диагностическая ошибка вследствие исключительного сочетания симптомов, при котором одни надежные признаки резко противоречили другим, не менее ценным и диагностически важным. Чем увлекательнее представить безвыходность трудностей, тем живее возникают интерес и *любопытство* у публики, которая всегда весьма склонна к шарадам и ребусам, поэтому вам самому охотно простят диагностическую ошибку, как, пожалуй, не простили бы, если случайно диагноз вам удалось бы угадать правильно. Успехов не любят прощать!

Или вместо диагностической ошибки можно вызвать эмоции зала краткой цитатой какого-либо исключительно до-

садного несчастья, трагичного самого по себе и столь же невыгодно, сколь несправедливо ухудшающего статистику смертности. Например, смерть от грудной жабы и острого сердечного инфаркта больного, совершенно выздоравливающего через 10 дней после экстренной операции и переливаний крови, произведенных ему в агональном состоянии, при 15–12 % гемоглобина вследствие язвенного желудочного кровотечения; или смертельное прободение язвы подвздошной кишки у больного, успешно оперированного по поводу прободной язвы желудка за 2 недели перед этим. У многих хирургов на памяти трагические воспоминания о смертельных легочных эмболиях у больных в день выписки домой после полостных операций; особенно сильно впечатление, если дело касалось молодых матерей, оставивших нескольких детей.

Повторяю, подобные «вставки» должны быть очень кратки, яркие, трогательны; упоминания о подобных несчастьях самым выгодным и очень тонким способом подчеркнут достоинства и заслуги главных цифровых выводов, то есть общего процента смертности, который и сам-то по себе невысокий, может быть даже рекордно низкий, да еще оказывается случайно, досадным образом отягощен несчастными смертельными исходами, явно не связанными с основной болезнью и применявшимися операциями. К тому же приведенные меланхолические цитаты непременно воскресят в памяти опытных хирургов или аналогичные собствен-

ные несчастные случаи, или нечто сходное по ассоциации душевных переживаний. В обоих случаях такие эмоции скорее, располагают к благодушной оценке доклада, чем к придирчивой критике, а это отразится как в высказываниях оппонентов в прениях, так и в заключительном председательском слове.

Таковы соображения и расчеты при выступлениях перед ученой аудиторией высшей квалификации. Совсем иначе надо планировать лекции перед *студентами и врачами-стажерами*. Здесь прежде всего не 20-30-минутные сроки, а два академических часа с десятиминутным антрактом. Этого времени должно хватить, чтобы изложить полностью всю тему лекции, то есть общие данные (статистика, возрастные, половые, географические и прочие особенности), симптоматику, патогенез, диагноз, дифференциальный диагноз, лечение, результаты, прогноз. Нет необходимости каждый раз соблюдать названный выше порядок и последовательность. Можно, показывая больных, начать с лечения и результатов, а затем вернуться к диагностике и в заключение сообщить общие данные. Если больных много, то лучше всего подчеркивать особенности симптоматики, затем перейти к дифференциальной диагностике и сделать этот пункт центральным во всей лекции. Но при любой последовательности в клинических лекциях необходимо обязательно остановиться на всех перечисленных выше разделах.

Что касается эмоциональной стороны лекций, то, в отли-

чие от ученой аудитории, нет никакого основания бояться чувствительности, читая лекцию врачам-практикам участковых или районных больниц. Разумеется, и для этой аудитории надо хорошо знать меру, но люди «от земли» и «из народа» никогда вас не осудят за доступность человеческим чувствам, сострадание и чуткое отношение к людскому горю и страданиям, за искреннюю непосредственную радость по поводу успехов науки, хирургии и настойчивых человеческих усилий.

Еще менее способны на подозрительную и недоброжелательную критику студенты. Для них профессор, хирург со стажем и большим личным опытом не только учитель, маэстро, но отчасти сподвижник и даже герой. Недопустимо намеренно создавать о себе впечатление у молодежи как о персоне высшего порядка, «первосвященнике». Зато совсем не худо отдельными фразами, но часто напоминать как студентам, так и молодым врачам, что, как ни увлекательна наша хирургическая наука, как бы ни захватывали энтузиастов достигнутые успехи и несомненные еще более блестящие перспективы, никогда не следует забывать, что не больные существуют для развития науки и хирургического искусства и мастерства, а наоборот. Кому же, как не профессору, напоминать об этом студентам в годы их воспитания или молодым врачам, приезжающим на курсы усовершенствования! Пройдут годы, и одни из них могут опуститься до мещанского безразличия и душевной невосприимчивости, другие, наоборот,

увлекутся захватывающей стороной экспериментальной хирургии или сквозь все улучшающиеся цифры сводных статистик и операционных отчетов перестанут видеть живого страдающего человека. Я не говорю уже про такие крайности, как почти спортивное отношение к виртуозной хирургической технике, головоломным, сверхрискованным операциям на безнадежных больных, и о том холодно-деловом бухгалтерски безразличном отношении к острейшим людским трагедиям, когда вместо больного видят «случай», а за личиной так называемой профессиональной выдержки и сдержанного мужества фактически скрывают эгоистическую бесчувственность и нравственную апатию, моральное убожество.

Напоминать о врачебном долге и хирургической строгости – не значит постоянно читать нравственные поучения, кои в абстрактной форме столь же скучны, сколь мало доходчивы. Есть вернейший способ не только привлечь захватывающий интерес к подобным вопросам, но добиться того, что память о них прочно врежется у слушателей. Это – рассказывать студентам о собственных тяжких ошибках.

Средство это не ново. Еще Н.И.Пирогов с абсолютной прямолинейностью заявлял, что он «почел своим долгом никогда не скрывать от слушателей своих собственных ошибок».

Там же Пирогов говорит, что если подобные признания неудобны или не могут быть сделаны сразу, то он обязатель-

но поведает о своих ошибках впоследствии.

Я немного не застал знаменитого андролога профессора медицинского факультета Московского университета Федора Ивановича Сеницына, но мне неоднократно рассказывали его ученики – мои старшие друзья А.В.Иванов, Т.П.Краснобаев, Ф.А.Гетье, С.П.Галицкий, что в клинике Ф.И.Сеницына вошли в обычай субботние «покаянные лекции», на которых Федор Иванович патетически бил себя в грудь, каялся перед студентами в своих грехах, то есть технических неудачах, кои почти всегда были одного и того же свойства: «ложные ходы» при бужировании уретральных стриктур с мочевыми затеками и септическими флегмонами. Не думаю, чтобы даже при огромном клиническом и операционном материале, который концентрируется в Институте Н.В.Склифосовского, у нас на каждую субботу набирался бы материал для «покаянных лекций»; слишком велики успехи хирургии за истекшие 40 лет! К тому же решительно все диагностические ошибки и сколько-нибудь примечательные смертельные исходы, будь то после операций или без оных, непременно разбираются на регулярных патологоанатомических конференциях раз в две недели. Зато за 35 лет моей хирургической деятельности накопилось пять – шесть, а то и целый десяток таких трагических ошибок, которые я не могу забыть десятилетиями, и которые так глубоко потрясли мое сознание, чувство и совесть, что, вспоминая о них, я их снова переживаю, как вчера, как сегодня. Это ли не отличный,

поучительнейший материал для иллюстраций лекций!

И уж конечно, излагая самым ясным и доходчивым образом сущность заболевания, подробно рассказывая о всех объективных трудностях диагноза или производства операции, я не жалею красок, чтобы обрисовать весь трагизм создавшейся роковой ситуации. При этом я не только не щажу себя и совершенно не пытаюсь выгораживать или ослаблять свои былые ошибки, но главной своей задачей делаю анализ того, *как, почему* такая ошибка могла случиться. Было ли это следствием неопытности, незнания существующих исключений и резких отклонений от типических стандартных форм и проявлений болезни, или же исключительность симптоматологии была такова, что ввела бы в заблуждение даже самого опытного клинициста? Не было ли упущено какое-нибудь важное лабораторное или инструментальное исследование, или допущена переоценка какого-нибудь второстепенного симптома в ущерб намека, но решающего по своему значению?

Где, когда, в какой момент была совершена роковая ошибка суждения, предпринято неправильное и отменено необходимое действие, назначение или операция?

В разборе подобных драматических происшествий собственные переживания каждый раз воскресают с такой живостью даже через 25–30 лет, что студенты и слушатели-врачи сами делаются как бы свидетелями или участниками события. Все изложение, интерпретация и оценка как самого

случая, так и врачебной ошибки передаются всецело субъективными средствами и приемами, и чем интимнее и правдивее будет передана эмоциональная, человеческая сторона дела, тем глубже проникнет оно в души студентов и тем памятнее сохранится у них как вечное предостережение от подобных же ошибок.

Какого рода были эти ошибки? В 1919 г. я не распознал хронического илеуса у 30-летней жены губернского агронома, несмотря на то что, по словам мужа, все явления говорили о наличии заворота. При мне все явления исчезли до такой степени, что я должен был решительно отказаться от диагноза странгуляции и высказался либо за динамический илеус, либо за завал от питания одной чечевицей и овсом (был голод!). Я назначил касторку и уехал от больной (3 км до «Захарьино»). На следующее утро при вторичном вызове я застал больную без пульса, она умерла при перевозке в телеге. Осталось двое маленьких сирот ее собственных и еще две девочки-племянницы от сестры ее, только что покончившей самоубийством.

В 1923 или 1924 г. меня вызывали к Поленовым в Бехово (под Тарусой) из Серпухова, чтобы посмотреть видного ученого – московского профессора-кристаллографа. Острая почечная колика с примесью крови в моче. Я видел больного уже в покойном состоянии и, думая о камне мочеточника, пригласил приехать для снимка в Серпухов (25 км). Неделью приступы не повторялись, кровь в моче *на глаз* ис-

чезла, и он приехал в Серпухов. На рентгенограмме камня не оказалось. Не сделавши хромоцистоскопии и подробно-инструментального и функционального исследования почек, я успокоил его тем, что камень, вероятно, вышел, и отпустил обратно в Бехово к Поленовым на *все лето*. Осенью в Москве его оперировал проф. А. В. Мартынов по поводу уже неоперабельного рака почки. Ко мне он обращался за 4 месяца до того!

Из технических неудач не могу забыть, как в 1915 г. в лазарете в Коптеве на даче Купина при секвестротомии по поводу гнойного огнестрельного перелома плеча у солдата я *перерезал лучевой нерв* !

А в 1918 г. в Тульской губернской земской больнице, вылуцкая большие пакеты туберкулезных желез на шее 17-летней крестьянской девушки, я, во-первых, поранил яремную вену и чуть не потерял больную от кровотечения (не умея зашить вену, которая то кровила рекой, то при вдохах пропадала из виду и тонула в лужах крови), а расширяя в отчаянии рану кверху, повредил *ramus marginalis mandibulae* лицевого нерва и тем скосоротил ей физиономию.

«Кто мог пережить, тот должен иметь силу помнить»

(А. И. Герцен).



Нехватка технических *знаний* – беда небольшая и поправимая. Знания – дело наживное. Нехватка природных *способностей* – затруднение много худшее, ибо даже большим прилежанием нельзя восполнить того, чем обидела сама природа. И совсем безнадежное дело, если нет или не хватает любви к своей профессии, если нет живого и возрастающего, искреннего интереса к делу! Постоянный, прочный интерес может перейти в возрастающий; это бывает при очередных, ярких удачах. Зато умеренный интерес может пропасть и исчезнуть совершенно, если он был не природный, глубокий, а случайный и поверхностный.

Выработать любовь к делу, к избранной специальности почти невозможно, как нельзя насильно полюбить человека. Привычка создаст постепенно «замену счастья», но «счастье» это будет довольно скромным и не особенно завидным. Оно обеспечит тихое житие, но совершенно недостаточно для яркой и продуктивной творческой деятельности. Любовь к избранной профессии вполне совпадает с *хотением*, с *желанием* непрестанно и много работать в своей специальности, преодолевая препятствия настойчивостью, усилиями, *волей*.

Итак, в научных устремлениях в основе лежат любовь к научной истине и страсть к поискам ее, а достигается она

напряжением воли, горячим хотением.

«Но помощь тем, кто и не хочет даже
Того, чего не может, не нужна...
Простится то тебе, чего не сможешь,
Чего ж не захотел ты – никогда».

Генрик Ибсен, «Бранд»

Это первая глава из «Размышлений хирурга» (Объем всей книги примерно в шесть раз больше). Далее идут главы:

О точности литературных передач.

О классиках античной поэзии.

Об искусствах, красоте и музыке.

О литературных подлинниках, заимствованных и первоисточниках.

О врачах и медицине в литературе.

Хирургия не на распутье.

Образы прошлого и силуэты некоторых военно-полевых хирургов.

О ТОЧНОСТИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРЕДАЧ

Точность в описании природы свойственна большинству великих творцов.

По растениям и цветам на картинах Леонардо да Винчи можно изучать ботанику. Описание времен года у Пушкина столь же изумительно художественно, сколь правдиво и точно.

Натурализм может проявляться или в отдельных выражениях, или в беспощадно обнаженном изложении целых сцен. Конечно, в *медицинских* книгах, трактующих морфологические дисциплины, чем натуральнее изложение, тем лучше. Но в клинических работах можно, пожалуй, перейти границу желательного реализма и впасть в грубый натурализм, например при перечислении субъективных жалоб больных. Существует множество болезненных симптомов, нелегко поддающихся точному определению, а для правильной диагностики абсолютно необходимо строго разграничить одни специфические ощущения от других. При этом не только дозволительно, но необходимо пользоваться всевозможными сравнениями, помогающими больным правильно охарактеризовать свои жалобы. Но сравнения и аналогии не всегда бывают удачными и допускают возражения. Сошлюсь

на такой пример.

В 1907 г. П.Д.Соловов защищал свою докторскую диссертацию на тему о язвах желудка. Официальный оппонент придрался к фразе в тексте: «Холодный блеск голодных глаз» как один из дополнительных признаков язвенного больного. «Я, что-то никогда не видел и не замечал такого признака», — заметил оппонент. — «А я видел», — с непоколебимым апломбом возразил Петр Дмитриевич.

Вряд ли есть необходимость быть абсолютно строгим, выдерживая стиль, обычаи и традиции, установленные для медицинских статей и книг, как трафареты и каноны, кои нельзя переступать.

Будь то в научных докладах, а тем более в полемике и ответах оппонентам, спокойный тон, конечно, весьма желателен, но он не есть неременная и наилучшая гарантия убедительности. Критикуя противника сквозь призму взволнованного чувства, а не спокойно созерцая спорные аргументы, можно выразить свои воззрения гораздо убедительнее, в живых, неотразимых образах. Умеренно раздраженный тон и молнии благородного негодования вполне уместны в некоторых случаях в борьбе против упрямства и сомнительной документации. Многое, разумеется, зависит от темперамента, характера, воспитания и привычного семейного и общественного круга.

П.А.Вельяминов, С.П.Федоров, А.В.Мартынов, Ю.Ю.Джанелидзе, П.А.Куприянов и в ученых обществах и на съез-

дах всегда выступали строго сдержанно, подчеркнуто академически. Напротив того, В.А.Оппель, П.А.Герцен всегда вносили много страстности в научную полемику. Несколько спокойнее, но все же горячо выступал И.И.Греков.

Наконец, свои очень дельные и ценные доклады, выступления в прениях и особенно заключительные слова Г.И.Турнер и Р.Р.Вреден обычно уснащали неизменными остротами, каламбурами, анекдотами и часто очень едкими и острыми сарказмами. Эти блестящие выступления не только всегда оживляли заседания, но надолго запоминались.

Разумеется, основное содержание лекций, книг и докладов должно быть эпическим, отражая реальную жизнь, объективные истины. Для этого лучше всего подходит эпический стиль повествования, рассказа. Зато если умело, в меру и вовремя добавить зажигательную искру, Прометеев огонь *лирики*, субъективного, то все холодные образы сразу оживают, чувствуются, переживаются, творятся заново и глубоко запоминаются.

Лиризм украшает не только эпос, но и драму. Даже в трагедиях Шекспира именно лиризм сообщает им изумительную игру переливного света жизни как румянец лицу, как алмазный блеск очам. Без лирики, без субъективного чувства и самый величественный эпос, и самые глубокие драмы были бы холодно-равнодушными, бесцветно-прозаичными. Противоположные элементы – объективность эпоса и субъективность лирики – соединяются в драме. Но если в эпосе

господствует происшествие, событие, то содержание и герой драмы – человек, личность. В эпосе – природа, вечная, неизменная, величаво-равнодушная. В драме человек управляет событиями *по своей воле*.

Обращаясь к медицинской тематике, на тех же основаниях надо считать, что в медицинской литературе (книгах и журнальных статьях) основным жанром должен быть эпос, то есть объективное повествование. Что же касается медицинской словесности – лекций и докладов, то внести в них живые драматические сцены, то есть казуистику и истории болезни, очень оживить и украсить повествование.

Эпос – слово, сказание, повествование, излагающее внешнюю видимость предмета и сущность его «что и как» во всей полноте, можно успешно перебивать лирическими отступлениями. И тогда мертвые, скучноватые силуэты сразу оживают в ярких образах, вырываются из однообразной полутени на свежий воздух, делаются способными к самостоятельному существованию.

Но эти лирические вставки должны способствовать развитию эпического объективного текста. Их предмет не имеет цены сам по себе, но всецело зависит от того значения, которое придает им автор в целях не столько художественных, сколько дидактических. Ибо эти одухотворенные лирические образы становятся неотразимыми, покоряющими аргументами.

Каждая лекция и доклад – вполне законченные темы, а

потому в них должна быть четко выраженная идея и вполне конкретная мысль. Мало того, рассчитанная на ограниченное число слушателей (в противоположность книгам) каждая лекция должна содержать более или менее законченные выводы, а не одни сырые материалы «к вопросу о...».

В отличие от устных докладов, письменные данные могут публиковаться как незаконченные, архивные материалы для последующего использования другими авторами или же как предварительные сообщения, если за ними кроется очень ценная мысль или важное открытие (сравните Тихо Браге – Кеплер, Коперник – Галилей и, наоборот, Дарвин и Менделеев).

Когда в сознании рождается смелая мысль, способная поразить господствующее разумение своей эпохи, то остановить эту мысль, пытаться задерживать ее развитие – дело почти безнадежное. И чем более эта смелая идея ломает существующие научные представления, тем труднее обуздать ее развитие и практическую проверку. И у какого скептика хватит духа сказать по примеру Гамлета: «Сердце, погоди, не бейся; я выжду, что скажет Горацио?». Для этого надо иметь апатию и инертность датского принца, которые вызывают скорее жалость, чем сочувствие.

В научных построениях прыжки фантазии вполне уместны, если они проводятся с безупречного трамплина – точных наблюдений, то есть если образы строятся на основе реальных, а не произвольных или призрачных фактов.

В каждом научном открытии или важном усовершенствовании решающую роль играет последнее звено длинной цепи подготовительных работ.

Большинство подлинно великих открытий совершается гениальными людьми совершенно легко, без напряжения творческой фантазии. Они не придуманы авторами, а естественно рождаются благодаря работе мысли, как плоды вырастают на дереве. Это не значит, что творческая фантазия не имеет значения; напротив, никакой талант не может создать что-либо новое без участия научной фантазии. Но у любого, даже самого сильного таланта обязательно имеется своя внешняя, так сказать, ремесленная сторона деятельности, то есть техническое мастерство, практический опыт и обширный запас знаний. И никакая гениальная идея не может зародиться у профана, невежественного человека или случайного дилетанта, имеющего самые поверхностные знания предмета или же слабые умозрительные представления, без личного знакомства и опыта практической деятельности. Эта практическая сторона даже, пожалуй, важнее научно-творческой, ибо она продуктивна всегда, в любых условиях, а техническое мастерство, совершенствуясь, может привести к подлинной виртуозности.

Однако подобное техническое совершенствование содержит в себе принципиальный порок любой специализации: оно имеет все же строгие пределы и неминуемо отрывает и уводит все дальше и дальше от источников новых идей и

капитальных открытий и усовершенствований. И рано или поздно узкая техническая специализация приводит к простому ремесленному жонглерству. Практические выгоды могут при этом быть весьма осязательны, но крупного дальнейшего прогресса ждать не приходится: непосредственное развитие будет совершаться за счет жизненности того принципа, на котором выросли эти ремесла.

Так, *«из отрубленного, высохшего куска дерева можно выточить какую угодно фигурку, но уже не вырасти на том суке свежему листу, не раскрыться в нем пахучему цветку, как ни согревай его весеннее солнце»*

(И. С. Тургенев. «О поэзии Ф. И. Тютчева»).

Живая восприимчивость и осмысленная разборчивость при усвоении чужого добра также составляют высокую заслугу. Кому бы ни приписывать идею изобретения, применение и использование принципа на практике по меньшей мере также важны, как и установление самого принципа в теории или умозрительно.

«Имейте сильные страсти, дайте им развиваться и растите с ними вместе, и если впоследствии вы сделаетесь их неумолимым хозяином, то сила их будет вашей силой, а их величие – вашей красотой. В страсти все духовное богатство человека» (Анатоль Франс).



И лучшие специалисты – те же люди, и часто обыватели. Их тоже «засасывает жизнь» в гнилое болото ничтожных интересов и мелких душ, куда давно не проникал живительный луч света. Монотонная работа без живительных встрясок поэзии, искусства и путешествий создает успокоение, привычку к обветшалым преданиям старины, примирение с пошлостью и мелкими целями. А взамен научных исканий и пусть честолюбивых, но все же высоких стремлений вырабатывается постепенно не интерес к жизни, а заинтересованность в ее призраках: материальном достатке, деньгах, чинах, орденках и сплетнях.

Видевши столько раз как угасали и потухали многообещавшие, даже яркие таланты, как гибли они не от алкоголя, этого самого страшного бича действительности, а от скуки и однообразия, так хочется своей книгой, лекцией, веселой шуткой и мягким юмором побороть апатию, вывести из латаргии и, действуя на живое чувство, возродить интерес к научному прогрессу, к высоким стремлениям и даже к благородным порывам.

Итак, вновь и вновь возникает вопрос о гармоническом сочетании интересов разума и познания с требованиями чувств и стремлением к счастью, то есть то слияние науки и искусства, которое больше всего и ярче всего выражено в хи-

ругии. Выше я указывал на желательность и полезную роль лирических добавлений к научным докладам и драматических элементов к повествовательным текстам. Задержимся еще раз на этой мысли и рассмотрим некоторые признаки, характеризующие высшую духовную деятельность человека и не в одинаковой мере свойственные научным дисциплинам и искусствам.

В медицинских книгах и журнальных статьях самое главное – содержание, то есть объективные фактические материалы и выводы из произведенных экспериментов и наблюдений. Умение сжато, выпукло и убедительно изложить как основную идею, так и все детали требует все же некоторого опыта и умения доходчиво представить на бумаге весь текст, иллюстрации, диаграммы, таблицы и т. п. Конечно, как бы плохо ни были изложены ценные наблюдения и важные заключения, сведущий читатель и любой знающий специалист сумеет уловить драгоценное существо даже сквозь сухое и не очень толковое изложение. И, наоборот, никакие художественные и риторические уловки не смогут обмануть опытного читателя, когда эффективно сделанная книга или статья пытается своим оформлением украсить пустышку.

Умение писать не есть качество врожденное, подобное музыкальному голосу или абсолютному слуху; качество это приобретенное и добывается оно долгой выучкой. Достигают его прилежанием и практикой под умелым и настойчивым руководством. Способность и упорство учителя играют тут

первейшую роль.

Готовясь к осенней переэкзаменовке при переходе в 8-й класс 2-й Московской гимназии, мы с братом Петей брали частные уроки у некоего московского преподавателя Померанцева, жившего летом тоже в Царицыне-дачном. Он, кажется, болел прогрессивной чахоткой и был настолько материально стеснен, что, арендуя одну комнатку и крытое крылечко-терраску в деревне возле церкви, просил нас расплачиваться с ним за каждый урок. Мы занимались с ним по два часа три раза в неделю и платили по 2 рубля за каждый урок; занятия заключались в обсуждении прочитанных им и раскритикованных наших сочинений, поданных в предыдущий день занятий, а также в предварительном обсуждении тем, заданных на следующий раз. Возвращаясь домой, мы весь остаток дня читали материалы по заданной теме, а весь следующий день писали само сочинение, чтобы подать его на следующем уроке. За три месяца занятий каждый из нас написал больше 30 сочинений и прослушал двойной разбор (предварительный и последующий критический) не только своего сочинения, но и братнего. Таким образом, мы досконально изучили всего Пушкина, Грибоедова, Тургенева, Гончарова и Шекспира и при этом действительно научились, читая, мыслить, вникать и запоминать, а получая темы сочинений, глубоко и строго продумывать план, составлять подробный конспект и приступать к изложению текста, будучи вполне ориентированными как в основной идее темы,

так и в ее последовательном, логическом развитии. В результате если наши сочинения не всегда были безупречными по стилю, языку и отделке, то каждое из них, безусловно, соответствовало заданной теме, охватывало трактуемый вопрос широко и глубоко, а содержание сочинений было насыщено подлинными данными и материалами из первоисточников и наиболее солидных критиков. Наши сочинения были, может быть, слишком схематичными, но при своей сжатости они были весьма деловитыми. Их можно было дополнять деталями, улучшать и украшать текст. Но вряд ли можно было существенно менять план или давать иную трактовку основной идеи. *Понимание* темы всегда было правильным, хорошо продуманным. Орфография и пунктуация были придирчиво строго контролированы: каждая орфографическая ошибка и каждые две запятые снижали общую оценку на единицу.

Повторяю, письменную речь, так же как и ораторский язык, можно выработать трудом и руководством. Ведь даже гении, подобные Пушкину, творили свои лучшие вещи путем тщательной переработки и отделки. Стоит взглянуть на черновые рукописи «Медного всадника» или «Евгения Онегина»! Но если не каждому суждено обладать красивым, легким литературным языком, то от любого научного работника можно требовать полной правильности построения фраз и достаточной ясности и последовательности мысли и изложения. Увы! Некоторые тяжелодумы с большим трудом отучаются от длинных отдельных фраз и тягучего, безжизнен-

ного изложения своей идеи. И если такие скучные авторы сами мирятся с утомительной монотонностью своих творений, то дело друзей или близких подсказать им, что никогда не поздно поучиться писать лучше, лишь бы осознать, что это желательно и вполне возможно. А тогда с опытным педагогом можно выучиться и на чисто литературных темах. Свойство *правильно понимать* тему и отбирать реальные, жизненные проблемы, имеющие и актуальность, и будущее, есть качество индивидуальное, особенность склада ума. Правильно схватывать наиболее ценные и продуктивные мысли и темы, уметь улавливать то, что будет жить, а не мелькнет, как метеор, то есть свойство ориентировки, есть особенность интеллекта, которую нельзя выработать одной тренировкой или умственной гимнастикой как-то: изучение древних языков, чтение классических поэтов, драматургов, историков и ораторов. Конечно, нет достаточных оснований считать, что лишь какие-то особо одаренные умы от рождения обладают качеством интуитивно схватывать то, что имеет будущее, и отбрасывать научные пустоцветы. Интуиция есть свойство непосредственного восприятия истины и прекрасного, и способность эта безусловно не в равной степени свойственна всем людям, подобно тому как далеко не все люди одинаково остро воспринимают музыку, поэзию и живопись. Достаточно напомнить совершенное безразличие Шиллера и Байрона к живописи и вообще изобразительным искусствам или полное отсутствие интереса не

только к искусствам, но и к изящной литературе и беллетристике у Дарвина. А между тем обостренная восприимчивость и необычайная проницательность во всех отраслях естествознания были главной отличительной чертой и той особенностью Дарвина, которую, вопреки своей удивительной скромности, он сам за собой признавал, то есть свойство подметить то, мимо чего сотни и тысячи людей проходят без внимания. И, конечно, живая восприимчивость и осмысленная разборчивость при оценке и усвоении чужого добра суть качества драгоценные, и они вплотную примыкают к тому свойству интуиции, каковую принято оспаривать в отношении научных восприятий и суждений, но каковую абсолютно невозможно отрицать, будь то в художественном творчестве или эстетических восприятиях и оценках. Если же по аналогии с проблемами искусства допустить интуитивную способность правильно схватывать и безошибочно сортировать научные факты и идеи, то подобная интуиция окажется одним из главных секретов гениальности и важнейшим качеством в творческом процессе. Ибо в каждом крупном деле решающую роль играет последнее звено в длинной цепи подготовительных работ. И кому бы ни приписывать идейное авторство, применение и практическое использование принципа имеют по меньшей мере такое же важное значение, как и установление самого принципа, будь то в теории, то есть умозрительно, или в предварительных экспериментах.

Единение науки и искусства было заветной мыслью акаде-

мика А.Е.Ферсмана. Призывом к такому синтезу заканчивается предисловие к его книге, написанное за несколько часов до внезапной смерти А. Е. Ферсмана в Сочи 20 мая 1945 г. («Очерки по истории камня», изд. АН СССР, 1950).

Хранитель Алмазного фонда СССР и директор Института минералогии академик Ферсман 30 лет отдал любимому делу – изучению самоцветов.

«... Но большие проблемы укрепления сырьевой мощи нашего хозяйства на долгие годы отвлекали меня от самоцветов. Не до него было в горячие годы стройки, создания новых производств, вовлечения в промышленность новых районов Союза... Ныне, когда камень в своих лучших проявлениях снова начинает входить в жизнь как необходимый элемент жизненной красоты, я должен свести свои воспоминания, собрать разрозненные яркие фразы, рассеянные то в древних летописях нашей Руси, то на страницах китайских, индийских или арабских лапидарий. Из этого рождается книга о камне в прошлом, настоящем и будущем, книга о том, что такое самоцвет, какую роль он играл в истории человечества и что ему принадлежит в будущем. Я хочу, чтобы на этих страницах, полных исторических цитат, полных рассказов всех веков и народов, молодые минералоги вычитывали всю красоту и значение камня, всю пользу, которую принесут их исследования для создания новой, красивой жизни, и чтобы они понимали, что от них зависит дать и подсказать нужные материалы для великой, радостной красочной стройки соци-

ализма в нашей стране.

Я твердо верю, что именно сейчас нам нужно идти по путям единения искусства и науки. Сейчас нет больше той науки, которая работала бы в уединении своих кабинетов, подалеже от бурной толпы. Нет, сейчас нужна другая наука – наука масс; понятая, поддержанная, прочувствованная массами...

Нет границ между истинной наукой и творческими исканиями художника. И надо пытаться в одних и тех же словах и в тех же образах слить переживания ученого и творческие порывы писателя. Можно и нужно вне узких рамок сухих научных трактатов открывать перед людьми прекраснейший мир природы камня и влить его в их жизнь».

Это были последние строки, написанные А. Е. Ферсманом. Через несколько часов жизнь покинула его самого.

Но для научной интуиции, так же как и для правильной ориентировки в социальных и политических проблемах, прежде всего необходимы большой запас фактических знаний и обширное знакомство с историей вопроса по подлинникам и оригиналам. Нужно ли указывать, что *современное* состояние вопроса должно быть изучено досконально, прежде чем самому выдумать что-либо из того, что или уже открыто, или даже отброшено.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.