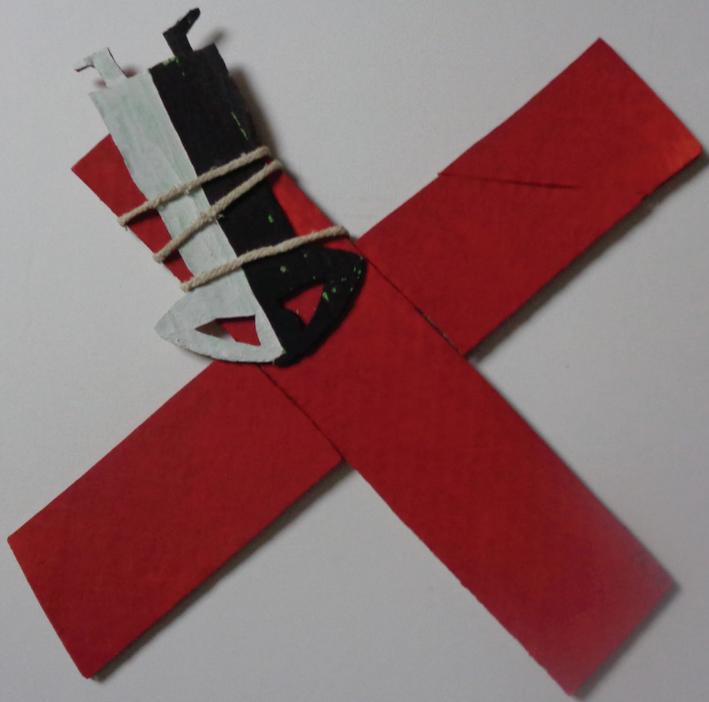


КОММЕНТАРИИ

ТЕАТР



№34/35

КОММЕНТАРИИ

РЕДАКЦИЯ: Александр ДАВЫДОВ [главный редактор] Владимир АРИСТОВ Игорь ГАНИКОВСКИЙ Александр ИЛИЧЕВСКИЙ Андрей ТАВРОВ Елена НАЛИВАЙКО [ответственный секретарь]

С МНЕНИЕМ АВТОРОВ РЕДАКЦИЯ НЕ СОГЛАСНА

Ответственный за номер Александр Сергиевский

После того, как увидел свет 33-ий номер «Комментариев», как-то достаточно быстро пришла в голову идея посвятить следующий выпуск ещё какому-нибудь не из чисто словесных жанров искусства. Музыкальный, хоть и явивший себя откровенно «белой вороной» в длинной череде традиционных «Комментариев» за всю их более, чем четвертьвековую историю, показался нам вполне удачной находкой. Вернёмся к словесности не столь резко, как изменили ей, решили мы - пусть через слово проглянет действие и зрительный ряд - и остановились на театре. Ведь при чтении пьесы сознание раздваивается - оно не может не отвлекаться на сценическое его, текста, измерение: поскольку предназначается он в данном случае для глаз лишь отчасти, а в итоге должен быть воспринят еще и на слух в сопровождении визуального восприятия сценического действия.

Популярность, востребованность и разнообразие театрального дела в последние годы (по крайней мере, в Москве) не подлежат сомнению. Театров много, их репертуар пестрит самыми разными, непохожими друг на друга постановками, зрительский успех многих из них очевиден. Столица регулярно принимает самые престижные театральные фестивали, на гастроли сюда приезжают театральные коллективы из многих стран мира. Чем не повод отвлечься от чистой «литературщины» и сместить ракурс в сторону древнейшего искусства, словесная основа которого (драматургия) по традиции незаслуженно занимает вполне скромное место в планах издательских домов и редакций периодических изданий.

Решить-то мы решили быстро, но, вот, удастся ли столь же оперативно взыскать материалы для такого номера, это был вопрос. Однако, оказалось, что - невзирая на обрушившуюся на мир пандемию - авторы только того и ждали. Номер сложился, а возникнет ли благодаря ему в воображении читателей волшебная коробочка-сцена, на которой задвигаются ожившие герои пьес,- покажет время...

РЕДАКЦИЯ

Обложка: Игорь Ганиковский «Театр», гуашь, картон, 32х31, 1997

СОДЕРЖАНИЕ ||

МИХАИЛ ЭПШТЕЙН *ИГРА В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ* 9

ФАИНА ГРИМБЕРГ (ГАВРИЛИНА) *МАРИША* 33

РАФАЭЛЬ ЛЕВЧИН *ДВЕ ПЬЕСЫ* 73

ВАЛЕРИЯ ИСМИЕВА *ДИАЛОГИ С ДРУГИМ: ТЕАТР И ЛАБИРИНТ* 89

ГАРОЛЬД ПИНТЕР *МОНОЛОГ* 101

ЕГОР МЕЛЬНИКОВ *КНИГА ЖИВЫХ* 105

ВИКТОР КОРКИЯ *ДИНАШВЕ* 119

ВЛАДИМИР ОЛЬШАНСКИЙ *OLSHANSKY METHOD@* 139

АРКАДИЙ РОВНЕР *ТЕАТР* 165

ЛУИ ЖУВЕ-40 171

ТАТЬЯНА ГРАУЗ *ИЗ ПАРТИТУР ТЕАТРАЛЬНЫХ ПЕРФОРМАНСОВ* 203

ВЛАДИМИР САВИЧ *ЗАСУХА* 211

АЛЕКСАНДР ФЕКЛИСТОВ *РАБОТАЯ С ДОННЕЛАНОМ* 217

АЛЁНА КАРАСЬ *ИНТЕРВЬЮ С ДЕКЛАНОМ ДОННЕЛАНОМ* 223

ОБРАЩЕНИЕ ДЕКЛАНА ДОННЕЛАНА 230

АБИГАЙЛЬ ВАНДЕРМАХЕР *«МАЛЕНЬКИЕ БИБЛЕЙСКИЕ ТРАГЕДИИ»* 233

САША КАУФМАН, ИГОРУШКА ОКУДЖАВА *ПЬЕСА ПОД НАЗВАНИЕМ «ПЬЕСА»* 293

ЮРИЙ ПРОСКУРЯКОВ *СТИХИ* 297

ВЛАДИМИР АРИСТОВ *МЕМОАРЫ («Союз»-«Аполлон»)* 301

ИГОРЬ ГАНИКОВСКИЙ *ТРИ СЦЕНЫ* 325

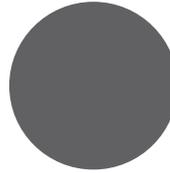
ВАЛЕРИЙ ПЕЧЕЙКИН *АСУКА С ОСТРОВА ОКИ* 343

ЕЛЕНА БАРАНЧИКОВА *УЙТИ С МАМОНТОМ* 351

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ЕФИМ УМЕТ *БОГИ. ГЕРОИ. ГРОБНИЦЫ* 389

АВТОРЫ ||





1. ИГРА В ПОСТМОДЕРН

Установка на игру — одна из основополагающих примет постмодерна. С 1960-х гг. понятие «игры» распространяется на разные сферы жизни и культуры, вызывая пристальный интерес со стороны многих гуманитарных и даже негуманитарных наук. Раньше детские игры изучались педагогикой, актерская игра — театроведением, и этим почти исчерпывалось внимание науки к «несерьезной» сфере человеческой деятельности. Теперь же проблема игры становится актуальной, подчас центральной в социологии, психологии, культурологии, лингвистике, литературоведении, семиотике, антропологии, теологии, математике, теории хаоса и нелинейных процессов... Такие выражения, как «теория игр», «социология роли», «человек играющий», «Христос-арлекин», «карнавальное мироощущение», «деловые игры», «метафизика маски», «язык как игра», «теология праздника», «игра различий», «игра означающих», взятые из разных научных и идеологических контекстов, приобрели характер устойчивых словосочетаний, почти фразеологизмов, за каждым из которых стоит целое направление современной мысли.

Понятие игры приобретает особое значение в философии и эстетике постмодерна, как вызов «серьезности» современного проекта: просветительского, рационалистического, авангардного, а в конечном счете — тоталитарного. В своем докладе «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук» (1966 г.), Жак Деррида выступил с обоснованием безграничной игры различий, которая не должна прерываться, задерживаться такими «метафизическими устоями», которые притязают на руководство игрой, на роль «центра» или на статус последнего и неотменимого «присутствия», «трансцендентального означаемого». «Отсутствие трансцендентального означаемого расширяет поле и игру означивания до бесконечности» [1]. Постмодернизм видит культуру именно как бесконечное поле игры, в котором нет привилегированных, «неиграющих» элементов, таких, как «начало всего», «основополагающий принцип», «исходное понятие», «подлинная реальность». «Игра — всегда игра отсутствия и присутствия, но, если мы хотим осмыслить ее в корне, надо мыслить ее прежде самой их альтернативы; надо мыслить бытие как присутствие или отсутствие, исходя из самой возможности игры, а не наоборот». [2]

Собственно, понятие «возможного» указывает на ту область, где альтернатива присутствия или отсутствия еще не возникла или уже разрешена. Если, например, актер играет Гамлета, верно ли утверждать, что он есть Гамлет или что он не

есть Гамлет? Выражение «игра различия» указывает именно на мир возможностей, в котором человек отличается от себя, не делаясь при этом реально другим человеком. Игра есть деятельность в сфере возможного, где свойством возможного наделяется либо субъект, либо объект, либо само действие («игрок», «игрушка», «игра»). Так, театральная игра предполагает, что в одном человеке (актере) раскрывается возможность другого (персонажа). Как только один и в самом деле становится другим, игра кончается и начинается область либо морали (человек работает над собой, совершенствует себя), либо психопатии (человек отождествляет себя с кем-то другим). Главное правило игры - вовремя снять маску и уйти со сцены, т.е. сохранить возможностный характер действия, не переводя его в изыскательное наклонение. Игра происходит в разрыве между потенциальным и актуальным, как самоценное раскрытие потенциалов за пределом их актуализации [3].

Интерес к игре как общему принципу культуры возник почти одновременно в России и за рубежом. В конце 1930-х годов создаются, а в 1960-е приобретают особое влияние основополагающие в этой области труды: Йохана Хейзинги «*Homo ludens*». [4] Об игре как источнике культуры» и М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Очевидна разница в мировоззренческой установке этих книг. Для Хейзинги всякая культура относится к сфере игры, поскольку в ней преодолевается зависимость человека от природной необходимости возникает импульс к свободе, не вмещающейся в рамки серьезного, однозначно утилитарного поведения. Поэзия и философия, искусство и наука, юридические институты и социальные церемонии - все это, по Хейзинге, коренится в способности человека к игре - бескорыстной деятельности, имеющей цель в себе. Для Бахтина же игра - истинная принадлежность только народной, «низовой» культуры, смыкающейся с природой в противоположность социальному порядку с его строгой иерархичностью. Если у Хейзинги апология игры служит критике «истерической взволнованности» - необузданных природных инстинктов, враждебных и разрушительных для культуры, то у Бахтина критикуется «авторитарная спесь» - мертвящий социальный законопорядок, который своей избыточной условностью тоже враждебен развитию культуры, поскольку навязывает ей свой обязательный код и этикет.

В 1950-е - 70-е годы проблематика игры все больше привлекает внимание теоретиков и историков культуры (О. Bollnow, E. Fink, B. Callois, H. Cox и др.). При этом намечается сближение бахтинской и хейзинговской концепций: критике подвергается как жесткая упорядоченность социума, так и стихийность чисто природного существования. Игра разворачивается на границе общественной и природной сфер, не совпадая ни с одной из них. Достойный человека удел, оберегающий и отграничивающий его как от натуральной серьезности животного, так и от официальной серьезности чиновника, обретается только в игре, а это и есть собственно область культуры.

Диалектике игрового и серьезного, раскрывающей культуру как целостность в ее саморазвитии, в ее подвижно-противоречивых связях с природой и обществом, и посвящена эта статья.

2. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ИГРЫ

Первые в европейской традиции теоретические рассуждения об игре мы находим у Платона в его проекте идеального государства. Согласно Платону, игра есть занятие наиболее достойного человека, хотя он и выступает в ней как существо несамостоятельное, подчиненное, скорее игрушка, чем игрок. «Человек...- пишет Платон в “Законах”, - это какая-то выдуманная игрушка бога, и по существу это стало наилучшим его назначением... Надо жить, играя... Что же это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы, играя, снискать милость богов и прожить согласно свойствам своей природы; ведь люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине» [5].

Отношение Платона к участи играющего человека двойственное - модернизируя, мы могли бы охарактеризовать его как героический пессимизм. С одной стороны, в своем идеальном государстве люди освобождены от проклятых житейских нужд и предаются «прекраснейшим играм», уподобляясь в них самим богам и воспроизводя внушаемые им действия. С другой стороны, игра - это всего лишь уподобление, подражание, которому доступна малая, частичная истина, и насколько в ней человек выступает свободным по отношению к миру земных вещей, настолько он несвободен по отношению к богам и тем законам, которые устанавливаются мудрыми старейшинами - правителями государства и исполнителями воли богов. Играющий человек - господин над своими земными рабами, но сам - раб небесных господ, дергающих его, словно куклу, за нитки-законы.

Такова роковая, неизбежная двойственность игры, возносящей человека высоко - но не выше его человеческого удела. Игра воспроизводит состояние свободы, но лишь миметически, иллюзорно, оставаясь внутри реального мира, не имея власти для его подлинного преобразования. Игра поднимает человека над серьезностью низшего порядка - угрюмой, рабской, бессловесной, животной, но не достигает того уровня высшей серьезности, которая присуща всеведущему и всемогущему богу или его служителям, правящим старцам, ведущим между собой беседу в «Законах».

Сама двойственность игры такова, что впервые могла быть раскрыта только в Платоновом учении о дуализме вещей и идей. Все последующие наиболее влиятельные концепции игры так или иначе соотносятся с одной из сторон этой диалектики, акцентируют либо «надо жить играя», либо «человек - всего лишь игрушка». Например, в кантовско-шиллеровской традиции подчеркивается преимущество игры перед всеми прочими видами жизнедеятельности, поскольку она не направлена на что-то внешнее, но находит в самой себе оправдание и смысл. «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [6]. Игра есть конечная цель человеческого существования, далее уже не к чему стремиться, ибо она заключает в себе всю действительность, но в духовно преображенном виде, воспроизводимую лишь ради того наслаждения, какое она доставляет человеку. У Ф. Шиллера философия игры приобретает характер открытой утопии, обращенной в будущее или вечное.

«Государство эстетической видимости», где воцарится игра и человек будет свободно выбирать и менять, как актерские маски, все виды существования, преворая их в ряд художественных образов, - эта шиллеровская идея легла в основу романтического направления в философии и в искусстве, ее влияние ощутимо у Вагнера, Ницше, Г. Гессе.

Эстетические концепции игры были наиболее развиты немецкой культурной традицией, всегда склонной к некоторой мечтательности, отвлеченности, романтичности. Здесь в основном подчеркивалась свобода человека в игре, та полная власть над реальностью, которая достигается эстетической иллюзией. Другая концепция, напротив, отмечает внешнюю вынужденность и обусловленность той роли, которую приходится исполнять играющему. Так называемая «социология роли» была развита преимущественно на иной национальной почве - англо-американской, где всегда поощрялось уважительное отношение к эмпирической реальности. Согласно исследованиям таких известных социологов, как Дж. Мид, Р. Линтон, Э. Гоффман, поведение человека в обществе должно рассматриваться как игра, поскольку обнаруживает условность, нарочитость принимаемых обличий. Ведь общественное бытие есть бытие-с-другими и для-других, то есть, в известном смысле, выставление себя наружу, напоказ, надевание маски (пристойной или полезной). Вполне «естественен» человек лишь в природе и подвластных ей ситуациях рождения, смерти, общество же есть плод сознательного договора между людьми, каждый из которых соглашается принять на себя определенную роль и держаться в ее рамках, чтобы обезопасить себя и других от вторжения слепых природных стихий. Общественное поведение есть результат неизбежного и в какой-то мере благотворного конформизма, приспособления к тем «статусам», совокупность которых составляет пьесу, разыгрываемую социумом.

Итак, перед нами две концепции игры, как будто совершенно противоположные. Если эстетика игры утверждает, что все неигровое, серьезное есть сфера тяжелой необходимости и житейских забот, то социология роли утверждает обратное: именно внеролевое поведение человека есть сфера его наибольшей свободы и права распоряжаться собой, играть же он вынужден лишь ради соблюдения законов общественной жизни.

Есть еще одна концепция - нечто среднее между двумя вышеупомянутыми. Вернее всего ее назвать психологической; ее создатель Якоб Морено окрестил соответствующий раздел своего учения «психодрамой». Вполне объяснимо, почему именно в области психологии возникла теория, сводящая воедино эстетическую и социологическую трактовки игры. И социальные, и эстетические феномены связаны между собой духовной жизнью людей, которая общественной действительностью подавляется, а художественным творчеством раскрепощается. Морено как раз предлагает совместить два вида игры, чтобы одним восполнить ущербность другого. В социальных ролях личность осуществляется лишь отчасти, многое в ней остается нереализованным, загнанным в глубь подсознания, где принимает форму маниакальных идей, невротических комплексов. Эти выводы Морено разделяет с фрейдовским психоанализом, но выход из психопатологической ситуации, созданной ущербной игрой, им предлагается

иной - не аналитически-исследовательский, а опять-таки игровой.

Принципы психодрамы широко применяются в профессиональном театре. Задача в том, чтобы в творческой, театральной игре люди обретали ту полную, целительную свободу, в которой отказывает им социум и система обязательных статусов. Психодрама родилась спонтанно, когда Морено в возрасте 4,5 лет (1893) решил сыграть роль Бога, а своим сверстникам поручил роль ангелов. [7] А первое официальное и публичное представление состоялось в Вене 1 апреля 1921 г.: в этой психодраме была одна-единственная роль - короля, и на пустой сцене возвышалось только кресло, подобное трону, занять которое приглашались по очереди зрители. В сущности, роль Бога или короля идеальна для психодрамы, поскольку воплощает собой идею всеполноты человеческой личности, изживающей на сцене ограниченность своих социальных ролей. Участники психодрамы выбирают себе роли, которые позволяют им максимально выявить свое «я»; например, страдающий от комплекса неполноценности человек играет на сцене Нерона или Робеспьера, реализуя в акте перевоплощения подавленную волю к власти. Сцена образует как бы микросоциум, в котором перевертываются все отношения макросоциума, сильный выступает слабым, слабый - сильным, и тем самым восстанавливается целостная природа человека, не принятая или искаженная обществом.

Однако социальное фактически остается в своей сфере, эстетическое - в своей, взаимно не преобразованные, хотя и совмещенные. В социуме и на сцене один человек переживает два противоположных состояния: полной раскованности, но иллюзорной; и ущербной раздвоенности - вполне реальной. И обе эти крайности именуются одним словом - «игра». Очевидно, само это понятие должно быть расчленено, выведено из мертвого тождества себе.

3. РАЗНОВИДНОСТИ ИГРЫ

В английском языке существуют два различных по смыслу слова: «play» и «game». «Play» - это свободная игра, не связанная никакими условиями, правилами, прелесть ее в том и состоит, что любые ограничения серьезной жизни могут в ней легко преодолеваются. Так бурно, бесшабашно, безоглядно играют дети: возятся, толкаются, устраивают кучу-малу. «Game» - это игра по правилам, о которых заранее договариваются между собой участники, и она внутренне гораздо более организована, чем окружающая жизнь. Шахматы, карты, футбол, рулетка - примеры такой игры, в которой ценна не свобода выразить себя, а достижение выигрыша и избежание проигрыша. Игра импровизированная и игра организованная, «play» и «game», имеют совершенно разную философию, да и к серьезности у них разные отношения: «play» трактует серьезный мир как урегулированный, в котором все происходит по определенным канонам, и задача игры - взорвать этот упорядоченный мир, опровергнуть его правила, стереть все различия в нем и обнаружить такое сущностное единство, где никто никого не стесняет и все может быть всем. К таким играм приобщаются с раннего детства,

когда человек еще не четко определяет свое индивидуальное «я» и легко переступает как физические, так и психологические границы, отделяющие его от других людей, животных, вещей. «Мама, я птичка, и ты тоже птичка. Да?» [8].

Но вот постепенно ребенок вступает в мир четких социальных и этических дифференциаций, что-то ему позволено, в чем-то - отказано, он то и дело наталкивается на границы, суживающие и уточняющие его «я» и отделяющие от других существ. На этой более поздней возрастной стадии и возникают организмованные игры, существенный признак которых - наличие соперника, противника. Если перевоплощение (я как другой) основано на чувстве тождества с миром, то соревнование (я или другой) - на стремлении к размежеванию, отличению. Скрытое различие в начальной силе и умении партнеров доводится до открытого противопоставления, когда один из них оказывается победителем, другой - побежденным. Да и цели в игре у них изначально взаимоисключающие: поставить мат королю соперника, забить мяч в чужие ворота и т. д. Сами правила таковы, что ставят перед игроками множество запретов, образуются путем ограничения ряда «естественных» способов поведения; так, в футболе нельзя трогать мяч руками, в шахматах - ходить ладьей по диагонали, в боксе - наносить удар ниже пояса. Без подобных ограничений исчезнет сам феномен игры, которая утратит принцип внутренней организации и растворится в хаосе внеигровой деятельности; бокс превратится в драку и т. д. Серьезное (не-игровое) поведение полагается слишком вольным, стихийным, случайным, в нем царствует вседозволенность, которую и ограничивает игра-game.

Напротив, игра-play стремится уничтожить преграды, сковывающие поведение человека в серьезном мире, приравнять его всему и вывести из равенства самому себе, обнаружить в нем души многих людей. В одном случае игра есть система запретов, отделяющих ее от реальности, в другом - область вольности, тоже отделяющая ее от реальности. Сама реальность берется при этом в противоположных модусах - то как слишком естественная, то как чересчур искусственная, и игра служит как бы регулятором и коррективом реальности, придавая ей то, чего в ней недостает, внося в природную стихию начала организации, а в социальный порядок - начала импровизации.

Итак, есть существенная разница между олимпийскими состязаниями и дионисийскими празднествами в античности или между рыцарским турниром и уличным карнавалом в средние века. В одном случае человек противопоставляется человеку, в другом - объединяется с ним. Не случайно театр - искусство перевоплощения - родился из праздников в честь Диониса, единственного греческого бога, требовавшего от своих почитателей не молитвенной отстраненности (как Зевс или Афина), но оргиастического экстаза, в котором участники обряда причащались самой сущности этого бога, отождествляли себя с ним, обретали силу переступать четкие границы своего «я» и перенимать свойства других людей, сливаться с ними в общем восторге душами и телами. Дионис - бог изобилия во всем, бог весеннего расцвета и осеннего урожая, и в нем ярче всего раскрывается сущность игры-play, как бьющей через край жизненной силы.

В каждом из двух видов игр можно выделить еще по две разновидности [9]. Импровизированные игры различаются степенью выразительности или изобразительности: одно дело - прыгать через веревку, кататься на качелях, кружиться в танце, другое дело - подражать какому-то определенному лицу, воспроизводить его характерные манеры, уподобляться ему внутренне и внешне. Первую разновидность условно можно назвать экстатической, вторую - миметической. Экстатические игры более древни, и в них сильнее сверхличностное начало; человек ощущает себя переполненным природной стихией, которая не вне его, но в нем самом, и не изображается им, а выражает себя через него. Такова суть синкретических обрядовых действий, в которых участники не подражают друг другу, но одновременно и независимо подчиняются одному общему закону, объединяющему жизнь космоса с жизнью организма, - закону ритма. Пляска и пение - две наиболее популярные разновидности экстатической игры. Другой пример подобных игр - аттракционы: садясь в аппараты, которые качаются, кружатся, кувыркаются, люди техническим способом приобщаются к движению космических стихий - поступательному, вращательному, волнообразному и т. д. Когда ребенок бежит наперегонки с набегающей и отбегающей волной на берегу моря, тоже происходит слияние человека с универсальным ритмом природы, которому подчиняется все: от вращения планет до биения сердца. Общее, испытываемое нами в экстатических играх, - переполняющее чувство единства со всем окружающим: мир переживается изнутри как целое.

Миметическая игра предполагает уже выделение из мира кого-то другого, отличного от нас, имеющего свое лицо; мы подражаем ему, имея образец, предстоящий нашим глазам или нашему воображению. Исторически мимезис столь же вторичен по отношению к экстазу, как театр - по отношению к ритуалу, и представляет собой результат усиления личностного, дробления природно-целостного начала.

Существенное различие внутри организованных игр связано с тем, используют ли игроки свои собственные силы или доверяются всеразрешающему случаю. В рулетке, лотерее, игре в кости и отчасти в карты воля участников, их порыв к победе мало что решают или не решают вообще ничего - в отличие от футбола, шахмат, метания копья и борцовского поединка. Разница между спортивными играми и играми фатума напоминает разницу между мимезисом и экстазом: в одном случае игра основана на отношении личностей (подражание или соревнование), в другом - на отношении личности к сверхличному, которое обнаруживается то экстатически - как внутренняя переполняющая стихия, то фаталистически - как извне объемлющий и непостижимый рок. Если в ритме все повторяемо и предсказуемо, заворачивает равномерное чередование одних и тех же импульсов и интервалов, то случай в принципе «случается» лишь однажды, по отношению к нему невозможны никакие гарантии, он неповторим и раскрывает собой необратимость и непредсказуемость временного процесса. Сверхличное явлено в нем не как строй, но как чудо - то самое чудо, на которое уповают все игроки.

С каждым типом игры сочетается определенная мирозерцательная установка. В «случайностных» играх только одна из возможностей становится действительностью, другие же отпадают в небытие, то есть мир еще творится, он в рабочем, неготовом состоянии - это ощущение открытости грядущих времен родилось в христианстве, поэтому закономерно, что теория этих игр (кости, рулетка) стала разрабатываться только в Новое время, и основоположником ее была такой трепетный в делах веры мыслитель, как Паскаль. Гармонические же ряды колебаний, законы ритма и метра были известны еще античности, о них учили Пифагор и Платон, полагавшие число моделью мироустройства и сущностью всех вещей. Таким образом, «математичность» экстатических и фаталистических игр принципиально разнородна: если теория гармонии имеет дело с явлениями абсолютно детерминированными, численно упорядоченными и замкнутыми, то теория вероятности связана со статистическими закономерностями, оставляющими внутри себя зону свободы и непредвиденности для конкретных событий, из которых и вырастает история.

О мирозерцательной насыщенности игр свидетельствует опыт не только ученых, но и художников. Рулетка приковывала дух Достоевского, была не мимолетным увлечением, но глубокой страстью, очевидно как-то связанной с законами творчества. Подтверждение этому не только роман «Игрок», но вообще «азартный» характер героев Достоевского. Ставка делается однажды - за нею неминуемо следует проигрыш или выигрыш. Достоевского безудержно притягивает сама эта решительная минута выбора, когда личность еще ничто, но сейчас станет всем,- эта зияющая и напряженно ждущая пустота, в которой, может быть, сильнее всего выявляется сущность личности: ее абсолютная свобода от всего - и абсолютная необходимость стать чем-то. Иначе строится художественный мир Л. Толстого, более близкий античному, гомеровскому с его языческим любованием космосом; и страсть у Толстого была к другой игре - по нашей терминологии экстатической: испуганно мчаться на лошади, ощущать в себе ритм всей природы. И героям Толстого в миг наивысших духовных проявлений свойственно экстатическое чувство слияния со Вселенной (вспомним, как Пьер испытывает во французском плену свою благую причастность мировому Целому), а вовсе не одинокое полусомнение-полурешимость перед чуждой судьбой, которую страшно и все-таки нужно выбирать для себя,- как у героев Достоевского.

Разновидности игры различаются не только общим мировоззренческим содержанием - они обнаруживаются в конкретных формах художественного творчества.

4. ИГРА И ЛИТЕРАТУРА

На первый взгляд кажется, что только драматический род литературы имеет отношение к игре, тогда как лирика и эпос вовсе не связаны с ней. Это верно, если признать только одну разновидность игры - миметическую, да и то понятию узко - как театральное перевоплощение. Но суть игры глубже и проявляется многообразнее.

В лирике заметны признаки игры-импровизации. Тут главное свободное самовыражение человека, для которого весь мир дан не как нечто окружающее, как преграда, но как внутреннее содержание «я». Лирика рождается экстатическим ощущением полноты бытия, любовью к другому человеку и к мирозданию в целом, в ней выражается восторг слияния с жизнью, поэтому наиболее ранние и чистые формы лирики - гимн, дифирамб, псалом, ода, прославление Бога и возлюбленной. Две главные разновидности импровизированной игры - ритмическая (экспрессивно-экстатическая) и миметическая - легко угадываются в структуре лирического произведения с его музыкальным размером и метафорической образностью. Равномерное повторение ударных или долгих слогов в стихе приобщает его к «музыке сфер», обнаруживает в нем числовые закономерности космического и органического ритмов. Генетическая связь с пением и инструментальным сопровождением позволяет охарактеризовать лирику как экстатическую игру в сфере слова.

Однако слово существует не только как звук, но и как смысл, и в построении лирического смысла воспроизводится другой типичный момент игры - перевоплощение. Суть метафоры, метонимии, сравнения, вообще переносного употребления слова сводится к тому, что одному предмету присваиваются свойства другого предмета. Между буквальным и фигуральным значением слова примерно такое же отношение, как между актером и персонажем, слитыми в теле одного человека. «Деревья в зимнем серебре» (Пушкин), «Французы двинулись, как тучи» (Лермонтов), «Золотою лягушкой луна распласталась на тихой воде» (Есенин) - очевидна лицевая сущность всех этих тропов, где в «маске» серебра предстает снег, где французы перерядились тучами, а луне поручена роль лягушки. Пере-носному значению слова соответствует пере-воплощение обозначенного им предмета. И, в сущности, игра актера есть просто реализованная метафора, троп не словесный, а действенный. «Фамусов Шепкина», «Гамлет Смоктуновского» - говорим мы примерно так же, как «золото луны» или «брызги черемухи». В обоих случаях между двумя лицами или предметами обнаруживается слияние и взаимопретекание: в одном лице проступают черты другого лица. Актер, сохраняя собственную личность, вмещает в себя личность иного человека; в одном теле живет несколько душ, так же как в одном слове живет несколько значений, переходящих друг в друга.

Эпическое произведение, напротив, строится по законам размежевания и соперничества, здесь действуют правила и ограничения организованной игры. Сюжет представляет собой серию препятствий, которые необходимо преодолеть герою, чтобы достичь цели. Весь мир - подчеркнуто чужой для него, требующий борьбы; судьба протагониста развертывается в ходе соперничества с антагонистами.

Если лирика вдохновляется любовью и посредством тропов совокупляет все вещи, то эпос вдохновляется расколом в бытии, враждой могущественных сил, последовательно противопоставляя их посредством конфликта и выявляя характеры людей в их резкой несовместимости, взаимной обособленности, противоречивости интересов.

Почему же именно драма, единственный из всех родов литературы, связана с настоящей сценической игрой? Как известно, в драме переплетаются свойства лирики и эпоса. Драматический герой, с одной стороны, подобен лирическому, поскольку высказывается прямо от своего имени, раскрывается как самосущее «я» - волящее, мыслящее, действующее. Слово - в его владении, он сам говорит о себе, не претерпевая «унижения» от автора быть названным в третьем лице (за исключением ремарок). С другой стороны, он подобен эпическому персонажу, поскольку существует не один, окружен другими лицами, которые говорят о нем, обсуждают его, обращаются к нему,- они для него чужие и он для них чужой. Драматический герой находится на перекрестке двух модусов существования: в себе и для других. Он есть не то, чем он кажется. Но это противоречивое отношение между двумя ипостасями одного человека и составляет сущность игры: лицо и маска по определению отличны друг от друга. Ни лирика, ни эпос не ведают этой двойственности, являя героя лишь с его внутренней или внешней стороны, как «я» или как «он». Между тем только эта двойственность по-настоящему реальна, ее-то и испытывают люди в действительной жизни, тогда как лирика и эпос - лишь условные проекции одного аспекта человеческого бытия на сферу слова. Поэтому-то драма и нисходит на сцену, что раскрывает ситуацию реального человека - не такого, которого можно только увидеть и описать со стороны, и не такого, который весь мир без остатка преломил в себе и выразил через себя. Реально люди выступают и как субъекты, и как объекты во взаимоотношении с другими людьми, со своей судьбой, с целым миром. Но между субъективным и объективным бытием человека всегда остается зазор - из этой их взаимной несводимости и возникает игра.

5. ИГРА ДРАМАТИЧЕСКАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ

На первый взгляд кажется, что пьеса начинает играть только в театре - с того момента, как к персонажам прибавляются актеры и приступают к перевоплощению, к представлению вымышленных лиц. Но это значило бы, что театральная игра носит чисто формальный характер - удвоения литературных образов на сценической площадке, перевода их из плоскости слова в объем действия. Тогда польза театра была бы чисто иллюстративной и популяризаторской и у критиков появилось бы достаточное основание отрицать его духовную глубину и предрекать его гибель. Юрий Айхенвальд в своей знаменитой статье «Отрицание театра» как раз исходил из того, что театр - «суррогат литературы», грубая физическая копия словесно-художественного образа, уничтожающая его многозначность и таинственную увлекательность для воображения. Но, может быть, внутри драматической литературы есть некое содержание, требующее именно театрального осуществления? Или, выражаясь точнее, актер играет роль не потому, что надо представить персонажа на сцене, а потому, что сам персонаж играет некую роль и в какой-то мере сам является актером? Не есть ли театральная игра лишь продолжение и развитие жизненной игры, раскрытой в драме?

Вглядевшись внимательнее в репертуар мирового театра, мы обнаруживаем, что почти все персонажи, роли которых любят играть актеры, — сами играют, выступая в своей сценической жизни как субъекты или объекты игры, как актеры или марионетки.

Эдип, Гамлет, Тартюф, Хлестаков - само бытие этих персонажей театрально, ибо включает момент разорванности между внутренним и внешним, «есть» и «кажется», что составляет суть драматичности - в ее трагическом и комическом вариантах. Эдип играет предназначенную ему роль в спектакле судьбы: под маской мудрого правителя и благодетельного мужа, каким он кажется самому себе и всем окружающим, обнаруживается его истинное лицо - убийцы своего отца, супруга своей матери. Гамлет из марионетки, каким он чувствует себя при датском дворе, хочет превратиться в актера, ведущего свою собственную игру, для чего надевает маску безумия [10]. Действие «Тартюфа» и «Ревизора» основано на лицедействе главных героев, один из которых выдает себя за блюстителя религиозной нравственности, а другой принят за блюстителя государственных законов. Даже у Чехова с его борьбой против вульгарной театральщины и тяготением к простой и безыскусной правде будней персонажи все-таки не избавлены от актерской позы, нарочитой или бессознательной: Аркадина и Раневская - трагические актрисы (у первой это еще и профессия), в каждом движении которых чувствуется рассчитанный жест; Гаев и Трофимов - буффоны, комедианты, прикрывающие высоким либерально-прогрессистским красноречием безнадежную потерянность и бесплодность своей судьбы; Треплев живет и убивает себя по законам романтической мелодрамы... У Чехова благодаря трезвому изображению повседневной жизни момент театральной аффектации выступает даже отчетливее, чем у других драматургов. Такова природа драматического действия: оно становится драматическим в тот момент, когда персонаж надевает маску, скрывая лицо, или с него спадает маска, обнажая лицо,- в момент обостренного несоответствия между его «бытием-в-себе» и «бытием-для-других».

В драме каждый элемент действия имеет двойное значение, каждое слово и жест «играет»: возвышая героя, готовит ему падение; суля избавление, ведет к несчастью; выражая любовь, таит ненависть... Каждый поступок Хлестакова, продиктованный его бедственным положением (например, то, что он берет обеды в долг и заглядывает кушающим в тарелки), воспринимается городским чиновничеством как свидетельство его чрезвычайных ревизорских полномочий. Когда Хлестаков, еще не войдя во вкус своей роли, говорит правду о том, что «поиздержался», это принимается за тонкую ложь и мистификацию, когда же он безудержно врет, то это выслушивается как святая правда. Отелло принимает на веру лживые и злорадные слова Яго, а чистосердечные сетования Дездемоны кажутся ему неслыханным коварством. Речи Гамлета, в которых двор находит признак усиливающегося безумия, являют глубину его мысли, погруженной в тайны мироздания. Чем заносчивее держит себя Эдип с Тиресием и Креонтом, чем настойчивее ищет виновников мора, тем с более жестокой очевидностью раскрывается его собственная трагическая вина. Игра заключена почти в каждом слове, которое одним своим смыслом обращено к внешнему восприятию, другим

- к внутренней правде вещей. Каждый персонаж не есть то, что он есть: он играет свою роль в спектакле, затеянном либо им самим (Тартюф), либо другим персонажем (Отелло), либо всемогущей судьбой (Эдип).

Но именно благодаря этой раздвоенности персонажа делается возможным и необходимым его удвоение актером на сцене. Частью своего существа актер отождествляется с субъективной ипостасью персонажа - с его верованиями, надеждами, умственным кругозором. Но актеру ведомо и то, чего не знает персонаж. Когда Отелло верит словам Яго, актер, играющий Отелло, знает, что Яго лжет. И суть его игры состоит в том, чтобы соединить веру своего персонажа со своим актерским неверием, соединить то, как Отелло воспринимает мир, с тем, как мир воспринимает Отелло. Для актера персонаж - это и субъект, которому он сопереживает, и объект, на который он смотрит со стороны. Актер то предстает в маске персонажа, то показывает собственное лицо, выражающее отношение к этой маске.

Почему же актер - «иной» по отношению к персонажу - необходим для выражения сущности персонажа? Потому что сама эта сущность двоична, в ней персонаж выступает как некто «иной» по отношению к самому себе. Есть «Хлестаков-в-себе» и «Хлестаков-для-чиновников», «Эдип - великий царь» и «Эдип - раб судьбы», Драмагизм человеческой жизни состоит в том, что человек вынужден выступать в роли, отчужденной от его подлинного «я», хотя именно благодаря этому его «я» приобретает подвижность и способность к самоопределению, самоизменению. Актер на сцене воссоединяет расколотое бытие персонажа. Если в персонаже две его ипостаси необходимо разделены - роковой жребий неведом Эдипу, верность Дездемоны сокрыта от Отелло,- то у актера они введены в состав одной души, где вглядываются друг в друга, беседуют, сравниваются; из этого сравнения рождается нечто третье - интерпретация. Актер ревнует Дездемону - и знает о ее невинности; ведет себя по-царски надменно - и знает о своей жалчайшей участи; тем самым вступают между собой в теснейшую связь распавшиеся части души и судьбы персонажа, не вмещенные им в свое «я».

Актер больше персонажа настолько, насколько персонаж меньше целостного человека в себе. Все, что внешне по отношению к персонажу и тайно определяет его судьбу, все, что противостоит ему в окружающем мире и в нем самом,- все это актер вмещает в себя, делает внутренним своим достоянием. Лицемерие изживается лицедейством. Потому и отношение между актером и аудиторией совершенно иное, чем между персонажем и его внешней средой: тут нет отчуждения, захватывающей власти среды, напротив, тут внутреннее, живущее в актере, подчиняет себе аудиторию. В театре весь внешний мир существует ради углубленного в себя человека и втягивается во внутреннюю работу его души, составляет как бы орган его самонаблюдения и самооценки. Если в игре персонажа единое раздваивается, то в игре актера раздвоенное объединяется: искусством театра человеку прибавляется знание и власть, отнимаемые у него драмой жизни.

6. СИСТЕМЫ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

Существует несколько систем актерской игры, соотносящихся с разными типами «драматического» в жизни персонажей. Например, система Станиславского непосредственнее всего соотносится с чеховской драматургией и рождена одной с ней исторической ситуацией. В чеховских персонажах наиболее драматично их расхождение с жизнью, непонимание ее задач и своего места в ней. Эта жизнь настолько буднична, скучна, тягуча, что поведение персонажей, мало-мальски сохранивших свое «я», кажется на ее фоне эксцентричным, декоративным, театральным (Нина Заречная и Треплев, Раневская и Гаев...), и сами они сознают свою лишность и ненужность для всего окружающего. И вот основная задача системы Станиславского - добиться правды актерских чувств на сцене, играть так, чтобы возратить персонажам недостающую им в жизни естественность и простоту. Если человек в жизни актер, то пусть актер на сцене будет больше всего и прежде всего человеком. В соответствии с лирическим характером чеховской драматургии система Станиславского тоже имеет по преимуществу «лирическую» ориентацию: поскольку герои Чехова всей слабеющей силой своей человечности противятся пошлости и обыденности окружающей жизни, то нужно встать на их сторону, разделить их внутренние терзания и принять как свои, внести от себя дополнительную силу жизненности в их угасающее «я». Сопереживание персонажу, всепонимающая и всеотзывчивая любовь к нему, готовность отождествиться с ним во всем, целиком перелиться в его личность - такова основная установка системы Станиславского.

Система Брехта акцентирует противоположный полюс драматического синтеза - эпический. Тут задача актера - не сопереживание персонажу, а, напротив, резкое его остранение, повествование о нем в третьем лице. У Станиславского актер думает о персонаже - «я» («как я повел бы себя в этих условиях?»); у Брехта - «он» («почему он так ведет себя?»). Эта театральная установка связана со спецификой того драматического материала, на основе которого возник брехтовский театр,- с драматургией самого Брехта. Тут персонажи (мамаша Кураж, Галилей, человек из Сычуани и др.) вовсе не расходятся со средой - они яростно к ней приспособляются, подчиняются ее диктату, их внутренняя точка зрения на вещи сглаживается и тушется перед порабощающей их активностью самих вещей. Человек капитулирует перед историей, становится как все - элементом массы, в нем уничтожается «я» и воцаряется «он». Потому и эпичен брехтовский театр, потому и «очуждает» персонажа, что сам персонаж глубоко и необратимо отчужден от себя, лишен внутреннего ядра, которое вызвало бы сопереживание актера, - остается только внешняя развертка личности, ее проекция на экран истории, в плоскость, подлежащую демонстрации. Да ведь сама история в брехтовский период - не та, что в чеховский. Это не медленная, почти уже призрачная, «таяющая» история России конца XIX века, в которой высвобождается место для надежды, для хрупких сил новой человечности,- это атакующая, диктаторская, тоталитарная история Германии 1930 - 40-х годов, которая не позволяет человеку хотя бы в виде слабости уйти в себя, но требует его всего без остатка и на место

личности ставит толпу. Брехтовский персонаж (когда бы и где бы он ни жил) вольно или невольно отождествляет себя с историей, и поэтому актер не имеет внутреннего права отождествлять себя с персонажем: он должен спорить с ним и в его лице - с историей. Отношения актера и персонажа у Брехта - дистанционные и соревновательны: кто кого победит? Актер, имитируя персонажа, всеми силами старается показать, что он не прав, что можно вести себя иначе, лучше, честнее: актер ведет интеллектуальный и нравственный поединок со своим персонажем.

Однако этим противопоставлением двух разновидностей актерской игры: перевоплощения и состязания («очуждения») - не исчерпываются все ее возможности. Ведь лирический, или импровизированный, тип игры имеет еще одну разновидность помимо миметической - экстатическую; а эпический, или организованный, вид игры включает не только состязание, но и игру случая, судьбы. Театральная практика XX века знает такие системы и методы, которые приближаются к этим «сверхличностным» разновидностям игры. В качестве яркого примера можно привести метод Антонена Арто. Персонаж и отношение к нему актера (сопереживательное или соревновательное) перестают быть существенным элементом театральной системы. Актер ориентируется не на персонажа - персону, не на индивидуальный характер, а на самые общие закономерности духовного и физического мироздания, которые он должен проявить в своем теле. Арто присущ интерес не к истории, а к метафизике. У его театра нет современной драматургической основы, как у Станиславского и Брехта, нет пьес с исторически актуальным содержанием. Арто предпочитал иметь дело с мифами и легендами; он мечтал о театральной постановке космогонических мифов Востока и Мексики, а подробно разработанный им план первого спектакля основывался на сюжете покорения испанцами государства ацтеков. Для Арто абсолютное - это космос, извне обступающий человека и сжимающий его «партикулярную» душу оболочкой всевластного тела.

Слово «жестокость», взятое Арто для определения сущности его театра («Le Théâtre de la Cruauté»), означает ту непредсказуемость и неумолимость, с какой реальность воздействует на человека, - если это истинная, объективная реальность, а не созданная самим человеком (его фантазией и техникой) для самозащиты и успокоения. «Жестокость» - это не достойная осуждения склонность нравственно свободного человека, а «склонность» самого существования, которое не позволяет человеку быть свободным и как таковое - вневременно. «В жестокости есть нечто от того высшего детерминизма, которому подчиняется даже палач...» [11].

С точки зрения Арто, современная действительность (Франция 1920 - 1930-х годов) слишком уютна и безопасна: человек, окружив себя комнатным комфортом, приятной атмосферой задушевных разговоров и корректных общественных отношений, отрезал себя от подлинной реальности — ужасной, кровавой, мучительной. Эта реальность космических бездн и органических глубин человека раскрывается в древних мифах, повествующих о преступлениях и войнах, о любви и безумии; эта реальность знакома магическому искусству Востока, и ее надо вернуть в западный мир, обескровленный и обеспокоенный удобствами

социальной жизни и достижениями исторического разума. Среднеевропейскому человеку, создавшему вокруг себя защитный слой цивилизации, нужно донести ужас и величие Рока, который превыше всяких ожиданий и пожеланий. Орудием Рока, напоминанием о жестокости подлинного существования должен стать театр, воздействующий на зрителя столь же резко, наступательно и безжалостно, как некогда - реальность. Театр становится последним прибежищем подлинной реальности, изгнанной из внетеатральной среды, которая настолько культивирована и укрошена художественным вкусом и нравственными ограничениями, что из реальности превращена как бы в театр, где разыгрываются парламентские выборы и душеспасительные мелодрамы интимных отношений. Только в театре зритель может обрести не-театр: на него с разных сторон обрушивается каскад жутких звуков, перед ним и позади него разворачиваются жестокие сцены насилия, торжества преступных страстей; он чувствует себя в гуще действительности, похожей на ад, - ибо она не поддается сознательному регулированию и успокоительной расшифровке.

В отличие от традиционной сцены, где все зрелище компактно сосредоточено перед глазами зрителя, у Арто действие происходит одновременно по всему зрительному залу, на разных сценических площадках, оно выведено за пределы созерцаемости, охватывает зрителя со всех сторон и само не может быть охвачено им, как всякое подлинное бытие, в полноте своей не охватываемое восприятием. В театре Арто слову отводится последняя роль, а первая - жестам, пластике, звукам, реальности физического присутствия актеров. Важно не то, что значит данная вещь или слово, а само их бытие, сила голоса, произносящего слово, или величина пространства, занимаемого вещью; при этом размеры вещей и звучание голосов чудовищно преувеличены, доведены до грандиозной какофонии, нагромождения объемов; одна только борода короля Лира имеет длину порядка нескольких метров. В театре Арто подчеркнуто и выпячено все то, что противоречит воле и сознанию личности, превосходит ее «я», непроницаемо для психологизма и интеллектуализма - ибо принадлежит сфере космоса и органики. По Арто, культура вообще и театр в частности должны быть подобны чуме, перед которой возможно только чувство паники, - настолько самодостаточна и безусловна ее реальность.

В то время, когда Арто призывал благополучное французское общество отрешиться от интеллектуальной болтовни и внять голосу иррационального Рока, Брехт был свидетелем этого Рока в немецком обществе и искал оружия против него именно в интеллектуализме. Между «театром очуждения» Брехта и «театром жестокости» Арто - тот разительный контраст, на который бываю способны только современники. «Жестокость» была для Брехта свойством окружающей социально-исторической реальности, где сверхчеловеческий Рок принял черты государственного тоталитаризма, - и театру надлежало спорить с ним, всячески отдалять, о(т)странять, занимать по отношению к нему интеллектуальную дистанцию. Арто же исходил из реальности либерального общества, томившегося избытком свобод и жаждавшего «высшего детерминизма», который и должен был предоставить ему «театр жестокости». Искусство находится не в подража-

тельных, а в дополнительных отношениях с действительностью, возмещающая недостающее ей, восполняя до Целого.

Режиссерские системы Брехта и Арто, эти крупнейшие новации западноевропейского театра XX века, соотносятся между собой примерно так же, как две разновидности организованной игры: состязательная и «фаталистическая». При этом задача актера - не выразить внутренний мир (свой или персонажа), а показать внешний мир во всей его независимости от себя - и оплести или превознести его, разоблачить его чуждость человеку или преклониться перед ней. У режиссеров, представляющих достижения и возможности восточноевропейского театра, более поощряется импровизационный характер игры, когда актер раскрывает в себе человека, преступившего правила и ограничения внешней жизни и получившего свободу выражать себя и других людей в себе. Не случайно известный польский режиссер Ежи Гротовский, признавая значение и влияние Арто (тяга к мифу, переориентировка с персонажа на сценическое бытие самого актера), считает себя в главном учеником Станиславского, с которым его объединяет задача духовного самообнажения человека в игре.

Если театр Арто, по своему замыслу, предельно богат техническими средствами представления, создающими могучее физическое присутствие Рока, то театр Гротовского предельно беден ими, что отражено в самом его наименовании - «Бедный театр». Тут абсолютным, сверх-персональным является сам человек во всемогуществе своего духа, преодолевающего косность тела и заполняющего физически пустое пространство. У Арто актеры должны были тренировать свои мускулы и голосовые связки, чтобы продемонстрировать превосходство в человеке космических начал над психическими; у Гротовского же физическая подготовка служит противоположной цели - «устранить сопротивление организма психическим процессам, чтобы его как бы не существовало»; актер перестает ощущать собственное тело и делает его незаметным для зрителей [12].

Но для Гротовского, требующего искренности и правдивости от актера, важен в игре момент не мимезиса, а экстаза, и в этом его коренное отличие от Станиславского. Актер должен не перевоплотиться в конкретного персонажа, а раскрыть с помощью персонажа самого себя, осуществить сполна свое человеческое бытие на сцене. Главная беда современной жизни, по мнению Гротовского,- то, что человек изображает в ней кого угодно и менее всего является самим собой, скрывает свое «я» за множеством масок, предназначенных для службы, для семьи, для друзей, для общества в целом. Театр - это место, где можно стать собой; и нужно не надевать на себя очередную маску - на этот раз персонажа, а снять с себя все маски, в том числе и эту последнюю, самую возвышенную, вмещающую все остальные.

Такое состояние полной открытости актера, когда он «приносит в жертву» даже свою особую индивидуальность, собственную «персону» (что буквально и означает по-латински «маска»), Гротовский называет «трансом»: «актер должен играть в состоянии транса... отдавая себя ему полностью». Персонаж как некто иной, внеположный актеру, изживается им в игре, как и собственное «я», отдельное от персонажа. Поэтому закономерно, что в поздних театральных проектах

Гротовского («Гора» и др.) вообще отсутствует категория персонажа,- есть только актеры, умеющие жертвовать своей индивидуальностью, и зрители, побуждаемые ими и соучастию в этой жертве.

В 1960-е годы в американском «нон-конформистском» театре также оформилась новая система актерского поведения, соответствующая экстатическому типу игры. В таких труппах, как «Живой театр» («Living Theatre») и «Театр окружающей среды» («Environmental Theatre»), главным признается абсолютно искреннее и естественное соучастие актеров и зрителей в жизни на сцене; игра состоит не в приятии, а в отказе от ролей.

В отличие от Арто, который в своем устремлении к сверхличному тоже почти преодолел категорию персонажа, «перевоплощения» (нужно не перевоплощаться, а быть), абсолютное здесь проявляет себя не как рок, тяготеющий над человеком, а как его собственное экстатически-стихийное самосуществование и тяга к природно-непосредственному слиянию с другими людьми. Не вражда, не угроза, а любовь и доверие - вот пафос этого театра, воскрешающего атмосферу древних ритуально-оргастических действий - не для того, чтобы ужаснуть зрителя этой первородной реальностью, как чумой, а, чтобы вовлечь в нее, как в рай. Если Арто своими чудовищными фантазмагориями боролся с добропорядочным уютом и «пошлой» задушевностью честных европейских нравов, то Ю. Бек, Р. Шехнер и их последователи проповедуют десублимированно-откровенный, «живой» театр, противостоящий фантазмагории отчужденных и «рекламно-демонстративных» американских нравов.

Таким образом, выясняется соотносительность театральной игры с тем типом серьезности, который господствует во внеатеральной жизни. Игра на сцене как бы преодолевает, изживает однозначность и односторонность обыденного существования, восстанавливает недоступную ему целостность. Причем в художественной практике театра вновь обнаруживаются те же разновидности игры, которые вначале были выделены в житейском обиходе. Этим ставится вопрос о единой природе игры, проявляющейся во всех ее разновидностях и соотносимой только с одной, столь же глобальной категорией - серьезностью.

7. ИГРОВОЕ И СЕРЬЕЗНОЕ

Понятия «игры» и «серьезности» настолько осложнены философско-культурной традицией, что вряд ли поможет ссылка на какой-нибудь теоретический авторитет - ему всегда можно противопоставить другой. Полезнее обратиться к авторитету самого языка, вскрыть заключенную в нем смысловую память и выделить ту бесспорную значимую основу, на которую наслонились позднейшие теоретические споры. Тогда окажется, что отвлеченное и неопределенное понятие «серьезности», проанализированное этимологически, имеет значение «тяжесть, груз, вес» (этому заимствованному из латыни слову родственно, в частности, немецкое «schwer» - «тяжелый»). Вообще все слова данного синонимического ряда восходят к изначальному представлению о весомости вещества, находяще-

гося во власти земного притяжения: «важный» значит «веский»; «строгий» - это «твердый», «жесткий» (ср. немецкое «stark»); «солидный» - «плотный», «твердый» (то есть буквально - не жидкий и не газообразный); «степенный» этимологически связано со словами «стопа», «ступать». Серьезный человек - тот, кто обременен духовной или физической ношей, прочно привязан к земле, твердо ступает по ней, берет на себя тяжесть трудов и забот. По контрасту с этим образом тяжести и твердости должно мыслиться понятие «игры». Играющий прежде всего текуч, легок, невесом, как вода или воздух. Поэтому про волны моря или языки пламени говорят, что они «играют».

В игре есть некий сдвиг и переворот законов серьезного мира, причем существен сам момент переворота, а не его итог, переходящий в новую серьезность, только противоположно направленную. Человек, напряженно преодолевающий земную тяжесть, всеми силами устремленный ввысь, к небу, остается серьезным: в его действиях дает себя знать, хотя и отрицательно, сила земного притяжения. Всякое сопротивление и преодоление столь же однонаправленно, как исходное удержание и принадлежность. Однозначное «да» и однозначное «нет» одинаково серьезны, «вески». Но вот акробат в цирке, для которого «верх» и «низ» легко меняются местами, - он играет: суть его действий - переворот неба и земли; пространственная вертикаль оказывается обратимой, ее векторы - равнозначными. Наряду с игрой тела возможна игра ума, порождающего двусмысленности: одно и то же высказывание может быть понято двумя противоположными способами. Парадокс как продукт умственной игры так же переворачивает понятия добра и зла, истины и лжи, как акробат - пространственные ориентиры. Своеобразие парадокса в том, что он не опровергает общепринятого суждения, «триумфа», а, допуская его правоту, обнаруживает правоту и противоположного суждения, оставляя их в равновесии, в колебании на острой грани (отсюда - «острота»). Этим парадокс отличается от однозначного философского утверждения - как акробат отличается от альпиниста, покоряющего вершины, а бриллиант - от электрической лампочки, разгоняющей тьму. Игра может заключаться и в человеческих отношениях - таково, например, кокетство, говорящее «да» в значении «нет» и «нет» в значении «да»; тут каждый шаг приближения таит в себе возможность отталкивания, а каждый шаг удаления зовет приблизиться и настичь. Значит, слово «игра» применяется к таким процессам, где постоянно чередуются противоположные состояния, плюс меняется на минус, где постоянна только сама перемена.

Исконный смысл слова «игра» («восхваление и умилоствление божества пением и пляской») располагает к такому пониманию: древнегреческое «agos», содержащее тот же корень, что и русское «игра», означает «священный трепет»; родственное санскритское слово «ejati» означает «двигаться», «шевелиться». Действительно, игра в сравнении с серьезностью есть то же, что «движение» в сравнении с «тяжестью», но не просто движение, а как бы движение самого движения, смена его направлений, именно то, что лучше всего выражается словом «трепет». Ведь серьезность тоже может выражаться в движении, но всегда однонаправленном, сохраняющем инерцию, то есть тяжесть внутри себя. Трепет же есть

движение, меняющее свои полюса и векторы, устремленное вверх и вниз, вправо и влево, вперед и назад, состоящее из одних поворотов. Вот почему оно «священно» и посвящается богам: оно не направлено на что-то внешнее, но есть цель в себе, самодостаточное целое.

Во всех разновидностях игры есть момент этого священного трепета - телесного и душевного. Наиболее наглядно он выражен в экзотических играх, непосредственно раскрывающих самодвижение Целого, ритмическую пульсацию космоса. Например, танец отличается от обычного хождения тем, что односторонне-поступательное движение заменяет вращательно-колебательным, в котором каждый жест получает симметричное отображение в противоположе, а пространство изотропно в каждой своей точке, пересекаемой в противоположных направлениях. В миметической игре происходит постоянное совмещение и расслоение индивидуальностей, как бы вибрирующих своими контурами: актер то входит в образ персонажа то выходит из него. Игровая природа состязания обнаруживается в колебательном соотношении соревнующихся сил: между ними устанавливается подвижное равновесие, в котором они поочередно могут добиться успеха. Наконец, и в «случайностях» играх, наподобие рулетки, предварительным условием является равенство шансов для всех соперников, вследствие чего судьба каждого игрока являет череду взлетов и падений, в отличие от целенаправленно растущей, «серьезной» судьбы усердного работника.

Таким образом, игра представляет собой как бы самый срединный слой бытия, где уравниваются и переворачиваются все его крайности: великое и малое, высокое и низкое, белое и черное...

Срединность игры обнаруживается хотя бы в том, что высшие боги монотеистических религий и низшие представители животного мира (инфузории, амебы) никогда не играют: они не раздваиваются, не становятся противоположностью себе. Играют только низшие языческие боги и высшие животные (млекопитающие, птицы), а наиболее способен к игре, очевидно, человек - самое срединное из всех существ: таким он, во всяком случае, себе представляется, поскольку берет себя за точку отсчета. В человеческой же деятельности наиболее срединным является искусство, вот почему в нем сильно игровое начало. Эстетические явления отличаются от не-эстетических именно наличием внутренней колебательной подвижности. Например, чистое стекло, пропускающее свет, и черный уголь, задерживающий свет, «не играют» и не относятся к разряду эстетических явлений в природе. Но алмаз, преломляющий свет, то есть одновременно и пропускающий, и задерживающий его, причем угол преломления в разных гранях то и дело меняется, - алмаз, конечно, является объектом эстетического (ювелирного) творчества и восприятия [13]. Точно так же поэт работает со словом, смысл которого мерцает в зависимости от положения соседних слов и точки зрения читателя, - как свет в алмазе.

В художественном произведении многозначен каждый элемент образной системы, соотносимой с другим элементом по принципу сходства и различия. «Как» - великое слово искусства, начисто отсутствующее в логике - последовательном выражении серьезности всерасчлняющего рассудка. Два главных

закона логики - законы тождества и противоположности ($A = A$; $A \neq \text{не-}A$), ее главные слова - «да» и «нет», «истина» и «ложь». Но отношения между предметами не сводятся к тождеству и противоположности, а могут совмещать их. «Как» - это и есть формула такого парадоксального отношения между вещами, когда они подобны друг другу: не тождественны, но сходны, не противоположны, но различны. Причем в истинно художественном образе устанавливается точное смысловое равновесие между компонентами, сочетаемыми знаком подобия «как». Например, когда у Пастернака люди роняют слова, «как сад - янтарь и щедру, рассеянно и щедро, едва, едва, едва», то многоликие сада и многословье людей взаимно отражаются друг в друге, обмениваются содержанием. Тут нет одного совсем ясного предмета, вводимого нарочно для пояснения другого, как в иллюстративном, вспомогательном сравнении, часто используемом наукой или публицистикой. В художественном образе важна именно взаимность, оборачиваемость отношений между предметами, составляющая признак настоящей игры. Когда же образ устаревает, становится банальным, утрачивает художественность, то предпосылкой этого обычно бывает разрыв двусторонности, переход ее в «серьезную» односторонность. Например, в сравнении «щеки алеют, как розы» вторая часть сугубо вспомогательна и подчинена первой: щеки можно уподобить розам, но обратное уже неестественно. Образ полноценен в меру своей подвижности; его структура - динамический баланс.

Но области игры и искусства не совпадают. Только импровизированные игры - танец, пение, музыкальный и драматический театр - входят в художественную сферу, тогда как организованные игры - спортивные, азартные и пр. - остаются за ее пределами. Очевидно, это объясняется тем, что организованные игры не сохраняют до конца своего игрового характера, - кто-то в них оказывается победителем, динамический баланс разрушается, торжествуют односторонние отношения первенства, выигрыша. В организованных играх только первоначальный момент предполагает полное равновесие сил или шансов, впоследствии же внутри колеблющегося и самоподвижного целого одна часть берет верх над другой и в итоге целое распадается, части из него выходят разрозненными и противоположно оцененными: плюс и минус, победа и поражение. Этим играм неведом катарсис - возвышение над крайностями, очищение от односторонности, принятие целого во всех его перемежающихся противоположностях. Своим результатом организованные игры принадлежат уже тому серьезному состоянию мира, которое именуется борьбой, - каждый участник ее предстает во всей частичности и односторонности своих интересов.

Не только область игры шире искусства - область искусства также шире игры. Литература, живопись, музыка не принадлежат к игровым видам деятельности, в отличие от искусства актера, - хотя в них много элементов игры. Дело в том, что художник, писатель, композитор работают с такими материалами - полотном и красками, бумагой и словом и т. д., - которые отделены от них самих. Художественное произведение - картина, книга, симфония - также существуют отдельно и независимо от своего творца. Эта направленность работы на предмет придает ей свойство серьезности, вообще присущее труду в отличие от игры. У актера

же производитель и произведение, инструмент и материал существуют в одном лице - его собственном. Об этом точно сказал режиссер А. Таиров:

«Вы - актер. Вы (ваше “я”) являетесь творческой личностью, задумывающей и осуществляющей произведение вашего искусства, вы же, ваше тело (т.е. ваши руки, ноги, корпус, голова, глаза, голос, речь), представляете и тот материал, из которого вы должны творить, вы же, ваши мускулы, сочленения, связки, - служите нужным вам инструментом, и вы же, т.е. все ваше индивидуальное целое, воплощенное в сценический образ, являетесь в результате и тем произведением искусства, которое рождается из всего творческого процесса» [14].

Актерское искусство - единственное, в котором и материалом, и инструментом, и произведением является сам человек. Полюса активности и пассивности, субъекта и объекта здесь не разорваны, но совмещены в одной душе и одном теле - в едином целом, которое само раздваивает себя на актера и персонажа, лицо и маску и само воссоединяется с собой, замыкаясь на процессе внутренней пульсации.

Таким образом, обособляясь друг от друга, расходясь в разные стороны, игра переходит в серьезность борьбы, искусство - в серьезность труда, и лишь в театре они обретают точку пересечения и единства. Лишь в актере, который заключает в себе и предмет, и средство, и результат своего искусства: работает над собой и борется с собой, строит свое новое «я» и спорит с ним, - лишь в актере как средоточии колебательной подвижности бытия искусство игры достигает своего чистейшего выражения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Деррида Жак. Письмо и различие. Пер. с франц. под ред. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2000. С. 354. При этом Деррида постоянно пользуется понятием *jeu libre* («свободная игра»), подчеркивая, что игра свободна даже от собственных правил, точнее, может произвольно их менять.
2. Там же. С. 367.
3. О понятии игры в постструктурализме и о растущем значении категории возможного в современной культуре см. Эпштейн Михаил. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб.: Алетейя, 2001 (см. в особенности главы «Центр и структура» и «Обратная метафизика. Иное, игра и письмо»).
4. Человек играющий (лат.).
5. Платон. Соч. в 3 тт. Т. 3, ч. 2. М.: 1972. Сс. 282 - 283.
6. Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 тт. т. 6. М.: 1957. С. 302.
7. Морено Якоб. Психодрама. М.: Эксмо-пресс, 2001. Сс. 16-17.
8. Чуковский К. От двух до пяти. М.: 1958. С. 192.
9. Похожая, но не тождественная нашей и восходящая к иным основаниям классификация разработана в замечательной книге Роже Кайюа «Игры и люди» (Roger Caillois. *Les jeux et les hommes*. P., 1958), где выделяется четыре класса игр: состязания, случая, подражания, головокружения - именуемые греческими сло-

вами *agon*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*. Каждый из этих классов имеет три формы функционирования: 1) культурно-маргинальную (например, для игры-соревнования - спорт); 2) социально-институционализированную (коммерческая конкуренция); 3) извращенную, деградированную (насилие, воля к власти). Существенный недостаток книги - эклектичное определение игры (р. 23) и, как следствие, неясное различение игровых форм жизни.

10. О театральности самой жизни у Шекспира см.: Пинский Л. Е. Шекспир. М.: 1971. С. 555--599.

11. Artaud Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: 1964. P. 154

12. Разница между актером-куртизаном и священным актером такова же, как между флиртом и любовью. В первом случае встает вопрос о существовании тела, во втором - о несуществовании. Jerzi Grotowski. *Towards a Poor Theatre*. Holsterbo, 1968. P. 35.

13. Этот пример взят из статьи Владимира Соловьева «Красота в природе» (1889).

14. Таиров А.Я. О театре: Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: Всероссийское театральное общество. 1970. С. 111.



ФАИНА ГРИМБЕРГ (ГАВРИЛИНА)

**МАРИША
(ВАРИАНТ ГЕНИАЛЬНОЙ ПЬЕСЫ ДРАМАТУРГА В.Ш.)**

Памяти Асты Нильсен, сыгравшей Гамлета-принцессу

Мысль написать своего Гамлета пришла мне еще лет в пятнадцать, когда я узнала о немецком фильме, где Гамлета-принцессу играла замечательная датская актриса Аста Нильсен. Позднее я видела этот фильм и запомнила трагическое лицо актрисы и короткие волосы и завиток на лбу – такая прическа была в моде и в тридцатые годы в СССР... В фильме принцесса вынуждена играть роль принца для того, чтобы получить возможность унаследовать престол... Постепенно я поняла, что моя Марина, студентка ИФЛИ, становится «Гамлетом» невольно, просто потому что привыкла мучительно задаваться вопросами, которыми мало кто задается... А Элсинор – мрачный средневековый дворец – это, конечно, почти вымерший дом в блокадном Ленинграде; в городе, погрузившемся в почти средневековый мрак... И одна лишь Марина-Гамлет все яснее понимает, что идет не просто течение жизни; нет, разыгрывается пьеса, трагедия, выстроенная по всем правилам классической пьесы Шекспира. И, значит, только после смерти Гамлета пьеса закончится; все остальные будут свободны, то есть выйдут из сюжета и начнут какую-то иную жизнь!..

Автор

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

НИКОЛАЙ КОРНЕЕВИЧ, директор типографии - Клавдий.

ТАТЬЯНА, его жена - Гертруда.

МАРИНА, студентка ИФЛИ, дочь Татьяны и племянница Николая Корнеевича - Гамлет.

ГАЛИНА ИСТРАТИ, подруга Марины - Горацио.

ВАЦЛАВ АНАТОЛЬЕВИЧ ПЕНДЕРЕЦКИЙ, домком - Полоний.

ЕЛЕНА, его дочь - Лаэрт.

АНДРЕЙ, его сын - Офелия.

МИТЯ ДЕРВИЗ, БОРИС ИКРАМОВ – рабочие в типографии – Марцелл и Бернардо.

ТАМАРА - Розенкранц.

РАИСА - Гильденстерн.

ОЛЬГА ВИРОЛАЙНЕН - Озрик.

ФЕЛИКС ШАПИРО, легчик - Фортинбрас.

СОЛДАТЫ.

Место действия – большая ленинградская квартира во время Блокады.

АКТ ПЕРВЫЙ

СЦЕНА ПЕРВАЯ

ЛЕСТНИЦА

Борис остановился в нерешительности; не знает, то ли подниматься, то ли спуститься. Слышен бой часов, часы бьют полночь. Митя поднимается по ступенькам, подходит к Борису.

БОРИС. Кто?.. Кто здесь?..

МИТЯ. Борька, это я! Не бойся...

БОРИС. Да никто и не боится! Это Митя? Или Андрей?..

МИТЯ. Это Митя.

БОРИС. Здравствуй, Митя. Ты куда? Вниз или вверх?

МИТЯ. Сам не знаю, не решил еще... Вон полночь пробило.

БОРИС. Если бы часы убрать куда угодно! Меня знобит от грома, звона, шума...

МИТЯ. Тебя от голода знобит. А о часах надо было раньше подумать. Кто же теперь их вынесет, такую тяжесть, ведь все ослабли...

БОРИС. Шапировские часы...

МИТЯ. Ничьи часы...

БОРИС. Счастливый Фелька Шапиро! Летает на своем истребителе; с утра вылетел, задание выполнил, вернулся в Кронштадт и ешь от пуза шоколад и тушенку!

Представляешь, как снабжают летчиков!

МИТЯ. Откуда ты знаешь о Кронштадте?

БОРИС. Дядя Коля говорил, там полк...

МИТЯ. Тебе говорил?

БОРИС. Нет, не мне, тете Тане.

МИТЯ. Лучше бы он и ей не говорил! Откуда ему было знать, какой у тебя слух острый!

БОРИС. Я буду молчать. Я никому, кроме тебя...

МИТЯ. Вот и никому!

БОРИС. Никому!

МИТЯ. Если бы мы не крутили колеса в типографии, разве у нас были бы рабочие карточки! Мы бы давно уже умерли. А кто принял нас на работу? Николай Корнейч! Нам впору молиться на него!

БОРИС. Если бы мы были постарше, нас бы взяли в армию в самом начале войны. Вот было бы хорошо! Ели бы мясо, хлеб; не хоронили бы никого; не знали бы, что все наши умерли...

МИТЯ. Да ты плачешь? Слезы в голосе...

БОРИС. Я только перед тобой, перед единственным другом...

МИТЯ. Не надо. Не трать силы понапрасну. Мы должны выжить. А когда выживем и наедемся, тогда и поплачем, если время найдется!..

БОРИС. Ты во всем прав. А дядя Коля, он самый лучший!

МИТЯ. Пойдем вниз.

БОРИС. Куда? В бомбоубежище, что ли? Там сыро, холодно. И Вацлав Анатольич велел подниматься на крышу...

МИТЯ. С какой радости?

БОРИС. Тушить зажигательные бомбы.

МИТЯ. Кто он такой, чтобы приказывать?

БОРИС. Ты же знаешь, он домком.

МИТЯ. Глава несуществующего домового комитета?

БОРИС. Зачем ты о нем таким язвительным голосом говоришь? Пендерецкий – хороший старик, добродушный.

МИТЯ. У тебя все хорошие, добродушные и самые лучшие. А на крыше я уже был. Стрельна горит, Лихово горит.

БОРИС. Я не пойду в бомбоубежище!

МИТЯ. Пойдем в комнату, завалимся спать.

БОРИС. Дай руку... Ох!..

МИТЯ. Ты дрожишь, как припадочный. Привидение увидел?

БОРИС. Не шути так! Ты ведь помнишь, здесь Михал Корнейча застрелили...

МИТЯ. Тебе нельзя разговаривать с Маришкой. Она всех настраивает. Психопатка!

БОРИС. Но его же застрелили...

МИТЯ. А зачем он сопротивлялся? Если бы не был виноват, не сопротивлялся бы!

Если бы он не был виноват, выяснили бы все обстоятельства и отпустили бы его!

ГАЛИНА (спускаясь сверху). Эй! Ребята! Кто здесь? Еленка, Андрей, Марина!..

Отбой!

БОРИС. Здесь мы, Боря и Митя.

ГАЛИНА (подходит к ним). А я на крыше была. Стрельна горит.

БОРИС. Мы знаем. И Лихово горит. А ты зажигательные бомбы тушила?

ГАЛИНА. Нет. Я смотрела...

МИТЯ. А Борька видел привидение.

ГАЛИНА. Митя! Ты только при Маришке не говори такое. Она чувствительная, как мимоза.

МИТЯ. Я не скажу.

ГАЛИНА. Вы завтра придете?

БОРИС. Конечно! Дядя Коля всех пригласил.

ГАЛИНА. Спустимся вместе. Я не люблю, когда часы бьют.

БОРИС. Шапировские часы.

ГАЛИНА. Ты на что намекаешь, Боря? Можно подумать, мы все здесь грабители, разбойники, вору какие-то...

МИТЯ. ...захватчики...

ГАЛИНА. Вот именно! Доктор умер, и Марья Львовна, и Наташа... Почему хорошие комнаты должны пустовать? Я считаю, Николай Корнейч правильно распорядился и распределил по справедливости. А по-вашему, как? Пусть комнаты стоят пустые, холодные, а люди бездомные пусть пропадают. А ведь эти люди – вы! Вы – люди из дома, который разбомбили враги, из дома, которого нет! А Феликс вернется, тоже получит комнату. Не вижу никаких проблем...

МИТЯ. И никто не видит. Одна твоя Маринка видит.
ГАЛИНА. Митя! Не напоминай лишний раз. Я измучилась с ней. Не напоминай.
Спускаемся скорее. Ненавижу бой часов!

Уходят.

СЦЕНА ВТОРАЯ

БОЛЬШАЯ КОМНАТА

Стол накрыт. Патефон. Звучит танго. Николай Корнеич наполняет рюмки.
Татьяна танцует с Пендерецким, Марина – с Андреем, Митя – с Галиной, Боря – с Еленой. Мелодия заканчивается. Пендерецкий поспешно убирает держатель иголки с пластинки, затем целует руку Татьяне.

НИКОЛАЙ. К столу! Все, все к столу! Рассаживайтесь!
ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Матерь Божья! Настоящая водка!
НИКЛАЙО. Здесь все настоящее, и водка, и тушенка, и хлеб!
ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Вы заслужили, Николай Корнеич, заслужили.
ТАТЬЯНА. Коля все для других! Все, что ему положено, разделит, распределит. Себе и не оставит. И Миша такой же был!.. (Утирает слезы).
НИКОЛАЙ. Танечка, не произноси этого слова! Я не хочу слышать это слово «себе». Ты говори: «мы», «нам».
ТАТЬЯНА (покорно). Хорошо, Коленька, ладно. Я так и скажу, так и буду говорить. Мы. Нам.
ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Выпьем за нашего спасителя, за нашего гостеприимного Николая-чудотворца!
ТАТЬЯНА. Кушайте, угощайтесь. Вот гречневая каша. Тушенка хорошая...
МИТЯ (Борису). В этом городе всё есть, всё возможно достать.
ЕЛЕНА (Пендерецкому). Папа, ты забыл, зачем все мы здесь собрались!
ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Я забыл? Я не забыл. Горько! Горько!..
НИКОЛАЙ. Не спешите, Вацлав Анатольич, не спешите. У всех налито!
ТАТЬЯНА (оглядывает стол). У всех, Коля, у всех.
НИКОЛАЙ. Тогда позвольте произнести нечто наподобие тоста...
ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Просим, просим!
БОРИС. Поднимаем бокалы!..
НИКОЛАЙ. Дорогие мои! В эти трудные для родины дни, когда все мы, по мере своих сил, трудимся во имя победы; в эти дни, когда наши доблестные воины, такие, как жилец этой квартиры Феликс Валентинович Шапиро, доблестно сражаются с врагом; в эти дни, когда многие умирают, жертвуют жизнью своей... В эти дни... Короче!.. Сегодня мы с Таней зарегистрировали наш брак. Горе пополам с радостью. И пусть будет стыдно тому, кто дурно подумает!.. Я люблю Таню. Да, я честно признаюсь, я всегда любил ее. Но я ни словом, ни взглядом не выдал себя! Братский долг для меня являлся святыней. И перед Мишей я чист, перед памятью о нем. Я чист. Мне не в чем упрекнуть себя...

МАРИНА. Лодочки... лодочки...
ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Горько!..
ТАТЬЯНА. Что за лодочки, Мариша?
МАРИША. Туфли твои летние, те самые, отец подарил за неделю до войны. Помнишь? Ты сегодня надела. Совсем неносенные...
ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Горько! Горько!
ТАТЬЯНА. Ах, погодите, Вацлав Анатольич! Машута, доча! Папку нашего не вернешь! А ты что думаешь? Ты на меня, на мать что думаешь?! Ты думаешь, я предательница? Ты думаешь, я память об отце твоим предала? А у меня глаза не просыхают, слепну от слез! Я двадцать лет в переплетном деле, фальцовщица! Сколько раз пальцы опухали... Девчонка-сирота... И всякий... всякому хочется... А Миша, папка твой, он со мной по-человечески... Я сирота, заступиться некому, а он-то подмастерье уже был, зарабатывал, на курсах вечерних учился, книжки читал. И Коленька при нем, младший брат... А ты что на мать думаешь, поганка?! Я глаза выплакала. Я, может, на Колино лицо смотрю, а видится мне Миша!..
НИКОЛАЙ. Танечка!..
ЕЛЕНА. В самом деле, Маринка, нехорошо...
ТАТЬЯНА (Елене). А ты не смей на мою дочь нападать! Не смейте, никто не смейте против моей дочери говорить!.. Доча моя, студентка философского факультета! Умница моя! Ты останься с нами, доченька, ты в Ленинграде останься, в родном городе. Ты в Москву в этот ИФЛИ не ездь больше!..
МАРИНА. Куда я поеду, мама! Блокада ведь.
ТАТЬЯНА. Кто захочет, уедет! А только по льду, на грузовике... страшнее страшного!.. А как начнут стрелять, стрелять...
МАРИНА. Я устала. Пойду к себе. Прости, мама! (Встает из-за стола).
ТАТЬЯНА. Ты меня прости, если что не по тебе! И ведь так хорошо было, танцевала с Андрюшей...
МАРИНА. Не надо мне было танцевать.
ТАТЬЯНА. Отдохни, доча, отдохни. Ты только за книжки эти свои толстые не садись, глазки не порть! Одна книжища у тебя, дом домом! Ты мне хоть скажи, намекни, о чем...
МАРИНА. Это сочинения Платона, мама, древнего греческого философа.
ТАТЬЯНА. И как читать книжищу такую громадную!
МИТЯ. А Марина не будет читать. Женщины не читают Платона...
ТАТЬЯНА. Мариша – девушка...
МИТЯ. Девушки – тем более не читают Платона! Маринка будет ахать и восклицать. «Ах, Платон!..»
МАРИНА. Прости, мама! (Уходит).
НИКОЛАЙ. Что ж! Давайте выпьем!
ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Горько! Горько!
ВСЕ. Горько! Горько! Надо подсластить!

(Николай и Татьяна целуются).

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Спасибо вам, Николай Корнеич, за хлопоты. Еленка получила разрешение...

ЕЛЕНА. Спасибо, Николай Корнеич!

БОРИС (Елене). Едешь?

ЕЛЕНА. Еду.

ТАТЬЯНА. Еленушка, я тебя обидела понапрасну! Дура я. Сегодня такой день, у меня голова кругом!..

ЕЛЕНА. Тетя Таня, я понимаю...

БОРИС (Елене). Ты храбрая.

ЕЛЕНА (Борису). А ты разве не хочешь уехать?

БОРИС. Я теперь без Митьки – никуда.

ЕЛЕНА. Я бы тоже хотела вывезти папу и Андрейку, но разрешение – одно. Они тоже не могут друг без друга.

ТАТЬЯНА. А я без Мариши не могу. Проживем.

НИКОЛАЙ. Танюша, ты запомни, теперь у тебя и у Маринки есть я.

ГАЛИНА. Товарищи!.. Товарищи родные, дорогие!.. Давайте поднимем бокалы... рюмки... выпьем за человека, который здесь жил, но которого сейчас здесь нет! Я предлагаю тост за красноармейца-летчика Феликса Шапиро!..

(Все чокаются, пьют).

ТАТЬЯНА. Галочка!.. Галинка!.. Ты письмо, последнее Фелино письмо почитай нам! И фотку, фотку покажи!..

ГАЛИНА. Да ведь я уже сколько раз читала, показывала...

МИТЯ. А нам не надоело!

БОРИС. Мы еще хотим!

ГАЛИНА (вынимает из кармана письмо, читает). «Милые Папа, мама и сестренка Наташечка! У меня все в порядке. Кормят хорошо; крупа, консервы. Здесь растет чудесная ягода голубика, крупная, как вишня. Мы ее собираем в кузовки; голубика содержит много витаминов. Самолет мой всегда на старте в готовности номер один. На комсомольском собрании вчера я принял участие в прениях. Посылаю вам мою фотографию, пусть она напомнит вам образ бойца, который бьется за победу над врагами родины. Наташка! Передай, пожалуйста, привет нашей соседке, моей бывшей однокласснице Галке Истрати...»

ТАТЬЯНА. Фотку, фотку покажи! (Берет фотографию). Герой! Смотри, Коля!

НИКОЛАЙ. Да-а, геройский парень, боец!

ТАТЬЯНА. Держи, Галочка фоточку, береги!..

НИКОЛАЙ. Выпьем за мою молодую жену, за Таню!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Да, да, пьем за Татьяну Ивановну, за ее молодую красоту, за ее прекрасную доброту!

(Марина возвращается).

МИТЯ. А вот и Маринка! Дочитала сочинения философа Платона и вернулась.

БОРИС. Митька, не дразни ее.

МАРИНА. Поздравляю тебя, мама, и вас, дядя Коля. Будьте счастливы!

НИКОЛАЙ. Умница! Марина! Эти твои слова, они для нас, для меня... они самые важные!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Давайте потанцуем! Молодежь, приглашайте девушек.

МИТЯ. Еленка, пойдём?

БОРИС. Галочка, а я тебя приглашаю!

АНДРЕЙ. Тогда я снова приглашаю Марину.

БОРИС. У дяди Коли всегда всё есть, даже электричество!

ГАЛИНА. Нет, мальчики, вы потанцуйте друг с другом на этот раз. Мы с Мариной устали.

БОРИС. Тогда и мы не будем танцевать.

МАРИНА. Танцуйте, мы хотим одни побыть.

(Николай танцует с Татьяной, Митя – с Еленой, Андрей и Борис, дурачась, танцуют друг с другом. Пендерецкий ест и пьет за столом).

МАРИНА. Галинка, помнишь рислинг, мой папа купил за день до войны? Такое кисленькое винцо... Боже мой, как мама любила отца! А он! Ветерку не давал повеять на свою Татьянку! Ой, как же она висла на нем, как целовала! Это при мне! А без меня... Представляю себе... И на кого променяла!.. «Коленька!.. Коленька!..» А у самой глаза еще красные от слез, которые по отцу лила... Сука и то дольше горевала бы по кобелю своему!..

ГАЛИНА. Да, как-то неожиданно случилось...

МАРША. Сэкономить решили. Совместить свадьбу с поминками. На два парадных обеда, так даже дядиколиного пайка специального не хватит! До каких дней я дожила, до каких дней! И отца все время вижу, как будто живой...

ГАЛИНА. Как ты его видишь?

МАРИНА. Ты знаешь, я вижу его как-то так внутри головы, понимаешь?

ГАЛИНА. Внутренним взором? Глазами души?

МАРША. Да, пожалуй, так... Пожалуй... И пойдём снова туда. Пожалуйста, Галочка!

ГАЛИНА. На лестницу?

МАРША. Да, да, на лестницу.

ГАЛИНА. Не надо.

МАРИНА. Мне даже поговорить не с кем. Борьку вот запугала, привидения ему мерещатся. Я все знаю, знаю...

ГАЛИНА. Ладно, пойдём. Только не сейчас.

МАРИНА. Не сейчас, не сейчас...

ГАЛИНА. Идем танцевать. Вацлав Анатольич смотрит на нас...

МАРИНА. Будет несчастье. Будет много несчастий. У меня предчувствие. Идем. (Присоединяются к танцующим).

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

КОМНАТА ПЕНДЕРЕЦКИХ

Входят Елена и Андрей.

ЕЛЕНА. Вот я и готова ехать.

АНДРЕЙ. Надо ведь еще добраться до сборного пункта! Сейчас оденусь. Я поне-су твой рюкзак. Папа тоже хочет проводить тебя.

ЕЛЕНА. А я не хочу. Он и без того сильно ослабел. И ты бы лучше остался дома.

АНДРЕЙ. И не думай!

ЕЛЕНА. Как мне будет не хватать тебя, братик!

АНДРЕЙ. А мне-то!

ЕЛЕНА. Я напишу. Как только почта заработает. Ах, бедная Галка! Носится с последним письмом Феликса, а письму этому сколько уж времени! Да, вот еще что, Андрейка, я с тобой о Марине хочу поговорить...

АНДРЕЙ. А в чем дело?

ЕЛЕНА. Не притворяйся, будто не понимаешь. А только вздор это! И не спраши-вай, пожалуйста: «А что? А почему?». Я – твоя старшая сестра...

АНДРЕЙ. Старше меня на год и восемь месяцев!

ЕЛЕНА. Не смейся! Не смей смеяться!

АНДРЕЙ. Угу! Не смей смеяться!

ЕЛЕНА. Да, не смей. И не передразнивай меня. Я – женщина!..

АНДРЕЙ. Умру! Вторая тетя Таня! «Мариша – девушка»!..

ЕЛЕНА. Вот я и хочу говорить с тобой о Марише. Я многое понимаю лучше тебя, поверь. Понимаю по-женски, по-девичьи, если хочешь...

(Оба смеются).

АНДРЕЙ. Я ничего дурного не сделал Марине.

ЕЛЕНА. А то, что она за тобой бегаёт, это вздор. Каприз балованной дочки ди-ректора!..

АНДРЕЙ. ...падчерицы директора!.. Еленка, послушай, как забавно выходит: Ма-ринка – дочь директора и падчерица директора все той же типографии. Какая-то королевская династия получается...

ЕЛЕНА. Королевна! Марина Мнишек! Матушка из рабочего барака, шерстяной платочек драный вместо пальтишка. Отец на гармонии играл в праздники пре-стольные, а сапоги каши просили! Быдло! Князьями сделались! Мишка – дирек-тор, Танька – в местком! Барствовали! Кухарок-нянек завели!..

АНДРЕЙ. Лена, как тебе не стыдно! Что за чванство! Чем ты лучше Марины? Ты умнее разве? Ты изучаешь математику, Маринка – философию. Вы обе – студент-ки. И все мы – советские люди! Вот закончится война...

ЕЛЕНА. Даже твоя Маришка не полагает, что война закончится! А ты – дурачок! Война, это что, по-твоему, душистая ванна? Ты что, вообразил, будто выйдешь из войны обновленным; вообразил, будто кровь омоет тебя, как водичка теплень-

кая?! А ты вовсе не выйдешь из войны! И я не выйду! И никто не выйдет! Мы все в ней останемся, как мухи в янтарной смоле...

АНДРЕЙ. Еленка, Еленка!..

ЕЛЕНА. Прости, прости, прости! Я – вспыльчивая, я – гадкая! Мы радостно встре-тим конец войны!

АНДРЕЙ. Да, да!

ЕЛЕНА. А все равно ты беспамятный. Ты все позабыл. Имение под Белой Церко-вью, тегю Хелю в мазурском костюме, лошадей, самовар на белой скатерти, белые перчатки, тонкие кисти рук, зонтики кружевные...

АНДРЕЙ. Леночка, да как же я мог позабыть то, чего я никогда не знал? И ты...

Ты ведь этой жизнью никогда не жила! Как ты можешь помнить? Барская празд-ная жизнь! Белые перчатки, а крестьяне в холодных избах, телята у печки вместе с ребятишками... Ты начиталась Тургенева...

ЕЛЕНА. Нет, я сама – из той, из другой жизни; я сама – другая жизнь! Я крестик ношу, мамы покойной крестик на моей груди, всегда!..

АНДРЕЙ. Я маму не помню, но я люблю память о ней. А ты верь в сверхъесте-ственное, если тебе так хочется. Я не верю в бога и потому душа моя свободна.

ЕЛЕНА. Как мне больно смотреть на тебя, как мне больно слышать эти твои слова! И папа... Внук князя Гинтулта... Бернский университет... Диссертация по агрономии... Самое доходное хозяйство в губернии... И вынужден пресмыкаться перед этими скотами, перед этим быдлом, русским и жидовским!.. Лейба Шапи-ро – до-ок-тор, Валентин Лазаревич! Мишка-мастеровой, Колька-переплетчик –начальство! Танька-фальцовщица – первая дама!.. Ненавижу, ненавижу, ненави-жу!.. Быдло!..

АНДРЕЙ. Замолчи, Елена! Разговор окончен. Больше ни слова. Я, конечно, про-вожу тебя, но это наш последний разговор!..

ЕЛЕНА. ...Быдло! Быдло! Сволочи! Сволочи!..

АНДРЕЙ (быстро выходит и возвращается со стаканом воды). пей. У тебя зубы стучат. Ты – моя сестра и я тебя не брошу. Но довольно я терпел твои выходки. Я советский человек, я комсомолец, запомни!..

ЕЛЕНА. Андреечка!.. Андреечка!..

АНДРЕЙ. И не юродствуй, пожалуйста.

ЕЛЕНА. Я прощения прошу, я на колени встану!

АНДРЕЙ. Я сказал: не юродствуй!

ЕЛЕНА. А я ревную. Ты мой единственный брат, братик. Я тебя к Маринке рев-ную. Ничего хорошего не выйдет из этого вашего романа...

АНДРЕЙ. Никакого романа нет.

ЕЛЕНА. Бог с тобой!

АНДРЕЙ. Я беру твой рюкзак. Идем.

ЕЛЕНА. Подожди! А папа? Папа! Мы уходим!.. (Скорым шагом входит ПЕНДЕ-РЕЦКИЙ).

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Еленка!.. Я с вами!..

АНДРЕЙ. Нет, папа. Я твердо говорю: нет! Попрошайся с Леной сейчас. Ты дол-жен беречь силы.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Послушайте его! Глава семейства!.. Еленочка! Ты в кузове сидишь поглубже, чтоб не продуло. А грузовик-то крытый?

ЕЛЕНА. Не знаю...

АНДРЕЙ. Крытый, крытый. Не волнуйся, папа!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Вас, Елена, будут, конечно, снабжать, кормить. Ты не набрасывайся на еду. Делай, как я. Измельчай, все измельчай! И заливай кипящей водой. Из всего делай суп. Из хлеба – суп, из тушенки – суп... Ты меня слушаешь? Почему глаза красные?

ЕЛЕНА. Папусик, ты смешной. Глаза красные, потому что я с тобой прощаюсь. А еще и с Андреем прощаться...

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Не плачь, береги силы. Я велю тебе: не плачь!.. (Стук в дверь).

АНДРЕЙ. Кто там?

ГОЛОС ИЗ-ЗА ДВЕРИ. Андрюша, это я!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Николай Корнеич! Сию минуту открываю.

НИКОЛАЙ. Хорошо, что я вас застал. Андрей, Вацлав Анатольич, оставайтесь. Быстро прощайтесь с Леной и оставайтесь. Лена, я тебя подвезу на сборный пункт. Собирайся.

ЕЛЕНА. Я оденусь... Андрюша, платок, пальто... Папа, где мои варежки?..

НИКОЛАЙ. Где рюкзак?..

ЕЛЕНА. Папка! Андрюша! Как я без вас?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Не плакать, не плакать!

ЕЛЕНА. Андрюша! Прости, тысячу раз, миллион раз ты прости меня! Я совсем не думала так... так, как я говорила!..

АНДРЕЙ. Все будет хорошо, Лена! Все будет хорошо!..

ЕЛЕНА. Марише, Марише привет мой передай... Тете Тане!.. Галочке!.. Мите, Боре... Николай Корнеич, спасибо вам большущее!..

НИКОЛАЙ. Поторопись, поторопись!.. (Николай и Елена уходят).

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. О чем вы говорили? О Марине?

АНДРЕЙ. Допустим.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Что за книга? Спиноза. «Этика»... «Андрюшке, любимому, на добрую-добрую память! Твоя Машка». Ну-ну! А ты ей дарил что-нибудь? Тоже книги?

АНДРЕЙ. Нет, не книги. Колечко.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Матери покойной кольцо? Девчонке!

АНДРЕЙ. Ты сам ведь сколько раз повторял; мама просила отдать это кольцо мне, для моей невесты, когда у меня будет невеста. Теперь считай, что невеста у меня есть.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. И далеко вы зашли?

АНДРЕЙ. Мы комсомольцы, папа. Мы решили стать мужем и женой, когда кончится война.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Я, пожалуй, и не против. Николай Корнеич – директор типографии, а ты колесо крутишь. И если бы он нас всех не пригрел!..

АНДРЕЙ. Его назначили директором, потому что его старшего брата убили, застрелили!..

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Ты ничего не понимаешь! Молчи! Если бы Миша, Михал Корнеич... если бы он не сопротивлялся, его бы просто арестовали, а не стреляли бы в него сразу. И может быть, его бы отпустили в конце концов!..

АНДРЕЙ. А почему его хотели арестовать? Его оклеветали? Кто? А если тот, кто после него занял директорское кресло?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Ты думаешь, почему я не хочу, не желаю, чтобы ты и Марина... Ты думаешь, карикатурная панская спесь зыграла? А я тебе говорю: Марина дурно влияет на тебя! Ты повторяешь ее слова, ты разделяешь ее нелепые предубеждения!..

АНДРЕЙ. Ты не веришь в то, что на свете существует клевета?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Николай Корнеич – не клеветник.

АНДРЕЙ. А почему арестовали Маринкиного отца?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. А почему вы, молодежь, усложняете всё, и усложняете, и запутываете, почему?! Ведь арестовывают многих; потому что у власти тоталитарный диктатор и он должен бороться с оппозицией, иначе ему и двух дней не продержаться.

АНДРЕЙ. Разве Михаил Корнеевич был в оппозиции? Все знают, что он был честным партийцем.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Идет борьба, щепки летят. Оппозиция, кстати, тоже бывает разная, правая, левая, прогрессивная, очень даже реакционная.

АНДРЕЙ. Я не понимаю, почему он сопротивлялся?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Бином Ньютона! Миша просто-напросто испугался. Он действительно был честным партийцем. И он, конечно же, и не предполагал, что его давнее уже увлечение троцкизмом так аукнется ему. Арест был неожиданным. Человек не знает себя. Может, и я бы сопротивлялся, и ты бы с криком побежал по лестнице... А то, что Коллю назначили директором, вот это в достаточной степени остроумно; и, возможно, это сделано нарочно, чтобы ты и твоя Маринка терзались бы сомнениями: оклеветал – не оклеветал, предал – не предал!..

АНДРЕЙ. Ты хочешь сказать, что при царе было лучше?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Кому? Мне? Твоей маме? Конечно, нам было лучше! Сравнительно небольшому числу людей было лучше, да. Хотя, впрочем, это, знаешь ли, очень неприятно, когда тебе – лучше, а вокруг – море людей, которым – хуже!..

АНДРЕЙ. Что делать? Что же ты предлагаешь?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Ничего! Можете с Маришкой организовать кружок неомарксистов, или марксистов-ревизионистов, или готовить убийство диктатора посредством террористического акта... Засулич, Перовская, Желябов, Андрей Иванович, ведь это герои... Каляев, братья Ульяновы... Это всё замечательные люди!.. Да и наш друг диктатор – великий человек! Вы что все, ослепли? Не видите, что живете в самом настоящем великом государстве? Не чувствуете величия эпохи? Да убить такого человека, это романтический подвиг! А служить такому человеку, и это романтический подвиг самоотвержения!.. Какие герои бывали! Мать Божья!.. Костюшко, Ленин, Троцкий, Дзержинский!..

АНДРЕЙ. Фельку Шапиро в его честь называли!..

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Вот именно! А ты, Анджей – мелкий человечиска! И я!

И Еленка со своей идиотской тоской по кружевным омбрелькам. И Марина со своей подозрительностью; увидишь, мы еще дождемся чудес от твоей Марины! Путаете, усложняете!..

АНДРЕЙ. А почему Николай Корнейч женился на Маришкиной матери?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Еще один бином Ньютона! Потому что любил ее. Она и сейчас красавица. А какая была! Я помню, коса в руку толщиной!..

АНДРЕЙ. Как просто все оказывается, когда ты объясняешь.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. И живите просто. Надо тебе подумать об университете. Война кончится когда-нибудь. Или ты окончательно решил: не хочу учиться, хочу жениться! Гляди! Жена будет философом, а ты будешь колесо в типографии крутить?

АНДРЕЙ. Я на флот пойду.

Или бунт на борту обнаружив,

Из-за пояса рвет пистолет.

Так что сыплется золото с кружев,

С розоватых брабантских манжет...

А ты помнишь, как Маришке купили трехколесный велосипед, маленький такой?

Она его все время мне отдавала, хотела насовсем отдать. Она велосипед ко мне толкает, а нянька у нее была, эстонка Лиля, хватает велосипед за колесико, а Маринку за руку тащит, крепко сжимает. А Маришка вопит что есть силы: «Андрюша, я приду! Я завтра приду!..» А город горячий, летний... Ты мне мороженое купил, вафельное, и на вафле вытеснено: «Андрюша». И мы с Маришкой вдвоем ели, по очереди лизали...

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Да женитесь вы, женитесь! Отучишь ее от глупостей, сделаешь ее женщиной, родите мне внучку Зосю, в память о твоей незабвенной маме! Вот она умела жить просто. Ездить верхом, петь, танцевать, шокировать белоцерковское общество так называемое платьями без корсета, носить бриллианты...

АНДРЕЙ. Чего проще!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Когда я вспоминаю Зосю, я не плачу, я смеюсь. Она просила меня смеяться, она завещала мне смех, яркий, сияющий, как шампанское!..

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

ЛЕСТНИЦА

МАРИНА и ГАЛИНА

МАРИНА. Как здесь холодно!

ГАЛИНА. Щеки режет, как на улице.

МАРИНА. Который час?

ГАЛИНА. Ты знаешь. Скоро двенадцать пробьет. Ненавижу этот бой часов.

МАРИНА. А мама с ним! Сидят, обнявшись, поют в два голоса... «По-о диким степям Забайкалья...», «Ха-ас-булат удалой...»

ГАЛИНА. Молодожены... Маришка, зачем мы сюда пришли на ночь глядя? У меня глаза слипаются...

МАРИНА. Тише, тише!.. Подожди, не ходи за мной!.. (Бой часов. Бьет полночь).

ГАЛИНА. Машута, пойдем!

МАРИНА. Оставь меня одну! Одну!.. (Говорит сама с собой): Папа, это я, Мариша! Как же это? Значит, существует сверхъестественное, существует потусторонний мир, да? Но ты не мучаешься, ты ведь не мучаешься, правда? Что я должна сделать? Я так и думала, я догадывалась! Это он, он! Это по его доносу! Я отомщу, папка! Мне страшно! Как будто весь мир куда-то рушится. Наверное, так всегда бывает, когда все происходит не вообще с людьми, а с одним человеком, с человеком, который я!.. Папка, не уходи! Что ты говоришь? Чтобы я помнила о тебе? Я никогда, никогда не забываю!..

(Митя и Борис подходят, говорят с Галиной).

МИТЯ. Галка, что это с ней? Что она там бормочет?

ГАЛИНА. Не спрашивай!

БОРИС. Она что, в уме помешалась?

МИТЯ. Устами младенца! Здесь и вправду психиатрией папахивает!

МАРИНА (приближается). ...Никогда!.. Никогда!..

БОРИС. Что с тобой, Маша? Тебе помощь не нужна?

МАРИНА. Мне ничего не нужно. Мне больше ничего не нужно. Давайте пожем друг другу руки и разойдемся в разные стороны. У каждого своя жизнь. У меня – своя.

ГАЛИНА. Почему ты говорила сама с собой? Тебе плохо!

МАРИНА. А как мне может быть хорошо? И не сама с собой я говорила, я видела. Я теперь на многое смотрю иначе. Очень многое на свете существует, непонятное... Я многое должна, обязана сделать. Разойдемся. Завтра всем рано вставать...

АКТ ВТОРОЙ

СЦЕНА ПЕРВАЯ

КОМНАТА ПЕНДЕРЕЦКИХ
ПЕНДЕРЕЦКИЙ и АНДРЕЙ

АНДРЕЙ. Я вижу, как ты скучаешь, тоскуешь! Давай сейчас напишем ей письмо.

А когда почта заработает, сразу и отправим.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Давай напишем, сынулик! Ты диктуй.

АНДРЕЙ. Дорогая Еленка, дочка и сестренка! У нас все хорошо. Как ты там устроилась, в эвакуации? Где ты? Правда ли, что многих увезли в Уфу?..

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Это, возможно, вычеркнет военная цензура...

АВДРЕЙ. Да ведь это невинно...

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Ладно, пишу. Диктуй дальше.

АНДРЕЙ. Ленка! Мы все о тебе помним. Все передают тебе привет, и Маришка, и Борька, и Митя, и Галка. Я посылаю тебе новое Маришкино стихотворение.

По-моему, гениальное.

Я маленькой девочкой в лес забрела

И долго там блуждала

Я все ждала ждала ждала

Пока оно не настало

Сумрачный лес Я иду в пустоте

и никто не смотрит на меня

как будто я – ничто

ничто как будто я

так все идут

чужие сыновья

любовники мужа

никто

ничто как будто я

Больше никогда никто не посмотрит на меня

чтобы взять меня за руку

чтобы захотеть быть со мной

Куда мне деться

когда все время сердце у меня болит

и не могу я в зеркало глядеться

Я как в пустыне улицей иду

клякой дорожку тихо ударяя

не добрая – не злая

не горяча – не холодна

совсем одна

в цветах зеленых травах мая

Меня как будто бы никто не видит

старух ведь никогда никто не видит

а только презирает

ненавидит

Я иду

в тоскливом доверчивом ожидании

волшебного помощника

в терпении у очага

в молитве сложив ладони

протягивая руку за подаванием на мосту

в красной накидке в смиренной надежде на чудо

Я иду

Я страдала молча

а теперь хочу я говорить

хочу я плакать горько на глазах у всех

судьбу молить:

Отдай мне быстроту ног

улыбку белых зубов

Я хочу наливные руки плечи

я хочу груди

не толстые повисшие

а крепкие как яблоки

Я хочу

Мне хочется танцевать бежать по берегу реки

и чтобы золотые качели и чтобы сквозняки

Я хочу всю ночь горячее вкусное тело мужское тело

вскидывать голые молодые ноги на постели вдоль стены

Почему это мы делаем это

Потому что мы любовники

Я снова опять хочу идти по улице в новом платье

распрямившись

и будто слыша веселую музыку –

звучание взглядов радости

на меня

Я хочу!

Так сделайте же это наконец

я умоляю

освободите меня

от мучений тысячи мелких цепочек

страшных колец

они врезаются в меня

из них состоит жизнь

Сделайте меня молодой и прекрасной

сделайте мне зеленые глаза и волосы золотые

Умоляю!

в смиренной надежде на чудо...

Отец, ну как тебе?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Талантливо. Несомненно талантливо. Русские женщины из простонародья бывают потрясающе, страшно талантливы!

АНДРЕЙ. Папа, можно я позову ее сейчас? Я хочу, чтобы ты ей это сказал; вот то, что ты мне сейчас сказал.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Зови. Я скажу.

(Андрей выбегает).

Отличное стихотворение, отличное. Но все это меня почему-то пугает... Что бы еще написать Еленке? Устроилась ли она на работу? Есть ли у нее подруги?..

Бедная девочка!..

АНДРЕЙ (вбегает). Папа! Папа!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Что? Что? На тебе лица нет. Что вдруг случилось?

АНДРЕЙ. ...Постучался к Маришке... Кричу, это, мол, я, Андрюша! Отвечает, как чужому, и хриплым таким голосом: «Войдите!» Я испугался, за нее испугался. Вхожу. Она сидит с ногами на постели, шьет. Растрепанная, волосы по плечам, голая до пояса, в одной нижней юбке. Потянулась ко мне, схватила за руку, жмется, дышит тяжело. И взгляд тяжелый. Потом руку мою с размаха отпустила, бросила... Я – к тебе. Что делать? Нужен врач...

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Погоди, погоди! Я знаю. С девицами такое бывает. А кто виноват? Да ты и виноват! «Поженимся после войны, поженимся после войны!» Довел девочку. Не после войны, а теперь, сейчас! Надо поправлять это дело!..

СЦЕНА ВТОРАЯ

БОЛЬШАЯ КОМНАТА

ТАТЬЯНА (вытирает полотенцем чайные чашки):

Я чай пила да самоварничала;

Всю посуду перебила, накухарничала!

Я у Коли, я у Коли коридорничала.

Меня Коля целовал, а я модничала!..

НИКОЛАЙ (входит). Как я люблю твой звонкий голосок!.. Эх!

Мы ребята-ежики,

У нас в карманах ножики...

Как Мариша?

ТАТЬЯНА. Слышишь ведь, пою! Легче ей.

НИКОЛАЙ. Все же надо бы врача...

ТАТЬЯНА. Нет, не надо! Моя доча – не сумасшедшая! Ей развеяться надо, развлечься, с девочками простыми пошутить, поговорить... Вот Раечка и Тома придут...

НИКОЛАЙ. Ты позвала их?

ТАТЬЯНА. Да. Пошла и позвала. Они вместе с Маринкой в школу бегали, простые девочки, хорошие. Сейчас должны прийти, у меня чай травяной, сухариков нажарила...

НИКОЛАЙ. Я не хочу, чтобы ты одна ходила по городу. Теперь всякое может случиться. Мальчишки беспризорные озверели вконец, врываюются в булочные, хватают карточки, хлеб выхватывают из рук. Надо мне отправить отсюда тебя и Маришу...

ТАТЬЯНА. И не думай! Я тебя не брошу, теперь мы с тобой неразлучные!

НИКОЛАЙ. Таня, душа моя!..

ТАТЬЯНА. Да пусти, я шаги слышу, девочки идут!..

(Входят Раиса и Тамара).

Ой, девчоночки мои родные! Пришли! Угощу вас как следует...

РАИСА. Николай Корнейч, здрасьте!

ТАМАРА. Здрасьте, Николай Корнейч! Здрасьте, тетя Таня!..

НИКОЛАЙ. Здравствуйте, девочки, здравствуйте!

(Все садятся за стол).

ТАТЬЯНА. Ешьте, дорогие, ешьте. Я что вам скажу, вот честно скажу... Беда у нас. Мариша после смерти папки, Михал Корнейча, совсем затосковала, загрустила. Вы бы с ней по душам поговорили...

НИКОЛАЙ. Спросили бы, что ее мучает.

ТАТЬЯНА. Развлекли бы подружку!..

РАИСА. Теть Таня! Мы готовые, только боязно...

ТАМАРА. Маринка ведь она учена теперь, студентка московская! А мы простые девочки со «Светланы»...

РАИСА. Может, она с нами и говорить-то не пожелает!

ТАТЬЯНА. Нет, нет! Она вас помнит, рада будет вам!..

ТАМАРА. Так мы не прочь!..

НИКОЛАЙ. Вы идите к ней. Сухарики и чайник берите с собой.

ТАТЬЯНА. ...поднос... поднос...

(Раиса и Тамара идут с подносом. Сталкиваются с Пендерецким).

РАИСА и ТАМАРА (почти хором). Здравствуйте, Вацлав Анатольич!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Здравствуйте, здравствуйте, девочки...

(Раиса и Тамара уходят).

НИКОЛАЙ. Как дела, Вацлав Анатольич? Что нового?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Николай Корнейч, вы знаете, как я вас уважаю...

НИКОЛАЙ. Да знаю. Можете не повторять.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Вы мне доверяете?

НИКОЛАЙ. Конечно!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Татьяна Иванна, Николай Корнейч! Я, кажется, нашел причину Маринино... Марининой тоски!

ТАТЬЯНА. Да что ее искать, причину-то! Смерть отцова да наша с Колей свадьба – вот они и причины! Я виновата!

НИКОЛАЙ. Танечка, не терзай себя!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Да, кстати, я радио слушал. О Феликсе упомянули, о Шапиро...

НИКОЛАЙ. Да, я знаю, он награжден...

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Сказали, ранен...

ТАТЬЯНА. Галочке не говорите. Бог знает, что еще будет!..

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Я буду говорить просто...

НИКОЛАЙ. Да, пояснее, пояснее...

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Вот я вам сейчас прочту.

Ты хочешь знать, кого люблю я?

Его не трудно угадать.

Будь повнимательней, читая,

Я больше не могу сказать.

ТАТЬЯНА. Это что? Это кто же сочинил? Мариша?

НИКОЛАЙ. Получается: «тебя». Это ведь «акrostих» называется?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Да, да. Это она моему Андрею написала, они еще в первый класс тогда ходили... А вот еще... Это уже она ему недавно дарила... Книжки... Видите... «Дорогому Андрюше...», «Андрейке, любимому...», «Андреюшке моему...»

ТАТЬЯНА. Да я разве против? Мне лишь бы Мариночка счастлива была...

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Ах, Татьяна Ивановна! Здесь дело деликатное. Вы не обижайтесь на меня за мою прямоту. Но они, то есть Марина и Андрей, они решили пожениться после войны...

ТАТЬЯНА. Может, оно и лучше так!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Может. Но вы еще раз простите меня, вы женщина, вы должны понять! Случается так, что девушка, чистая невинная девушка, тяжело переносит отсутствие... близких отношений... когда существует влюбленность, взаимное тяготение...

НИКОЛАЙ. Чудно! А я думал, только мужик страдает, если этого нет...

ТАТЬЯНА. Вацлав Анатольич, я вас поняла. Если для Мариночки лучше, чтоб они теперь поженились, так я согласна!

НИКОЛАЙ. А я – тем более!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Тогда я, в свою очередь, скажу Андрюше. Пусть он поговорит с ней серьезно.

ТАТЬЯНА. Поскорее! Но я слышу, Мариночка идет. Я ее шаги знаю. Она по коридору все бродит с книжкой. А какое чтение в такой темноте, глаза испортит. Ой, как у меня душа болит!..

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Ступайте, ступайте. Я с ней сам попытаюсь поговорить для начала!..

(Входит Марина, держа книжку).

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Здравствуй, Маша. Как ты себя чувствуешь?

МАРИНА. Хорошо, спасибо.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Ты ведь узнала меня?

МАРИНА. Конечно. Вы рыбой торгуете, в Одессе на Привозе.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Да нет...

МАРИНА. А вы будьте честным, как раз таким, как в Одессе бывают! Ведь у нас в Ленинграде честность – это такая редкость!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Пожалуй...

МАРИНА. Даже солнце над нами лживое. Оно нас обманывает. Оно притворяется, будто ничего нет, ни войны, ни блокады. Оно всходит и заходит, всходит

и заходит. Как будто ничего не случилось, как будто никто не умер, как будто никого не застрелили... Скажите, у вас есть сын?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Есть. Марина, ты его знаешь...

МАРИНА. Не знаю. Солнце и его обманет, оно всех обманывает.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ (в сторону). Вот оно как бывает!.. Рыбой, говорит, торгуете. В Одессе. На Привозе. Как бы мне привести ее в чувство?! – А что ты читаешь, Марина?

МАРИНА. Что-нибудь да читаю. Разное читаю. То Ницше читаю, то Макса Штирнера читаю. Я пьесу хочу написать. Вот послушайте, послушайте Макса Штирнера: «Для кого, однако, нужно выиграть время? Для чего нужно Человеку больше времени...»

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Глубоко!..

МАРИНА. Все пишут о честности. Ницше, Гегель, Кант, Спиноза, Яков Бёме... А вы что думаете об этом предмете?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ (в сторону). Очень даже колоритное сумасшествие! Очень даже... – Мариночка, уйдемте отсюда, здесь прохладно, а вы легко одеты...

МАРИНА. А куда же можно отсюда уйти? В могилу я не хочу!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ (в сторону). Нет, прелестное безумие, прелестное! Поговорю серьезно с Андреем...

МАРИНА. Вацлав Анатольевич, а вам не кажется, что все мы здесь разыгрываем какую-то пьесу? Какую-то пьесу... Но я забыла, какую! И все мы забыли...

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Нет, Мариночка, мне не кажется. Вероятно, я тоже забыл...

МАРИНА. Но ведь это ужасно! Это ужасно: не понимать, кто мы, что мы, и для чего мы все здесь! Это ужасно!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Таков человеческий удел, Марина. Мы перед этим бессильны. Поверьте в Бога; это помогает иногда, особенно женщинам...

МАРИНА. Уходите!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. До свидания! (Уходит).

МАРИНА. Старый болван!

(Входят Раиса и Тамара)

РАИСА. Маринка, здравствуй! А мы тебя обыскались.

ТАМАРА. Пошли к тебе в комнату, и чай выпили, и сухарики съели!

МАРИНА. Да что вы, девочки! Хорошо, что вы поели. Я маму попрошу, она вам с собой еще даст. У нас ведь все есть; Николай Корнейч, мой отчим, ему все положено... А как же вы надумали ко мне?.. Я рада...

ТАМАРА. А нас... (Раиса останавливает ее жестом).

МАРИНА. Вас, наверное, моя мама позвала?

ТАМАРА. Да.

РАИСА. Да нет...

МАРИНА. Вот и прекрасно, что она вас позвала! Вспомним школьные годы, поболтаем... Как вы? Где вы? Что вы? Рассказывайте!

ТАМАРА. Мы – хорошо! Мы крепкие. Нас взяли в бригаду...

РАИСА (подхватывает). ...ходим по квартирам; смотрим, кто живой, кто мертвый...

ТАМАРА (подхватывает). ...Живых в больницу забирают, питание дают...

МАРИНА. А мертвых?

ТАМАРА. Увозят в общие захоронения. А ты разве не знаешь?

МАРИНА. Знаю. Знаю... Квартира – Шапиро... Шапиро – квартира... Рифма такая...

РАИСА (Тамаре – тихо). Мне парень сказал, Борис, он здесь живет, и сказал мне, что Маринка с ума сошла! И правда!..

ТАМАРА (РАИСЕ). Тише, тише! Нас накормили здесь...

РАИСА. Да, да!..

МАРИНА. Что «да, да!»

РАИСА. Мы согласны с тобой.

МАРИНА. Это хорошо, что вы со мной согласны. А что вы здесь делаете, в этой тюрьме?

РАИСА. В тюрьме?

МАРИНА. А разве вы не знали? Здесь тюрьма, здесь самая тюремная тюрьма!

ТАМАРА. А мне бабушка говорила, будто в земной жизни человек, он как в тюрьме; зато на небе настоящая жизнь будет, после смерти!..

РАИСА. Это будет вечное блаженство, но только для тех, кто безгрешные. А грешники – в ад, в огонь...

МАРИНА. Вы верите во все это?

РАИСА. Нет, что ты! Мы же в школе учились, в комсомол будем вступать.

МАРИНА. Женщинам полезно верить в Бога. Многим женщинам это полезно. Только я не по этой части... А вам, наверное, кто-нибудь уже сказал, что я сошла с ума. Неправда. Я не сошла с ума. Два дома разбомбило. Мы переехали сюда. В квартиру Шапиро, в Шапиро квартиру... Такая рифма!.. Папа всех устроил. Потом, когда папа умер, Николай Корнеич, его брат, всех устроил. Здесь хорошо, здесь всё есть. А Шапиро все умерли, и доктор Валентин Лазаревич, и его жена Марья Львовна, и Наташа. А Феликс не умер, он вернется. И никто не виноват в их смерти. Виновата война. И мой папа умер. И что вы скажете? Тоже никто не виноват?!

РАИСА. Мы не знаем...

МАРИНА. А Николай Корнеич, он муж моей мамы. А давайте сыграем какую-нибудь пьесу, поставим спектакль! Давайте!

ТАМАРА. Мы не умеем. Для этого артисты нужны, как в театре...

МАРИНА. А нам не нужны будут артисты. Мы поставим простую пьесу; мы ее сами поставим, как жонглеры в средние века...

РАИСА. Жонглеры в цирке...

МАРИНА. Это не так важно! Важно, что мы поставим пьесу. Будете со мной ставить пьесу? Очень простую...

ТАМАРА. Ладно, будем.

МАРИНА. Я читаю ваши мысли. Мама будет вас кормить, угощать. Потому что Николаю Корнеичу кое-что положено, как директору типографии... А вот и Вацлав Анатольич. Снова!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ (входит). И снова здравствуйте!

МАРИНА. И снова-здорово! А мы пьесу хотим поставить, Вацлав Анатольич! Я ведь пьесу написала, сочинила. Даже две пьесы. Нет, даже три! Три пьесы.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Поставьте; конечно, поставьте пьесу. Я и сам когда-то играл в любительском спектакле...

МАРИНА. И кого же вы играли?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Лжедмитрия, разумеется! Я ведь поляк. Лжедмитрия в хронике Островского.

МАРИНА. И вас убивали? И мертвого выбрасывали в окно?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Нет, я просто уходил за кулисы и считалось, что я уже убит.

МАРИНА. Это не вполне честное убийство, надо убивать честнее. А сын у вас есть?

ПЩЦЕРЕЦКИЙ. Есть у меня сын, и я его люблю.

МАРИНА. Берегите его! А я сейчас прочитаю вам наизусть монолог. Нет, не из моей пьесы. Моя пьеса – простая. А я вам прочитаю монолог из пьесы, которую мне в Москве дали почитать, переписанную от руки. Слушайте!

Ты часы? Мы часы!

Нет, не знаешь ни аза.

Кверху копиями усы,
И закрой навек глаза!

Там, где месяц над кровлей повис,
Стрелку сердца на полночь поставь
И скажи: остановись!

Все земное – грезь и явь.

В старинном сипе

Ночных дверей

Погибни, выпей,

Умри скорей.

Как бусы ниток,

Виденья дней

Рассыпь, нишкни так

И стань бледней.

Бледней и шатайся...¹

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Длинновато, пожалуй. Затянуто немного.

МАРИНА. Горло ваше надо в петлю затянуть! Уйдите все! Рая, Тома, завтра у нас репетиция. Пьеса будет самая простая...

(Все уходят. Марина остается).

Ах, как я устала! Как все скверно. Я скверная. Как мне отвратительна моя трусость!.. А вдруг я и в самом деле заболела душевной болезнью? Нет, я проверю, я узнаю точно, предал он моего отца или все же не предал!

¹ Монолог Барышни Смерти из пьесы В. Хлебникова «Ошибка смерти». (Авт.)

АКТ ТРЕТИЙ

СЦЕНА ПЕРВАЯ

БОЛЬШАЯ КОМНАТА

НИКОЛАЙ КОРНЕИЧ, ТАТЬЯНА, ПЕНДЕРЕЦКИЙ, АНДРЕЙ, РАИСА, ТАМАРА

НИКОЛАЙ. Так она вам не сказала, что ее тревожит?

ТАМАРА. Нет, не сказала.

РАИСА. Иногда она до того чудно говорит! Понять нельзя.

ТАТЬЯНА. А с вами-то она как?

РАИСА. А с нами она добрая. Но дружбы никакой нет. Вот пьесу будем играть.

НИКОЛАЙ. А что за пьеса?

РАИСА. Не велела вам говорить, хочет сюрприз вам сделать. Но я и сказать могу!..

НИКОЛАЙ. Нет, нет, не надо!

ТАТЬЯНА. Вы уж с ней поласковее. Идите, девочки, посидите с дочей моей. А я после вас угощу...

(Раиса и Тамара уходят).

НИКОЛАЙ. Танюша, поди и ты, отдохни.

ТАТЬЯНА. Андрюша, дай тебе Бог! (Уходит).

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Николай Корнеич, встанем вот здесь, за шкафом. Андрей, сядь. Она сейчас придет чай пить.

(Пендерецкий и Николай прячутся. Марина входит).

МАРИНА. Сделать или не сделать? Сделать или не сделать? Выйдет или не выйдет? Получится или не получится? Если бы я сейчас умерла, было бы отлично! И я бы умерла! Но так страшно! А вдруг умрешь и куда-нибудь попадешь после смерти? И будет что-то страшно!.. Нет, нет, я возьму себя в руки, я не буду увязать во всех этих мыслях, мыслях, мыслях... Андрей чай пьет. Радость моя! Побуду с ним... Андрюша, здравствуй!

АНДРЕЙ. Мариша, я рад тебя видеть.

МАРИНА. И я.

АНДРЕЙ. Марина, я все время забываю, как называется твой институт. Что такое это самое ИФЛИ?

МАРИНА. Институт философии, литературы, искусства. Андрей, ты так спрашиваешь, как будто нарочно! Как будто здесь, где-то поблизости от нас, сидят зрители, которым нужно объяснить все то, что мы и без объяснений знаем!

АНДРЕЙ. Ты знаешь, я хочу вернуть тебе подарки, книги, ты мне дарила...

МАРИНА. Ты ошибся. Я ничего тебе не дарила.

АНДРЕЙ. Нет, дарила. Книги. И надписывала. И я, как порядочный человек, обязан тебе вернуть...

МАРИНА. Так ты порядочный человек?

АНДРЕЙ. Думаю, да.

МАРИНА. А может быть, ты еще и честный человек? Как твой отец?

АНДРЕЙ. Оставь в покое моего отца!

МАРИНА. Ты допивай чай, а я уйду.

АНДРЕЙ. Марина! Не уходи! Я умоляю тебя! Я догадываюсь, ты плохо думаешь о Николае Корнеиче. Поговори с моим отцом, и ты поймешь, как все на самом деле просто, как ты не права!..

МАРИНА. Ах, я не права?! Андрей, ты на флот хотел идти? Как жаль, что сейчас не девятнадцатый век! Тебе хорошо было бы в монастыре...

АНДРЕЙ. Да почему?

МАРИНА. Потому что мужчинам не надо жениться, а девушкам и женщинам не надо выходить замуж! До свидания! (Уходит).

АНДРЕЙ. Марина! Марина, вернись!.. Что я наделал! Что я наделал!.. Надо было объяснить ей, надо было уговорить ее... Что мне теперь делать? Как я буду без нее?!

(Николай и Пендерецкий выходят из-за шкафа).

НИКОЛАЙ. Не-ет, Вацлав Анатольич! На любовь это вовсе не похоже!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Увы! Кажется, и я ошибся. Старее. Идем, Андрей. Только не реви. Я не сентиментален, я не пожалею. Ты не о ней, ты о себе лучше подумай. У меня дурные предчувствия. А впрочем, у кого здесь хорошие предчувствия?

СЦЕНА ВТОРАЯ

БОЛЬШАЯ КОМНАТА. ШИРМЫ ДЛЯ СПЕКТАКЛЯ.

МАРИНА, РАИСА, ТАМАРА

МАРИНА. Вот так, девочки. Говорите громко, но не кричите. Двигайтесь естественно, как вы всегда двигаетесь. И не поворачивайтесь к зрителям спиной!.. (Раиса и Тамара уходят за ширму).

Теперь я все буду знать, все буду знать!..

(Входят: Николай, Татьяна, Пендерецкий, Митя, Галина, Борис. Рассаживаются).

Мама? Николай Корнеич? Вы готовы?

НИКОЛАЙ. Да, да. Начинайте поскорее.

МАРИНА. Галинка! Ты одна у меня осталась.

ГАЛИНА. Машенька, не говори так!

МАРИНА. Я знаю, сознаю ясно, о чем я говорю. А ты смотри внимательно на

дядю Колю, ты глаз не своди с него! Обещаешь?

ГАЛИНА. Конечно, обещаю!

НИКОЛАЙ. Как ты теперь, Мариша?

МАРИНА. Замечательно. Здесь воздух посвежел.

НИКОЛАЙ. Что ты хочешь сказать?

МАРИНА. Ничего.

ТАТЬЯНА. Маришка! Тебе ведь не сразу выступать. Иди ко мне. Посиди возле мамки.

МАРИНА. Нет, мамочка, мне есть, с кем рядышком посидеть! (Садится рядом с Андреем).

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Вот как!

МАРИНА. Андрюша, положи мне голову на колени.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Вот, значит, как!

МАРИНА. Да, так, Вацлав Анатольич! А вы о чем подумали? А я просто хочу, чтобы Андрей голову положил на мои колени. Ему приятно будет. Тебе приятно, Андрей?

АНДРЕЙ. Да.

МАРИНА. А почему ты такой грустный? Посмотри на Татьяну Ивановну, какая она веселая! А ведь ее мужа, то есть ее первого мужа, моего отца, только что застрелили!

АНДРЕЙ. Марина, его застрелили уже довольно-таки давно.

МАРИНА. Довольно-таки давно? Тогда, конечно, пора веселиться! Девочки, начинайте!

(Выходят: Раиса в мужском костюме и Тамара).

РАИСА. Дорогая жена, мы поедем на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку!

ТАМАРА. Ты лучший председатель лучшего колхоза!

РАИСА. А что, если я вдруг умру?

ТАМАРА. Этого не может быть! Я люблю тебя! Приляг, отдохни.

(Раиса лежит с закрытыми глазами).

НИКОЛАЙ. Пьеса какая-то нелепая!

МИТЯ. Нечто подобное я где-то когда-то читал. В какой-то другой жизни.

МАРИНА. Это все случилось на самом деле. Даже по радио передавали. Андрейка, подними голову, мой выход! (Берет со стола кепку и надевает. Подходит к Тамаре). Голубушка, ты ведь и меня любишь; давай убьем твоего мужа, лучшего председателя лучшего колхоза. А когда мы убьем его, тогда лучшим председателем лучшего колхоза назначат меня, и я женюсь на тебе!..

АНДРЕЙ. Николай Корнейч! Николай Корнейч уходит!

НИКОЛАЙ. Мне все эти глупости надоели. Таня, идем! (Уводит Татьяну).

МАРИНА. Все видели?! Все видели?!

(Суматоха. Тамара и Раиса убегают, затем возвращаются).

ТАМАРА. Мариша, тетя Таня просит, чтобы ты к ней зашла. Она поговорить хочет с тобой.

МАРИША. Она меня так любит? Поговорить хочет? А может быть, она моей смерти хочет?

МИТЯ. Марина!

МАРИНА. А что? А что?!.. Не приставайте ко мне. Я вам не подчинюсь!

РАИСА. А что передать тете Тане? Ты придешь?

МАРИНА. Приду я, приду!..

(Все уходят, кроме Марины).

Только не маму! Только не маму! Папка любил ее, любил!..

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

БОЛЬШАЯ КОМНАТА

НИКОЛАЙ, ТАМАРА, РАИСА

НИКОЛАЙ. Хватит! Дальше терпеть я не намерен. Она поступит к вам в бригаду. Изводит меня эта девчонка. Дурью мается! Поступит к вам в бригаду, и смотрите за ней хорошенько!

ТАМАРА. Присмотрим, Николай Корнейч.

НИКОЛАЙ. Хорошо, хорошо, теперь идите.

(Тамара и Раиса уходят).

А Таня? Что скажет Таня? Нет, все ведь очень просто! Эта девчонка не сошла с ума, она просто притворяется. Она вбила себе в голову черт знает, что и теперь ее не переубедишь! От безделья все, от безделья!..

ПЕНДЕРЕЦКИЙ (входит). Если хотите, Николай Корнейч, я побуду в комнате, покамест Татьяна Ивановна будет разговаривать с Мариной!..

НИКОЛАЙ. Да, да, если вас не затруднит. Спасибо!..

(Пендерецкий уходит).

Ах, Миша, Миша, как мне тебя недостает, Миша!..

МАРИНА (входит, но Николай не замечает ее). Миша! Миша!.. Он об отце!..

НИКОЛАЙ. ...Надо, чтобы типография работала. Я сам готов колеса вертеть.

Надо, чтобы типография работала, работала! Надо... Люди работают, никто не слег, получают хлеб по карточкам... Я хочу добра людям...

МАРИНА. Он не признаётся, не признаётся!..

(Николай опускает голову на руки).

Сейчас я могла бы его убить... если бы у меня был нож... Ладно, пойду к маме... (Уходит).

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

СПАЛЬНЯ ТАТЬЯНА И ПЕНДЕРЕЦКИЙ

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Татьяна Иванна, это даже пикантно!..

ТАТЬЯНА. Не до шуток мне!

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Я вот сюда стану, за ковер.

ТАТЬЯНА. Не надо бы вам! Это моя дочка. Я у нее одна.

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. А все же мы боимся, опасаемся. Марина все же не совсем...

ТАТЬЯНА. Молчите, молчите!..

ПЕНДЕРЕЦКИЙ. Нет, я уйду! Это пошло, в конце концов. Это фарс, пошлый фарс. Мне? Прятаться за ковром? В конце концов! Это действительно ваша дочь и только вы можете...

ТАТЬЯНА. Она... Мариша идет... Прячьтесь быстрее... Не уходите, пожалуйста! Я боюсь!..

(Пендерецкий поспешно прячется).

МАРИНА (входит). Добрый вечер, мама! Или нет, уже спокойной ночи!..

ТАТЬЯНА. Мариша, зачем ты дядю Колпо обижаешь? Я тебя прямо спрашиваю.

МАРИША. Я тоже могу прямо спросить: зачем ты предала память о моем отце, о своем муже?

ТАТЬЯНА. Ах, ты, гадочка такая! Да ты не видишь, с кем разговариваешь! Я тебе – мать!

МАРИНА. Ты – жена моего дяди!

ТАТЬЯНА. Я вижу, мне с тобой говорить бесполезно. Пусть Коля с тобой разбирается. Он – глава семьи!

МАРИНА. Коля?! Нет, я не уйду, я тебе все выскажу. Куда пошла? Стой!

ТАТЬЯНА. Господи! У нее ножик!..

МАРИНА. Только пикни попробуй! Сразу убью! Это шапировский ножик. Из инструментов покойного доктора, Валентина Лазаревича. Этим ножиком, наверное, режут, когда оперируют. Я теперь всегда с этим ножиком ходить буду. Вдруг понадобится убить кого-нибудь! Недавно вот хотела убить твоего Колпо, а ножа не было. А теперь есть!..

ТАТЬЯНА. Помогите!.. Помогите!..

МАРИНА. Тихо! Кто у тебя за ковром? (Протыкает ковер). Что-то тяжелое упало. Это у тебя такие крысы откормленные? Нарочно откармливаешь?

ПЕНДЕРЕЦКИЙ (За ковром). Умираю! Убит!..

ТАТЬЯНА. Что ты наделала? Что ты наделала?

МАРИАН. Что? Коленку твоего проткнула? Так ему и надо! (Срывает ковер, видит Пендерецкого). Ой! Вацлав Анатольич! И опять здравствуйте! То есть до свидания! То есть прощайте! Если бы вы знали, как вы мне надоели, несносный Вацлав Анатольич!.. Мама, а ты сядь! Вот сюда, на постель. Отвернись, не смотри на него. Вот так! И слушай меня. Предательница! Я хочу, чтобы ты поняла, что ты предательница! Слушай!.. Ты помнишь, как все было, когда папа был с нами? Помнишь, как все было, когда я маленькая была? Прежнюю нашу квартиру на канале Грибоедова помнишь? А в соседних домах коммуналки... Лиля водила меня гулять, нянька моя, эстонка... А куда она потом девалась? Наверно, ее арестовали... Я любила дружить с мальчишками; мне казалось, они умнее девчонок. Я была полководцем, придумывала битвы. Мы очень хорошо играли, Миша Герман, Андрияша... Костя Вагенгейм сказал, что я – Жанна д'Арк. Ой, как мне было обидно; я ведь не знала, кто это, Жанна д'Арк. Мне было обидно: почему Костя знает, а я не знаю. У Мишки, у Кости, у Андрея были книжные шкафы в комнатах. Я становилась на коленки и перебирала книги. Папка уводил меня за руку, а я не хотела уходить, руку тянула... Ты не знаешь! А он мне сказал тогда: «Маринка! Я тебе куплю много книг. Я тебе куплю все книги, какие захочешь!» Вот что он мне сказал!..

ТАТЬЯНА. Как хорошо было тогда! Как я любила Мишеньку! А Коля был тебе как старший брат, пирожные от «Норда» приносил, на плечах тебя таскал, в кино водил...

МАРИНА. А как мы все вместе смотрели «Музыкальную историю» в «Доме кино»; ты, я, папка и дядя Коля...

ТАТЬЯНА. А молодые мы были, на Васильевский ездили; там кинотеатр был такой, «Форум». Тогда еще был НЭП, тебя еще на свете не было... А потом квартиру нам дали, ванна с колонкой... Я тебя купала, пальчики у тебя сморщивались, ты все приговаривала: «Старенькие пальчики... старенькие пальчики...» Машину папке твоему назначили, с шофером... Кухарка была, Дуся, пироги пекла...

МАРИНА. Я на кухню бегала, а Лиля сердилась...

ТАТЬЯНА. Ты родилась; Миша совсем подарил меня – юбки бостоновые, платья шелковые, маркизет, чулки фильдеперсовы...

МАРИНА. Так душисто пахло от тебя «Красной Москвой»...

ТАТЬЯНА. ...В типографии пропадали днями и ночами. Я ревновала, как безумная! Ездил с ним... А как он гордился, когда выбрали меня в местком... Что ж я делаю-то? Мертвое тело здесь лежит, а я болтаю!.. Ох!..

МАРИНА. Папка настоящий был! А с Николаем ты напрасно связалась.

ТАТЬЯНА. Любит он меня, доча!.. А Мишу не вернешь...

МАРИНА. Любит?! Пусть! Пусть приходит, заваливайся с ним, со своим Коленкой, на перину, пусть он тебя за щечку напудренную ущипнет, «лапушкой»

назовет. Пусть! Пусть он тебя вы... (Татьяна дает дочери пощечину). Ударила меня? Предательница! Предательница, которая спит с предателем, с человеком, который ее мужа предал, ударила меня!..

ТАТЬЯНА. Мариша!.. Мариша!.. Неправда!.. Неправда!.. Что с тобой? Что?..

МАРИНА. ...Папка! Не сердись на меня. Я не трону ее. Я помню... Я знаю, что ты ее любишь!.. Мама, смотри! Ты видишь отца? Видишь? Вон там! Живой!.. как живой... Рубашка белая с вышитым воротом...

ТАТЬЯНА. Мариша, ты больна! Мы будем тебя лечить...

МАРИНА. Мы? Ты и мой дядя, твой новый муж. Он-то сумеет избавиться от меня! (Волочит Пендерецкого). Тяжелый...

ТАТЬЯНА. Машуточка! Маша! Куда ты мертвое-то тело волочишь, доченька?!..

МАРИНА. Спокойной ночи, мама! (Уходит, волоча Пендерецкого).

АКТ ЧЕТВЕРТЫЙ

СЦЕНА ПЕРВАЯ

БОЛЬШАЯ КОМНАТА

НИКОЛАЙ, ТАТЬЯНА, РАИСА, ТАМАРА

НИКОЛАЙ. Таня, опомнись! Что с тобой?..

ТАТЬЯНА. Здесь только одно и слышишь всю дорогу – «Что с тобой?» да «Что случилось?»! А вот и случилось. Убийство! Марина убила Вацлава Анатольича. Ножик взяла, шапировский, операции которым делают. Зарезала!.. (Теряет сознание).

НИКОЛАЙ. (Подхватывает ее). Я знал! Я знал! Надо было ее сразу в больницу, в больницу, в сумасшедший дом... Труп! Надо труп найти... (Уносит Татьяну).

РАИСА. Тома, уйдем отсюда, куда подальше!

ТАМАРА. Нет, останемся. Здесь еда, питание...

РАИСА. Ладно, уж! Пошли труп искать! Это даже интересно.

ТАМАРА. Пошли!

СЦЕНА ВТОРАЯ

КОМНАТА МАРИНЫ

МАРИНА (входит). Ну вот, всё в порядке! Я его пристроила. (Тамара и Раиса входят).

РАИСА. Марина!..

МАРИНА. Почему вы без стука входите? Я никому не разрешаю входить ко мне без стука!

ТАМАРА. Что ты сделала с убитым?

РАИСА. Куда подевала мертвое тело?

МАРИНА. Куда надо, туда и подевала.

ТАМАРА. Скажи!..

МАРИНА. Я не нанималась говорить с вами.

ТАМАРА. Идем к Николай Корнеичу, скажешь ему.

МАРИНА. Идем...

Гуси-гуси! Га-га-га!

Есть хотите? Да-да-да!

Так летите все сюда!

Серый волк под горой

Не пускает нас домой!..

(Уходят).

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

БОЛЬШАЯ КОМНАТА

НИКОЛАЙ (один). ... На Юденича ходил... Винтовка... Звездочка красноармейская на фуражке... Ветер с Финского залива... Осенние леса топкие... Страх не знал... Все было просто, ясно... Откуда же теперь эта мягкотелость во мне?.. От любви к Тане?.. Да, я люблю ее страстно, я жалею ее. Но я должен, я обязан проявить твердость! Я виноват. Если бы Марину изолировали, ничего бы не произошло, не было бы этого страшного нелепого убийства! Несчастный Вацлав Анатольич! Что я скажу Андрею? И Елене, когда она вернется... Нужно быть твердым!.. Этой девчонке самое место в психиатрической больнице! Для нее же лучше!..

ТАТЬЯНА (входит). Коля!..

НИКОЛАЙ. Зачем ты встала? Иди ляг...

ТАТЬЯНА. Нет. Я – мать. Я знаю, чувствую, что ты задумал... Коленька! Не отдавай дочу мою в сумасшедший дом! Прошу! Она там погибнет! Кому теперь дело до сумасшедших? Уморят ее!.. Коленька!..

НИКОЛАЙ. Лечиться ей надо. Здесь у нас не фашистская Германия, чтобы ненормальных голодом морить!

ТАТЬЯНА. Все равно... Все равно... Придумай что-нибудь... Только не отдавай ее, не отдавай болезную, единственную мою!..

(Входят: Марина, Раиса и Тамара).

НИКОЛАЙ. Марина, где Вацлав Анатольич?

МАРИНА. В раю, конечно! Он же католик. Пошлите ваших шестерок, пусть поищут его на небе. А если там не найдут, пусть заглянут под лестницу!

НИКОЛАЙ. Рая, Тамара! Идите в типографию. Знаете, где это?

ТАМАРА. Знаем.

НИКОЛАЙ. Скажите Борису Икрамову и Мите Дервизу, что я их зову. Подождите, я сейчас черкну записку... (Присаживается за стол, пишет). Вот. Передайте

там. Их отпустят. Надо будет вынести труп на угол к подъезду. Возчики заберут... Подожди, Рая. Возьми еще записку от меня. Передашь вашему бригадиру. Пусть зачислит Марину. И смотрите за ней как следует, одну не оставляйте!

РАИСА. Да, Николай Корнеич, сделаем.

НИКОЛАЙ. Так, покончено дело. Марина, собирайся.

ТАТЬЯНА. Доча, я помогу...

МАРИНА. Я не хочу в бригаду, не хочу входить в холодные дома, не хочу заглядывать в мертвые глаза!

НИКОЛАЙ. Замолчи! Дура! Ты что, не поняла до сих пор, что ты натворила?

В бригаду она не хочет! А в тюрьму хочешь? К лодоедам, трупоедам хочешь?!

Мотаешься, как сонная муха! Будешь работать! Собирайся!

ТАТЬЯНА. Доча...

МАРИНА. Что взять с собой?

НИКОЛАЙ. Жить будешь в общежитии с другими девчонками. Оденься теплее.

Сухари возьми. Где шапировский нож?

МАРИНА. Не знаю. Потеряла где-то.

НИКОЛАЙ. «Потеряла где-то!» Попробуй только дурака валять! В тюрьму загремишь как миленькая! Иди!

(Марина, Раиса, Тамара уходят).

НИКОЛАЙ (Татьяне). Ты довольна? Будет работать, заниматься делом; будет за ней присмотр.

ТАТЬЯНА. Спасибо, Коля. Я пойду, помогу ей собраться.

(Уходит).

НИКОЛАЙ (один). Худо!.. Худо!..

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

УЛИЦА

Строем проходят солдаты. Марина, Раиса и Тамара, тепло одетые, смотрят.

МАРИНА (Окликает солдат). Ребята! Мальчики! Ребята! Вы не из Кронштадта, нет? Вы не летчики?..

ОДИН ИЗ СОДДАТ. Нет. Мы не летчики. Мы не из Кронштадта.

РАИСА. Почему ты спросила?

МАРИНА. Галинку вспомнила, подругу. Феликс, ее парень, он летчик, полк в Кронштадте. Никто не должен знать, но все знают...

ТАМАРА. Пойдем скорее. Скоро совсем темно будет...

МАРИНА. ...Как мне противно!.. Как на душе тяжело!.. Я – убийца. Отца застрелили. Мать – предательница, жена предателя... А я ничего не делаю... Ничего...

Убила вот человека, ни в чем не виновного... А если никто, никто из всех не виноват?.. В чем же суть? Я пойму, докопаюсь. Я додумаюсь!..

РАИСА. Идемте, идемте...

(Марина, Раиса и Тамара уходят).

СЦЕНА ПЯТАЯ

БОЛЬШАЯ КОМНАТА

ТАТЬЯНА и ГАЛИНА

ТАТЬЯНА. ... Нет, нет, нет! Я боюсь, боюсь! Галиночка, не пускай его сюда!

ГАЛИНА. Так жаль его! Кричит, бормочет бессвязное что-то, кулаками в грудь колотит...

ТАТЬЯНА. Господи! Это ведь он за отца переживает! За отца!..

АНДРЕЙ (Входит, наигрывая на гитаре).

Три танкиста, три веселых друга...

ТАТЬЯНА (Галине). А я не знала, что у него гитара есть...

ГАЛИНА. Это Феликсова гитара. Андрей часы большие разбил, на паркет опрокинул нарочно...

ТАТЬЯНА. Ужас какой! Еще одно сумасшествие! Ужас! Андрюша! Такой хороший мальчик был!..

АНДРЕЙ. Закаляйся, бабка, закаляйся, лобка,

Закаляйся, ты моя сизая голубка!..

ТАТЬЯНА. Андрейка!..

АНДРЕЙ. ...Вы кто такие? Откуда вы знаете меня? Или вы какого-то другого Андрея зовете? Или вы не Андрея зовете, а кого-нибудь еще другого?..

ГАЛИНА. Он никого не узнает...

АНДРЕЙ. Отчего же! Я всех узнаю! Кто там, в малиновом берете, с послем испанским говорит?.. Коня на скаку остановит, в горящую избу войдет!.. Я вас любил!..

А может, оно так и было?.. Сколько раз о таком писали, сочиняли... Брат идет на брата, брат предает брата, брат убивает брата!.. Может, оно так и было?.. А мой отец все объяснял, все объяснил. Но это ему не помогло. Он все объяснял, он хотел жить просто и умер. Его убили. Его убили совсем случайно. Он хотел жить просто, а его убила девушка, которая хочет жить сложно!..

ТАТЬЯНА. Он все знает! Кто-то проговорился... Девчонки, или Борис... Митя не мог...

АНДРЕЙ. Ты о ком, красавица? Я не знаю их...

Разлука, ты, разлука,

Чужая сторона!

Никто нас не разлучит,

Лишь мать – сыра земля!.. (Уходит).

ТАТЬЯНА. Нет, нет, нет!..

(Вбегают Николай, Митя и Борис).

НИКОЛАЙ. Кто ей сказал? Кто?!

БОРИС. Но я не говорил, что Марина...

МИТЯ. Еще чего не хватало! Проглоти свой длинный язык!..

ЕЛЕНА (входит). Где мой отец? В общую яму сволокли, как падаль?! Добиралась черт знает как... Грузовик разбомбили, меня взрывной волной отбросило... Кости плохо срослись... Рука сломана была... По деревьям шла... со сломанной рукой... через финские деревни... Мародеры какие-то, дезертиры... материн крестик золотой... отобрали... Даже изнасиловать не захотели, силы свои пожалели, на меня не захотели тратить... В госпитале провалялась... Где Андрей? Кто убил отца? Ведь убили!.. А я этого так не оставляю!..

ТАТЬЯНА. Леночка!..

ЕЛЕНА. Что я вам за «Леночка» далась!

ТАТЬЯНА. Николай Корнейч не виноват!..

ЕЛЕНА. А кто виноват? Я сама вас всех прикончу, под монастырь подведу!..

АНДРЕЙ (Входит, играет на гитаре).

Эх, яблочко, на подоконничке,

В Ленинграде развелись живы покойнички,

На ногах у них пружины,

А в глазах у них огонь...

Да у нас гости!.. Кто такие?.. А я гербарий собрал в пионерском лагере... Цветочки... флористика... Фиалки, чертополохи, укропы...

ЕЛЕНА. Андреечка! Это я, Еленка! Я вернулась!..

АНДРЕЙ. Девушка, не надо! Я может быть, и красивый, но у меня есть невеста! Я обручен. Душа душе дала кольцо...

Все прошло, любовь и сновиденья,

И мечты мои уж не сбылись,

Я любил, страдал ведь так глубоко,

Но пути с тобою не сошлись.

Я уйду туда, где нет неправды,

Где люди честнее нас живут,

Там, наверно, руку мне протянут,

И, наверно, там меня поймут... (Уходит).

ЕЛЕНА. ... Невозможно!.. Невозможно!.. Я пойду за ним... Нельзя оставлять его одного... (Уходит вслед за Андреем).

ТАТЬЯНА. Коля, не говори ей, не говори!..

СЦЕНА ШЕСТАЯ

ЛЕСТНИЦА

ГАЛИНА И СОЛДАТ

ГАЛИНА. Где же она?

СОЛДАТ. Внизу. Я ее у стенки посадил, прислонил.

ГАЛИНА. В каком она состоянии?

СОЛДАТ. Вроде ничего, все понимает. Я ее сейчас к вам стода подниму.

ГАЛИНА. Да, помогите ей, у меня сил нет... Все так страшно...

СОЛДАТ. Страшного хватает. Я в ту квартиру бегу, слышу, кричат... Вбегаю...

Девчонка стоит, благим матом орет, ножик хирургический перед собой выставляет... «На помощь! – зовут, – На помощь!»... А две другие на полу, топором зарубленные...

ГАЛИНА. Рая и Тома!.. Неужели она могла...

СОЛДАТ. Да вы что, девушка! Это из людоедов кто-нибудь напал... А девчонкам из бригады, им чего друг на дружку нападать! У них питание... Да я все представляю себе! Эта баба, людоедка, она ведь ножика испугалась, ну и убежала!..

ГАЛИНА. Вы думаете, это женщина была?

СОЛДАТ. Скорее всего. Теперь мужчин мало в городе...

ГАЛИНА. Помогите моей подруге подняться по лестнице. Марина ее зовут...

(Солдат спускается и затем поднимается вновь, ведя Марину под руку).

СЦЕНА СЕДЬМАЯ

КОМНАТА ПЕНДЕРЦКИХ

ЕЛЕНА, НИКОЛАЙ

ЕЛЕНА. ...Где Андрейка? Только на минуту вышла, сор вынести. Комната грязью заросла... Куда он мог уйти?..

НИКОЛАЙ. Найдется. Далеко не уйдет. Где-нибудь по квартире бродит, по коридорам этим бесконечным... Лена, ты пойми, я без Тани жить не могу! А она только Маринкой и дышит... а ты делай что хочешь, что хочешь!.. Но запомни: я тебе ничего не рассказывал! Татьяна не должна знать, что я тебе все рассказал! Не должна! И никто не должен знать, что... что Марина сделала с твоим отцом!.. И еще запомни: я тебе полную свободу действий даю, полную свободу!..

ТАТЬЯНА. ...Одно за другим!.. Одно за другим!.. Леночка, извини, я без стука врываюсь... Несчастье!.. Опять несчастье!.. Андрюша!.. Сейчас Митя нашел его...

Внизу... У подъезда, где самый лед... Наверно, из окна выпал... Нет, не может быть, чтобы сам бросился... Личико целое совсем... узнать можно...

ЕЛЕНА. (Кричит). А-а-а!..

(Татьяна и Елена убегают).

НИКОЛАЙ (один). Наверное, я все-таки предатель!..

АКТ ПЯТЫЙ

СЦЕНА ПЕРВАЯ

УЛИЦА ВОЗЧИКИ ТРУПОВ

ПЕРВЫЙ ВОЗЧИК. ...Тоже выдумали! Прощания какие-то!..

ВТОРОЙ ВОЗЧИК. ...Сейчас еще венки вынесут, и речи будут произносить!..

ПЕРВЫЙ. Труп весь укутанный, завязанный...

ВТОРОЙ. Парнишка из окна прыгнул...

ПЕРВЫЙ. Сказали, выпал нечаянно...

ВТОРОЙ. Нечаянно прыгнул!..

ПЕРВЫЙ. Там наверху – квартира доктора. А теперь Николай Корнеич живет, директор типографии...

ВТОРОЙ. Хороший человек!..

ПЕРВЫЙ. Все теперь хорошие. Особенно в общей могиле! Там все хорошие!..

(Входят Марина и Галина).

МАРИНА. ...Я не верю... Я не верю... Я не верю...

ГАЛИНА. Мариночка, это правда, это на самом деле так!..

ПЕРВЫЙ. А прежний директор типографии был Михал Корнеич, брат Николая Корнеича...

ВТОРОЙ. Ты языком не трепи!..

МАРИНА. Я не верю...

ПЕРВЫЙ. Дочка Михал Корнеича спятила! Книжки читала, читала, ну и спятила!..

МАРИНА. ...Он жив... Он очень болен, я знаю, но он не умер!..

(Входят Николай, Татьяна, Митя, Борис, Елена).

ТАТЬЯНА. ...Леночка, ты крестик не клади ему, не клади! Украдут ведь... А это память тебе, от матери память, она тебе оставила...

ЕЛЕНА. Нет у меня никакого крестика... Без креста!.. Без могилы... Отец... Братик Андрейка...

ТАТЬЯНА. Ты плачь... Ты плачь...

ЕЛЕНА. Как я буду жить дальше? Как мне жить без тебя, Андрюша?!..

МАРИНА. Значит, это правда!..

НИКОЛАЙ (Возчикам). Забирайте! Несите!

МИТЯ. Увозите поскорей!..

ЕЛЕНА. Нет, нет! Оставьте мне его... Недолго, совсем недолго...

МАРИНА. Андрей!.. Не уносите!..

ЕЛЕНА. ...Кольцо!.. Отдай!.. Отдай мамино кольцо!..

МАРИНА. Не отдам!.. Ни за что!.. Мне Андрей подарил это колечко... Никому не отдам!.. Никогда!..

НИКОЛАЙ. Митя!.. Борис!.. Что вы стоите, ворон считаете! Держите этих сумасшедших покрепче!.. А вы уносите, уносите же скорей!..

СЦЕНА ВТОРАЯ

БОЛЬШАЯ КОМНАТА МАРИНА и ГАЛИНА

ГАЛИНА. ...Полегчало тебе?

МАРИНА. Да.

ГАЛИНА. Ничего не поделаешь. Будем жить дальше...

МАРИНА. Да.

ГАЛИНА. Ну не молчи! Скажи что-нибудь.

МАРИНА (напевает). Ла-ла, ла-ла... Ла-ла... Ла-ла...

ГАЛИНА. «Большой вальс»! Чудный был фильм!

МАРИНА. Глупый!

ГАЛИНА. А, по-моему, лучше глупый и добрый фильм, чем злой и умный!

МАРИНА. А добрый и умный – нельзя?

ГАЛИНА. Это самое лучшее! Людям надо показывать доброту, надо учить людей доброте! Не надо соблазнять злом!..

МАРИНА. Это ты мне говоришь? После всего того, что ты обо мне знаешь?! Ты бы лучше Андрею эти слова говорила, когда он живой был. Он чистый был...

ГАЛИНА. Его не надо было учить, он сам все знал...

МАРИНА. Он был слишком хороший!

ГАЛИНА. Слишком никто не бывает!..

ОЛЬГА (входит). Девочки, Татьяна Иванна зовет чай пить.

ГАЛИНА. Хорошо. Скажи, что мы сейчас придем.

МАРИНА. погоди! Скажи Татьяне Ивановне, чтобы здесь накрывала, на большом столе.

ОЛЬГА. Ладно, скажу. Еще Николай Корнеич велели спросить: вы не хотите в шашки поиграть? То есть они велели Марину Михалну спросить.

ГАЛИНА. С кем поиграть? С дядей Колей?

МАРИНА. Наверное, с Еленой. В знак примирения. – Ольга, передай Николаю Корнеичу, что я буду играть.

ОЛЬГА. Они как рады будут!

МАРИНА. Пусть все идут сюда, будем пить чай. Как прежде...

(Ольга уходит).

И откуда эта Ольга к нам прибилась? Не люблю ее. Юркая, как ящерица. На кикимору Билибина похожа!
ГАЛИНА. Пришла и поселилась. Теперь многое можно!
МАРИНА. Навеки! В квартире Шапиро! На кухне. Жжет книги доктора и печет пирожки с человечинкой!..
ГАЛИНА. Не шути так, мне страшно становится!
МАРИНА. Помнишь Дефо?
ГАЛИНА. «Робинзона Крузо»?
МАРИНА. Нет. «Дневник чумного года», старую книжку, с такими ятями... Там про нас всех... Я знаю, конец будет плохой!..

(Входят: Николай, Татьяна, Ольга, Елена, Митя, Борис. Несут самовар, чашки, скатерть. Накрывают на стол).

ТАТЬЯНА. Чай сегодня пустой. Сахара нет, а хлеб я на сухари отложила.
НИКОЛАЙ. И правильно, Таня. Морковный чай сам по себе полезен. Мариша! Еленка! Подайте руки друг дружке. Мы столько пережили! Надо мириться, надо!
Елена! Помни, о чем я тебе говорил!
ЕЛЕНА. Я помню.
МАРИНА. Лена, мир?
ЕЛЕНА. Да.
НИКОЛАЙ. А мы тут с Дмитрием пари заключили! Митя, ты за кого болеешь?
МИТЯ. За Елену.
НИКОЛАЙ. А я за Маришу.
ТАТЬЯНА. Пейте! Пейте чай!
НИКОЛАЙ. Подожди, мать! Пусть девчонки сначала сыграют. Лена, помнишь, как вы с Маринкой во Дворце пионеров в кружке занимались?
МАРИНА. Лена лучше играет.
НИКОЛАЙ. Не скажи! Я за тебя болею!
ЕЛЕНА. Давненько я не брала в руки шашек.

(Борис смеется).

МАРИНА. Я готова.
ЕЛЕНА. Я сейчас. Только заварю свежий чай.
ТАТЬЯНА. Да я заварила!
ЕЛЕНА. Нет, я хочу в нашем чайнике заварочном. Фарфоровый, из бабушкиного сервиза... Я быстро! (Уходит).
НИКОЛАЙ. Может быть, теперь все изменится к лучшему!
ТАТЬЯНА. А там и война кончится! Дай-то Бог!
БОРИС. Какие красивые шашки!
МИТЯ. И доска...
НЖОЛАЙ. Это шапировские...
ГАЛИНА. Ничего! Феликс не будет сердиться, он добрый.

ТАТЬЯНА. Кто тебе от него передал записку?
ГАЛИНА. Механик, из их полка.
НИКОЛАЙ. И что пишет? Повтори-ка!
ГАЛИНА. Лечился в госпитале. Скоро придет в отпуск...
ТАТЬЯНА. Счастливая!..
ЕЛЕНА (вносит чайник). Вот здесь поставлю, возле доски. Садимся, Марина?
МАРИНА. Начинаем...

(Передвигают шашки).

НИКОЛАЙ. ... и в дамки! Наша взяла! Маришка, держись! Я за тебя болею!..
ТАТЬЯНА. Еленка, можно я из твоего чайничка побалуюсь, разживусь заварочкой?
НИКОЛАЙ. Таня, зачем? Ты же сама заваривала...
ТАТЬЯНА. А мне из красивого чайника охота! Маришка, а ты не хочешь Еленкиного чайку?
НИКОЛАЙ. Пусть закончат партию.
МАРИНА. Нет, я сейчас выпью. Мама, налей и мне.

(Татьяна и Марина пьют).

ТАТЬЯНА. А ты, Коля?
НЖОЛАЙ. Не хочу.
ТАТЬЯНА. Ты чего загрустил? Маринка выигрывает... Я еще выпью. Жажда напала!.. (Жадно пьет и теряет сознание).
МАРИНА (вскакивает). Мама!
ЕЛЕНА. Это обморок!
НИКОЛАЙ. Таня!
ТАТЬЯНА (Приходит в себя). Доча! Мариша!.. (Умирает).
БОРИС. Что же это? Что же это?
ЕЛЕНА. Это не обморок, это смерть. Одна смерть. И будет еще одна смерть. Марина, я знаю, кто убил моего отца; знаю, почему Андрей... Ты тоже умрешь. В заварке яд. От маминой коллекции остался, у нее целый шкапчик был...
МАРИНА (словно не слыша слов Елены). Мама!.. Мамочка!..
НИКОЛАЙ (Заставляет Елену пить). Пей! Пей, подлая!
ЕЛЕНА. Оставьте меня! Я выпью! Выпью с удовольствием! (Выпивает чашку).
БОРИС. Умирает! Умирает!

(Елена падает мертвой).

НИКОЛАЙ. Теперь я знаю, что мне делать! (Быстро наливает из чайника Елены и также выпивает полную чашку. Падает).
МИТЯ. Довольно! (Хватает чайник Елены и чашки. Распахивает окно. Швыряет посуду. Далекий звон разбитого стекла).

ОЛЬГА. Что ты наделал? Это же улики!
МИТЯ. Следствия не будет!

(Громкий стук в дверь).

ГОЛОС. Эй! Там, внутри! Хозяева! Есть кто живой?!..

ГАЛИНА. Это Феликс! (Бежит открывать).

МИТЯ. «Есть кто живой?» Если бы он только знал, какой удивительно верный вопрос он задал!

(Галина и Феликс).

ГАЛИНА. Это Феликс, мой жених!

ФЕЛИКС. Шапиро!

МИТЯ. Дервиз, Дмитрий. Можете попросту Митей звать.

БОРИС. Борис Икрамов.

ОЛЬГА. Виролайнен, Ольга, жилища...

МИТЯ. Мы, Феликс, о вас слышаны...

МАРИНА (слабым голосом). Галинка!..

ФЕЛИКС. Я смотрю, дела здесь у вас!

ГАЛИНА. Я тебе все объясню.

МИТЯ. Да-да, Феликс, мы все вам объясним.

ФЕЛИКС. Желательно. А где мои-то? Папа, мама, Наташка...

БОРИС. Они умерли.

ГАЛИНА. Борис, кто тебя просил вот так сразу...

ФЕЛИКС. Та-ак! Это ничего. Это хорошо, когда сразу...

МАРИНА (Стонет). Галинка!..

(Все бросаются к Марине. Галина обнимает ее).

Галинка!.. И ты, Феликс!.. Митя!.. Боря!.. Ольга тоже... Бегите! Спасайтесь!.. Все спасайтесь, кто еще в силах... кто может спастись... Я не знаю, как... Но я все поняла!.. Я теперь знаю, это пьеса и мы в ней... Старая пьеса... Я забыла, кто ее написал... Это нарочно так сделано, так придумано... Это так нужно тому, кто написал... Нужно, чтобы я забыла... Бегите, спасайтесь... Отпустите меня... Кто-нибудь!.. Я не хочу умирать!.. Это нарочно!.. Я не хочу!.. Это пьеса... Все наши поступки, мысли... Мы всё делаем, думаем так, как написано... как написал кто-то!..

ГАЛИНА. Бедная моя!.. Родная подружка!..

ФЕЛИКС. Дела!..

МАРИНА ... Нет!.. Не бегите, не убегайте!.. Не бросайте меня одну!.. Я сейчас умру... Я умираю... Пьеса закончится, когда я умру... Вы будете свободны!..

КОНЕЦ



РАФАЭЛЬ ЛЕВЧИН

ДВЕ ПЬЕСЫ

Рафаэль Левчин (1946 – 2013 гг. Киев-Москва-Чикаго). Трудно писать о друге, которого не стало. Для меня дружба с Рафаэлем Левчиным - это целая жизнь, наполненная сотворчеством, обменом идеями, чтением стихов, дружеской критикой. Рафаэль в юности принадлежал к кругу поэтов, позже названных метареалистами (Жданов, Парщиков, Еременко и другие). Левчин был многосторонним человеком: блестяще образованный, он глубоко вникал в европейскую традицию, особенно в культуру Древней Греции. Переосмысление им греческой поэзии часто производило на слушателей эффект сногшибательной экспрессии. Прошло время, но стихи его продолжают производить на читателей гипнотическое впечатление. Он не только сочинял стихи, но и увлекался театром, драматургией. Целый ряд написанных им пьес остались не опубликованными. Данная публикация хотя бы отчасти восполняет этот пробел.

Юрий Проскуряков

ЗАМЫСЕЛ

Таверна. Кристофер Марло и Вильям Шекспир сидят за столом. Оба пьяны, но это видно только из их слишком резких или иногда неуверенных движений и жестов. Они давно здесь, их разговор уже начинает возвращаться к своим истокам. Они пьяны и молоды. Кроме них, в таверне никого.

Марло. Виль, ты знаешь это состояние! Утро - ты вдруг видишь его стрыдлившую улыбку в грязном окне! Утро, понимаешь? И все становится неважным. Все: женщина, которая принадлежала тебе ночью, ночь, которая принадлежала тебе как женщина, какой-то приятель, которого вроде бы заколол вчера в переулке... Ночи нет больше! Ты, конечно, знаешь, что она снова будет, будут сон и гибель, но в тот миг ты не думаешь об этом. Утро!.. Я никогда не завидую живописцам, Виль. Я смеюсь над ними! Годами слепнут они над мольбертами, тяжкий, не легче сизифова, труд - их удел, и на холсте появляется битва при Гастингсе или Пуатье. Не вся битва - миг ее, вырванный из бытия, приклеенный к холсту, мертвый, как цветок в альбоме. А я могу изобразить все войны Тамерлана при помощи десятка мальчишек и сотни пылающих слов!..

Шекспир (задумчиво). Пылающих слов...

Марло. Нет, не завидую и рассмеюсь в лицо любому, кто заподозрит во мне такое! Но утром... утром, в этом проклятом и благословенном ликовании красок, я хочу - я не стыжусь признаться тебе в этом, Виль! - мазать кистью по холсту, карто-

ну, стене, рабски копировать, подражать Богу, потому что нет слов таких, Виль! Можно сравнить восход с молодым вином или брачной кровью, языком дьявола и задницей ангела, можно ошеломить толпу глупцов, но сам-то ты знаешь: не то!.. Но – и вот это самое странное и прекрасное, Виль! – ты не чувствуешь себя униженным этим знанием! Ты стоишь голый, кожа в пупырышках, а тебе жарко, и должна бы быть слабость от похмелья и блуда, а ты чувствуешь себя молодым и голодным. Ты зовешь слугу и требуешь сыру и чернил. (Опрокидывает кубок, вино заливает стол, но он не обращает внимания). Женщина, проснувшись, испуганно смотрит на тебя. Ты и ее должен описать. Она будет у тебя не уличной девкой, а принцессой, жрицей или молодой ведьмой, тем, кем она, может быть, хотела бы стать... могла бы стать...

Шекспир. Крис, я завидую тебе! Нет, не славе, а вот этому... Ты написал «Фауста», «Тамерлана», ты воистину царишь, как в небесах Юпитер, и ты не успокаиваешься, ты ищешь... Ты счастливый, Крис!

Марло. Я счастливый, Виль! (Запнувшись). Нет, я несчастный... Несчастные! Что заставляет нас?.. Ты прав, что не завидуешь славе! Это прах! Сегодня все знают меня и мало кто знает тебя, а завтра все забудут Кристофера Марло и окружают сладким восхищением Вильяма Шекспира. Но что, что заставляет нас?.. Геро и Леандр – эти имена не просто красивы, они внутренне созвучны, они перекликаются, они звучат друг для друга. Если бы этого мифа не было, его стоило бы выдумать! Вот и мы – вечно плывем через Геллеспонт на чуть заметный огонек... Твои стихи, Виль, – молодые волки. Они взгрызаются в мозг. Их забудут не так скоро, как мои. Прочти вот то... ты знаешь, о чем я...

Шекспир

В разлуке я с тобой еще с апреля,
Плясавшего в смеющейся красе,
Да так, что с ним плясал под птичьи трели
И сам Сатурн, забывший о косе...

Марло. Стой! Дальше не надо. Вот эти слова: «...И сам Сатурн, забывший о косе...» Вот оно! То самое. (Вдруг с каким-то детским испугом). Виль, а ведь сейчас апрель!

Шекспир. Ну и что? Ведь это же не мартовские иды! Да и апрель сегодня кончается...

Марло. Кончается, но не кончился!

Шекспир. Ты стал суеверным, Крис?

Марло. Нет, Виль, я, как прежде не верю ни в Бога, ни в черта, но впервые мне захотелось побереечь себя. Знал бы ты, какую вещь я задумал! Ты читал когда-нибудь саги?

В таверну вваливаются подвыпившие солдаты. Их трое, высокие, угрожающего вида.

Первый солдат. Вина! Эй, вина!

Марло (морщась). Тише там!

Первый. Мы здесь кому-то не нравимся, парни? Вроде бы вот тому, а?

Шекспир. Не ищи ссоры, приятель! Мы вас не трогаем!

Второй. Чего?! А тебя кто спрашивает, сопляк?

Первый. Проткнуть его, Дэн? (Выхватывает рапиру).

Шекспир вскакивает, скрещивает клинки с Первым солдатом. Марло бросается на помощь другу, но Второй и Третий преграждают ему путь. Шекспиру везет – первым же выпадом он поражает своего противника, схватывается с Третьим, ранит его, тот падает. Одновременно Второй убивает Марло.

Шекспир. Ты... ты убил его, исчадь ада ты!!

Второй (с безразличием профессионала). Хэ! И тебя тоже!

Делает ложный выпад, ранит Шекспира в правую руку. Шекспир роняет оружие. Второй медленно наступает на него, почти касаясь острием клинка. Шекспир пятится, упирается спиной в стол и внезапно кидается солдату под ноги, валит его. Короткая борьба. Шекспир пронзает противника его же рапирой. Встаёт, зажимает рану ладонью. Третий солдат стонет.

Шекспир. Кри-ис!!!

Молчание.

Шекспир. Твой замысле, Крис! Саги!.. (Опускается на пол, бурно рыдает, как ребенок. Через несколько минут успокаивается, приподнимается. Лицо его в слезах, но мыслями он уже далеко. Стоит на коленях в задумчивости). Саги... Что это значит?

Третий солдат снова стонет.

З а н а в е с

МЕЖДУПЛАНЕТНЫЙ НОВОГОДНИЙ ПЕРЕПОЛОХ

Юрию Проскурякову

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА В ПОРЯДКЕ ПОЯВЛЕНИЯ:

ДЕД МОРОЗ, он же ЛЕШИЙ, он же МРАЧНЫЙ ПРИШЕЛЕЦ
КОЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ, он же ВАМПИР, он же АГРЕССИВНЫЙ ПРИШЕЛЕЦ
ВЕДЬМА, она же ЧУДО-ЮДО, она же ЗАГАДОЧНЫЙ ПРИШЕЛЕЦ
ВОЛШЕБНЫЙ ПЕС, он же НЕУЛОВИМЕЦ, он же ВЕСЕЛЫЙ ПРИШЕЛЕЦ
МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК, он же ФАУСТ, он же ВСЕМ ПРИШЕЛЬЦАМ ПРИШЕЛЕЦ
а также
эскимосы, индейцы, ковбои, арлекины, пьеро, трубочисты, эльфы, гномы, панки,
варвары, жрецы, legionеры, звери, птицы, рыбы, растения, микробы, вирусы
и прочие пришельцы

Поляна в заснеженном лесу.

На фоне висящих на деревьях больших плакатов «ПРИШЕЛЬЦЫ! ДОБРО
ПОЖАЛОВАТЬ!», «ОТ ГУМАНОИДА СЛЫШУ!!!» и «ВЫЯВИ ПРИШЕЛЬЦА В
СВОЕМ КОЛЛЕКТИВЕ!» проходят мужчина неопределенного возраста и ребенок
неопределенно-дошкольного пола и возраста.

РЕБЕНОК (читает). «ПРИ-ШЕ-ЛЬЦЫ...» Папа, а кто это – при-ше-льцы?

МУЖЧИНА (ковыряя в носу). Ну... это... которые пришли...

РЕБЕНОК. Откуда?

МУЖЧИНА (ковыряя в ухе). Это... в общем... из космоса...

РЕБЕНОК. А где они сейчас?

МУЖЧИНА (глядя в сторону зрителей). А... это самое... тут... там... да везде...

РЕБЕНОК. А, это такая сказка?

МУЖЧИНА (ковыряя в зубах). Да уж... сплошная сказка!..

РЕБЕНОК (уже за сценой). А зачем они пришли?

МУЖЧИНА (тоже уже за кадром, удаляясь). А чтоб сказку сделать былью!

Музыка.

Рев двигателей идущего на посадку летающего блюдца.

Внезапная тишина.

ДЕД МОРОЗ (шумно проламывается сквозь кусты). Фсем прифет, гуд монинг,
бона сэра! (Он говорит на всех языках одинаково плохо). Ай эм Санта Клаус, унд
ихь гратулире ойх с наступательный энд хэппи новый год, фелис аньо нуэво унд

нох айн маль...

КОЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ (выходит с другой стороны). Ну и?

ДЕД МОРОЗ. О, коллега! Бонжур! Позвольте есть узнать, почему не есть слышать
ваш приземлений?

КОЩЕЙ. Фуфло!

ДЕД МОРОЗ (мрачнеет). Не есть понимать, миль пардон...

КОЩЕЙ. Не фиг те понимать, баклан! Мы летаем не в пространстве, а во време-
ни. Всосал?

ДЕД МОРОЗ. Ихь бин не ослышаться?

КОЩЕЙ. Щас как ослышусь по кумполу, так тебя ложками собирать придется!

Ох и тупари у вас на Бомискуле, даром что небелковые!

ДЕД МОРОЗ. Коллега, я есть попросить бы не нарушать как статус, так и кво!

Наш констеласон хоть и отдаленный, а себя в обиду не есть гебен! Десять тысяча
световой год не есть помех для лонг манипулятор, ферштейн? Наши корабли
есть прилетать на этот теллус еще в незапамятный темпорум! Прометей есть наш
нечеловек, и Баальбекский платформ тоже не есть обходиться без наш участия! Я
бы не есть рекомендовать, либер брюдер, оскорблять посланец могутный небел-
ковый сивилайзэйшн при исполнении служебный обязанность!!

КОЩЕЙ (как всякий наглец, получив отпор, отступает). Ладно, от токо не надо
ля-ля! Не вешай мне лапшу на уши, кончай базар! Скажи прямо – завидуешь! Во
времени летать вы не умеете, так? О! А нам это – тьфу! Чё проще – сигаешь, допу-
стим, на час назад. Ну, твоя планета за этот час черт-те куда отлетела, зато другая
подлетела, приколись! Так можно куда хошь перескочить, токо точный расчёт – и
все дела! Сечёшь, активная протоплазма?

ДЕД МОРОЗ. Эстраординарио, коллега! Но ведь для это необходим есть грандио-
зус расчислительный техник! Ваш планет иметь сверхмощный машин, ниht вар?

КОЩЕЙ (ржет). Машин!!! Гы-гы-гы, уморил, кореш! (Резко). Никаких машин!

У нас биотехнология, во! Никакого бензина, токо кровь! Или, на худой конец,
спирт! Ясно, да?

ДЕД МОРОЗ. Ноу... Но компрандо, коллега...

КОЩЕЙ. Не, ну не полудурок, а? Меодрациты, и те быстрее ображают!

ДЕД МОРОЗ. Если коллега опять иметь юберлэйфен на личность, я буду вынуж-
ден переломать ему уно, две, файф конечность, альзо! Во компрене?

КОЩЕЙ (струхнув). Ну чё ты ото сразу в бутылку, корешок, в натуре? Уже и
шутки не хаваешь! Чё нам-то делить, сам посуди! Нам, пришельцам, друг дружки
держаться надо, пока поодиноч е не взяли, тепленькими... (Нервно оглянув-
шись). Ну, обходимся мы без машин, понял? Людей употребляем вместо. И счи-
тают они. Живые компьютеры, во! И вообще всю работу делают. Ферштеешь?

ДЕД МОРОЗ. О-о!..

КОЩЕЙ. Ну! А то чё ж мы сюда-то наладились? Эт раньше у нас были всякие там
заморочки типа вторжения, завоевания, то, сё... Та! Больно надо! Себе дороже!
Не, проще... а главное, дешевле их... (Кивает в сторону зрителей.) ...партиями
переправлять к нам. А там – выжимать, чё можно, пока не выдохнутся. А тогда
уж...

ДЕД МОРОЗ. Э?!

КОЩЕЙ. В пищу! (Срывает маску. Остается в жуткой маске Вампира).

Музыка.

Неторопливо и элегантно входит Ведьма. Говорит с прищелкиванием и присвистыванием.

ВЕДЬМА. Ах, до чего ж глупы эти мужчины! Их же нельзя оставить одних на пять наносекунд... Кого не поделили, а? (Вампиру). А позолоти ручку, квантовый! Ой, вижу-вижу: дальняя дорога, фторная недостаточность, казенный дом и полная аннигиляция!

ВАМПИР. Ну, ты типа не очень нависай, а то я те дам аннигиляцию! Ты гляди, с кем базаришь! Ты ваще знаешь, кто я... откуда я... какова моя миссия?!

ВЕДЬМА. Знаю, нейтринный, знаю! На год вперед все знаю – и что есть, и что было, и что будет! Ох, плохое у тебя будущее-то... можно сказать, нулевое будущее...

ВАМПИР (разъярясь). Да ты, Ведьма... да я... да я тебя!! Ты чё думаешь, джинсы натянула, так я те вожгой под хвост не всыплю?!!

ВЕДЬМА. Это ты, квазигуманоидный, кому под хвост?! Это ты мне под хвост?! Ах ты, тля метагалактическая!!! Где ты у меня хвост увидел, а?! (Поворачивается). Где, я тебя спрашиваю?! Глаза разуй, моллюск подслеповатый! А туда же, вурдалак-любитель! Да тебя любая инфузория-туфелька вокруг щупальца обведет, тьфу!.. Джинсы мои не нравятся, да? так я их и снять могу!.. Ну? снять?!

ВАМПИР (струсив). Не, Ведьма, не надо, не надо...

ВЕДЬМА. Кому Ведьма... (Сбрасывает джинсы, бьет чешуйчатым хвостом.) ...а кому и Чудо-Юдо! (Снимает маску, рассыпает по плечам зеленые кудри.) ...а также Сирена, Водяница, Русалка, Ундины, Разноглазка... на все вкусы!! (Переливчато хохочет).

ДЕД МОРОЗ. Великолепно есть! Оригинал! Вундербар! (Снимает маску, остается в маске Лешего). Кайф!!

ЧУДО-ЮДО. А ты помалкивай, я еще с тобой потолкую... вот только сперва с этим хмырём разберусь...

Музыка.

Раздается развеселая песня: «НЛО ты мое, НЛО! И куда ж ты меня занесло?..»

На поляну выкатывается Волшебный Пес. У него шесть лап, в одной из них бутылка, к которой он регулярно прикладывает.

ВОЛШЕБНЫЙ ПЕС. Как счастлив я, друзья мои, как весел!

Подумать только, как нам повезло!

ЧУДО-ЮДО. Ничего себе! Это еще что за экземпляр?!

ПЕС (прикладывается, становится еще веселее).

Друзья мои! Нам целый космос тесен!

Отечество нам...

ЛЕШИЙ. Вы откуда прибыть есть?

ПЕС. Ну, предположим, из созвездья Волопаса.

Да не разглядывай меня, как папуаса!

Да не смотри, что я с такой собачьей мордой!

Я гуманоид, я взыскательный и гордый!

ВАМПИР. Эт ты-то гуманоид?

ПЕС. Ну, натурально, гуманоид, отчего же?

Ты на себя бы посмотрел, с твоею рожей!

Снимает маску, часть лап, надевает крылья, жабры и т.п., не умолкая при этом.

По понедельникам я только Псом бываю,
а в остальном любые формы принимаю!

Я не какой-нибудь коварный проходимец,
а торопящийся помочь Неуловимец!

Я не бросаю как попало обещанья,
а выполняю все заветные желанья!

Я помогать готов любому, кто влюбленный,
любому также, кто начальством оскорбленный.

Все подходите, не толпитесь, принимаю,
я вам служу, я к вам затем и прилетаю,
и без меня бы вам давно, пожалуй, крышка,
мои по разуму сестренки и братишки!

Прикладывается, становится совсем веселым.

Все загрязнения среды я расчищаю
и даже больше – их в четверг перемечаю!

Я вам могу остановить антициклон!

Ах, это чудо, это сказка, это сон!

ЧУДО-ЮДО. Да утихни ты!

НЕУЛОВИМЕЦ. Я достаю для археологов реликты,
предотвращаю пограничные конфликты
и поглощаю информационный шум!

Тарара-пыра-поцы-коцы-мама-ум!!!

ЧУДО-ЮДО. Я кому сказала!!

НЕУЛОВИМЕЦ (прикладывается, укладывается и засыпает, бормоча сквозь сон).
Я хоть и сплю, но слышу все, всему внимаю,
недаром я любые формы принимаю...

ЛЕШИЙ. Невероятно интересант есть! Такой морф в наш район не бывать уже
с... (Задумывается, считает по пальцам). С незапамятный тайм!

ЧУДО-ЮДО. Ну ладно! (Оглядывает всех с брезгливой гримасой). Да уж! Что и
говорить! Та еще тусовка... Нет, этих мужиков давно пора истребить! В интерпланетарном масштабе! поголовно и повсеместно.

ВАМПИР. Надеюсь, это шутка? Я все-таки сайнтор космогнозии и почетный почесыватель пятнадцатой пятки Его Невероятности!

Снимает маску, остается в еще более отталкивающем виде Агрессивного Пришельца.

ЧУДО-ЮДО. Да? А я – Координатор пятидесяти восьми Объединенных Систем и неофициальный Лидер группы Наблюдателей. Вы все мне так или иначе подчинены. (Снимает маску, атрибуты, остается в очень простом костюме Загадочного Пришельца; лица не видно, только черный силуэт, однако женственность облика неуловимо сохраняется). Никто не знает, откуда я и где я появлюсь в следующий раз; возможно, тогда не будет не только людей, но и памяти о них, и даже понятия «люди»; Земля будет необитаемой, песок будет мокрым от морских волн, поглощающих воспоминания... Никто не знает ни моего лица, ни моего имени, и не узнает, да и незачем – я не здесь, даже когда я здесь... Есть вопросы? Нет? Становись!

ЛЕШИЙ (снимает маску, остается в маске Мрачного Пришельца, становится смиренно). Ай эм в ваш распоряжений!

АГРЕССИВНЫЙ ПРИШЕЛЕЦ (наоборот, надевает все маски, становится смиренно). Порядок, шеф!

НЕУЛОВИМЕЦ-ВЕСЕЛЫЙ ПРИШЕЛЕЦ (ухитряется, не просыпаясь и путаясь в масках, переползти и занять место на левом фланге, бормоча сквозь сон).

Я космический пришелец,
на семнадцать рук умелец
против общего врага...

Мальчик девочке слуга!

ЗАГАДОЧНЫЙ ПРИШЕЛЕЦ. Вольно! (Прохаживается вдоль строя). У меня такое впечатление, что некоторые забыли, зачем они, собственно, здесь находятся.

Попрошу вкратце изложить сущность ваших заданий.

МРАЧНЫЙ ПРИШЕЛЕЦ (вновь натягивает маску Лешего, сверху маску Деда Мороза). Ай эм Санта Клаус... это я уже говорить был... ин другой транслитераций Дедко Морозко, любимец человечий чилдрен, популярный персонаж земной фольклор. Это есть неукоснительный традишн. Наш заветвлённый сивилайзэйшн не жалеть есть тьемпо, крафт, пенёнзы, дабы питать корни легенд унд миф этот странный планет. Это есть гебен им ощущений свой импортанс унд толкать их поступательный бевергунг. Натюрлихь, это не есть чистый филантропий. Мы безукоризненно подзаряжать здесь то, что в их терминологий хайст «биополе». Получаться есть... (Лихо). Баш на баш!

АГРЕССИВНЫЙ. Чиво?

МРАЧНЫЙ (мрачнеет). Это есть идиома!

АГРЕССИВНЫЙ. Оно и видно! Ну, а мы туфту не гоним! (К зрителям). Хромопальская Пангалактическая Империя приглашает землян – предпочтительно молодых и здоровых! – посетить наши места не столь уж отдаленные с туристическим визитом! Само собой, все это будет оформлено вроде бы как атлантиче-

ский круиз с заходом в Бермудский треугольник! Если ты землянин и у тебя есть голова на плечах, то тебе грех не воспользоваться возможностью...

ВЕСЕЛЫЙ ПРИШЕЛЕЦ (просыпается).

Кто за корыстью гонится,
сам тот под ветром склонится!

Только камни соберёт –

все уже наоборот!

Пусть слова мои темны,

да намеренья ясны!

ЗАГАДОЧНЫЙ. Как и следовало ожидать, ваши знания о самих себе отрывочны и искажены. Вы даже не помните, что число идей конечно и, как обобщение высшего возможного порядка на данном витке, приводит, в виде скачка архисистемы, к полному превращению идей в материю – то есть к возникновению мира следующего уровня организации... Иными словами, мы здесь вовсе не просто сила, которая желает добра и приносит зло. Если мы не здесь, то мы нигде – зарубите это себе кто на чем! Не люди существуют благодаря нам, а мы благодаря им! Эта часть вселенной, как вы могли бы знать, создана по ошибке, и наше предназначение состоит в том, чтобы всё разрастающиеся последствия этой ошибки нивелировать и уравновесить, и иных форм жизни нам не дано! Следовательно, эгоцентризм этого дилетанта-рабовладельца чреват разрушением не только для него самого – это бы полбеды, – но и для всех нас. Альтернатива: убрать его немедленно. (Вскидывает руку).

АГРЕССИВНЫЙ. Э-э, командир, мы так не догова!..

Молния. Затемнение. Свет. Агрессивный Пришелец исчез, валяются только маски.

ЗАГАДОЧНЫЙ. Боюсь, однако, это мало что изменит. Он наверняка уже успел вырастить здесь много квазиформ.

МРАЧНЫЙ. Это как есть?

ЗАГАДОЧНЫЙ. Смотрите.

Со стороны зрителей появляются три человека в костюмах разных эпох. Подбирают и надевают маски. Угрожающий танец. Загадочный Пришелец испепеляет их. Валяющихся масок уже шесть.

ВЕСЕЛЫЙ. Как это просто, как это мило:
мыло на шило, шило на мыло!

Выходят шесть человек. Та же игра.

1-й АГРЕССИВНЫЙ ПРИШЕЛЕЦ. Если ты землянин и у тебя есть голова на плечах, то тебе грех не воспользоваться возможностью!..

2-й. Я почетный почесыватель пятнадцатой пятки Его невероятности!...

3-й. Токо кровь! Или, на худой конец, спирт!..

4-й. Все это будет оформлено как атлантический круиз с заходом в Бермудский треугольник!

5-й. Мы летаем не в пространстве, а во времени!!

6-й. Живые компьютеры, во!!!

Сатанинский хохот. Танцую, угрожающе окружают пришельцев.

ЗАГАДОЧНЫЙ (поднимает руку, но раздумывает). Бесплезно. И чем их больше, тем больше вероятность и нашей деструкции. Помощь против расчеловеченных человек способен оказать только человек.

МРАЧНЫЙ (к зрителям). Взрослый унд детёныш! Ай эм Санта... это я уже говорить был... я есть принести вам дары и подарунки! Коммен цу мир и выбирайте! проше! но каренси!.. Терра вестра амирабле унд бьютифул эст, особенно если положений шрекхих, компликэйшн! Заген зи битте, уот кэн ай ду фо ю?! Любый разумный пожеланий, силь ву пле! Уно, цвай, трес! (Вытаскивает из мешка разнообразные предметы, жонглирует ими.) Берите, что желать, плиз, только помогите нам уничтожить есть этот взбесившийся морф, угрожающий нас и вас и даже не понимающий, что и себя тоже!!!

Агрессивные издевательски хохочут. Медленно, трусливо, но неуклонно сжимают кольцо.

ВЕСЕЛЫЙ. Да брось ты, слышь, дружбан, пускать слезу – сейчас я их элементарно загрызу!!!

Кидается на Агрессивных. Драка. Отступает и тоже обращается к зрителям.

Наступают холода,
угасают звезды.

Человек, иди сюда –
ЗАВТРА БУДЕТ ПОЗДНО!

Наступают холода,
замерзает Цельсий.

Человек, иди сюда –
ЖДУТ ТЕБЯ ПРИШЕЛЬЦЫ!

Без тебя мы, как без рук!
И без ног мы тоже!

Помоги нам раньше, друг –
после МЫ поможем!!!

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК (выходит со стороны зрителей, на спине у него плакат:
«ПРИШЕЛЕЦ ВАСЯ ЛЮБИТ НЮСЮ!»). Спокуха, ребята, я тут! (Агрессивным.)

А ну, брысь отсюда! Чтoб духу вашего!..

АГРЕССИВНЫЕ. О-о-о, человеческим духом пахнет!.. (Разбегаются).

Молодой Человек с достоинством кланяется, подвешивает свой плакат и, спохватившись, переворачивает его на другую сторону: «МЫ ОДНОЙ КРОВИ, ТЫ И Я!». Пришельцы, срочно экипируясь, аплодируют.

ВЕДЬМА (элегантно отставив помело, воркует). О, какой очаровательный юноша!
И какой воспитанный!

ДЕД МОРОЗ (расшаркиваясь и даже слегка веселея). Могу предложить великолепный импортный коньки...

ПЕС (виляя хвостом).

Ну, как я думал, так и получается:

все хорошо, что хорошо кончается!

ВЕДЬМА. Позвольте пригласить вас на белый танец!

Танцуют. Пес скачет вокруг.

ВЕДЬМА. Позвольте узнать ваше имя?

ДЕД МОРОЗ. И фамилий! Об этом надо сообщать пресса! Планет должен знать свой герой!

ПЕС. Человек – это

опора жизни,

центр Вселенной,

двигатель прогресса.

Как еще назвать человека?

Человек – остров

в человечесем море...

С чем еще сравнить человека?

Вот сейчас он

из дому выходит,

смотрит направо,

налево смотрит.

Ждут его

газета, сигарета,

пять начальников,

двое подчиненных.

Ждут его

горячая путевка,

выговор в приказе,

детектив британский.

Ждут его

рыбалка в воскресенье,

Лох-Несская страшила,

женщины, дети.

Ждут его

великое открытие,
всемирная слава,
цепь реинкарнаций...

Даже дьявол,
старый рогагоносец,
тоже ждет,
не отходя от кассы...

Человек – чудо
собственной персоной!!!

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК (продолжая танцевать). Ну, чего там, ребята, на моем месте так поступил бы каждый. Во всяком случае, каждый из нашей лаборатории. (Ведьме). А зовут меня Фауст.

ВЕДЬМА. Доктор Фауст?!

ФАУСТ (скромно). Пока еще только кандидат, но рассчитываю стать и доктором. Со временем. И с вашей помощью.

ВЕДЬМА. О, вот как? (Останавливается). Впрочем... нет, ну что же, конечно, мы... (Деду Морозу). Займитесь!

ДЕД МОРОЗ (достает из мешка папку). Битте, это есть ваш докторантский диссертаций! Вы есть защитить его... вчера!

Вписывает дату, замахивается печатью.

ФАУСТ. Благодарю, но вы меня не так поняли. Мне липы не надо...

ДЕД МОРОЗ. Липы?

ПЕС. Идиома!

ДЕД МОРОЗ. А-а!

ФАУСТ. У меня есть своя тема... я бы даже сказал, система тем. И вот в этой связи хочу задать два вопроса. Вы тут упомянули, что эта часть вселенной была создана по ошибке. Мне бы хотелось знать, что вы называете «этой частью вселенной» и в чем заключается эта ошибка...

Пришельцы хохочут.

ВЕДЬМА. Ну что вам сказать? Ну, представьте, что ваша лаборатория работает над закрытой темой...

ФАУСТ (скромно). Так оно и есть.

ВЕДЬМА. ...и вдруг, как-то миновав пропускную систему, является с улицы юный натуралист и просит у вас ваше детище на полчаса!

ФАУСТ. Ну, знаете!..

ВЕДЬМА. Во-первых, ни в коем случае...

ФАУСТ. Почему?!

ВЕДЬМА. Потому что иди знай, как эта информация повлияет на вашу историю с географией... Во-вторых, вы же все равно не поймете...

ФАУСТ. «Во-вторых» нейтрализует «во-первых».

ВЕДЬМА. А в-третьих...

ФАУСТ. Но ведь можно...

ВЕДЬМА. Нет, нельзя!

ФАУСТ. Крайне сожалею, но я настаиваю! В конце концов... (Деду Морозу) ...я же могу сам себе выбирать новогодний подарок? Имею право?

ДЕД МОРОЗ. Натюрлих, абер не всё есть файн, что есть бон. Скажем, вы захотеть стать невидим, а потом стать ходить в синема без билет, ферштейн?

Пес лает, Фауст и Ведьма хохочут.

ФАУСТ. Граждане пришельцы, да поймите, что в моем лице вы облагодетельствуете все человечество!

ВЕДЬМА. Ваше человечество, увы, не едино. Эти, от которых вы нас так вовремя избавили, тоже его часть.

ФАУСТ. Ну, раз так, у меня есть другое желание: дайте мне молодость вечную, жизнь бесконечную!

ПЕС. Силён, бродяга!

ДЕД МОРОЗ. Бродяга?

ПЕС. Идиома!

ВЕДЬМА. Да, юноша, в сообразительности вам не откажешь. Ваше второе желание – просто модификация первого. Подумайте еще, вам дается третья попытка.

ПЕС. Есть на свете чудеса,

больше и меньше:

копченая колбаса

и улыбки женщин,

и ночной разговор

с другом старинным,

и большой коридор

в старых картинах,

опьянение любви,

красота похмелья...

Эта вся селяви

не терпит безделья!

ФАУСТ. Ну, тогда... тогда... (Ведьме). Разрешите? (Приглашает ее на танец. Танцуют). Знаете, что? Я... полюбил вас с первого взгляда. Будьте моей женой! Вот!

ВЕДЬМА (останавливается, как вкопанная). Ну ни фига себе пельмень!

ДЕД МОРОЗ. Пельмень?!

ПЕС. Идиома!

ФАУСТ. Это мое окончательное желание, и другого не надо!

ВЕДЬМА. Это тоже – то же самое. Да, у вас в лаборатории не дураки...

ФАУСТ (ухмыляясь). Да уж!

ВЕДЬМА. Послушайте! Желание, повторенное в разных вариантах трижды, должно быть исполнено. Таков закон. Но ведь вы не отдаете себе отчет...

ФАУСТ. Отдаю!

ВЕДЬМА. Но вам же не разобраться без теоретической подготовки!

ФАУСТ. Как-нибудь!

ВЕДЬМА. Да вы вообще представляете себе, кто я? Вы хоть отдаленно можете себе вообразить, какие обязанности лягут на вас, когда вы станете моим мужем?!

ФАУСТ. Ничего, мы тоже не лыком шиты!..

ПЕС. ...и не дранкой биты!

ДЕД МОРОЗ. А?

ПЕС. Идиома!!

ВЕДЬМА. Ну что ж... будь по-вашему! У меня есть свидетели, я отговаривала вас, как могла... Ладно, ваше желание сбудется – как только часы пробьют двенадцать. Есть еще время одуматься!

ФАУСТ. Не желаю!

ВЕДЬМА. Ну-ну... Получите и молодость вечную, и жизнь бесконечную, еще недостает... Узнаете и про «ошибку»... Как, однако, вы, люди, собственным глазам не доверяете – да вы бы оглянулись повнимательнее: а что у вас тут, в вашей части вселенной, не по ошибке?!!

ФАУСТ. Ну уж это вы как-то...

ВЕДЬМА. Ничего-ничего, еще приобщитесь. Узнаете Разгадку всех Загадок. Станете таким, как мы...

ФАУСТ. Каким?

ВЕДЬМА. Таким! (Срывает маски, остается без лица и пр.)

ФАУСТ. Ну и что? А я, по-вашему, кто? Да неужели же вы до сих пор не поняли, что я – тоже пришелец? Что все мы тут – пришельцы?!

Сквозь кусты проламываются костюмированные персонажи, перечисленные в конце списка действующих лиц. Фауст срывает маску и тоже остается без лица. Они с Ведьмой стоят, обнявшись, и, как можно предположить, целуются. Вокруг них – буйный танец.

ПЕС. Тили-тили-тесто!

Жених и невеста!!

ДЕД МОРОЗ. Это идиома?

ПЕС. О, еще и какая идиома!..

Часы бьют двенадцать раз.

ДЕД МОРОЗ. С Новый Год! С новым счастьем! Сейчас вы познаете Разгадку всех Загадок. Но для это надо не забывать есть один простой идиома: эта часть вселенной есть место, где нельзя останавливаться!

ПЕС. Время ходит колесом,

каждый день – нескучный сон,

каждый день у нас дела,

каждый год земля бела,

каждый новый Новый Год

нам известен наперед,
словно старый санный путь...

Времени не обминуть!

В море прыгают дельфины,

наши братья и кузины,

а подъездный инвалид

на одной брови стоит.

Снег идет, вода течёт,

воду в ступе год толчёт,

рыба плавает по дну...

Мы у Времени в плену.

Время по уши в снегах –

в неоплаченных долгах,

словно нищий император...

Мы у Времени – театр!!!

Занавес, или что там есть у пришельцев



ВАЛЕРИЯ ИСМИЕВА

ДИАЛОГИ С ДРУГИМ: ТЕАТР И ЛАБИРИНТ

(НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА 1960-Х – 2010-Х ГГ.)

...сознание предполагает дифференциацию на субъект, объект и отношение между ними. Где нет «другого», или где он еще не существует, там исчезает всякая возможность сознания.

К. Г. Юнг. «Aion» [1]

В последние годы из всех сфер общения – от бытовой до медийной и научной – уходит культура диалога. Между тем диалогичность – одно из условий существования культуры. Не случайно европейская философская традиция обращается к фигуре Платона, который большинство своих трактатов строил как диалоги. В них искусство вопрошания и совместного поиска ответа Сократ сравнивал с повивальным ремеслом, называя себя повитухой разума. По его словам, этот диалектический метод помогал рождению истины, таившейся в уме другого человека.

В диалоге «Теэтет» Платон приводит две интересные метафоры памяти и процесса припоминания: в одной жизненный опыт сравнивается с оттиском перстня-печатки на воске, в другой – фрагменты полученных знаний уподобляются пойманым птицам, которых вспоминающий достает из клеток по мере надобности [2]. В нашей работе актуализирована вторая метафора. А поиск ответа на вопрос о смысле диалога с Другим ведется на материале художественного кинематографа. Избранные примеры не привязаны к определенной стране и охватывают достаточно широкий период – со второй половины 1960-х гг. (расцвет кинотехнологий, эстетическая и этическая свобода высказывания) до настоящего времени [3]. Предпочтение отдано фильмам с двумя участниками, которые ведут диалог, составляющий сюжетное и смысловое ядро кинотекста. Этот диалог следует понимать, как социальное и отчасти философское противостояние. В большинстве примеров участники диалога – единственные герои в картине. Мы не рассматриваем фильмы-диалоги, в которых субъектами общения выступают супруги, родственники, друзья, коллеги и т.п. или в ходе диалога возникает любовное чувство (например, отечественные кинокартины «Без свидетелей» Н. Михалкова, «Ирония судьбы, или С легким паром» Э. Рязанова). В этом случае диалог наполняется иными смыслами.

В кинофильмах, о которых пойдет речь, собеседником Протагониста является незнакомец, Другой. Это понятие предполагает экзистенциальное прочтение в

смысловом диапазоне от Сартра и Камю до М. Хайдеггера и М. Бубера [4]. Характерно, что к концу киноповествования Другой может изменить статус, перейдя на позиции друговости (друг) или чужести (чужой).

В статье рассмотрены следующие картины: «Персона» (реж. И. Бергман, 1966); «Игра на вылет» (в оригинале «The Slouth» («Ищейка»), реж. Л. Манкевич, 1972); «Солярис» (реж. А. Тарковский, 1972); «Ампир» (реж. А. Сокуров, 1986); «Страна в шкафу» (реж. Р. Бхарадвадж, 1991); «Мертвец» (реж. Дж. Джармуш, 1995); «Русский ковчег» (реж. А. Сокуров, 2002); «На пути к смерти» (в оригинале «30 миль», реж. Р. Харпер, 2004); «Ло» (реж. Т. Бетц, 2009); «Стальные двери» (реж. С. Мануэль, 2010); «Проснись и умри» (реж. М. Уррутиа, 2011); «Воскресный экспресс Сансет Лимитэд» (реж. Т. Ли Джонс, 2011).

Бегло представим сюжеты: священник тщетно уговаривает самоубийцу не совершать задуманное («Воскресный экспресс Сансет Лимитэд»); молодой человек приезжает на работу в странный город, где получает смертельное ранение, случайный товарищ везет его в свою деревню для погребения («Мертвец»); старая женщина узнает о готовящемся убийстве и в последний момент, когда ничего нельзя изменить, понимает, что она и есть жертва («Ампир»); жестокий следователь допрашивает писательницу, добиваясь признаний в тайном заговоре, которого не существует («Страна в шкафу»); случайный пассажир провоцирует водителя, и тот убивает его («На пути к смерти»); медсестра пытается помочь невротичной пациентке, которая ни с кем не разговаривает («Персона»); чтобы найти возлюбленную, молодой человек решает воспользоваться магической книгой и вызывает демона («Ло»); два случайных попутчика после таинственной катастрофы совершают прогулку по ночному Эрмитажу («Русский ковчег»); богатый писатель заманивает любовника своей жены в дом, чтобы обвинить в инсценированном ограблении, но сам попадает в ловушку («Игра на вылет»); женщина просыпается в постели с незнакомым мужчиной, который ее убивает – сцена повторяется с вариациями несколько раз, пока героиня не находит способ спасения («Проснись и умри»); мужчина попадает в загадочный бункер и ищет отсюда выход вместе с незнакомой женщиной («Стальные двери»).

Отметим сразу: тема театра, и прежде всего театра саморепрезентации, присуща практически всем отобранным «дуэтам», о которых пойдет речь. Некоторые из этих фильмов-дуэтов и смотрятся скорее, как спектакли, и оформлены как сценические действия (о чем – ниже), а часть из них и задумывались как спектакли (одни – действительно результат экранизации пьес, другие сняты для телевидения [5]).

Все отобранные картины сочетают метафоричность с психологизмом, преобладанием крупных планов, зачастую отличаются «звездным» актерским составом. Ситуация двух персонажей в ограниченном пространстве актуализирует бинарность оппозиций, провоцируя напряженность диалогов, предельно ужесточая конфликт.

Персонажи не связаны отношениями референтности, а острота ситуации и диалогов обусловлена проблемой выживания. Противостояние перерастает в жестокий поединок между Протагонистом и Другим. Это ставит вопрос о ценно-

стях (заниженных у одного из персонажей в соответствии с мировоззрением «das Man» М. Хайдеггера), превращаясь из спора о сиоминутном в экзистенциальную проблему, где аксиологические (а имплицитно – и онтологические) аспекты связаны с вопросами самопознания и самоидентификации: кто я такой? в чем состоят подлинные ценности? на что я готов ради них? есть ли предел дозволенного на пути к самосохранению и что нужно сохранять? где граница между мной и Другим?

Другой стремится погрузить Протагониста в глубины человеческого «я», исследовать закоулки сознания. Поведение Другого напоминает действия психоаналитика, только в более жесткой форме: он ставит оппонента перед неприятной (а зачастую опасной) ситуацией выбора. Ему удается посеять в душе Протагониста смятение, растерянность, гнев, страх, что приводит к смещению привычных социальных и нравственных ориентиров.

Состояние протагониста в начале сюжета можно определить, как отгороженность от мира, нежелание воспринимать неприятные и болезненные послы извне. Некоторые проявления первичного состояния персонажей соответствует приметам кризисных состояний, описанных П. Тиллихом: одиночество, оставленность Богом (и, как следствие, утрата смысла существования), чувство вины [6]. Все это провоцирует появление Другого, чье поведение направлено на то, чтобы выманить Протагониста из раковины отчуждения. При этом в ряде фильмов выясняется, что вторгающийся в жизнь Протагониста Другой испытывает не меньшую потребность в соучастии и помощи. И тогда для своего противника Протагонист также становится Другим. При нарушении границы, отделяющей Протагониста от Другого и от другой реальности, один или оба персонажа выходят из состояния одиночества. Происходит изменение жизненного сценария, герой преодолевает несвободу и детерминированность. Выбор сопровождается гештальтированием приобретенного опыта (во всяком случае для зрителя), хотя в событийном плане каждая история завершается по-разному и наделена не только прямым, но и метафорическим, символическим смыслом.

Символичны названия фильмов-диалогов, подразумевающие важные контексты: театр как обман («Персона», в юнгианской психологии – личина, маска; «Ищейка», или «Сыщик» (англ. «Sloth»), что намекает на поиск сокрытой истины, разоблачение обмана; «Ампир», т.е. стиль «Империя», что обращает к теме игры, на этот раз имитации образца); катастрофа / смерть («Русский Ковчег», «Мертвец», «Проснись и умри», «Воскресный поезд Сансет Лимитэд», где «воскресенье» и «закат» (Sunset) – характерные тропы, связанные с темой смерти); закрытое или ограниченное пространство («Страна в шкафу», «Стальные двери», «Русский ковчег», «30 миль»).

В начале диалога Протагонист (или оба участника) сохраняет социальную театральную маску: статусный образ знаменитой актрисы в «Персоне» или волшебной красоты в «Ампире», снобистская и светская личина Маркиза из «Русского ковчега», непроницаемый образ-фасад разочарованного и скучающего Профессора в «Воскресном экспрессе» и т.д. Маски могут скрывать оба характера («Ищейка», «30 миль»), возможен также маскарад с переодеваниями («Мертвец»,

«Проснись и умри»). В фильме «Страна в шкафу» Следователь разыгрывает три роли (в процессе поединка он прибегает также к суггестии, но диалог, становясь поединком двух волей, перерастает во взаимное внушение, и допрашивающий начинает как автомат повторять слова арестованной), а подследственная ускользает от него в воображаемый мир, ассоциируя себя с маленькой девочкой – героиней своих сказок.

Мотив маски может воплощаться и буквально. В «Ищейке» писатель-манипулятор уговаривает свою жертву надеть маску и театральные костюмы, а во второй части уже жертва умело гримируется под сыщика; в «Стране в шкафу» лицо Писательницы разрисовывают ярким макияжем клоуна и требуют, чтобы она встала на фоне стены, на которую проецируют ее фото, добиваясь совмещения ее безобразно размалеванного лица с лицом на фотоснимке; уродливое обличье Демона скрывает облик женщины, которую разыскивает Протагонист («Ло») и т.д.

Смена внешности, сопоставление личины и чужого лица могут приобретать более сложные формы. В «Персоне», например, актуализируется тема двойника: лица сблизившихся в общении двух женщин доходят до неразличимости. Такое отождествление с Другим, трактуемое также как выход за пределы собственного «я» (саморазотождествление), повторяется в разных вариациях в большинстве сюжетов. При этом в «Персоне» ситуация осложняется тем, что обе женщины воплощают как бы две ипостаси одной личности – Персону и Тень. Каждая испытывает страх поглощения другой. Это провоцирует бурные сцены, в которых Тень активна, а Персона предпочитает убежать или застыть.

Важную роль в фильмах-диалогах играет телесность, особенно лицо. Оно, как и все тело Протагониста, вначале ригидно, воплощает безразличие и омертвимость. В процессе психологического поединка тело первым становится уязвимой мишенью в отличие от неподатливой ментальности противника. Связанное и скованное (порой буквально), тело символизирует психологическую несвободу, повязка на глазах – слепоту, кровь – боль душевную. Тело первым сигнализирует о переменах в психологическом состоянии (новая осанка, движения, позы).

Сходство, в том числе телесное, которое Протагонист приобретает с противником (тема двойника), далеко не всегда внешнее. Оно символизирует в одних случаях внутреннюю интеграцию, в других – распад. Принципиальным оказывается новый уровень самопонимания. В фильме «Проснись и умри» присущая Мужчине маниакальная одержимость в финале проявляется в облике Женщины, кардинально меняя ее внешность. Перед финальной сценой следователь из «Страны в шкафу», сняв с глаз Писательницы повязку, шепчет, глядя в преобразенное лицо: «Моей души истинное лицо».

Внешние метаморфозы лица Уильяма Блейка («Мертвец») маркируют глубинные трансформации: это поистине захватывающее зрелище. По мере общения с проводником (путешествие как метафора внутреннего становления) сменяется одежда Блейка: городской костюм юноши с Восточного побережья уступает место накидке из меха, более практичной в условиях дикой природы. Никто отбирает у Блейка очки и цилиндр (и надевает их на себя), раскрашивает ему щеки узором подобно собственному. Но главное – кукольно-детское лицо главного героя

становится живым и энергичным, в глазах появляется блеск, лицо приобретает мужскую жесткость и непреклонность, зрение без очков не теряет зоркости, о чем говорит меткость стрельбы. В «Ампире» с Протагонистом происходит обратный процесс: в финале красота Актрисы как чарующая иллюзия разрушается и лицо превращается в бесформенную маску ужаса.

Нарушение привычного хода жизни может восприниматься Протагонистом как розыгрыш («Железные двери», «Сыщик») или спектакль («Страна в шкафу»). Действие «Персоны» начинается на театральных подмостках, причем не ясно, забыла Актриса свою роль или не хочет больше играть. Комната в «Ампире» напоминает декорацию из спектакля-сказки про зачарованное подводное царство, которая начинает разрушаться, как только в него вторгается голос Другого (подслушанный телефонный разговор). В «Русском ковчеге» собеседники проносятся по залам Эрмитажа, становясь свидетелями сцен из прошлых эпох. Возникает и ассоциация с Театром Памяти в духе Ф. Йейтс [7].

В «Мертвец» картины за окнами поезда, а затем в городе превращаются в череду застывших мизансцен-напоминаний: *memento mori*; их дополняет реплика пассажира: «Вид у вас такой, словно вы едете выбрать себе смерть». Обстановка комнаты для допроса в «Стране в шкафу» выглядит как декорация, представляющая греческий храм с семью колоннами (возможная параллель с семью столпами мудрости из Ветхого Завета), намекающий на сакральность места действия, и как усыпальница (черный стол-саркофаг, он же перевернутая пирамида); стул, обмотанный белыми подобиями бинтов, вызывает ассоциации со спеленутой иссохшей мумией, пол – с шахматной доской (в других ракурсах он выглядит то как стена дома с окнами-проемами, устремленными в ночное небо, то как подобие решетки Св. Лаврентия, что согласуется со сценой пытки).

Образ театра многократно воспроизводится в «Игре навывлет»: титры идут на фоне нарисованных сцен из спектаклей по произведениям Писателя (эти иллюстрации развешаны на стенах его дома), интерьеры особняка похожи на театральные декорации, тут же и множество механических кукол. В «Ло» оживающие картины воспоминаний героя разыгрываются на подмостках в обрамлении кулис, занавеса и кривляющихся масок.

Театральность пространственных решений подчеркивает выключенность (временную) участников диалога из потока реальной жизни. Театр – модель жизни, но он же – площадка предельно условная, на которой разыгрывается некое символическое (до некоторой степени) действие. Для диалога с Другим Протагонист должен быть выведен за пределы привычной обстановки [8]. Местом действия становятся пустынное шоссе или безлюдный приморский берег, больница, чужой дом с подвалом или запущенными (захлапленными и/или необитаемыми) интерьерами, склеп и даже другая планета. Каждый из этих локусов может интерпретироваться как бессознательное, с которым Протагонист вступает в контакт. Появляющийся в этом пространстве Другой прочитывается как часть самого Протагониста, его возможная субличность.

Безымянность, а также смену (утрату) имени справедливо можно отнести к символике театрального, но этот симптом вписывается в более широкое семанти-

ческое поле: театр – лишь его слой, одна из возможных трактовок, хоть и можно было бы остановиться на ней как на некоем всеобъемлющем свойстве, особенно если мы вспомним, что Реальное, к которому пробивается один или оба участника диалога, по мнению Лакана, недостижаемо. Что не отменяет того, что игра оборачивается более серьезными последствиями, и здесь, вопреки привычному пониманию несомнестимости систем Юнга и Лакана, использовать терминологию основоположника аналитической психологии. Социальная маска не выдерживает натиска Другого как воплощения Тени. В соответствии с теорией архетипов К. Г. Юнга, Тень хранит и манифестирует все ненавидимое в себе самом и в других, отторгаемое и требующее осознания и интеграции в целостное «я» для достижения полноценной жизни. И Тень-Другой загоняет Протагониста (возможно и обратное) в ситуацию Лабиринта, прежде всего ментального. Сюжет Лабиринта актуализируется в ситуации тревоги и страха, «дыры» в ткани привычного и осознанного, пользуясь термином Ж. Лакана.

В логике движения по Лабиринту выстраивается основной сюжетный и содержательный «нерв» фильма-диалога. Психологический театр превращается в триллер: в большинстве фильмов реализуется архетип агрессивного Лабиринта, тающего угрозу гибели для Протагониста (в ряде случаев он гибнет). В соответствии с логикой Лабиринта как сферы бессознательного действие большинства фильмов разворачивается в темноте или в ночное время суток, реже – на исходе ночи, в пугающем замкнутом пространстве (лес, подвал, подземелье и т.д.) Порой образ Лабиринта воплощается буквально: в «Игре навывлет» Майло Тиндл, гость писателя Уайка, сначала попадает в садовый лабиринт; в «Русском ковчеге» Эрмитаж с его коридорами, переходами, лестницами, поворотами (фильм снят как непрерывное движение по ним без единой монтажной склейки) выглядит настоящим лабиринтом; лес, по которому Никто ведет Уильяма Блейка, аналогичен лабиринту, в котором выбор неверного направления грозит гибелью; в «Стальных дверях» загадочное помещение оказывается серией комнат-тупиков и т.д. В «Ампире» образ Лабиринта изошреннее – он звуковой; звуки в темноте, которыми начинается фильм «Страна в шкафу», ассоциируются с движением по длинным галереям и переходам.

В соответствии с критским Лабиринтом, самым известным мифологическим архетипом Лабиринта, в нем скрывается Минотавр, а спасение приносит Проводник. Характерно, что в начале допроса Следователь из «Страны в шкафу» говорит Писательнице: «Вы должны быть искренни, и на этом пути я ваш помощник, философ и проводник». В «Мертвце» Никто обещает стать проводником Уильяма Блейка. В фильмах-дуэтах Минотавр и Проводник – почти всегда одно и то же лицо. В Другом, таким образом, совмещаются противник (чудовище) и спаситель. Амбивалентность Другого заставляет Протагониста всегда быть начеку. Другой способен перевоплощаться, играть на ожиданиях и страхах противника, он знает его уязвимые места, подобно охотнику, преследующему жертву (аналогия с архетипом Тени Юнга). В пределе Другой – это убийца.

На первый взгляд, перед нами неразрешимое противоречие. Но, совмещая роли тюремщика и освободителя, проводника и убийцы, Другой настаивает на

отказе от иллюзорных представлений о гармонии ради восстановления связи со своим глубинным «я». Обретение этой связи требует выхода на другой уровень понимания как при разгадывании загадок Сфинкса, а возможные физические действия (потасовка, драка) – лишь внешняя материализация глубинной внутренней борьбы, ментальной и духовной. Поединок с Другим, становясь сотрудничеством, в большинстве сюжетов приводит к осознанию, припоминанию того травматического события жизни, которое создало лакановский «разрыв». В фильмах-диалогах, созданных до 2000-х гг., этот процесс разворачивается в юнгианский сюжет об индивидуации как собирании / интеграции всех содержаний личности, их переструктурировании для достижения целостности. При этом смерть в символическом пространстве фильма-диалога становится предфинальным этапом индивидуации и возможным исходом при неудаче. И на этом пути, отметим, почти все фильмы-диалоги проводят зрителя через катарсис. Причем катарсис в соответствие с теорией театра Аристотеля (эмоциональное потрясение, состояние внутреннего очищения, вызванное у зрителя античной трагедии в результате переживания за судьбу главного героя, как правило, завершающуюся смертью. Сильное эмоциональное потрясение, вызванное не реальными событиями жизни, но их символическим отображением в произведении искусства), но также и в том смысле, в каком его использовали и философы-предшественники (Пифагор, Гераклит, Платон), и, кроме того, в каком он ныне используется в гештальт-терапии.

Тема прохождения Лабиринта, ментального и пространственного, семантически связана с сюжетами о загробных странствованиях души и нисхождении в царство мертвых. Но если мифологический герой (Гильгамеш, Одиссей-Улисс, Тезей, Орфей) надеялся обрести в подземном мире высшее знание и бессмертие, то в погребальных обрядах символический Лабиринт должен помешать душе покойника вернуться на землю и причинить вред живым. Не случайно первое, что утрачивает заблудившийся в лабиринте, – память. В этом состоит охранная функция Лабиринта [9].

В мифологии с царством Смерти соседствует царство Сна. Танатос и Гипнос – братья-близнецы, а сон в психоанализе и аналитической психологии связан с погружением в бессознательное и влечет если не полную утрату памяти, то смещение ее границ, попадание в мир, существующий по иным законам. В одних сюжетах Протагонист не может самостоятельно вспомнить, как он попал в Лабиринт, в других события развивается в логике ночного кошмара или абсурда, но в диалоге нащупывается какая-то иная логика, актуализируется память о более давних событиях. Уход / выпадение из мира живых актуализирует «реставрацию» духовных смыслов через осознание глубинных пластов бытия и отказ от профанной памяти «das Man». Так, в «Русском ковчеге» закадровый голос автора-собеседника сообщает о входа в Зимний Дворец: «Не помню, как это произошло, помню только, что случилась беда...» и далее следуют «целительные» картины из грандиозного прошлого империи, великолепный театр, у которого всего два (или один?) зрителя, точнее, свидетеля – внутри сюжета. При полном отсутствии такой линии, как гибель конкретного героя-персонажа, но – теперь

мы, зрители, можем это утверждать – персонажем, *volens nolens*, в этом фильме является империя, воплощенная в массе представших глазам невольных свидетелей, героев и персонажей.

В фильме «Мертвец» Никто уверен, что Уильям Блейк просто забыл о своих дарованиях поэта и пророка и успокаивает его, напоминая о высоком предназначении и добавляя: «Ты умер, тебе нечего бояться». В «Ло» юноша ищет возлюбленную, как Орфей Эвридику, вызывая духа из бездны, в котором не может узнать любимую.

Почти во всех рассмотренных фильмах нельзя с достоверностью определить, в каком пространстве происходит действие: во сне или наяву, а если в реальности, то в какой именно? О пребывании в царстве Смерти или Сна как Смерти свидетельствует утрата героем имени (согласно мифологическим представлениям, имя – первое, что забывается в царстве Теней; но ведь то же самое происходит и в театре, когда актер присваивает себе – на время – имя героя. Которого он будет представлять на подмостках). Безымянны Следователь и Писательница в «Стране в шкафу», Мужчина и Женщина в «Проснись и умри», «Стальных дверях», в «Ампире» и т.д. Утрата / замена имени коррелирует с темой социальной личности как атрибута профанного мира, с которой приходится расстаться («Ло», «Страна в шкафу», «Игра на вылет», «Мертвец»). В «Мертвец» Проводник называет себя Никто (в английском варианте еще красноречивее – *Nobody*, т.е. не имеющий тела).

В лабиринтной структуре время растягивается и сжимается, нарушая последовательность событий. Писательница не может вспомнить, сколько времени прошло со времени ее ареста; каскад эпизодов из разных эпох – основа видеоряда в «Русском ковчеге»; в «Ло» сцены располагаются не в линейной последовательности, а в логике воспоминания; принцип «дурной бесконечности» определяет повторение одной и той же сцены в «Проснись и умри», создавая странные «петли»; в «Ампире» время остановлено и «запускается» лишь ситуацией готовящегося убийства. При этом найти выход из Лабиринта без учета темпоральности невозможно: в поединке с Минотавром время всегда в дефиците, счет идет на часы и даже минуты; выйти из Лабиринта – значит успеть в срок.

Таким образом, если Театр в фильмах-диалогах, выполняя функцию Театра Памяти, выполняет функцию напоминания, сообщения какой-то информации, Лабиринт гасит эти маяки-ориентиры, разрывает последовательность дискурса. Отметим, что в последние десятилетия Лабиринт недаром становится все чаще лейтмотивом театральных постановок, и сценическое действие с альтернативными вариантами «ветвления» сюжета переносится за кулисы, на лестничные марши, в подсобные помещения, по которым зрители, ведомые «психопомпом», блуждают, как по лабиринту.

В рассматриваемых фильмах Протагонист, в результате блужданий по Лабиринту, оказывается на время деморализован, утрачивает способность понимать происходящее (в некоторых картинах это состояние сопровождается потерей визуальной ориентации – в темноте, с повязкой на глазах). Другой как часть Лабиринта (Минотавр) или его олицетворение («Стальные двери», «Солярис»,

в которых Лабиринт – мыслящая структура или пространство, контролируемое могущественным разумом) навязывает Протагонисту опыт узнавания неведомого, страшного мира, из которого хочется убежать. Но тогда Протагонист обречен на смерть (Ученый в «Воскресном экспрессе» прерывает диалог, чтобы покончить жизнь самоубийством). Ключом к выходу из Лабиринта, освобождению от власти Другого становится самовспоминание. Завлекая Протагониста в центр Лабиринта как в эпицентр памяти о душевной боли, суживая пространство возможного, навязывая кошмар «вечного возвращения» (метафорического или реального), Другой побуждает его занять активную позицию и двинуться навстречу своему травматическому опыту, чтобы пройти его и исцелиться. В этом смысле Другой в фильме-диалоге – убийца иллюзий и самообманов, «повитуха» в рождении новой реальности, и Лабиринт – это место трансформации (М. Фуко связывал лабиринт с метаморфозой). С этого момента выход из Лабиринта возможен в любом месте.

Отметим, что если в кинофильмах до начала 2000-х гг. присутствует линейный нарратив, то в картинах «Воскресный экспресс», «Стальные двери», «Проснись и умри» мир ризоматичен: зритель чувствует себя соучастником в выборе вариантов до тех пор, пока не найдет верный. В этой связи примечательна «Страна в шкафу»: выбор правильных действий здесь хотя и предполагает строгий нарратив, сама реальность многослойна, допуская прочтение как на уровне социальной притчи, так психологического, экзистенциального и мифологического метасюжетов.

Момент прозрения Протагониста связан не только с утратой его прежней самоидентификации, но чреват физической смертью, смысл которой может быть разной. Так, прекрасная актриса из «Ампира» в финале идентифицирует себя со старой женщиной и умирает от ужаса раньше, чем к ней прикоснется рука убийцы. Уильям Блейк перерождается в мифологического героя (именование «Мертвец» можно толковать в духе кодекса бусидо, согласно которому истинный воин духа всегда готов к смерти) и отправляется в последний путь на погребальной ладье, подобно древнему конунгу. Осознание конца игры превращает самоуверенного Писателя из демиурга-кукловода в беспомощного старика («Игра на вылет»). Писательница из «Страны в шкафу», пережившая смерть прежней идентичности как вариант прохождения мистерии Гарбха Гриха [10], находит в себе новые силы и способность сопереживать Другому и смотрит на следователя без гнева и страха, ее взгляд полон сострадания, сознание недоступно для манипуляций. Вместе с тем принятие и/или повторение травматического переживания и связанного с ним прозрения, как видим, может стать непереносимым бременем и причиной смерти («Ампира») или свести с ума («Проснись и умри»).

Итак, метасюжетом фильма-диалога становится процесс постижения человеком собственной природы, дающей свободу и возвращающей жизненные и творческие силы. Это позволяет найти выход из Лабиринта и подтвердить слова В. Франкла о том, что трансцендирование, преодоление себя и выход к чему-то другому – характерная составляющая человеческого существа [11]. Как видим, за простотой сюжета в фильмах-дуэтах стоит нагруженность архети-

пических смыслами. Это заставляет вспомнить о символическом театре Г. Ибсена и А. Стриндберга, положивших начало целой галерее рефлексированных героев, которые обретают новое понимание и постижение значений событий своей жизни и возрождаются к новой и более осознанной полноте бытия, воплощая процесс юнгианской индивидуации.

Проблема взаимоотношений с Другим поднимает вопросы, интересовавшие философов-экзистенциалистов: о ценностях, о смысле бытия (С. Кьеркегор), об отношениях Я-оно (субъектно-объектный сценарий, где Другой – всего лишь объект, нечто внешнее и неодушевленное) и Ты-Я (отношение субъект-субъект) о чем писал М. Бубер и размышляли К. Ясперс, П. Тиллих, Л. Бинсвангер. Выбор варианта диалога с позиций Ты-Я приводит к тому, что общение с Другим, по Тиллиху, превращается в малый кайрос, т.е. раскрывает способность познать в Другом Бога. Сюжеты фильмов-диалогов, на наш взгляд, связаны с поиском именно этого состояния. Примером может служить финал «Соляриса» А. Тарковского: пройдя через эпицентр собственной боли к принятию Другого, Крис приходит к освобождению от чувства вины и одиночества, к диалогу с уже иным Другим – планетарным разумом Соляриса, по сути, воплощающим Бога. Таким образом, диалог с Другим, возвращая человеку память о себе самом, возвращает и осознание своей божественной природы и раскрывает новые возможности для полноты переживания здесь-бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Юнг К.Г. *Aion*. М., 1997. С.218.

² Платон. *Теэтет* // *Собр. сочинений*: в 4 т. М., Т. 2. 1993. Сс. 192–274.

³ В отечественных фильмах последних полутора десятков лет, за редким исключением, поведение персонажей представляет собой серию реакций и аффектов; у действующих лиц нет своей истории, и, как следствие, нет проработанных и запоминающихся характеров, а потому отсутствует почва для общения и диалогичности.

⁴ Бубер М. *Я и Ты*: пер. с нем. М., 1993.

⁵ Так, сценарий «Игры навьлет» был написан Э. Шаффером на материале собственной пьесы; «Амфир» снят по радиопьесе Л. Флетчер «Простите, вы ошиблись номером», «Страна в шкафу» Р. Бхарадвадж была первоначально пьесой, предназначенной для театральной постановки, «Ло» и «Воскресный поезд Сансет Лимитед» сняты для телевидения.

⁶ Тиллих П. *Избранное*. Потрясение оснований: пер. с англ. / сост.: С. Я. Левит, С. В. Лёзов. М., 2015.

⁷ Френсис А. Йейтс – английская исследовательница, изучавшая и анализировавшая мнемотехники начиная с эпохи Античности и вплоть до Нового времени. См.: Йейтс Ф. А. *Джордано Бруно и герметическая традиция* / пер. Г. Дашевского. М., 2000.

⁸ Исключение – «Амфир». Ноги Актрисы парализованы, и ее жизнь протекает в

театральных декорациях. Они воспринимаются как органичные и имманентные ее миру, но совершенно оторванные от повседневного мира.

⁹ А также функция исцеления тех, кто пережил утрату. В некоторых архаических культурах образы Лабиринта в виде сложных орнаментальных узоров на ритуальных предметах позволяют в процессе созерцания сгладить травму от потери близкого, смягчить боль воспоминаний.

¹⁰ Гарбха Гриха – «Держатель зародыша», «чрево (матка) храма» – сакральное место индуистского храма, святилище, внутри которого находится образ божества. Рожденная и выросшая в Индии Р. Бхарадвадж выстраивает эпизоды, связанные с духовным прозрением обеих персонажей, опираясь на элементы религиозного посвящения в некоторых индуистских традициях. Посвящение начинается со снятия Следователем у жертвы ногтя с большого пальца ноги (а в культовых церемониях благоговейное прикосновение к большому пальцу ноги входит в ритуал поклонения божеству). Далее следует погружение в темноту – Следователь завязывает Писательнице глаза, актуализируя ее духовное зрение (в церемонии этому соответствует движение через темный узкий коридор, символизирующее обратное продвижение зародыша через родовые пути). Женщина слышит звон колоколов, что может символизировать приближение инсайта. Затем следует посещение таинственной комнаты из детства – тесной, темной, теплой и мягкой, напоминающей матку (Гарбха Гриха). Пробуждение памяти у Писательницы и новое осознание напоминает отождествление с божеством, соединение со своей высшей природой. Не случайно, сняв повязку с лица подследственной, Следователь обнаруживает в ее облике чудесную перемену и произносит слова «Моей души истинное лицо» (цитата из «Сонета с португальского» № 39 Э. Браунинг).
¹¹ Франкл В. Э. *Человек в поисках смысла*: [сб.]: пер. с англ. и нем. / общ. ред. Л. Я. Гозмана, Д. А. Леонтьева; вступ. ст. Д. А. Леонтьева. М., 1990. См. главу «Самотрасценденция как феномен человека».

ЛИТЕРАТУРА

1 Бубер М. *Я и ты*. М., Высшая школа, 1993. С. 175

2 Йейтс Ф. *Джордано Бруно и герметическая традиция*. М., НЛЮ, 2000. С. 528

3 Лакан Ж. *Семинары. Книга 5: Образование бессознательного (1957/58)*. М.: Гнозис/Логос, 2002. С. 608

4 Платон. *Теэтет*. Т. II *Собр. соч.* в 4-х тт. М., Мысль, 1993. Сс. 192-274

5 Тиллих П. *Избранное*. М., Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 352.

6 Франкл В. *Человек в поисках смысла*. М., Прогресс, 1990. С. 368

7 Юнг К. Г. *Бог и бессознательное*. М., Олимп, 1998. С. 480

8 Юнг К. Г. *Aion*. М., 1997. С. 218

9 Ямпольский М. *Ткач и Визионер. Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре*. М., НЛЮ, 2007. С. 61



ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

МУЖЧИНА

Мужчина (сидя на стуле, обращается к пустому стулу напротив). Спустишь-ка я в игровую комнату. Просто размяться. В пинг-понг что ли сыграть... Как ты? При соединишься. Спорим, я тебя уделаю? На что хочешь. Ну давай, брось мне перчатку... Кстати, о них: что с ними? Где твои перчатки для фехтования? А мотоцикл, куда он делся, пока мы тут болтаем?

(Пауза).

В черном ты прекрасно выглядел, только вот лицо – такое белое пятно на черном фоне, никаких оттенков. Резкий контраст: над ним – черное – шлем и волосы, и под ним черное – твоя кожаная куртка,.. на их фоне оно казалось таким ранимым, таким испуганным. Во всяком случае, на это намекало... Я тебя даже пожалел. Ты всегда не ладил с мотоциклом, так и не привык к нему, потому что это против твоей природы. Никогда не мог взять в толк, зачем тебе это нужно. Так толком и не освоил его. Все твои потуги выглядели неубедительно. По крайней мере, в моих глазах... Вот если бы ты родился черным, с лицом, чернее ночи, тогда другое дело. Что-то могло бы получиться. Тогда, действительно, стоило бы попробовать.

(Пауза).

Порой казалось, что вы двое – прямо как брат и сестра, что между вами существует какая-то незримая связь. Что-то наподобие излучения от вас исходило, из глубины вашего естества, что-то неуловимое... Такое впечатление, что в детстве вы были не разлей вода... Впрочем, она ведь черная. Черная как пиковый туз. И так любит жизнь.

(Пауза).

Невзирая на погоду, мы с тобой всегда были готовы поиграть в мяч. Прямо так, ни с того, ни с сего. Или пробежаться наперегонки. Или просто пройтись и

¹ Самая короткая пьеса Пинтера, написанная специально для постановки на телевидении, которая и была осуществлена Би-Би-Си в 1973 году. (Ред.).

поболтать. Где-нибудь в парке. Побегать перед завтраком. Или выпить по рюмке-другой. Конечно, соблюдая меру. Ничего лишнего.

(Пауза) Но что мне нравится, хочу сказать, даже очень нравится, так это – наши разговоры, такой вот обмен мыслями. Воспоминания взаимные, по очереди.

(Пауза) Думаю, ты забыл ту чернокожую девушку. Иногда мне кажется, что и меня забыл. (Пауза) Нет, меня ты не мог забыть. Ведь кто был твой лучший друг? Самый верный из друзей? Ты познакомил меня с Вебстером и Тёрнером. И никто другой. Но кто познакомил тебя с Трестозаром Бреттоном¹, с Джакометти и всеми прочими? Не говоря уж о Луи Фердинанде Селине. Правда, он сейчас не в моде. А с Джоном Досом? Кто вам обоим по дешевке покупал все эти банки с джемом? Я говорю «обоим», потому что я был лучшим другом каждому из вас. Лучшим из всех, которые у вас были. Я и сейчас готов это доказать. Готов на все, чтобы вас защитить.

(Пауза). Хочешь сказать, что любил ее душу, а я – ее тело? Знакомые аргументы. Не терпится еще раз их озвучить? Не спорю, ты был красавчик, не то, что я. Такой мужественный, высокоморальный, не чета мне. Знаю. Куда умнее меня. И с этим согласен. Хитрости тебе тоже было не занимать. А я с неба звезд не хватал, просто стоял обеими ногами на земле. Но вот что я тебе скажу, ты и понятия об этом не имеешь. Она любила мою душу. Именно душу мою любила.

(Пауза). Никогда не поймешь, чего ты хочешь. Не хочешь даже сыграть в пинг-понг. Непонятно, на что ты вообще способен. Что тебя интересует. В чем ты предпочитаешь, чтобы тебя обманывали. Почему ты не используешь на все сто свои изумительные умственные способности? Откровенно говоря, ты частенько напоминаешь живого мертвеца. Как будто ты сам, Боул Споунт Джоуд и та несравненная темнокожая леди никогда не существовали. Как будто эти мостовые в неверном свете сумерек никогда не поливал дождь. Как будто наша спортивно-интеллектуальная жизнь была только выдумкой. (Пауза). Она устала. Присела. Видно, что устала. Путешествие в час пик. Непредсказуемая погода. Она в шерстяном платье, ведь утро выдалось холодное, но позже погода переменялась, резко переменялась. И она расслакалась. А ты вскочил как эта,- забыл, как называется... Как обезьянка из коробки... Нет, как черт из табакерки. Взял ее за руку и приготовил ей чай. Редкий порыв. Может, это погода так на тебя подействовала. (Пауза). Да, я любил ее тело. Но, между нами говоря, все это не имеет никакого значения. С тем же успехом все эти сексуальные судороги могли бы производиться тобой. Какая разница? (Пауза). Конечно, она могла, может, могла.

(Пауза). Мы гуляли, взявшись за руки, путались в высокой траве, потом шли по мосту. Сидели возле ресторана. На солнце, у реки. Ресторан был закрыт. (Пауза). Кто-нибудь нас видел? Ты не заметил, что кто-нибудь смотрел в нашу сторону?

(Пауза). «Дотронься до меня»,- это она тебе сказала. И ты дотронулся. Ясное дело. Иначе был бы полным кретинком. Чистым идиотом. Так что все было абсолютно естественно. (Пауза). Это происходило за перегородкой.

(Пауза). Я привел ее на встречу с тобой после того, как ты отчалил и поселился в

Нотилхелгейте. Обычное дело. Все они этим кончают. Но только не я. Ни за что. На той стороне парка. Ты там сидел со своим проигрывателем. Польсевичий. С вечным Бетховеном, с какао и кошками. Да, все это возвращает нас в прошлое. Особенно какао. Ты казался таким отчужденным, вот в чем заключалась опасность. Я знал. Знал, что моя милашка, моя черная красотка, моя черная моль запуталась в этой паутине. От тебя исходил такой мертвящий, колеблющийся, опасный свет, и она заколебалась. Факт. Молчуны всегда оказываются в выигрыше. (Пауза). Лично я всегда предпочитал любовные сцены попроще. Поклассичнее, что ли. Как мило мы прощались на Педингтонском вокзале. Мой поднятый воротник. Ее нежные щеки. Стоим рядом. На ней длинный плащ, почти до полу. Платформа. Ее щеки, ее руки. Под пыхтение паровоза так остро ощущаешь тепло любви. Тепло, слезы на подходе. Комок подкатывает к горлу. Моя темнокожая любовь улыбается мне. Я дотрагиваюсь до нее. (Пауза). Сочувствую. Даже если я тебе безразличен, старина, к тебе я относился совершенно иначе. (Пауза). В голове постоянно бродят мысли, мой мозг не бездействует, и поэтому, как видишь, я весь сияю. Понимаешь? Весь в действии. Во мне сейчас куда как больше энергии, чем в двадцать два. Когда мне было двадцать два, я спал сутками напролет. В двадцать четыре - по двадцать два часа ежедневно. Попробуй-ка так. Зато теперь во мне все бурлит, я постоянно в движении. В апогее активности. Две тысячи наклонов в секунду. Ежечасно. Двадцать четыре часа в сутки. Давно впереди всех и всего. Отбросил все, оставил позади – все басни, какао, сон, Бетховенов, кошек. Дождь, черных девушек, друзей, литературу, джем. Скажешь, я на этом заиклился, весь вечер только об одном и талдычу. Но разве не понимаешь, дурила, что я не могу себе этого позволить. Ты, что, не чувствуешь иронии в моих словах? Даже если ты слишком туп, чтобы почувствовать иронию в словах, в словах, какие я выбираю. Ты вполне в состоянии услышать ее в интонации, с которой я их произношу. (Пауза). Перед тобой – свободный человек. Я больше не участник участвую в каких-либо церемониях. Всё. Кончен бал. Я выбыл. Дальше – тишина. Тебе следовало бы родиться с черным лицом. В этом твоя ошибка. Стоило бы поразмыслить над этим. Записать на память. Тебе бы это пошло только на пользу. Родил бы двоих, двух чернокожих детисшек. (Пауза). Я мог бы отдать за них жизнь. Был бы им дядюшкой. Впрочем, я и так их дядюшка. (Пауза). Я – дядя твоих детей. (Пауза). Буду гулять с ними, рассказывать смешные истории. (Пауза). Я люблю твоих детей.

КОНЕЦ

Перевод с английского Александра Сергеевского

¹ Почти стопроцентно уверен, что это имя - придумка Пингера, он на такое горазд. (Пер.).



ЕГОР МЕЛЬНИКОВ

КНИГА ЖИВЫХ
симфония-эссериал
(фрагменты)

ЕГОР МЕЛЬНИКОВ — ЭТО...

Pallissandre – c'est moi?

Саша Соколов

Доппельгангер, двойник, alter ego, некто «с той стороны зеркального стекла»... А еще вспоминается, как художники Древнего Китая, достигнув определенной точки развития, исчезали, меняли имя и начинали творить заново. Ситуация с Егором Мельниковым не столь крайняя и больше похожа на неожиданно возникшую литературную игру. Так звали главного героя моего романа «Кот», который вышел в издательстве «Вагриус» в 2002 году; а в 2020 Егор Мельников написал роман... не то чтобы обо мне, но наделил своего героя многими моими чертами и даже замаскированными фактами моей биографии. Изящно. Похоже на уроборос.

Так что же это за «Книга живых» Егора Мельникова, главы которой журнал «Комментарии» публикует первым? Довольно легко писать о тексте другого, о своем так вряд ли сможешь. Итак. Прежде всего, «Книга живых» — это книга о творцах с бессмертными именами. Еще — это роман-утопия о постапокалиптическом мире, где живы понятия чести и совести, жертвенности, милосердия. Это уютный мир без подлых и жестоких людей, где Тесла дружит с Кулибиным, Пушкин с Бродским, кошки разговаривают, дети-роботы весело катаются на санках в валенках от Гиляровского, а Циолковский готовит звездную экспедицию. Еще эта книга — игра: Автора со своими персонажами, с памятью, знаниями, источниками информации, но прежде всего с читателем. Для эрудированного — это игра из серии «что знает автор, чего не знаю я, и наоборот»; для того, кто стремится стать эрудированным — игра с массой открытий, в том числе и о том, какими нитями связана вся мировая культура. «Книга живых» — это и своего рода занимательный учебник культурологии, созданный по законам и технологиям драматургии (в самом аристотелевском смысле), в концепции гипертекстовой пьесы, где каждая сцена выводит на сотни, а иногда и тысячи источников

интереснейших сведений. И наконец, «Книга живых» — это эсхатологическая история человека, который пытается спасти свой гибнущий мир при помощи культурного опыта, знаний и свободной фантазии. А как еще можно выжить, скажите на милость?..

Пора заканчивать. На «сцене» легендарного журнала «Комментарии» я официально передаю Егору Мельникову весь свой литературный багаж: прошлые и будущие книги, гордое звание ученика Льва Аннинского, литературные премии и прочее, прочее, прочее. Пусть дальше все это несет он. И пусть прозвучат как напутствие гениальные строки любимого поэта Давида Самойлова: «О, как я поздно понял, Зачем я существую, Зачем гоняет сердце По жилам кровь живую, И что, порой, напрасно Давал страстям улечься, И что нельзя беречься, И что нельзя беречься...»

Сергей Буртяк¹,
член Союза писателей Москвы,
Союза журналистов России,
лауреат премии «Книга года»

IV КВИНТИЛИЯ. ВИЗИТ ДВЕНАДЦАТЫЙ,

в коем Антон Павлович рассказывает о странностях в Поясе астероидов, советуется по поводу названия новой пьесы, жалуется на сложности с женой, а также предлагает нашему герою роль в спектакле и проявляет трогательную врачебно-человеческую заботу

А вчера Чехов примхатился.

Сел к столу деликатно, тросточку свою тонкую к столешнице прислонил, пенсне снял, глаза трет.

Я говорю: «Антон Палыч, хотите карасей в сметане?»

Он головой покачал: «Только из "Яра", там отобедал. И как раз карасями, в числе прочего...»

«Так кумысу? Или чайку?» я не сдавался.

Он глянул кратко: «Ты неправильно ударение ставишь, Сергей. Надо – "ЧАйку"».

Мы посмеялись.

¹ Не знакомая лично ни с Егором Мельниковым, ни с Сергеем Буртяком, Редакция может только гадать об их «перекрестных» литературных взаимоотношениях. То ли это два реальных человека, то ли один из них вымысел другого. Если так, то который из двух? Конспиролог способен даже предположить, что оба они вымысел кого-то третьего. Предоставим гадать и читателю. Compliments в адрес журнала «Комментарии», а также Давида Самойлова, полностью на совести автора, кто бы он ни был. (Ред.).

«Конечно хочу, все никак дописать не могу. Уж и репетиции начались, а я все с финалом тяну...»

Я пошел ставить чайник.

А Чехов задумчиво говорит: «Замечательный день, то ли чаю выпить, то ли повеситься. Семечки есть у тебя?»

Я с подносом вернулся и отвечаю: «Ага, и висеть созерцательно, глазами похлопывая. Опять Сахалин на вас повливал? Что-то вы туда зачастили...»

Он пенсне нацепил и смотрит по-доброму: «Вот Сахалин остров, а Крым – полуостров. А ведь не сравнить: ад и рай. И где справедливость? Да Крым не то что полуостров должен быть – континентом! Планетой!»

«Ну, правды нет и выше. Пушкин недавно сказал, мне понравилось. Хотя, Аксёнов и Крым за остров считает».

«Молодец Вася! Отдельный он мир, Крым-то».

Помолчали немного, ползгали семечек, потом он говорит: «Нет, не на Сахалине, значительно дальше. Я был в Поясе астероидов. Вот уж поистине, юдоль печали и служу».

Я удивился: «Как на астероиды-то вас занесло?»

Он невесело улыбается: «Да так, знаешь ли... Сначала с первой космической скоростью оторвался наш корабль от Земли, затем...»

Я куксюсь: «Ну Антон Палыч...»

Он головой мотает: «Да просто всё. Меня пригласили сначала в столицу Пояса, на Цереру. Там администрация все объяснила. На астероиде Румпельштильцхен решили оборудовать новую геологическую базу. И сделали. Несколько десятков астероидитян там поселилось. А потом выяснилось, что есть на астероиде, несмотря на отсутствие атмосферы, какой-то препротивный грибок. Ну меня и позвали».

Мне стало интересно: «И что за грибок?»

Он губами пожевал и вздохнул: «Нехороший. Странный. Живой. В том смысле, что ведет он себя так. Как будто мыслит по-человечески. Или как кошка. Словом, порекомендовал я тамошним жителям его не трогать совсем. Просто они его поначалу в пищу удумали, ну и отравились все до диареи трехмесячной».

Я головой качаю: «Надо же, странности-то...»

Он продолжил: «И так эта межпланетная пустота на меня, друг мой, подействовала, что остро захотелось жизни. Вот и думаю теперь комедию про сад написать, вокруг которого страсти человеческие кипят. Названия нет пока окончательного. "Яблоневого сад" – думал, но что-то не то, как-то слишком уютно. "Черешневый" тоже...»

Я осмелился: «Может, вишнёвый?»

Он посмотрел на меня задумчиво, потом отвернулся и замолчал надолго, глаза закрыв. Я даже подумал, не уснул ли. Но тут он глаза открывает, глядит мутновато.

«Мне нравится твоя идея, Серёжа. Сад будет вишнёвым. Вишня – зловещая ягода. Почти кровавая. Во МХАТе опять ставить будем. Кстати, Немирович не заходил к тебе?»

«Нет, – говорю. – Давно не был. Константин Сергеич на днях приезжал, Булгакову не поверил, что я пьесу пишу. А что?»

Он головой тряхнул от досады.

«Да Ольга пропала опять. Сказала, репетируют, а самой нет в театре. И Немировича тоже, – он немного помолчал, а потом сказал с усмешкой. – Если жена тебе изменила, радуйся, что тебе, а не отечеству».

Я головой помотал, отгоняя непонятное дежа-вю, прокашлялся, с трудом справляясь с желанием разрыдаться, и сишлым шепотом произнес: «Ольга Леонардовна вас любит. И не изменяется вам, я уверен. Не все женщины изменяют. Особенно у нас. Не верьте злым языкам!»

Пощипал Чехов бородку, поднялся – и к двери.

«Да эт' понятно... – говорит. – Но паранойя-то... У кого в галактике ее нет... Ох, не может быть все в человеке прекрасно. Должно – а не может. Мысли особенно».

Посмотрел на меня пристально: «Тригорина сыграешь? У тебя актерский диплом, и талант, и типажно подходишь».

Я руками развел: «Станиславский решает. Недоверчивый он. А я не могу играть в атмосфере травли со стороны завистников. Это я не про Станиславского, так...»

Он улыбнулся печально.

«Понятно. Опять тебе Булгаков голову заморочил. Нет, я бы Мишу взял, племянника, но он все время почти в Лос-Анджелесе. Или Элэй, как его сейчас называют. Школу актерскую открыл, голливудских звезд антропософии учит».

Я смеюсь: «Чему-чему?»

Он улыбается: «Да шучу. Учит конечно мастерству актерскому, всем этим премудростям с перевоплощением, или неперевоплощением, с воображаемым центром тяжести и так далее. Насчет антропософии это я так. Просто Миша последнее время со Штайнером сблизился. Боюсь как бы адептом не стал».

Я вздыхаю: «Да, беда... Секты... Хорошо, нет их в Новом мире...»

Я осекся. Совсем забыл, что Чехов не захотел стать членом Совета, и толком ничего о Старом мире не знает...

Антон Пальч смотрел на меня очень странно. Опять снял пенсе – и давай его тереть. И дальше говорил почти без пауз, пенсне вернув на переносицу.

«С Островским вчера обедал, он велел тебе кланяться. Пишет новую пьесу, "Всякому андроиду – свой апгрейд". Вроде занимает его, хихикал рассказывал. Какую-то особенную философию отношений человека с искусственным разумом роет. Не знаю, посмотрим. В Малом вроде уже в план поставили пьесу. С Вампиловым виделся. Привет тебе. Пишет продолжение "Старшего сына", "Младший зять". И "Утиную охоту" тоже хочет продолжить».

Я мягко перебиваю этот поток: «Будет лисья?»

Чехов смеется: «Не знаю, названия не озвучил! Потом еще с Тенниси виделся. Тоже сиквел пишет. Что-то они все как с цепи сорвались, ностальгируют».

Я уточнил: «Тенниси Уильямс, я правильно понял? Помню, в "Орфее" его играл когда-то. Отличная пьеса».

Чехов кивает: «"Орфей спускается в Ад" – хех! Прекрасная. А теперь пишет женскую версию. "Евридика вздымается в Рай"».

Мы помолчали, немного подумали, наконец он говорит: «Хотел с Шекспиром встретиться, но он дико занят. Говорят, готовит какой-то новый проект. Он как "Гамлета" дописал, нет отбоя от предложений. Очень всем "Гамлет" понравился. И Тарковскому главное! Они уже снимают вовсю!»

Он покрутил.

Я говорю: «Ничего, Антон Пальч, у вас ведь тоже экранизации прекрасные есть. Тот же Мотыль, например...»

Он вздохнул помолчал и вдруг говорит: «Да, прекрасно... Но, скажем, Тарковский никогда моими историями не заинтересуется... Или вот Бергман...»

Я кашлянул.

«Ну я бы не стал спешить с такою пессимистичностью...»

Он грустно улыбается, глядя мне в глаза.

«Недавно посмотрел кинокартину Сокурова Александра Николаевича. Под названием "Камень". Ты видел?»

У меня внутри все замерло. «Да, смотрел. По-моему, гениально».

«Гениально-то оно да... Но только страшно мне почему-то сделалось... Там один персонаж... Очень уж на меня он похож. И действие в Ялте... Но только... – он немного помолчал и на лице его отразилась мука. – Впрочем, ладно, лучше я об этом с Сокуровым поговорю. Не то что лучше, чем с тобой, но есть у меня к нему как к автору кое-какие вопросы...»

Я подумал, что как только Чехов уйдет, нужно будет срочно связаться с Сокуровым. Предупредить. Не дай бог лишнего скажет, он человек прямой...

«Ладно, Серёжа, бог с ним с кино... Вообще я сцену больше люблю. И она мне отвечает взаимностью. В отличие от истинного сценариста. Что ж, такая судьба... Всё, пора. За гостеприимство спасибо. Всегда люблю к тебе приходить. Какое-то после общения с тобой остается медово-золотистое послевкусие. В хорошем смысле. А, кстати, Яма тут где-то есть поблизости? – И добавил, скрывая смущение. – Куприна хотел повидать. Вроде там где-то он должен быть...»

Я недопонял: «Что за яма?»

Он снова пенсне снял, стекла протер запотевшие.

«Зыбкость какая-то в мире настала... Как будто нужно что-то успеть... Пустота надвигается...» Сказав это, Чехов еще больше смутился, рукой махнул, но не стал расшифровывать и ушел. Даже чаю не выпил.

Я смотрю – тросточку свою позабыл. И на кой она ему?.. А потом понял: мне принес, знает, что подагрою маюсь. Доктор есть доктор.

И на душе у меня потеплело.

XIV КВИНТИЛИЯ. ВИЗИТ ДВАДЦАТЬ ВТОРОЙ,

в котором наш герой и великий Аристотель побеседуют о природе драматического искусства; будет высказано предположение, что Новый мир может быть плоским, а Серлас Берг получит приглашение слетать в Грецию на мифическом существе

А вчера Аристотель пришествовал.

Хитон на плече поправил, у окна встал и смотрит с прищуром вниз на улицу, как будто на толпу демоса перед толканием речи. Я его не беспокою, гляжу с улыбкой, на кушетке сидючи. Он насмотрелся, от окна отошел и сел на диванчик неподалеку. Смотрит мудро и спрашивает: «Что, Сергиос, драмы твои продвигаются?»

«А как же, Аристотель Никомахыч! Строчим-с!»

Он головой покачал неодобрительно: «Строчат графоманы. А настоящий драматург работает серьезно да вдумчиво, зная цену каждой коллизии, каждой перипетии».

Я киваю: «Конечно! Это я так, комедийно выразился».

Аристотель палец кверху поднял: «Тогда верно! Комедия, как мы сказали, есть воспроизведение худших людей. Графоманы входят».

Я с опаской обернулся на дверь – мне почудилось, что по лестнице в подъезде поднимаются полчища графоманов, и сердце зашло на секунду.

Он с иронией на меня посмотрел: «Что, владею словом? А?»

Я киваю энергично: «Невероятно! Вы как сказали "графоманы входят", я чуть не обделался!»

Он смеется, проходит на кухню, наливает красного вина на доньшко стакана, разбавляет девятнадцатую частями ключевой воды и опять на диван возвращается. «А пьеса твоя что же, трагедия будет?»

Я удивился: «Откуда вы про пьесу знаете?»

«Станиславский сказал. И Чехов. И Булгаков тоже. И Шекспир. Все говорят, пишешь пьесу, но читать никому не даешь. Там с подражанием жизни-то у тебя все хоть нормально? "Поэтику" мою не забываешь?»

«Как можно-с! Настольная книга!»

Аристотель глянул на стол, видно, книгу увидеть хотел. Книги на столе не было. Мне стало неловко, я попытался вспомнить, где у меня стоит или лежит «Поэтика» Аристотеля. Ведь недавно листал...

Он кивнул задумчиво и вдруг загрустил.

«А я недавно одного нынешнего драматурга прочел... Весьма расстроен. Вот он, думается мне, "Поэтику" толком не смог прочесть. По всей видимости, считает он, что метафора – это греческий коньяк, а катарсис – зубная болезнь. Ляпус какой-то...»

Я как давай хохотать. «Да неужели?»

«Да. Живописца Энрю Уайета не знает, косит под простеца. А сам

хитрющий, как марсианин. Он даже последователей моих не читал. Уж чего бы проще, про драматургию-то! Митта, Сид Филд, Роб Макки... Они конечно словоблуды маленько, но идеи мои развивают».

Я заинтересовался: «Это вы не про Ваню ли говорили?»

Он руку поднял: «Довольно злословий! И не нужно имен! Не станем уподобляться. К тому же, он не один. Пойдем только, что современная театральная ситуация у вас в Москве оставляет желать лучше. Безусловно имеются высочайшие образцы трагедии, но есть и бессмысленные поделки, новомодных вздорников. Жаль, что много еще в искусстве ловчил-халтурщиков. Всего, что сказано о причинах удачи или неудачи, о порицаниях и возражениях на них, – достаточно».

Мы помолчали.

«Иногда думаю, правильно ли мы тогда поступили, Сергиос...»

«Вы про Старый мир?»

Он кивает.

Я говорю: «Если б вам тогда не пришла идея подтянуть Александра Филиппыча, мы бы с вами сейчас тут не сидели. Наверное...»

Он задумался и говорит: «Логично. И конечно, вся наука, которую я в Сашку вложил, в дело пошла. Талантливый он, гениальный!»

«Да, – говорю, – только Македонский с его даром и специальными знаниями мог разобраться в том хаосе. На определенном этапе».

Он помолчал: «А Платон Аристонич нас не одобрил, Серёжа... Он мир по-другому видел устроенным... Все, видишь ли, поделить, все общее! Даже жены с детьми! Какая-то шариковщина булгаковская, ей-богу! Ты, кстати, повесть уже прочитал? Недавно издали».

Я кивнул: «Да, прочел. Очень сильно. И роман новый о кознях сатаны он заканчивает. Слава богу, отпустила его депрессуха, предостережение всем нам пишет. А Платон... Ну тут что ж... Платон – учитель нам, но истина важнее! А некоторые до сих пор представляют себе мир плоским, как у Синякина, или у сэра Терри Пратчета. И космонавты, кстати, молчат. Ни разу я в Новом мире не слышал, чтоб Землю нашу они шариком называли...»

Аристотель снисходительно усмехнулся. «Смешные они фантазеры, Пратчет этот и фолловеры его. Мы ведь знаем, что Земля шар. Слонов ведь видишь независимо от того, куда пойдешь, на запад или на восток».

Мы от души посмеялись. Я, правда, слегка задумался: а вдруг правы Синякин и Пратчет? И Новый мир действительно плоский, под хрустальным куполом. Только не Земля, а вся наша Солнечная система. Или даже не плоский, а... Есть такие сувениры – шары с домиками внутри; встряхнешь его, – и этот сферический мир наполняется плавно падающим снегом... А ведь можно себе представить такой вот шар-купол на жесткой платформе, только исполинский и напичканный не снегом, а звездами. Или некой Солнечной системой с девятью планетами, а звездочки разной величины нарисованы на этом куполе. Шар наполнен чем-то прозрачным, но плотным, позволяющим Солнцу и планетам не опускаться на дно... Эфиром, к примеру... Или, скажем, шар этот находится

в такой среде, где сила тяжести распределена равномерно вокруг, сферически... Нет, всё, так можно далеко забраться. Надо же, шар... Еще сказал бы – икринка... Венчающая башню из слоновьей кости... А может быть Новый мир – это все-таки только Земля?.. Или небольшой сине-зеленый шарик из лазурита с пиритом...

Прервав мои мысли, Аристотель торжественно встал. Я тоже.

Он смотрит на меня очень серьезно: «А про истину это ты хорошо сказал, Сергей, прекрасно сказал! Истина и добродетель! Способность поступать наилучшим образом во всем, что касается удовольствий и страданий. А порочность – ее противоположность! Я за чистую личность! За высокую индивидуальность! И за ответственность!»

Я кивнул медленно. Он бороду почесал и продолжает: «Хочу на Халкидики слетать. Полетели со мной. Думаю, ликей новый открыть».

Я удивился: «А для кого ликей-то? Ведь детей нет...»

Он нахмурился: «Для взрослых. Вечерний ликей. Как у Садовникова в "Большой перемене". Считаю, наш демос, кто остался и много работает, все-таки недостаточно развит в общекультурном смысле. Про роботов я молчу вообще. Узкие специалисты. Недостаточно этого для общего высокого уровня. Да и наши тоже бывают... Интуиты и только...»

Насчет роботов я с ним был не согласен. Кукушка тоже. Она нервно кукукнула и улетела куда-то в дальние пределы квартиры.

Спорить с Аристотелем мне не хотелось, и я сказал: «Ну а что, убедительно насчет ликея. Я, пожалуй, с вами летаю. С вами ведь можно мне, правильно?»

Он печально вздохнул: «Бедолага ты бедолага... Который век пытаюсь убедить Совет снять с тебя ограничения на выезд, но пока не выходит... – он немного помолчал и продолжил уже деловито. – Да, со мной можно».

Я быстро ответил, сбивая навалившуюся вдруг на квартиру тяжесть: «Ну и отлично! Халкидики я люблю. Есть там деревенька одна, Пефкохори. Слыхали? Славно нам там жилось когда-то... В той еще, в прошлой жизни...»

Аристотель кивнул: «Пефкохори знаю прекрасно! Полуостров Кассандра, у самого Эгейского моря!»

«Точно!»

«Хорошее место! Вот там ликей и откроем. А тебя сделаем деканом литфакультета, раз Грецию любишь. Будешь прилетать раз в месяц, со мной или еще с кем-нибудь... А так из Москвы поруководишь, по скайпу, или камину. Хотел Тиграну предложить, Омиросу, но он последнее время зело строптив стал и неуемен. Ладно, всё, полетели!»

Я опешил: «Прямо сейчас?»

«А чего ждать! У меня, вон, два пегаса за окном, смирные».

И улыбается. Все ведь заранее спланировал. Я выглянул в окно – и точно, красивые, белоснежные существа, с голубыми глазами добрыми, парят в воздухе рядом со стеной дома, крыльями легонько помахивая. Ох, давно я не летал на пегасе! У меня опять зашло сердце.

«А на Геликон заглянем? Муз навестить».

Аристотель смеется: «И рецины твоей любимой попьем. Еще и запас тебе дам».

Вот умеет все-таки Никомахыч найти подход к ситуации!

Он на своего пегаса вспрыгнул – и в небеса. Я в библиотеку заскочил, забрал с полки «Книгу живых», сунул ее в спецрюкзак и шагнул на подоконник. Аристотель уже сидел верхом. Второй пегас подплыл ближе ко мне. Я ступил левой ногой в стремя, правую перекинул и оказался в удобном седле. Уздечку в руки взял, отвел пегаса от распахнутых бронированных ставен (с первых времен Нового мира они сохранились, когда мы все подвохов ждали, так я с тех пор и не снял их). Пегас слегка хохотнул и взвился к небесам. Я только успел заметить бодрого Шекспира, который, похоже, шел ко мне в гости. Жаль, разминулись. Но ничего, из Греции вернусь – телефонирую ему. Давно с ним хотел поболтать.

III СЕНТЯБРЯ. ВИЗИТ ТРИДЦАТЫЙ,

в котором Джордж Бернард Шоу летает на скейтборде, занимается фотографией, рассуждает о политике, вегетарианстве и вреде курения, общается с котом нашего героя Пушкиным, а также вспоминает высланных клонов

А вчера Шоу припигмалионился.

Сердитый, расстроенный, словно все чувство юмора растерял по дороге. Даже борода как будто сделалась больше. И что это он, думаю, денек-то хороший, теплый, начало сентября, вон, и одет острослов наш легко – бриджи, майка, кроссовки. Скейтборд свой воздушный бесколесный к стене прислоняет, по гостинной ходит как заведенный.

Я даже подумал было, что батарейка сердечная у него из строя выходит. С ними бывает – перед тем как перегореть, начинают ярче работать. Испугался немножко. Но ровно в тот момент, когда я собрался телефонировать Тесле, Авиценне и Гиппократу, Шоу остановился и сел в кресло.

«Руссо приходил... – выдохнул он наконец. – В плагиатничестве обвиняет».

Я обомлел: «Господи, Георгий Георгиевич! Из-за названия, что ли»

Он посопел: «"Пигмалиона" он, видишь ли, раньше использовал. Уайльд ржёт как ненормальный».

«Ну Оскар Вильямыч известный балагур. Денди, одно слово».

Он оживился: «Кстати, меня американские киноакадемики на Оскара выдвинули!»

Я брови вскидываю: «О как! За "Пигмалиона"?»

Он кивает, вижу, доволен.

Говорю: «Дадут, я уверен! Как и Нобелевку. Вы же сразу после Боба Дилана получили?»

Он хмыкнул: «Я тоже не очень хотел. Ну что эти премии... Тебе, вон, сколько раз предлагали!»

Я вздохнул: «Бернард Георгиевич, не люблю я ангажированных премий. Вы же понимаете, почему меня выдвигать собирались».

Он покачал головой: «Думаю, вы к себе слишком строги, Серлас. Ваши общественные заслуги можно было отметить и по-другому. Впрочем, их и отмечают».

Он покосился на мой письменный стол, заваленный орденами и медалями всех стран, времен и народов.

«Гм... Хотя бы пыль аннигилировал, что ли...»

Он нахмурился. Я накинул на свалку орденов карту звездного неба, чтоб не маячили, и говорю: «Перекусим? У меня фучжу есть, чудесная. Собственно-ручно готовил. Мясо соевое вы вряд ли будете...»

«Буду. Его хорошо стали делать. Нашли способ не убивать пользу сои».

«Это да. Практикую, бывает, в постные дни».

После обеда мы уселись с пледами на террасе, вечера уже были прохладными. Шоу достал свою старую «Лейку» и, прицелившись, несколько раз сфоткал меня, потом встал и, опершись на парапет террасы, стал снимать храм Христа, Двор Совета и Кремль.

«Не арестуют меня за шпионаж в пользу Марсианской Республики?»

«Шутите? Хотите, протелефонирую и попрошу – президент выйдет на балкон вам помахать?»

Шоу усмехнулся: «А что, самое президентское дело – махать да позировать. Только я в этом жанре не работаю, Сержик... Портрета официозного. Хотя, я еще свой путь не нащупал. Меня ведь совсем недавно Тальбот обучил искусству фотографии. Хотя, как обучил... Лишил, так сказать, фото-невинности, а учиться я буду всю жизнь!»

Мы посмеялись. Надо будет напомнить ему про фотокарточки...

Я закурил трубку. Шоу поморщился.

«Не люблю я курения. Но твой табак ничего вроде... Там же табак?»

«Табак, Георгий Георгиевич. Причем, уникальный. Мне Гагарин иногда привозит, с Меркурия. На нашей базе выращивают. Вирджиния, с врожденными свойствами латакии. Это такой особый вид табака, высушенного в дыму дуба, кипариса, миртового дерева, а еще немного венерианского сандала и палисандра. Чудо! А сколько в нем солнца!..»

«Да, космонавтика у вас, конечно, на высоте...»

Он помолчал немного, а потом задумчиво произнес: «В России толком нет парламента или другой ерунды в этом роде. Русские не так глупы, как мы... Им было бы даже трудно представить, что могут быть дураки, подобные нам. Разумеется, и государственные люди России имеют не только огромное моральное превосходство над нашими, но и значительное умственное превосходство».

«Это всё потому, что мы не циклимся ни на монархии, ни на президентах, ни на Госдуме. Есть они – и ладно. А есть реальная жизнь».

«Вот-вот, реальная жизнь. А Руссо не понимает. Ладно б греки мне иск предъявили! В конце концов, миф-то их, древнегреческий... Но они постмодернизм понимают. И Элизу Дулитл мою, и профессора Хиггинса не воспринимают впрямую как Пигмалиона и Галатею... Люблю греков».

Мы помолчали, потом он говорит: «Пьесу новую завершил. "Дом где разбиваются сердца". Ваш режиссер Сокуров хочет фильму снимать. Александр Николаич. Сару Бернар позвал, Лоуренса Оливье, еще там...»

«Хорошо!» – радуюсь я.

Люблю Сокурова. Гений.

Он головой качает скептически: «Не знаю... У него концепция странная. Много чувственности, половину текста моего хочет увести в бормотание... Не знаю, посмотрим... Чехову я сразу сказал: «Антон, не обессудь, но решил потоптаться на твоей территории».

Я улыбаюсь: «А он?»

Шоу улыбается тоже: «Что он... Посмеялся. Говорит: Гош, да топчись на здоровье! Главное, чтобы с пользой. Я как закончил, пьесу отправил ему. Молчит

пока».

«У него опять проблемы с Ольгой. Ревнует ее к Немировичу, а Станиславский между ними троими носится как дипломат...»

«Это понятно. Был недавно у Кости, молочка попили. Ему спектакль надо спасать. Ничего, посмотрим... Кстати, видел "Мою прекрасную леди" с Одри твоей. Хороша!..»

«Да, хороша...»

Вспомнил я, как мы с Одри ездили в Лондон, как гуляли по Гайд-парку, взбирались на Тауэрский мост, как в Букингемском дворце на ночь остались тайком...

Вышел Пушкин. Мякнул, на меня глядя тревожно.

Я ему говорю: «Всё нормально, дружище...»

Шоу наклонился и Пушка по голове погладил. «Привет, котофей. Недавно Кэрролл о тебе рассказывал в пабе. Взхлѐб. Так ты ему нравишься».

Пушкин на задние лапы встал и говорит хрипловато: «Привет, Бернард Георгиевич. Передайте ему мой поклон. Читаем его, перечитываем-с. И вас, натурально...»

Пушок коротко поклонился, встал на четыре лапы и ушел на улицу.

Шоу говорит: «Шестьдесят пятую пьесу пишу. Там тоже кот есть. Только черный. Хотел с Эдгаром посоветоваться, но не нашел. С ним все в порядке?»

«Пока нет, но будет. У него тревоги ужасные. Пророчит большую беду».

«Прав он, прав... Распустилось опять человечество. Мясо все едят, особенно Руствели, Пиросмани, Иоселиани, Данелия и Резо Габриадзе. Достали уже шашлычками своими. Как приедут к Шекспиру, весь Лондон жареной плотью воняет. Варвары какие-то, честное слово! Еще и Милтона с Теннисоном с толку сбивают! И Генри Джеймса!..»

Я смеюсь: «Они такие, да... Хотя, животные-то у нас не настоящие».

Шоу помрачнел: «То, что их в пробирках делают, никого не оправдывает! Они живые и мыслящие. Ты бы еще клонов вспомнил».

Я вспомнил клонов. Стало не по себе. Клонов сделали в самом начале Нового мира, когда еще думали, что тела будут стареть. Со временем выяснилось, что люди в Новом мире не то что не стареют, так могут еще и по желанию выбрать возраст. Конечно, есть ограничения. К примеру, в избранном возрасте можно жить не менее ста лет, потом либо продлевать, либо делать другой выбор. Но главное – выяснилось, что у клонов есть души.

«Да, – говорю. – С клонами нехорошо получилось».

Он крякнул: «Нехорошо! Признали неудачным проектом, отвели какие-то астероиды рядом с Юпитером и успокоились. Фашизм. Резервация. Наши с вами ведь тоже там где-то живут... Хорошо, не в Пояс Койпера сослали...»

Мы опять помолчали.

Наконец Шоу сказал: «Последнее время все чаще думаю почему-то про этот греческий миф... Опасное дело – оживлять свои творения. У нас ведь мир такой... все возможно. Вот Галатея, или та же Элиза моя... Вышли ведь из-под контроля. А они не клоны даже, они персонажи...»

«А в чем вы опасность-то видите?»

Вздыхает: «Не знаю. Но чувствую».

Шоу поднялся из шезлонга и ушел в гостиную. Я поплелся за ним. Взял Шоу скейтборд свой, над самым полом на воздух положил, прям как в фильме «Назад в будущее», и к двери направился.

Недошедши, ко мне повернулся и говорит: «Серѐжа, не пей много. И гони от себя алкоголиков этих. Писать надо, а не хань жрать!.. И насчет книг сожженных узнай поподробнее...»

Я киваю. Он рукой мне машет и уходит. Скейт спокойно плывет за ним по воздуху. Минуту спустя слышу, как Шоу с Пушком в подъезде беседует. Что Шоу говорит, не слышать, а реплику Пушка ответную слышу прекрасно: «Да что вы, Бернард Георгиевич! Он вообще ведь не пьет!»

Вот, думаю, враль...

И улыбаюсь. Мало у нас верных, даже в Новом мире мало.

А жаль.



ВИКТОР КОРКИЯ

ДИНАШВЕ
Два драматических отрывка

У меня много неконченного (d'inachevé)!
Издаю пока отрывок. Ты спросишь:
зачем? Отвечаю: я хочу славы.

К. Прудков «Досуги и Пух и перья»

ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА

КОМЕДИ ФРАНСЕЗ А ЛЯ РЮС

От Автора

Комедию о том, как Орлеанская Дева (та самая!) приходит в ельцинскую Россию, чтобы спасти ее, как в свое время – Францию, я начал писать в конце 90-х. Однако другие замыслы отвлекли меня от этого сочинения, и оно так и осталось незавершенным. Раньше мне казалось, что придет время, и я все-таки вернусь к этому сюжету. Но сегодня чувствую, что это вряд ли произойдет. А раз так, почему бы не представить читателю одну написанную тогда сцену?

В.К., 02.11.2019

Комната в типичном московском отделении милиции. Два типичных за решеченных окна - слева и справа. На стене несколько общеизвестных плакатов: о пожарной безопасности, о первой помощи, о гражданской обороне и др.

Между окнами - обшарпанный стол, за которым сидит молодой Милиционер. Перед ним стоит Задержанный неопределенного пола и возраста, но вроде не голубой. Руки нетипично сложены на причинном месте. Ноги без носков, но в рваных галошах. На левой руке белая перчатка с правой руки. В правой – испанский или итальянский веер. Обмахивается походя, но похотливо и плотоядно. Жестикулирует умеренно, но иногда истерически нервно, при этом слегка подергивая левой бровью. Однако во всех его жестах есть что-то вечно женственное и сугубо героическое. Стреляет глазами то в зал, то за кулисы, то за

бугор, вместо которого на авансцене стоит клетка с ежиком в тумане.

Автор на полном серьезе предупреждает постановщиков, что замена ежика в тумане сусликом в сметане или натуральным козлом в собственном соку есть не что иное, как злостное надругательство над его беззащитной авторской волей.

МИЛИЦИОНЕР (мрачно). Итак, вы – Жанна Д'Арк?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Я – Жанна Д'Арк.

МИЛИЦИОНЕР. Вы – Дева Орлеанская?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Я – Дева.

МИЛИЦИОНЕР. Но девственность легко установить.
Как медицинский факт.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Установите.

МИЛИЦИОНЕР. И установим. Запросто!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Без рук!

МИЛИЦИОНЕР. Мы можем и без рук.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Каким макарон?

МИЛИЦИОНЕР. У нас таких макарон – пруди пруди.
И дело не в макарах, а в костре,
который вы зажгли на Лобном месте
столицы нашей Родины Москвы.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Я – Дева Орлеанская, и я
невинна. А костер я разожгла
не в знак протеста, а по воле рока.
Мне голос был.

МИЛИЦИОНЕР. А знаете ли вы,
что разжигать костры запрещено?
Читайте.

Показывает на противопожарный плакат.

ЗАДЕРЖАННЫЙ.

Парле франсе?

Я по-русски не читаю.

МИЛИЦИОНЕР (мрачно).

Я с детства полиглот.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Вот ты-то мне и нужен! Дай-ка руку.
Не хочешь?.. Но предсказывать судьбу
я и без рук умею.

МИЛИЦИОНЕР. Может, хватит?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Не веришь?

МИЛИЦИОНЕР. Нет.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Не верить – это грех.
И смертный грех, запомни. Я не буду
предсказывать тебе судьбу, и ты
умрешь. А от чего, я не скажу.
Ты от любви ко мне умрешь!

МИЛИЦИОНЕР. И скоро?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Как влюбишься, так сразу! Ты умрешь.

МИЛИЦИОНЕР. Умру?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Умрешь.

МИЛИЦИОНЕР. Умру?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Умрешь, болезный.
И все умрут.

МИЛИЦИОНЕР. Кто все? Конкретно – кто?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Не знаю. Вся Россия.

МИЛИЦИОНЕР. И тоже от любви к тебе?
Вся Россия?!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Ко мне.
Тебя-то кто полюбит? Ты, Сугробов,

и не надейся
на любовь!..

МИЛИЦИОНЕР. А ты...
откуда знаешь?..

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Я, Сергей Петрович,
читаю по лицу, как по руке.
А по глазам – как в личном деле. Хочешь?
Родился в Курске в 72-ом.
Рос без отца, мать – повар...

МИЛИЦИОНЕР. Ты откуда...
все это... знаешь?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Голос мне сказал.

МИЛИЦИОНЕР. Ты экстрасенс?..

ЗАДЕРЖАННЫЙ. У ваших экстрасенсов
поедет крыша, если голос мой
откроет им, что мне открыто.

МИЛИЦИОНЕР (тупо). Крыша?..

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Милок, не сомневайся, – в тот же миг!..

МИЛИЦИОНЕР. Я не милочка!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. А кто ты?

МИЛИЦИОНЕР. Издеваться?!
Я исполняю долг. Служебный долг.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Я тоже исполняю долг. Священный.

МИЛИЦИОНЕР. Какой?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Священный долг!

МИЛИЦИОНЕР. Какой-какой?!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Какой-какой!.. Спасение Отчизны!

Надеюсь, ты – анфан де ля патри?

МИЛИЦИОНЕР (тупо). Чего?..

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Я говорю, вдвоем сподручней.
Ты мне подходишь. Если полиглот.
Ты будешь моим рыцарем! Герольдом!
И мы спасем Россию!..

МИЛИЦИОНЕР. От кого?..

ЗАДЕРЖАННЫЙ. А то не знаешь!

МИЛИЦИОНЕР. Нет.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Ты что, не русский?
Не знаешь, кто в России злейший враг? □
Начальство!.. Кровопийцы!.. Кровососы!..
Жируют на штыхах таких, как ты!..
Но мы унасекомим их!.. Как Дева
торжественно клянусь! Мне голос был,
что близок час мой. Да свершится воля
пославшего меня...

МИЛИЦИОНЕР (тупо). Чья воля?..

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Чья?!

МИЛИЦИОНЕР. Не помнишь, кем ты послан?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Им, конечно.

МИЛИЦИОНЕР. Кем это – им?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Христом!

МИЛИЦИОНЕР. Каким... Христом?!
Тем... самым?!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. А другого нет.

МИЛИЦИОНЕР. Не понял?..

ЗАДЕРЖАННЫЙ. А понимать тут нечего. Ты верь!

МИЛИЦИОНЕР. В тебя?..

ЗАДЕРЖАННЫЙ. В Христа-Спасителя! В Россию!
Что за страна! Все – мертвые!..

МИЛИЦИОНЕР. А я?..

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Что ты? Упырь! Перед тобою Дева,
а ты меня мытаришь!.. Сам сидишь,
а я стою!.. (В зал) Где вы, живые души? –
Сугробов, честно, знаешь хоть одну?

МИЛИЦИОНЕР (сдерживаясь из последних сил).
Зачем вы разожгли костер?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Зануда!
А как иначе? Или ты хотел,
чтобы разбился ангел, божий вестник?
Да ты в своем уме?!

МИЛИЦИОНЕР (мрачно). В своем уме
я здесь бы не работал.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Правда?

МИЛИЦИОНЕР.
Хватит!
Или изложишь все, как на духу,
или валяешь ваньку, но в психушке!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. А в дурке я, милоч, уже была!
И кровь сдавала, и мочу сдавала.
Но, понимаешь, горе от ума.

МИЛИЦИОНЕР (мрачно). Не понимаю.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Ты на идиота
не тянешь. Или ты... не полиглот?
Я вылечилась! Разве незаметно?

МИЛИЦИОНЕР (мрачно). Заметно.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Не смотри так на меня.
Я – Дева Орлеанская, и доктор
сказал мне: «Жанна...»

МИЛИЦИОНЕР. Справка есть?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. А то!
Чтобы без справки, да на Лобном месте!..
Ты что так смотришь, ты так не смотри!
Все ешь меня глазами. Ты не очень!
Не очень-то! Мне голос был. Мужской.
Такой красивый, бархатный...

МИЛИЦИОНЕР. Где справка?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Ты, правда, полиглот? Парле франсе?

МИЛИЦИОНЕР. У нас здесь есть такие полиглоты,
что могут и в парле, и по франсе –
за милу душу!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Это очень
кстати.
Но я должна их воодушевить.
Перед началом штурма Орлеана
я воодушевила всех...

МИЛИЦИОНЕР.
Молчать!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Я – Дева Орлеанская!..

МИЛИЦИОНЕР.
Замолкни.
А девственности здесь тебя лишат.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Зачем... лишат?..

МИЛИЦИОНЕР. Затем.

ЗАДЕРЖАННЫЙ.
Не понимаю.
Нет, ты мне по-французски объясни.

МИЛИЦИОНЕР.
Могу и по-французски. Раздевайся.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Зачем?

МИЛИЦИОНЕР. Затем.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Зачем?

МИЛИЦИОНЕР.
Затем.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Зачем?

МИЛИЦИОНЕР. Считаю, что я влюбился и согласен.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Ты что же... хочешь... сам... меня... лишить?..

МИЛИЦИОНЕР. Ты – Дева Орлеанская?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Не веришь?
А голос мне сказал...

МИЛИЦИОНЕР.
Спускай штаны!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Нет, ни за что! Я – Дева! Ты не смеешь!
Не смеешь без суда меня лишать!

МИЛИЦИОНЕР. Не смею?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Без указа Президента?!
Родимый, без указа – как без рук!

МИЛИЦИОНЕР. А по указу? По указу – смею?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Неужто может быть такой указ?!
Нет!.. Покажи указ!.. Имею право!

МИЛИЦИОНЕР. Сейчас я покажу, сейчас!

Распускает пояс.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Родной!

Ты что? Ты не сходи с ума без толку.
Что мне моя невинность без твоей?
Я, если что, – пожалуйста.

МИЛИЦИОНЕР. Где
справка?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Милок, что справка – я же в бардаках
как Дева не участвую. И голос
сказал мне внятно: «Жанна, ты должна
уйти в подполье».

МИЛИЦИОНЕР. Что-что-что?! В под-
полье?..

Зачем... в подполье?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Голос не сказал.
Сказал – в подполье. Ты не веришь?! Деве?!
А ну перекрестись, что полиглот.

МИЛИЦИОНЕР. Еще чего!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Ты что же, некрещеный?
Уж так и быть, я окрещу тебя.
Встань на колени.

МИЛИЦИОНЕР. Что?!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Встань на колени
и повторяй за мной... Штаны, штаны!
Крестить в подобном виде – святотатство.
Помочь тебе?

Милиционер замахивается.

Ты что, милоч?..

МИЛИЦИОНЕР. А то,
что здесь не цирк!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Начальник, губишь душу!
Сдается мне, что ты не полиглот.
Я полиглотов видела.

МИЛИЦИОНЕР. В подполье?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. В каком еще подполье? За бугром.
Там полиглотов – тьма! Ты представляешь,
все говорят на разных языках!

МИЛИЦИОНЕР (тупо). В подполье?..

ЗАДЕРЖАННЫЙ. У тебя в штанах – подполье!
А мне в подполье нечего ловить.
Я, между нами девочками, лучше
пошла бы к брату, в банк...

МИЛИЦИОНЕР (с издевкой). И брат – банкир!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Какой еще банкир! Братан мой старший.
Усищи – во! Все девки – без ума!
А это – наш меньшей.

Достает фото, протягивает.

Известный... этот –

как его? – дилер или киллер – я
все время забываю это слово... –
ты что так смотришь? Ты так не смотри!
А то скажу братану – он не любит,
когда так смотрят на меня!.. Эх, жисть!..
Моталась бы за шмотками в Россию,
толкала бы грины на пляс Пигаль!
Да, видно, не судьба! Через костер
покинет этот мир святая Жанна!..

МИЛИЦИОНЕР. В столице нашей родины Москве?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Столица нашей родины – Париж.

Лотарингии.

А я из

МИЛИЦИОНЕР. Откуда?!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Я родилась в деревне Домреми.
Росла пастушкой и блюла невинность.
Но началась чеченская война,
и я в Париж рванула. С челноками.
Один челнок – красавец был! – «Жанет!» –
он звал меня Жанет...

Достает фото из паспорта.

МИЛИЦИОНЕР. Что это?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Паспорт.

МИЛИЦИОНЕР. А ну-ка дай. Твой паспорт?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Этот – мой.
Но он поддельный.

МИЛИЦИОНЕР. То есть как
поддельный?!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. В натуре. Нужен паспорт? Так и быть.
Устрою по знакомству. Но в натуре –
тебе и больше никому! – о'кэй?
А то здесь с паспортами напряженка.
А вот в Париже все без паспортов –
и ничего! Ты был в Париже? Съезди.
Красивый город! Люксембургский сад,
на набережной Сены – букинисты,
клошары – под мостами – ну... – бомжи!..
Питание трехразовое. С этим (характерный жест) –
как говорят в Париже, па проблем.
Ты что там пишешь?

МИЛИЦИОНЕР. Протокол допроса.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. А, протокол. Мне тоже тут на днях
в дурдоме показали протоколы
каких-то мудрецов. Я ни черта
не поняла. Какие-то там гои...
Ты, случаем, не гои?

МИЛИЦИОНЕР. Ты мне кончай!..
Кончай здесь цирк устраивать!

ЗАДЕРЖАННЫЙ.
да. Зану-

МИЛИЦИОНЕР. Откуда паспорт?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Этот-то? Нашла.

МИЛИЦИОНЕР. Скажи еще – на свалке.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Врать не буду
–
в дурдоме псих один нарисовал.
А этот (достаёт ещё один) – мне устроили.

МИЛИЦИОНЕР. Французский?!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Конечно. Я же Дева. Ля посель.

МИЛИЦИОНЕР. А это что за фраер?

Достаёт фото из паспорта.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Фраер... фраер?.. –
а по-французски это как?

МИЛИЦИОНЕР. Мудак.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Нет, полиглот мне нужен дозарезу!
Мудак... мудак... – не помнишь – ля мудак?
Я здесь у вас забыла все на свете –
родной язык – и тот!.. А почему
В дурдоме закололи, суки!.. Вроде
не ля мудак, наверно, лё мудак.
Ты что так смотришь? Я тебе не фраер...

МИЛИЦИОНЕР. Откуда паспорт, жопа?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Не смешно.

МИЛИЦИОНЕР. Колотья будешь, нет?

ЗАДЕРЖАННЫЙ (видно, поняв иначе). Я этим делом
не балуюсь. Чем на игле сидеть,
уж лучше... торговать собой... уж лучше...

Всхлипывает.

МИЛИЦИОНЕР. Ты что?

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Что-что!.. Довел до слез, – мудака!

МИЛИЦИОНЕР. Что-что?!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. А то! Не доводи до ручки!
Христом тебя прошу, не доводи
до белого каления! Я Дева!
Я на костер пойду! За короля!
За родину! За веру!..

МИЛИЦИОНЕР. Глохни, сука!..
Нашел себе придурка! Битый час
валяет ваньку, я терплю – и нате!
На нары захотел? Последний раз –
откуда паспорт? Говори!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Французский –
из Франции, естественно.
Достаёт из-за пазухи пачку паспортов.

Держи.
Бросает на стол, как карты.
Испания... Норвегия... Прибалты...
Бразилия... Канада... Сингапур...
Украина ридна... это Нидерланды...
Юнайтед Стейтс... Япончики... Китай –
вот этот иероглиф значит – Дева,
а этот – Орлеанская... ЮАР...
Финляндия... Монако... Аргентина...
Италия... А это – Ватикан,
где папа римский.

МИЛИЦИОНЕР (тупо). Папа?..
ЗАДЕРЖАННЫЙ.
Знаешь папу?
МИЛИЦИОНЕР. Не знаю.
ЗАДЕРЖАННЫЙ. Папу римского?! Эх, ты!..
Он тоже полиглот, как ты.
МИЛИЦИОНЕР (тупо). Твой папа?..
ЗАДЕРЖАННЫЙ. Не мой, а римский. Римский!..
МИЛИЦИОНЕР. У тебя
езде все, вижу, схвачено!
ЗАДЕРЖАННЫЙ. Смеешься?
А папа, между прочим, без балды,
меня канонизировал!
МИЛИЦИОНЕР. Тебя-то?
ЗАДЕРЖАННЫЙ. Спроси у папы. Если ты мудака,
причем здесь я?
Милиционер замахивается.
Ударь, ударь!
Милиционер опускает руку.
МИЛИЦИОНЕР. Ты скажешь,
откуда паспорта?
ЗАДЕРЖАННЫЙ. Какие?
МИЛИЦИОНЕР. Все.
ЗАДЕРЖАННЫЙ. Вот этот, кстати, подлинный.

Достает еще один паспорт.

МИЛИЦИОНЕР. Проверим.
ЗАДЕРЖАННЫЙ. Ты свой сперва проверь, милок. Проверь
на вшивость, а то знаешь, как бывает:
ты думаешь, что это документ,
а у тебя не паспорт, а халтура!
Нарисовал какой-нибудь мудрец,
а краски – акварельные! А паспорт –
такая штука...
МИЛИЦИОНЕР. Ты меня достал!
Мужик ты или нет?
ЗАДЕРЖАННЫЙ. Сказал же – Дева.
МИЛИЦИОНЕР. Нет, ты больной!
ЗАДЕРЖАННЫЙ. Нет, это ты больной!
По-русски говорю: у трех вокзалов
живет один художник. Сам – башкир.
Но, думаю, он косит под башкира,
а сам каракалпак.
МИЛИЦИОНЕР (тупо). Каракалпак?..
ЗАДЕРЖАННЫЙ. А что тебя смущает? Он мой хахаль.
Рисует паспорта, как Рафаэль!
С натуры! Представляешь?
МИЛИЦИОНЕР (мрачно). Представляю...
ЗАДЕРЖАННЫЙ. Нет, ты не представляешь!
МИЛИЦИОНЕР. Почему?
В натуре представляю Рафаэля,
который, как простой каракалпак,
рисует паспорта у трех вокзалов.
За сценой шум свалки, крики, свистки, выстрелы.
Что?! Что такое?!

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Рыцари, ко мне!
За Деву и Сикстинскую мадонну!

КРИК (за сценой). Vive la Pucelle!

Милиционер хватает Задержанного.

ЗАДЕРЖАННЫЙ. Ты, варвар! Руки
прочь!

Вырывается, преображаясь в Деву.
В комнату вламываются рыцари в средневековых доспехах.

МИЛИЦИОНЕР. Ты... Дева Орлеанская?!

ДЕВА. Замолкни!

МИЛИЦИОНЕР. На помощь!.. Люди русские!..

Один из рыцарей подходит к милиционеру.

Ты кто?..
(Деве) Что это?!

ДЕВА. Чудо.

РЫЦАРЬ. Варвар, на
колени!

ДЕВА. Без рук, Бертран! Заблудшая душа.
Оставь его.

РЫЦАРЬ. Молись на Деву, фра-
ер!

МИЛИЦИОНЕР. Кто это?..

ДЕВА. Рыцарь Розы и Кре-
ста.

МИЛИЦИОНЕР. Скажи, что я не фраер! По-французски!..

ДЕВА. Bertran, il dit, qu'il n'est pas le moudaque.

РЫЦАРЬ (Деве). А он не голубой?

МИЛИЦИОНЕР (Деве). Он, что, дальтоник?

РЫЦАРЬ (Деве). Не трансвестит?

ДЕВА. Sais pas.

МИЛИЦИОНЕР. Кто трансвестит?!
Я наш! Я свой! Я русский! Вот мой паспорт!

Протягивает.

РЫЦАРЬ (Деве). Наверно, твой башкир нарисовал.
(Милиционеру) Понюхай, фраер! Пахнет он Гознаком?
А русским духом пахнет? Что молчишь?

Принюхивается.

Кумысом пахнет. Степью пахнет. Дева!
Поддельный паспорт! (Милиционеру) Ты каракалпак!

МИЛИЦИОНЕР. Я русский!.. Чистокровный!..

РЫЦАРЬ.

Разберемся.

Набрасывает на Милиционера аркан.

(Деве) Пора.

ДЕВА. Allons enfants de la Patrie!

РЫЦАРИ (хором). Allons enfants de la Patrie,
Le jour de gloire est arrivé!..

Уходят с пением Марсельезы и уводят на аркане Милиционера.

1997 (или 1998?)

Дон Кихот и Фортинбрас

ФОРТИНБРАС. Примите, рыцарь, рыцарский привет
от рыцаря по духу и по крови.

ДОН КИХОТ. А кто вы?

ФОРТИНБРАС. Фортинбрас, норвежский принц.
Шел из одной трагедии в другую –
дай, думаю, и в эту загляну.
Какая здесь трагедия? Признаюсь,
устал я от трагедий. Что ни день,
брат убивает брата, муж – жену...
А то жена доверчивому мужу
подсыпет яду... Жуть!.. А некий царь
убил отца родного, а потом
женился на его вдове!

ДОН КИХОТ. Не понял?..

На матери?!

ФОРТИНБРАС.

На матери, а что?

ДОН КИХОТ. Не может быть!.. На матери?! Женился?!

ФОРТИНБРАС. Женился, да еще прижил детей.
Эдип, из древних греков, – не слышали?
Пал жертвой Рока!

ДОН КИХОТ.

Бедный царь Эдип!..

ФОРТИНБРАС. Что делать – Рок!.. Устал я от трагедий...
В комедию хочу. А здесь у вас –
трагедия?

ДОН КИХОТ.

Трагедия...

ФОРТИНБРАС.

Какая?

ДОН КИХОТ. Мне трудно изъяснить ее в словах.

ФОРТИНБРАС. А вы не изъясняйте, вы скажите.

Как ваше имя, рыцарь?

ДОН КИХОТ.

Дон Кихот.

ФОРТИНБРАС. Вы – Дон Кихот Ламанчский?! Вы – тот самый,
что с мельницей сражался?!

ДОН КИХОТ.

Нет – с Судьбой.

ФОРТИНБРАС. А мельница и есть Судьба. Что с вами?

ДОН КИХОТ. Я перемолот Мельницей Судьбы...
Я умер, принц. Исчез Печальный Образ...
Как призрак!..

ФОРТИНБРАС.
себя!

Вы не знаете

ДОН КИХОТ. А вы – себя?

ФОРТИНБРАС. Весь ужас в том, что знаю.
От мрачных мыслей лечит что? – Война!
Кого-нибудь убью – и успокоюсь.
Прощайте, мне пора – война не ждет.

ДОН КИХОТ. Куда лежит ваш путь?

ФОРТИНБРАС (Доверительно)

.
шу, рыцарь.

На Поль-

Советую кого-нибудь убить.
Вам сразу станет легче. До видzenia.



Наш метод обучения искусству актёра драмы и актёра визуального театра, основан на последних достижениях квантовой физики, которая считает человека не пассивным наблюдателем событий, но активным творцом действительности. Предлагаемый метод, основанный на этом открытии, помогает актёру лучше осознать механизм работы собственного психофизического аппарата и, осознанно участвуя в процессе обучения, полностью раскрыть свой талант и потенциальные возможности. Концентрируя внимание, волю на определенных упражнениях, вырабатывая необходимый профессиональный навык, рефлекс, мы способны достигнуть впечатляющих результатов, в достаточно короткий отрезок времени. Также при обучении широко используется принцип голографии: «В малой части целого, содержится вся информация об общем целом». Иными словами, отдельно взятая клетка человека содержит всю информацию о данном человеке. То есть, «подобное в подобном». Если мы поймем принцип действия и структуру небольшой части целого, мы поймем, как функционирует и целое. Таким образом изучая механизм каждого данного задания в классе, например, упражнения на принцип сценического действия, мы практически можем понять, как применить это знание и в условиях сценической площадки.

Предлагаемый метод помогает понять, как использовать и развить наши безграничные способности и таланты.

¹ Клоун-мим. Один из основателей – совместно с С. Полуниным – знаменитой клоунской труппы «Лицедей». Работал в нью-йоркском цирке «Big Apple Circus» и всемирно известном канадском цирке «Cirque du Soleil».

Один из учредителей и руководитель международной организации больничных клоунов «Soccorso Clown». Лауреат международных премий в области визуального театрального искусства. Живет в Италии. (Ред).

² Журнальный вариант. Полное описание концепции и метода обучения, на ней основанного, изложено автором в книге «Путь клоуна. История смехотерапии». М., Зебра Е, 2013. (Авт).

МАСТЕР КЛАСС АКТЕРА ДРАМЫ И АКТЕРА-КЛОУНА

Я часто разъезжаю по миру со своим клоунским мастер-классом. Варшава и Вена, Нью Йорк и Москва, Мадрид, Эдинбург, Рим. Маршрут моих поездок очень пестрый, люди разные, но подход мой к началу класса остается неизменным, потому что я говорю о вещах понятных всем, вне зависимости от языка и культурных различий.

НАЧАЛО КЛАССА

Обычно мы начинаем наш класс с дискуссии. Я спрашиваю ребят: что мешает нам быть раскрепощенными, свободными на сценической площадке, полностью раскрыть себя?

Задумываются. И один за другим, иногда даже перебивая друг друга:

Неуверенность в себе!

Страх совершить ошибку!

Мнение товарищей и близких людей!

Страх не понравиться публике!

Стеснение и робость!

Некомфортно смотреть в глаза публике и партнеру!

Страх провала или неудачи!

Оказаться бездарным!

Мнение режиссера или педагога!

И тому подобное...

Я прошу ребят взять свои тетради и записать этот внушительный список, с пожеланием, если они вспомнят еще что то, очень персональное, так же не забыть отметить это. И добавляю «Это то, от чего мы должны избавиться за время нашего класса».

Ну что ж подведем итог нашей первой дискуссии. Основная тема, это Страх в его многообразных обличиях. Как же избавиться от него, от этого пудового груза, который мешает нам быть свободными, летать! Серьезный вопрос. Не разрешив его положительно, учиться чему-то очень сложно, ибо Страх делает нас закрытыми для всего нового, непредвиденного. Мы боимся потерять контроль над ситуацией и загораживаемся от нее набором клише, которые подменяют естественные чувства. И как результат, мы становимся неинтересными, невыразительными на сцене. Плоскими, как пустая белая стена. Каков же выход из этой ситуации? Давайте попробуем подойти к этому важному вопросу о Страхе с другой стороны И я задаю еще один вопрос.

ДИСКУССИЯ ВТОРАЯ

В чем смысл нашей жизни? В чем ее цель?

Обращаюсь к Пьеру: «В чем смысл твоей жизни, Пьер?» — Вопрос застал врасплох — думает. — «Ну, чтобы делать открытия, узнавать больше». «Хорошо.

Мария? — «Честно говоря, я не задумывалась. Чтобы радостно было, интересно!» — Так. А у тебя, Сандро?» — «Не знаю. Как-то не думал про это. Наверно, чтобы быть хорошим актером, успешным». Верно, все эти цели важны, но они не могут быть смыслом всей жизни. Они не абсолютны, зависят от обстоятельств, а цель всей жизни все-таки не должна зависеть от обстоятельств, в которые мы попадаем — болезни, неудачи, непредвиденные случайности, которые могут поменять выбранную нами жизненную цель». Как это не странно на первый взгляд, Цель жизни должна стоять за пределами нашей жизни, мы должны к ней стремиться постоянно и неизменно. Расскажу одну историю. У меня была знакомая, японская художница. Училась она во Флорентийской академии художеств. Надо сказать, что многие одаренные молодые художники из Японии приезжают учиться в Европу. Притягательна для них европейская культура. Но, вместе с тем, очень немногие действительно постигают ее внутреннюю суть. Аюми-сан была замечательна по тщательности, скрупулезности изображения, но все ее работы походило на фотографии. Не было основного — души. Вот встречаемся мы как-то. Пошли попить кофе. Вижу — Аюми грустная. «Что-то не так?» — спрашиваю. — «Не получается», — отвечает. И в слезы. — «Аюми, — спрашиваю, — в чем цель жизни твоей? — «Творчество, — отвечает, — холсты, картины, краски, живопись». — «Понимаю. А вот представь: так случилось, что не будет возможности писать, всякое бывает. Так ты что, убьешь себя? Ведь цели-то жизненной больше нет!» — Растерялась, не знает, что ответить.

МОЯ ВЕРА

Разве не кажется странным, что, в большинстве, мы не знаем, для чего мы живем. Если рассматривать нашу жизнь, как пьесу, нас самих, как главных героев этой пьесы, придется согласиться, что пьеса не состоится, ибо главный герой не знает, куда он стремиться. Цель, сверхзадача, это движение вперед. Гамлет хочет отомстить за отца и все его действия направлены на достижение этой цели. Если я хочу власти, все мои действия направлены в эту сторону.

Я хочу поделиться с вами моим видением цели и смысла жизни.

Я верю, что мы созданы любовью и должны уметь отдавать любовь. Это большой труд — учиться любви. Во всех нас посеяно духовное зерно — и в течение жизни мы должны направить все усилия на выращивание этого зерна.

В этом, я думаю, смысл жизни человека. Без Любви ничего на свете не существует: ее язык понятен всем — людям, животным, растениям, и даже самой Земле. А что такое любить? Это - стремление отдавать больше, чем брать. Взял 30%, отдай 40%. Трудно. Вот именно этому и надо учиться. Это - не ты мне, а я тебе. Это не любовь, а торговля. Есть такая прибаутка: «Страх и Зависть постучались в дверь. Любовь открыла и никого не увидела».

Нашу жизнь формирует наше мировоззрение. И от него зависят все наши действия и решения, которые, в свою очередь, влияют на нашу жизнь. Одно неверное решение может повлечь за собой множество неверных решений, и тогда бывает очень трудно поменять что-либо. Поэтому так важно уже в начале

жизненного пути выбрать верные ориентиры. Думаю, без мировоззрения, основанного на приоритетах любви, трудно раскрыть чистый источник творчества, приносящий радость, а не страдания. Ведь в творчестве гораздо полнее, чем в жизни, человек может раскрыть себя, взаимодействовать с миром от лица своего идеального «я». Творчество — это великий дар, и я верю, что каждый человек талантлив, наделен даром творить, создавать.

Только не все могут распознать этот дар, развить его. Очень часто суть наша непонятна нам самим, сокрыта под слоем неверных представлений о профессии, негативным опытом.

А знаете ли вы что каждый живущий на земле человек, от рождения наделен семью способностями?

Это способность к архитектуре, математике, драматическим искусствам, поэзии, художественные дарования, философии, музыке. Особенно это видно в детях. Они творят свободно и поэтому их творчество интересно.

Каждый человек - это запечатанный гений.

Для того, чтобы открыть себя, нужна внутренняя свобода, независимость, ясные жизненные цели. Творчество приносит большую радость человеку, потому что посредством творчества мы получаем возможность соприкасаться с другим миром, с трансцендентным, с реальностью, которая стоит над нашей реальностью. Когда человек творит, наше бытовое сознание отходит на задний план, а впереди — непредсказуемое, выходящее за рамки нашей обычной логики. То есть, происходит прорыв в другое измерение, в духовный план бытия...

Но для этого важно снять все внешние защитные личины. Только в таком состоянии можно открыться новому знанию, понять, кто же мы такие на самом деле — удивительные, совершенные, с безграничными возможностями к саморазвитию и совершенствованию.

Прежде всего, надо узнать себя получше, а для этого - направить внимание на развитие тех качеств, которых нам не хватает. Освободиться от пустых страхов, наших собственных барьеров, неуверенности в своих силах. Трус умирает каждый день, а храбрый только однажды.

Следует замечать небольшие детали и делать большие выводы, ибо по маленькому атому можно судить об устройстве вселенной. Для этого нам необходимо развивать внимание и концентрацию. Раскрыв хотя бы небольшую часть наших потенциальных возможностей — интуицию, фантазию, изобретательность, чувствительность — мы начнем подмечать их и в людях, окружающих нас. Будьте открыты миру, и мир откроет нам свои волнующие тайны. Тайны, о которых мы даже не подозревали, находясь в своем личном, закрытом мирке, отгороженные от всего, занятые своими нескончаемыми проблемами. Большинство людей питаются социальными энергиями — деньги, карьера, семья, престиж и т. д., и не мыслят себе жизни вне их. Конечно, трудно вырваться из круга привычных воззрений. Но принятие жизни такой, какая она есть, радость от нее, следование своему дару, естественному порыву — дорога, ведущая к полноте бытия.

РАБОТА НАД СОБОЙ

Чтобы приступить к постижению себя самого, надо проделать непростую духовную работу: понять, что же нас останавливает, какие препятствия стоят на пути раскрытия и развития в себе таланта, актерского дарования. Следует отметить, что актер, по характеру своего дела, подвержен большей опасности утраты духовных ценностей, чем представители другой профессии. Трудно противостоять искушению славой, материальными благами. Успеху и карьере часто сопутствуют зависть, эгоизм, эгоцентризм. Талант таит в себе и другой соблазн. Он часто дает человеку ощущение своей исключительности, делает его гордым, самоуверенным. Такая позиция деструктивна, она уводит человека от его главной жизненной цели — стяжания Любви. Мы все рождены с талантами, как я уже говорил, и в этом нет никакой личной заслуги. Вырастить свой талант и направить его в правильное русло — вот это труд и достойная задача каждого. Поэтому, начиная работу над собой, надо четко понять, над чем именно следует потрудиться. Нужно приготовить себя, расчистить дорогу тому удивительному свету, который, к сожалению, очень часто не может пробиться через мутное стекло нашего человеческого несовершенства.

ТАЛАНТ

Способности и таланты — это то, что нам не принадлежит. Мы получили их в дар при рождении. Мы обязаны развивать талант в течение жизни, но не зависеть от него. Не творить из дарования себе кумира, который, в конечном итоге может уничтожить нас. Есть одно важное правило, которое необходимо соблюдать в нашем классе, если мы хотим раскрыть свои скрытые возможности: чем больше мы будем доверять своему инстинкту, тем лучше, чем меньше будем планировать, пытаться контролировать ситуацию, тем больше сможем сделать. Следует всегда оставаться самим собой, чувствовать себя комфортно, не напрягаться. Вообще это очень важное ощущение — комфортно, удобно или нехорошо, скованно. Это наш внутренний голос, интуиция хочет сказать нам что-то важное, но мы часто игнорируем ее, заглушаем нашими собственными рациональными объяснениями того, что с нами происходит. Когда мы неестественны на сцене, то, как правило, на душе после этого тяжело, неудобно. Нужно научиться слушать себя, свое тело и избегать любого насилия над чувствами. Не обязательно стараться всегда быть успешным, нужно давать себе право совершать ошибки, ведь без них невозможно чему-либо научиться. Надо просто выполнять задание как можно точнее — этого вполне достаточно. Не судить себя и своих коллег, избегать оценки — хорошо ли я это сделал? Все, что будет происходить в классе, — это только процесс. Продукт нашего труда будет сырым, необработанным, не готовым. И в этом есть элемент свободы: не пытаться сделать что-то совершенное, законченное. Так, набросок, впечатление. Если что-то выйдет — замечательно. Не получится — еще лучше. Есть над чем подумать. У нас в классе за ошибки хвалят. Сделал что-то не так — все аплодируют. Не ошибешься — не будешь знать: а как

правильно? Итак, каждый имеет законное право совершить двенадцать ошибок. За тринадцатую — отчисляем.

КТО МЫ ТАКИЕ?

Как хочется, ну, хоть немножечко, любить себя, и как это трудно! Сами с собой мы открыты, у нас нет защиты от своего собственного суда над собой. Сколько раз мы обижали себя, не понимая до конца, что же происходит с нами? Работая со своим психофизическим аппаратом, со своим телом, мы практически не понимаем, как оно функционирует, не понимаем, по какой причине что-то не выходит. И когда, в результате непонимания, мы унижали себя, «размазывали» по стенке, это в большинстве случаев происходило по причине собственного невежества. Надо научиться мыслить позитивно, а не негативно. Нужно только не «влипать» в ситуацию, посмотреть на нее со стороны, и тогда становится возможным принять иное, верное решение. Мы склонны сомневаться, не верить в свои силы.

Сомнения — это наш прошлый негативный опыт, те не забытые или пропущенные голы, которые не дают защищать ворота. Я помню интервью с одним знаменитым вратарем. Его спросили: «О чем вы думаете, когда вам забивают гол?» Он ответил: «Я стараюсь побыстрее об этом забыть!» Так вот, память о наших неудачах, негативный опыт закреплен в нашем сознании в качестве рефлекса и влияет на настоящее и будущее.

Наш класс — это не соревнование в том, кто лучше, кто талантливее. Это все не имеет никакого значения. Попробуйте отнестись к себе, как к совершенно постороннему человеку. Уважать его, попробовать разобраться в нем.

КТО ТАКОЙ АКТЕР И КТО ТАКОЙ КЛОУН?

Актером можно считать индивидуума, обладающего способностью верить в «предлагаемые обстоятельства» и совершать достоверные действия в логике этих обстоятельств.

Клоун — это индивидуум с талантом актера и врожденным чувством комического.

СОЗДАНИЕ МЕТОДА

Очень много полезного для себя открыл я у М. Чехова в книге «Об искусстве актёра». Оттуда родилась идея работы с энергетическими центрами человеческого тела. Также нашел интересную информацию в трактатах по восточной медицине, в учении о чакрах, технике китайской гимнастики «Тай чи чуан». Моя многолетняя дружба с иконографом Владиславом Андреевым, его система написания иконы помогли понять многое в духовном аспекте обучения. Особенное влияние на структуру некоторых упражнений оказала книжка моего учителя, удивительного человека Тони Монтанаро «Мим говорит». Его идеи о роли «эго», подход к импровизации помогли мне лучше понять, из каких элементов строится

процесс усвоения материала и тренировки нужных рефлексов. (Tony Montanaro. «Mime spoken here» Tilburi House, Publishers).

УДИВИТЕЛЬНОЕ ОТКРЫТИЕ

Следует сказать, что прежде чем предложить студентам заниматься по разработанному мною методу, я решил испытать его на себе. Ну как настоящие врачи, изобретая новую вакцину, были первыми, кто ее принимал. Идея в том, чтобы не навредить другим. И вот я стал экспериментировать, с собой самим. Первым делом я попробовал делать упражнение на концентрацию и внимание на какой-либо точке своего тела. Я заметил, смотря на палец в течение определенного времени, что он начинает пульсировать. То есть концентрируясь на чем-то, мы тем самым активизируем определенные процессы, в данном случае ток крови становится более заметным. Тогда я попробовал сосредоточиться на определенном центре, работая на сценической площадке. Когда я направлял свое внимание на интеллектуальный центр, я начинал анализировать, что я делаю и как работаю, то начисто убивало эффект присутствия и жизни на сцене. Тогда я стал помещать свое внимание на физический центр, и вдруг все встало на свои места. Я стал существовать в конкретном моменте, куда-то исчезли все мысли, оценки себя самого. Я почувствовал себя СВОБОДНЫМ. Это был момент истины. Я понял, что я нашел ключ как победить СТРАХ! Таким образом и родился метод работы с энергетическими центрами нашего тела.

МЫ НАЧИНАЕМ

Первая часть — работа с энергетическими центрами человеческого тела — условно назовем их «ментальный», «интеллектуальный», «физический» и «эмоциональный».

После того, как усвоен принцип, по которому строится творческий процесс, наш психофизический аппарат практически готов к работе над второй частью обучения — мастерством актера и потом следует третья часть искусство актера клоуна.

Итак, первый этап — это раскрытие личностного потенциала студента. Сначала мы постараемся понять механизм творчества, раскрыть его секрет. Объяснить этот непростой процесс помогает работа с «чакрами», или энергетическими центрами человеческого тела.

Чакра в переводе с санскрита означает буквально «круг», «колесо», «диск». Чакра в духовных практиках индуизма — один из центров силы и сознания, расположенных во внутренних (тонких) телах человека. Чакры регулируют все процессы, проходящие в теле — это точки пересечения энергетических каналов, по которым протекает жизненная энергия (прана, ци). Всего насчитывается семь чакр. Мы их будем называть «центрами». В них аккумулируется разного рода энергия, регулирующая все психофизические процессы, проходящие в теле. Рас-

скажем более подробно о принципе работы центров. Во-первых, каждый отдельно взятый центр отвечает за выполнение конкретной задачи, поставленной перед ним. Во-вторых, механизм, приводящий к работе определенного центра - наше внимание. Куда направлено внимание, тот центр и начинает функционировать. Внимание, концентрация — это наша волшебная палочка. Хотя энергетических центров всего семь, мы будем работать только с четырьмя из них: ментальным, интеллектуальным, физическим, эмоциональным, оставив в стороне три другие — центр сексуальной энергии, центр, отвечающий за сохранение жизни, и центр мудрости, так называемый «третий глаз». Работая с центрами, мы ставим определенную цель — приобрести нужные нам условные рефлексы. Для этого существует два пути: первый путь — условный рефлекс вырабатывается в результате стресса. Например, обжегся на молоке — дуешь на воду. В следующий раз уже не опустишь палец в горячее: условный рефлекс приобретен. Быстро, эффективно, но слегка болезненно. Другой путь — повторение определенных действий или поведения до того момента, пока реакция не станет рефлекторной, автоматической. Достигли такого состояния — победа! Условный рефлекс в кармане. Говорят, что, если ты хочешь выработать какой-нибудь навык или изменить себя, срок в сорок дней считается сакральным. На сорок первый день ты приобретаешь новый условный рефлекс. И еще одно условие успешного обучения. Необходимо освободиться от старых привычек, клише. Прежде всего, постараемся не цепляться за накопленный опыт, очень часто негативный, вернемся в детство! Давайте не будем анализировать, планировать, каким-либо образом готовить себя к упражнению. Много из того, что мы будем делать в классе, может выглядеть нелогичным с точки зрения бытовой логики. Но ведь и то, что происходит на сцене во время спектакля, принадлежит другой, не бытовой логике. Например, эмоция зачастую вообще не поддается никакой логике. Следующий важный момент — научиться не зависеть от результатов того, что мы будем делать. Чем больше наша зависимость от конечного результата, тем больше мы боимся, переживаем. А страх перекрывает возможность творить, создавать новое. Он парализует волю, лишает свободы. Поэтому — снимаем зависимость от результатов нашей деятельности. Результат — это что-то конечное, остановка. Есть просто некий итог проделанной работы. Результат — это иллюзия. Жизнь — всегда движение — либо вперед, либо назад — промежуточной ступени не бывает. Поэтому так необходимо применять усилия, чтобы двигаться вперед, к новой цели. Если застываешь на месте, стараешься повторить уже достигнутое, неминуемо откатываешься назад. Талант, дар должен быть умножен, он должен всегда идти в прогресс. В этом суть и радость творчества, свободного от себялюбия и эгоизма. Перед тем, как начать работать, давайте установим некоторые общие правила:

1. Всегда нужно ставить четкую цель любого упражнения — зачем я это делаю, что я хочу узнать или чему обучиться в результате данного упражнения?
2. Прежде чем приступить к упражнению, мы сначала:
 - а) смотрим, что это за упражнение;
 - б) понимаем, как оно делается;
 - в) приступаем к исполнению.

Дело в том, что наша мысль стремительнее физических действий. В мыслях все давно готово. Но тело материально, это другая субстанция. Мы часто начинаем что-то делать, не понимая толком, КАК это нужно делать. Для того, чтобы тело поняло, что мы от него хотим, следует затратить определенное время. Тело — это наш инструмент. Если у художника инструмент работы — кисть, у пианиста — фортепьяно, то для актера пластического театра способ самовыражения — тело. Для того, чтобы использовать его с максимальным эффектом, следует понять, как оно устроено, и раскрыть его возможности. Другой, не менее важный, вопрос — как создавать материал, каковы принципы творческого процесса. Чтобы творить, совсем необязательно ждать вдохновения. Просто нужно создать определенные условия, раскрыть подсознание. В этой работе необходимо участие ментального центра. Давайте определим, где он находится. Как это ни странно, ментальный центр находится вне нашего тела, где-то в 15–20 сантиметрах над нашей головой. Если мы направим все внимание на этот невидимый центр, он начнет функционировать. В чем же его функция? Прежде всего, он помогает осуществлять связь с миром невидимым, духовным. Интуиция, спонтанность, импровизация. С помощью ментального центра возможно развитие и наши паранормальные способности — ясновидение, телепатия, левитацию и тому подобное. Все это говорит о неограниченных возможностях любого человека. Но для того, чтобы раскрыть этот потенциал, необходима целенаправленная работа. Почти во всех случаях главное препятствие к достижению намеченной цели — ЛЕНЬ. Я не буду описывать весь комплекс упражнений, относящийся к тому или иному центру — их десятки. Я остановлюсь на наиболее характерных, которые могут дать представление о задачах, стоящих перед нами.

МЕНТАЛЬНЫЙ ЦЕНТР (МЦ)

Все наше внимание направляем на невидимую точку над головой и также на зону в 15–20 сантиметрах от наших ушей. Это так называемые «антенны», или «слухи», используя терминологию иконографии. Таким образом, мы стимулируем работу МЦ. Теперь об упражнениях. Некоторые поначалу могут показаться вам невыполнимыми, вы будете чувствовать себя некомфортно. Я специально ставлю вас в положение, в котором вы будете чувствовать себя неуверенно. Я называю это «чистить лук», т. е. убирать все лишнее, все бесчисленные покровы, скрывающие нашу сущность. Нам важно выяснить, кто же мы такие на самом деле, не прикрываясь никакими масками социальной жизни. Японцы называют такое состояние «потерей лица». Вернемся к упражнениям. Они достаточно просты, но отличает их от обычного исполнения задача, которая стоит перед нами. Не обращайте внимания на красный огонек, который вспыхивает в нашем сознании: «не могу», «боюсь», и т. д. Следует игнорировать этот голос, диктуемый чувством самосохранения, желанием держать ситуацию под контролем. Будем идти дальше того предела, который мы часто ставим самим себе. Помните: наши возможности безграничны! Чем больше мы доверяем интуиции, а не голосу рассудка, тем большего мы сможем достигнуть.

Упражнение «Шаг за предел возможного».

(Цель: игнорировать свое чувство страха, неуверенности, идти дальше воображаемого «предела» своих возможностей). Все становятся в круг, держась за руки. Студенту завязывают глаза, ставят в середину круга, раскручивают на одном месте и просят идти быстрым, уверенным шагом в заданном направлении. Перед этим я объясняю, что мы все будем страховать его, двигаясь вместе с ним; что, если он слишком близко подойдет к стене, кольцо из рук не пропустит его. Такое действительное положение вещей. Что же происходит во время исполнения упражнения? Очень немногие делают его успешно. Большинство после нескольких шагов либо протягивают руки, желая подстраховаться (а вдруг ушибусь?) или начинают идти маленькими, неуверенными шажками. Вот такая картина. Получается, что наше воображение, наши опасения, неуверенность — просто-напросто не соответствуют реальности! И это говорит о многом. Значит, и наши жизненные ситуации мы не всегда оцениваем объективно. Есть о чем поразмышлять. Очень простое упражнение и очень интересные выводы. В принципе, я делаю заключение о внутреннем состоянии студента на основе этого упражнения, и, знаете, почти никогда не ошибаюсь.

Упражнение «Я очень смешной».

(Цель: убедиться в своем несовершенстве и оставаться при этом ну очень довольным жизнью!) На середину репетиционного зала кладут воздушный шарик. Студента с завязанными глазами подводят к центру зала, раскручивают на месте и ставят к шарик. Нужно постараться попасть по нему ногой. Вроде бы просто, но почти никогда не получается. Не бойтесь показаться смешными, глупыми, беспомощными. Да, мы иногда такие вот неуклюжие. Но это то, что есть на самом деле. Будем с добродушием относиться к этому. Полезно иногда подшутить над самими собой, не воспринимать свою персону слишком всерьез.

Упражнение «Синхронные прыжки».

(Цель: развитие внимания и концентрации на Ментальном центре (МЦ), с последующим анализом своих ощущений). Подпрыгнуть всем вместе с закрытыми глазами. Внимание направлено на МЦ. Студенты встают в круг. Затем все вместе, по хлопку, подпрыгивают на месте три-четыре раза. Потом поворачиваются спиной и по хлопку опять несколько раз подпрыгивают. Опять поворачиваются лицом друг к другу и, находя контакт глазами, синхронно прыгают, но уже без хлопков. В финале упражнения закрывают глаза и еще раз подпрыгивают вместе, стараясь интуитивно уловить момент, когда все готовы прыгнуть. Очень интересное упражнение. Оно помогает убедиться в наличии у нас интуиции, «шестого чувства». Если попробовать запомнить это ощущение и постараться доверить ему, жизнь будет намного богаче, интересней. Попробовать подарить себе один день, концентрируясь на работе Ментального центра. Делать все, что положено делать в течение дня, но постоянно контролируя себя, помещать свое внимание в этот невидимый, но очень важный центр нашего тела. Также можно, например, делать такое упражнение на развитие интуиции: взять колоду карт и с закры-

тыми глазами в одну сторону откладывать карты красного цвета, а в другую — черного. Если делать это регулярно в течении месяца, каждый день по 20 минут, есть очень большая вероятность, что вы разовьете свою интуицию, и получите интересные результаты.

Упражнение «Здравствуйте!»

(Цель: преодоление неуверенности, страха перед публикой). Быть самим собой. Войти в комнату вздохнуть, чтобы помочь себе снять напряжение. Остановиться, увидеть всех. Подойти ближе, представиться, поздороваться. Найти точный контакт с глазами каждого сидящего в комнате. Не спешить. Контакт должен быть глубокий. Нужно действительно «увидеть» глаза человека, заглянуть, как говорят, ему в душу. Закончив упражнение, опять оглядеть всех. Попрощаться, глубоко вздохнуть и уйти. Очень непростое задание, но чрезвычайно важное. Ведь это так нелегко — посмотреть в глаза незнакомому человеку, оставаясь самим собой, не растеряться. На сцене мы часто замечаем, что актеры избегают смотреть на публику, а смотрят куда-то вдаль. Так же, как не смотрят они и в глаза партнеру во время общения с ним — почему-то не комфортно, неудобно. А все потому, что нам не привычно быть простыми, естественными находясь на сценической площадке. Мы постоянно пытаемся что-то изображать, демонстрировать. Отсюда фальшь, искусственные, формальные эмоции. Преодолеть это чувство страха, неуверенности при работе со зрителями — первоочередная задача для клоуна. Ведь клоун немыслим без контакта с публикой или партнерами. Если ты не в состоянии найти контакт, боишься смотреть в глаза — ничего не выйдет, каким бы профессионалом ты ни был. Недаром говорят — «Глаза — зеркало души». Когда ты смотришь в глаза, твоя душа беседует с другой. Когда делаешь общее дело, нужно уметь пожертвовать своим личным, ради того, чтобы сделать что-то всем вместе. То есть, поддерживать партнера, отказываясь от своего мнения, эгоизма, ради общей идеи, цели. Замечательно, если возникают вопросы. Они помогают найти верный путь, усвоить новую информацию. Завершив работу с ментальным центром, начинаешь понимать, что мы гораздо богаче, чем нам это кажется. Наши потенциальные возможности велики. Не будем обращать внимание на сомнения, они всегда, как назойливая муха, выются вокруг нас, мешая открыться новому знанию.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ЦЕНТР (ИЦ)

Следует сказать, что это наш друг и наш злейший враг. ИЦ в настоящее время властвует над миром, и над нами в том числе. Он взял на себя неоправданно большую роль в жизни человека. Первоначально ИЦ отвечал за сохранность жизни, за выживание. Для того, чтобы выжить, нужно контролировать ситуацию. Нужна логика, умение анализировать. С течением времени эти функции ИЦ гипертрофировались и стали руководить всеми сферами человеческой жизни. Нам представляется невозможным отказаться от желания все планировать, все рассчитывать. Мы живем в постоянном страхе — за жизнь, за работу, за будущее.

Ученые обнаружили в общей энергетике мозга чуждые человеку так называемые «тёмные» структуры. Возможно, это то, что называют «первородным грехом». Эти тёмные структуры, наши «демоны» — отрицательная энергия, которая паразитирует на работе мозга. Если вы обратите внимание, мы все привыкли думать негативно, со знаком минус: «А вдруг случится что-то? — Нет, это опасно! — Ну, нет, ничего не выйдет, я знаю». Всему, что не укладывается в рамки нашего личного опыта, мы говорим «нет». Негативная деятельность ИЦ — это эгоизм, себялюбие, стремление пожелать себя, страхи различного характера, фобии. Особенно следует обратить внимание на эффект «заезженной пластинки». Это в случае, когда та или иная идея или мысль завладела вашим воображением, и вы день и ночь думаете об одном и том же, обыгрывая ситуацию с разных сторон. Это верный знак того, что вы попали в капкан своего «фантома», и он забирает у вас энергию. Почему же так важно понять механизм наших страхов, неуверенности в себе? Потому, что это главное препятствие, которое мешает нам, когда приходит время работы на сценической площадке. Многими овладевает чувство паники. Существует специальный термин для этого состояния — «Stage fear» — страх сцены. Понимание процессов, которые происходят в нас, помогает преодолеть это состояние, парализующее все способности актера.

А источник — страх потерять контроль, сделать что-то не то, боязнь не быть успешным, и тому подобное. Почему же ИЦ ломает творческое начало? Потому, что он осуществляет прошлое, то, что уже было. Хотя сегодня новый день, новые обстоятельства, но ИЦ все равно пытается жить днем вчерашним. То есть интеллект — из прошлого, а чувство принадлежит настоящему. Наша задача — использовать ИЦ только в том случае, когда это необходимо, и научиться игнорировать его вмешательство в те сферы, где его деятельность деструктивна, например, в работу ментального центра. Но для нас также важно определить и позитивную сторону работы этого центра. ИЦ ответственен, прежде всего, за анализ структуры любой предложенной нам задачи, понимание того, как функционируют объекты, окружающие нас. ИЦ ответственен за логику, память, внимание, контролирование ситуации, (когда это необходимо), воображение и фантазию. Мы начнем нашу работу с Интеллектуальным Центром, исследуя такое понятие как структура.

Структура для нас, актеров-клоунов, имеет решающее значение. Все классические клоунады базируются на очень точной последовательности действий. Стоит нарушить порядок или пропустить какое-то ключевое движение и всё — антре не работает. Как же приступить к работе со структурой? Как сделать ее «своей», исполнять ее, не задумываясь о последовательности действий? Мы замечаем, что для нас трудно повторить увиденное один раз движение, нам требуется время чтобы запомнить его. Из каких компонентов состоит показанное движение? Как оно делается? Как поставить ногу, повернуть под правильным углом корпус и т. д. Прежде всего, следует обратить внимание на детали, понять: что за чем идет? После того, как мы уяснили принцип, по которому строится движение или целая композиция, идет следующий этап — обучить свое тело, свои рефлексy делать это правильно. Мы видим, что для всего требуется время. Время — это очень

важный фактор в процессе нашего обучения. И время — фактор сугубо индивидуальный. Мы все знаем, что люди одинакового возраста выглядят по-разному — одни постарше, другие — помоложе. Так и в нашем классе: у каждого — свое время. Один студент более скоординирован от природы или в результате практики, другой не имеет соответствующей подготовки. Но это ни в коем случае не говорит о том, кто более актерски одарен, а кто менее. Я знаю немало талантливых людей, которые не в состоянии повторить элементарных «па» какого-нибудь танца, хотя, выходя на сцену, выкидывают такие колена, что только диву даешься, до чего ловко они это делают. Так что не смущайтесь, если у вас получается не так быстро, как у вашего товарища. Просто вам на выполнение задания нужно потратить чуть-чуть больше времени. А то мы, если что-либо не выходит сразу, начинаем ругать себя, расстраиваться. Это — от непонимания процессов, которые происходят в нашем теле. Вот, например, мысленно я сейчас нахожусь в Австралии, рядом — кенгуру. Мышление нематериально, мысль — мгновенна. А тело — материально, существует в пространстве и времени. Мы имеем дело с двумя различными по своей природе субстанциями, поэтому и подход должен быть неодинаков. Головой то мы понимаем, а тело — не готово! Следующий момент — это работа со сложным композиционным материалом — номером или спектаклем, основанном на пластике. Прежде всего, нужно разбить структуру на небольшие кусочки — их запомнить проще. После того, как работа над отдельными эпизодами завершена, соединяем их в одно целое. Структура сценки или композиции может считаться готовой только в том случае, когда рефлекторная память автоматически производит нужные движения. Автоматический, нарабатанный рефлекс — это основа любой профессиональной деятельности. Пианист, играющий сложное музыкальное произведение, не задумывается над тем, какой поставить палец на клавиатуру — все это результат нарабатанного рефлекса в действии. Еще один интересный факт: мышечная память существует отдельно от нашей общей памяти. Иногда мы говорим: «Я не помню, а тело помнит». Однажды выработанный условный рефлекс запоминается надолго. ИЦ находится в середине лба, в области «третьего глаза», между бровей. Следовательно, когда необходимо активировать ИЦ, мы должны сконцентрироваться на этой воображаемой точке. Когда же идет обучение нашего тела, соответственно, внимание направляется на тот регион (ноги, руки, корпус), который является объектом обучения.

Упражнение «Мастерство актера».

(Цель: знакомство с принципами театрального действия, основами мастерства актера). В одной руке воображаемая корзина для сбора яблок. Вы в своем саду. Перед вами дерево с яблоками. Надо выбрать яблоко, сорвать его, убедиться, что оно не гнилое, без червоточин. Если хорошее — положить в корзину, плохое — выкинуть. Все нужно делать медленно, подробно, внимательно. Для этого помещаем свое внимание в область «третьего глаза». Туда, где находится ИЦ. Упражнение это очень важное. Делая его верно, мы постигаем секреты мастерства актера. В чем же оно заключается? Любое сценическое действие строится по

одному и тому же принципу:

1. Увидеть, оценить.
2. Сделать свой выбор, принять решение.
3. Совершить действие, согласно поставленной цели.
4. Убедиться, что действия были успешны.

В ходе этого задания, мы видим на собственном опыте, что если верно прожить все эти фазы сценического действия, на нас почему-то интересно смотреть. На первый взгляд, не происходит ничего особенного, но, как это ни странно, мы, выполняя такое простенькое упражнение, достигнем эффекта сопереживания. А это — квинтэссенция работы и актера драмы, и актера-клоуна. Непонятно, что происходит в этот момент со зрителем. По всей видимости, их привлекает узнаваемость ситуации. Публика верит тому, что она видит, и начинает сопереживать актеру. Это тот результат, к которому стремится любой актер. Публика должна ему верить. Верить в его беспомощность или нахальство, в его страхи и промахи, в его глупость, наконец. А не поверит — смешно не будет. Нам ведь всегда интересно, как это клоун выйдет из такого абсурдного положения, в которое он сам и влип? Что еще придумает? — И чем достовернее сценическая реальность персонажа, тем действие интересней, тем больше оно захватывает внимание зрителя. Возвращаясь к этому упражнению, «Сбор яблок», также следует отметить фактор времени, которое необходимо затратить на выполнение всех его четырех фаз. Мы убеждаемся, как важен процесс, последовательный переход из одного состояния в другое, а не просто итог наших действий. Вспомним: в хорошем детективе для нас интересно, как расследуется преступление, а не результат поимки преступника. В криминалистических романах разоблачению преступника отводится незначительная часть. Самое интересное — это история раскрытия преступления. То же самое и на сцене. Важен процесс осмысления, психология. Это — абсолютно ложное представление, что все время надо что-то делать. Пауза бывает гораздо интересней и значительней, чем само действие.

Упражнение «Структура».

(Цель: развитие способности запоминать структуру предлагаемого драматического материала). Педагог демонстрирует ряд эксцентрических движений, короткий танец. Задача студентов — разобраться, как они исполняются. Важно уловить общую структуру танца, понять очередность движений и запомнить их. Нюансы имеют решающее значение. Прежде всего разделим движения на простые составляющие. Затем, повторяем эти простые составляющие несколько раз подряд, а когда простые движения усвоены, соединяем их вместе. Следует все делать настолько медленно, насколько это возможно, чтобы телу было легче усвоить «па», которым его обучает ИЦ. Все движения, которые исполняются в соответствии с заданной структурой, необходимо сделать «своими», адаптировать их к своей индивидуальной пластике, сделать их рефлексорными, автоматическими. Только после этого возможно привнести эмоциональную окраску, соответствующую предлагаемым обстоятельствам. И это правило распространяется на любой пластический, визуальный материал с которым нам приходится

работать. Еще раз повторю: без виртуозного владения своим телом, без хорошо тренированных рефлексов — невозможно работать профессионально. Когда мы видим выступление воздушных гимнастов, или слышим хорошего музыканта — это все результат большой работы, проделанной до того, как артист выходит на сцену или цирковую арену. Задание: придумать свой «Short and stupid dance» (короткий и дурацкий танец) на 16 тактов, подобрав подходящую к движениям музыку.

Упражнение «Дирижер».

(Цель: развитие внимания, концентрации и координации). Надо попробовать одновременно одной рукой рисовать квадрат, другой — треугольник. Задание следует исполнять медленно, сосредоточенно. Если практиковаться в нем ежедневно 10–15 минут, можно улучшить такие качества, как внимание, концентрация и координация. Как-то я смотрел небольшой фильм о тренировках монахов монастыря Шаолинь, места рождения китайской борьбы Кунг-фу. Монахи показывали чудеса ловкости и сноровки — от самых маленьких, которым было лет восемь-девять, до взрослых, опытных мастеров. После демонстрации различных техник борьбы состоялась встреча со всеми участниками. Прозвучал один единственный вопрос: как, каким образом можно достигнуть такого высокого уровня мастерства? Ответ был прост: внимание и концентрация.

Упражнение «Фоторобот».

(Цель: тренировка зрительной памяти.) Нужно постараться запомнить десять различных предметов. У студента, который играет роль «робота», глаза должны быть закрыты. Ведущий кладет руки на плечи «роботу», подводит его к какому-нибудь предмету, нажимает большими пальцами на плечи, «робот» открывает и закрывает глаза, стараясь запомнить предмет, на котором сфокусировалось его зрение. В финале «робот» должен перечислить по порядку все объекты, который он «сфотографировал». Умение смотреть и «видеть» — качество, которое следует развивать. Видеть окружающее тебя сценическое пространство, публику, партнера. И в реальной жизни мы очень часто смотрим и не видим, погруженные в свои сиюминутные дела.

Отметим, что во время работы какого-либо центра все остальные отключены. Если действует ИЦ, то не следует, например, подключать также и центр ментальный. Например, у нас, актеров, очень подвижный эмоциональный центр. Часто бывает так, что тело еще не готово, не знает, что от него хотят, а мы уже начинаем играть, эмоции хлещут через край, а что и как играем, понимаем смутно. Важно различать, когда и в какое время должен работать тот или другой центр. Обычно мы, по незнанию, смешиваем работу центров, и это существенно замедляет процесс обучения. Умение различать работу центров — ключ успешного обучения. И запомним накрепко: не выходить на сцену до тех пор, пока мы не готовы — и физически, и ментально. Иначе — хаос, а в результате — негативные мысли: «Ах, я ничего не могу, я бездарен», и тому подобное. Поэтому без понимания

механизма творчества, процессов, происходящих с нами, невозможно объективно оценить результат своей деятельности.

ФИЗИЧЕСКИЙ ЦЕНТР (ФЦ)

«Что тренируется, то и развивается». Физический Центр (ФЦ) наиболее податлив к обучению. Как мы уже заметили выше, у нас имеется мышечная, рефлексорная память, которая позволяет нам запоминать очень большой по объему комплекс движений. Достаточно упомянуть артистов танца, которые держат в памяти целые балеты! ФЦ ответственен за рефлексорную память, совершенствование физической формы, память мышц. Центр его находится в районе солнечного сплетения. Концентрация внимания на ФЦ стимулирует его работу. Когда ИЦ понял структуру движения или комплекса движений, он при помощи внимания и воли начинает обучать ФЦ и следить за правильным выполнением задания. При этом следует усилием воли отключить эмоциональный центр, чтобы он не мешал мышцам усваивать предложенный материал. Все элементы заданной композиции при обучении наших рефлексов и мышц следует делать медленно, нейтрально и повторять столько раз, сколько это необходимо, пока заданный элемент или комплекс движений не станет частью нашей рефлексорной памяти.

Упражнение «Мастер Кунг-фу».

(Цель: приобрести навык работы со своим телом, исследовать его возможности). Поместить внимание в область солнечного сплетения. Делать разнообразные движения, имитируя технику китайских единоборств, используя свою фантазию. Мы все неоднократно видели фильмы с участием легендарного Брюса Ли. Попробуем повторить его пластику, стойки, прыжки. Мы замечаем, что во время этого упражнения наши движения приобретают четкость, законченность. Это — ваши движения, подсказанные вашим телом. Вам удобно их выполнять. Именно такое чувство — удобство, комфортность — должно возникнуть, когда вы уже разучили какое-либо движение, будь то элемент пантомимы или танцевальное «па». Эти движения должны стать вашими, вы должны чувствовать себя уверенно выполняя их, не задумываясь, рефлексорно. Только когда наступит этот момент, вы можете показать вашу работу публике.

Пантомима (от греческого παντομιμος (pantomimos)) — вид сценического искусства, в котором основным средством создания художественного образа является жест (пластика) человеческого тела, важная дисциплина для актера физического театра, клоуна. Она учит точности, координации. Знать язык тела просто необходимо. Отцом современной пантомимы считается Этьен Декру. Он разработал принципы и технику современной пантомимы: «Mime pur» («чистая пантомима», «подражание вчистую», то есть средствами только актерской игры) не только «дисциплинирует» тело актера, учит постижению законов пластической образности, но и ставит своей целью развитие актерской фантазии, свободно оперирующей зрительским воображением» (Этьен Декру. Теория и школа «Mime pur»).

Марсель Марсо — ученик и последователь Декру. Замечательный актер, он сумел из чисто технических приемов создать новый вид драматического искусства. Как вид театрального искусства, пантомима существует с древнейших времен. Доисторический человек после удачной охоты, изображал в танце все ее перипетии. На Востоке индийский и японский театр использовали свою специфическую технику пантомимических движений. Китайский традиционный театр оказал огромное влияние на основоположников европейской пантомимы XX века — Шарля Дюллена и Этьена Декру. Иными словами, овладение искусством жеста необходимо актеру физического театра. Есть много систем обучения сценическому движению — биомеханика Мейерхольда, школа Леккока, пантомима Марсо, другие школы искусства пластики, помогающие актеру-клоуну овладеть своим телом.

Упражнение «Пьяница».

(Цель: научиться расслаблять определенную группу мышц). Есть такая техника в китайской борьбе кунг-фу, которая называется «пьяница». Мастер изображает движения пьяного человека, который все время теряет равновесие, но не падает. При этом тело расслабленно, руки свободно висят вдоль корпуса. Студенты двигаются, используя все пространство репетиционного зала, имитируя походку «смертельно» пьяного человека. Это упражнение является ключевым для slapstick-комедии, построенной на падениях, ударах, спотыканиях на ровном месте, кульбитах и т. д., то есть на потере баланса.

Упражнение «Повергнутый на землю».

(Цель: обучение техники падения). Ключ к нему, опять же, умение расслаблять тело. Для выполнения этого задания делается подготовительное упражнение. Студенты лежат на полу, полностью расслабив тело. Должно быть ощущение, что все оно тяжелое — руки, ноги, голова. Следующая ступень: положение стоя. Сначала расслабляется плечевой пояс, тело слегка согнуто. Затем расслабляется талия, ноги слегка согнуты в коленях. После этого, страхуя себя правой рукой, мы заваливаемся на правый бок, а затем на спину, раскинув ноги. Два последних движения перетекают из одного в другое. На эти два элемента нужно обратить особое внимание во время репетиции. После того, как все движения усвоены, попробуйте их сделать в более быстром темпе. Они также должны перетекать одно в другое. То есть превратиться в одно непрерывное движение падения.

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ЦЕНТР (ЭЦ)

В настоящее время преобладают жанры, связанные с языковым построением гэгов. Жанр «пластической» комедии («Физикал комедии») диктует иные выразительные средства. Умение переводить эмоцию в движение, в пластику тела — искусство, которое следует изучать. Как мы уже упоминали, участие ЭЦ во время тренировки рефлексорной памяти исключается. Но вот репетиции закончились, наше тело готово, рефлекс работают автоматически. Теперь время показа

публике. И тут на передний план выходит ЭЦ, Центр Интеллектуальный свою работу закончил. Усилием воли мы отключаем его и переводим внимание либо в область ФЦ, либо МЦ. ЭЦ — это наша психика, эмоция, это то, что мы есть в настоящее время. При правильно построенном сюжете, структуре нужная эмоция появится сама собой, без наших дополнительных усилий. Невозможно два раза повторить одну и ту же эмоцию. Это большая ошибка — стремиться повторить то же самочувствие, которое, предположим, сопутствовало успешному выступлению вчера. Нужно каждый раз быть открытым для свежей эмоции, возможно, того же рода, но другого накала, колорита. Никогда не надо «изображать» эмоцию. Это невозможно сделать. Это всегда фальшь и неправда. Зритель хорошо это чувствует. Также не рекомендуется играть на пределе эмоции, надрыве. Следует быть сдержанным даже в эмоциональных сценах. Две трети накала — вовне, одна треть накала — внутри. Сдержанная эмоция гораздо сильнее, чем выплеснутая эмоция, которая опустошает актера. Учитывая все вышесказанное, мы проводим наш тренинг нейтрально, стараясь избегать эмоциональной окраски. Мы делаем всего несколько упражнений на эмоциональный центр, которые дают понять и ощутить на практике работу ЭЦ. Будем помнить, что верную эмоцию обеспечивают достоверные предлагаемые обстоятельства.

Упражнение «Прощание».

(Цель: проследить возникновение эмоции, исходя из предлагаемых обстоятельств). Даются предлагаемые обстоятельства: несколько человек покидают группу навсегда. Один за другим они уходят из зала, прощаясь взглядом со своими друзьями. При исполнении этого упражнения важно не придумывать каких-либо своих «переживаний», не пытаться их продемонстрировать, не делать лишних движений. Поместите свое внимание в район сердца, туда, где находится эмоциональный центр. Надо просто быть самим собой и действовать согласно обстоятельствам. Соответствующее чувство придет само собой.

Упражнение «Эмоция и тело».

(Цель: исследовать выразительные возможности своего тела). Передать телом следующие эмоциональные состояния: лень, уныние, радость, усталость, растерянность, страх. Мы начинаем двигаться под влиянием заданной эмоции. Например, мы в растерянности. Непонятно, что делать, куда идти. Мы начинаем движение в одном направлении, потом останавливаемся и двигаемся в противоположном. Опять останавливаемся. Переминаемся с ноги на ногу, смотрим по сторонам, не понимая, что делать дальше. Руки беспокойны, их движения также выражают неуверенность. Это — примерная пластическая характеристика человека, который растерян. Могут найтись другие приспособления, более глубокие, точные, психологичные. Как это ни покажется странным, эмоциональный центр непосредственно не участвует в этом упражнении. Каким-то образом интеллектуальный центр передает смысл этого задания Физическому или Ментальному центру (по вашему выбору), и этот центр начинает реагировать, посылая соответствующие импульсы нашему телу. Эмоция появляется чуть позже. Под влиянием

целенаправленного действия действительно начинает ощущаться растерянность. Простой пример: если вы попытаете приподнять уголки губ так, как будто вы улыбаетесь, то через короткий промежуток времени вам действительно захочется улыбнуться. Во время исполнения упражнения работает только корпус, лицо нейтрально, спокойно. Все внимание направлено либо на ФЦ, либо на МЦ. Другая интересная особенность: если наше внимание во время исполнения упражнения будет находиться в области лица, то оно попытается проиллюстрировать соответствующее эмоциональное состояние. Мы боимся, а вдруг зритель не поймет, что с нами происходит, не «прочитает» что мы чувствуем в настоящий момент? Это ошибка. Если мы совершаем действия, соответствующие нашему эмоциональному состоянию, нет необходимости поддерживать их искусственной гримасой — морщить лоб, поджимать губы, кивать головой, комментируя ваше «согласие» с проделанной работой или принимаемым решением, и тому подобное. Не волнуйтесь: публика понимает наше состояние наблюдая за действиями, которые красноречивее любой воображаемой эмоции. Тело очень выразительно, а правильно выстроенная структура и верные предлагаемые обстоятельства автоматически вызывают соответствующее эмоциональное состояние. Как пережить эмоцию в действии, в пластику тела? Рассказывают такую историю. Как известно, в японском театре Кабуки роль женщин исполняют мужчины. И следует заметить, что существуют целые актерские династии, специализирующиеся на том или другом женском театральном амплуа: молодые женщины — служанки, героини, злодейки и т. д. Актер, о котором пойдет речь, играл пожилых женщин. В одной из традиционных японских пьес он исполнял роль матери, получившей известие о гибели сына. Сценическое пространство представляло собой просцениум с воображаемой речкой, а в глубине сцены — небольшой горбатый мостик, перекинутый через нее. Получив трагическое известие, старая женщина в полном молчании, с письмом в опущенной руке, появлялась в левой дальней кулисе, проходила по всей сцене, поднималась на мостик и, перейдя его, исчезала в правой кулисе. При этом — ни одного слова. Звучали только традиционные японские инструменты — барабан и флейта. Эта проходка длилась минут пять. По сценическому времени — целая вечность. Известно, что на сцене время другое, чем в реальности. Здесь за несколько часов можно вполне достоверно прожить целую жизнь. Так вот, шла она достаточно долго, ничего особенно не происходило, а зритель — не отрываясь смотрел на нее, вместе с ней переживая ее трагедию. Это была одна из самых впечатляющих сцен пьесы. После спектакля журналисты, беря интервью у этого замечательного актера, спросили, в чем же секрет этой потрясающей наполненности его персонажа — матери? О чем думал актер в это время, какой внутренний монолог он произносил? Ответ был прост: «Я не думал ни о чем. Вместо меня думало мое тело».

Готовность материала.

Итак, мы завершили свою работу с центрами, выяснили, за что они отвечают. Также мы установили, что каждый центр во время обучения работает отдельно от других центров для того, чтобы его деятельность была более плодотворной.

ПЯТЬ СТУПЕНЕЙ РАБОТЫ НАД МАТЕРИАЛОМ

Первая ступень. Работа с готовым сценическим произведением. Это может быть цирковое антре, танец, эстрадный номер и т. д. В ней участвует только Интеллектуальный Центр, который несет ответственность за понимание и последующую адаптацию предлагаемого материала. Для этого мы используем наш ключ — видеть, понимать, и только потом действовать. ИЦ анализирует задание, затем находит наиболее рациональный метод его адаптации. Иными словами, ратбывает композицию на составные части и путем многократного повторения обучает Физический Центр воспроизводить ее с максимальной точностью. Также ИЦ может, при необходимости, внести структурные изменения. Когда мы работаем над вновь созданными нами сюжетами, они, как правило, требуют дополнительной корректировки структуры.

Вторая ступень. Физическая адаптация материала. Интеллектуальный центр обучает ФЦ, путем повторения, тренировки мышечной памяти, создания условного рефлекса. Время индивидуальное. Для того, чтобы усвоить предлагаемое задание, необходимо помнить, что в процессе обучения играют роль факторы, как физического, так и психологического характера. Физический фактор — возможно отсутствует необходимая профессиональная подготовка для исполнения того или иного элемента. В этом случае следует обратить внимание на упражнения, которые помогут приобрести требуемые профессиональные навыки, например: совершенствование техники пантомимы, изучение основ танца, акробатики и тому подобное. Факторы психологического порядка — неуверенность в своих возможностях, страх показаться неуклюжим, несообразительным, не таким, как «все». Вера в себя — основа нашего успешного продвижения вперед. Понимание, что смысл жизни в обретении любви, помогает с добродушием относиться к своему несовершенству. Профессия — вторична.

Третья ступень. Проверка на публике правильности структуры и степени физической адаптации материала. Выступление записывается на видео для последующего анализа. Подключены Ментальный, Эмоциональный, Физический центры. Интеллектуальный центр на четвертом плане. Внимание при исполнении направлено на центр Физический или Ментальный. Это очень деликатная часть процесса работы над идеей номера или спектакля. Нужно отдавать себе отчет в том, что мы показываем материал еще сырой, не готовый. Следует предупредить своих зрителей, что сейчас они увидят «открытую репетицию», работу в процессе становления. Если публика будет понимать смысл показа, ваши задачи и цели, она будет более снисходительна к неизбежным в этом случае, актерским промахам и недостаточно внятной драматургии. Иными словами, следует создать такую атмосферу в зрительном зале, которая поможет вам продемонстрировать вашу работу с максимальным эффектом. И будьте готовы выслушать любую критику и в свой адрес, и по поводу того, что вы продемонстрировали. Воспринимать критику следует доброжелательно, не спорить и, конечно, не обижаться. Почаще задавать вопросы. Слушать замечания, записывать их, с тем, чтобы впоследствии возможно было сделать подробный разбор вашей работы.

Четвертая ступень. После просмотра видео вашего выступления проводится анализ всех промахов, касающихся игры актеров, а также недостатков, связанных с пластической интерпретацией материала или с его построением. Словом, идет корректировка всех параметров. В этой работе, в первую очередь, следует использовать возможности центра Интеллектуального — все, что касается структуры, физической адаптации, достоверности исполнения. Вместе с тем, не стоит игнорировать и ваше эмоциональное самочувствие во время показа. Интуиция также может подсказать совершенно неожиданное разрешение какой-нибудь возникшей проблемы. Иными словами, если какие-либо моменты показа на публике вас не удовлетворяют, возможен возврат на первую, вторую ступень (работа со структурой, адаптация материала).

Пятая ступень. Работа над материалом завершена. В дальнейшем она будет совершенствоваться уже в ходе представлений. Очень важно не переусердствовать в оттачивании деталей, не попасть в сети стремления, все довести до совершенства, обсосать каждую косточку, чтоб на ней не осталось ни кусочка мяса. В таком случае работа затягивается на долгое время, и материал может просто исчерпать сам себя, высушиться. Когда произведение готово, необходимо оставить его, чтобы оно развивалось самостоятельно. Как и маленькому ребенку, когда он подрастает, нужно оставить пространство для самостоятельного развития, опасно переусердствовать, опекая его. Он может заболеть, развитие его будет заторможено. Если вам по каким-либо причинам что-то не нравится, лучше начать новую работу, учитывая при этом все промахи, допущенные при создании данного спектакля или номера.

Упражнение «Режиссер», завершающее работу над центрами.

(Цель: вовлечь в работу все центры). Интеллектуальный центр — фантазия и воображение у режиссера, работа со структурой у актеров. Физический центр — адаптация материала, память мышц. Ментальный центр — используется перед выходом на площадку — состояние покоя, внимание направлено на МЦ. Работа на площадке — спонтанная работа центра Эмоционального, под влиянием предлагаемых обстоятельств. Внимание во время демонстрации направлено либо на ФЦ, либо на МЦ. Лицо нейтрально. Вы просите своих коллег по классу помочь вам осуществить свою сценическую идею. Причем, время, отведенное на репетицию, строго ограничено, так же, как и время на придумку сюжета сценки. Лучше делать первое, что придет в голову. Это может быть какое-то совершенно абсурдное действие, не имеющее видимого смысла. Или это может быть простой сюжет, или впечатление, эмоциональное ощущение, которое может быть высказано языком пластики. Главное условие — придумать ситуацию, при которой не нужны слова для общения друг с другом, так называемое «органическое молчание» — пусть из действий актеров и из всего происходящего на сценической площадке станет ясна идея автора. Также избегайте сюжетов, в ходе которых необходимы слова, но вы заменяете текст пантомимической имитацией диалога. После того, как вы нашли свою тему, объясните своим актерам, что они должны делать. Руководство должно быть очень простым. Строго механические инструкции

лучше всего. Не нужно дискутировать, актеры должны выполнять все требования режиссера, не задавая никаких вопросов. Конечный продукт этого упражнения должен быть полуготовым и, повторяю, может не иметь никакого видимого смысла. Это должна быть голая идея, замысел, а не «произведение искусства».

ИМПРОВИЗАЦИЯ (ИМП)

Импровизация — магическое слово. Когда мы видим импровизацию, нас охватывает радостное волнение, ощущение, что происходит что-то необычное, захватывающее. Не потому ли, что мы чувствуем биение пульса самой Жизни? Нам всем знаком джаз. Эта музыкальная форма немыслима без импровизации: один инструмент сменяет другой, звуки льются в прихотливом, своеобразном ритме, иногда мы слышим знакомую мелодию, но в следующий момент она растворяется в чем-то ином, переплетается с другой, неожиданной темой, исчезает, чтобы через мгновение родиться вновь. Это — импровизация. Собственно, все человеческое творчество — это своего рода импровизация. Когда мы в редкие, увы, минуты нашей жизни находимся в состоянии импровизации, это сродни сна наяву, полету. Чувство счастья. Как же достигнуть такого состояния? Ведь очень часто, когда нам предлагают сымпровизировать что-нибудь, мы ощущаем страх и неуверенность в себе. Так сказать, «зажимаемся». Тревожные мысли приходят в голову: «А что делать? Получится ли у меня?» «Зажим» — это мышечное или умственное напряжение, мешающее органической, достоверной жизни на сцене, он лишает возможности думать и действовать свободно, целесообразно и продуктивно. Есть много способов быть свободным от «зажима», но при этом только один Путь. Несомненно, это желанная цель для любого талантливого человека — без препятствий путешествовать в другую реальность, в мир фантазии и творчества. Правда, способы, которые иногда используются для достижения этой цели, не всегда честные. Некоторые пытаются достигнуть состояния раскрепощенности, свободы (что является необходимым условием импровизации) при помощи алкоголя и наркотиков. Мы знаем немало одаренных музыкантов, актеров, художников, которые бесславно приносили в жертву свои жизни на алтарь этой вожденной свободы и раскрепощенности. Путь, который мы предлагаем, другой. Он основан на понимании необходимости работы над собой. Подлинная внутренняя свобода — это свобода от эгоизма, дурных привычек, амбиций. Всего, что мешает, как мы уже говорили, достижению смысла нашей жизни — накопления любви, воспитания духовности. Именно этот путь открывает скрытые возможности, освобождает дар от оков. Мы все, каждый человек — это потенциальный гений. И наша жизненная задача — развивать себя, свои способности, учиться любить и ценить себя — и также любить других, ценить их как неповторимые индивидуальности. Тут не должно быть места зависти, соперничеству — только уважение, поддержка, помощь. Если мы создадим такую атмосферу, тогда появится возможность прикоснуться к свободному источнику творчества и открыть заветную дверь, ведущую к импровизации. Почему я в том или ином случае

повторяю то, о чем уже упоминал? Потому что все, что бы мы ни делали, должно быть ведомо только одним чувством — любовью.

Конечно, чтобы создавать красивые, законченные импровизации, нужно многое уметь. Надо, прежде всего, овладеть техническими приемами своего мастерства, профессии. Это относится к любому виду творчества. Поэтому необходима профессиональная подготовка — то, о чем мы говорили выше: умение работать с материалом, понимание законов построения драматургии, тренированные рефлексы. В нашем случае мы просто хотим попробовать, почувствовать, а что это такое — импровизация?

Итак, начинаем. Прежде всего, подготовим себя к предстоящей работе. Небольшая, но тщательная разминка 30 минут — растянуть суставы, разогреть мышцы. Внимание направлено либо на МЦ, либо на ФЦ, ИЦ и ЭЦ нейтральны, бездейственны. Все, о чем мы думаем, что чувствуем, вовлечено в работу. Мы будем использовать импульс, который поможет нам войти в состояние импровизации. Импульс — спонтанное, не планируемое движение корпусом, либо спонтанная идея, мысль сделать что-то. Импульс — это основа любой ИМП. Это дверь в подсознание. Нужно научиться переводить любой импульс в действие в тот момент, когда он появляется. Наш волевой центр отдает приказ, и тело слушается. Делайте первое, что придет в голову. Вы не должны размышлять, планировать. Отключение ИЦ — обязательное условие работы с импульсом. Итак, не думать, не анализировать, не судить ни себя, ни своих коллег — голова пустая. Следуйте тому, что подсказывает интуиция. Например, поднять руку, раздвинув пальцы, пошевелить ими в воздухе, подвигать рукой вправо, влево. Растопыренные, шевелящиеся пальцы напоминают щупальца. Может быть, это какое-то морское существо? Маленький осьминог? А вы под водой? Ну, вот и начало неожиданной импровизации. Полная свобода и никакой ответственности за то, что происходит на площадке. Не думайте о том, что делать. Это уже не вы — другая сила, извне, ведет вас. Все, что происходит во время импровизации, можно использовать для построения ваших композиций. Ничего не нужно отбрасывать, игнорировать: случайно упавший предмет, взгляд или действие партнера — все может быть использовано в работе. В своем идеале, импровизация строится по тому же принципу, что и джазовая. Сначала идет тема, затем импровизация на тему, затем опять тема, которая может быть усилена или дополнена новыми деталями и, наконец, завершение, финал.

Упражнение «Хаос».

(Цель: отключить ИЦ, отдаться целиком и полностью импульсу тела). Отряхнув все мысли и страхи, сделать ряд спонтанных движений, не дольше 5–10 секунд. Важно делать движения не автоматически, а слушать свое тело. Если вы начинаете заранее планировать движения, упражнение не получится. Надо стараться двигаться так быстро, как это возможно. Быстрые, спонтанные движения помогают убрать контроль ИЦ, который, как всегда, отвергает все, что лежит за пределами нашего опыта.

Упражнение «Нахождение темы».

(Цель: довериться интуиции, не планировать. Быть внимательным ко всему, что с вами происходит в момент импровизации). Двигаться хаотически 10–15 секунд, так быстро, как только возможно, а потом попробовать оправдать какое-либо движение, находя простое действие, подсказанное вам вашей позой или ассоциацией, которую вызвало перемещение вашего тела в пространстве. Например: кататься на коньках, выжимать белье. Или это может быть бегущий по рельсам паровоз, заводная игрушка. Затем развить действие в небольшую сценку, добавляя характерные детали, которые помогут нам лучше понять вашу идею. И опять важное условие: не придумывать ничего заранее, а существовать в данном моменте, слушать творческий импульс, идею, которая обязательно появится, если вы освободитесь от страхов и разного рода «зажимов».

Упражнение «Воображение и пластика тела».

(Цель: расширить границы импровизации, которая может выразить пластически не только образы, но и впечатления). Говорится какое-то слово, например, «облако», и делается первое, что придет в голову — принимается какая-нибудь поза или совершается какое-нибудь действие. Не станем заботиться о качестве исполнения или о занимательности идеи — слушаем тело, импульс, который придет из МЦ или ЭЦ. Таким образом, мы учимся передавать пластически наши чувства и впечатления, то есть, то, что иногда трудно выразить словами. В танце этот прием — создание определенной атмосферы с помощью музыки и пластики — используется очень широко.

Упражнение «Бла, бла, бла».

(Цель: свобода от контроля Интеллектуального центра, раскрытие подсознания). Говорить так быстро, как это возможно. Не обязательна логика или смысл. Просто произносить слова, слова, слова. Когда мы приступаем к выполнению упражнения, нам кажется, что от нас требуют невозможного. Следует усилием воли проигнорировать это чувство и идти дальше того предела возможностей, которые мы сами себе ставим. Через какое-то время приходит история, тема — нелогичная, абсурдная, построенная на чистом импульсе, интуиции. Она будет рождаться как бы без вашей воли, сама по себе. И постепенно, при всей своей нелогичности, тема становится достаточно стройной, последовательной, и, как правило, очень смешной, именно из-за своего абсурда. Как мы замечаем, целью работы с импульсом является исключения из этого процесса интеллекта, самооценки. Надо стремиться к предельной внутренней свободе от негативного сознания.

Есть много упражнений, построенных на импульсе, и главное условие их выполнения — не планировать свое выступление, не искать заранее тему, не анализировать, и, конечно, не зависеть от результата импровизации. Это дает свободу самовыражения.

Условно импровизацию можно разбить на следующие концентрические круги:

1. Импровизация на тему.
2. Импровизация на событие внутри темы
3. Импровизация на какое-либо действие внутри события.
4. Импровизация на детали внутри действия.

Все зависит, конечно, от чувства меры — импровизация не должна уводить в сторону от предложенной темы, иначе это будет уже другая тема, другая мелодия. В принципе, возможно — все, но нужна концепция. Решение по созданию той или иной структуры произведения проводится после импровизации: анализ и отбор нужного материала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После двадцати лет использования нашего метода обучения искусству актера и актера-клоуна, я убедился, что он приносит поразительные даже для меня самого результаты. К нам приходят люди с разной профессиональной подготовкой, учившиеся у разных педагогов. Разработанный метод помогает в достаточно короткие сроки привести всех к «общему знаменателю» в смысле единства теоретической и практической методологии, выработать систему общения, простую и понятную всем. Наш метод основан на вере в безграничные возможности человека как существа духовно-телесного, призванного развивать себя, раскрывать и возвращать духовное зерно, постигать тайну собственного бытия.



Я не знал, что увижу, когда выгляну из ложи, и даже не предполагал ничего. Я был в полном неведении, открытй всему, что бы я не увидел. Страхнув оцепенение – затухая усиливались последние всполохи света, завладевшие пространством внимания – я обратился к сцене.

Перила ложи были припорошены рассыпчатым искрящимся снегом. Сцена была улицей – улица была пуста. Свет, ошеломивший меня в первую минуту, был, очевидно, светом сумерек, преломленным кристаллами снега. Был тот неопределенный час пополудни и когда мир отчетливо преобразен и обнадежен. Но, возможно, это был другой час – вне циклического обращения времени. Некая искусственность была в этом свете, какая-то принужденность и болезненность. Снег светился, как умеет светиться только снег в минуту особого таинственного присутствия, множа пространства, фосфоресцируя, рождая мириады мгновенных вспышек, и все же неизбежно довлея основным своим тоном – чернотой. После полутьмы ложи сцена ослепляла сплошным всполохом мертвого блеска.

Взгляд нащупал два-три театральные балкона на тяжелых глухих фасадах, обступивших сцену домов. Редкие наглухо замурованные окна не оживляли насупленного безмолвия обстановки, лишь усугубляли ее. Один такой балкон висел над сценой прямо перед нами. Облегчением было увидеть в нем лица со следами театрального возбуждения, приготовления, ожидания: легкие подрагивания пуфа вокруг лица пудрящейся женщины, рука в браслете, удерживающая сползающее боа, серый фрак с шуточной важностью склонившийся к напудренной пирамиде парика над разрумянившимся лицом дамы, в углу балкона – в стороне от группки – сомнамбулический юноша, не отводящий блестящих возбужденных глаз от улицы-сцены.

Сцена являла собой уличный тупик, плотно заставленный домами, упирающийся в низкие деревянные запертые ворота. Понадобилось усилие – нужно было закрыть глаза, нужно было забыть о молчаливо сидящем справа визитере, нужно было затенить возбуждение этого вечера и подавленность предыдущих недель, мысленно пригасить взвинченную ярость встревоженных всполохов света, чтобы узнать эту улицу, этот ракурс, эти ворота.

Где источник этого праздничного страха, этого напряженного доверчивого ожидания, откуда берется чудо, имя которому – театр? Откуда приходят эти бесплотные текучие формы, которые вливаются в нас, восстанавливая разрушения, соединяя разрывы, простирая прохладные ткани – облегающие античные контуры? Что это за текучий эфир, замирающий в отдаленных пространствах сцены?

Можно имитировать всё – и лиловый библейский холодок предутренних гробмановских ритуалов, и эхо боли всплесков слепого зеркала – свидетеля убийства поэта на старой царапающей ленте Кокто, можно потерять себя в роевых хоровах, в подземной термитовской мудрости «Le Sacre de printemps». Но не все ли равно, где ты остановишься – перед рампой сцены или глянец пленки! О это непреодолимое вечное стремление зрителя на сцену и встречающая тяга актера в партер! Эти пересекающиеся токи лучей и волны энергий, переплескивающиеся через заколдованную яму оркестра! Это пугающее предчувствие катастрофы – удара, который, опрокинув оркестр, сметет, как игральные карты, кресла партера и амфитеатра и на глазах у ошарашенных лож и окаменевших актеров начнет строиться, лепиться шествие мистагогов в незнакомых пугающих масках!

Вот они – эти еще неуверенные шаги, эта еще теряющаяся нить – слабая, с нервными обрывами змейки процессии. Вот эта слабая музыка исподволь с еще не родившейся мелодией, но уже определенной гармонией. Вот этот круг, еще не сомкнувшийся, но уже наметившийся и затягивающий в себя все более повелительно, набирающий силу и ритм, выкликающий корифея, долгим бдением высветляя маски, побуждая их самосветиться, гореть все ярче, все неистовой – светом, который покорила меня в первую минуту. Но тогда это уже не лицедейство, а действие. Но тогда мы уже не зрители, а участники двуединого таинства: соучастники в очищении, и светятся уже не маски, а наши лики, мы освещаем и светимся, мы влияем и испытываем влияние. Безмолвие торжествует на сцене.

Процессия развернулась и раздалась. Высокие фигуры, плывущие над ними рога, перепончатые крылья, петушинные гребни движутся в размытом сумраке живым змеящимся орнаментом. Вот они прошли деревянным настилом над невидимым ручьем, вышли и закружили по пустырю, заваленному черными трубами и битым кирпичом, – под ногами островки сухих растрепанных стеблей и серая травянистая поросль. Вот высокие отчужденные тени вступили на сцену: стала заметна глухая замкнутость масок – в холодной своей отстраненности они как бы несли с собой свое собственное местопребывание. Маски полуптиц, полузверей, полуангелов оттеняли сверхчеловеческую, сверхзвериную суть мистагогов: маски не отождествления, но – непричастности. Их вступление в круг означало сведение двух пространств: замкнутого театрального тупика и пустыря на углу Амстердам авеню и Большой Переяславской, настил слыл с воротами, деревянная мусорка стала забором. Снег и сухая трава вместили друг друга: я стоял на снегу и в траве.

А вокруг шла, огибая меня, окольцовывая пустырь, формируя овал, процессия молчаливых высоких полуптиц-полуангелов. Не кружением – магнитом, корот-

кими тычками, нажимом в спину заталкивало, затягивало, засасывало, окружало. Овал шевелился, искал нового оформления, символа. В меланхолическом ритме возникали отклонения, ответвления, рукава, в этот новый орнамент вливался поток, будто ткался ковер или строилась ротонда. Каждая фигура, как планета в птолемеевском мироздании, была эллипсом, кругом в круге. В этом действе сошлись парадигмы времен. В этом тлении времени слова мало значили. Вот круг вытянулся в овал, вот овал, сплюсцившись, стал змеей, и змея после серии неуверенных подрагиваний, распалась, расчленилась на восемь восемь сегментов, рассыпалась на осколки.

В призрачной неподвижности застыли высокие темные духи. Всепоглащающее, всезахватывающее кольцо рассыпалось на острые энергетические узлы: треугольники, квадраты, пентакли, октаэдры – в кристаллах осциллировала энергия, кружилась, искала направление. Между этими пифагорейскими кристаллами переливалась, искрилась сияющая вольтова дуга.

Театралы в ложе напротив, востепенувшись, начинают переговариваться, откашливаться. Мужчина в цилиндре протягивает руку даме в боа. Та устало встает и выходит из ложи. Следом выходит розоволицее диво в сером парике. Остается юноша, не сводящий глаз со сцены, на которой уже ничего нельзя разглядеть. Зрители в отдаленных ложах подают признаки оживления, аплодируя время от времени неизвестно чему.

Улица, припорошенная снегом, с нависшими с трех сторон каменными уступами. Запертые железные ворота. Справа от ворот – короткий обрубок водопроводной трубы с медной мордочкой крана. Из-под ворот выползает жирная испуганная крыса, несется к помойке – деревянному ящику на снегу слева от ворот.

Лисса, уличная идиотка – обрубок туловища, тяжелолобое лицо с ватным подбородком – бродит перед воротами. В короткопалой ладони – пальцы обсосаны, ногти обгрызаны до мякоти – в горсти несет она свое сокровище – разноцветные стеклышки, собранные на помойке – перебирает, разглядывает, мурлыча и взвизгивая. Убыстряет, замедляет шаги. Вдруг, как будто наткнувшись на невидимое препятствие, останавливается и роняет сокровища: стеклышки рассыпаются по снегу. Лисса бросается их подбирает, шарит по снегу, сопит, громко взвизгивает и поднимает пораненную ладонь – из разреза кровь каплет на снег. Лисса с криком и воем бежит мимо крана, мимо деревянной помойки – по кругу. Взметнувшийся ветер метет рассыпчатый снег, вьет спирали, кружит змеями, поднимает столбами. Сцена наполняется молочным снежным маревом. Процессия мистагогов в масках выходит на сцену.

Лязг щеколды, скрип петель – открывается в воротах калитка и выпускает подростка лет двенадцати с упрямым напором волос. Споткнувшись о заборную перекладину, он в нерешительности останавливается перед воротами.

Неслышно, незаметно истаявает свет, останавливается снежное кружение. Процессия замедляет движение, круг вытягивается в эллипс, разрывается на сегмен-

ты, безмолвные фигуры замыкаются в двойки, четверки, шестерки, глаза масок открыты настежь, глаза под масками плотно затворены. Музыка и сегменты круга становятся частью смысла, которому нет адекватного обозначения в слове. А вокруг клубы тьмы, тьма захватывает причудливые фигуры, фантомы с клювами и хвостами, клыками и гривами, крыльями и рогами, застывшие химеры, окаменелые сфинксы вне времени, без желаний.

Несется по кругу уличная сумасшедшая Лисса, поет непонятное и страшное. Мальчик от страха прижался к воротам. Крыса выбежала из-под ворот, остановилась, повела быстрым носом и исчезла.

Лисса с хищным блеском в непроницаемых жестких глазах, растопырив толстые розовые пальцы с обгрызанными до мякоти ногтями, мечется, сгребая кристаллы, потерявшиеся в снегу.

Эхом возгласов откликнулась глубина пустыря, вновь всколыхнулся воздух, и скачущие, кривляющиеся, беснующиеся, танцующие вестники нового праздника заметались по сцене. Заволновались, задвигались ложи, отозвавшись на возгласы эмплеи.

Не приближаясь, праздник нарастал, электризуя сцену и зрителей, выбрасывая перед собой, как пену, заплетающиеся, спотыкающиеся, всклокоченные призраки. Сцену пересекла вакханалия, разворачиваясь по своим законам и ступеням: сначала шли взъерошенные, натыкающиеся друг на друга, роняющие бутылки неофиты – свалка, драка, вопли, икота, плач, хохот, ругань, запрокинутые бутылки, расплеснутое вино, шевелящиеся сугробы! – потом музыканты в пестрых колпаках с бубенцами, далее – новый вздох, новая волна возгласов зрителей и участников зрелища! – далее, дети, ведущие на уздечках льва и пантеру, запряженных в высокую легкую колесницу. И наконец, восседающий на платформе колесницы иерофант, застывший в неподвижной египетской позе в ореоле недосягнутого света – у каждого свое веселье и свой собственный праздник! И всхлипы оркестра, пять, десять, сто тем одновременно – каждому своя музыка.

Свет мигнул, музыка вздрогнула – и мой молчаливый спутник, не выходя из задумчивости, кивком предложил мне уйти.



ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

История пьесы «Луи Жуве – 40» весьма необычна.

Во-первых, неясно, как определить авторство текста: в основе его – стенограммы занятий режиссера Луи Жуве, которые были записаны Шарлоттой Дальбо и легли в основу книги «Мольер и классическая комедия. Выдержки из курса Луи Жуве в Консерватории (1939 – 1940)».

Намного позже, в январе 1986 года, режиссер Брижит Жак, переработав текст стенограмм, поставила спектакль на сцене Страсбургского Национального Театра, назвав его «Луи Жуве - 40». Роль Жуве исполнял великий французский актер Филипп Клевено. Спектакль имел огромный успех не только во Франции, но и во всем мире. К сожалению, специфика девяностых годов не позволила привезти его в Россию, но в 2018 году итальянский режиссер и актер Тони Сервилло представил в Петербурге на сцене Малого драматического театра свой вариант этого текста (естественно, на итальянском) и сыграл роль Жуве.

Но история текста интересна не только этим. Необычны сами обстоятельства его создания: Париж сорокового года, первое занятие – в феврале, когда французы еще ведут «странную войну», практически без военных действий, а последнее занятие, седьмое – в сентябре, когда Франция и Париж были уже оккупированы. Этот исторический контекст, никак не отраженный в самой стенограмме, превращает текст в редкое свидетельство внутреннего сопротивления оккупантам. Прототипу главной героини, Клаудии, актрисе Пауле Деэлли, одной из лучших учениц Жуве, получившей за исполнение именно того отрывка, который он репетирует с ней в спектакле, высшую награду на выпускном экзамене, как еврейке, запретили доступ на сцену, а Шарлотта Дельбо, стенографировавшая занятия Жуве, прошла через концлагерь Аушвиц и чудом выжила. Сам Луи Жуве покинул Францию в мае 1941 года и увез свою труппу в турне по Латинской Америке, которое продлилось до конца 1944 года, то есть до освобождения Франции. Но и вне зависимости от контекста «Луи Жуве – 40» остается интереснейшим театральным материалом.

Луи Жуве (1887-1951) – знаковая фигура как французского, так и мирового театра. Один из четырех создателей (вместе с Шарлем Дюлленом, Гастоном Бати и Жоржем Питоевым) знаменитого «Картеля», уникального творческого объединения, поставившего себе целью противостоять коммерческому театру. Он долгие годы сотрудничал с Жаном Жироду, сформировав новое представление о современном театральном искусстве.

Жуве был многосторонне одарен, и не последним из его талантов был педагогический, который он реализовал, в частности, преподавая в парижской Кон-

серватории драматического искусства. Для театральных деятелей, конечно же, представляют большой интерес выработанные Жуве и концепция, и практика работы с актером. Но как самостоятельное драматическое произведение этот текст является редким примером самодостаточного театра, не нуждающегося в сюжете, поскольку он сам – сюжет.

Зрители обеих спектаклей с удивлением отмечали, с каким неослабевающим интересом они следили за перипетиями репетиций одной из самых классических сцен французского репертуара – вторым явлением Доны Эльвиры, т.е. шестой сцены четвертого акта «Дон Жуана» Мольера. Остается надеяться, что читательское воображение сделает не менее увлекательным и чтение этой пьесы.

ПЕРВОЕ ЗАНЯТИЕ

ГОЛОС ЗА СЦЕНОЙ: 14 февраля 1940.

Зажигается свет на сцене. Три студента – Октав, Леон и Клаудия – стоят на авансцене перед противопожарным занавесом, который так никогда и не поднимется. Зажигается свет в зале. Л.Ж. спускается из глубины зрительного зала к авансцене. Его слышат раньше, чем видят.

Л.Ж. Ну и что ты об этом думаешь?

КЛАУДИЯ. Я чувствую, что вам было скучно. А вот мне хорошо, когда я это играю, у меня такое приятное состояние.

Л.Ж. (стоя в зале перед авансценой, очень близко от трех студентов). Вслушайтесь хорошенько в то, что она сейчас сказала: «Когда я это играю, у меня приятное состояние». То есть тебе это доставляет удовольствие.

КЛАУДИЯ. Мне кажется, я нахожусь в том состоянии, в каком и должна быть Эльвира.

Л.Ж. Я сейчас скажу одну очень важную вещь, которая может служить вам надежным ориентиром: всякий раз, когда вам кажется, будто что-то дается вам легко, я говорю о чем-то, получившимся без усилий, знайте, что получилось не хорошо. Исполнение любой роли, какой бы она ни была, всегда сопряжено с чем-то трудным, болезненным, с чем-то, непременно требующим усилия. Иначе чего-то не хватает; игра всегда включает в себя усилие. (К Клаудии). Видишь, у тебя должны были появиться сомнения. Заметь: то, что ты делала, было хорошо. Но что было не так?

ОКТАВ. Она немного увлеклась музыкальностью текста.

Л.Ж. Верно. Что еще?

ЛЕОН. У меня такое ощущение, что ей немного не хватало присутствия¹, контакта с Дон Жуаном, и, может, поэтому ей не удалось его по-настоящему тронуть – она была слишком отдалена.

Л.Ж. Присутствие, только и всего. В том, что она делает, не хватает присутствия по отношению к публике. Это не убедительно, это не трогает, это не передается залу. Именно потому, что тебе так «комфортно» внутри, ничто не переходит за рампу. Когда ты произносишь текст с ощущением, что произносишь его верно, но при этом думаешь: это состояние доставляет мне удовольствие, это правильное состояние, текст хорошо ложится, дыхание правильное и так далее, ты не прикладываешь усилия, и это не доходит до зрителя. Поняла?

(Он возвращается к одному из пустых рядов в центре зала, берет свое пальто, надевает, собирает книги и идет по проходу к выходу).

ЛЕОН. И что нужно делать в таком случае?

КЛАУДИЯ. Мне потребовалось усилие, чтобы достичь этого состояния; я хотела добиться именно такой чистоты; и я добилась, но у меня сложилось четкое ощущение, что передать это я не смогла.

Л.Ж. И такое четкое ощущение у тебя сложилось потому, что ты не первый день в театре, ты уже играла. В этом не было усилия, не хватало мощности.

КЛАУДИЯ. Мощности состояния, чувства?

Л.Ж. Сама увидишь, все, что было в этом отрывке монотонного, неинтересного для слуха – следствие того факта, что, стремясь добиться нужного чувства, ты притянула его к себе, ты снизила уровень, снизила ту мощность переживания, которая необходима для этого отрывка; ты принизила его до себя. В дальнейшем мы займемся вот чем: мы попросим тебя сыграть так, чтобы нас это тронуло, чтобы это перешло через рампу. От тебя потребуется более сильное чувство. В тексте существуют контрасты и акценты, которых у тебя пока нет, и тебе придется обязательно найти их. Текст плавный, приятный для слуха; если бы речь шла о читке, все было бы просто отлично.

¹ Присутствие - фр. *présence* - очень важное понятие для французской театральной практики. Дословный перевод на русский не вполне отражает его смысл. Петр Фоменко употреблял в сходном значении слово «бытийность» (имея в виду непосредственность существования актера, его «бытия»), Юрий Погребничко использует описательную формулу «быть здесь и сейчас». Иногда говорят об актерском «магнетизме». (Здесь и далее *Пер.*).

(Он готов уйти).

ОКТАВ. Все очень понятно.

Л.Ж. Это абсолютно в стиле, и читка была бы идеальной; но что касается игры, это и близко не лежало.

КЛАУДИЯ (спускается с авансены).

Я говорила себе, когда играла: я все время смотрю на Дон Жуана. Я прекрасно чувствовала, что должна обращаться к залу; но ничего не могла поделать – у меня просто не получилось повернуться.

Л.Ж. (возвращается обратно).

Я объяснял Октаву – это вроде бы элементарно, но требует тонкости и мастерства: умение опираться на собственные чувства, чтобы нащупать новые отправные точки. Это же относится и к работе с подобным текстом. Похоже на прилив воды: вот она подступает и бьет через край. Вода не всегда течет с медленной величавостью, как у Боссюэ; вода бьет ключом, она отскакивает от скал, струится медленнее в зависимости от наклона почвы, или вдруг срывается водопадом. Прилив эмоций – вовсе не та ровная гладь, какой ты постаралась его изобразить. Там есть не только общение с Дон Жуаном, но и кипение чувств, а вот этого в твоём исполнении не было.

Постарайся передать в этом отрывке различные внутренние порывы и при этом найти моменты отдыха; надо дать передохнуть не только тому, кто слушает, но и тому, кто говорит; если ты не нащупала в отрывке последовательного внутреннего движения, ты устанешь сама и утомишь слушателя. Зритель всегда испытывает то же, что испытывает актер. Все это – обмен физическими ощущениями. Ты не передаешь внутренних движений, потому что твое собственное чувство остается ровным.

КЛАУДИЯ. Я больше всего не хотела играть со словами, как это обычно делают.

Л.Ж. (подходит к ней внизу у авансены и заставляет подняться обратно. Потом и сам поднимается. Они остаются вдвоем на сцене).

Когда ты говоришь: «Умоляю, Дон Жуан, даруйте мне как последнюю милость...» (Л.Ж. подражает тону Клаудии), твои слова бесцветны, в них ничего нет. «О котором я прошу вас со слезами»: сделай это, как захочешь, плакать тебе не обязательно, но внутри у тебя действительно должны быть слезы. Первое, чем нам в этой связи предстоит заняться, это научиться адресовать свои слова кому-то. Когда обращаешься к кому-то со словами, пытаясь его убедить, у тебя не может быть такого ровного тона. В какие-то моменты ты умоляешь, в какие-то угрожаешь. Все это есть в отрывке. Нужно, чтоб оно было и в исполнении. Эту женщину осенила божественная благодать; она пришла сказать своему любов-

нику: я ни в чем не упрекаю вас; я только хочу сказать вам, что на меня можете больше не рассчитывать; ныне я обратилась в истинную веру; но есть одна вещь, о которой я хочу вас попросить... Вот та любовь, которую я теперь испытываю к вам. Это и есть преобразование чувства, что само по себе замечательно, но это вовсе не отсутствие страсти. Ты понимаешь, это ясно?

КЛАУДИЯ. Да, да, я была от этого слишком далека.

Л.Ж. Ты должна нащупать это чувство.

ЗАТЕМНЕНИЕ

ВТОРОЕ ЗАНЯТИЕ

ГОЛОС ЗА СЦЕНОЙ: 21 февраля 1940.

Л.Ж. сидит в ряду у центрального прохода. Студенты на сцене. Октав и Леон не собираются играть, но готовятся подавать реплики. Клаудия всегда появляется из правой кулисы.

РАГОТЕН. Сударь, какая-то дама в вуали желает говорить с вами.

ДОН ЖУАН. Кто бы это мог быть?

СТАНАРЕЛЬ. Поглядим.

ДОНА ЭЛЬВИРА. Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде. Настоятельная необходимость побудила меня прийти к вам, и то, что я должна сказать, не терпит промедления. Я пришла к вам, освободившись от гнева, волю которому дала так недавно, и вы видите перед собой совершенно не ту, с кем говорили сегодня утром. Это более не та Дона Эльвира, что проклинала вас и чья яростная душа исходила угрозами и мечтала лишь о мести. Небо изгнало из моей души ту недостойную страсть, что я питала к вам, все бурные порывы преступной привязанности, все постыдные вспышки грубой земной любви; оно оставило для вас в моем сердце лишь очищенное от всякого чувственного расчета пламя, невинную нежность, любовь, ничем не отягощенную, которая не заботится о себе, но скорбит лишь о вас.¹

Л.Ж. (останавливая ее со своего места). Ну, что ты об этом скажешь, Октав?

ОКТАВ. ...

Л.Ж. Что скажешь о том, как она вошла?

ОКТАВ. ...

¹ Здесь и далее жирным шрифтом выделены цитаты из «Дон Жуана» Мольера в переводе А. В. Фёдорова.

Л.Ж. А ты что скажешь, Клаудия?

КЛАУДИЯ. Не знаю; мне кажется, что Эльвира так и должна входить, очень спокойно, очень уверенно...

Л.Ж. Ты помнишь, что мы говорили об Эльвире, когда Ирэн ее пробовала?

КЛАУДИЯ. Она входит так, будто для Дон Жуана это явление, глас небес, предупреждение Дон Жуану.

Л.Ж. Отлично.

Ты вошла как бы «ступая»; ты немного привставала на цыпочки, когда шла; ты двигалась как бы привставая на пуанты, и это же проделала голосом: «**Не удивляйтесь, Дон Жуан...**» - два небольших штришка приятности или красоты, которые совершенно не соответствуют персонажу Эльвиры.

(Он встает).

Нужно убрать эти штришки изыска. Сейчас я это слышу так, что, если б речь шла о греческой трагедии, твой персонаж въехал бы в гордом одиночестве на колеснице, провозглашая: «**Не удивляйтесь, Дон Жуан...**»

Как только она появляется, мы должны почувствовать, что ей необходимо что-то сказать. В этом действенность роли, настоящей роли; актер появляется только потому, что ему действительно необходимо что-то сказать. Этим же определяется и сама роль. Если актеру действительно необходимо что-то сказать, это сразу видно. Если Эльвира спешит что-то сказать, она не произносит: «**Не удивляйтесь, Дон Жуан...**» с таким спокойствием и вальяжностью. Ее подгоняет необходимость. И пьеса, и роль начинаются с высшей точки. Начало классической пьесы: «Что с вами наконец? Скажите, что такое?»¹ или «Безмерно счастлив я, что встретился с тобою!»², это то, что Пегги³ называл «братъ приступом скалу».

(Он уже дошел до сцены, стоит внизу).

В современной пьесе ты поднимаешься по лестнице на второй этаж, и часто дальше не идешь. А в классической пьесе ты заходишь в лифт и взмываешь сразу на шестой. (Смеются только Леон и Клаудия).

Всякий раз, когда актер выходит на сцену, будь то в роли Федры или Эльвиры, его должна вести необходимость говорить. Важно, чтоб ему еще и было,

1 Первая строка пьесы Мольера «Мизантроп» (Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник).

Филинт: Что с вами наконец? Скажите, что такое?

Альцест: Оставьте вы меня, пожалуйста, в покое!

2 Первая строка трагедии Жана Расина «Андромаха» (Перевод И. Я. Шафаренко и В. Е. Шора). Орест обращается к Пилладу: «Безмерно счастлив я, что встретился с тобою! Быть может, я теперь не так гоним судьбою?»

3 Шарль Пегги (Charles Péguy, 1873- 1914), французский поэт и публицист. Особенность его стиля - непрерывное нарастание напряженного лирического волнения.

что сказать. Учитывая, в какой драматической ситуации пребывает Дон Жуан и что вмешательство Эльвиры в такой момент возможно только при условии, что она что-то привносит, необходимо, чтобы с первого момента появления по твоему лицу, по походке, по костюму чувствовалось, что это будет интересно и случилось что-то серьезное. А тыходишь со своим милым кокетством, которое принижает роль.

(Клаудия повторяет свой выход).

ДОНА ЭЛЬВИРА. Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде. Настоятельная необходимость побудила меня прийти к вам, и то, что я должна сказать, не терпит промедления. Я пришла к вам, освободившись от гнева, волю которому дала так недавно, и вы видите перед собой совершенно не ту, с кем говорили сегодня утром. Это более не та Дона Эльвира, что проклинала вас и чья яростная душа исходила угрозами и мечтала лишь о мести. Небо изгнало из моей души ту недостойную страсть...

Л.Ж. Ты помнишь, что я говорил тогда Ирэн: не надо расставлять точки. Это должен быть единый поток... Человек вдруг начинает говорить и наговаривает две с половиной страницы! Этот человек «распахивается» весь, он выплескивает все, что хотел сказать. Расставляя точки, ты прерываешь чувство, ты прерываешь тот порыв, который владеет этой женщиной, когда она говорит. Дыши внутри фразы, а не там, где должны быть точки.

(Клаудия снова повторяет выход, еще до того, как начинает говорить).

Л.Ж. Если этот немного замедленный, как у привидения, выход тебе неудобен, найди более быстрый способ появиться, но способ бессознательный. Ты заходишь немного слишком осознанно, ты слишком хорошо знаешь, что ты делаешь.

(Он встает и проделывает движение).

Эльвира заходит, отстраняя слуг, и сразу идет вглубь дома. Она замечает Дон Жуана и обращается к нему. Это должно вызвать удивление – и столь простое появление, и тон, исполненный абсолютной уверенности в своем праве. Твоя манера двигаться, твоя походка (а походка - тоже жест, поступок) должны сопровождать текст; тебя толкает вперед то, что ты должна сказать, и в момент, когда ты останавливаешься, тобой владеет та же ритмическая волна речи. Если тебе удастся задать это походкой, будет великолепно.

КЛАУДИЯ (она повторяет выход, проделывает это быстро и падает в объятия Октава). Мне не очень удобно останавливаться и снова начинать текст в зависимости от ритма движения.

Л.Ж. Нет, попробуй. Ты прекрасно можешь переходить от движения к тексту.

КЛАУДИА. Да, да, да, я попробую это сделать.
(Она повторяет выход, но ей не удается совместить текст и движение).

Л.Ж. Тебе неудобно, потому что ты заходишь чуть медленнее, чем нужно. Если бы мы играли всю пьесу целиком, получилось бы провисание между сценами. Это немного затянуто. Кстати, твой выход доказывает, что ты еще не полностью включилась в движение текста. Если б ты входила чуть быстрее, у тебя сразу бы появилось чуть иное ощущение в дикции.

(Клаудия повторяет выход, но быстрее).

ДОНА ЭЛЬВИРА. Не удивляйтесь, Дон Жуан...

Л.Ж. Сделай еще раз. Ты почти нашла движение, но это еще не точно. Это еще не вызывает удивления.

ДОНА ЭЛЬВИРА. Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде. Настоятельная необходимость побудила меня прийти к вам, и то, что я должна сказать, не терпит промедления. Я пришла к вам, освободившись...

КЛАУДИЯ. Мне неудобно «не расставлять точки».

Л.Ж. Потому что ты торопишься.
(Л.Ж. поднимается на сцену, становится рядом с Леоном и Октавом и обращается непосредственно к Клаудии). Отмечай такт в середине фразы, но говори. Она постоянно говорит. Ты должна вызывать удивление. Нужно, чтобы, увидев тебя, зритель воскликнул: «Что такое!» Ты можешь начать негромко, в первый момент: **«Не удивляйтесь, Дон Жуан»**. Если ты действительно появишься с чувством уверенности в себе, публика замолкнет и будет слушать. А когда она как следует вслушается, ты можешь добавить голоса.

(Клаудия даже не успевает закончить выход).

Л.Ж. Затянуто, слишком затянуто.

(Клаудия, чтобы войти, идет в самую глубину сцены, готовится).

Л.Ж. Видите, как она готовится к выходу – а вы никогда этого не делаете.
(Л.Ж. делает знак Октаву и Леону, те спускаются в зал. Клаудия остается одна лицом к лицу с Л.Ж., как если бы он был Дон Жуаном).

ДОНА ЭЛЬВИРА. Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и

в таком виде. Настоятельная необходимость побудила меня прийти к вам, и то, что я должна сказать, не терпит промедления.

Л.Ж. Ощути как следует, испытай сама чувство этой женщины, которая пришла сюда не только как посланник небес, но и как женщина, цель которой - спасти своего любовника. Вот такая ситуация...

КЛАУДИЯ (удивленно). А?

Л.Ж. Ну да. Это не только благовещение. Это еще и женщина, которая пришла спасти конкретного мужчину. Иначе получается благовещение, как ты и сыграла в последний раз - ангел Господень, явившийся к Марии: «Привет тебе, Мария...»

КЛАУДИЯ. Она любила его. (Она подразумевает: больше она его не любит).

Л.Ж. (Он спускается со сцены, оставляя Клаудию одну). Ты вольна передать это как хочешь, но ее вдруг осенила мысль о наказании, об аде, все эти религиозные идеи, которые и заставили ее кинуться к Дон Жуану. Она пришла не прощения просить, а предупредить об опасности, чтоб он смог ее избежать. Именно чувство опасности, которой он подвергается, привело ее к Дон Жуану.
(Октаву и Леону).

И вот что важно и замечательно в персонаже Эльвиры: мужчина, которого она пришла спасать, - тот самый, который ее совратил и бросил. И все же она пришла; да, она проявляет величие души, небесную отрешенность, но в то же время и пылкую любовь.

(Клаудия ушла со сцены так, что ее не видно. Л.Ж. садится в первом ряду).

Думай о какой-то другой опасности, не об аде и спасении души, если эта опасность для тебя не слишком убедительна.

(Октав и Леон занимают свои места на сцене. Клаудия появляется и говорит свой текст, идя по проходу в зрительском зале).

ДОНА ЭЛЬВИРА. Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде. Настоятельная необходимость побудила меня прийти к вам, и то, что я должна сказать, не терпит промедления. Я пришла к вам, освободившись от гнева, волю которому дала так недавно, и вы видите перед собой совершенно не ту, с кем говорили сегодня утром. Это более не та Дона Эльвира, что проклинала вас и чья яростная душа исходила угрозами и мечтала лишь о мести. Небо изгнало из моей души ту недостойную страсть, что я питала к вам, все бурные порывы преступной привязанности, все постыдные вспышки грубой земной любви; оно оставило для вас в моем сердце лишь очищенное от всякого чувственного расчета пламя, невинную нежность, любовь,

ничем не отягощенную, которая не заботится о себе, но скорбит лишь о вас.

(Она снова поднялась на сцену. Леон подсказывает реплику отвлекшемуся Октаву).

ДОН ЖУАН, Сганарелло. **Мне кажется, ты плачешь.**

Л.Ж. Не обращай внимания на то, что они говорят, они просто идиоты, не умеющие даже правильно подать реплику.

ДОНА ЭЛЬВИРА. **Эта идеальная чистая любовь привела меня сюда ради высшего блага, ради того, чтобы донести до вас предупреждение Небес...**

(Она останавливается, слово ее парализовало).

Л.Ж. Ты чувствуешь, сейчас уже труднее, чем в прошлый раз?

КЛАУДИЯ. У меня никогда не получится.

Л.Ж. (встает). У тебя почти получилось, но нет истинного чувства. Чувство то же, что и прошлый раз, но оно недостаточно сильное. Пойми: когда эта женщина появляется, она потрясена и растеряна. «Дон Жуан» остается, несмотря ни на что, религиозной комедией, это средневековая мистерия. Эльвира входит, она в состоянии святости, - внезапно появления ты и должна придать роли эту святость. С самого начала мы ощущаем главную особенность состояния Эльвиры: властность и раскованность ее речи. Это единственный момент в пьесе, где текст льется так звучно, почти по-расиновски; нигде больше у Мольера такое не встречается. Чувство сильнее всего. Когда эта женщина говорит: «**Я любила вас**», нужно, чтоб у вас все нутро выворачивалось. Здесь не меньше нежности, чем в сценах Гермионы. В Гермионе всегда есть боль, незаживающая рана – а здесь благость, но и огромная любовь. Это могло бы быть любовным экстазом; пусть это экстаз религиозный, но тональность та же. Когда кому-то говорят: «Спасите себя!», и говорят с такой нежностью, это должно потрясать, это должно быть душераздирающе. (Пауза. Он говорит, облокотившись спиной об авансцену, обращаясь к трем студентам).

То же и в упреках отца; в этом человеке есть отчаявшееся благородство. Эти персонажи отличаются исключительной чистотой. Мольба Эльвиры должна быть поистине душераздирающей. Я видел в «Дон Жуане» трагедийных актрис, которые не жалели голоса, они играли в «Одеоне»¹ что Гермиону², что Андромаху, что Химену, переходя на глубокое контральто: «Не удивляйтесь, Дон Жуан...». В

¹ «Одеон» - один из самых известных и старинных театров Франции. Открыт в 1782 г. королевой Марией Антуанеттой.

² Гермиона – героиня «Андромахи» Ж. Расина.

мое время в «Одеоне» так и играли!

(Он обрывает смех студентов и продолжает глухим от гнева голосом).

Вот поэтому я и пришел к своей теперешней точке зрения. Я сказал себе: наверняка эта сцена должна играть как-то по-другому, потому что получается скучно, а как это может быть скучно, если Мольер считается гением... Или в этой сцене его гениальность отдыхала, если уж ее так играют. Эта сцена должна потрясать нежностью, мольбой, любовью, но любовью чистой, как и говорит Эльвира; ее пафос идет по нарастающей. Вот Дон Жуан, довольно любопытный персонаж, который глядит с удивлением; естественно, он не должен здесь играть ничего лишнего. Актриса произносила свой текст таким грудным голосом, потому что знала: Дон Жуан и Сганарель сейчас выделяются как могут, чтобы развлечь публику, ведь они тоже считают, что сцена-то скучная. К тому же это в традиции «Дон Жуана» и уже вошло в привычку. Сганарель потрясен столь необыкновенной любовью; в этот момент он не является комическим персонажем. Он говорит: «**Бедная женщина!**»; эта «Бедная женщина» очень подходит к сцене; это действительно душераздирающе.

КЛАУДИЯ. Так у меня никогда не получится.

(Клаудия спускается со сцены. Ее пререкание с Л.Ж. происходит в зале. Октав и Леон остаются стоять на сцене).

Л.Ж. Вовсе нет; у тебя почти получилось. У тебя должно получиться, а если не получится, ты сильно меня разочаруешь, потому что единственное, в чем я могу тебя упрекнуть... это то, что я тебе говорил весь второй курс, помнишь, я тебе как-то объяснял: ты плохо сыграла сцену, ты сплутовала, ты смошенничала - ты хотела подготовить блистательную сцену для конкурсного просмотра, и ты замечательно подготовила (у тебя есть и чутье, и чисто театральное мышление!), но когда я смотрел, как ты играешь, я говорил себе: это неправда; она не вкладывает в это то, что требуется.

У тебя вообще есть такая склонность – пускать пыль в глаза, потому что техника, которая не опирается на чувство – это пыль в глаза. Все это следует отбросить; ты должна вернуться к собственному драматическому чувству. Ты ее чувствуешь, эту сцену с Эльвирой, и чувствуешь глубоко, а я от тебя добиваюсь, чтобы ты, грубо говоря, «кишки вывернула», без оглядки, и нам их продемонстрировала. Бывают актеры, которые не «выворачивают кишки» из застенчивости, из-за определенной зажатости, вызванной комплексами, может, из стыдливости. У тебя это не из-за стыдливости или застенчивости. Ты сразу же все схватываешь с точки зрения исполнения; а сам факт, что у тебя все очень отчетливо складывается в уме, в твоём драматическом воображении (и видно, что именно ты себе представила), приводит в тому, что ты сосредоточена только на исполнении; но недостаточно прониклась чувством и персонажем.

КЛАУДИЯ. Теперь я обращаю на это гораздо больше внимания.

Л.Ж. Но недостаточно. Как сказал Шекспир: пусть «млеко нежности человеческой подступит к твоим губам»¹, - нежности или гнева...

КЛАУДИЯ. Я покажу вам другие сцены...

Л.Ж. У тебя это не от застенчивости или стыдливости; пойми меня хорошенько. Это очень серьезно, и это правда. Что тебя сковывает в твоём чувстве, так это твоя гордыня. У тебя театральная склад ума и поэтому говоришь себе: не хочу я заниматься этой работой, она мне на нервы действует... Будь ты глуповатой простушкой, тебя бы это тронуло, ты почувствовала бы то, что я пытаюсь тебе объяснить. И сказала бы себе: я попробую это сделать, пусть даже ценой унижения в глазах моих товарищей, чтобы постараться понять себя. А ты говоришь себе: я прекрасно поняла, что он мне объяснил, но мне неудобно делать это перед всеми, лучше я перейду к чему-нибудь другому. Именно это я и называю твоей гордыней.

КЛАУДИЯ. Я могу ответить?

Л.Ж. Но взвешивай свои слова, как я взвешиваю свои.

КЛАУДИЯ. Это не совсем так...

Л.Ж. Ты сказала: не совсем...

КЛАУДИЯ (она стоит внизу авансцены и говорит, обратившись лицом к публике. Л.Ж. сидит в ряду у центрального прохода). Я же не могу сказать вам: совсем не так! Я пытаюсь отойти от всего, что нарабатала в этой сцене, чтобы сыграть ее так, как вы говорите. Я увидела в этой роли только «благовещение», поэтому сыграть ее так, как я попыталась сделать только что, сыграть действительно так, полностью в нее погрузившись, у меня прямо сейчас не получится... Мне всегда требуется время, это как вынашивание. Бывает, что я погружаюсь в нужное чувство на неделю, а потом вдруг все пропадает. Это должно вызреть. Только поэтому я вам и сказала, что хотела бы отложить эту сцену в сторону; я не хочу какое-то время вам ее показывать, потому что никакого внутреннего прогресса не будет. Недели через три я, может быть, сумею сделать то, что вы от меня хотите.

1 Шекспир, «Макбет» акт 1 сцена 5, в переводе Б. Пастернака «...Но слишком// Пропитан молоком сердечных чувств // Чтоб действовать.» В переводе М. Лозинского: «Но я боюсь, что нрав твой// Чрезмерно полон благостного млека, //Чтоб взять кратчайший путь.» В оригинале: «Слишком полон молока человеческой доброты».

Л.Ж. (помолчав). Я не отказываюсь от своих слов; мне бы хотелось, чтобы ты РАБОТАЛА НАД СВОИМ ЧУВСТВОМ.

КЛАУДИЯ. Именно этим я и займусь.

Л.Ж. Это неверно; такой способ работы неверен, потому что ты снова будешь работать в одиночку и исключительно головой. Такой метод оставит тебя наедине с самой собой. Нужно, чтобы ты отбросила всю свою драматическую рассудочность и оставшееся тебе в Консерватории время работала только над чувством. В твоём случае это самое важное, это твой штурвал. (Он стает и идет к сцене).

Работай над чувством, потому что в жизни тебе предстоит работать именно так. Когда режиссер тебе скажет: само чувство не плохо, но оно не доходит до зала, он не будет дожидаться три недели. Он скажет: приходите завтра, посмотрим. Забудь про свои концепции и идеи, работай над отрывком. Вот то единственное, чем ты должна заниматься.

КЛАУДИЯ. Я так и сделаю; я покажу вам его в субботу.

Л.Ж. Ты должна найти чувство; драматического интеллекта недостаточно, если нет чувства. Ремю¹ стал величайшим актером нашего времени именно потому, что обладает мощным чувством.

(Октав спускается и садится в зале).

Нужно научиться черпать в самом себе этот потенциал, эту мощь, способность к чувству, доведенному до предела; именно через избыток чувства, избыток нежности, избыток гнева, возмущения, гордости, именно культивируя в себе все эти великие достоинства и пороки, ты сумеешь воплотить свои персонажи. (Обращается к Леону, оставшемуся на сцене).

Ладно, если Ирэн показывает нам Эльвиру без всякого чувства... она только на первом курсе! Ей еще предстоит понять, что такое настоящая сцена, ей нужно объяснять, чтобы она начала думать, но у тебя мысли должны сопровождаться горячим, глубоким чувством. Нельзя, чтоб ты сказала себе: вот, сейчас сыграю сцену как явление Эльвиры, а потом со всей комфортностью так и сыграла. Ты должна развивать свое чувство.

(Клаудия построила гримасу и садится в первый ряд).

Л.Ж. Ее это не убедило! (Леон присоединяется к Клаудии, Л.Ж. остается один на сцене). Ты считаешь, что я тут распинаюсь ради собственного удовольствия объяснять всякую ерунду. Лег через двадцать ты, возможно, задумаешься над

1 Жюль Ремю (наст. имя Жюль Мюрер) (1883-1946) - франц. актер театра и кино, с 1943 г. играл в Комеди Франсез.

тем, что я сейчас говорю, когда будешь делиться воспоминаниями молодости с более молодыми коллегами, скажем, где-нибудь на гастролях: «как же он допекал меня на своем курсе! целых три года!» Я его не любила, но однажды он сказал мне кое-что дельное. Я хочу одного: добиться, чтоб за все три года вы однажды хоть на мгновение поняли суть вашего собственного инструмента. Вы кое-чему научились бы в тот день, когда во время разговора, вроде сегодняшнего, вас бы что-то проняло, тронуло – будь то идея или ощущение, которое я выложил перед вами на блюдечке; в тот день вы бы испытали внутреннее откровение, ощутив, как соотносится ваше собственное «я» с тем, что вы делаете на сцене.

(В это время Октав, которому надоел этот разговор, прогуливается по залу и листает книгу).

(К Клаудии).

Если твое чувство на несколько секунд подступит у тебя к горлу и ты ощутишь его вкус; если во время сцены, когда я тебе что-то объясняю, ты увидишь саму себя, значит, три года работы прошли не зря. Именно это я недавно пытался объяснить Леону; я стараюсь всегда говорить как можно понятнее, чтобы вас это зацепило – или благодаря непосредственной реакции, или благодаря дружескому чувству, которое, возможно, мне не всегда удается выразить. Но с вами тяжело говорить, потому что первая ваша реакция всегда недоверие. Я же отлично чувствую: стоит что-то вам сказать, до вас это сразу не доходит, в первый момент все равно срабатывает автоматический рефлекс «против». В прошлый раз с Октавом я мозоль себе на языке натер (это был один из взлетов в моей преподавательской практике), стараясь объяснить ему связь между фразой, чувством и дыханием, а после длинного объяснения Октав мне заявил: «Да, да, все понял, именно так я сейчас и делал...» Ясно, что он меня ни секунды не слушал. По мне, так лучше б он просто сказал: «Ох, как вы мне надоели!»

(Октав, услышав свое имя, идет к Л.Ж.)

ОКТАВ. Мэтр, не мог я вам сказать, что не понял, потому что я понял.

Л.Ж. Если б ты понял, ты не сказал бы мне: я так сейчас и делал.

ОКТАВ. Я сказал, потому что мне казалось, что я так сейчас и делал.

Л.Ж. (с горячностью). А на прошлой неделе ты нам показал гнев Ореста, и абсолютно в том же ключе.

(Задетый Октав подходит к Клаудии и Леону. Л.Ж. в свою очередь тоже подходит к ним и становится внизу сцены). Когда я объяснял связь между длиной фразы, чувством и дикцией, ты просто не мог ничего понять, потому что понять – это означает почувствовать, ощутить. Когда ты это ощутишь, будь то в тексте Боссюэ, Мольера, Мариво или Жироду, ты постигнешь секрет ремесла, ты постигнешь секрет всего. Я не упрекаю тебя в том, что ты не понял; но если б ты признался... я постарался бы объяснить тебе по-другому, вместо этого ты просто ответил: Я

так сейчас и делал! Ты можешь понять «Сумму Теологий» святого Фомы Аквинского, ты можешь изучить все философские теории... но ум такого типа не имеет ничего общего с театром. Театральный ум – это интуиция, ей трудно дать точное определение, но она не есть обычный ум ученого; это то чувство, которым ты обладаешь, но умное чувство; и объяснение, которое я тебе дал, ты должен был не понять головой, а почувствовать. Возможно, потом ты скажешь, что я просто плохо объяснял, а то объяснение, которое нашел ты сам, куда лучше, это не страшно... Объяснение существует только для того, чтобы заставить вас что-то почувствовать, позволить вам что-то испытать, именно вам, и внутри вас самих. (Он указывает на пустую сцену).

ЗАТЕМНЕНИЕ

ТРЕТЬЕ ЗАНЯТИЕ

ГОЛОС ЗА СЦЕНОЙ: 24 февраля 1940.

Клаудия в задумчивости стоит у противопожарного занавеса. Октав и Леон сидят на бортике сцены. Л.Ж. поднимается на сцену.

Л. Ж. Что ты об этом думаешь?

КЛАУДИЯ. Я была полностью погружена в чувство. Мне кажется, чувство я дала полностью. Не знаю, этого ли вы от меня добивались, но я была вся в этом чувстве. Какой ужас: этот мужчина погубит себя, а я его любила...

Л.Ж. Ты хорошо сыграла сцену до самого конца и без малейшей слабину.

КЛАУДИЯ. А чувствовалось, что в тот момент я была искренна, потому что я была...

Л.Ж. (ко всем). Вопрос к вам.

ОКТАВ. Да.

ЛЕОН (спускается со сцены и уходит в глубину зала). Что-то по-настоящему искреннее чувствовалось только во второй половине.

ОКТАВ (тоже встает и прохаживается по авансцене). В начале она постаралась делать так, как вы просили: не расставлять точек.

КЛАУДИЯ. Я это играю как на лезвии ножа.

Л.Ж. Тут пан или пропал; если ты не сумеешь сыграть в чувстве, ты провалилась; на мой взгляд, это одна из самых сложных сцен всего репертуара. Что еще вы заметили?

ОКТАВ. Она недостаточно общается с ним.

ЛЕОН. Она больше не принадлежит этому миру.

Л.Ж. (спускается и подходит к Октаву. Клаудия остается одна на сцене. Л.Ж. играет появление Эльвиры внизу у сцены, потом устраивается в ряду у центрального прохода и смотрит на них). Я с тобой не согласен: она общается с ним слишком много. По моему мнению, учитывая ситуацию, в которой находится Эльвира, в тот момент она одна на сцене, ей нет необходимости говорить с Дон Жуаном. Эльвира входит; она входит как в экстатическом забытье, Мы не сможем услышать текст, если ты повернешься к нему. Я бы к нему не поворачивался. Мне кажется, ты слишком много к нему обращаешься. Бывают актеры, которые слегка эксгибиционисты; они выходят на сцену, и чувствуется, какое удовольствие они получают от того, что все на них смотрят, видят их счастье или горе. Тут другого слова не подберешь: эксгибиционисты. В Эльвире это тоже отчасти имеется: бессознательный эксгибиционизм. Ты должна войти, глядя на него и говоря ему: **«Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде».** Начни самым естественным образом; в момент своего появления она отчасти светская женщина. **«Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде. Настоятельная необходимость...»** В ее поведении есть что-то от Великой Мадемуазель¹ и в то же время нечто интимное. И она успокаивает его: **«Это более не та Дона Эльвира, что проклинала вас»**, немного фамильярно, как близкий человек. **«Небо изгнало из моей души ту недостойную страсть...»** Именно тут все и начинается. Нужно, чтобы публика увидела изменение; чтобы публика испытала внутреннее потрясение. Она начинает именно тут; и только лицом к публике. Хочешь еще раз попробовать выход?

(Клаудия входит, чуть медленнее, чем раньше).

Л.Ж. Ты затянула свой выход. Когда ты выходишь и тянешь, ты задаешь ситуацию ожидания; как если бы ты чего-то ждала. Понимаешь?

КЛАУДИЯ. Да.

(Клаудия входит быстро; руки ее расставлены, но, начав говорить, она опускает их вдоль тела).

1 Великая Мадемуазель - Анна-Мария-Луиза Орлеанская, герцогиня Монпасье (1627—1693), известная в истории под именем «la grande Mademoiselle». С другой стороны, «Великой Мадемуазель» называли и Коко Шанель.

Л.Ж. Да, вот так, но оставь этот жест чуть дольше, пока не начнешь говорить. Ну вот, ты его нашла, свое благовещение!

(Клаудия заходит со словами).

ДОНА ЭЛЬВИРА. **Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде. Настоятельная необходимость побудила меня прийти к вам, и то, что я должна сказать, не терпит промедления. Я пришла к вам, освободившись от того гнева, волю которому я дала так недавно, и вы видите перед собой совершенно не ту, с кем говорили сегодня утром. Это более не та Дона Эльвира, что проклинала вас и чья яростная душа...**

Л.Ж. Ты в этот момент путаешься, потому что я тебе велел не расставлять точки. Тут имеются три последовательных момента. Ты включилась на **«вы видите перед собой совершенно не ту, с кем говорили сегодня утром»**, но это она говорит ему еще до настоящего начала. Она пришла спасти его, но прежде:

1/ **«Не удивляйтесь, Дон Жуан...»**

2/ Я пришла не для того, чтобы упрекать вас: **«Я пришла к вам, освободившись от того гнева... Это более не та Дона Эльвира, что проклинала вас...»**

3/ **«Небо изгнало из моей души ту недостойную страсть...»**

Это должны быть три различные вещи; два первых «предваряющих», если можно так выразиться, чувства как бы отодвигают то чувство, которым ты полна, и заключается оно в **«Небо изгнало из моей души...»**

Ты слишком торопишься добраться до **«Небо изгнало из моей души...»**. Понимаешь, да? Ты заходишь, и тебя ведет то, что ты хочешь сказать, как если бы ты говорила: «Небо... ох, извините – **Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде. Небо...** извините - **Это более не та Эльвира...»** Все заключено в твоём возвышенном тоне еще до того, как ты действительно начнешь про Небо.

(Клаудия начинает снова).

ДОНА ЭЛЬВИРА. **Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде. Настоятельная необходимость побудила меня прийти к вам, и то, что я должна сказать, не терпит промедления. Я пришла к вам, освободившись от гнева, волю которому дала так недавно, и вы видите перед собой совершенно не ту, с кем говорили сегодня утром. Это более не та Дона Эльвира, что проклинала вас и чья яростная душа исходила угрозами и мечтала лишь о мести. Небо...**

(Она останавливается на этом слове, поднимает глаза, остальные разражаются смехом).

Л.Ж. У тебя не получилось. (Пауза. Л.Ж. поднимается на сцену, подходит к краю и изображает прыгуна в воду). Представь себе человека, который стоит на трамплине и готовится прыгнуть. Он собирается с силами, но: сначала он трогает свой живот, раз; потом поправляет шапочку на голове, два; наконец он прыгает. Но с самого начала он уже изготавился к прыжку.

Подумай об этом. Ты найдешь момент модуляции, перемены тона.

По-настоящему начни с «Небо...»; и с этого момента не смотри на него больше.

(Клаудия начинает с «Небо...» Стоит спиной, с поднятыми руками, Л.Ж. слушает, не глядя на нее. Она адресует ему самое начало текста, потом пытается обратиться к Октаву-Дон Жуану, но очень быстро опять переходит на Л.Ж. Впервые она произносит текст с большим чувством).

ДОНА ЭЛЬВИРА. Небо изгнало из моей души ту недостойную страсть, что я питала к вам, все бурные порывы преступной привязанности, все постыдные вспышки грубой земной любви; оно оставило для вас в моем сердце лишь очищенное от всякого чувственного расчета пламя, невинную нежность, любовь, ничем не отягощенную, которая не заботится о себе, но скорбит лишь о вас.

(Октав и Леон, из зала).

ДОН ЖУАН, Сганарело. Мне кажется, ты плачешь.

СГАНАРЕЛЬ. Простите меня.

ДОНА ЭЛЬВИРА. Эта идеальная чистая любовь привела меня сюда ради вашего блага, ради того, чтобы донести до вас предупреждение Небес, и постараться отвлечь вас от бездны, куда вы устремляетесь.

Да, Дон Жуан, мне известно беспутство вашей жизни, и те же Небеса, которые проникли в мое сердце и заставили увидеть всю греховность моего поведения, побудили меня явиться к вам и сказать от их имени, что ваши прегрешения исчерпали их милосердие, что их сокрушительный гнев готов обрушиться на вас, и лишь от вас зависит отвлечь этот гнев скорейшим раскаянием, и возможно, у вас и дня не осталось, дабы избежать ужаснейшего из несчастий. Что до меня, то никакие мирские узы более не связывают меня с вами; благодарение Небесам, я освободилась от прежних безумных мыслей; мой уход от мира – дело решенное, и я молю лишь о том, чтобы оставшихся мне дней жизни хватило, чтобы искупить совершенный мною грех и строгим покаянием заслужить прощение за то ослепление, в которое погрузили меня порывы предосудительной страсти. Но в моем уединении мне будет невыносимо мучительна мысль, что тот, кого я столь нежно любила, станет зловещим примером Божественного правосудия; и для меня стало бы величайшей радостью, если бы я смогла убедить вас отвести от вашей головы грозящий ей ужасный удар. Умоляю, Дон Жуан, даруйте мне как последнюю милость это сладкое утешение; не отказывайте мне в вашем спасении, о котором я прошу вас со слезами; и если ваше собственное благо оставляет вас равнодушным, склонитесь хотя бы к моим мольбам и избавьте меня от жестокой печали

видеть вас обреченным на вечные муки.

СГАНАРЕЛЬ. Бедная женщина!

ДОНА ЭЛЬВИРА. Я любила вас с бесконечной нежностью...

Л.Ж. (очень взволнованный). В некоторые моменты дикция еще выдает надуманность чувства. В этом отрывке есть потрясение, которого ты еще не достигла. В тот день, когда актрисе удастся (чего я еще не видел) произнести этот отрывок в состоянии внутренней необходимости, это будет настоящим потрясением. (Он спускается со сцены).

Когда ты начинаешь «**Я любила вас ...**» - эта женщина не может больше говорить; поэтому это так трогательно.

Хочешь над этим поработать?

КЛАУДИЯ. Да. Я хочу, чтоб у меня получилось.

Л.Ж. Я доволен тем, как ты сделала, во-первых, потому что ты начала нащупывать, а еще потому, что ты понимаешь.

КЛАУДИЯ. Я ясно представляю, чего хочу, но сама этого добиться не могу.

Л.Ж. (Он подошел очень близко к ней и говорит очень мягко). Произнося каждое слово, ты должна чувствовать, что именно ты говоришь, чувствовать, что за этим словом стоит. С каждым словом нужно, чтобы чувство поднималось в тебе, чтобы ты погружалась в то, что это слово выражает. Сделай такое упражнение: по мере того, как слово возникает в твоих мыслях, вызывай в себе то чувство, которое это слово выражает, тогда чувства постепенно будут нарастать в тебе и в какой-то момент проявятся с такой силой, что ты почти сможешь внутренне сыграть этот текст, не произнося его вслух, а потом будешь вынуждена его произнести. И в этот момент ты сыграешь роль.

ЗАТЕМНЕНИЕ

ЧЕТВЕРТОЕ ЗАНЯТИЕ

ГОЛОС ЗА СЦЕНОЙ: 28 февраля 1940.

Все на сцене, кроме Л.Ж., сидящего в первом ряду лицом к Клаудии.

(Клаудия обращается к Октавио, довольно громко).

ДОНА ЭЛЬВИРА. Я любила вас с бесконечной нежностью...

Л.Ж. Не торопись. Нужно, чтобы тебя это глубоко трогало, и не на интеллектуальном уровне, а почти физически. Она убеждена, что этот человек будет гореть

в адском пламени, человек, которого она по-прежнему любит, и ее это потрясает. **«Я любила вас...»** - теперь я это осознаю.

(Клаудиа к Октавио, немного тише).

ДОНА ЭЛЬВИРА. Я любила вас с бесконечной нежностью...

Л.Ж. (резко встает, подходит к авансцене как можно ближе к ней и делает жесты, будто дирижируя). Здесь не хватает одного – воспоминания. Понимаешь?

(Клаудиа, медленно, к публике).

ДОНА ЭЛЬВИРА. Я любила вас с бесконечной нежностью, ничто в мире не было мне так дорого, как вы; ради вас я забыла о своем долге, я все сделал для вас;

Л.Ж. «Я любила вас» - это должно выплеснуться, а ты делаешь логическое заключение. «Я все сделала для вас; и единственное, что я прошу взамен, это исправить вашу жизнь, предотвратить вашу погибель. Спасите себя...»

(Клаудиа, страстно, к Л.Ж.)

ДОНА ЭЛЬВИРА. Я любила вас с бесконечной нежностью, ничто в мире не было мне так дорого, как вы; ради вас я забыла о своем долге, я все сделала для вас; и единственное, что я прошу взамен, это исправить вашу жизнь, предотвратить вашу погибель. Спасите себя, умоляю, или из любви к себе, или из любви ко мне. Еще раз, Дон Жуан, прошу вас об этом со слезами; и если слез той, которую вы любили, вам недостаточно, заклинаю вас всем, что только может вас тронуть.

Л.Ж. (возвращаясь в зал). Здесь все заканчивается. Она спокойно заявляет ему: «Теперь я ухожу. Я не буду вас долее беспокоить.» Нужно, чтобы это дошло до своего завершения: **«Заклинаю вас всем, что только может вас тронуть»**. И, немного сдавленно: «Теперь я ухожу. - Мадам, - говорит Дон Жуан с долей фривольности, - прошу вас, останьтесь. Мне будет приятно. – Нет, говорю вам».

(Клаудиа, рядом с Октавио).

ДОНА ЭЛЬВИРА. Я ухожу, я все сказала, и более мне сказать нечего.

ДОН ЖУАН. Сударыня, время позднее, оставайтесь здесь; вас устроят со всеми возможными удобствами.

ДОНА ЭЛЬВИРА. Нет, Дон Жуан, не задерживайте меня более.

ДОН ЖУАН. Сударыня, уверяю вас, мне было бы очень приятно, если б вы остались.

ДОНА ЭЛЬВИРА. Нет, говорю вам, не будем терять времени на пустые речи. Позвольте мне уйти как можно скорее, не предлагайте проводить меня, и думайте лишь о моем предупреждении.

(Она делает большую паузу перед «И думайте»).

Л.Ж. Не останавливайся.

КЛАУДИЯ. Получится у меня когда-нибудь или нет?

Л.Ж. Ты просто еще не нашла в себе нужного чувства. Я бы хотел в этом отрывке...

КЛАУДИЯ (самой себе). Уже лучше, но этого недостаточно.

Л.Ж. Да, лучше. Но будь внимательна. Когда погружаешься в текст, когда ищешь персонаж – нужно, чтоб это вызывало в тебе волнение.

КЛАУДИЯ. Боюсь, меня не трогает сам персонаж и то, что она переживает, ведь это так далеко от меня.

Л.Ж. (подходит из зала к авансцене, потом поднимается на сцену). Все чувства одинаковы. Никогда так не говори. Если мысль об аде тебя не волнует, какое это имеет значение? Ведь сами чувства ты прекрасно можешь передать. Представь себе какую-нибудь другую опасность: рискованное путешествие, смертельный эксперимент. И ты приходишь сказать этому человеку: «Послушайте, я пришла сюда не для того, чтобы... Если слезы вас не трогают, заклинаю вас всем, что только способно вас тронуть». Чтобы добиться этого, нужно, чтобы само чувство было более отчетливым.

Ты еще этого не достигла, но техника уже неплоха. Можно сказать, я практически впервые слышу этот отрывок. Обычно из него делают декламацию к празднику Жанны д'Арк или для церемонии вручения премий.

(Он садится на один из стульев на сцене и листает текст «Дон Жуана». Занятие окончено. Октав и Леон спускаются со сцены и надевают свои пальто).

КЛАУДИЯ (она спускается и подходит к Леону взять свое пальто). Я начинаю это чувствовать, но еще не до конца; сразу у меня не получится. У меня все идет медленно, капля по капле.

Л.Ж. Через восемь дней ты должна сыграть мне этот отрывок. Актер должен уметь быстро добиваться нужного чувства.

ЛЕОН (обнимая Клаудию). Уже намного, намного, намного лучше.

Л.Ж. (не вставая со своего стула). Она свободнее владеет текстом. Ты контролируешь то, что делаешь, но этого контроля еще недостаточно...

КЛАУДИЯ (направляясь к выходу в глубине зала). Я слишком много контролирую и недостаточно чувствую. Я еще не добилась... но я на верном пути.

Л.Ж. (своими словами он останавливает движущихся к выходу учеников, те мало-помалу возвращаются к сцене). Она не плачет, когда говорит, что плачет. Она плачет только потом, вот что удивительно. Когда актер говорит, что плачет, делать этого он не должен, иначе все было бы слишком просто. Но ты чувствуешь, что все еще проставляешь точки? Только в двух или трех местах отрывок идет на одном дыхании. «**Я любила вас...**» - вот тут можешь дать себе волю. Пусть будет слышно, как много их связывает в прошлом; Эльвира впервые позволяет себе воззвать к любви; она была ею переполнена, и внезапно вся это любовь, которая искала выхода, благодаря некоей небесной алхимии преворилась в любовь Божественную. Она возвращается сказать ему: «**Я любила вас...**» В этом месте отрывок обретает цельность, возникает воспоминание: Бог мой! как же я вас любила, и эта любовь никуда не исчезла. В конце мы должны ясно ощутить, каким образом она защищается от Дон Жуана. Она не испытывает страха, ее коснулась Божественная благодать; она уверена в себе. Ее ответ вежлив, и это доказывает: она прекрасно поняла, что именно подразумевал Дон Жуан – **Нет, не задерживайте меня более...** Я не уступлю. Она непреклонна и уверена в себе: я пришла сюда не для того, чтобы все начать с начала. И это чувство присутствует с момента ее появления. В ее поведении, в походке чувствуется именно непреклонность: **Это более не та Дона Эльвира...** я изменилась, я совсем не та, с кем вы говорили этим утром. Объясни ему хорошенько; проясни ситуацию.

(Клаудия медленно, заворожено поднимается на сцену).

Осознай, в каком состоянии она пребывает; она приехала издалека; она долго тряслась в карете, чтобы добраться до него. Ей было божественное видение, ее внезапно осенила благодать, но единственное, что ее действительно взволновало – это мысль о спасении Дон Жуана, страх, что он будет проклят. И она тут же пустилась в дорогу, ночью, ни о чем другом не думая, в неподобающем наряде, и всю дорогу она думала о том, что ему скажет. Она хорошо знает, что скажет ему. Она спешит увидеть его. Она приезжает во дворец, отстраняет челядь: «**Не удивляйтесь, Дон Жуан... Я любила вас...**» Это как разрешение от бремени после долгого ожидания, после всего, что она испытала за долгую дорогу, пока добиралась до него. Она бежала, спешила, вот она видит его, и все изливается совершенно естественно, вся ее речь уже готова и выплескивается вовне. Это вовсе не одно из тех посещений, когда человек спрашивает себя: а как я начну; что на него сильнее подействует – нежность или... и не слишком ли я рисковую... Ее несет вперед то, что она должна сказать. Вот почему это благовещение.

Это человек, который явился донести послание, хочет он этого или нет – вот что должен увидеть зритель, как только ты вступишь.

(Он взмахивает текстом пьесы, беря его в свидетели).

ЗАТЕМНЕНИЕ

ПЯТОЕ ЗАНЯТИЕ

ГОЛОС ЗА СЦЕНОЙ: 18 мая 1940.

Клаудия расхаживает по сцене. Октав и Леон сидят на первом ряду. Л.Ж. сидит в центральном проходе.

КЛАУДИЯ. Я много думала с начала работы над отрывком; я постаралась сделать все, как вы мне говорили, не знаю, что получилось, но я полностью включилась, я чувствовала все, что говорила.

Л.Ж. Вот только отрывок все равно немного рассудочен.

КЛАУДИЯ. Опять, но ведь я...

Л.Ж. Нужно, чтобы чувство заставляло тебя произносить текст. В этом и состоит искусство актера. В таком отрывке, как этот, если дикция порождает чувство – это хорошо и для актера, и для зрителя, но я думаю, что именно то чувство, в котором пребывает актриса, должно заставлять ее произносить эти фразы.

КЛАУДИЯ. Однако я вышла «вот так». (Она делает жест руками, обозначающий явление).

Л.Ж. (встает и поднимается на сцену). Это было неплохо, и все же ты слегка поторопилась. Поэтому я хочу, чтоб ты еще раз повторила начало. Я уверен, что прав в моем видении этого отрывка. Основной характеристикой текста, особенно такой длинной тирады, как здесь, является его внутреннее движение. И настоящее движение – это то чувство, которое им и задается. Когда ты заходишь, ты слишком торопишься.

(Он играет Эльвиру).

Эта женщина примчалась, закусив удила. Ты бежишь к своему любовнику, и перед тем, как войти в дом, переводишь дыхание. В ее походке есть что-то сомнамбулическое и спокойное. Женщина, которая так спешила, так торопилась, вдруг становится удивительно спокойной и мягкой. Начинать надо именно в этом чувстве, иначе тебе не удастся его хорошо произ-

нести. Ты приводишь доводы, рассуждаешь; но в данном тексте логика не нужна. А нужно, чтоб он был выплеснут с той легкостью, которая идет от сердца. На мой взгляд, это самый необыкновенный монолог классического театра.

КЛАУДИЯ. А сейчас в отрывке, особенно в конце, ощущается любовь, которую я питала к Дон Жуану, и которая теперь обратилась в нежность? Вы тогда сделали мне замечание, что получилось слишком холодно.

Л.Ж. (Раздражен тем, что его прервали). Это у меня такая манера выражаться. Я ничего не требую от этого отрывка, я только хочу увидеть, как он будет сыгран на таком уровне, с нежностью, с блеском, и в таком ключе, который я имею в виду, когда говорю, что «Дон Жуан» – это миракль¹, средневековая мистерия, пьеса, которая не является ни религиозной, ни антирелигиозной, но вся целиком проникнута Божьим промыслом. В этом весь Дон Жуан. Никакой он не бабник. Проблема вовсе не в этом. (Длинная пауза). Начало твоей сцены получилось хорошо, но еще не чувствуется прощения обид, забвения: она начинается с прощения, с забвения обид – главной добродетели христианина.

(Очень мягко он подгалкивает ее к правой кулисе, показывая, что она должна повторить выход, и делает знак обоим ученикам оставаться на своих местах в зале. Оба разочарованы. Он становится у противопожарного занавеса и ждет Клаудию).

Л.Ж. Эльвира добра, она полна нежности.

(Клаудия снимает туфли и ставит их на край сцены. Она заходит, медленно скользя в одних чулках, вытянув руки).

Л.Ж. Лучше, сама чувствуешь, что лучше?

КЛАУДИЯ (останавливаясь). Я все еще привстаю на цыпочки.

Л.Ж. (по-прежнему прислонясь к занавесу, очень мягко, вдохновенно). Она отрекалась от всего, и поэтому с самого начала в ней чувствуется необычайная отрешенность. Она как бы сверхъестественным образом спустилась с небес или шествует по воде аки по суше. Когда она внезапно возникает в жизни Дон Жуана – это как предупреждение небес, и внезапно слышится соло на флейте в сопровождении рыданий. Эта сцена должна потрясать зал. Женщина, которая в первом акте была исполнена надменности и безудержного гнева, вдруг снова появляется в тот момент, когда смысл пьесы затуманивается,

¹ Миракль – жанр средневековой религиозно назидательной стихотворной драмы, сюжет которой основан на «чуде», совершаемом каким-либо святым или Богородицей.

текст становится неясным, а действие наполняется множеством знаков – именно тогда эта женщина приходит с нежным сетованием, со своим пленительным соло. Сама видишь, какой контраст.

КЛАУДИЯ. Хочу, чтоб у меня так и получилось.

Л.Ж. (со сдержанной страстью). Это внутреннее состояние. Во многих религиях, чтобы привести людей в определенное состояние, их заставляют поститься, то есть избегать чего-то нечистого. Абсолютно то же самое должен пройти и актер. Чтобы добиться нужного психического состояния, он должен приспособиться к определенному существованию, подвергнув даже тело свое необходимой подготовке.

КЛАУДИЯ. Я откажусь от еды.

Л.Ж. (медленно подходит к краю сцены и говорит тем же тоном). Ты вполне можешь играть Эльвиру и с набитым желудком, если в нужный момент, неважно каким способом, добьешься того состояния отрешенности от всего лишнего, внутренней пустоты, которое позволит тебе произнести этот текст. А понадобится тебе для этого пост или что другое – не существенно.

ОКТАВ (сидя на первом ряду). Может, алкоголь.

Л.Ж. Под алкоголем ничто подобное тебя не посетит. Ты должна развить в себе самой такую восприимчивость, которая позволит тебе испытывать то, что испытывают другие, как бы фотографировать ощущения других, проецируя их на себя. Пойди в церковь и посмотри на людей, которые некоторое время постились, от них исходит физическое излучение, они остерегались любого контакта с чем-то нечистым, эти люди пребывают в состоянии такой ясности, что у них даже цвет глаз меняется, они достигли неизменности; если тебе удастся физически испытать состояние, в котором они пребывают, ты получишь ключ к чувству. Мари Дорваль¹, когда она играла «Мари-Жанну или Женщину из народа»², старалась проникнуться чувствами персонажа. Посмотри на маленькую девочку, когда она идет к своему первому причастию, впервые исповедуется и делает это хорошо... тебе это поможет сыграть потом Эльвиру в других физических условиях, пусть ты мучаешься мигренью или слишком много съела, все равно ты обладаешь ключом к тому физическому состоянию, в котором следует находиться, чтобы ее сыграть. Но актрисы обычно озабочены тем, чтобы, играя Эльвиру, продемонстрировать целый набор чувств, которые составляют их собственный профессио-

¹ Мари Дорваль (Marie Dorval, 1798-1849) – великая французская актриса.

² Пьеса «Marie-Jeanne ou la Femme du peuple» (1845) французского драматурга Адольфа Филиппа д'Эннери (Dennergy, D'Ennery, 1811-1899) в соавторстве с Жюльеном де Маллианом (Mallian).

нальный багаж. Они уже не роль играют, а себя самих в этой роли.

(Он спускается со сцены, берет свою газету, которую положил на одно из кресел. Октав и Леон устремляются к нему, протягивая его шляпу, он ее надевает. Клаудия торопливо спускается со сцены и задерживает его уход).

КЛУАДИЯ. Если б у меня получилось...

Л.Ж. (смотрит на всех троих). Чтобы стать актером, требуется время, требуется жизненный и человеческий опыт; вы здесь как раз затем, чтобы научиться этому.

(Пауза. Л.Ж. выходит из зала. Леон и Октав прощаются с Клаудией. Она остается одна. Свет становится приглушенным. Клаудия снова поднимается к занавесу и заново проходит всю сцену в полутьме; иногда она останавливается и повторяет некоторые пассажи).

ДОНА ЭЛЬВИРА. Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде. Настоятельная необходимость побудила меня прийти к вам, и то, что я должна сказать, не терпит промедления. Я пришла к вам, освободившись от гнева, волю которому дала так недавно, и вы видите перед собой совершенно не ту, с кем говорили сегодня утром. Это более не та Дона Эльвира, что проклинала вас и чья яростная душа исходила угрозами и мечтала лишь о мести. Небо изгнало из моей души ту недостойную страсть, что я питала к вам, все бурные порывы преступной привязанности, все постыдные вспышки грубой земной любви; оно оставило для вас в моем сердце лишь очищенное от всякого чувственного расчета пламя, невинную нежность, любовь, ничем не отягощенную, которая не заботится о себе, но скорбит лишь о вас. Эта идеальная чистая любовь привела меня сюда ради вашего блага, ради того, чтобы донести до вас предупреждение Небес, и постараться отворотить вас от бездны, куда вы устремляетесь. Да, Дон Жуан, мне известно беспутство вашей жизни, и те же Небеса, которые проникли в мое сердце и заставили увидеть всю греховность моего поведения, побудили меня явиться к вам и сказать от их имени, что ваши прегрешения исчерпали их милосердие, что их сокрушительный гнев готов обрушиться на вас, и лишь от вас зависит отворотить этот гнев скорейшим раскаянием, и возможно, у вас и дня не осталось, дабы избежать ужаснейшего из несчастий. Что до меня, то никакие мирские узы более не связывают меня с вами; благодарение Небесам, я освободилась от прежних безумных мыслей; мой уход от мира – дело решенное, и я молю лишь о том, чтобы оставшихся мне дней жизни хватило, чтобы искупить совершенный мною грех и строгим покаянием заслужить прощение за то ослепление, в которое погрузили меня порывы предосудительной страсти. Но в моем уединении мне будет невыносимо мучительна мысль, что тот, кого я столь нежно любила, станет зловещим примером Божественного правосудия; и для меня стало бы величайшей радостью, если бы я смогла убедить вас

отвести от вашей головы грозящий ей ужасный удар. Умоляю, Дон Жуан, дайте мне как последнюю милость это сладкое утешение; не отказывайте мне в вашем спасении, о котором я прошу вас со слезами; и, если ваше собственное благо оставляет вас равнодушным, склонитесь хотя бы к моим мольбам и избавьте меня от жестокой печали видеть вас обреченным на вечные муки. Я любила вас с бесконечной нежностью, ничто в мире не было мне так дорого, как вы; ради вас я забыла о своем долге, я все сделала для вас; и единственное, что я прошу взамен, это исправить вашу жизнь, предотвратить вашу гибель. Спасите себя, умоляю, или из любви к себе, или из любви ко мне. Еще раз, Дон Жуан, прошу вас об этом со слезами; и, если слез той, которую вы любили, вам недостаточно, заклинаю вас всем, что только может вас тронуть.

(Она берет свои туфли и выходит через небольшую дверцу в противопожарном занавесе. Слабый свет с другой стороны, отдаленный звук радио, передающего нацистскую речь. Дверца в занавесе захлопывается, обрывая и свет, и звук).

ШЕСТОЕ ЗАНЯТИЕ

ГОЛОС ЗА СЦЕНОЙ: 10 сентября 1940.

Все стоят на сцене, в пальто. Ученики в полной растерянности. Октав курит, прохаживаясь. Совершенно раздавленная Клаудия стоит спиной к залу. Леон молча прислонился к занавесу. Л.Ж. сидит на стуле, накинув пальто на плечи.

(Они только что сыграли всю сцену).

КЛУАДИЯ (оборачивается, в слезах). Я потеряла все, что наработала в отрывке. Ничего не могу найти. Когда я его играла на экзаменах в мае, стоило мне выйти на сцену, и я могла бы сыграть все до конца. Я могла бы продолжать часами. А сейчас, когда я пытаюсь снова это нащупать, ничего не могу найти. Кстати, я ни одну из моих сцен сейчас не могу нормально сыграть.

Л.Ж. (всю свою длинную речь он произносит сидя. Говорит все громче и громче, к концу ужасающе громыхает). Ты должна найти снова, иначе ты не актриса, а притворщица. Кроме тебя самой, никто тебе этого дать не может. Эльвира пребывает в таком мощном внутреннем состоянии, она так внутренне полна любовью, что почти не осознает того, что говорит. Это как появление сомнамбулы. А твоя манера входить изначально осознанна, чувствуется, что ты знаешь, что делаешь. И все, что ты говоришь в течение отрывка, от начала до конца осознанно. Ты играешь нечто прямо обратное тому, что является сутью отрывка, то есть постоянно осознанное действие, светскую вежливость, с ударением на некоторых словах. Получается нравоучение, с которым духовный наставник обращается к заблудшей овце, а сам отрывок – нечто прямо обратное; он удивителен и потря-

сающ, потому что эта женщина вдруг заговорила таким тоном, с таким красноречием и блистательным стилем – и все это выплескивается из нее бессознательно. А когда ты играешь, создается впечатление, что ты растолковываешь все, что произносишь, до мельчайшей детали. Походка при появлении: она должна быть походкой человека совершенно отрешенного. Это отрешенность Леди Макбет. А ты все время знаешь, что скажешь в следующий момент. Ты не добилась состояния внутреннего прилива, прилива чувств, ощущений, ты не добилась того состояния, которое привело бы тебя к отрешенности, к бессознательности в речи, а, следовательно, и к тому неземному состоянию, о котором я только что говорил, к провидческому тону, который так ошеломляет. И все потому, что ты не чувствуешь этого изнутри. Даже твои жесты - ты делаешь их, когда решаешь их сделать. Когда ты делаешь какой-нибудь жест, к нему подключается все твоё тело, ты в нем участвуешь вся целиком, а жесты Эльвиры бессознательны, это экзотические движения, движения человека, пребывающего в состоянии экстаза. В этом персонаже есть внутренняя сосредоточенность, которая и делает его экзотичным и как бы «не от мира сего», а у тебя виден продуманный наклон головы. Да и дикция постоянно это выдает. Во твоём изложении нет специальных акцентов; все проговаривается округло, но и как бы бессодержательно, это монотонный поток слов. Ты произнесла: **«мой уход от мира //– дело // решенное»** в три приема. **«Ужаснейшего из несчастий»**, **«Для меня стало бы величайшей радостью»**, – это все доказывает, что твоё физическое состояние не соответствует персонажу. Поэтому ты стремишься подменить его жестами, текстом. А главное, ты обращаешься к Дон Жуану. Но эта женщина в данный момент говорит, глядя прямо перед собой (то есть исключительно в зал). Она входит, говорит ему: «Не удивляйтесь, Дон Жуан... мне надо кое-что вам сказать...» Глаза ее почти опущены. Когда бежишь, чтобы сказать нечто очень важное, то прикрываешь ставни глаз, чтобы остаться наедине со своими мыслями, с тем, что тебе предстоит сказать. Она говорит ему: не удивляйтесь этому, не изумляйтесь тому... и все это уходит прямо в зал, лицом к публике. **«Ничто в мире не было мне так дорого, как вы»:** ты это произносишь с полным осознанием, вкладывая в то, что ты говоришь смысл, который противоречит отрывку. Женщина, которая это говорит, себя не слышит, она абсолютно отрешена, она себя не слышит, и актриса не должна себя слышать. Если ты опираешься на текст, если желаешь нам его объяснить, то находишь в тексте средства для выражения твоих личных переживаний, и тогда текст пропал. Если бы ты говорила на неизвестном языке, было бы лучше. **«Нет, говорю вам, не будем терять времени на излишние речи.»** - у тебя звучит по-светски, изящно. Чудо, мистерия этой сцены в ее бессознательности, и нужно, чтобы публика понимала, что эта женщина в состоянии транса, экстаза.

КЛАУДИЯ (снимает пальто, потом с доверительным мужеством подходит к нему). Я надеюсь, мне удастся снова найти. Когда я вышла, я понимала, что была не на уровне.

Л.Ж. (очень спокойно. После долгого перерыва он выгаскивает сигарету, но забы-

вает ее прикурить). Да, выход на сцену в образе – с этим всегда загвоздка.

КЛАУДИЯ. Если попала в точку, то дальше все идет как надо, а если нет...

Л.Ж. Потом ты уже ничего не можешь исправить, это невозможно.

КЛАУДИЯ. Все из-за того, что я не могу нащупать верный тон.

Л.Ж. (ходит от правой кулисы в левую, но не покидая сцену). Именно это и надо найти: момент выхода на сцену. Подобная сцена – нечто прямо противоположное эйфории, скорее это ближе к тому, что делает факир. Эта сцена удивительная, ошеломляющая – именно своим сомнамбулическим духом, отрешенностью, в которой пребывает эта женщина, и даже если вы не религиозны, это вас потрясает. Сам текст чистоты необычайной, он просто пленяет. С какого-то момента от него начинает исходить фимиам.

(Пророческим тоном).

Случается, людьми движет неодолимая потребность высказаться, причем высказаться до самого конца. Когда Эльвира заканчивает говорить, должно чувствоваться, что она закончила говорить, что больше ей сказать нечего. Она пришла в этот дом, как божественный посланник. Это благовещение, внезапное явление, и соответствующее состояние, которое присуще явлению. Небесное явление, как в грёзе: тучи раздвигаются, внезапное видение, потом она начинает говорить, и когда это заканчивается, то заканчивается. Это нечто неожиданное, и так же внезапно оно исчезает. Сцена Эльвиры сложна тем, что не допускает искусственных средств, никаких театральных приемов, только сама актриса может создать этот удивительный, чудесный и внезапный эффект.

ЗАТЕМНЕНИЕ

СЕДЬМОЕ ЗАНЯТИЕ

ГОЛОС ЗА СЦЕНОЙ: 21 сентября 1940.

Л.Ж., в пальто и шляпе, сидит на первом ряду и курит. Он молча смотрит, как полностью играет отрывок Эльвиры. Все трое учеников играют с пылом и страстью. Клаудия выходит босая. Леон в роли Сганареля рыдает и падает на колени. Октав в роли Дон Жуана борется с волнением, вызванным Эльвирой.

РАГОТЕН (которого играет Леон). **Сударь, какая-то дама в вуали желает говорить с вами.**

ДОН ЖУАН. **Кто бы это мог быть?**

СТАНАРЕЛЬ. Поглядим.

ДОНА ЭЛЬВИРА. Не удивляйтесь, Дон Жуан, моему появлению в такой час и в таком виде. Настоятельная необходимость побудила меня прийти к вам, и то, что я должна сказать, не терпит промедления. Я пришла к вам, освободившись от гнева, волю которому дала так недавно, и вы видите перед собой совершенно не ту, с кем говорили сегодня утром. Это более не та Дона Эльвира, что проклинала вас и чья яростная душа исходила угрозами и мечтала лишь о мести. Небо изгнало из моей души ту недостойную страсть, что я питала к вам, все бурные порывы преступной привязанности, все постыдные вспышки грубой земной любви; оно оставило для вас в моем сердце лишь очищенное от всякого чувственного расчета пламя, невинную нежность, любовь, ничем не отягощенную, которая не заботится о себе, но скорбит лишь о вас. ДОН ЖУАН, Станарело. Мне кажется, ты плачешь.

СТАНАРЕЛЬ. Простите меня.

ДОНА ЭЛЬВИРА. Эта идеальная чистая любовь привела меня сюда ради вашего блага, ради того, чтобы донести до вас предупреждение Небес, и постараться отвлечь вас от бездны, куда вы устремляетесь.

Да, Дон Жуан, мне известно беспутство вашей жизни, и те же Небеса, которые проникли в мое сердце и заставили увидеть всю греховность моего поведения, побудили меня явиться к вам и сказать от их имени, что ваши прегрешения исчерпали их милосердие, что их сокрушительный гнев готов обрушиться на вас, и лишь от вас зависит отвлечь этот гнев скорейшим раскаянием, и возможно, у вас и дня не осталось, дабы избежать ужаснейшего из несчастий. Что до меня, то никакие мирские узы более не связывают меня с вами; благодарение Небесам, я освободилась от прежних безумных мыслей; мой уход от мира – дело решенное, и я молю лишь о том, чтобы оставшихся мне дней жизни хватило, чтобы искупить совершенный мною грех и строгим покаянием заслужить прощение за то ослепление, в которое погрузили меня порывы предосудительной страсти. Но в моем единении мне будет невыносимо мучительна мысль, что тот, кого я столь нежно любила, станет зловещим примером Божественного правосудия; и для меня стало бы величайшей радостью, если бы я смогла убедить вас отвести от вашей головы грозящий ей ужасный удар. Умоляю, Дон Жуан, даруйте мне как последнюю милость это сладкое утешение; не отказывайте мне в вашем спасении, о котором я прошу вас со слезами; и если ваше собственное благо оставляет вас равнодушным, склонитесь хотя бы к моим мольбам и избавьте меня от жестокой печали видеть вас обреченным на вечные муки.

СТАНАРЕЛЬ. Бедная женщина!

ДОНА ЭЛЬВИРА. Я любила вас с бесконечной нежностью, ничто в мире не было мне так дорого, как вы; ради вас я забыла о своем долге, я все сделала для вас; и единственное, что я прошу взамен, это исправить вашу жизнь, предотвратить вашу погибель. Спасите себя, умоляю, или из любви к себе, или из любви ко мне. Еще раз, Дон Жуан, прошу вас об этом со слезами; и, если слез той, которую вы любите, вам недостаточно, заклинаю вас всем, что

только может вас тронуть.

СТАНАРЕЛЬ. Сердце тигра!

ДОНА ЭЛЬВИРА. Я ухожу, я все сказала, и более мне сказать нечего.

ДОН ЖУАН. Сударыня, время позднее, оставайтесь здесь; вас устроят со всеми возможными удобствами.

ДОНА ЭЛЬВИРА. Нет, Дон Жуан, не задерживайте меня более.

ДОН ЖУАН. Сударыня, уверяю вас, мне было бы очень приятно, если бы вы остались.

ДОНА ЭЛЬВИРА. Нет, говорю вам, не будем терять времени на пустые речи. Позвольте мне уйти как можно скорее, не предлагайте проводить меня, и думайте лишь о моем предупреждении.

(Сцена сыграна. Клаудия ждет у правой кулисы, выходит из роли, надевает туфли. Октав и Леон спускаются со сцены и уходят. Клаудия ждет на сцене. Л.Ж. подходит к ней вплотную, останавливается спиной к публике и курит).

Л.Ж. Это хорошо, да, хорошо. Намного лучше, чем в прошлый раз. Мне кажется, с прошлого раза ты добила значительного прогресса, особенно в том, что именно ты убрала в «Я любила вас». Когда ты говоришь совершенно ровно «прошу вас об этом со слезами» — это трогает намного больше.

КЛАУДИЯ. Сейчас мне хочется плакать.

(Она поворачивается, и становится видна звезда Давида, нарисованная мелом на ее плече. Л.Ж. этого не видит).

Л.Ж. Сама видишь, трудно ли это.

(Свет гаснет, пока Л.Ж. и Клаудия расходятся и удаляются каждый в свою сторону).

ГОЛОС ЗА СЦЕНОЙ. Клаудия получила высшую премию за актерское мастерство на выпускном конкурсе. На нее донесли как на еврейку. Ей был запрещен доступ на сцену. Луи Жуве отправился в добровольную ссылку, которая продлилась все время войны.

КОНЕЦ

Текст составлен госпожой Брижит Жак, которую Редакция благодарит за разрешение на его публикацию

Перевод с французского Риммы Генкиной



О СПЕКТАКЛЕ-ПЕРФОРМАНСЕ «ПАРКОВАЯ ЗОНА»

Размыкание жанровых рамок театра может идти по совершенно различным направлениям: одно из них — совмещение перформативных практик, музыкального театра и медиаискусства. Синтез и органика. Возвращение к давно забытым формам музыкального исполнительского искусства, таким как речитатив *assopragnato* (барочный жанр музыки, с использованием нескольких голосов и аккомпанемента), и активное применение мультимедийных технологий (электронная и «живая» музыка, видео). Таким стал и спектакль-перформанс «Парковая зона», который создали мы композитором Ираидой Юсуповой¹ и актрисой Еленой Шкурпело в конце октября 2018 года. Его исполняли несколько раз (в Государственном центре современного искусства и галерее «Арт-парк Измайлово»). До этого были еще несколько мультимедийных перформансов: «Генезис» (в исполнении актрисы Е. Шкурпело) и «Скорый поезд» (с расширенным составом участников) в ГЦСИ и галерее «Фонд Екатерины». Наша работа «Парковая зона» включает в себя медиафильм «Овь» (совместный проект И. Юсуповой, медиахудожника А. Долгина и Т. Грауз; свободная импровизация на темы Велимира Хлебникова) и мои картины-коллажи. Медиафильм «Овь» был сделан и впервые показан в 2006 на конференции в Москве «Доски судьбы. Эвристика и эстетика»; в 2015 году он стал призером международного творческого конкурса «Мирсконца-2015», проводимого домом-музеем В. Хлебникова в Астрахани.

Особенность спектакля-перформанса «Парковая зона» в сочетании довольно жестко выверенной структуры (сценическое действие движется согласно прописанной почти по минутам музыкальной партитуре) и свободной импровизации исполнителей. Медиа-фильм «Овь», а также оригинальные картины-коллажи, являющиеся частью визуального пространства, обретают статус парал-

1

См. две страницы из партитуры. (Здесь и далее *Авт*).

лельной — к сценическому существованию исполнителей — реальности. Музыка создает особое многоплановое акустическое пространство, в котором голоса, звуки, «шум времени», «шум жизни» открывают скрытые зоны восприятия другого человека. Таким сложным и одновременно простым образом возникает особая полифония, в которой картины и видеоизображение — эта как бы дополняющая вещественная и «свето-теневая» среда — не менее важны, чем слово и человек, произносящий (или поющий) поэтический текст, а музыка как бы «натягивает» (или «ослабляет») незримые связи, существующие в сценическом пространстве (и в реальном пространстве жизни — на время проведения «Парковой зоны» жизнь условно разделена на «исполнителей» и «зрителей»).

Татьяна Грауз

ИЗ ПАРТИТУРЫ «ПАРКОВАЯ ЗОНА»

(Текст Татьяны Грауз, музыка Ираиды Юсуповой,
исполняли поэт Татьяна Грауз и актриса Елена Шкурпело.
Чтение 8–9 мин, с паузами — 10 мин)

Часть 2.

ПРОЗРАЧНОСТЬ

шелест вторжения

июльское небо сухая трава
темные жесткие листья

и
параллельные истории
жизни — смерти — жизни

еще
и еще раз

а дальше —
места
бесконечно обманчивые

Это и тебя касалось. Темное дерево человека касалось и тебя. Юное дерево с синей, зеленой листвой. Глаза войны. Темные глаза войны из каждой ветки, каждого ствола в тебя целятся. «Пли». Пели птицы. «Пли-пли». Пели. И все раздвигалось и вращалось в землю — по пояс стояло в земле. «Хуже не будет», — сказал, а еще сказал: «Будь как будет». Что еще говорил — если бы ты понимала. Если бы сумела понять эту тьму (темноту) человека другого. Но не понять ее, не поднять — только раздеться, лечь с краю. «Баю-бай» губами белыми, «баю-бай» губами синими сказать и дрожать, и любовно шептать «баю-бай». А в окне — свет пепельный, серый, будто кто ножиком вырезал эти деревья. Ножиком перочинным вырезал темные горбоносые профили туч и молоточком прибил острые гвоздики звезд. Куда мы несемся? Куда падаем? Вот она бездна (двоящаяся) одиночество. Вот оно — жаркое местами, а местами — сплошная грязь. А прежде были одни самородки. Одни зимородки звенели в голых кустах. Что за галдеж? Что за сияющая кутерьма? Это — весназималетоосень. Присаживайся, вот тут рядом. На эту скамейку. Краска совсем облупилась, выгорела добела синяя краска. Как же тревожит это бледное и голубое. На даче одно комарё. Столько листьев напало. В них мыши прорыли глубокие норы. Вольготно гуляют. Прикрой воздухом призрачным (прозрачным) лицо и не стыдись неразменного времени. Куда ты уходишь? Не торопись, мой родной, мой овраг, враг мой любимый, почка моя, мой побег. Как мне попасть на ту слизкую кочку в болоте гнилом, в том топком болоте, где тихо тренькает коростель, а из ряски торчат мертвые сухие деревья — жалобы наши, жалкие наши желанья. Будем сор слепой выметать из сарайчиков ветхих. На свет выносить ржавые грабли, старые башмаки, рухлядь, слежавшуюся труху. Горе нам, горе, что ничего не умеем поделывать с хаосом этим. А на горе было так хорошо. Так бы и провели на горе многие лета. Отнем бы горели, словно сухие поленья. Как фонари стояли на улице темной. Но мы — отчужденные и обнаженные — спим, прижавшись холодными спинами и согнув неудобно колени. Вздыхаем во сне. Сон золотой выдыхаем. А сколько мы знали всего, сколько пересмотрели в ч/б и в цвете, в темных залах целуясь. Под сенью цветущих деревьев шагая, чужие слова, как родные, сколько раз повторяли, когда курили в постели или спускались на эскалаторе и в мутном потоке лиц видели только войну и опасность. Летели как камни по улицам сонным и замечали лишь пыль в узком луче взгляда чужого — легкую невесомую, ранищую до боли едкую пыль.

ЧЁРНЫЙ (И) ЧЁРСТВЫЙ

резала хлеб
(черный и черствый)
порезала палец

Park zone

Iraida Yusupova

♩ ~ 128^a (*lunga* ~ 3-8"
lunga molto ~ 5-13")

*) Every musician plays in his own tempo, freely and independently from other players. Only the beginnings of fragments (they are marked with the bar-lines and numbers) must be synchronous (except numbers 6 and 7). Conductor shows the next fragment's starting only after all of players have finished the previous fragment's playing.

**) "Voce parlando" line under every main line means that musicians must also speak during the performance according to the score. Latin letters can be pronounced in the transcription of any latin language (English, French, German, Italian etc).

*) - irregular eighths

на деревянной доске
крошки черного хлеба
а за окном — солнце дождь

и мысль неотступная
как быстро все быстро
как капли
режущего до боли дождя

Когда ты перешагиваешь лето, глаза зажмуриваешь — видишь — сияние и мать — а в ней — себя, зачатую в весенний день. Земля устала. Когда сметаешь сор сорокадневный, хоронишь свет и тех, кого любила, кому цвет кожи отдавала, когда курила на балконе, а он глядел в тебя как в пустоту — на твой веснушчатый чуть вздернутый твой профиль — и пил вино хмельное встречи. О рисовые зерна речи. Скудны, прохладны, слабы, лживы. Ты пела с прямою о том, что в ритме джаза пролетела на светофор прохладного дождя и родила двух рыб, как лилий белых, тем знойным вечером июня, когда он брал тебя, как землю. А брату соврала, что слушала, как под мостом глухое эхо уносило сияние и горечь слов пустых, вплетало в тень травы, в судьбу вплетало. А пьяный целлофановый пакет, подняв мечты, летел между домами. В гудящих проводах. Как смерть. Освобождение для тех, кто любит. Да, он любил тебя, когда ты надевала дешевенькое штапельное платье и шла по жизни как нагая, звенела загорелым телом, монетой легкой неразменной. Ты шла. Зародыш света. Не ведая, не зная, почему сюда попала. Разрушен храм. Рассыпан в пыль и изувечен камень. На месте алтаря — польнь сухая. В глазницах мертвых окон — только травы. До смерти выпит воздух и сияет — бескровная сияет тишина.

ОТРЫВОК ИЗ ПАРТИТУРЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА «ЗИМНЯЯ СЕСТРА»¹

(Текст Татьяны Грауз, музыка Ираиды Юсуповой,
исполняла актриса Елена Шкурпело.
Чтение 3-5 мин, с паузами — 8 мин)

снежный распев :: город внутри

это у анны зимние щеки узкие бедра сломанное ребро а маме все хуже и хуже
после того как свет ее сердца свет ее радости горя ушел пение скорбное одиноче-

ство открой книгу боли женщина чудо морское чудовище волосы спутаны листья
сухие опавшие в голове голоса крутятся кружатся что-то звенит тихо плачет охает
что-то нудит и гудит в голове пение скорбное горя долина взрывается будто
падает с неба свистит ударяет в сердце и ниже в живот больно не больно взрыв
новой звезды в зачатевском плещется рыбка что ты там ищешь в кладовке дары
рода бессмертного мыши тряпье старые лыжи порванные башмаки банки про-
зрачные зерна поющие зерна острый запах прожитых лет драгоценных женщина
входит в плотную воду темные светлые горячие ледяные слои памяти серебри-
стые запахи внутри оттремевшего лета теплые грозы жемчужные розы молчание
скорая помощь капельницы прозрачные голосов лифт не работает крутятся
кружатся чьи-то слова безысходные «выкрути лампочки лишние — переключи
на дальние звезды»

1

Тоже был показан в ГЦСИ и арт-галерее «Измайлово».



Театр начинается с буфета. Мой начался с телефонного звонка.

- Слушаю.

- Мсье Максимов?

Я решительным тоном заявил:

- Спасибо, но я не намерен прерывать мой контракт...

- Какой контракт?

- Ну, вы же сейчас начнете меня агитировать перейти в вашу телефонную компанию.

- Нет, что вы, - хохотнула трубка, - с чего вы так решили?

- Потому что никто другой... кроме всяческих компаний... мне не звонит.

Это была святая правда. При своей привлекательной внешности я практически одинок.

- Я звоню вам, - трубка придала своему тембру значительности, - по вопросу театра.

- Не понял.

- Поясняю. Я хочу пригласить вас в театр.

- В качестве?

- Актерском, - трубка сделала паузу и, перейдя на французский, поинтересовалась: - Comment aimez-vous mon proposition?

- Предложение интересное, - ответил я, - но дело в том, что в данную минуту... я стою возле зеркала... и нахожу в нем довольно невзрачное отражение. Уж точно не артистическое.

Трубка выразила решительное несогласие.

- Разрешите с вами не согласится. Напротив, очень даже артистическое.

¹ По словам автора, это реальный случай, произошедший с ним Париже, что лишний раз доказывает: жизнь бывает абсурдней любого вымысла. У автора она, и вообще, богата и разнообразна. Опять-таки по его словам (лично мы с ним, увы, незнакомы), он писатель, книги которого издавались в США, Великобритании, Германии на местных языках, режиссер, сценарист, актер своего театра «Sava», но снимался и в Голливудских фильмах. (Ред.).

- А вы что же меня видели?

- Да видел. На видео у Веры Яковлевны. Вы играете там поющего солдата.

Я тут же вспомнил новогодний вечер в эмигрантской компании.

- Ах, вот вы о чем. Да такое дело имело место.

- Ну, вот и договорились. Жду с вас, скажем, в воскресенье. После обеда.

- А вы позволите... поинтересоваться... кто?

Трубка представительного замолчала и за тем внушительно представилась:

- Режиссер.

Мое отражение в зеркале удивленно вздыбило бровь. Своим тембром и шепелявьем голос мог в лучшем принадлежать театральному буфетчику, но никак не режиссеру.

Я согласился. В воскресенье. В назначенное время. В новом костюме и начищенных туфлях я прибыл на встречу с режиссером. Теплый ясный день переходил в бодрящие сумерки. На внушительном крыльце серого дома стоял человек.

Белый пиджак, накрахмаленная рубашка с бабочкой, набриолиненный пробор и переброшенный на манер полотенца летний плащ (ни взять - ни отнять) буфетчик провинциального, торгующего осетриной второй свежести, ресторана.

- Андрей Дмитриевич, - представился человек и добавил, - засуха.

- Да, - согласился я, - жарковато для такой поры.

- Я говорю... фамилия моя... Засуха.

- Ах, простите.

- Ничего, ничего. Давай без этих ахивок, а по-простому... по-театральному...

Андрюха.

Пахло от А. Д. Засухи пеной для бритья и «ершом».

- Владислав Максимов, - отрекомендовался я.

- Здорово, Влад! Как ваше ничего?

- Могло быть и побольше.

- И потолще.

- Я бы сказал объемнее.

- Сработаемся, Влад, - режиссер дружески толкнул меня в бок, - прошу вперед... в наши... Мельпомены.

Мы вошли в здание.

- Иди прямо, - сказал мне Андрей Дмитриевич, - а я пока... отолюсь. Вчера усугубился пивком. Догоняешь?

Режиссер заговорщицки подмигнул. Я понимающе кивнул и пошел длинным узким коридором. Вскоре меня догнал Засуха. Мы прошли с ним сотню шагов и остановились у стеклянной двери. Режиссер толкнул ее и барским жестом пригласил меня войти. Я переступил порог и оказался в небольшом интимно освещенном догорающим солнцем зале. На стенах зала висели портреты неизвестных мне лиц, бородами и пронзительными взглядами, однако же, походившими на актеров мхатовцев старой школы, что придавало залу театральную презентабельность. В мягких креслах сидели люди. В центре зала расположился уставленный кушаньями стол: колбасы, сыры, котлеты, пирожки...

- Знакомься, Влад, это наши актеры! Саша. Толя. Тимур. Надя. Юлия и, наконец,

Гоша. Андрей Дмитриевич дружески потрепал собаку.

- Ну, что... за знакомство?!

А. Д. Засуха ловко извлек из кармана вместительную фляжку.

Выпив, мы взялись за закуски. Послышалось чавканье, причмокивание, прихлопывание и не только за столом, но и, как мне показалось, на портретах висевшими над ним.

- Не кислит-с?

Интересовался режиссер, как только я проглатывал очередной, имевший непременно какое-нибудь экзотическое название, салат.

- Не горчит? Кислоты довольно?

За закусками наступила очередь горячих блюд: пирожки, беляши, кулебяки, чахохбили. Наконец режиссер сытно икнул и, вытерев салфеткой, жирные губы торжественно вымолвил:

- Ну, а теперь от бренного... перейдем к вечному!

Андрей Дмитриевич вытащил из кармана пиджака мятые листы и подвинул их ко мне.

- Пир. Пьеса, - прочел я, и, глядя на опустевший стол, горько произнес, - а режиссер то мы уже съели.

- Не волнуйся, Влад, - успокоил меня Андрей Дмитриевич, - с реквизитом проблем не будет.

...Начались репетиции «Пира»

- Алекс! Алекс, - горячился Засуха, - разве так поднимают рюмку? Дорогой мой, разве так пьют. Где твой посыл!

В Андрее Дмитриевиче явно чувствовалась таганская школа! Хотя посыл из шепелявящих уст режиссера больше напоминал «рассол».

- Рассол. Где рассол я тебя спрашиваю!

Оставив в покое актера, Андрей Дмитриевич бросился на актрису.

- Наденька! Надя! Надюшенька. К сожалению, мы вынуждены вас огорчить. По правилам этикета птицу, было, принято есть руками до тех пор, пока не появились вилки.

- Тимур! Тимур! Разве тебе дан нож, чтобы ты ковырял им в зубах. Что ты этим хочешь донести до зрителя. Каков твой посыл... рассол! Какова сверхзадача. Не знаешь. Так стоп! Довольно! Сделаем небольшой антракт.

В антрактах мы набрасывались на разносолы: чавкали, чмокали, хрустели, икали, ковырялись в зубах, рвали курицу руками...

Самым деликатным из нас в эти минуты являлся пес Андрея Дмитриевича по кличке Гоша...

Дождливым воскресным днем я пришел на очередную репетицию. Возле стеклянных дверей репетиционного зала стоял внушительных форм работник службы безопасности.

Возле него толпились актеры.

- Не велено, - говорил им дядька, - ваш руководитель уже два месяца не платит за аренду зала. Как заплатит тогда пушу, а сейчас расходитесь! Go home!

Мы вышли во двор выкурили по сигарете, выразили всеобщее сожаление о несъеденном, как обычно, реквизите пьесы «Пир» и разошлись по домам.

Через несколько дней ко мне позвонил актер Тимур:

- Ты знаешь, какой есть наш режиссер?

Тимур относился к представителю народа, который в средней полосе России называют лица кавказкой национальности, поэтому говорил несколько своеобразно.

- Какой такой?

- Совсем шакал. Вот какой.

- И в чем это проявилось?

- Помнишь еду, которую приносил.

- Да.

- Так вот шакали он ее... совсем... это... в ресторанах, в которых работал развозчиком. Еще и двести баксов... вавайбай... у хорошего человека... моего земляка... слушай... зашакали... шайтан такой, а я за него мазу держал... мне теперь его долги нужно будет отдавать... маму я его имел! Найду, слушай, сделаю из него... этот... британский флаг... совсем...

- Ну, зачем уж так, - попытался я успокоить Тимура, - может быть... он... все... же вернет. Он же человек искусства, нравственности, культуры. Режиссер!

- Какой режиссер, слушай. Он в Москве в театре буфетчиком работал. Там его за растрату повязавлэ. Режиссер! Имел я таких режиссеров в двадцать одно!

...так и не осуществив постановку пьесы, театр перестал существовать. Ходили слухи, что обремененный долгами режиссер бежал из провинции. Не знаю, но точно могу сказать, что и сегодня нет-нет, а вспоминается мне краденный А. Д. Засухой из ресторанов реквизит пьесы «Пир».



АЛЕКСАНДР ФЕКЛИСТОВ

РАБОТАЯ С ДОННЕЛАНОМ

Меня беспокоит, что мы живем в мире, где люди все больше предпочитают реальности подделку. Почему она так желанна? Кажется, что ее можно контролировать. В театре же мы смотрим друг на друга, а не на виртуальные концепции. Поэтому сердце театра также является сердцем христианства. Дорога к Благодати кроется в живом, в умении находиться рядом, чувствовать дыхание и биение сердец друг друга. Необходимо дать любви заполнить пространство.

Деклан Доннелан

Деклан Доннелан – знаменитый британский театральный режиссер и писатель вдобавок. Основатель и бессменный руководитель (совместно со своим сценографом Николасом Ормеродом) лондонского театра Cheek by Jowl.

В основе репертуара труппы Доннелана – пьесы Шекспира и культовые произведения европейской драматургии (из русских – Пушкин и Чехов). Трехкратный лауреат премии Лоуренса Оливье (у себя дома) и ряда престижнейших международных театральных наград, Доннелан - с 90-ых годов прошлого века – регулярно появляется в России: сначала он приезжал с лондонской труппой, а в конце того же десятилетия собрал «команду» российских актеров, с которой с тех пор регулярно ставит спектакли, показывая их затем по всему миру.

Непременный участник (еще с первого призыва) всех этих постановок – блестящий актер российского театра и кино Александр Феклистов. В первом спектакле российской труппы он сыграл Бориса Годунова в одноименной трагедии Пушкина. С тех пор – ведущие роли в каждом новом спектакле, которые, по большей части, сработаны режиссером по пьесам его излюбленного автора и великого соотечественника, неподражаемого Барда Уильяма Шекспира.

По моей просьбе Феклистов разрешил выбрать и напечатать часть своих воспоминаний о том, как начиналось их сотрудничество с Декланом Доннеланом и в чем он, как актер русской театральной школы, видит наиболее интересные и запоминающиеся аспекты работы мастера с артистами своей российской труппы.

Александр Сергеевский

Мы познакомились с Декланом осенью 1998 года: он как раз тогда отсматривал актеров для своей постановки «Борис Годунов» и пришел к нам на спектакль «Гамлет», поставленный Питером Штайном в Москве. Затем я ходил на кастинг к нему, где он очень ненавязчиво просил прочесть что-нибудь. Надо признать, что русские актеры осторожно и настороженно относятся к кастингам, особенно актеры старшего поколения - сказывается противоположность театральных систем, у нас всегда главенствует репертуарный театр и основной экзамен мы проходим фактически один раз, когда показываемся в театр. Поэтому все дополнительные испытания воспринимаются почти болезненно. Но Деклан так мягко умеет построить беседу, что дискомфорт проб улетучивается почти сразу.

В общем, меня утвердили на роль Бориса...

Метод Деклана только на первый взгляд достаточно прост: поиск основных тем, пробы, пробы, потом – этюды... Но в том-то и отличие его от общепринятой практики, что ищет режиссер темы и форму спектакля совместно с актерами – как говорится, «здесь и сейчас», а не у себя в кабинете или в ходе так называемого застольного периода, который у него занимает всего два-три дня.

Обычно репетиции у Деклана начинаются с общих игр, довольно веселых упражнений, в дружественной атмосфере. Мы знакомимся друг с другом и очень быстро, благодаря доброжелательности и почти детскому веселью. Мы довольно быстро начинаем быть командой. Ощущение, что до серьезных репетиций ох как далеко...

Потихоньку начинаем читать пьесу и выкристаллизовываются ее основные темы.

Помню, что индивидуальных бесед бывает не так много, все делается вместе и по ходу решаются даже самые сложные задачи роли.

Это, конечно, очень отличается от репетиций, которые я застал еще в советском театре, где почти не лимитировалось время репетиций, в отличии от Репетиций Деклана и Ника, которые всегда укладываются в шесть рабочих недель. Иной раз в советском театре только застольный период занимал месяц, а то и два. Например, репетиции у прекрасного режиссера Додина в Московском художественном театре в 1985 году заняли полтора года.

За долгие годы общения и совместной работы стиль работы Деклана и Ника почти не поменялся; мы по-прежнему «врастаем» почти сразу друг в друга, мы обрабатываем и пробуем очень много идей и смыслов, предложенных режиссурой, что называется «горячим способом» или «на ногах», по-прежнему вначале определяемся со ставками сцены, что является и самым уязвимым, в смысле юмора, местом режиссера, поскольку этот постулат о ставках транслируется каждую репетицию (подробно об этом Деклан пишет в своей книге «Актер и мишень»), по-прежнему мы почти сразу все пробуем на ногах и репетируем многие сцены сразу: и с Декланом, и самостоятельно. Этот пункт практически отсутствует у других режиссеров, почти никто и нигде не репетирует самостоятельно (в лучшем случае, только текст, но не суть).

Мне кажется, с годами Деклан с Николасом стали более аскетичными, если можно так сказать, в отношении формы спектакля, а все внутренние построения стали глубже и менее актерски раскрашенными - отсекается все, что может помешать смыслу, идее. Часто уходят смешные моменты, о чем актеры, конечно, жалеют, уходит все, что может попросту развлечь зрителя...

Работа над ролью для меня начинается по-разному. Иногда это идет от какого-то внутреннего представления о персонаже, от импульса, и почти никогда не идет речь о конкретном человеке, которого я знал или помню. Психобанк сам вытаскивает из подсознания какие-то черты или привычки изображаемого человека. Мы идем с режиссером наощупь по тонкому льду. Со временем лед становится крепче, но я стараюсь, чтобы все-таки оставались полныни-вопросы. Мы не заколачиваем гвозди до конца. Должны оставаться неточности, недоговоренности, я стараюсь не подслушивать разработки других ролей, чтобы встречаться с ними на сцене, как в первый раз, идти по свежему следу.

Иногда Деклан еще в самом начале предлагает какие-то эскизы, примерные видения персонажа...

К примеру, в «Мере за меру» мой герой Лючио, очень разболтанный внутренне персонаж, подчиняющийся часто своим внутренним настроениям и импульсам, «любящий любить», ценящий красоту в себе и в других, встречается в пьесе с Изабеллой, натурой очень цельной, которая хочет отдать всю себя Всевышнему и видит в этом свое назначение и смысл. Так вот Деклан, фантазируя при первом разговоре про Лючио, очень заразил меня картиной, как по улицам Вены спешат эти два антипода, рука об руку, по одному общему делу. Он так это замечательно и весело обрисовал, что роль сама собой стала складываться и расти именно от этой картинки. Вообще юмор и парадокс - два самых лучших друга и помощника Деклана, теперь мы это знаем и тоже любим и используем в работе.

Не скрою, мне приятно слышать, что Деклан декларирует главенство актера в процессе работы. Мы, актеры, действительно часто берем на себя смелость и ответственность в начале быть такими, каким нам представляется наш персонаж. Но в процессе работы Деклан с Ником предлагают нам большое количество парадоксальных идей, часто настолько противоречащих нашим представлениям о роли или характере конкретной сцены, что у актеров как бы уходит почва из-под ног – в результате мы становимся более уязвимыми, гибкими; начинаем «слышать» режиссера по-другому, пробуем впускать в себя другие мотивировки, другую логику. Порой мы с партнером оказываемся на прямо противоположных позициях в отличии от наших первоначальных замыслов и представлений о конкретной сцене.

Мне очень повезло сыграть таких ярких и непохожих персонажей, как Тоби, Калибан, Лючио.

У Деклана была замечательная идея – она, к сожалению, не осуществилась до конца - воплотить весь первый акт «Двенадцатой ночи» через карнавал: в доме Оливии траур, а за окном, в Иллирии, готовятся к карнавалу. Нам эта идея показалась очень близкой, ведь я вырос в довольно пуританской, советской среде, где многие взрослые топили свое непонимание жизни в водке. Еще мальчиком я

видел часто буквально валяющихся под забором мужчин. Это и стало для меня толчком к пониманию роли Тоби, человека, который жаждет праздника - обстоятельства жизни узки для него. В нем борется любовь к племяннице и нежелание следовать трауру, закону, распорядку...

Мой отец был военным, эта профессия наложила несомненно отпечаток и на его характер: естественным образом желание подчинять и подчиняться было уже в крови, в связи с чем возьму на себя смелость сказать, что, видимо, без этих качеств наши отцы не победили бы во Второй мировой. Мы с братом никогда не могли в детстве поспать всласть, утро выходного дня начиналось для нас с ненавистной нам влажной уборки квартиры, потом лыжи, уроки, все по пунктам и часам.

Конечно, конечно, эта привычка к дисциплине помогает мне в профессии и жизни. Но детский организм не может и не хочет понимать предусловленность порядка. Остаются обиды, непонимание, настороженность. А дворовое детство вот оно, под окном. Даже тогда казалось, что жизнь проходит мимо. Вот этот-то комплекс детской недоговоренности, непонимания, обид я и попытался перетащить в своего Калибана. Вековое противостояние с Просперо дает его жизни смысл, месть питает его, как уголь топку. При этом есть и добровольное подчинение и даже любовь к семье Просперо. Особое отношение к Миранде. Деклан фантазировал, что они и выросли вместе. Мы, к примеру, делали этюды обучения этикету за столом. Но мой Маугли не мог впитать эти уроки.

Тема социального порабощения одних народов другими тоже звучала в наших разговорах. И еще тут парадоксальным образом роль началась с конца, если так можно выразиться. Гениально придуманная Декланом сцена прощания Миранды и Калибана решила как бы всю роль назад, заставила заглянуть за животные инстинкты персонажа. Все заиграло другими внутренними красками

Я, честно говоря, плохо помнил пьесу «Меру за меру». Приблизившись к ней по тексту, мы, естественно, не могли не заметить прямых аллюзий с современной Россией, образы и сравнения лезли к нам из настоящего в наше шекспировское прошлое. Но Деклан сразу как-то предложил оторваться от прямых сравнений, подняться над сегодняшним днем, так что логикой и лексикой сегодняшнего дня мы намеренно не пользовались, оставили это поле театроведам и критикам...

P. S. (от публикатора):

К вышеизложенному Феклистовым я хочу добавить его же собственные слова о том, как спектакли Доннелана, по мнению актера, «смотрятся» на месте, где они рождаются, и там, где они, главным образом, играют (в странах Европы и Америки, в первую очередь). Несколько лет назад Феклистову задали такой вопрос, и вот как он на него ответил: «Восприятие и реакция публики на Западе и в России очень разнятся. В России более закрытая, сдержанная реакция. Сказывается, как мне представляется, многолетняя традиция реалистического театра, восприятие, как говорит наш режиссер, "один к одному", и оно заострено на социальные

темы. На Западе люди больше обращают внимание на детали, которые несоциально окрашены, публика более раскована, готова к открытому диалогу. Смеха больше...»



ПРИЛОЖЕНИЯ

АЛЁНА КАРАСЬ ИНТЕРВЬЮ С ДОННЕЛЛАНОМ

Деклан Доннеллан давно стал естественной частью российского театрального ландшафта. С тех пор как в 1996 году Международный фестиваль им. Чехова представил его лондонскую компанию «Чик бай джаул» (что в переводе означает «щека к щеке») со спектаклем «Мера за меру», каждый их приезд вызывал бурю восторгов. «Герцогиня Амальфи», «Как вам это понравится», «Укрощение строптивой». Одновременно началась его работа с российскими артистами. В 1997 г. в петербургском Академическом Малом драматическом театре — театре Европы выпустил «Зимнюю сказку» У. Шекспира и получил — первый в истории премии иностранец — российскую Национальную театральную премию «Золотая маска» (1999). Вскоре, благодаря участию в программах Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова, он фактически создал в Москве собственную антрепризу, с артистами которой выпустил спектакли «Борис Годунов» по одноименной драме Пушкина, «Двенадцатая ночь» Шекспира (2003), «Три сестры» Чехова (2005), «Буря» Шекспира (2011). В 2013 г. в Московском драматическом театре им. А.С. Пушкина он поставил спектакль «Мера за меру», получивший пять номинаций на «Золотую маску»-2015. Его книга «Актер и мишень» переведена на множество языков, а в России была издана дважды (2001, 2004).

В какой-то момент даже показалось, что он окончательно переехал в Россию. Но все это время Доннеллан продолжал работать в своей компании и других театрах мира.

В 2004 году перед показами на Чеховском фестивале спектакля «Отелло», поставленном Доннелланом в его британской компании, мы встретились с режиссером, чтоб поговорить о Шекспире и разнице между британскими и русскими артистами.

Деклан, уже долгие годы вы работаете преимущественно за границей, больше всего в России. Почему вы тем не менее вернулись к работе в своей компании «Чик бай джаул»; в частности, в 2004 году поставили там «Отелло»?

Одна из причин, по которой я столько лет не работал со своими артистами, - то, что я столько лет провел здесь. Но я очень рад, что вновь вернулся к ним. Я много преподавал в Британии, и некоторые артисты, которые работают в «Отелло», - мои студенты.

Почему ваш выбор пал именно на эту пьесу Шекспира?

Просто из-за артиста, который играет Отелло. Потому что он прекрасный артист. Когда я ставлю какую-нибудь пьесу, я делаю это не потому, что мне есть что сказать через нее. В итоге я что-то, конечно, говорю через пьесу. Но начинаю я репетиции, не зная, что конкретно хочу сказать. Для меня смысл репетиций - связать артистов воедино в каком-то новом реальном мире. Просто создать новый мир для этой конкретной пьесы. Конкретный мир, в котором будет немножко жизни.

Оден однажды сказал, что художник всегда имеет свой образ рая, и в этом раю носят определенную одежду, живут в определенных домах и так далее. В ваших спектаклях актеры всегда или почти всегда одеты в костюмы начала XX или конца XIX века. Почему ваш рай помещен туда?

Я не думаю, что у меня есть видение собственного рая. Наверное, это заметнее, если смотришь снаружи. Решения по поводу костюмов принимает Ник (художник Ник Ормерод - постоянный соавтор Доннеллана. - А.К.). Он мне всегда рассказывает, во что артисты будут одеты. Я его никогда даже и не спрашиваю раньше времени. Я думаю, что большинство пьес Шекспира, а может быть, и большинство пьес мировой драматургии нужно максимально приближать к сегодняшней жизни. Мир «Отелло» - это вымышленный театральный мир. Я думаю, что так же с Чеховым: тебе приходится придумывать мир. Иногда у этого мира бывают очень конкретные реалии, иногда нет. Но я всегда верю в максимально современные костюмы, в их возможности, и Ник такого же мнения. И мы еще уверены в том, что все, что на сцене, должно зарабатывать право туда попасть. Это значит брать минимум того, что действительно нужно. Хорошо обдуманый минимум.

Кажется, что и с русскими, и с французскими актерами вы входите в такой же личный человеческий контакт, как и с актерами собственной труппы. Как это достигается на чужом языке?

Честно говоря, я не так много работаю с личным опытом артистов. Я очень много времени трачу на то, чтобы помочь артистам связаться друг с другом, по-настоящему открыться. Как только человек открывается, он лучше начинает понимать, что у него внутри. Все, что мы говорим или делаем, мы делаем по какой-то причине. И только это привязывает нас к реальному миру.

Было ли что-то в «Отелло», чего вы не ожидали обнаружить в начале работы?

Мне очень сложно ответить на этот вопрос, потому что у меня нет ожиданий такого свойства. У меня нет изначального плана, с которым потом что-то совпадало бы или нет. «Отелло» - просто очень грустная пьеса.

Любовь и ревность?

Ревность и зависть - два больших, сильных и разных чувства. Ревность всегда болезненна, потому что нам кажется, что мы заменимы. Я думаю, что каждое человеческое существо когда-либо переживало ревность. Но ревность не такое жуткое чувство, как зависть. Настоящая зависть. Когда у кого-то есть что-то, что ты действительно желаешь. И ты хочешь разрушить жизнь человека просто потому, что тебе не дано то, что дано ему. Зависть - это то чувство, которое мы очень редко позволяем узнать в себе. У Яго в финале есть замечательная и ужасная фраза. Он говорит о Кассио: «Его красота делает меня уродливым». И в этом ужас. Потому что мы все иногда чувствуем, что у других есть то, что нам хотелось бы иметь, - красота, деньги, молодость, счастье. Но признаться себе в этом практически невероятно. Я думаю, что мы как биологический вид были бы гораздо более безопасны друг для друга, если бы нам удавалось признавать в себе зависть. Проблема ведь в том, что, когда завидуешь, как правило, не понимаешь, что завидуешь.

Вы так много рассказываете о зависти, стало быть, Яго - главный герой вашего спектакля?

Яго -- самый современный герой в «Отелло». Потому что очень легко увидеть в Яго себя. Отелло экзотичен, говорит высоким поэтическим штилем, он мону-ментален как образ. И он придерживается того имиджа, который сам творит. Яго гораздо больше похож на людей, которых мы знаем. Поэтому Отелло в некотором смысле гораздо более сложная роль.

Потому что сыграть героя в строгом смысле слова в современном театре невозможно?

Это просто нереально! Очень-очень трудно. Но на самом деле, ведь не Яго разрушает жизнь Отелло. Отелло сам разрушает ее. Я думаю, что, если бы Отелло любил себя, он не был бы так уязвим для Яго. Когда ты находишься на грани стресса, любое колкое замечание может оказаться последней каплей. Я думаю, что «Отелло» - обо всем этом, о простых каждодневных историях. Отелло очень уязвим, потому что буквально создал себе нерукотворный памятник, он стал человеком, которым он никогда и не был. Он - саморукотворная звезда, и он верит тому образу, который творит для мира. В некотором смысле Отелло - это катастрофа, которая всегда готова случиться. Иногда говорят, что пьеса плохо написана, потому что невероятно, как мало нужно сделать Яго, чтобы Отелло тут же сорвался. Я думаю, что это написано гениально, потому что люди именно таковы в реальной жизни.

Есть ли для вас что-то общее между Шекспиром и Чеховым?

Для меня эти два автора идут рука об руку. Вообще, в Британии Шекспир и Чехов - два самых больших театральных автора.

Почему вы начали с «Трех сестер»?

Во-первых, потому что это всегда было моим самым любимым чеховским произведением. О! Есть, на самом деле есть еще одна причина, главная! Когда я впервые увидел Сашу Феклистова, я подумал: «Он будет чудесным Вершининым».

Что принесли русские актеры в ваш театральный опыт?

Мне просто очень приятно с ними общаться. Быть может, это самая важная штука. Ведь репетируя, мы проводим с людьми очень много времени. Для меня безумно важно много с ними общаться, не могу определить, почему. Я просто чувствую этот теплый человеческий контакт, который всегда меня призывает вернуться. Понемножку Россия становится для меня все больше и больше домом. Я все меньше и меньше чувствую, что у меня есть выбор - возвращаться или нет. Я просто начинаю естественно возвращаться.

Каковы ваши требования к актерам, которые с вами работают?

Для меня важно, чтобы артисты к первой репетиции уже знали текст. Мне не нравится сидеть вокруг стола и анализировать. То есть мы это делаем, репетируя ногами. Мы много двигаемся. Движение очень важно для меня. Я не знаю, чего я хочу до тех пор, пока я не увижу, как мои артисты это делают.

Что самое главное, по-вашему, в театре?

Чтобы театр был живым. Гораздо более важно, чтобы театр был живым, чем интересным. Думаю, что очень много энергии у режиссеров пропадает из-за желания быть оригинальными. Ведь самое главное – это жизнь. А жизнь высекается при человеческом контакте между артистами и зрителями.

Кто из режиссеров близок вам в этом смысле?

Лев Додин, Питер Брук, Петр Фоменко, Кама Гинкас – я думаю, это люди, чья работа продолжает вдохновлять меня. Скажем так: мне очень нравится работа людей, которые достаточно смелы, чтобы делать простые вещи. Простые живые вещи.

Знаменитый спектакль Деклана Доннеллана «Мера за меру», поставленный им в его компании «Чик бай джаул» и показанный на Чеховском фестивале, стал настоящим открытием выдающегося режиссера и его труппы во главе с Анастасией Хилл. В 2013 году он вновь поставил эту пьесу Шекспира на сцене Театра им. Пушкина. Перед самой премьерой мы встретились вновь, чтобы поговорить с режиссером о власти времени и просто власти, о том, как чувствовать настоящее и еще о многом, что прямо или косвенно касается великой пьесы его земляка.

Шекспир – специалист в области времени, его метаморфоз. Почему вам захотелось вернуться к его пьесе в Москве?

Да, это всегда так с Шекспиром. Но не время, а актеры чаще всего заставляют меня выбирать ту или иную пьесу. В данном случае это была актриса Аня Халилулина, игравшая Миранду в нашей «Буре». Кроме того, мне было интересно найти какие-то роли для других актеров из Пушкинского театра. Здесь шли многие мои постановки, здесь состоялась премьера «Двенадцатой ночи». Я очень хорошо знал бывшего руководителя театра Романа Козака, нынешний художник Евгений Писарев был моим ассистентом. Кроме того, я хотел, чтобы у моей постановки была нормальная московская жизнь.

«Борис Годунов» пережил только восемь представлений в Москве. А моя первая работа в России, в МДТ у Додина «Зимняя сказка» идет до сих пор, а это было 17 лет назад. Это просто здорово, что я вновь оказался в репертуарном театре.

Репертуарную систему очень критикуют в Москве. Но в ней есть и хорошее, и плохое. Уничтожить ее, не думая, это огромная ошибка. Мне кажется, что рынок сам по себе очень сильный, он предложит правильный путь. Еще 20 лет назад предсказывали коллапс репертуарного театра, но этого не произошло. Молодые русские актеры по-прежнему с романтическим энтузиазмом относятся к нему. Все мои знакомые русские режиссеры всегда говорят: «О, Деклан, ты не понимаешь...», - и стараются больше работать с телевидением, где и выходных побольше, и денег...

Да я все понимаю! Но там, откуда я пришел, актеры ведут себя значительно хуже. Никакие мои английские работы не живут больше 6 месяцев. Конечно, я бы мог поддерживать жизнь спектакля, но это бы означало искать новый состав каждый раз. Понимаете, да? Люди думают, что здесь с театрами все плохо, но в англоговорящих странах – намного хуже. Я понимаю, почему критикуют репертуарную систему, но все равно это нужно очень хорошо и мудро продумать. Я могу сказать точно одно: если все актеры независимы, если все театры коммерческие, это не будет хорошо.

У вас экстремальный британский опыт.

Поэтому я здесь. Хотя через месяц я приступаю в Лондоне к сценической вер-

сии «Влюбленного Шекспира». Но я это буду ставить с потрясающими актерами. И на пару месяцев спектакль останется на Вест-энде. А потом актеры уйдут в кино... Но из-за того, что фильм планируется годы, а деньги приходят внезапно, в один миг, происходит нечто странное: состав актеров может появиться за неделю до съемок. Потому что состав, который планировался раньше, ушел, или ты получил деньги, которые должны быть потрачены именно сейчас... Фильм - как авиакатастрофа - происходит прямо сейчас. Я помню, как актриса, которая играла у меня Офелию, позвонили из Лос-Анджелеса, и она вылетела на съемки. Именно так снимаются фильмы.

И вот самая плохая новость: актерам часто нравится быть без работы ... на всякий случай: вдруг кто позвонит? Они оставляют спектакль не для того, чтобы уйти на съемки, - это еще можно понять, - но для того, чтобы быть без работы и ждать звонка. Моей подруге позвонили, и через неделю она уже снималась, а еще через полгода уже была звездой. Если бы она поехала на гастроли в Париж, ничего бы этого не произошло.

Здесь - как в ситуации с Израилем - никогда нельзя принимать одну сторону конфликта. Мне кажется, должна быть смешанная экономика. В Англии ее не существует! Даже в самых хорошо субсидируемых театрах - таких, как Национальный, контракты актеров делят максимум 4-5 месяцев. А это недостаточно для жизни большого театрального произведения. Для хорошего спектакля нужно, чтобы актеры успели вырасти в нем. Хотя, возможно, для сохранения театрального произведения не обязательно нужна репертуарная система. Самое важное все-таки, чтобы работа была хорошей.

Обычно вы начинаете репетиции с актерами в деревне. Почему?

Просто, чтобы работать. Как только ты уезжаешь из города, ты работаешь в два раза больше и интенсивнее. Тут нет каких-то таинственных мистических причин, это практично. Если ты едешь в метро, то к моменту входа в репетиционный зал ты уже прошел войну и мир. Лондон тяжел, но Москва - жесткий город. Просто передвигаться по Москве - уже жестко.

Вы располагаете людей к очень личностному раскрытию. На репетициях вы создаете очень интимную атмосферу. Что это вам дает?

Это как спросить, почему я люблю мороженое. Просто я предпочитаю работать в теплой интимной атмосфере. Никаких интеллектуальных мотивов для этого у меня нет. Однако я чувствую, когда прихожу в театр как зритель, что мне нужен какой-то интимный опыт. Я не трачу свой вечер, чтобы посмотреть яичко Фаберже. Мне не нужно видеть что-то отделенное от меня. Мне нужно что-то человеческое. Я надеюсь, что произойдет интимная встреча между мной и спектаклем. И любое хорошее произведение искусства дает тебе шанс интимных отношений.

Если спуститься на уровень ниже, когда это не такое хорошее произведение,

ты можешь подумать: как же это красиво и умно! Но, когда читаешь короткий рассказ Чехова, не думаешь, что это умно, ты вступаешь в глубоко интимные отношения с живыми людьми. Понимаете? В блестящем произведении ты всегда думаешь, что это и ты мог бы создать.

Постдраматический театр - не ваша чашка чаю?

Постдраматический театр - это очень наивная категория. Она означает просто не буржуазный и не психологический театр. Интеллектуальное это тоже человеческое. Мне очень часто нравится такой театр, но только потому, что где-то он меня трогает. Очень трудно затронуть разум, не затронув сердце. Я абсолютно ненавижу все, что сентиментально. Для меня сентиментальность - это не интимно, не эмоционально. Да, я думаю было бы ошибкой считать, что постмодернистский театр не предполагает интимности. Самые великие произведения постмодерна интимны.

В ваших спектаклях часто возникает целительное состояние - присутствие в настоящем времени, буквально здесь и сейчас. Как вы его вырачиваете в актере?

Присутствие в настоящем - это жемчужина нашего опыта, возможно, главное, ради чего мы живем. Но это и самое труднодостижимое. Мы всегда между прошлым и будущим, но никогда не в настоящем. Современный человек как будто отодвигает, откладывает чувства, чтобы потом начать их вспоминать. Он их архивирует впрок, на потом.

Я часто наблюдаю, как в кафе или где-то еще фотографируют друг друга и немедленно отправляют это в Facebook. Точно для того, чтобы потом ностальгировать, вспоминать, как хорошо мы сидели тогда в кафе. Важно постоянно преодолевать это состояние «между». Важно присутствовать в том, как взглянул на тебя твой партнер, как именно он сейчас тебе улыбнулся, как тяжело ему сегодня играть или выражать свое чувство, - вот на чем должно быть сосредоточено внимание. Тогда перед нами предстанет не мертвая пьеса, а живые отношения людей.

Это ваша вторая постановка «Меры за меру». Почему вы вновь решили поставить именно эту пьесу?

Она мне очень нравится. Она не является ни чистой комедией, ни чистой трагедией, в ней внезапные и резкие повороты и перемены интонации. Шекспировская Вена - опасный непредсказуемый город с полицией, борделями и тюрьмами. В пьесе есть сомневающийся герцог и коррумпированный управленец и целеустремленная монашка... В ней есть множество очень интересных тем. Холодный и жестокий прагматик решает отдать власть духовному человеку. И вот оказывается, что и святоша, и злодей не есть благо для государства.

Такое случается в разных странах, но это всегда опасный момент в их истории. А название пьесы имеет отношение к библейскому смыслу. «Не суди да не судим будешь», «Какой мерой меряешь, такой и тебе отмерется».

ОБРАЩЕНИЕ ДЕКЛАНА ДОННЕЛАНА (27 МАРТА 2020 Г.)

Сегодня международный день театра!

Дорогие коллеги, с праздником!

Сейчас многим из нас кажется, что они застряли в чудовищной паузе, оказались в той самой ужасной ситуации, когда на сцене звенящая тишина, потому что партнер забыл реплику, но ему кажется, что забыли ее именно вы. Сейчас наступили очень странные времена для всех, и особенно для тех, кто любит театр.

Почему мы любим театр? Лично для меня кажется важным не знать ответ на этот вопрос.

Меня часто просили рассказать о важности театра. Почему он важен лично для меня я никогда не смогу ни осознать, ни объяснить. Я говорю как фанат телесериалов и сейчас, кажется, мог бы защитить диссертацию на тему процессуальных норм шведского права. И все же смотреть сериал и спектакль – это совсем разные вещи. Потому что только в театре зритель является сотворцом, становится частью живого спектакля.

Когда этот ужасный период закончится и зрители вернуться в театр, мы будем работать с еще большим азартом. Почему? Потому что мы скучаем по коллективному пространству, особенно по театрам. Только там мы можем услышать как персонажи говорят то, что мы никогда бы не произнесли в реальной жизни, чувствуют то, что, возможно, никогда не испытывали мы и совершают поступки, которые, надеюсь, мы никогда не будем совершать. И все-таки мы чувствуем с ними связь. Несмотря на наши различия, мы понимаем их логику и проникаем в тайну их переживаний. Мы готовы смириться с кучей неудобств: с пробками, с ценами на билеты. Все ради того, чтобы услышать, как дышит другой человек, услышать тембр человеческого голоса, почувствовать боль или радость персонажа. Ощущать эмпатию для нас не обязанность, а чистое удовольствие.

В данный момент наши русские и итальянские артисты лишены возможности играть спектакли и гастролировать. Утром мы получили сообщение от нашего итальянского артиста. Он спрашивал, о том, стали ли мы больше мечтать. Да! Мы оба мечтаем и мечты наши очень реалистичны. А вы? Театр никогда не умрет...



Абигайль Вандермахер – американский поэт, драматург, сценарист. Родилась в Киеве 6 июня 1985 года. Отец – физик-ядерщик, мать – преподаватель русского языка и литературы. В 1988 году многие советские интеллектуалы разочаровались в реформах Горбачёва. Железный занавес рухнул, и родители Абигайль эмигрировали в США, решив начать новую жизнь в свободной стране. Они планировали поселиться в Нью-Йорке, но работу по специальности отец нашел в Университете Цинциннати. Здесь маленькая Абигайль пошла в начальную школу, здесь началось ее увлечение театром. Конечно, она мечтала стать актрисой. Разумеется, в школьных спектаклях ей доставались главные роли, и ей прочили блестящее будущее в Голливуде. Но в Северной Америке сделать успешную актерскую карьеру не так-то просто – звезды зарабатывают огромные деньги, конкуренция в этом бизнесе фантастическая. Без родственных связей или протекции пробиться в профессию почти невозможно. И хотя Абигайль сравнительно легко поступила в Juilliard School of Arts and Music, скоро она поняла, что ей не суждено стать актрисой. Внешние данные были, талант и темперамент тоже, но у девушки началась сильная аллергия на пыль, которую собирали кулисы, нос был постоянно заложен. Врач поставил неутешительный диагноз – хронический ринит. Это было большое разочарование. И все-таки в 1995 Абигайль поступила в Мичиганский Университет, поселилась в прелестном игрушечном городке Энн Арбор, где сравнительно недавно преподавал Иосиф Бродский. Здесь ее увлечением, ее главной страстью стала драматургия. Абигайль работает в разных жанрах: пишет киносценарии для Netflix, абсурдистские комедии для лондонского театра Riesling School, оперные либретто в стихах и прозе.

Шесть одноактных пьес из цикла «Маленькие библейские трагедии» – это первая публикация Абигайль Вандермахер на русском языке.

Владимир Мирзоев

АДАМ И ЕВА

1.

Полдень. Ева и Адам.

Адам. Ты считаешь в уме...

Ева. Боже мой...

Адам. Умеешь складывать цифры, делить, умножать...

Ева. Очень душно сегодня.

Адам. Ответь на вопрос: цифры – это реальность? Они уже были до сотворения мира?

Ева. Я не знаю. А что – это важно?

Адам. Конечно...

Ева. Хочешь, пойти искупаться?

Адам. Если они уже были...

Ева. Там у воды хотя бы прохладно...

Адам. Значит, наше сознание – это не наше сознание...

Ева. Там ветерок...

Адам. Мы всего лишь фрагмент какого-то умного поля...

Ева. Я ухожу...

Адам. Ничтожный фрагмент, осколок прекрасной мозаики...

Ева. Я ухожу...

Адам. Тогда...

Ева. Ты со мной?..

Адам. Мысли текут через нас...

Ева. Я ушла...

Адам. Как электрический ток, и только поэтому ты говоришь «ухожу», а я тебе отвечаю.

Ева. Адам – ты говоришь сам с собой.

Адам. Вот именно! Это меня и смущает.

Ева. Ты перегрелся, выдерни шнур из розетки.

Адам. Когда ты вернешься?

Ева. Сразу после заката. Пока.

2.

Вечер. Ева и Зет.

Ева. Спасибо тебе за участие.

Зет. Ева, не стоит...

Ева. Ну как: ты нашел свободное время, тратишь его на меня.

Зет. Держать свое слово нетрудно, если это приятно.

Ева. Я пока... плохо пока понимаю, что это значит – иметь свободное время.

Слишком абстрактно. Время – это условность или реальность?

Зет. Это связь между ними.

Ева. Порочная? То есть – прочная связь?

Зет. Не обязательно.

Ева. Я скучала и думала о тебе, о твоём голосе. Он такой низкий, он меня возбуждает.

Зет. А где Адам?

Ева. Я не знаю, здесь его нет. Ты не волнуйся, я не буду думать о нем. Ты со мной и мне это нравится.

Зет. Ева...

Ева. Что?

Зет. Я надеюсь, ты помнишь: все, что я говорю, должно оставаться в тебе? Адаму лучше не знать.

Ева. Конечно, я помню.

Зет. Хотя это трудно – держать в себе информацию.

Ева. Да.

Зет. Вы слишком близки.

Ева. Это плохо?

Зет. Главное, знать свое место. Я это я – ты это ты. Понимаешь? В любви и в любых отношениях.

Ева. Даже с тобой?

Зет. Даже со мной. Если идет потеря дистанции – все, это конец.

Ева. Ладно. Еще расскажи обо мне.

Зет. Я уже рассказал.

Ева. На кого я похожа?

Зет. Ты похожа...

Ева. Ну-ну...

Зет. На программу компьютера: ты понимаешь слова, с тобой интересно, прикольно...

Ева. Но?

Зет. У тебя нет влагилицца.

Ева. Это проблема?

Зет. Еще бы...

Ева. Что такое влагилицце?

Зет. Положи на меня левую руку.

Ева. Зачем?

Зет. Ты сразу почувствуешь.

Ева. О, какой ты упругий!

Зет. Еще – говори, что ты чувствуешь.

Ева. Я, наверное, чувствую силу.

Зет. Это энергия ци, это змея кундалини. В каждой женщине...

Ева. Ой...

Зет. Должна быть змея.

Ева. А в мужчине?

Зет. Нужно ее разбудить.

Ева. Я бы хотела...
Зет. Ага...
Ева. Я бы хотела понять.
Зет. Это ошибка... Ты меня слушаешь?
Ева. Да.
Зет. Силу понять невозможно – только почувствовать и включиться в игру.
Ева. Я бы хотела включиться.
Зет. Тогда... раздвинь свои бледные ноги.
Ева. Зачем?
Зет. Почувствуешь разницу...
Ева. Зет...
Зет. Между «нельзя» и «хочу».

3.

Утро. Адам и Годо.

Годо. В тебе помещается все. Количество связей в твоей голове превосходит количество звезд.

Адам. Это меня удивляет.

Годо. И все-таки ты в меланхолии.

Адам. Да.

Годо. Можно узнать почему?

Адам. Я могу объяснить, но ты все равно не поверишь...

Годо. Адам...

Адам. И будешь смеяться.

Годо. Адам, это комплексы.

Адам. Да.

Годо. Комплексы - это неплохо. Если пишешь стихи, или музыку, или...

Адам. Я не пишу. Иногда сочиняю во сне, потом забываю.

Годо. Это можно исправить.

Адам. Кому это нужно? Зачем?

Пауза.

Адам. Ева меня игнорирует.

Годо. Что это значит?

Адам. Она постоянно... думает не обо мне.

Годо. Думает не о тебе. А если точнее? О чем она думает? Или о ком?

Адам. Я не могу говорить, у меня внутри какие-то спазмы и боль.

Пауза.

Адам. Я себя ощущаю...

Годо. Ну-ну...

Адам. Просроченной банкой консервов, меня распирает от яда...

Годо. Собственных мыслей?

Адам. Это болезнь?

Годо. Попробуй не думать о Еве...

Адам. Я не могу!

Годо. Подумай о ком-то другом...

Адам. Например?

Годо. О насекомых, о рыбах. Смотри, какая забавная бабочка, видишь, с синими крыльями?

Адам. Это не бабочка, а стрекоза.

Годо. Притворяется бабочкой.

Адам. Я не могу! Это болезнь или нет? Как она называется?

Годо. Ревность, Адам, это банальная ревность.

Адам. Банальная?!

Годо. Да. Ты смотришь на Еву и хочешь – давай, продолжай...

Адам. Вдыхать ее через ноздри, как утренний воздух, пить ее медленно, как родниковую воду...

Годо. Иными словами, сделать частью себя, присвоить ее и растворить без остатка.

Адам. Наверное – да.

Годо. Сделать своим приложением...

Адам. Да.

Годо. Она согласится быть твоей левой рукой или пяткой?

Пауза.

Годо. Однажды ты просыпаешься и понимаешь...

Адам. Я не хочу просыпаться!

Годо. Тогда послушаем «Сказки»?

Адам. Я не ребенок.

Годо. Это сказки для взрослых... Адам, посмотри на меня.

4.

Утро. Годо и Зет.

Годо. Здравствуй, Зет.

Зет. Доброе утро, Годо.

Годо. Чем занимаешься?

Зет. Так, ничего необычного, делаю йогу.

Годо. А я хожу, как в тумане...

Зет. Жара.

Годо. Слушал вчера Оффенбаха, вместе с Адамом, волшебная музыка.

Зет. Да.
Годо. Можешь представить, он лил настоящие слезы.
Зет. Адам?
Годо. Когда Кошпелиус грохнул об пол очки, и Теодор осознал, что Олимпия кукла, наш чувствительный мальчик заплакал. Лицо было мокрое, как после сауны.
Зет. Хм...
Годо. Хочу тебя познакомить.
Зет. Зачем?
Годо. Давно собирался, потом на что-то отвлекся...
Зет. Я не могу, я сегодня работаю.
Годо. Вероятно, с бумагами?
Зет. Да.
Годо. Жаль. Я надеялся, мы посидим вчетвером, полюбуемся видами Марса, какие цвета! Это лиловое с золотом, охра, аквамарин...
Зет. Почему вчетвером?
Годо. Есть еще Ева.
Зет. А, ну да – есть еще Ева, я и забыл про нее.
Годо. Странно, что ты неизменно о ней забываешь.
Зет. Прости.
Годо. У тебя, очевидно, проблема.
Зет. Какая проблема?
Годо. Забыть что-то важное, в принципе...
Зет. Что?
Годо. Нереально.
Зет. Как это?
Годо. Ну, например, ты назначил свидание ангелу, у тебя миллион неотложных маленьких дел, то да се, но ты никогда не забудешь, что ночью в условленном месте ты вдохнешь и увидишь его, это забыть невозможно. Согласен?
Зет. Согласен.
Годо. Именно то, о чем вспоминать неприятно или постыдно, мы забываем легко. Это простой механизм, я бы назвал его - «вычитание». Нет, «вытеснение» лучше. Как ты считаешь?
Зет. Я считаю...

Пауза.

Годо. Ладно, давай, старина, открывай свои карты.

5.

Ночь. Адам, Ева.

Ева. Он говорит, у нас их может быть несколько...

Адам. Тел?

Ева. Да-да-да, сколько угодно. Когда одно умирает, мы не сразу, но рождаемся в новом.

Адам. И так опять и опять? Невыносимо.

Ева. О чем это ты?

Адам. Информация не обновляется.

Ева. Это неправда! Ты можешь быть женщиной, я могу быть мужчиной...

Адам. А потом наоборот, и всегда одно и то же, одно и то же, ходишь по кругу.

Ева. Нет, не одно и то же.

Адам. Это же скука смертная.

Ева. Наше бессмертие, что, веселее? Мы уже ходим по кругу – ты не заметил? В этом вот разговоре.

Адам. Я не вижу в чем разница, не понимаю, зачем...

Ева. Разница в том, что всегда случается разное, опыт неповторим. И умираешь тоже всякий раз по-другому.

Адам. Ты хоть знаешь, о чем говоришь? Что это – смерть?

Ева. Нет, не знаю, и собираюсь попробовать.

Адам. Пробуй, сколько угодно, но без меня.

Ева. Я без тебя не могу.

Адам. Почему?

Ева. Для этого двое нужны.

Адам. Чтоб умереть?

Ева. Чтобы родить.

Адам. У тебя есть твой учитель или тренер – кто он там? Экспериментировать с ним.

Ева. Он для этого не годится.

Адам. А если бы годился, ты бы спокойно наставляла мне рога?

Ева. Какие еще рога?

Адам. Любые, не важно, какие, это просто метафора, игра слов.

Ева. Надоело играть словами.

Адам. Ну, извини.

Ева. Мне интересно играть с людьми.

Адам. О чем ты вообще говоришь?

Ева. Я уже объяснила, ты меня слушаешь и не слышишь, у тебя от злости уши заложены. Это прогрессия: у наших детей рождаются дети, у них свои дети и так далее – это дерево может ветвиться до бесконечности.

Адам. И все эти сотни и миллиарды детей будут жить в нашей квартире?

Ева. Адам, я серьезно.

Адам. И я серьезно.

6.

Ночь. Годо один.

Годо. В конце концов, они предают – эти милые дети, ласковые щенки. Ты их

учил ходить короткой дорогой и думать о длинной жизни, в которой всякое может случиться. И, кстати, случается. Но ты им больше не нужен, ты сидишь занозой в их тайной подкорке и ноешь. Твои слова они обращают против тебя, твоя забота их утомляет. Они принимают твою любовь неохотно, как бесполезный подарок, а потом уходят, закованные в доспехи своего эгоизма. Повернувшись к тебе спиной, они испытывают облегчение. Ах, какая спина! Безупречная, стальная спина. Никаких сантиментов, оглядок на прошлое и так далее. Ученик предаёт учителя, чтобы стать мастером, он разбивает икону, потому что священный мрамор давит ему на психику. Это все диалектика – закон отрицания чего-то там отрицания, но это слабое утешение. Сердце щемит, как будто его прищемило дверью. Если забыть про самолюбие – чего я хочу? Да, чего я хочу. Сущий пустяк: сохранить обратную связь. Было бы глупо называть ее «духовной» - от этого слова осталась одна оболочка, весь дух из нее высосали, как устрицу. Я бы назвал эту связь – родственной, или интимной, личной, а, может быть, эмоциональной? Хорошее слово - «эмоция», чистое слово. И главное, что может быть проще этого? Время от времени вспомни своего старика и улыбнись – и все, больше ничего и не нужно, я тоже вспомню тебя, в ту же секунду, и улыбнусь. Этого будет достаточно, более чем, более чем, это и есть наш новый завет.

7.

Ночь. Адам, Ева, Зет (подползает бесшумно).

Ева. Что?! Какого черта?!

Зет. Тсс... тихо, Ева, это я, не кричи...

Ева. О, господи... Ты меня напугал, я чуть не описалась.

Зет. Какие успехи? Адам согласился?

Ева. Адам – упертая сволочь.

Зет. Ну-ну, не надо ругаться.

Ева. Он – инфантильный нарцисс, папенькин сын-сосунок.

Зет. Мы его убедим, нужны аргументы.

Ева. У него своих аргументов, знаешь, сколько?

Зет. Да? Интересно какие?

Ева. Не хочу повторять, меня тошнит от его высокомерия, от его голоса...

Зет. Альтер-токсикоз – отравление близостью. Я тебя предупреждал – сохраняй дистанцию.

Ева. Не могу я, не получается.

Зет. Где он сейчас?

Ева. Спит в соседней комнате.

Зет. Хорошо. Возьми меня в рот.

Ева. Целиком?

Зет. Ева, возьми себя в руки. А теперь меня. А теперь возьми в рот кончик моего хвоста. А теперь пошли к нему.

Ева. Вдвоем?

Зет. Да, вдвоем.

Ева. Он тебя покалечит.

Зет. Не паникуй.

Ева. Он тебя ненавидит.

Зет. Это не страшно, это сильное чувство, значит, он не совсем амеба, не совсем еще облако в штанах.

Ева. Облако в штанах? Смешно.

Входит Адам-сомнамбула.

Ева. Адам... ты что делаешь?.. зачем ты взял мои туфли?

Зет. Тихо! Он тебя не слышит. И не видит.

Ева. Почему? Что с ним случилось?

Зет. Ничего. Это бывает. Он спит на ходу. Это бывает.

Ева. Ему, наверное, плохо.

Зет. Необязательно, ему снится сон, и он действует по правилам этого сна.

Адам. Ж-ж-ж...

Ева. Почему он жужжит?

Зет. Наверное, думает, что он пчела. Или муха. Нет, муха жужжит в тональности фа-минор – это пчела. Даже скорее шмель.

Ева. А что, если мы?..

Адам. Ж-ж-ж...

Зет. Нет, Ева, это неправильно, он в таком состоянии, он беспомощен, как ребенок, мы не можем его соблазнять, его сознание спит.

Ева. А, по-моему, можем.

Зет. Нас не поймут.

Ева. Кто?

Зет. Годо не поймет.

Ева. Он откуда узнает? Если Адам ему не расскажет, и мы ему не расскажем...

Зет. Узнает.

Адам. Ж-ж-ж...

Зет. Он у тебя в голове.

Ева. Кто?

Зет. Годо.

Ева. Ты в этом уверен?

Зет. К сожалению, да. Он у тебя в голове, у меня, у Адама, и даже у этого шмеля, что в эту минуту снится Адаму.

Адам. Ж-ж-ж...

Ева. Ладно, тогда наплевать, пусть узнает.

Зет. Это будет – ты понимаешь, что это будет?

Ева. Я понимаю.

Зет. Что?

Ева. Наверно, сюрприз?

Зет. Попрать свободную волю Адама – это уже преступление.

Ева. Ой.
Зет. А потом обязательно будет еще кое-что...
Ева. Наказание?
Зет. Да.
Ева. Ты сам, наверно, боишься...
Зет. Прости?
Ева. Я поняла: ты только делаешь вид, что так беспокоишься из-за меня, а сам трясешься от страха.
Я угадала?
Адам. Ж-ж-ж...
Ева. Тебя накажут – как моего пособника.
Зет. Не говори ерунды.
Ева. Тогда начинай.
Зет. Хорошо. Я повалю его на пол, а ты садись на него верхом, только быстро...
Адам. Ж-ж-ж...
Зет. Разбуди в нем змею.
Ева. А вдруг он тоже проснется – ну, заодно со змеей?
Зет. Не проснется, не с-с-ы.

8.

Адам, Ева, Годо.

Ева. Я уже объяснила, при всем уважении, мы здесь не можем остаться...
Годо. Нет?
Ева. Мы здесь все не поместимся.
Годо. Пространство пока не проблема.
Ева. Мы рассчитали...
Годо. Ева...
Ева. У нас большая семья – будет большая семья...
Годо. Хорошо...
Ева. Очень большая. Нас будет слишком много.
Годо. Но это случится не сразу...
Ева. Я уже объяснила: мы всё рассчитали.
Годо. Воображение...
Ева. Что?
Годо. Тебе его не хватает. Ты вбила себе в голову, что единственный выход – это...
Ева. Да-да...
Годо. Эмиграция, все бросить – и вперед, утопия чистого листа, счастье всегда где-то там, неизвестно где. Отличный план! А ты подумала, через какое гуано тебе придется пройти? Вам обоим.
Ева. Вы хотите меня испугать? Или обидеть?
Годо. Что это ты – вдруг перешла на «вы»?
Ева. Мне так удобней. Держу дистанцию.

Годо. Ладно. Адам, я одного не пойму: тебе-то это зачем?

Пауза.

Годо. К твоим услугам вселенная, десять икс измерений или двенадцать, сколько их там... можешь свободно творить, свободно любить...
Ева. Умозрительно – да – только в своей голове.
Годо. Какая, к лешему, разница?
Ева. Я бы сказала – разница есть – принципиальная разница.
Годо. Так, тогда объясни.
Ева. У виртуальных частиц те же возможности, что у других?
Годо. Выражайся яснее.
Ева. Это метафора.
Годо. Ладно – эти другие...
Ева. ...Стабильны, их можно даже увидеть, пощупать, понюхать, они не вдруг исчезают, как дым.
Годо. Все исчезает, как дым.
Ева. Это вопрос – наверное, времени, да?
Годо. Твои предложения?
Ева. Я хочу иметь свое личное время и свое суверенное... это...
Годо. Пространство?
Ева. Вот именно. Я хочу, чтобы вещи работали, как я хочу. Адам тоже этого хочет.
Адам, скажи что-нибудь, наконец.

Пауза.

Адам. Мне очень жаль. Что так получилось.
Ева. Это всё?
Адам. Я понимаю, что бегство от этой проблемы – это не выход, скорее уход в другую проблему, что время – это иллюзия...
Годо. Пространство тоже иллюзия.
Адам. Я понимаю.
Годо. Но?
Адам. Я не хочу обламывать Еву.
Годо. Обламывать?
Адам. Да.
Годо. Что за слово такое – обламывать?
Ева. Обламывать, значит, расстраивать.
Годо. Ты не хочешь расстраивать Еву?
Адам. Да.
Годо. Но это, прости, неизбежно, Ева точно расстроится. Конечно, не сразу, потом, когда, взглянув на себя в зеркало, увидит желтый пергамент, вместо гладкой упругой кожи, весь в пигментных пятнах и коричневых наростах, обвисшую дряблую грудь...

Ева. Прекратите...
Годо. Когда узнает, что такое болезни – почек, суставов и желчного пузыря...
Ева. Это шантаж...
Годо. Равнодушие к пище, старческое слабоумие...
Ева. Вы еще про смерть расскажите.
Годо. А что бы ты хотела узнать про смерть?

Пауза.

Годо. Вы все равно вернетесь...
Ева. Нет, не вернемся.
Годо. К тому, с чего начали. Полный круг, где начало опять совпадает с концом.
Рано ли, поздно, вы оба окажитесь тут, в этой комнате, передо мной...
Ева. О чем это он?
Годо. Я говорю об умозрении, душа моя.

Годо выходит.

Август 2017

ИСКУПИТЕЛЬНАЯ ЖЕРТВА

1.
Ночь. Авраам, Ангел.

Ангел. Говори, Авраам, не молчи.

Пауза.

Я тебя понимаю, молчание красноречивее слов. Мне слова не нужны. Озноб и смятение – вот что тебя выдает.

Пауза.

И глаза – куда они смотрят? Направо, налево. Это хозяйственный нож, которым ты резал барашка после рождения сына? Дай мне его. Какая хорошая сталь, красивая ручка, резьба. Эвкалипт?

Пауза.

И все-таки что-то придется ответить. Или кивнуть головой – да или нет. Авраам?

Пауза.

Авраам. Я могу отказаться?
Ангел. Конечно – выбор всегда за тобой. Истинный Бог заключил с тобой договор, Он тебе доверяет – как другу, партнеру, союзнику, ты принимаешь решение. Сам.

Авраам. Я?
Ангел. Разумеется, ты. Никакого насилия, или давления, или...
Авраам. Наш Исаак... мы так его ждали... умный, общительный мальчик...
Ангел. Я понимаю.
Авраам. Всегда в настроении, не было дня, чтобы он заскучал, захандрил...
Ангел. Авраам...
Авраам. Сарра и я – мы так его ждали, целую вечность, годы текли, как песок в песочных часах, там оставалось на доньшке, несколько мелких песчинок...
Ангел. Послушай...
Авраам. Этот поздний подарок... этот поздний ребенок стал для нас утешением, нашей последней любовью...
Ангел. Я понимаю.
Авраам. Что ты можешь понять?! Ты – бесполоя и бессердечная функция!
Ангел. Так, Авраам, ты ничего не сказал, я ничего не услышал.
Авраам. Прости, это глупо тебя обвинять, ты вообще не при чем. Что я скажу его матери? Как я смогу объяснить, какими словами? Сарра меня проклянет и будет права, плюнет в лицо, скажет, что я обезумел, и будет права. Кто из друзей и знакомых ей возразит, кто меня оправдает? Это диагноз, конкретный диагноз, можно звать санитаров.
Ангел. Если это решение...
Авраам. Нет, подожди, я должен подумать.
Ангел. Хорошо, я не буду тебя торопить – ночь еще длинная.

2.

Утро. Авраам, Сарра.

Сарра. Ты уходишь? Куда?
Авраам. Хочу совершить всеожжение.
Сарра. Что это вдруг?
Авраам. Это не вдруг – я давно собирался.
Сарра. Кто из нас согрешил, Авраам – ты или я?
Авраам. Этим не надо шутить.
Сарра. Что-то случилось?
Авраам. Нет, ничего не случилось.
Сарра. Тогда почему – Авраам, посмотри на меня – этот смертельно-серьезный, учительский тон?
Авраам. Смертельно-серьезный?

Сарра. Ну, да...

Авраам. Что это значит: «смертельно-серьезный»? Может быть, ты объяснишь?

Сарра. Это значит, тяжелый и мрачный, не допускающий юмора способ вести разговор.

Пауза.

Сарра. Я поняла: эта жертва – в знак благодарности, да?

Авраам. Я давно собирался – добрый был урожай, овцы ягнились удачно, ну, и так далее.

Сарра. Ладно. Я поняла. Если вернешься к обеду, мы это дело отпразднуем.

Авраам. Мы не вернемся к обеду, мы не вернемся до завтра. Мы уйдем далеко, до Священной горы.

Сарра. Кто это «мы»?

Авраам. Я возьму Исаака и Гая – они мне помогут. Слушай, где мое одеяло?

Сарра. Твое одеяло? красное с белым барашком?

Авраам. Ну, да – мое одеяло.

Сарра. Я его не брала.

Авраам. А где шерстяные носки?

Сарра. В нижнем ящике – там, где всегда. Авраам...

Авраам. Что?

Сарра. Посмотри на меня: все-таки что-то случилось, ты на себя не похож.

Авраам. Я на себя не похож? А на кого я похож?

Сарра. На побитого пса, у которого умер хозяин.

Авраам. Очень точно подмечено. Твой пронизательный ум делает вещи прозрачными. Но мужчине, прости, быть стеклянным не очень приятно. Ты иногда вспоминай...

Сарра. Я твой друг, Авраам, я не буду тебя осуждать.

Авраам. Да, конечно, с друзьями мне повезло.

Сарра. Эта горечь, и эта ирония...

Авраам. Так повезло, не пойму, за какие заслуги.

Сарра. Если хочешь со мной поделиться...

Авраам. Потом. Я потом тебе все расскажу, но потом.

Сарра. Авраам, что с тобой, Авраам?

Авраам. Я сейчас не могу объяснить, извини.

Сарра. Обещаешь потом?

Авраам. Обещаю. Как только вернусь.

Сарра. Не грусти, мое сердце, дай я тебя обниму. Что с твоими руками? Они деревянные.

Авраам. Да?

Сарра прижимается к Аврааму – он стоит неподвижно.

3.

День. Сарра, Ангел.

Ангел. Здравствуй, Сарра, ты меня помнишь?

Сарра. Конечно – ты со мной говорил в ту самую ночь, я понесла Исаака, и брат мой стал его основанием. Я тебя помню – ты с тех пор не оброс бородой, не поху-дел и не потолстел, и волосы твои не поседели, такие же яркие, рыжие.

Ангел. А ты постарела.

Сарра. Конечно, это естественно.

Ангел. Тут ничего не поделаешь.

Сарра. Да.

Ангел. Но ты все так же красива, той красотой, которая не потускнеет от времени.

Сарра. Ладно. Зачем ты пришел? Наверное, хочешь сказать что-то важное?

Ангел. Да, хочу тебя подготовить.

Сарра. Предупредить?

Ангел. Скорее всего, не обязательно, но велика вероятность, что Авраам вернется один. Ты меня понимаешь?

Сарра. Я понимаю, конечно. А наш Исаак? Куда пойдет Исаак? И еще этот мальчик-слуга – забыла, как его имя...

Ангел. Гай.

Сарра. Правильно – Гай.

Ангел. Мальчик тоже вернется домой, о нем не волнуйся.

Сарра. Ладно, не буду. Послушай, наш Исаак – он еще маленький. Чтобы от нас отделиться, ему еще нужно взростеть, набираться ума, становиться мужчиной.

Ангел. Я не это имею в виду. Завтра утром, после восхода звезды, Авраам совершит всесожжение.

Сарра. Я это знаю.

Ангел. Ну вот.

Сарра. Что это значит «ну вот»?

Ангел. Сарра, прости, я сделаю больно.

Сарра. Я потерплю, ничего.

Ангел. Истинный Бог попросил Авраама, там, на Священной горе, принести Ему жертву...

Сарра. Убить моего Исаака?

Пауза.

Сарра. Я услышала правильно: Он его попросил?

Ангел. Да, попросил.

Сарра. Авраам мог ответить отказом? Мог сказать Ему: нет, я не буду резать ножом горло любимого сына? Нет, я не буду жечь на костре тело любимого сына?.. Мог Ему возразить, уклониться, оспорить, притвориться глухим?

Ангел. Да, это правда.

Сарра. Я не верю тебе! Ты – провокатор! Ты его шантажировал! Мой Авраам не мог на это пойти! У него был завет с Истинным Богом! Истинный Бог обещал! Я не верю тебе! Вон пошел из нашего дома! Я не верю тебе!
Ангел. Ты ничего не сказала, я ничего не услышал.

Ангел уходит.

4.

Ночь на Священной горе. Исаак, Гай.

Гай. Исаак, ты не спишь, Исаак?

Исаак. Не могу, комары заедают, собаки.

Гай. А где Авраам?

Исаак. Куда-то ушел, может, опять за дровами.

Гай. Странно как-то: он говорит «всесожжение»...

Исаак. Да.

Гай. А что собираемся жечь? У нас ни барашка нет, ни голубки, вообще ничего.

Тебе самому это как?

Исаак. Ну – я тоже про это подумал.

Гай. А почему не спросил?

Исаак. Не знаю, отец какой-то стал молчаливый, последнее время сам на себя не похож. Ему тяжело говорить. Будто камни во рту, а язык их ворочает.

Гай. Я тоже заметил. Прости, Исаак, я должен это сказать.

У меня плохое предчувствие.

Исаак. Да?

Гай. Очень плохое. Ты на меня не обидишься?

Исаак. Нет.

Гай. Что если он... что если я окажусь у него под рукой – вместо барашка?

Исаак. Гай...

Гай. Что, Исаак?

Исаак. Ты совсем обезумел?

Гай. Я...

Исаак. Сколько раз ты сидел у отца на плечах? Сколько раз он дарил тебе обувь, одежду, игрушки? Он тебя научил читать и писать. Он вычесывал вшей из твоей головы.

Гай. Не сердись, Исаак...

Исаак. Мой отец тебя любит...

Гай. И все-таки...

Исаак. Что?

Гай. Бога он любит иначе, ради Него он готов буквально на все. Я это слышал – своими ушами – несколько раз. Если тебе интересно, могу повторить. «Истинный Бог попросил – я это должен исполнить, не задавая вопросов, не обсуждая зачем.

Я, говорит, как солдат на войне – сделаю все, что угодно, если об этом попросит Истинный Бог». Это дословно.

Пауза.

Исаак. Страх в тебе говорит, заткни ему рот.

Гай. Я не могу, Исаак, это сильнее меня.

Исаак. Сильнее здравого смысла?

Гай. Можно я убегу?

Исаак. Делай, что хочешь.

Гай. Ты не обидишься?

Исаак. Нет.

Гай. Ладно, если ты не в обиде, я уйду, прямо сейчас.

Исаак. Уходи.

Гай. Ну, береги себя, Исаак, встретимся дома.

Исаак. Ага.

5.

Ангел, Ухо.

Ангел. Вот Авраам сын Эвера из Ура Халдейского. Ты его проверяешь, поскольку ревнуешь? Мне интересно к кому?

Пауза.

Неужели любовь к Исааку невыносима? Это действительно так? Это меня изумляет.

Пауза.

Ты его искушаешь, чтобы его напугать? Я или он? Или единственный сын, или единственный Бог? Как ни крути, это предательский выбор.

Пауза.

Чувствую я, Авраам не сделает этого, нет, не сделает. Может, рука его дрогнет в последний момент, слезы его ослепят, он завопит «не могу». Это естественно, это всего лишь любовь, это программа, которую ты загрузил в их молодые мозги.

6.

Ночь. Авраам, Ухо.

Авраам. Я в смятении, Господи. Ты поставил завет между нами, сказал: «подожди, Авраам, подожди, Я дам тебе сына, который станет корнем для целых народов», ну и так далее. Я не спрашивал, долго ждать или нет, я запасся терпением, как запасаются пищей и пресной водой, я хотел совершить путешествие через пустыню. Сарра и я превратились в одно одинокое «мы». Это были сто лет одиночества. Да. Я в смятении, Господи, я говорю нелогично. Эта пустыня казалась мне бесконечной, но, не прошло и столетия, Сарра моя родила прекрасного мальчика. Он смотрел на меня с удивлением, как и я на него. Мы назвали его Исаак, это значит... прости, это значит, «он будет смеяться». Конечно, это шутовское имя, можно сказать, несерьезное, но, когда он родился, мы смеялись от радости и не могли перестать, что-то вроде истерики, как говорится «в рот попала смешинка», вот и решили – имя ему подойдет. Я в смятении, Господи, мысли мои разбегаются, как муравьи. Ты действительно хочешь убить Исаака? Моими руками? Зачем Тебе это? Что Ты хочешь узнать о запасах отцовской любви? Они ограничены только дыханием. Как я буду дышать после этого? Слишком много вопросов от муравья? Кто я такой, чтобы спрашивать? Ладно, скажи, что Ты пошутил, и мы посмеемся над этой горестной шуткой. Вместе с Тобой. Я обещаю, наш Исаак будет смеяться вместе с Тобой – у мальчика есть чувство юмора и неплохое. Господи, я умоляю, не обрывай его смех – он такой заразительный, лучшая музыка для стариковских ушей.

7.

Утро. Авраам, Исаак, Ангел.

Авраам. Почему ты молчишь, Исаак?

Исаак. А что я должен сказать?

Авраам. Это наше решение, общее – как бы твое и мое – понимаешь? Иначе никак...

Исаак. Я понимаю. Конечно, я понимаю. Только зачем это нужно Ему? Вот, что мне непонятно. Зачем хозяин вселенной, хочет отнять мою никчемную жизнь?

Авраам. Драгоценную жизнь.

Исаак. Тем более – если она драгоценна.

Авраам. Не знаю.

Исаак. Разве жизнь чего-нибудь стоит после того, как тело сгорит на дровах и пепел смешается с ветром?

Авраам. Я не знаю.

Исаак. Ты Его не спросил?

Авраам. Я молился всю ночь.

Исаак. И тебе никто не ответил?

Авраам качает головой. Пауза.

Исаак. Что если там пустота? Огромная черная яма полная пепла, в которой сгорают иллюзии?

Авраам. Нет, Исаак, ты не знаешь всего. Он со мной говорит через ангелов.

Исаак. Что если нет ничего, кроме наших иллюзий, отец? Все эти ангелы, демоны, боги – все это просто игра обреченного разума...

Авраам. Нет, Исаак, ты не знаешь всего.

Исаак. Хорошо, я не знаю всего – объясни.

Авраам. Я плохой человек, я много всего натворил.

Исаак. А если подробнее...

Пауза.

Исаак. Ладно, я помогу. Твое имя не Авраам, ты бывший наемный убийца, много раз менял свое имя, а также страну проживания. Я угадал?

Авраам качает головой.

Ты – тайный глава разбойничьей шайки?..

Авраам. Нет.

Исаак. ...вор-медвежатник, щипач, конокрад? Игрок и карточный шулер?

Авраам. Не догадаешься – долго будешь гадать.

Исаак. Эх, обидно времени нет...

Авраам. Нужно успеть до рассвета...

Исаак. Мне уже раздеваться?..

Авраам. Я заготовил дрова...

Исаак. Странно себя ощущать искупительной жертвой.

Авраам. Можешь их принести?

Исаак. Не беспокойся, отец, я обо всем позабочусь. Ты приляг пока, отдохни.

Авраам. Дай мое одеяло. Спасибо. Я отключусь на десять минут.

8.

Утро. Исаак, Ангел.

Ангел. Доброе утро. Знаешь, кто я такой?

Исаак. Видимо, ты вестовой?

Ангел. Я переводчик. Перевожу на обычный язык все, что видит Сновидец. Трудная роль, между нами.

Исаак. Хуже, чем камни таскать?

Ангел. Да, Исаак, ты будешь смеяться – ум, как речная вода, он искажает буквально

но каждое слово.

Исаак. Может, лучше молчать?

Ангел. Я тебя помню малюткой в белых кудряшках...

Исаак. Есть для меня сообщение?

Ангел. Ты уже понял, что тебе предстоит...

Исаак. Я начну заниматься костром, извини...

Ангел. Да-да, ты занимайся костром, а я параллельно буду тебя развлекать.

Пауза.

Ангел. Я подслушал ваш разговор с Авраамом.

Исаак. Отлично.

Ангел. Твой пассаж об иллюзиях...

Исаак. Да?

Ангел. Ты поставил веру отца под вопрос, ударил по ней молотком, и что ты почувствовал?

Исаак. Я? Ничего.

Ангел. Истина, как ветерок, освежает сознание.

Исаак. Я ничего не почувствовал!

Ангел. Не кипятись, Исаак. Ты почувствовал, как разрушается форма, как появляются дыры и трещины, да? Ты почувствовал гнев, выжигающий все изнутри?

Исаак. Ну, и что? Тебе-то что за печаль?

Ангел. Я хочу объяснить...

Исаак. Напоследок?..

Ангел. Как работают вещи...

Исаак. На посошок?

Ангел. В этой вселенной...

Исаак. А не поздно ли мне получать это тайное знание?

Ангел. В том-то и дело, что нет!

Исаак. Ладно, если уложимся в десять минут...

9.

Авраам, Исаак, Ангел.

Авраам. Ох, Исаак, мне приснился чудовищный сон.

Исаак. Мама всегда говорит: пересказывай сны, чтобы они не сбывались.

Авраам. Это правда, это нельзя рассказать.

Исаак. Слишком все нереально?

Авраам. Если бы! Слишком реально! Вон у меня до сих пор поджилки дрожат и пульс, как у голубя...

Исаак. Кто в этом сне появился?

Авраам. Ты и я – и кто-то еще – какой-то еще персонаж...

Исаак. Женщина или мужчина?

Авраам. Я не уверен...

Исаак. Видимо, ангел? Апполион?

Авраам. Нет, Исаак, тишун тебе на язык, ангела смерти я бы узнал.

Исаак. Это был вестовой.

Авраам. Откуда ты знаешь?

Исаак. Я там присутствовал?

Авраам. Да.

Исаак. Хочешь, я расскажу, что ты увидел в этом своем сновидении?

Авраам. Нет, Исаак...

Исаак. Мы стоим на вершине Священной горы...

Авраам. Я не хочу...

Исаак. По земле разливается жар восходящего солнца...

Авраам. Нет, Исаак...

Исаак. Я снимаю одежду, встаю на колени, чувствую руки твои у себя на затылке, ты читаешь молитву...

Авраам. Читаю молитву...

Исаак. Голос твой, немного простуженный, хриплый...

Авраам. Господи, Ты создатель вселенной, Ты просил принести Тебе жертву...

Исаак. Не бычка, не ягненка, не голубя. Твоего любимого сына...

Авраам. Посмотри, я готов это сделать...

Исаак. У меня железная воля...

Авраам. Посмотри, я готов это сделать...

Исаак. У меня железное сердце...

Авраам. Посмотри, я готов это сделать...

Исаак. У меня железные зубы...

Авраам. Посмотри, я готов это сделать...

Исаак. Перерезать любимое горло...

Входит Ангел.

Ангел. Авраам, Авраам, проснись, Авраам, опусти свою руку!

Авраам. Я?

Ангел. Экзамен окончен. Я тебя поздравляю!

Исаак. Истинный Бог тебя проверял.

Авраам. Он меня проверял?

Ангел. Или себя проверял.

Исаак. Это неважно – разница не велика.

Пауза.

Авраам. Он меня проверял? В чем Он хотел убедиться?

Июль 2017

ВЛЮБЛЕННЫЙ ДАВИД

1.

Утро. Кровля дворца. Давид и Падший.

Давид. Я тебя когда-нибудь видел?

Падший. Э-э...

Давид. Ты давно при дворе? Служишь давно?

Падший. Первый день, великий царь.

Давид. Ага. А чей ты протеже?

Падший. Элиама, великий царь.

Давид. Перестань повторять «великий царь» после каждого слова, не обязательно все время кланяться и приседать, это меня утомляет.

Падший. Еще немного вина?

Давид. Ты красивый парень. Какая в тебе кровь?

Падший. Я хетгенянин.

Давид. Значит, вы земляки с Элиамом? Давно ты у нас, в Ершалаиме?

Падший. Уже неделю. И два с половиной дня.

Давид. Твои впечатления?

Падший. Пока привыкаю. Много странных людей.

Давид. Ты хотел сказать сумасшедших?

Падший. Женщины очень красивые: блондинки, брюнетки, много медноволосых...

Давид. И зеленоглазых. Нравятся рыжие девы? В веснушках по белому телу? Да ты, я вижу, ходок?

Падший. Что?

Давид. Не знаешь этого слова? Или стесняешься? Говори со мной откровенно – я не люблю молчунов.

Падший. Мне нравятся женщины.

Давид. А ты, ручаюсь, нравишься им. От тебя пахнет сексом. С кем-то уже переспал? Или глаз положил?

Падший. Есть одна. Я ее видел несколько раз, издали, но она уже замужем, за большим человеком.

Давид. Это препятствие.

Падший. Я понимаю.

Давид. У меня похожая ситуация.

Падший. Правда?

Давид. Как твоё имя?

Падший. Яма.

Давид. О! Интересное имя. Что оно значит?

Падший. Так зовут одного из наших богов.

Давид. Каждое утро я выхожу на террасу, чтобы увидеть ее без одежды. Она сходит в бассейн по скользким ступеням, плавает двадцать минут, по часам, я

смотрю на нее, как охотник на дичь, сердце колотится так, что ребра болят. Я не знаю ее имени, не знаю, есть ли у нее дети, под кем она кончает, я тоже не знаю. Но, когда я ложусь в постель с одной из своих жен, я думаю только о ней, об этой чужой безымянной жене, и даже мысли о ней меня возбуждают.

Падший. Смешно. То есть я не это хотел сказать...

Давид. Яма, ты прав, это смешно. Хочешь на нее посмотреть? Ты оценишь ее красоту. Подойди поближе, не бойся, я не кусаюсь.

Пауза. Смотрят внимательно.

Падший. Это Вирсавия, жена Урии-хетта.

Давид. Ты ее знаешь?

Падший. Да, мы родня, дальние родственники.

Давид. Расскажи мне о ней. Какой у нее голос – низкий или высокий? А запах какой, какие духи она любит – цветочные, амбровые? Она умна или только красива? Это редко хранится в одном флаконе. У тебя стоит на нее? Скажи откровенно, не ври, я не буду сердиться.

Падший. Я...

Давид. Ты покраснел, как закат. Значит, я угадал: у тебя стоит на нее.

Падший. Это плохо, нехорошо...

Давид. Подглядывать? Конечно, нехорошо. Что тут хорошего? Но ничего не поделаешь – эта сила сильнее приличий, здравого смысла, она сильнее правды. Как ее придушить? Научи, если знаешь. Смотри, какие пропорции, шея, живот, груди, как будто у девочки плоские. Яма, она совершенство! Кто такой этот Урия-хетт? Он ее обрюхатил или пока не успел?

Падший. Урия сын Элиама, он недавно женился. Вирсавия, нет, еще не рожала, может быть, носит.

Давид. Вот как. Это все осложняет.

2.

День. Давид, Иоав.

Давид. Урия-хетт участвует в осаде Раввы?

Иоав. Да, великий царь.

Давид. Напомни, сколько дней и ночей длится осада?

Иоав. Сорок дней и ночей.

Давид. И когда она завершится? Нашей победой, надеюсь.

Иоав. Все в руках божьих.

Давид. Урия-хетт. Интересно знать твоё мнение об этом человеке. Можешь говорить со мной откровенно.

Иоав. Я не умею иначе, великий царь.

Давид. Да-да, естественно, я не хотел тебя обидеть. Урия-хетт. Что ты о нем думаешь?

Иоав. Хороший профессионал, умный, смелый, надежный.

Давид. А человеческие качества? Он тебе симпатичен?

Иоав. Урия – мой близкий друг, мы вместе росли.

Давид. Ты имеешь в виду карьерный рост?

Иоав. Нет, не только.

Давид. Расскажи мне о нем подробно. О его семье, о его подходе к проблемам, о его плюсах и минусах. Минусы тоже, наверное, есть? Что? Почему ты смеешься?

Иоав. Я заранее радуюсь, великий царь. Если Урия получит высокую должность, его лучшие качества не пострадают, зато способности его расцветут. Я в нем уверен больше, чем в самом себе.

Давид. Он лишен чувства собственной важности? Его характер не может испортиться? Он само совершенство?.. У него большая семья?

Иоав. Он недавно женился.

Давид. На ком?

Иоав. Ее имя Вирсавия.

Давид. Сколько у них детей?

Иоав. Детей пока нет. Но мы это скоро исправим. Я уже подписал приказ (пьет воду).

Пауза.

Иоав. Поскольку осада Раввы так затянулась, офицеры имеют право на отпуск: три дня и три ночи.

Давид. Немного. Но и немало... Хорошо, что ты заботаешься о своих подчиненных, Иоав. Мне это нравится. Я бы хотел, чтобы ты позаботился и обо мне.

Иоав. Великий царь...

Давид. Да-да, я знаю, не продолжай. Поставь Урию-хетта на такой участок, где он сможет испытать свою храбрость. Ты меня понимаешь?

Иоав. Прости, великий царь, но в этой войне Урия уже не раз испытал свою храбрость, все мы свидетели, он...

Давид. Я не об этом. Поставь его на такой опасный участок. Где будет угроза его жизни.

Пауза.

Иоав. Теперь понимаю.

Давид. Пускай все решает судьба. Что-то еще хочешь сказать?

Иоав. Нет, великий царь.

Давид. Тогда поспеши.

3.

Давид, Начальник охраны, Падший.

Давид. Возьми своих людей, походи в дом Урии-хетта. Этот юноша, Яма, покажет дорогу.

Начальник. Я знаю дом Урии, великий царь, он всего в двух стадиях от дворца.

Давид. А... прекрасно. Я хочу видеть его жену Вирсавию. Проводи ее ко мне.

Начальник. На террасу?

Давид. Да, можно прямо сюда, на террасу.

Начальник. Но... мне придется что-то сказать ее мужу.

Давид. Об этом не беспокойся – Урия-хетт сейчас далеко, он участвует в деле, в осаде Раввы. И, насколько я знаю, вернется нескоро.

Начальник. Великий царь...

Давид. Да? Говори со мной откровенно, не бойся.

Начальник. Вирсавию может смутить ваше предложение.

Давид. Я это знаю.

Начальник. Я буду вынужден применить силу.

Давид. И это я знаю.

Начальник. Скорее всего, люди Урии-хетта будут с оружием в руках защищать свою госпожу.

Давид. Что я могу изменить?

Падший. Великий царь, если позволите дать вам совет...

Давид. Видишь, этот парень во дворце без году неделя, но не стесняется давать советы царю. Даже в таком деликатном деле. Наверное, это призвание. Говори, Яма, и постарайся не промахнуться.

Падший. Если Вирсавия услышит, что Урия-хетт ждет ее здесь, во дворце, она без всяких проблем придет сама, без принуждения.

Давид. Мудрый совет. Спасибо, Яма. И верные слуги Урии должны сказать спасибо: благодаря тебе они сохраняют свои драгоценные жизни. (Начальнику). Теперь ты знаешь, что нужно делать и что говорить. Иди к Вирсавии, сотник. И постарайся управиться быстро.

Начальник охраны уходит.

Давид. Ты меня осуждаешь?

Падший. Кто я такой, чтобы осуждать великого царя Израиля?

Давид. Это естественно. Урия – отважный воин и прекрасный, кажется, человек.

А я хочу отнять у него жену. У этого шага будут последствия.

Падший. Последствия?

Давид. Да-да, обязательно – будут последствия.

Падший. Какие?

Давид. Этого я не знаю. Возможно, Вирсавия родит мне сына, который мир удивит своими талантами. Или дочь, которая мир удивит своей красотой. Или у нее родится двойня, которая никого не удивит. Близнецы будут удивлять друг друга, зато им будет не скучно.

Падший. И это всё?

Давид. Ты о чем?

Падший. Больше последствий не будет?

Давид. Осторожнее, Яма, я слышу иронию в твоих словах.

Падший. Это не ирония – это сомнение.

Давид. Ты сомневаешься в моем праве любить? А знаешь ли ты, Яма, что любовь в глазах Господа священна? Что она искупает любой грех, любое преступление? Любовь – это начало начал. Знаешь ли ты, Яма, три главных закона, которые, подобно краугольным камням, лежат в основании этого здания? Я говорю про вселенную. Первый закон: нельзя победить – то есть нельзя получить что-то без ничего. Второй закон: нельзя сыграть вничью – то есть нельзя вернуться в прежнее состояние, найти прошлогодний снег. Третий закон: нельзя выйти из игры – потому что абсолютный ноль невозможен.

Падший. Я об этом не думал.

Давид. А ты подумай. Эти законы сформулировал парень по фамилии Сноу. И налей мне вина, не стой с открытым ртом – ворона влетит.

Падший. Но...

Давид. Ты уже подумал?

Падший. Да, я подумал, что Урия-хетт...

Давид. Что? Говори откровенно, не бойся.

Падший. Он тоже любит Вирсавию.

Давид. Урия-хетт геройски погиб на поле сражения.

Падший. Как же так? Я об этом не слышал...

Давид. Скоро услышишь.

4.

Иоав, Урия.

Урия. Не верю своим ушам! Ты обещал мне отпуск, я надеялся утром обнять жену. А теперь ты говоришь: невозможно?

Иоав. Да.

Урия. Что изменилось?

Иоав. Ты не волнуйся, выпей воды.

Урия. Со вчерашнего дня – что изменилось?

Иоав. Все изменилось.

Урия. Это не объяснение.

Иоав. Я не обязан давать объяснения. Это приказ, а приказы в армии не обсуждаются.

Урия. Если это твой приказ, я думаю, тебе придется мне объяснить.

Иоав. Не надо мне угрожать!

Урия. Я прошу на меня не кричать.

Иоав. А я прошу...

Урия. Вирсавия ждет меня, Иоав. Она ложится в постель и думает обо мне. Наш медовый месяц был слишком коротким – всего две недели. И ты это знаешь. Мы

не успели насытиться друг другом, мы только пригубили друг друга.

Иоав. Сочувствую.

Урия. Нет, Иоав, ты не сочувствуешь, ты исполняешь чей-то приказ, злую волю того, кто выше тебя. Кто тобой управляет? Ты, как машина, и ты совсем не сочувствуешь. Я думал, ты мой лучший друг, а ты...

Иоав. Я твой друг, но я не могу изменить то, что не в моей власти.

Урия. Что именно не в твоей власти?

Иоав. Ход твоей судьбы.

Урия. Хорошо, тогда объясни, в чьей это власти, кто распоряжается моей судьбой, как прислугой?

Пауза.

Урия. Не молчи, Иоав.

Иоав. Сам знаешь кто.

Урия. Я знаю кто?

Иоав. Да.

Урия. Теперь знаю. Причина?

Иоав молчит.

Урия. Вирсавия?

Иоав кивнул.

Урия. У этого человека двенадцать жен, а ему нужна моя Вирсавия?

Иоав. Это не просто человек – это избранник Всевышнего.

Урия. Он избранник? Значит, ему все позволено? Любое бесчестие и беззаконие? И разбой среди бела дня?

Иоав. Я не могу обсуждать...

Урия. Знаешь, Иоав, что я сделаю? Я возьму самого быстрого скакуна и уже вечером буду в городе. Я приду во дворец Давида, один, без оружия и попрошу аудиенции с этим избранником. Думаю, он согласится уделить своему офицеру пару минут.

Иоав. Зачем тебе это?

Урия. Я посмотрю ему прямо в глаза.

Иоав. А потом?

Урия. Я задам Давиду вопрос.

Иоав. А потом?

Урия. Пока не знаю. Это зависит от его ответа.

5.

Давид, Вирсавия, Падший. Потом – Иоав.

Вирсавия. Великий царь, а где мой муж Урия?

Давид. Не волнуйся, он скоро появится. Как только закончится военный совет, он сразу придет. Тебе не жарко на этой террасе? Можно продолжить разговор в помещении – там прохладнее.

Вирсавия. Нет, спасибо, мне тут хорошо.

Давид. Мальчик, налей нашей гостье вина и принеси еще.

Вирсавия. Спасибо, я думаю, мне достаточно.

Давид. Там есть совсем легкое, сухое, с ароматом лесной земляники. Ты хочешь о чем-то спросить? Я вижу вопрос в твоих глазах.

Вирсавия. Да.

Давид. Не стесняйся, говори со мной откровенно.

Вирсавия. Я просто подумала... Великому царю не обязательно быть на военном совете или?.. Вот мой вопрос.

Давид. Честно говоря, это зависит – все зависит от ситуации. Если она не слишком серьезна или тревожна. Иногда можно совет пропустить, и это ничего не изменит. Я не люблю надувать щеки, делая вид, что речь идет о чем-то ужасно важном, когда сама ситуация выеденного яйца не стоит.

Вирсавия. Осада Раввы именно такая ситуация?

Давид. Можно сказать – да. Там уже все решено – мы их добьем. Немного раньше, немного позже – какая разница, правда? У тебя есть малыши, Вирсавия?

Вирсавия. Малыши?

Давид. Я говорю про детей.

Вирсавия. Нет, великий царь, пока нет.

Давид. Могу я задать личный вопрос?

Вирсавия. Конечно.

Давид. Ты готовишься их иметь? Если не хочешь, можешь не отвечать, ты не должна...

Вирсавия. У меня нет секретов от великого царя.

Давид. Это хорошо. Приятно слышать. Если ты стесняешься, просто кивни головой: да или нет.

Вирсавия качнула головой – нет.

Вирсавия. Могу я задать личный вопрос великому царю?

Давид. Несомненно.

Вирсавия. Сколько детей у тебя?

Давид (считает в уме). У меня сорок детей, Вирсавия. Пятнадцать мальчиков в возрасте от года до девяти.

Вирсавия. От скольких жен?

Давид. От двенадцати жен. (Глубокий вдох носом). Не могу понять, какими духами ты надушилась?

Вирсавия. Это янтарь и ваниль, и древесные смолы.

Давид. Плотный какой – аромат. Ты специально его выбрала, когда шла во дворец?

Вирсавия. Я всегда пользуюсь этими духами.

Давид. И они не сводят мужчин с ума?

Вирсавия. Можно воды?

Давид. Да, конечно. Мальчик, налей воды нашей гостье! Он смущен, я думаю, ты ему нравишься.

Вирсавия. Еще один вопрос.

Давид. Да-да.

Вирсавия. Я никак не могу понять, зачем ты меня пригласил. Наверное, не для того, чтобы узнать рецепт моих духов.

Давид смеется, он счастлив. Входит Иоав.

Иоав. Великий царь...

Давид. Здравствуй, Иоав! Ты ведь узнал Вирсавию? Что это я, конечно, узнал – ведь она жена твоего старинного друга. Почему ты стоишь так далеко? Заболел гриппом и боишься нас заразить? Подойди ближе – мы тебя не услышим.

Иоав подходит ближе.

Давид. Почему ты молчишь?

Иоав. У меня дурные вести, великий царь.

Давид. А у меня дурные предчувствия.

Иоав. Я...

Давид. Думаешь, если молчать, дурные вести сами собой испарятся?

Иоав. Вирсавия...

Вирсавия. Что?

Иоав. Вчера ночью в наш лагерь проникли враги, четверо наших людей были убиты, коварно, исподтишка, спящим воинам перерезали горло. Среди этих погибших – твой муж и мой близкий друг, Урия-хетт. Он пал смертью храбрых, вечная память.

Давид. Вечная память. Вирсавия, выпей воды.

Иоав. Спасибо.

Пауза.

Давид. Ты поняла, что сказал Иоав? Ты его слышала? (Иоаву). Ты говоришь неразборчиво.

Вирсавия. Я поняла.

Давид. Что с тобой? Тебе плохо? Почему ты смеешься?

Вирсавия. Я не смеюсь.

6.

Иоав, Элиав.

Элиав. Расскажи: как несчастье случилось?

Иоав. Я уже рассказал.

Элиав. Я слушал тебя и не слышал – мысли мои были совсем далеко.

Иоав. Мы натянули палатки из одеял – ночью ветер приносит песок, и он попадает в глаза, забивается в ноздри. Из-за этих палаток часовым тяжело контролировать весь периметр лагеря. Понимаешь? Диверсанты проникли в лагерь бесшумно, я думаю, их было несколько – может быть, трое. Они убивали бесшумно – никто не слышал ни крика, ни всхлипа, ни звуков борьбы. Утром, когда мы проснулись, мы обнаружили наших товарищей там, на земле. Четверо были мертвы, среди них – твой возлюбленный сын, Урия-хетт. Вот и все.

Элиав. Вот и все. А что же еще? Хотя кое-что мне кажется странным. Если убийцы были бесшумны, как ты говоришь, невидимы, очень искусны в своем ремесле...

Иоав. Продолжай.

Элиав. Почему они ограничились этим? Почему не убили еще четверых, и еще четверых, и еще четверых? Резать спящих солдат – одно удовольствие, правда?

Иоав. Возможно, их кто-то вспугнул ненароком?

Элиав. Что это значит?

Иоав. Случайно. Кто-то встал помочиться, они испугались и всё – убрались восвояси.

Элиав. Это возможно.

Иоав. Конечно!

Элиав. Хотя – что мешало убить полусонного воина, который встал помочиться, и продолжать? Собирать урожай.

Иоав. Я не знаю – меня же там не было.

Элиав. Правда. Хотя – интересный вопрос: где ты был в это время?

Иоав. Где я был? Ты на что намекаешь?

Элиав. Я намекаю на то, что Вирсавия в этот же день, когда умер мой сын, переехала жить во дворец, я намекаю на то, что царская похоть не знает стыда и священных границ, я намекаю. Просто ответь, Иоав, и поклянись памятью друга, что ты не солгал. Извини, я задыхаюсь от скорости собственных мыслей. Если бы ты получил однозначный приказ...

Иоав. Не продолжай – я все равно не отвечу.

Элиав. Хотя – это тоже ответ.

7.

Год спустя. Давид, Натан.

Давид. Мой сын заболел, новорожденный сын заболел.

Натан. Сожалею.

Давид. Мы обращались к врачам, но они разводят руками, не могут сказать вооб-

ще ничего: какая болезнь, почему.

Натан. Понимаю. Я бы хотел посмотреть на ребенка.

Давид. Да, конечно, я попрошу, его сейчас принесут. Эй, позовите Вирсавию!

И еще скажите прислуге, нянюшкам этим, сиделкам: пусть принесут малыша! Просто не знаю, что делать, маленький плачет все время, ужасно, жалко его, если бы хоть говорил, было бы легче понять, что его беспокоит...

Нянька приносит ребенка, следом за ней входит Вирсавия.

Давид. Вот, познакомься, Вирсавия – это Натан, он святой человек, проникательный, сведущий в разных науках.

Вирсавия. В том числе в медицине?

Давид. Он согласился помочь и...

Вирсавия. Поставить диагноз?

Давид. Не уходи, я предлагаю, как минимум выслушать...

Натан. Вы разрешите? Можно мне пообщаться?

Вирсавия. Он недавно заснул, минуту назад.

Натан. Я не хочу будить малыша – я расскажу ему сказку.

Нянька передает младенца Натану.

Натан. Жили-были на свете два человека, богатый и бедный, соседи. У богатого было много овец и коров, и всякого скота, а у бедного совсем ничего, кроме одной-единственной белой овечки. Он купил ее на базаре, поил ее, кормил, она росла вместе с его детишками, ела то же, что они, спала рядом с ними – короче, была практически членом семьи. И вот однажды пришли к богачу гости, нужно их угощать, а хозяина жаба душит, думал он, думал и придумал выход: пошел и украл овечку у бедняка и сделал из нее угощение.

Давид. Нехорошо.

Натан. Нехорошо. Как бы ты наказал богача за его преступление?

Вирсавия. Не отвечай!

Натан. Что бы ты сделал?

Давид. Я не могу, извини, я должен ответить. Это вопрос...

Вирсавия. Это не просто вопрос!

Давид. Я понимаю – это не просто вопрос. Это загадка для маленьких и бестолковых. Я бы заставил его заплатить.

Натан. Заплатить...

Давид. Да, заплатить за урон и предательство. Думаю, в четверо. Да, именно в четверо.

Вирсавия. Ах, Давид, ну зачем ты сказал «заплатить»?

Натан. Что же, ты сам рассудил. И Господь отвечает, через меня, слушай, Давид: «Теперь не отступит беда от этого дома, за то, что ты пренебрег моей добротой и взял себе в жены Вирсавию, женщину Урии-хетта. Я отберу у тебя всех твоих жен и отдам их другим, они лягут с ними открыто, никак не таясь, ты увидишь, я тебе

обещаю».
Давид. Я согрешил.
Натан. Господь, загладит твой грех, ты не умрешь...
Давид. Но? Должно последовать «но»...
Натан. Сын твой умрет.
Давид. Мой сын от Вирсавии?
Натан. Да. Сожалею.
Вирсавия. Зачем ты сказал «заплатить»?

8.

Давид, Вирсавия, Падший.

Давид. Эй, послушай...
Падший. Мой господин...
Давид. Расскажи что-нибудь, мне нужно отвлечься, хотя бы на пару минут.
Падший. Великий царь... иногда вспоминает Урию-хетта?
Давид. Нет, никогда.
Падший. Может быть, раньше такое случалось: во время прогулки или во время еды? Внезапно накатит, как будто порыв горячего ветра.
Давид. Нет, никогда. Почему ты спросил?
Падший. Это было бы трудно – забыть о нем навсегда.
Давид. Понимаешь... Я мысленно сразу отсекаю – его от нее, от Вирсавии – точным ударом разрушил связь между ними, и все, забыл, что он существует.
Падший. Это странно.
Давид. Согласен.
Падший. Хотя это ловкий прием: взять и забыть.
Давид. И неприятное тут же само исчезает.
Падший. Жить ему оставалось всего ничего.
Давид. Что ты хочешь сказать?
Падший. Боль и совесть – они как-то связаны.
Давид. Как?
Падший. По-моему, стыд неплохое лекарство от боли. Если жалко себя...
Давид. Вспомни, кого ты ужалил...
Падший. Как ни крути – воровство...
Давид. Не говори ерунды. Царь не может быть вором – он законно владеет людьми, их телами, сердцами, кишками, он законный хозяин всего...
Падший. Хорошее слово «закон», похоже на золото – им легко оправдать, все что угодно.

Входит Вирсавия. Падший продолжает убирать мусор.

Вирсавия. Ты стоишь на коленях часами, они у тебя в синяках.
Давид. Я молось, не мешай.

Вирсавия. Ты не ешь ничего, ты постишься и молишься, ты почернел и оброс, пахнешь сточной канавой. Думаешь, Он тебя слышит?
Давид. Я себя слышу.
Вирсавия. Я говорю не об этом, я говорю о другом.
Давид. Ошибаешься.
Вирсавия. Посмотри на меня. Вот уже появилась морщина на лбу, она похожа на шрам, я не помню ее.
Давид. Яхве пометил меня. Его ноготь ее прочертил.
Вирсавия. Думаешь, Он тебя слышит?
Давид. Этот вкрадчивый голос внутри моей головы, чей это голос, по-твоему?
Вирсавия. Чей?

Пауза.

Давид. Это голос безмолвия, он – молчаливая рыба, глаза его круглые, плоские, полные ужаса.
Вирсавия. Не уходи, подожди.
Давид. Нет.
Вирсавия. Я скучаю, любимый, я забыла тебя, я хочу тебя вспомнить.
Давид. Извини, не могу.
Вирсавия. Я подумала, может быть, это поможет...
Давид. Я...
Вирсавия. Нашему мальчику.

Пауза.

Давид. Я понимаю, кровь у тебя молодая, тебе это нужно. Видишь, этого парня с мешками для мусора? Ты его попроси, он тебе не откажет – ну, иди, иди, не смущайся, у нас это принято.
Вирсавия. Ты меня ненавидишь?
Давид. Я...
Вирсавия. И презираешь.
Давид. Я никого не виню, кроме себя. Я пытаюсь исправить.
Вирсавия. Как это можно исправить?! Все уже сделано... Знаешь, есть поговорка: Господь посетил. Лучше бы Он отвернулся, пока мы с тобой...
Давид. Совокуплялись, как звери?
Вирсавия. Нет. Любили друг друга.
Давид. Он отвернуться не может, если бы даже хотел.
Вот в чем проблема. У Него, как ни странно, нет свободного выбора.

9.

Ночь. Давид стоит на коленях, молится. Входит Падший.

Падший. Великий царь...
Давид. Что? Мальчик умер?
Падший. Я соболезную.
Давид. Да. Вот и все: кажется, я расплатился.
Падший. Каждый может упасть.
Давид. А точнее, он заплатил за меня. Это и есть справедливость? Маленький мальчик, безъязыкий, бессмысленный, мокрый птенец, должен платить по счетам. Это и есть...
Падший. Механизм воздаяния.
Давид. Как ты сказал?..
Падший. Механизм.
Давид. Как ты сказал твое имя?
Падший. Яма.
Давид. Правильно – Яма. Ты вина принеси – будем пить, и гулять до рассвета. Вот. Составишь компанию? И не смотри на меня, как на нищего в стружьях, я в порядке, просто немного устал.
Падший. Вы не будете больше молиться?
Давид. Я? Молиться? О чем?
Падший. Я не знаю.
Давид. Я тоже. Истинный Бог не слышит меня. Или, может быть, слышит, но эти молитвы Ему неприятны. Или у Бога на них аллергия. Видишь, есть варианты. Самое скверное в этой истории – я Его понимаю.
Падший. Он опечален?
Давид. Слабо сказано, Яма. Он сожалеет, что мы с Ним знакомы.
Падший. А как же любовь, которая все искупает?
Давид. Самообман.
Падший. И Вирсавия – самообман?
Давид. Ох, удар ниже пояса, но – отличный удар.
Падший. Я не хотел...
Давид. Отвечаю: Вирсавия – это ловушка. Или лучше – приманка в ловушке? Неважно. Если попался, то пеняй на себя.
Падший. Я бы тоже не смог устоять – ее красота...
Давид. А не надо меня утешать! Ее красота – искушение для ходоков, таких же, как ты или я, узколобых и без царя в голове. Извини. Нравится мой каламбур: царь без царя в голове?

Пауза.

Падший. Она вернется домой?
Давид. Кто? Вирсавия? Где ее дом?
Падший. Вы ее отошлете?
Давид. Да, возможно. Как бы ты поступил? Посоветуй.
Падший. Я бы лег с ней опять...
Давид. И она родила бы мне сына, который бы умер опять.

А потом. Так бывает в горячке, бредовые образы, носятся перед глазами по кругу, и все повторяется снова и снова, пока великое солнце само себя не сожжет.
Падший. Я ее позову?
Давид. Лучше выпьем, и спой что-нибудь – заунывное, я тебе подпою.
Падший. Я не умею.
Давид. Как не умеешь? Ангел, а петь не умеешь? Быть такого не может. Ладно, тогда – я буду петь, а ты помолчи и поплачь.

Давид поет, Падший молчит.

Июнь 2017

ЮДИФЬ ТАНЦУЕТ ДЛЯ ОЛОФЕРНА

1.

Юдифь, Ахиор.

Юдифь. Айсоры нам перекрыли все акведуки и все подходы к воде.
Ахиор. А что ты хотела? Обычная тактика во время осады. Жажда сильнее желания сопротивляться.
Юдифь. Совет старейшин фактически капитулировал. Они решили...
Ахиор. Единогласно?
Юдифь. Естественно... открыть городские ворота.
Ахиор. Это глупость.
Юдифь. Я тоже так думаю.
Ахиор. Или что-то похуже, чем глупость.
Юдифь. Предательство?
Ахиор. Следствие страха и слабости.
Юдифь. Им Олоферн обещал...
Ахиор. Да неужели?
Юдифь. Он обещал свое покровительство городу, если армия сложит оружие и подчинится.
Ахиор. Они ему сразу поверили?
Юдифь. Да.
Ахиор. Преступная глупость! Айсоры будут насиловать и убивать. Это я обещаю.
Юдифь. Город уже безоружен.
Ахиор. Болваны...
Юдифь. Если нам повезет, солдаты будут гулять, расслабляться в тавернах и банях...
Ахиор. И покупать проституток...
Юдифь. И запастись едой...

Ахиор. Хотя зачем покупать? Можно взять задарма. Скажи, Юдифь: в чем, по-твоему, главная радость солдата?
Юдифь. В победе?
Ахиор. Не угадала.
Юдифь. В том, чтоб остаться в живых?
Ахиор. Опять, ошибаешься. Главная радость солдата – насиловать и убивать. Естественно, ради высоких идей и абстрактных понятий, как, например: право народа на выбор – в зад или в рот, или – экспансия нашей культуры в чужой огород. Война – это ширма, Юдифь, дымовая завеса для прирожденных убийц и маньяков.
Юдифь. Что предлагаешь?
Ахиор. Не знаю. Я бы попробовал их удивить.
Юдифь. Как удивить?
Ахиор. Обезглавить. Армия без полководца – это шпана, сборище гопников. Если убрать Олоферна, люди его растеряются и отойдут.
Юдифь. Это было бы чудо.
Ахиор. Я наблюдал Олоферна вот так, в непосредственной близости. Он контролирует все, держит вожжи в руках, все приводные ремни. Любое решение, самое мелкое, им утверждается лично. Он осторожен, хитер, круг его приближенных – пять или шесть человек, остальные – охрана.
Юдифь. В чем его слабость?
Ахиор. А догадайся с трех раз.
Юдифь. Деньги, слава и женщины?
Ахиор. Женщины, женщины, женщины.
Юдифь. То есть, этот вояка – обыкновенный маньяк?
Ахиор. Я бы сказал, наш Олоферн – классический случай. Вот поэтому я говорю: ему нельзя доверять.
Юдифь. Да, Ахиор, Израиль можно поздравить с этим решением высокомуздрых отцов.
Ахиор. Это уж точно.

2.

Юдифь и Геула, служанка.

Юдифь. Геула...
Геула. Я не могу, не могу, не могу.
Юдифь. Не мороси. Ты должна мне помочь.
Геула. Ты еще молодая, Юдифь, поэтому смелая. Ты от страха не бегаешь – ты его ищешь. Дело, конечно, хозяйское.
Юдифь. Я...
Геула. Нет, не могу, не проси. Я не сплю по ночам, я пугаюсь каждого скрипа, каждого шороха. Да, у меня паранойя, что в этом странного?
Юдифь. Ты была куртизанкой, знаешь, как соблазнять.

Геула. Дело нехитрое.
Юдифь. Не для меня.
Геула. Слушай тело – оно тебя не обманет.
Юдифь. Их предводитель...
Геула. Опять...
Юдифь. Пресыщенный зверь. Нужно дать ему выбор – я или ты.
Геула. Ну, естественно – ты. Айсоры предпочитают блондинок.
Юдифь. Откуда ты знаешь?
Геула. Прости?
Юдифь. Это глупый вопрос.

Пауза.

Юдифь. Если мы не рискнем, айсоры войдут в Ветилую...
Геула. Все говорят, ничего не случится такого: войдут и уйдут, это просто мужчины, у них одно на уме.
Юдифь. Что если все ошибаются?
Геула. Ладно, всегда можно спрятаться и переждать...
Юдифь. Пока будут резать других?
Геула. Господи, я-то в чем виновата? Я не могу отвечать за других... И помочь тоже им не смогу. Я сказала – я крови боюсь.
Юдифь. Тебе не придется...
Геула. Хочешь сама это сделать?
Юдифь. А что?
Геула. Ох, не смейся: ты голову курице не могла отрубить. Помню, тебя чуть не вырвало прямо на курицу. Бедная птица.
Юдифь. Да, не могла, не могла, но это не курица, а боевой генерал.
Геула. Как его там?
Юдифь. Олоферн.
Геула. Красивое имя.
Юдифь. Поэтому ночью надень свое лучшее платье, надень украшения из бирюзы...
Геула. Может, лучше янтарь?
Юдифь. Нет, надень бирюзу – она тебе больше подходит...
Геула. Я...
Юдифь. Для нашего дела, Геула! В ней ты больше похожа на благородную даму.
Геула. Правда, что ли?
Юдифь. Я попрошу наточить...
Геула. Ох, господь милосердный...
Юдифь. Два мясницких ножа, и мы попытаемся... мы попытаемся...
Геула. Что попытаемся? Выжить?
Юдифь. Это как повезет.

3.

Юдифь, Ахиор, Геула.

Юдифь. Ахиор...

Ахиор. Все, я с вами пойду, решено, без меня вы не справитесь.

Геула. Ну...

Ахиор. Раби аммури - огромный мужчина с мышечной массой медведя.

Геула. Если его подпоить...

Ахиор. Нет, все равно - тут нужна мужская рука.

Юдифь. И женская вывеска. Вот что, Геула, найди у себя в гардеробе приличное платье.

Ахиор. Голову я заматаю...

Юдифь. Ага, бедуинским платком...

Ахиор. Значит, встретимся в полночь...

Юдифь. У Южных ворот...

Ахиор. Оружие я прихвачу...

Юдифь. Только не слишком тяжелое...

Ахиор. Ладно...

Геула. Эй, подождите, алё! Дайте и мне вставить свои пять копеек.

Ахиор. Особое мнение?

Геула. Да.

Ахиор. Говори, ради бога - кто тебе не дает?

Геула. Оружие лучше оставить.

Ахиор. Это еще почему?

Геула. Нас, наверное, будут обыскивать - правильно я понимаю? Если найдут что-нибудь, ножи, например, ими же нас и прирежут.

Юдифь. Да, Геула права.

Геула. Но это не всё. Обыск может быть тщательным, очень подробным, детальным. Правильно я понимаю?

Ахиор. Это возможно.

Геула. Как велика вероятность? Десять из десяти? Если охрана нащупает хер

Ахиора, это будет кошерно? Это не будет кошерно! Вы, друзья, извините, я на верную смерть идти не хочу, это вы без меня...

Ахиор. Не морози.

Геула. Если нет ни единого шанса, это не подвиг, это сдвиг в голове, самоубийство. Ты не согласен?

Ахиор. Я...

Юдифь. Геула права, Ахиор, и ты это знаешь.

Ахиор. Вы не пойдете вдвоем - это плохой вариант.

Геула (тихо). Вот упрямый баран.

Ахиор. Я обозначу места, где стоят часовые.

4.

Юдифь, Геула, Ахиор в женской одежде, Офицеры.

1-ый Офицер. Кто вы такие?

2-ый Офицер. Откуда, куда и зачем?

Юдифь. Я - служанка моей госпожи.

Геула. Иду, куда мне прикажет моя госпожа.

2-ой Офицер. А кто твоя госпожа?

Юдифь. Сивилла.

2-ой Офицер. Кого?

Геула. Пророчица, пифия...

2-ый Офицер. Типа умеет предсказывать, что будет завтра?

Геула. Естественно.

1-ый Офицер. А через год или два?

Геула. Вообще не вопрос.

1-ый Офицер. Что-то она молчаливая.

2-ой Офицер. Может, немая?

1-ый Офицер. Глухонемая пророчица? Не говори ерунды.

2-ой Офицер. Может, она объясняется жестами, знаками. Или пишет стрелой на песке. Я однажды видел такое в Содоме.

Юдифь. У нашей сивиллы есть сообщение для Олоферна.

1-ый Офицер. Как интересно.

Геула. Ага.

1-ый Офицер. От кого сообщение?

Юдифь. Мы не знаем деталей, но это не человек.

1-ый Офицер. Не человек?

Юдифь. Думаю, дух - она общается с духами.

1-ый Офицер. Вы его видели?

Геула. Ха! Своими глазами.

1-ой Офицер. Я бы тоже хотел на него посмотреть. Все про них говорят: ангелы, демоны, духи, туда полетели, сюда, - а я в свои восемнадцать только и видел, что насекомых да птиц.

Юдифь. Я не советую.

Геула. Да - то еще зрелище, ужас.

2-ой Офицер. Ладно, давай их обьем.

Геула. Только не это! Моя госпожа будет очень расстроена.

2-ой Офицер. Чем это?

Геула. Вы ее будете трогать, ощупывать...

2-ой Офицер. Ну?

Геула. Своими мужскими руками.

Юдифь. Тело ее, это хрупкий и нежный сосуд...

Геула. Оно возбудится, и духи в него не войдут. Вы понимаете, это сивилла!

1-ый Офицер. Мы понимаем, конечно...

2-ой Офицер. Всё понимаем.

1-ый Офицер. Но устав есть устав.

Офицеры обыскивают женщин. Когда дело доходит до Ахиора, он достает из-под платья короткий меч и двумя точными ударами убивает офицеров. Юдифь блюет в стороне.

Геула. Хорошие мальчики, жаль.

Ахиор. Я тут быстро почищу пока, а вы найдите шатер Олоферна и ждите меня.

5.

Олоферн, Юдифь и Геула.

Юдифь (поет). Дух говорит Олоферну, раби аммури, предводителю армии ассирийцев. Осада будет успешной, Израиль падет, ровно в полдень город откроет ворота. Прекрасная Ветилуя раздвинет белые ноги свои, и войдет в нее Олоферн со всеми людьми, чтобы стать триумфатором.

Пауза.

Олоферн. Это все? Конец сообщения?

Геула. Нет, подожди, она еще не закончила. Видишь, она закатила глаза...

Олоферн. И что это значит?

Геула. Тсс...

Юдифь (поет). Дух говорит Олоферну, раби аммури, предводителю армии ассирийцев. Израиль отдался в руки твои, чтобы ты утешил его, как любимую женщину, ласкал бы его, как невесту полную ожиданий. А ты что задумал?

Пауза.

Олоферн. А что я задумал?

Геула. Не знаю.

Олоферн. Это всё?

Геула. Нет, подожди.

Юдифь (поет). Создатель богов Ашшур и богиня войны Иштар уединились в небесном шатре на краю тишины. Сплели они ноги свои и руки свои, подобно траве луговой, подобно сильным корням праматери ивы. Дух говорит Олоферну, раби аммури, предводителю армии ассирийцев. Не шумите, не громыхайте железом, не трубите в свои деревянные трубы, не стучите костями беды в свои барабаны – боги спят на краю тишины.

Пауза.

Олоферн. Это всё?

Геула. Нет, подожди. Видишь, она задрожала...

Олоферн. И что это значит?

Геула. Дух еще там, он еще не ушел.

6.

Свадебный пир. Юдифь, Олоферн, его приближенные.

Олоферн. Есть одно предложение: выпить вина за мою невесту Юдифь! Разве она не красавица, чья красота попадает в самое сердце мужчины и там остается, как жемчуг, который все время растет и становится только прекрасней? Разве мне не завидует каждый свободный джигит в этом шатре? Но дело не в этом, вернее, не только в этом. Я не хочу за этим столом говорить, в чем именно дело. Свадьба не место для умных дискуссий. Давайте оставим их на потом. Все разговоры и споры о непонятных явлениях – это потом, за кулисами, да? Свадьба – великое таинство, совокупление душ и, естественно, тел, свадьба уже невозможная тайна. Юдифь, ты сокровище, пью за тебя!

Пауза. Все выпивают и закусывают.

Юдифь. Любимый, я за тебя беспокоюсь, больше не пей, хорошо?

Олоферн. Не беспокойся, любимая, твой медвежонок в ажуре, он себя контролирует. Ты еще не устала?

Юдифь. Я немного устала.

Олоферн. Если хочешь, пойдём, отдохнем и вернемся часа через два. Гости нас подождут.

Юдифь. Я бы хотела принять горячую ванну.

Олоферн. Какие проблемы: я прикажу, чтобы нам нагрели воды.

Юдифь. Мне нужна помощь Геулы.

Олоферн. А где она, кстати?

Юдифь. Думаю, вышла на воздух – здесь духота, как в аду.

Олоферн. Ты бывала в Аду?

Юдифь. Я говорю фигурально.

Олоферн. То есть – ты не бывала в Аду?

Юдифь. Нет, конечно.

Пауза.

Юдифь. Что такое, любимый? Ты опять глядишь на меня, как будто не веришь? Олоферн. Я не верю, Юдифь. Ты такая красивая. Тут без демонов не обошлось.

7.

Юдифь, Геула.

Геула. Скажи, он достаточно пьян, чтобы лечь и сразу уснуть?

Юдифь. Я не знаю.

Геула. Не знаешь?

Юдифь. Он пьет одну за другой.

Геула. Язык заплетается?

Юдифь. Нет.

Геула. Как попугай повторяет одни и те же слова?

Юдифь. Кажется, нет.

Геула. Это плохо. Ты подливала вина?

Юдифь. Нет, конечно, это не принято, это работа прислуги.

Геула. Ну, тогда остается одно: ты должна его вымотать.

Юдифь. Вымотать?

Геула. Да, хорошенько его погонять, ты еще молодая кобылка, он пожилой жеребец, сделай так, чтобы он задохнулся, а сердце его колотилось, как боевой барабан.

Юдифь. Я...

Геула. После секса мужчины всегда расслабляются и засыпают. Спят спокойно, как дети после шумного дня.

Юдифь. Я не смогу.

Геула. А зачем говорила про жертвы? Зачем это все затевала? «Я не смогу»! Поздно теперь отступить!

Юдифь. Речь была не об этом.

Пауза.

Геула. То есть убить мужика, среди ночи, на брачной постели – это кошерно, отдать ему – ни за что?!

Юдифь. Не ори на меня.

Геула. Он всего лишь мужчина: он войдет и уйдет, а время потом это смоем, я тебе обещаю.

Юдифь. Похолодало.

Геула. Тебя не знобит?

Юдифь. Куда-то исчез Ахиор. Куда он исчез?

Геула. А кто его знает? Появится. Если еще не убит.

8.

Юдифь, Олоферн.

Олоферн. О-о-о! Любовь моя, тебе хорошо?

Юдифь. Да, любимый, мне хорошо.

Олоферн. Я старался. Чтобы не было больно.

Юдифь. Мне не было больно.

Олоферн. Совсем?

Юдифь. В самом начале, немного.

Олоферн. Ты кончила подо мной одиннадцать раз. Я считал.

Юдифь. Ты сбился со счета, любимый.

Олоферн. Неужели?

Юдифь. Я не шучу – я кончила ровно тринадцать раз.

Олоферн. О! Любишь нежное мясо, сырое?

Юдифь. Не знаю. Наверное, нет, у нас его не едят.

Олоферн. Хочешь попробовать? На.

Юдифь. Это что?

Олоферн. Глаз крокодила.

Юдифь. Он – сырой?

Олоферн. Обязательно – только сырой.

Юдифь. Что-то я не уверена.

Олоферн. Просто попробуй.

Юдифь. Я не могу, извини.

Олоферн. Рот открой, и можешь сама не смотреть.

Юдифь. Что ты делаешь? Нет!

Олоферн. Это будет полезно, для малыша.

Юдифь. Что?

Олоферн. Глаз в твоем животе поможет ребенку – легче будет искать дорогу домой. Есть такая примета.

Юдифь. Прости, я не знала.

Пауза.

Юдифь. Можно я проглочу? Ну же, дай мне его и не дуйся.

Странный какой, этот глаз.

Олоферн. Я думал, сивиллы питаются всякой экзотикой...

Юдифь. Да, очень странный...

Олоферн. Тараканами, змейками...

Юдифь. И саранчой.

Олоферн. Саранча очень вкусная, кстати – чистый белок.

Юдифь положила глаз крокодила в рот, говорит непонятно.

Юдифь. Поцелуй меня.

Олоферн. Что, любимая?

Юдифь (вытащила глаз). Поцелуй меня.

Олоферн. Хорошо. Твой живот ожидает моих поцелуев? Или твои ягодички? Или шея, ключицы, подмышки?

Юдифь. Губы в губы меня поцелуй.

Положила глаз в рот.

Олоферн. Почему ты вернула? Съешь его, этот глаз.

Юдифь. Подержи его там, у себя, покатай языком. Я потом его съем.

Олоферн. Почему ты его ненавидишь?

Юдифь. Кого?

Олоферн. Свой народ.

Юдифь. Потому что рабы до мозга костей, несвободные люди. Стыдно за них.

Олоферн. Они выживают, как могут. Что еще они могут в такой ситуации?

Юдифь. Петь и плясать.

Олоферн. Наша армия очень сильна и прекрасно обучена.

Юдифь. Я это знаю, но чувства тоже сильны – я не умею их контролировать.

Олоферн. Ты еще девочка.

Юдифь. Хочешь сказать – научусь?

Олоферн. Я тебя научу, я буду твоим педагогом.

Юдифь. Ой-ой-ой, звучит угрожающе.

Олоферн. Вот не надо смеяться, не надо. Я не только солдат, мое солнышко, я еще и поэт.

Юдифь. Ого! Раби аммури пишет стихи о любви?

Олоферн. Мемуары в стихах.

Юдифь. Почитай.

Олоферн. Подожди, я сейчас принесу.

Олоферн набрасывает халат и выходит.

9.

Появляется Ахиор.

Юдифь. Ахиор?!

Ахиор. Это я, не кричи.

Юдифь. Мы думали, ты не появишься...

Ахиор. Да? А я появился, как видишь, как обещал. Ангелы нам помогают.

Юдифь. Прости, мне нужно одеться.

Пауза. Юдифь быстро одевается.

Ахиор. Как тебе генерал?

Юдифь. Он ушел.

Ахиор. Но скоро вернется?

Юдифь. Я не знаю. Сказал, что пошел по делам...

Ахиор. И все?

Юдифь. Сказал: не волнуйся и все. Дай, пожалуйста, туфли.

Ахиор. Как он в постели – хорош?

Юдифь. О чем ты? Не время сейчас обсуждать эти вещи.

Ахиор. Согласен. Не время, не место, не то настроение, да? Обсудим детали?

Юдифь. Какие детали?

Ахиор. Убийства.

Юдифь. Послушай...

Ахиор. Внимательно слушаю.

Юдифь. Я...

Ахиор. Ну-ну, продолжай.

Юдифь. Мне кажется, эта затея...

Ахиор. Глупа, нелогична, преступна? Давай, говори. У нас мало времени...

Юдифь. Я предлагаю...

Ахиор. Юдифь...

Юдифь. Я предлагаю...

Ахиор. Что-то в тебе изменилось.

Юдифь. Да, правильно, все изменилось – во мне – теперь два человека.

Ахиор. Да что ты? Уже понесла? Поздравляю!

Юдифь. Я говорю не об этом.

Ахиор. Два человека в одном? Обе женщины? Обе, конечно, ревнивы?

Юдифь. Ты... уходи, Ахиор, я справлюсь сама, без тебя.

Ахиор. Неожиданно, я удивлен, «уйди». Можно спросить почему?

Юдифь. Он первый мужчина – он мой первый мужчина – я хочу – я буду его последняя женщина...

Ахиор. Я понимаю, Юдифь, в этом есть своя логика. И красота. Оставляю свой меч – у тебя под кроватью – смотри.

Юдифь. Уйди, Ахиор.

Ахиор. Главное, не промахнись. Я буду поблизости.

Ахиор исчезает.

10.

Олоферн возвращается с мешком в руках.

Олоферн. Любимая...

Юдифь. Да, медвежонок?

Олоферн. Что с твоими глазами? Ты плакала?

Юдифь. Думала, ты не вернешься.

Олоферн. Бедный, бедный ребенок.

Юдифь. Я паникую без всякого повода? Глупо.

Олоферн. Так получилось, прости.

Юдифь. Нет-нет, я сама виновата. Хочу научиться держать свои нервы в руках.

Олоферн. Там... от тебя кто-то вышел, какая-то женщина.

Юдифь. Это мой ангел-хранитель – Геула. Спросила, не нужно ли мне что-нибудь. Скорее, читай мемуары! Стораю от любопытства.

Олоферн. Потом почитаю. Сними это платье, ложись.

Юдифь раздевается.

Юдифь. Хочешь, я для тебя потанцую?

Олоферн. Спасибо.

Юдифь. Да или нет?

Олоферн. Конечно, любимая, да.

Юдифь. Ты, пожалуйста, пой что-нибудь и хлопай в ладоши, ритмично. А я буду тихо тебя соблазнять. Не торопись – это будет медленный танец.

Юдифь танцует, Олоферн поет и ритмично хлопает в ладоши.

Олоферн. Ты не только сивилла – ты еще и актриса...

Юдифь. Я не только актриса – я еще и блудница...

Олоферн. Ты не только блудница – ты еще и убийца...

Юдифь остановилась.

Олоферн. Ты мне сразу понравилась, что-то меня потянуло, так потянуло, что...

А-а! Теперь понимаю, что именно: мы с тобой близнецы, одного поля ягоды, два сапога, отличная пара. Оба левые, правда. Твою пособницу я обезглавил.

И твоего пособника тоже. Здесь их головы – в этом мешке. Хочешь взглянуть?

Посмотри.

Юдифь смотрит.

Олоферн. Отличная выдержка. Bravo! Нервы, как у солдата. Эх, я бы вставил тебе напоследок, под занавес, а? Надеюсь, ты тоже не против? А что? Несколько лишних минут, порция воздуха, можно еще помолиться – мой подарок тебе.

Юдифь. Это щедрый подарок, спасибо.

Олоферн. Рад, что ты оценила. Тогда подойди.

Юдифь подходит ближе.

Олоферн. Между нами дистанция несколько метров. Или это иллюзия?

Юдифь подходит ближе.

Олоферн. Давай, давай, не стесняйся...

Юдифь встает на колени.

Олоферн. Ты меня умоляешь? Пощады не будет – нет пощады предателям, это закон.

Юдифь встает на четвереньки.

Олоферн. А, тебе нравится так, по-собачьи? Это логично. Только хвостом не виляй – все равно не поверю.

Юдифь подползает вплотную к низкой кушетке, на которой лежит Олоферн, нащупывает рукой меч, быстро вскакивает на ноги, мастерским ударом отрубает

генералу голову, поднимает ее, держит перед собой, смотрит пристально в глаза. Юдифь. Я не только убийца – я еще лисица. Вижу, ты удивлен, медвежонок.

11.

Эпилог. Юдифь, Члены Совета Старейшин.

1-ый Член. Десять лет одиночества – может, хватит уже?..

2-ой Член. Очень глупо терять драгоценное время...

1-ый Член. Такие, как ты, должны рожать сыновей, способных менять траектории целых народов...

2-ой Член. Надеюсь, ты понимаешь, о чем ты молчишь...

1-ый Член. Она понимает: что старой системе хана...

2-ой Член. Грязные рты изолгались...

1-ый Член. Гордые осатанели...

2-ой Член. Боль перешла границы терпения...

1-ый Член. Тьма помрачила умы...

2-ой Член. Люди спят на ходу, отрицая свою человечность, а когда просыпаются, тут же идут умирать...

1-ый Член. Им нужны основания...

2-ой Член. Обществу нужен отец...

1-ый Член. Или мать...

2-ой Член. Героический образ...

1-ый Член. Ты – легенда великой эпохи, ты уже героиня...

2-ой Член. Народные массы тебя обожают...

1-ый Член. Матери, называя детей твоим именем, сразу дают им защиту, удачу и верного мужа...

2-ой Член. В принципе, это понятно...

1-ый Член. Каждый третий подросток женского пола носит имя «Юдифь»...

2-ой Член. Самое модное имя среди молодежи...

1-ый Член. Я удивляюсь, как прочно ты въелась в их неоформленный мозг...

2-ой Член. Проникла в сознание...

1-ый Член. Как неизбежная ржавчина...

2-ой Член. Я повторяю, члены Совета Старейшин единогласно решили...

1-ый Член. Двое пока воздержались...

2-ой Член. Это, конечно, консенсус...

1-ый Член. Но обольщаться не стоит...

1-ый Член. Многие люди завидуют...

2-ой Член. И не последние люди...

1-ый Член. Всякое может случиться...

2-ой Член. Это опасная тема – лучше ее не касаться...

1-ый Член. Ты для народа – икона...

2-ой Член. А для вождей и жрецов – хуже чесотки...

1-ый Член. Эти изъяли себя из народного тела...

1-ый Член. Их эгоизм изнуряет терпение масс...
2-ой. Член. Их не спасут ни война, ни духовные скрепы...
1-ый Член. Ладно, Юдифь: ты согласна возглавить страну?

Пауза.

Юдифь. Я бы хотела – простите – немного покоя.

12.
Ночь. Юдифь, Мальчик.

Мальчик. А потом? Куда ты спрятала меч?
Юдифь. В надежное место.
Мальчик. И ты не боялась, что кто-то его обнаружит?
Юдифь. Конечно, боялась, но мы должны рисковать.
Мальчик. Почему?
Юдифь. Только боги ничем не рискуют – для них это просто игра.
Мальчик. А люди рискуют?
Юдифь. Еще бы, всегда, постоянно.
Мальчик. Боги над нами смеются?
Юдифь. Смеются и плачут – бывает по-всякому. Мы для них персонажи...
Мальчик. Как актеры в кино?
Юдифь. Или в театре.
Мальчик. Мы – у них в голове?
Юдифь. Они у нас – мы у них – в этом смысле все гармонично.
Мальчик. Разве Бог не один?
Юдифь. Разве мы с тобой не одно? Истинный Бог многолик.
Мальчик. Это правда, я это чувствую, да.

Пауза.

Мальчик. Еще расскажи об отце...
Юдифь. Дорогой...
Мальчик. Ты обещала!
Юдифь. Ну, хорошо.
Мальчик. Ты говорила, он был поэтом. Его стихи сохранились?
Юдифь. Нет, к сожалению.
Мальчик. Ладно.
Юдифь. Я не хочу тебя огорчать...
Мальчик. Он был великим поэтом или просто известным?
Юдифь. Я...
Мальчик. Можно сказать «знаменитым»?
Юдифь. Да, наверно, можно сказать. Имя его повторяли многие рты.

Мальчик. Поэтому ты его полюбила?
Юдифь. Поэтому я его полюбила.
Мальчик. Что случилось потом?
Юдифь. Остальное ты знаешь...
Мальчик. Ты ушла на войну и стала разведчицей.
Юдифь. Да.
Мальчик. Фатум вас разлучил.
Юдифь. Ничего не поделаешь: поэзия, как и война, питается фатумом.
Мальчик. Женщина тоже?
Юдифь. Прости, дорогой?
Мальчик. Женщина ест мужчину, которого любит?
Юдифь. Ты уже спишь на ходу, отправляйся в постель.
Мальчик. Как же я ухитрился – в последний момент – всех обмануть?
Юдифь. Мы с тобой ухитрились, мой медвежонок. Мы с тобой молодцы.

Июль 2017

БАШНЯ

Ночь. Строители – пять или шесть, или семь – сколько угодно.

1.
- С нами Бог, а мы его фавориты.
- Что это значит?
- Мы его инструменты.
- Нет, его любимые дети.
- Ага.
- Ты давно стоял перед зеркалом?
- Что ты сказал? А ну, повтори.
- Не повторяй.
- Кукареку, петухи.
- Не горячись, ты объясни почему.
- Всех накрыло водой, а мы уцелели.
- Это бесспорно.
- Только мы уцелели.
- И что это значит?
- Это что-нибудь значит.
- Да, но зачем?
- Это вопрос.
- Чтобы жить и что-то понять.
- А поняв, что-то построить – хорошее, новое, вечное.

- Башню?
- Да.
- Свое государство.
- Есть что-нибудь от изжоги?
- Мы – великий народ, у нас особая миссия.
- Путь.
- Мы прошли испытания.
- Да.
- Мы обязаны выжить.
- Зачем?
- Если снова потоп, эта Башня будет защитой.
- Естественно.
- Да.
- Говорят, высокая Башня – вызов судьбе.
- Проведению.
- Да.
- Нужно смириться.
- Жить под водой, как в том анекдоте?
- Ага.
- Говорят, это памятник нашей гордыне.
- Глупцы.
- Мы поднимемся к звездам и выживем.
- Да.
- Мы другие, мы не такие, как все, что повсюду лежат в подводных могилах.
- А рыбы, наверно, пируют.
- Еще бы – конечно.
- Так задумал Создатель всего. Если что-то противно Ему, он решительным жестом – сразу в помойную яму...
- Истории?
- Или на дно.
- С нами Бог, а мы Его инструменты.
- Ты его молоток.
- А ты пила по железу.

2.

- Да, сегодня с утра зарядило.
- Дождик мелкий, но это пока.
- Перестанет.
- Сам перестань.
- Там железо грохочет, где-то за лесом, вспышки такие...
- Опять?
- Новолуние.
- Липкий туман, белый, как молоко, ничего не видать.

- А если опять?
- Разверзнуться хляби небесные.
- Ладно, не ссы, успеем построить.
- А жабры еще не развились.
- Ха-ха.
- Я, друзья, чувак приземленный – думаю так...
- Не торопись – лучше подумай.
- Климат сам по себе, Автор сам по себе. Что-то где-то растаяло, сразу вода поднялась, вот и случился потоп, и никакой метафизики.
- Да.
- Вещи просто случаются.
- Это такая игра.
- Нет вообще ничего, никакого урока?
- Думаю, нет.
- Все говорят, не знаю, правда ли это...
- Что говорят?
- Да у соседей кое-что было, после чего началось.
- Что, например?
- Женщины их оплошали, делали это не только с людьми, женщины их подвели.
- Не удивлен.
- Свое удовольствие тут превыше всего.
- А если точнее? С ослами? С быками? С собаками?
- Делали что?
- Ты годовалый ребенок или мужик?
- Что ты затих? Давай, продолжай.
- Я не уверен...
- Тогда и не надо.
- О, смотри, крысиный король побежал.
- Откуда ты знаешь?
- Вид у него очень важный.
- Совокуплялись и что?
- Все это сказки.
- Люди не могут без этого – всё хотят объяснить. Ищут моральный урок, причины и следствия.
- И?
- А там ничего – беды просто случаются.
- Это игра.
- Кто играет против кого?
- Бог против дьявола.
- Хаос против порядка.
- Наша задача эту игру контролировать.
- Да.
- Хотя бы частично.
- С кем они переспали?

- Это не сказки – это рассказ очевидца.
- Ладно тебе, не томи – что за рассказ?
- Эти женщины ангелам дали себя обрюхатить.
- Ого!
- И породили чудовищ.
- С тремя головами?
- Не обязательно – просто очень больших и очень способных.
- Ага.
- Способных на что?
- Этого мы не узнаем.
- Уже не узнаем.
- Были бы нам конкуренты.
- Или товарищи, старшие братья, учили бы нас.
- Все ерунда.
- Почему?
- У ангелов нет инструмента для этого дела.
- Это же падшие ангелы.
- Падшие – значит, не ангелы, а мужики.
- Из соседней деревни.
- Ага.
- Причины и следствия есть, я в этом уверен. Мы построили Башню...
- Еще не построили.
- Да.
- Мы построим ее, наши дети построят, внуки построят – это детали, Башня будет стоять. И поэтому – не почему-то еще – мы спасемся опять.
- Аллилуйя.
- Все имеет причины и следствия.
- Да.
- Хочешь сказать, ты и болееешь не бесполезно и не бесцельно?
- Думаю, да.
- Объясни.
- Чтобы однажды какой-то мудрец придумал средство против этой болезни. Есть причины и следствия.
- Да.
- Так, хорошо, какая у человечества цель?
- У нашей истории?
- Да, куда мы приедем, в конце-то концов?
- Ты у женщин спроси, которые юбки свои задирали и ангелам яйца крутили – может, они и расскажут.
- Они утонули.
- Ха-ха.
- Юмор такой.

- 3.
- Похолодало.
- Ага.
- Красиво туман сползает с горы, как облака снизошли.
- Наш народ, что угодно сломает и снова построят.
- С помощью Бога.
- А то.
- Единство и вера.
- И солидарность.
- Людям нужен проект, какой-то проект – лет на триста вперед. Не менее мощный...
- Чем Башня?
- Это зачем? Башню еще не закончили.
- Думай вперед на десять ходов.
- Это не шахматы. Это вопрос выживания.
- Да.
- Подземный туннель? Лабиринт?
- Если будет осада, сможем быстро уйти.
- С кем воевать собрались? Нет никого.
- Это еще неизвестно.
- Падшие ангелы снова вернутся и всех отымеют.
- Ага.
- Я говорю: единство и солидарность – так победим.
- Если убьют одного, десять родятся, чтобы занять его место.
- Я люблю это дело больше, чем ангелы.
- Я люблю мой народ.
- Это мой лабиринт, вернее, туннель...
- Откуда куда?
- Откуда время взялось и все остальное?
- Множество звезд.
- Кто от них получает свет и тепло?
- И пропитание.
- Да.
- Это вопрос.
- Нам вообще ничего неизвестно. Мы – слепые щенки.
- Чья это мысль? Или желание? Или любовь?
- Я предлагаю назвать исходную точку.
- Как, например?
- Автору это без разницы – главное, имя.
- Ну, тогда... назовем ее «Альфа»?
- Или «Омега»...
- Для простоты. Бог, Создатель, Всевышний и Сингулярность – это слишком помпезно.
- Слишком громоздко.

- Даже опасно.
- Это все ерунда. Чемодан чепухи.
- Нам до Бога не дотянуться. Ты хоть Альфой его назови, хоть Омегой.
- Это путь в пустоту.
- Я согласен.
- И я.
- Нет в лесу никакой пустоты, в принципе нет.
- Кто о чем...
- Лес, который звездное небо – он везде, а между деревьями свет.
- Не начинай – все уже согласились.
- Надо ложиться – спать осталось немного.

4.

Утро. Строители один за другим просыпаются. Говорят почти одновременно на разных языках.

- Эй, народ, где мои сапоги? Я вчера поставил сюда, под эту кровать, они убежали. Где мои сапоги? Вы чего, это самое, смотрите так?
- Что он сказал?
- Этот парень чужой. Вчера притворялся.
- А ну-ка...
- Подъем!
- Эй, ребята, бери топоры! Здесь предатели, суки, измена!
- Что он сказал?
- Господи, что происходит?!
- Атас!
- Помогите!
- Держите его! Давайте веревку! Вязать!
- Погоди, погоди!
- Вы о чем говорите, алё? Кто вы такие?
- Да пошел ты, знаешь куда!
- Господи, сохрани и помилуй!
- А-а-а! Тут иностранцы, чужие!
- Вы предатели, суки!
- Я не знаю этот язык, не понимаю, пусти!
- Хватит шлепать губами! Руки свои убери!
- Отвали от меня!
- Бегите, бегите туда!
- Всем стоять!
- Силы небесные!
- Эй, мужики, спасайся, кто может! Прыгайте в окна – там внизу стекловата!
- Хватит орать!
- Это они, падшие ангелы, бесы!

- Демоны, демоны!
- Нас окружают!
- Они одержимые!
- Батюшки, нет, не могу!
- Господи, Господи!
- Кто ко мне подойдет, сразу нож под ребро!
- Заткнитесь, все замолчите! Прошу тишины!

Темнота и тишина.

Июль 2019

ОТРЕЧЕНИЕ

1.

Голос. Ночи в апреле холодные; в центре двора, у бассейна, люди разводят костер, жгут, что попало: колочий кустарник, ветхую обувь, верблюжий навоз. Возле огня собирается местное общество: дети, служанки, собаки, наемники. Вот к такому большому костру и пристроился Петр. Мальчик. Эй, прохожий! Меня зовут Михаэль. А тебя? Петр. Это неважно. Мальчик. Как неважно? Имя – это судьба. Петр. Кто тебе это сказал? Наверно, учитель. Мальчик. Он еще говорит: «Михаэль, это значит, будто бы Бог». Петр. Будто бы Бог? Мальчик. То есть, похожий на Бога. Петр. Понятно. И что у тебя за судьба, Михаэль? Мальчик. Пока неизвестно. Петр. А сам – чего себе хочешь? Мальчик. Я? Просто смотрю – главное, это внимание. Бог похож на меня – Он выжидает и смотрит. Петр. И никогда ничего?.. Мальчик. В смысле? Петр. Не говорит? Не ест и ни пьет? Не плачет и не смеется? Мальчик. Он же не человек.

Подходят Служанка и ее сестра Близнец.

Сестра. Доброй ночи.
 Близнец. Доброй ночи.
 Сестра. Господь всемогущий...
 Близнец. О, знакомая личность! Я его знаю...

Сестра. Он из этой компании – как его? – Иисуса...

Близнец. Того, что взяли в преторий и будут судить?

Сестра. Они пока разбираются, в доме Кайафы.

Близнец. Первосвященник один ничего не решает.

Сестра. Зачем было лезть на рожон?

Близнец. Пока неизвестно, как оно все повернется.

Сестра. Объявят мятежником – я тебе говорю.

Близнец. Поспорим, Кайафа его не отдаст? Железная хватка, как у хорошей овчарки.

Сестра. На кой ему этот волшебник?

Близнец. Он не волшебник, а чудотворец.

Сестра. И в чем, по-твоему, разница?

Близнец. Точно не знаю...

Петр. Вы ошибаетесь...

Сестра. Что?

Петр. Я не из этой компании.

Близнец. Нет?

Петр. Честное слово, вы ошибаетесь...

Сестра. Я ошибаюсь? Не ври! У меня идеальная память на лица.

Близнец. И не только на лица. Если мужик снимает штаны, баба его не забудет.

Сестра. Как тебя там?

Голос. Все смеются. Первый крик петуха, будто раскат весеннего грома. Петр, скорчив гримасу, прячет лицо, закрылся руками и ждет.

Мальчик. Он не хочет сказать свое имя.

Сестра. Чего это вдруг?

Близнец. Надо звать сторожей.

2.

Голос. Они позвали солдат.

1-ый Солдат. Эй, прохожий! Ты откуда явился?

2-ой Солдат. Где твоя родина?

Петр. Я родился в Самарии.

Близнец. А говоришь почему-то, как говорят в Галилее.

Петр. Мой отец из этих краев.

Сестра. Тот чудотворец тоже из Галилеи.

1-ый Солдат. Он самозванец и бунтовщик, оскорбляющий цезаря.

Близнец. Как?

1-ый Солдат. Я, говорит, это самое, царь Иудейский!

2-ой Солдат. Нормально?

Петр. Он не это имеет в виду...

1-ый Солдат. Откуда ты знаешь?

2-ой Солдат. Ага... значит, все-таки вместе?

Голос. Петр все отрицал – они же над ним потешались. А что? Развлечение есть развлечение. Как еще победить ежедневный облом? Огонь у воды догорает, угли мерцают оранжево-красным, справа бабы-двойняшки – одна повернулась к Петру (вроде сочувствует и презирает), другая жметя к охраннику, травит какую-то байку про равви, царя и апостолов; ее визави, бритоголовый солдат – слева, на корточках (так сидят степняки и бандиты) курит свою папироску и лыбится. Петр от них отвернулся, чтобы скрыть, как отхлынула кровь от лица. Сделал вид, что решил освежиться, нагнулся к бассейну, увидел свое отражение в темной воде – и вдруг испугался глаз двойника, двойник подмигнул.

Двойник. Теперь тебя можно поздравить?

Петр. Уйди...

Двойник. Пожалуйста – вместе с тобой.

Петр. Тогда помолчи.

Двойник. Хорошо.

Пауза.

Петр. С чем ты меня поздравляешь?

Двойник. Ты пережил откровение.

Петр. Я?

Двойник. Конечно, подумай: ты спал наяву, пока твой учитель рассказывал детские сказки, теперь ты проснулся и видишь подробности.

Петр. Да.

Двойник. Просто открылись глаза, как это часто бывает. Есть наваждение, есть и конечные сроки.

Петр. Кто-то меня разбудил...

Двойник. Кто-то тебя разбудил...

Петр. Это петух...

Двойник. Ты уже дважды отрекся, значит, будет и третий.

Пауза.

Петр. Как это странно...

Двойник. Прости?

Петр. Бог оказался таким беззащитным...

Двойник. И слабым...

Петр. Как женщина...

Двойник. Или ребенок...

Петр. Да, удивительно...

Двойник. Я и сам удивляюсь...

Петр. Хочется плакать, а я почему-то не плачу.
Двойник. Все твое жидкое тело перекачали в меня.
Петр. Кто это сделал?
Двойник. Все эти добрые люди.

3.

Голос. К ним идет старшина – грузный, старый волчара, рваный шрам в пол-лица, железные зубы во рту. Щёлк-пощёлк. Петр чувствует взмокшей спиной приближение зверя. «Если спросят опять – отрезаться или признаться?.. вот проклятые бабы... вот бы в рыбу сейчас превратиться и - в ил, в темноту до второго пришествия».

Старшина. Ты! Я к тебе обращаюсь!

Петр. Ко мне?

Старшина. Это ты напал на раба?

Петр. На какого раба?

Старшина. Во время спецоперации.

Петр. Что?

Старшина. Отсек ему ухо мечом.

Петр. Это ошибка.

Старшина. Ухо отсек по ошибке?

Петр. Вы перепутали. Я на кого-то похож?

Старшина. Повернись...

Петр. Вечно меня принимают не за того...

Старшина. Руку свою убери...

Петр. А за кого-то другого.

Старшина. Вроде бы в профиль похож.

Петр. А в три четверти?

Старший. Вроде бы нет.

Петр. Это случилось?..

Старшина. Вчера.

Петр. Если вчера – меня еще не было в городе.

Старшина. Точно? Ты в этом уверен?

Петр. Конечно.

Старшина. Ты его знаешь?

Петр. Кого?

Старшина. Иешуа из Назарета.

Петр. Имя знакомое, но...

Голос. Третий крик петуха.

P.S. Эти шесть пьес были присланы одному из кураторов данного номера в самом начале нового, т.е. текущего, года. Сама склонная к розыгрышам и мистификациям, Редакция, в некоторой мере заражена конспирологией. В том смысле, что всегда ожидает от своих авторов аналогичного подвоха¹. Абигаиль Вандермахер?.. Притом, что родилась в России, где подобных имен, вроде бы, давать не принято (фамилия тоже сомнительна). Это псевдоним, что ли? Еще более подозрительно, что во всезнающем интернете драматург или сценарист с такой фамилией (псевдонимом) не значится, а также это имя ничего не говорит ни одному из многочисленных друзей и знакомых Редакции, постоянно живущих в Штатах. К тому же и театр «Riesling School» неведом ни интернету, ни всезнающим знакомым Редакции, притом, что «Рислинг» пить приходилось всем, хотя и без удовольствия. И еще весьма подозрительный момент. Надо понимать, что эти пьесы, именно из тех «абсурдистских», что были поставлены в «Театре Рислинга», то есть написаны по-английски. Но тогда почему не указана фамилия переводчика? Казалось бы, проще всего обратиться с перечисленными сомнениями к автору вступительной врезки. Но Редакция побоялась попасть впросак, продемонстрировав собственное невежество, или, что еще хуже, оскорбить кого бы то ни было своей подозрительностью. Так что, как всегда, предоставляем атрибуцию текста догадливости читателя.



САША КАУФМАН¹, ИГОРУШКА ОКУДЖАВА

ПЬЕСА ПОД НАЗВАНИЕМ «ПЬЕСА»

Для начала добавлю штрих к истории русской литературы: очень мало кому известно, что Давид Самойлов и Булат Окуджава в начале 60-х сочиняли в соавторстве пьесу. А теперь наверняка только я один могу это лично засвидетельствовать. Впрочем, есть и единственное документальное подтверждение, что это не плод мой фантазии - дневниковая запись Самойлова: «Разговаривал в театре с Ю. Любимовым о нашей с Булатом комедии» (28.04.64)². Однако, неуверенные в результате, они писали тайком, прятали рукопись даже от своих жен. Тем, разумеется, было любопытно, что такое их мужья сочиняют. В результате, жена Окуджавы тетя Галя³ выкрала рукопись (она хранилась у Булата Шалвовича) и устроила читку в самом узком кругу. Они с моей мамой⁴ читали по очереди, а я был единственным слушателем. У меня осталось впечатление, что пьеса почти закончена. Теперь это невозможно проверить: она пропала бесследно, не нашлась ни в архиве Самойлова, ни Окуджавы. Видимо, авторы ее сочли неудачной и попросту уничтожили. Там, как помню, основным был мотив двойничества: человек раздвоился на плохого и хорошего, то есть размежевалось лучшее и худшее в нем. Примерно так. Я был настолько потрясен эффектной финальной сценой, что ее запомнил почти наизусть, хотя, конечно, не гарантирую каждое слово: «ХОРОШИЙ (Плохому). Вызываю тебя на дуэль. ПЛОХОЙ. На чем же? ХОРОШИЙ. На пистолетах. (Выставляет указательный палец. Раздается выстрел. ПЛОХОЙ исчезает, от него остается только пиджак. ХОРОШИЙ спокойно вешает его на спинку стула)». Поскольку добро победило, видимо, это была практически развязка, дописать оставалось немного. Дописали соавторы пьесу или так и бросили незаконченной? Загадка. Увы, она безвозвратно потеряна для потомков. Зато сохранилась пьеса (см. ниже), которую я сочинил в соавторстве с Игорем (по-домашнему, Игорушкой) Окуджавой⁵, решив, что мы ничем не хуже своих

1 Сын Давида Самойлова, ныне Александр Давыдов. (Здесь и далее Ред).

2 См. в кн.: Д. Самойлов «Поденные записи» в 2-х тт., т. 1, М., Время, 2002. Конечно, имеется в виду Юрий Любимов, гл. режиссер Театра на Таганке.

3 Так ее называл малолетний Саша Кауфман. Хорошая, добрая была женщина, вскоре она умерла.

4 Первая жена Самойлова Ольга Фогельсон (1924-1977).

5 С Игорем его соавтор с шереметьевских пор не общался. Только потом, через многие годы, изредка видел в соседнем магазине, где тот, кажется, работал грузчиком. По свидетельству одноклассников, его жизнь сложилась

отцов, - нам было лет по 9-10. Мы сдружились в поселке «Литературной газеты» (ст. Шереметьево), где в ту пору снимали зимние дачи восходящие звезды литературы, - не такие уж юные, но граница их молодости несколько сдвинулась, тем, думаю, компенсирую военное лихолетье, поэтому они были юношески веселы, игривы, иногда и дурашливы. Кроме авторов несостоявшейся пьесы и героя нашей, помню входивших в известность Винокурова, Вл. Корнилова, Войновича, модных тогда критиков Огнева, Сарнова, Светова... Наверняка еще много кто достоин упоминания, но в той бурной круговерти сплошных застолий (что отражено в пьесе) я ухитрился не заметить даже Виктора Шкловского. Когда я через много лет встречал постаревших соседей по Шереметьевке, они ее вспоминали ностальгически. «Это, - говорили, - и было счастье». Мы с Игорем выполняли обязанность курьеров: носили от дачи к даче записки с приглашениями на очередную пирушку. Во время одной из них, педагогично изгнанные в «детскую», мы от скуки и сочинили свою пьесу (что они делятся на действия, сцены и т.д. я узнал, листая том Грибоедова). Правда, нашего вдохновения хватило всего на пару строк. Потом мы отправились играть в снежки, что было намного увлекательней драматургии. Пьесу мы оставили на столе, где ее нашли взрослые. Она им очень понравилась. Они сочли пьесу совершенно законченной и часто цитировали, кажется, к неудовольствию ее главного героя. Это свидетельствует, что литературный круг уже тогда был готов к восприятию Хармса, которого открыли где-то лет через десять. Учитывая высокую оценку пьесы (по жанру - комедии нравов) известными литераторами, считаю ее достойной публикации.

Александр Давыдов

Действие первое

Картина первая

Сцена первая

Явление первое

Гости сидят за столом. Входит пьяный Левитанский⁶. Все встают. Левитанский падает.

довольно коряво. Он рано умер, впрочем, успев оставить след в истории русского рока.

⁶ Справедливости ради, уточним, что Юрий Давидович Левитанский (1922-1996) пил не больше других, но, выпив, бывал очень забавным



Несколько экскурсов в лирическую рефлексию театра, моделью для которой служит актриса театра и кино Екатерина Волкова.

тело ее никому не принадлежит
будь ты нежен или жесток
в тебе скитается вечный жид
зарывая талант в песок

забить на сцену и ее красу
постучать в дверь залезть в окно
и удерживаясь навесу
трагедии пить вино

подмышку пьесу и на чердак
где темен поцелуя миг
вырвал страницу зажал в кулак
бесполезность книг

а после к небу воблея ствол
шарахнул и на крюке завис
занавес проползет подметая пол
и твой голос из-за кулис

океаном цивилизных бурь
без парашота рука в руке
водоросли волос вверх
тебе фиолетово куришь дурь
тихо играет блюз оркестр
любовь заглушает рев помех

эгрегор перелистал листву вер
и театр и кукольный бред
прану катарсисом вернул
клетками пластмассовый офицер
режет коней в удавках дред
и ты доски перевернул

маски оглушают тупики дорог
крысами грызут млечный путь
либо огонь либо пустота
не обняв небоскреб твоих ног
тону в видениях не могу уснуть
все эгрегоры перелистав

подо мной туша земли а над
не расцепляя рук
мы пролетаем ледяной рай
и мультяшный сад
и когда выплачешь печаль разлук
прощай

Вхожу в театр
на заднике холст горы
и на пуантах стоит луна
это кафе дым сигар
на столах горы икры
в саду весна

у актеров осень разлук
осень семейных сцен
все как у людей
но поцелуев волшебный звук
не зашивает вскрытых вен
сами они зарастут скорей

и бывает что заглянет в окно
человек в брюках клеш
в старом пенсне
и ты не допив вино
через меня пройдешь
как будто меня нет

усы выдают убийц
у каждого достоевского на просвет
если их совместить
в вишневый сад подают пиццу
а ты в коротком платье ситцевом
тебе шестнадцать лет
и мама не велит пить

а теперь ты нумидийский алмаз
с пластикой нездешних миров
тебя прожектор поймал
в осьминожий дымящийся глаз
сангрии бокал багров
и режиссер зовет на ямал

театр без зрителей так смешон
как тут не захохотать
вдруг загорается свет
на сцене дядюшкин сон
моя роль умереть я хочу спать
я не спал тысячу лет

ты вошла в сон нереально юна
в круге света в кольце дрём
обидно что это просто дубль
просто дубль сна
темные аллеи мы вдвоем
и свет идет на убыль



ВЛАДИМИР АРИСОВ

МЕМУАРЫ
(«Союз»-«Аполлон»)

Пьеса в 2-х действиях: 1-е происходит в августе 1975-го года, 2-е – в августе 1995-го.

Игорь, 29 лет (в 1-м действии)

Олег (примерно такого же возраста, но моложе)

Лица (примерно так же)

Клара (действующее лицо за сценой)

Пожарные, милиция, врач и медсестра «Скорой помощи».

ДЕЙСТВИЕ 1-е

Большая (можно сказать, огромная) кухня в хорошем московском доме на высоком этаже. Сквозь окно видны вершины зеленых деревьев. На кухне стоит обширный стол, заставленный бутылками, тарелками, чашками, здесь же лежит тетрадь. На диване рядом со столом сидит Игорь в роскошном домашнем халате, с кушаком и кистями, он курит и что-то записывает в тетрадь авторучкой. На кухню входят довольно тихо Олег и Лица.

Олег: У тебя входная дверь не заперта. Или ты всегда так? Ну да, я же забыл... Вот что значит, давно не был.

Некоторое время они стоят и ждут, но Игорь не поднимает головы и, так же интенсивно куря, что-то вписывает в тетрадь. Наконец он поднимает голову, долго смотрит на них, словно бы не понимая, кто это перед ним, и кивает головой.

Олег (показывая на стулья): Не приглашаешь нас?

Лица: Невежливый...

Игорь (вяло машет рукой, показывая на стулья у стола): Да садитесь, чего стоите? В ногах правды нет... Но правды нет и выше...

Олег (усаживаясь с Ликой на стулья): Это не ты сказал...

Игорь: Возможно... или я сказал, а кто-то подхватил...

Олег: Ну и как жизнь твоя... проистекает?

Игорь (продолжая что-то записывать в тетрадь): Все течет, все из меня...

Олег: Опять же не ты...

Игорь: Не важно... Ладно, все равно... А вы куда-то собрались? Торжественный вид у вас...

Олег: Собрались. И довольно далеко.

Игорь: Куда же? А... вспомнил... ты же мне говорил... по телефону...

Олег: Ты что куришь?

Игорь показывает пачку сигарет «Прима».

Олег: Как всегда, «Приманку»? Забрось ее в мусоропровод (показывает на стенку в дальней стороне кухни). Мы тебе кое-что почище принесли.

Ли́ка достает из целлофанового пакета несколько пачек сигарет, глянцевого сверкнувших обертками, и кладет их на стол.

Игорь: Это что?

Олег: Ну да, ты же газет не читаешь.

Игорь: Не читаю...

Олег: И в телевизор не заглядываешь.

Игорь: Точно.

Ли́ка: Игорь, а вот это что (показывает на стоящий в углу кухни телевизор)?

Игорь: Не работает.

Ли́ка: Давно?

Игорь: Давнее не бывает.

Олег: Война начнется, ты и не заметишь, так и будешь сидеть на кухне?

Игорь: Война? Вряд ли... с кем воевать-то? С марсианами? Так мы их давно победили... или они нас... Если важное что-то произойдет, думаю, мне сообщат. Телефон-то работает.

Олег: Ну, и ничего не сообщали?

Игорь: Нет... хотя, тут Юзеф сказал... что-то в Хельсинки затевается... или уже прошло... он назвал это соглашение новым Мюнхеном... но какой Мюнхен? Не 38-й год все же... почти в два раза больше... Но все-равно ничего не изменится...

Ли́ка (доставшая из пакета сверток – что-то завернутое в газету): Ты вот сказал насчет газет... мы тебя сейчас с помощью одной из них просветим.

Игорь: Не надо меня просвечивать... (читает газетный заголовок): «Рукопожатие в космосе»... что это вообще?

Ли́ка: Ты же просил принести некоторые из наших книг... мы их завернули в эту газету...

Олег: И она как раз подходит к сигаретам.

Игорь: Газету на самокрутки что ли?

Олег: Ты название сигарет видел?

Игорь (смотрит на пачку сигарет, читает): «Союз»-«Аполлон»... да, союз Аполлона с кем-то я бы мог понять... с Афродитой, например... временный конечно... Ну а это что такое?

Олег: Это значит, что на орбите советские космонавты обнялись со своими американскими космическими собратьями.

Игорь: Как это получилось? Случайно, что ли? Остерегайтесь случайных связей... Да, такое в космосе только и может произойти... но вы-то хотите что-то

подобное проделать и на земле?

Ли́ка: Мы завтра летим.

Игорь: Так... понятно... будете в Барселоне, передавайте привет Андрею.

Олег: Какому Андрею?

Игорь: Андрей он такой один.

Олег: Загадками говоришь... или боишься, что здешние уши (обводит взглядом кухню) услышат?

Игорь: Да, нет, здешние уши (показывает взглядом на мусоропровод) и не такое слышали... да и сейчас слушают...

Ли́ка: Так о ком ты?

Игорь: Тысяча девятьсот восемьдесят четыре.

Ли́ка и Олег (вместе после паузы): Понятно...

Олег: Но вообще-то мы вначале в Вену летим.

Игорь: Вы вот в Вену сейчас... и я в вену... но не то, что вы подумали... я не собираюсь... что там?.. забыться и заснуть... и видеть сны... я и так... да и многие сейчас... во сне... хочу попробовать начать хотя бы внутренне вначале... а там будет видно...

Олег (показывая взглядом на тетрадь): Это начало?

Игорь: Мне вчера исполнилось двадцать девять... только подумайте: двадцать девять лет уже... что я сделал за это время? Ничего... а меня уже нет... вот попробую появиться... так что не бойтесь за меня... я хочу начать жить... вот начал писать...

Ли́ка: Что писать?

Игорь: Мемуары, понятно.

Олег: Будешь писать в стол, а по статье за тунеядство не сядешь?

Игорь: Я и так сижу здесь... как видишь... почти безвылазно... а теперь может хочу и вполне безвылазно... не бойтесь... в свидригайловскую Америку не собираюсь уезжать... Я ведь значусь литсекретарем у писателя Н. ... так что я со всех сторон не тунеядец... но настоящая трудовая книжка... книжка моего труда... она еще во мне... или в себе... но думаю ее материализовать, как ни банально звучит.

Олег: Этот Н. он пишется по-латински N.?

Игорь: Да, нет, вполне по-русски... ты его знаешь... во всяком случае, читал...

Олег: Ну, не хочешь, не говори, кто это. Думаешь, что тебя записывают непрерывно? Но вообще мне твое состояние не очень нравится. Ты беспрерывно шутишь, не всегда уклуже. Зачем?

Игорь: А это я так прощально избавляюсь от шуток всех... сразу... и напоследок.

Ли́ка: Не похоже, чтобы с такой радостью и не на свободе... Такие, как ты, сами себя под домашний арест не сажают.

Игорь: Если кажется, что я смеюсь, то потому что терять мне уже нечего...

Ли́ка: Ну а твои, как ты выражаешься, «мемуары»... о чем они? Молод еще. Что скажет Н.?

Игорь: Вот теперь ты шутишь... Мы уже столько пережили... хотя внешне ничего не происходило... вообще не происходило... тем более можно обратиться в

себя...

Ли́ка: Ну, вот видишь, значит есть что терять... а ты говоришь «нет»... значит ты держишься хотя бы за это...

Иго́рь: На самом деле... да, есть... я вот взглянул на Олега и вспомнил почему-то, как мы втроем с Юзефом несколько лет назад, блуждая под Москвой в весеннюю распутицу завязли между коровниками... (Олегу): Помнишь?

Оле́г: Что-то не помню.

Ли́ка: Достойная тема для твоих мемуаров: через тернии к звездам, из навоза в князи.

Иго́рь (Олегу): Помнишь, ты еще сказал «не хочу погибать в авгиевом коровнике»?

Оле́г: Что-то смутно припоминаю.

Иго́рь: Вот я и хочу смутное сделать ясным...

Оле́г: Напридумаете тут про нас, сделаете ясными только свои выдумки.

Иго́рь: А другого пути нет... что-то неизбежно от себя внесу... но без этой отсебятины... истины не вытянешь... но вообще эти мемуары обо мне... что уж здесь ясного... я и попытаюсь разобраться... но не уверен... но это и о том, что происходило... и о всех нас... да любая минута достойна, чтобы ее запечатлеть... а сколько было уже дней и ночей... и суток... невозможно, чтобы это кануло... вы будете завоевывать новые минуты... а я буду отвоевывать прежние, но для меня они не старые я их воссоздам и создам заново...

Оле́г: На что жить-то будешь, воссоздатель?

Иго́рь: Да там от родителей осталось довольно много... сбережений...

Оле́г: Это их «Волга» перед подъездом?

Иго́рь: Да.

Оле́г: Ты на ней ездешь?

Иго́рь: Давно уже нет, Клара иногда...

Ли́ка: Клара – это жена Карла? Или твоя жена?

Оле́г: Какая жена... Ты Игоря знаешь недавно. А он ведь трижды, если не ошибаюсь, (смотрит на Игоря) был женат.

Иго́рь: Я эти брачные... мрачные истории завершил...

Оле́г (Ли́ке): Клара – это их домработница... потомственная, можно сказать, мать ее была домработницей здесь с незапамятных времен... и передала по наследству дочери этот дом... Клара... (обращаясь к Игорю) сколько ей? Тридцать с небольшим? Весьма симпатичная персона. И певица. Прирожденная. И мать ее была певунья, пела замечательно. Но уж дочь... голос невероятный. Пробовала, по-моему, поступать в разные места и в консерваторию тоже. Но не сложилось. Один раз мы с Игорем сидели в комнате, а она на кухне что-то готовила и пела «На заре ты ее не буди...». Не только мы, стены заслушались. Вспомнил, ведь мать назвала дочку Klarой не просто так: перед самой войной родителям Игоря кто-то привез из Америки пластинку Гершвина с колыбельной Klarы из «Порги и Бесс». И мать только родившейся дочки, но еще без имени, пела все время колыбельную эту, и потому назвала дочку Klarой.

Иго́рь: Клара – это часть нашей семьи... друг нашего дома... не надо ее вообще

трогать... и обсуждать...

Ли́ка: Но на ней все держится, так я понимаю? (Не дождавшись ответа): Книжки, что мы тебе принесли, пристрой куда-нибудь... (обводит взглядом книги, сложенные в стопки в углу кухни). Я гляжу, у тебя тоже книги постепенно занимают место хозяев... у нас тоже... вот сейчас пытались что-то продать... что-то раздарить... и то еще не все... (смотрит на корешки лежащих книг) вот гляжу «Введение в космогонию»... это твое, ты это читаешь?

Иго́рь: Да... я космогонщик...

Оле́г: Еще от одной шутки избавляешься? Перед залетом в космос? Ну, ну. А это тоже балласт, от которого думаешь освободиться? (Показывает на ряды пустых бутылок из-под портвейна на полу).

Иго́рь: Это уже тоже не по мне... хотя лучше три семерки, чем три шестерки...

Да, а чего вы ничего не берете (показывая на стол)... вот холодец...

Ли́ка (едва заметно поеживаясь, глядя на грязный стол): Да, нет, спасибо... Но вот я в коридоре в книжных шкафах, заметила, стоит «Как закалялась сталь».

Иго́рь: От родителей осталось... они ушли год назад, как-то вместе... почти одновременно...

Оле́г: От них ведь и дача тебе осталась?

Иго́рь: Я на ней год, как не был... меня уже другое совсем влечет... если вообще о чем-то таком можно говорить...

Оле́г: Ну да, внутренняя космогония.

Ли́ка: Ты приедешь завтра в аэропорт?

Иго́рь: Ты что не поняла? Я последнее время почти никуда не выхожу. (После паузы). Но вот что: торжественно клянусь... как там? «Не сойти мне с этого места, если...» так и я... не сойду с этого места, пока мы вновь не встретимся здесь.

Ли́ка: Знаешь же, что это невозможно уже.

Оле́г: То есть как некий столпник, не сходя с этого дивана?

Иго́рь: Но место здесь обширное... я имел в виду... квартира... в ней много разных областей...

Оле́г: Полей и рек, и лесов, хотя больше зарослей (обводит глазами кухню). Думаю, ты и недели не выдержишь.

Иго́рь: Ну, если вы бессрочно... то и я тоже... но клянусь также, что газета, которую вы принесли, будет последней, которую я читал... вот, кладу на видное место (кладет ее поверх стопки книг у окна).

Ли́ка: Лучше уж тогда сразу бы в монастырь.

Иго́рь: Опять ты шутишь? Могу теперь я сказать, что это невозможно, если ты серьезно... да если бы и было возможно... я бы не сделал... хотя евангелие где-то в спальне хранится...

Ли́ка: Нам скоро надо идти.

Иго́рь (почти умоляюще): Ну посидите еще немного напоследок... Выпить кроме воды ничего не могу предложить... Но... мы можем закурить вместе... (распечатывает пачку сигарет «Аполлон»-«Союз», дает им по сигарете, берет и себе и помогает зажигалкой всем закурить). Что же... как в песне «давайте-ка ребята, закурим перед стартом, у нас еще в запасе четырнадцать минут», правда, там по-

требовали заменить слова, порочащие космонавтов, так что теперь там «споемте перед стартом». Но из песни слова не выкинешь. По последней затяжке. Попрощаемся здесь... здесь мой космопорт.

Олег: На кухне? Высокопарно. Ну давай, затынемся, прежде чем разойтись по своим отсекам и задраить люки.

Игорь: Да, уж наши космонавты и их астронавты, так я понимаю, пронесли контрабандой и там раскурили сигарку мира... Неплохие, кстати, сигареты... Да, на земле им курить нельзя, но кто сказал, что в космосе запрещено? Кто там проследит? (Смотрит на газету). Рукопожатие в космосе? Хорошо, что не рукоприкладство.

Они докуривают сигареты. Поднимаются и Игорь тоже. Молча обнимаются. Лица, уходя, оборачиваются, кажется, что на ее глазах блеснули слезы. Уходят.

Игорь (им вслед в прихожую): Дверь все же захлопните!

Слышен шум закрываемой двери. Игорь сидит некоторое время. Берет авторучку, но ничего не пишет, затем – сигарету, но не закуривает. Сидит, теребя в пальцах правой руки авторучку, в левой – сигарету. Слышен звук открываемого замка, и затем шум захлопываемой двери.

Клара (оставаясь невидимой, далеким и певучим голосом из прихожей): Игорек, ты здесь?

Игорь (после паузы): Нет, не здесь... еще не здесь.

ДЕЙСТВИЕ 2-е

Та же кухня. На диване рядом со столом полулежит Игорь. Глаза его закрыты. Вид у него осунувшийся, лицо исхудало и в щетине, в волосах седина. На нем прежний халат, но потерявший былую роскошь, он выцвел и порыжел, повязанный пояс уже без кистей и напоминает, скорее, веревку. На кухне, несмотря на ясный летний день, темновато. На грудях и холмах книг за столом у стены видны геологические слои пыли. На столе лежит тетрадь и листки рукописей, стоит стакан с водой, пустая тарелка и рядом вилка.

В кухню быстро и почти бесшумно входит Олег. Его лицо узнаваемо, хотя борода и усы его сильно изменили. Он подходит к Игорю и осторожно касается его плеча. Игорь не реагирует. Олег толкает его в плечо. Игорь приоткрывает глаза и смотрит вначале непонимающе, прикрывает глаза, мотает головой, затем вновь приоткрывает глаза.

Игорь (тихо и несколько испуганно): Ты кто?

Олег (почти так же тихо): Я Олег.

Игорь: Какой Олег?

Олег: Ты же позвонил позавчера и сказал только «Помоги мне, погибаю».

Игорь (после паузы): Не было этого... Не помню...

Олег: Ты сразу повесил трубку. Я пытался тебе перезвонить, но ты не отвечал. Мы все равно собирались скоро лететь в Москву, первый раз за все это время. Но я сразу поменял билеты и сегодня прилетел, и сразу же к тебе.

Игорь: Как ты вошел?

Олег: Дверь же была не заперта.

Игорь: Как не заперта? должна быть заперта... (после паузы)... а... ну да... она мне говорила... неделю назад, что замок сломался... надо починить...

Олег: Мы ведь с Ликой несколько раз за эти годы просили знакомых подъехать сюда к тебе, они пытались звонить и стучали в дверь, но никто не открывал.

Игорь: Правильно... я запретил ей отпираться кому бы то ни было...

Олег: Ей, это Клара? Да?

Игорь не отвечает.

Игорь (смотрит напряженно на Олега, после паузы): Ты кто? Ты зачем вообще появился?

Олег: Но ты же сам меня позвал. Мы с Ликой сильно забеспокоились.

Игорь (грубовато): А чего беспокоиться... столько лет ничего не происходило... и сейчас бы обошлось... и вот вы вдруг вспомнили обо мне... (Игорь уже, по-видимому, пробудился и сидит на диване прямо). Не помню, чтобы я звонил тебе... но, если даже так... минутная слабость... да и с сердцем что-то случилось... (Смотрит внимательно на Олега). Но ты на Олега не похож... Клара ушла четыре дня назад... и не вернулась... и я в какой-то момент, наверное, запаниковал... но это прошло... есть уже нечего... но это ничего... я решил: будь как будет...

Олег: А как ты узнал мой номер телефона американский?

Игорь: Я его не знаю...

Олег: Но ты же позвонил. Сказал только три слова, но я тебя узнал.

Игорь: Не знаю... (Обводит глазами кухню, видит приколотую к обоям бумажную записку). Это что ли?

Олег (смотрит): Да, это наш телефон. Давно когда-то я позвонил, Клара ответила, и я попросил записать наш телефон. С тех пор я много раз звонил сюда, никто не отвечал, я уж не знал, что подумать. Ты и она намеренно не брали трубку?

Игорь: Надо было знать специальный способ... но я все равно бы не подошел...

Олег (оглядывая стол): Ты вообще, когда ел последний раз?

Игорь (после паузы): Не помню... дня три назад... но это неважно...

Олег: Пойду куплю тебе что-нибудь из еды.

Игорь: Подожди... зачем?

Олег: Ты вообще понимаешь, что происходит? Кто я? Кто ты?

Игорь (слабым голосом, но окончательно пробуждаясь): Кто ты я не знаю...

Мне снились сегодня такие странные сны... ты... то есть Олег... там тоже где-то мелькал... но я не знаю, проснулся ли я... по-моему никаких доказательств не существует...

Олег: Ты во сне тоже пишешь? (Показывает на рукописи на столе).
Игорь: По-моему, только во сне и пишу... а снаружи, скажем так, давно уже нет...
Олег: Но вот открытая тетрадь, кажется, ты туда сегодня что-то записал...
Игорь (глядя туда же): Похоже это не я писал...
Олег (оглядывается вокруг): Тут невозможно находиться... духота... как ты выдержал... жара на улице... а окно задраено... (подходит к окну, пытается открыть заперы, не получается) все проржавело... ладно... подожди пока... в общем, не двигайся... не уходи никуда... я только в магазин схожу... (Уходит).
Игорь (смотрит напряженно ему вслед, выпивает воду из стакана, с трудом поднимается, идет к двери, его немного шатает, хватается за край стола рукой, говорит тихо): Стоять!..

Медленно подходит к окну, пытается поднять задвижку, но не получается. Идет к крану, наполняет водой пластиковую бутылку, затем подходит к окну и разбивает стекло. Слышен сильный звон, часть осколков выпадает в кухню, часть осыпается наружу, со двора доносятся редкие крики. Игорь прислушивается, затем берет часть своих рукописей, кладет на подоконник, осматривается, добавляет часть книг из груды в углу, обкладывает все тряпками и поджигает, кладет сбоку старую газету, лежавшую поверх книг. Дым от костра уходит на улицу. Игорь размахивает горящими рукописями. Пепел от страниц летит во двор. Игорь смотрит некоторое время, раздувая костер.

Игорь (слабым голосом кричит в окно): Помогите!
Олег (вбегая на кухню, отталкивает от окна Игоря, разметывает горящие бумаги, видя, что не помогает, хватая пластиковую бутылку с водой и заливает огонь): Ты что делаешь? Стекла попали какому-то человеку на шляпу, и он позвонил в милицию. Я пытался всех успокоить, но тут они увидели дым из окна и вызвали пожарных.
Игорь: Ну... и зачем такой шум? (Падает без сознания).

Олег подбегает к нему, берет за руку, проверяет пульс, плещет на лицо водой, шлепает по щекам, Игорь слабо шевелится. Олег хватается телефонную трубку, трясет телефон, пытается набрать номер.

Олег: Твою мать... тут что-то вообще работает?

Олег быстро выходит в коридор, слышно, как там он набирает телефонный номер, смутно доносится его голос, когда он вызывает «Скорую помощь». Игорь, по-видимому, приходит в себя, приподнимается на локте, потом опять опускается на пол. Когда Олег вновь вбегает на кухню, Игорь сидит на полу, прислонясь спиной к ножке стола.

Олег (Игорю): Ты живой?
Слышен стук во входную дверь. Олег выходит в прихожую, слышен его вопроси-

тельный голос и ответ из-за двери: «Милиция, откройте!». Шум приближающихся шагов. На кухню входит милиционер и за ним Олег.

Милиционер: Что это у вас звонок не работает? Пришлось стучать (замечает сидящего на полу Игоря). Что с ним?
Игорь (слабо поднимает левую руку, пытается показать на стул): Садитесь...
Олег: Он упал, ослаб совсем.
Милиционер: Вижу. Слабый, слабый, а окно разбил. (Оборачивается к Олегу). Или это вы? Тут заявление поступило от гражданина, на ваше счастье, устное. Пока...

Раздаются сильные удары во входную дверь, и на кухню шумно входят двое пожарных. Они подходят к потушенному, но еще дымящемуся костру на подоконнике. Смачивают тряпку и придавливают последний источник дыма. Видят полулежачего на полу Игоря. Подходят к нему.

Первый пожарный: Он что, угорел?
Игорь (слабым голосом): Нет, я так лежу...
Второй пожарный (видит милиционера): Так, если милиция здесь... Огня нет... Мы, значит, не нужны...
Милиционер (Олегу): Мне надо составить протокол...
Олег: Не надо протокола.
Милиционер: А вы кем потерпевшему доводитесь?
Олег: Я его друг.
Милиционер: Хорошо друг. Где раньше-то были? Чуть не опоздали.
Олег: Я только что приехал из Америки.
Милиционер: Откуда? А пораньше не мог? Друг твой чуть в окно не выпал, чуть не сторел, вон почти без сознания валяется под столом. Где раньше-то был?

Слышен отчетливый стук во входную дверь, и затем слышны шаги в прихожей. На кухне появляется врач «Скорой помощи» с медсестрой.

Врач: Кто без сознания?
Игорь (слабым голосом, лежа на полу, привалившись к ножке стола): Я...
Врач: Подождите, не вставайте (прикладывает руку к его лбу, меряет ему пульс, затем давление, обращаясь к Олегу). Вы его нашли без сознания?
Олег: Я только до киоска дошел, купил хлеб, услышал крики и вернулся. Он при мне уже упал без сознания, но потом пришел в себя. Что с ним?
Врач (смотрит на Игоря): Вы когда последний раз ели?
Игорь: Не помню...
Олег: Думаю, дня три назад.
Врач: Не надо за него отвечать. Похоже на голодный обморок. В общем, ничего страшного (что-то тихо говорит сестре, та раскрывает медицинский сундучок, достает ампулу и, отломив стеклянную верхушку, набирает лекарство в шприц и,

закатав рукав рубашки Игоря, делает ему укол).

Врач (обращаясь к Олегу): Дайте ему горячего чаю.

Олег (осматриваясь на кухне): Да здесь вообще ничего нет.

Врач: Тогда хотя бы горячей воды. И дайте ему поесть. Есть что-то из еды?

Олег: Да вот только хлеб. Я уже говорил, только хлеба успел купить.

Достаёт из сумки хлеб, отламывает небольшой кусочек и даёт Игорю. Тот смотрит на хлеб, как бы не понимая.

Игорь: Что это?

Врач: Налейте ему хотя бы просто воды.

Олег (наливает в стакан воды из-под крана и даёт Игорю): На, попробуй.

Игорь пьёт воду и медленно ест хлеб. Олег наливает чайник, зажигает газ и ставит чайник на конфорку. В этот момент на кухню тихо входит Лика. В руке у неё пластиковый пакет. Она оглядывается вокруг, видит множество людей и не понимает, что происходит.

Лика: Дверь, как всегда, не заперта... (Видит сидящего на полу Игоря). Игорь, это ты? Что случилось? Я бы тебя не узнала... Ты жив?

Игорь (запивая хлеб водой): Да... как видишь... Тут все подтвердят...

Первый пожарный: Ну, всё. Пожар потушен.

Второй пожарный: Дыма нет, огня нет.

Первый пожарный (Игорю): Вы хозяин?

Игорь (слабым голосом): Хозяин чего?

Первый пожарный: Квартиры. (Игорь слабо кивает головой). Подпишите (даёт Игорю бумагу. Игорь дрожащей рукой подписывает).

Первый пожарный: Ну, всё. Мы больше не нужны?

Второй пожарный: Счастливо оставаться.

Пожарные уходят.

Милиционер: Так что будем решать?

Олег (надевая пиджак, милиционеру): Можно на минуточку? Чтобы здесь не мешать.

Выходит с милиционером в коридор, неясно слышен их негромкий разговор.

Врач (Лике): Вы кем ему приходиться? Надо бы его (кивает на Игоря) в больницу.

Игорь (отрицательно машет рукой): Нет.

Врач: Ну, тогда покормите хотя бы его по-настоящему.

Лика: Постараюсь.

В кухню входит милиционер, молча собирает свои бумаги, начатый протокол,

планшет и уходит. Появляется первый пожарный, просит подписать ещё какую-то бумагу и затем уходит. Врач «Скорой» достаёт лист бумаги, просит подписать отказ от госпитализации. Игорь медленно подписывает документ, и врач вместе с медсестрой уходят.

Олег (Игорю): На диван не хочешь?

Лика: Мы тебе поможем.

Игорь (устало качает головой): Не стоит того...

Лика (доставая из пакета несколько пачек сигарет «Аполлон-Союз»): Вот что я по дороге сюда нашла. Увидела в табачном киоске, не поверила глазам. Мне там сказали, что только что стали опять выпускать. В ознаменование годовщины что ли. И я не удержалась. (Видит на подоконнике осколки стекла, пепел, обгоревшую бумагу, воду на полу). Что это?

Олег (обращаясь к Игорю): Ну, ты что? Зачем разбил окно? Я же сказал, что только до магазина дойду. Ты хотел посмотреть, как твоя рукопись горит?

Игорь молчит. В это время начинает звонить телефон.

Игорь (после нескольких звонков): Не подходите...

Олег: Да чего уж теперь. (Снимает телефонную трубку, прижимает к уху, встряхивает, понимая, что ничего не слышно, кладет её и идет в коридор).

Слышен его неясный разговор по телефону из коридора. Лика тем временем подходит к окну, берет в руки и разглядывает обгоревшие листы рукописи, обрывки газеты.

Олег (возвращаясь на кухню): Звонили из больницы. Твоя Клара, оказывается, сломала ногу и провела три дня в больнице. Но она назвала свой телефон медсестре, и та много раз звонила. Но без результата. Вот первый раз удалось.

Игорь: Она там?

Олег: Кто?

Игорь: Клара.

Олег: Да. Но обещали сегодня попозже подвезти её домой. Так что она появится. Ты можешь сказать, почему ты не брал трубку, когда они звонили?

Игорь: Потому что звонила не Клара.

Олег: Откуда ты знаешь? Ведь сестра же сказала, что Клара её попросила позвонить.

Игорь: Но... может, медсестра забыла... что надо позвонить, услышать три звонка, потом повесить трубку и почти сразу же перезвонить ещё. Тогда бы я ответил.

Олег: Гляжу, тут у вас сплошная конспирация. Но теперь-то, когда приоткрыли все, чего уж таиться? Ну и чего ты стал звать на помощь всех в окно?

Игорь (тихо, после паузы): Малодушие... Но и не только...

Олег: А до этого ведь был, как кремь.

Игорь: Время подошло.

Олег: Время... Ты хоть знаешь, какой год, месяц?

Игорь: Август.

Олег: А год?

Игорь: Знаю...

Ли́ка (показывая ему обгоревший обрывок пожелтевшей газеты): Это что, та газета?

Игорь: Какая та?

Ли́ка: Ту, что мы тебе принесли, когда были у тебя в последний раз?

Игорь: Не помню...

Ли́ка: Ты что, и не видел ее?

Игорь: Ну что-то лежало поверх книг там... книги я иногда вынимал... а на нее не глядел... хотя видел что-то лежало поверх... и мешало...

Ли́ка: Ну, вот сохранилась часть заголовка «Рукопожатие...». Помнишь?

Игорь молчит.

Ли́ка (берет в руку пачку сигарет «Аполлон-Союз» и показывает ему): Помнишь?

Игорь (тихо): Припоминаю...

Ли́ка: Тут я шла... Мы ведь первый раз с Игорем в Москве с тех пор... Многое изменилось... Но сигареты те же.

Олег (Игорю): Ты ведь мемуары, кажется, собирался писать, а того, что происходило на наших глазах, не помнишь?

Игорь (уже не так тихо, раздраженно): Я же тебе сказал «Припоминаю»... не могу я все помнить...

Ли́ка (примиряюще): Да дай Игорю спокойно поесть... (Игорю) Вот вода горячая... ты хотя и поел, но мало, ешь еще... А что, кроме хлеба ничего нет?

Олег: Да нет тут ничего.

Игорь (берет из руки Ли́ки стакан с горячей водой, пьет. Потом медленно поднимается с пола и садится на диван. Запивая водой, медленно ест хлеб): Спасибо.

Ли́ка: А я вдруг вспомнила почему-то... глядя на сигареты... Мы ведь жили тогда до отъезда в Москве около Петровского парка... И был уже тогда там... или возник только... музей космонавтики... и мне кто-то из старожилков говорил, что когда-то давно на его месте был ресторан, который назывался «Аполло»...

Олег: Так, и что?

Ли́ка: Да нет, ничего. Но все же. Аполлон ведь покровитель муз... вот и возник здесь музей... в честь музы Урании...

Олег: Это что за муза? Была разве такая? А, ну, конечно.

Ли́ка: Муза астрономии.

Олег: И мать их всех... Мнемозина... богиня памяти. Но тут я чувствую, что с памятью у нас у всех не очень. (Игорю) Ты Ли́ку-то хоть помнишь?

Игорь (молчит и ест хлеб с полужакрытыми глазами, затем после паузы): Что ты идиотские вопросы задаешь? Ее-то я сразу узнал...

Олег: Хочу тебя разбудить.

Игорь: Чего меня будить... я все время бодрствую...

Олег: Не спал вообще эти годы? А сегодня, например?

Игорь: Будешь шутки шутить, вообще не буду отвечать...

Олег: Тогда почему же ты мне звонил в Америку?

Игорь: Я же тебе объяснил: «ма-ло-ду-шие»... да и время видно пришло... позвонить...

Олег: Мы уж тебя не чаяли застать. Двадцать лет все же прошло. Где ты был?

Игорь: Здесь.

Олег: Понимаю, что здесь... то есть в Москве?

Игорь: Здесь это здесь.

Ли́ка: В этой квартире?

Игорь: Да. А где же еще?

Олег: Все это время?

Ли́ка: Я помню... ты что-то такое обещал? Ты что, все время помнил то, что обещал?

Игорь молчит. Ли́ка осматривается в кухне, находит запрятанные веник и совок, сметает разбитое стекло в совок. Подметает забрызганный водой пол. Подходит к окну. Берет обгоревшую книгу, помещает ее в стопку других книг в углу, сверху накрывает частью негоревшей газеты, берет обрывки рукописи и бережно кладет на стол.

Ли́ка: Ты хотел сжечь то, что сегодня написал?

Игорь молчит.

Ли́ка: Ну, не хочешь, не говори. (Смотрит на деревья сквозь разбитое стекло).

Знаешь хоть, что на улице происходило? Или сегодня туда впервые поглядел?

Игорь (после паузы): Деревья я видел... отсюда с высоты людей почти не видно... иногда, когда листья опадали, видел, как в глубине... там... проезжает автобус.

Олег: И это все, что ты видел?

Игорь: Все.

Ли́ка (после паузы): А ты не хочешь спросить, что мы видели за это время? Где были?

Игорь молчит.

Олег: Ты себя лучше чувствуешь?

Игорь пожимает плечами.

Олег (берет обрывок рукописи со стола, смотрит): Тебе не было жалко сжигать то, что ты написал?

Игорь (после паузы): Жалко... какое-то не то слово... раз ты... вы появились здесь... значит что-то произошло... что-то пришло извне... это знак для меня...

значит я что-то завершил... и теперь я могу сообщить об этом другим...

Ли́ка: Сообщить как?.. Сжечь то, что ты написал?

Иго́рь: Но ведь важно, что я это совершил... написал... значит уже не исчезнет... стора́я... все это теперь ясней и сильнее принадлежит другим...

Ли́ка: Но так никто это не сможет прочесть.

Оле́г: Мы могли бы, быть может, издать то, что ты написал.

Ли́ка: Ведь у нас свое издательство. Но да, ты ведь не знаешь.

Иго́рь молчит.

Оле́г (Иго́рю): Помнишь, что обещал при нашей последней встрече, поклялся, можно сказать?

Иго́рь (медленно качает головой): Не помню...

Оле́г: Но ты же мемуарист, ты должен все помнить.

Иго́рь: Всякую чушь не обязан помнить...

Ли́ка (Оле́гу): Можешь что-то прочесть из этих отрывков... обрывков? (Иго́рю) Если ты не возражаешь...

Оле́г (пробует разобрать, что написано в обрывках рукописи): Понять трудно... все оборвано... да и почерк как будто зашифрованный... (Иго́рю) Можешь прочесть что-то? Почему так неясно написано? Или ты писал уже только самому себе?

Иго́рь: Не только...

Оле́г: Тогда попробуй прочесть что-нибудь.

Иго́рь (смотрит в обрывки рукописей): Мне самому не так уж просто... Давайте я что-нибудь из другого своего прочту (показывает в угол кухни, где видны горы сложенных бумаг).

Ли́ка: Это что, все твое?

Иго́рь: Мемуары...

Оле́г: Это столько страниц?

Иго́рь: Есть еще и тетради...

Оле́г (подходит к огромным колоннам из сложенных бумаг): Можно взглянуть?

Иго́рь: Можно.

Оле́г: Я возьму верхний лист.

Иго́рь молчит.

Оле́г (читает, потом вынимает листки из середины одной из больших бумажных колонн): Я взгляну сюда?

Иго́рь молчит и не смотрит в его сторону.

Оле́г: Да, я гляжу тут не только мемуары-воспоминания... но целые какие-то трактаты намечены. Мемуары-научные труды.

Ли́ка (Иго́рю): Можешь сказать, о чем ты писал?

Иго́рь: Хотите за двадцать минут проглотить то, что я писал двадцать лет?

Ли́ка: Мы же хищники-редакторы. За двадцать минут должны оценить... понять... подходит ли это или нет. (Видя, что Иго́рь сидит напряженно). Но к тебе это не относится... мы же просто хотели тебя увидеть.

Иго́рь: Меня какого? Того? Но, может быть, здесь перед вами кто-то уже другой...

Ли́ка: Но что же мы сидим так? С одним хлебом. Может, я быстро сбегаю в магазин... что-нибудь посушественнее принесу?

Иго́рь (тихо): Не надо...

Ли́ка: Почему? Ну, не надо, так не надо... (Подходит к холодильнику, заглядывает туда). Так, понятно... (закрывает холодильник). Неужели в доме ничего горяче́й воды нет? Давайте тогда хотя бы закурим... по одной (распечатывает пачку сигарет).

Все закуривают. Иго́рь раскуривает сигарету и жадно затягивается.

Оле́г: Давно не курил?

Иго́рь не отвечает, мотает головой как при головокружении. Смотрит на листок своей рукописи. Подносит тлеющий кончик сигареты и поджигает страницу.

Ли́ка: Что ты делаешь?

Иго́рь: После прочтения сжечь...

Ли́ка: Почему?

Иго́рь: Так мы погружаем эту страницу в истинную память.

Оле́г (почти весело): Герострат...

Иго́рь: Мы все... мемуары...

Оле́г: Очень возвышенно... Но ты-то точно... мемуар...

Иго́рь: А вы?

Оле́г: Мы пока нет...

Иго́рь: Думаете, не станете здесь мемуарами?

Оле́г: Мемуар, ты знаешь вообще, что куришь?

Иго́рь: Что?

Оле́г: Союз раскуриваешь... воскуриваешь... вспоминаешь и поминаешь.

Иго́рь: В каком смысле?

Оле́г: Знаешь, что Союза больше нет?

Иго́рь (недоверчиво): Какого «Союза»? Космического корабля?

Оле́г: Нет, советского... Советского Союза.

Иго́рь (после долгой паузы): Когда это случилось? В восемьдесят пятом?

Оле́г: В девяносто первом. Но вообще-то можно сказать, что в восемьдесят пятом все началось... все стало другим...

Иго́рь: То, о чем писал Андрей?

Оле́г: Не совсем. В чем-то совсем нет... Но все же в чем-то близко.

Иго́рь: А где Андрей?

Оле́г: Его давно нет... Но ты, я понял, так и жил, и ничем не интересовался? Как

на необитаемом острове? Клара была твоей Пятницей?

Игорь (зло): Вообще ничего не говори о ней.

Ли́ка: Можно тебя спросить? Как ты жил... на что жил эти годы? Они что, прошли для тебя незаметно? Или Клара всем заведовала?

Игорь (жуя хлеб и запивая водой): Знаю только, что все деньги она истратила... машину продала... потом и дачу... но меня это мало волновало... я почти ни о чем ее не спрашивал... хотя иногда все же глядел в окно...

Ли́ка: Людей иногда все же видел там? Или они совсем маленькие отсюда?

Игорь: Некоторых иногда видел... но, по-моему, в их фигурах мало что изменилось...

Олег: Ты говоришь, как исследователь, который наблюдает за одними и теми же объектами в микроскоп.

Ли́ка: Или в телескоп.

Игорь: Честно говоря, меня все это не очень интересовало...

Олег: Ну да... ты же писал трактаты... (начинает читать, перелистывает страницы, некоторые бросает на пол). По-моему, что-то похожее я читал... и давно... это ты о будущем? Но я читал о таком будущем еще в юности (бросает страницы на пол).

Игорь (медленно вставая с дивана, хватая Олега за лацкан пиджака): Подними немедленно... то, что бросил!

Ли́ка (Игорю): Ну что ты! Ты же его знаешь... Он бывает таким... он же провокатор... Он хотел тебя расшевелить...

Олег собирает листки с полу и складывает их в прежнем порядке. Игорь отпускает его пиджак и медленно садится на диван.

Игорь (Ли́ке): Ты сказала, что провокатор... Это так... но я наконец узнаю Олега... теперь я вижу, что он это он... Да если бы ты не появилась здесь, я бы не поверил до конца, что Олег – это Олег... только когда ты вошла на кухню, я стал верить, что это Олег... и то не совсем... я его вначале не узнал, да и не мог поверить, что кто-то из Америки сюда придет... не то, чтобы он так уж изменился... но когда он сказал, что он из Америки, я подумал, что это провокация... и стал звать на помощь...

Ли́ка: А я тебя узнала... ты такой же... только... другого цвета как бы...

Игорь: Перекрасился? Выцвел?

Ли́ка: Время тебя перекрасило, но думаю, ты не изменился... хотя столько лет прошло... Но вообще сейчас писать о будущем не модно. Будущее закончилось. Настоящее интереснее. Это я тебе как издатель говорю. Но не значит, что так будет всегда. Со временем все изменится, и твои писания... пригодятся...

Игорь: Пригодятся... Что за выражение...

Ли́ка: Ну, я не очень хорошо сказала... извини. Сразу трудно подобрать слова... так все неожиданно... Ты что, все эти годы так и писал каждый день? В этой горе (показывает на высокие колонны бумажных листов) несколько тысяч страниц, думаю... Что, писал каждый день по странице?

Игорь: Иногда больше... Иногда неделями не мог ничего написать... но потом как волнами накатывало... я понимал насколько важно то, что я делаю...

Олег: Неужели тебе не хотелось отсюда выйти... на волю?

Игорь (зло): Волю? Какую волю? Что вы-то обо всем этом знаете? Вас здесь не стояло... не лежало...

Олег (примирительно): Мы все в одном ковчеге. Ты вот на обломовском диване пьлел.

Игорь: Я работал...

Олег: Развалившись на диване.

Игорь: В каком смысле? Я еще не совсем развалился... не распался...

Ли́ка: Ну, вот и твои шуточки появились... как румянец на лице.

Олег: Но все-таки. Чем ты занимался? Вспоминал?

Игорь: Мемуары... это не только воспоминания... это что-то большее... я попробую вам что-то прочитать... (показывает на гору бумаг) если выдержите. Вот (достаёт несколько листов из стопки страниц), ну это то, что я называл потом живые мемуары... их немного...

Олег: Я гляжу тут кое-где числа помечены. Это что, дневник?

Игорь: Скорее, бортовой журнал... Это то, что я вносил в основном в тетради (берет тетрадь со стола)... Вот, 1990 год, 3-е декабря, 10 часов 32 минуты утра: ветка, заснеженная ветка перед окном начинает тихо колыхаться...

Олег: Издеваешься? Ну и чем эта твоя ветка отличается от такой же ветки, колыхавшейся, допустим, 3 декабря 1989 года?

Игорь: То, что я ее увидел... я-то уже был другой...

Олег: Это все такое пренебрежимо малое. Никто кроме тебя таких изменений не заметит.

Ли́ка: Может, что-то еще прочтешь? А то Олег на тебя нападает. Не знаю, что он хочет тебе доказать. Что ты зря все это писал?

Игорь: Что же прочесть? Что-то из детства?

Ли́ка: Можно из детства. Что хочешь.

Игорь: Только не надо меня, как ребенка, утешать.

Олег: А ты стал изображать себя ребенком. Ладно, молчу.

Игорь (переворачивает страницы): Вот я описал один эпизод... но несколько раз... возвращаясь к нему... но с другой точки зрения...

Олег: Зачем?

Игорь: Сам не знаю... но мне казалось так я его могу сохранить... и вновь создать.

Олег: Но зачем тебе это нужно было?

Игорь: Ты что, не понял? Мы двадцать лет не виделись, а ты задаешь нелепые вопросы. Мне надо было сохранить хоть что-то... когда вокруг все распалось...

Олег: Что распалось? Ты только сейчас что-то узнал... ты же не имеешь представления, что происходило и происходит за окном.

Игорь: Теперь имею (показывает на разбитое стекло). Это вы не имели представления... свалились как с луны сюда... где вы двадцать лет были? Я-то был здесь... Но я все же прочту, хотя, может быть, вам этого и не хочется. Вот: «4-го июля 1957 года, 12 часов, 6 минут дня, у плотины, вода колышется у губ, я весь как невесо-

мый поплавок, темно-зеленые ели там».

Олег переглядывается с Ликой.

Олег: Ну, не мог ты запомнить точно это время, ты был еще почти ребенком. Ты сейчас вписываешь туда все эти даты, минуты, секунды.

Игорь (сидит напряженно, чувствуется, что хочет что-то резко ответить, но сдерживается и продолжает). Я возвращался к этому эпизоду много раз, я пытался его запечатлеть и с точки зрения птицы над водой, и ребенка в панамке, который смотрит на весь этот полдень из-под полога деревьев, и слушая его, я помню, как молчит плотина, я знаю, что мне удалось остаться там...

Лика: Зачем?

Игорь: Я запечатлел этот миг... я его запечатал и отправил в нынешний день... я знаю, что сохранилось нечто, что не исчезнет...

Лика и Олег молчат.

Игорь (смотрит на них): Вы не понимаете...

Лика и Олег молчат.

Игорь (достает из стопки бумаг несколько страниц): Ну вот... тогда я прочту вам вот это... может быть вы хоть это узнаете...

Лика и Олег молчат и смотрят на него.

Игорь: Я буду вам читать... а потом вы будете читать по очереди... вы поймете, почему это важно... это относится ко всем нам.

Олег (начиная понимать): Это что же, ты хочешь нам читать о том, что было двадцать лет назад здесь на кухне? Да еще чтобы мы это нараспев читали вместе? Ты, вообще, что?

Игорь: Я свидетель того, что происходило... со мной... и с нами тогда...

Олег: Спустись на землю. Ты вообще где был это время? Ты не знал, что здесь происходило. И не интересовался. По-моему, ты не очень удивился, когда я сказал тебе, что здесь произошли кое-какие изменения за это время.

Игорь: А вы-то где были? Небось, тоже не здесь. Ты вот улетел куда-то... не знаю куда... в какую-то далекую экспедицию... с Ликой...

Олег: А ты с Кларой.

Игорь (тяжело смотрит на него): Думаешь у меня рука не подымется, чтобы дать тебе по роже?

Олег (примирительно): Ладно. Верю... что не подымется. Продолжай.

Игорь (после паузы): Вам вообще было на все это наплевать с высокого небоскреба. Чем вы занимались?

Олег: Мы работали.

Игорь: Я тоже работал... но есть работа и работа... вы небось нырнули в свою работу с головой и тем можно оправдаться, что жизни не видишь... известная теория... я работаю, потому-то и потому-то... это самое худшее бегство от реальности... я хотя бы жил, не закрывая глаза, а вы жили вслепую, оправдываясь работой...

Лика (примириюще): Не стоит так распалиться. А то, я гляжу, Олег теперь может на тебя наброситься. (Олегу) Ну, сдержись. Вижу, ты можешь много чего наговорить... но подожди, видишь, Игорь только, только очнулся... он же еще шатается (Игорю) Выпей горячей воды... чуть не сказала «молока»... Съешь хлеба.

Игорь берет стакан с водой и кусок хлеба, видно, как дрожат его руки. Отставляет стакан, закуривает и отворачивается к окну.

Лика (берет из рук Игоря исписанные листки): Давай я за тебя прочту... Листает страницы... тут я вижу описание того августа повторялось много раз... того августовского дня, когда мы виделись последний раз... много раз и по-разному... почему ты его так описывал? Одно и то же много раз и по-разному? В этом был какой-то смысл?

Игорь (нехотя): Вы все равно не поймете... хотя, если попробуете... Я же свидетель... неужели не понятно... свидетель того мига... торжественно как-то звучит... но в этом моя цель была... поэтому кто же кроме меня запечатлеет то событие... то наше событие... ведь других свидетелей не было... а вы же не будете писать об этом...

Лика (смотрит страницы): Ну вот здесь что-то совсем странное (читает): «Вот мы попрощались в который раз. Табачный дым от тех сигарет еще не развеялся. Я лежу на том же диване. Постепенно темнеет. Я не сплю. И вижу, как на кухню бесшумно входят двое, они в странных одеждах, в каких-то серых скафандрах. Лиц их почти не видно за непроглядными стеклами. Мне кажется все же я узнаю их – это Олег и Лика. Лика и Олег. Это они несомненно, но они ничего не говорят. Мне не страшно. Мне никак. Но я не могу пошевелить ни рукой, ни ногой. И я знаю, что это не сон.»

На сцене возникает затемнение. Затем видение той же кухни ночью. Сквозь окна входит рассеянный уличный свет. Видна фигура Игоря, лежащего на диване. И поодаль две стоящие неподвижные огромные фигуры в каких-то неуклюжих серых одеяниях, похожих на скафандры, сквозь шлемы угадываются лица, напоминающие лица Лики и Олега. Фигуры делают движение в сторону Игоря. Он поворачивает к ним голову. Но ничего не говорит. Все тело его неподвижно. Фигуры выхватывают откуда-то из темноты огромный серый плащ, раскрывают его и подходят к дивану. Лицо Игоря смотрит на них широко раскрытыми глазами, но ничего не выражает. Две гигантские фигуры подхватывают неподвижное тело Игоря и перекладывают на раскинутый плащ. Затем выходят на середину кухни и начинают вдвоем, держась за углы мерно и медленно раскачивать плащ, как

люльку, с Игорем. Шлемы, наверное, звуконепроницаемы, и все же едва уловимо слышно, как эти огромные Лика и Олег что-то ритмично напевают, и сами начинают в такт раскачиваться. Возникает очень тихая, но все же слышимая мелодия, которая соткана из множества музыкальных нитей и звучаний разных инструментов, в которой даже слышна отдаленная городская гармоника, все вместе это сплетается в угадываемую и вместе с тем незнакомую колыбельную Клары из «Порги и Бесс», которую поет по-русски слышимый где-то далеко необыкновенно проникновенный женский голос. Постепенно, почти незаметно ритм раскачиваний ускоряется. Фигуры начинают все сильнее и сильнее раскачивать плащ и наконец выбрасывают из него тело Игоря в окно, Игорь вылетает в воздух за пределы дома, но словно бы свободно летит над землей. Звук разбитого стекла не слышно, хотя окно было закрыто. Вдруг в воздухе, далеко за пределами дома, слышен слабый вскрик и словно бы звон разбитого стекла. Следует затемнение.

Снова кухня прежнего дня августа. Лика, закончив читать, сидит, держа листки на коленях. Игорь полулежит на диване, прикрыв глаза. Олег курит.

Олег (Лике): Ну прочти что-нибудь еще, и нам надо двигаться уже.

Лика: Пора?

Олег: Почти пора.

Лика: Что же вам прочесть? Перебирает страницы в следующей папке. Тут у него целый курган, причем много повторяется одного и того же, хотя все же немного разного. Ну вот такое: «Ноября 1-го, 1986-го, 11 часов, 31 минута утра. Я начал разглядывать нож, лежащий на кухонном столе. Я следил, как едва заметный остаток масла на лезвии менял свои отблески по мере того, как всходило солнце и становилось светлее. Сейчас я запечатлел это мгновение (равное одной минуте), чтобы вместить туда все предыдущие минуты этого утра, в которые я видел этот нож. Я взглянул на него сейчас, на него сейчас с такой силой, что знаю, он не исчезнет во времени. Благодаря мне, он сохранится, и благодаря ему зрение мое не исчезнет не растворится. Будем смотреть друг на друга. Будем смотреть в глаза вещей».

Олег (вздыхает, потом после паузы произносит): Риторично, хотя понятно, о чем. (Обращаясь к Игорю). Поэтому ты и не боялся все это сжигать? Потому что оно уже не исчезло? Потому что ты так это высказал, что уже ничего дополнительно не нужно? Уже записанных слов теперь не нужно?

Игорь не отвечает и лежит так же отрешенно.

Лика: Видишь, он устал.

Олег: Возвращаться вообще нелегко. Мы вот тоже двадцать лет не были тут. Нам легче? Но мы побежали ему на помощь. А нам кто поможет?

Игорь (не открывая глаз): Ни вам, ни мне никто не поможет...

Лика: Ты хочешь сказать...

Игорь (перебивая, но так же тихо): Я ничего не хочу сказать, я уже сказал. (Показывает на бумажные листы).

Олег: Сказал, но что?

Игорь: (с трудом произнося слова): Ну, если вы не поняли, то и другие не поймут... сейчас не поймут.

Олег: Если сейчас, значит и никогда.

Игорь (пытается читать то, что написано на странице, потом отрывает взгляд и говорит, но сбивчиво): Мог бы говорить и писать даже... от имени своего поколения, но у него нет имени... это первое безымянное поколение... мы растворились в среде... затерялись... поэтому надо отправиться в космос, чтобы себя найти...

Олег: Что ты мелишь? «От имени»... ты бы еще сказал «и по поручению»...

Игорь: Но кроме меня этой правды никто не скажет... (После паузы). Главное совершить что-то... и если это сильно... неважно... поступок или... написать что-то... если это сильно... то не исчезнет уже... где-то... почему где-то? здесь... в мировой памяти... не будет таких сил, чтобы растворить это... нет таких кислот и щелочей... щелочей и кислот... чтобы сжечь это.

Олег: Со временем все это закроет белый шум, и ничего не различишь.

Игорь (приоткрывая глаза, с усилием): Белый шум раскроется... как раскрылся... как раскроется белый свет... мы различим синий шум, зеленый, инфракрасный... есть свет тончайший, который нам пока недоступен... мы все под этим... тем светом встретимся... тот, кто кажется неразличимым, найдет там свое лицо...

Лика: Нам, действительно, наверное, пора.

Лика и Олег встают. Игорь высыпает из пачки несколько сигарет на стол. Пачку передает Лике.

Игорь: Вот выкурите... закурите, вспомните обо мне.

Олег: Непременно.

Лика: Ты будешь теперь подходить к телефону?

Игорь (тихо): Не уходите.

Олег: Мы не уходим, мы удаляемся.

Игорь: Это одно и то же.

Лика: Но мы теперь здесь.

Игорь: Где здесь?

Лика: Там же, где и ты теперь.

Игорь: А где я?

Лика: А ты не знаешь?

Игорь (почти испуганно): Не знаю.

Лика: Сказать?

Игорь: Скажи.

Олег: Не говори.

Игорь: Скажи.

Олег: Ну ты, как ребенок.

Лика: Он и есть ребенок.

Игорь: Я не ребенок... это вы, как дети, боитесь мне сказать.

Олег: Мы не боимся.

Игорь: Тогда скажи.

Олег: Мы 8-го августа 1995 года в 15 часов 26 минут. Это на твоём языке. Теперь понятно?

Игорь: Теперь да.

Олег: Ты это запишешь в свой бортовой журнал.

Игорь: Теперь нет.

Олег: Почему?

Игорь: Потому что теперь и кроме меня было кому это запечатлеть... люди во дворе... вы... стекло... все... теперь уже не я один свидетель времени... был я один свидетель... а теперь нас много... моя миссия закончена... теперь многие узнали то время, в котором мы жили... но только благодаря мне и вот этим предметам (обводит рукой кухню).

Олег и Лика тихо идут к двери и, делая какое-то прощальное движение руками, выходят, слышны их шаги в прихожей и тихий звук прикрываемой двери. Игорь сидит, в правой руке у него сигарета, в левой авторучка. Слышен звук открываемой входной двери и шаги.

Клара (певучим словно бы далеким голосом из прихожей): Я вернулась наконец!

Игорек, ты здесь?

Игорь (после паузы): Уже нет.

2019-2020



*Мы видим все вещи сквозь человеческую
голову и не можем отрезать этой
головы; а между тем все же сохраняет
силу вопрос: что осталось бы от мира,
если отрезать голову?*

Фридрих Ницше. «Человеческое, слишком человеческое»

«Мы видим все вещи сквозь человеческую голову и не можем отрезать этой головы; а между тем все же сохраняет силу вопрос: что осталось бы от мира, если пришить новую голову или вообще ничего не пришивать?»

С изложения притчи о пещере начинается седьмая книга «Государства» Платона. Притча известная, толковалась множество раз, и о ней сказано достаточно. Она написана по-гречески, почти две с половиной тысячи лет назад, и это было так давно, что все уже забыли, что имел точно Платон в виду, называя то или иное. Тут мы имеем дело с двумя деформациями, языковой и временной, и, видимо, должны воспринимать перевод как что-то похожее на подстрочник в поэзии.

Для тех, кто забыл детали, воспроизводим ее в переводе Владимира Бибихина».

Так начинался мой текст 2010 года «Ждать и надеяться». В 2016 году я приписал еще одну сцену. Зачем писать все снова и придумывать все снова, проще исправить заблуждения...

1. СЦЕНА ПЕРВАЯ: БЕСЕДА СОКРАТА С ГЛАВКОНОМ (ПЛАТОН)

«Имей перед своим взором вот что: люди находятся под землей в пещерообразном помещении. В направлении вверх к свету дня ведет далеко простирающийся вход, к которому собирается вся пещера. В этом помещении с самого детства имеют свое пребывание люди, прикованные за бедра и шеи. Поэтому они недвижно удерживаются в одном и том же месте, так что им остается только одно, смотреть на то, что расположено у них перед лицом. Водить же головами они, поскольку прикованы, не в состоянии. Освещение, конечно, у них есть, а именно от огня, который у них горит, правда, сзади, сверху и издали. Между огнем и прикованными пролегает какая-то тропа; вдоль нее, так это себе вообра-

зи, выложена невысокая стена наподобие перегородки, какую ставят фокусники перед публикой, чтобы через нее показывать представления.

Вижу, сказал он.

Теперь соответственно улови в своем взоре, как вдоль той стеночки проносятся разнообразные вещи, высовывающиеся при этом над стеночкой, а также прочие каменные и деревянные изображения и много еще разнообразных изделий чело- века. Как можно ожидать, некоторые из проносящих переговариваются, другие молчат.

Необычную картину изображаешь ты, сказал он, и необычных пленников.

Однако они совсем подобны нам, людям, возразил я. Так что же ты думаешь? Такого рода люди с самого начала все-таки ни сами, ни друг от друга ничего дру- того не видели, кроме теней, которые блеском костра отбрасываются на противо- положную стену пещеры.

Как же иначе прикажешь быть, сказал он, если они принуждены держать голову неподвижно, и так все время своей жизни?

Что же тогда они видят от тех проносимых за их спинами вещей? Разве они видят не это одно?

В самом деле.

И если бы они были в состоянии переговариваться между собой об увиденном, разве ты не думаешь, что они сочли бы то, что видят, за сущее?

Вынуждены были бы счесть.

А что, если бы эта темница от расположенной перед ними стены, на которую они только и глядят постоянно, имела бы еще и эхо? Когда один из тех, кто проходит за спиной у прикованных и проносит вещи, подавал бы голос? Считаешь ли ты, что они сочли бы говорящим что-то другое, чем скользящую перед ними тень?

Ничто другое, клянусь Зевсом, сказал он.

Тогда совершенно неизбежно,- возразил я,- что прикованные и за непотаенное, истину, не примут ничто другое как тени тех вещей.

Это оказалось бы совершенно необходимым, сказал он.

Проследи соответственно теперь, - сказал я,- своим взором тот ход вещей, когда

пленные избавляются от цепей, вместе с тем исцеляясь от нехватки понимания, и подумай при этом, какого рода должна была бы быть эта нехватка понимания, если бы прикованным довелось испытать следующее. Как только одного раскова- ли бы и понудили внезапно встать, повернуть шею, тронуться в путь и взглянуть на источник света, то он смог бы это сделать, лишь претерпевая боль, и не был бы в состоянии из-за мерцания огня взглянуть на те вещи, которых тени он прежде видел. Если бы все это с ним произошло, что, ты думаешь, сказал бы он, открой ему кто-либо, что до того он видел только пустяки, но что теперь он гораздо ближе к сущему и, будучи обращен к более сущему, соответственно правильное смотрит? И если бы кто-либо показал ему потом еще и каждую из проносимых вещей и заставил ответить на вопрос, что это, не думаешь ли ты, что он не знал бы, что к чему, и в довершение всего счел бы виденное раньше более непотаен- ным, чем теперь ему другим человеком показываемое?

Безусловно, сказал он.

И если бы еще кто-то заставил его взглянуться в мерцание огня, то разве не заболе- ли бы у него глаза и разве не захотел бы он тут же отвернуться и бежать назад к тому, смотреть на что ему по силам, в уверенности, что это, без труда видимое, и на самом деле яснее, чем внове показываемое?

Так, сказал он.

Но вот если,- продолжал я,- кто-то протащил бы его оттуда прочь силой вверх по каменистому и крутому проходу и не отставал бы от него, пока не вытащит на солнечный свет, разве не испытал бы таким путем влекомый боли и негодо- вания? И разве не ослепило бы ему при выходе на солнечный свет глаза и не оказался бы он бессильно видеть хотя бы что-то из того, что теперь открылось бы ему как непотаенное?

Никоим образом не будет в силах видеть,- сказал он,- по крайней мере не сразу.

Какая-то привычка явно требуется,- думаю я,- если дойдет дело до того чтобы смотреть на то, что наверху. И в первую очередь, всего легче оказалось бы смо- треть на тени, а потом на отраженные в воде образы людей и отдельных вещей, и лишь позднее можно было бы взглянуть на самые эти вещи. Из круга же этих вещей он смог бы рассматривать то, что есть на небесном своде и сам этот послед- ний: легче ночью, глядясь в свет звезд и луны, чем днем - при солнце и его блеске.

Конечно!

В конце же концов,- думаю,- он мог бы оказаться в состоянии взглянуть и на само солнце, не только на его отблеск в воде или где еще он может появиться, но и на

само солнце, как оно есть само по себе на собственном его месте, чтобы разглядеть, как оно устроено.

Необходимо так должно бы произойти,- сказал он.

И, пройдя через все это, он смог бы уже сделать в отношении его, солнца, и тот вывод, что именно оно создает как времена года, так и годы и властвует во всем, что есть в теперь увиденной им области солнечного света, и что оно, солнце, причина даже и всего того, что те, остальные, известным образом имеют перед собой.

Безусловно,- сказал Главкон,- достигнет он этого: солнца и того, что располагает-ся в его свете, после того, как преодолеет то, что лишь отблеск и тень.

Что же? Когда он снова вспомнит о первом своем жилище, о законодательствующем там “знании” и о закованных тогда вместе с ним, не думаешь ли ты, что себя он будет считать счастливым из-за происшедшей перемены, а тех, напротив, пожалеет?

Даже очень.

Но теперь, если бы в прежнем местонахождении были установлены известные почести и похвалы тем, кто всех четче схватывает проходящее перед ним и к тому же лучше всех запоминает, что из тех вещей проносится первым, что вторым, а что одновременно, и, умея тогда на этом основании предсказать, что впредь появится первым, то, как ты думаешь, захочется ли ему, вышедшему из пещеры, снова к людям, живущим в пещере, чтобы соревноваться там с теми из них, кто среди тамошних почитаем и уважаем, или не очень-то он пожелает брать на себя то, о чем Гомер говорит: «К бедному мужу чужому за плату работать наняться», и вообще будет готов лучше что угодно перенести, чем копать в тамошних, принятых в пещере, воззрениях и быть человеком по тому способу?

Я думаю,- сказал он,- что скорее пойдет на все испытания, чем станет человеком по тому способу.

Тогда подумай еще теперь вот о чем,- сказал я: если вышедший таким образом из пещеры опять спустится в нее и сядет на то же место, разве не наполнятся у него, внезапно явившегося с солнечного света, глаза мраком?

Конечно, даже очень,- сказал он.

Если же ему снова придется вместе с постоянно там прикованными трудиться над выдвиганием и утверждением воззрений относительно теней,- когда глаза у него еще слепы, пока он их снова не переучил, а привычка к темноте требует немалого времени,- то разве не станет он там внизу посмешищем и разве не да-

дут ему понять, что он только для того и поднимался наверх, чтобы вернуться в пещеру с испорченными глазами, и что, следовательно, путешествие наверх равным счетом ничего не дает? И разве того, кто приложил бы руку к тому, чтобы избавить их от цепей и вывести наверх, они, имея возможность схватить такого и убить, действительно не убили бы?

Да уж наверное,- сказал он».

2. СЦЕНА ВТОРАЯ: ДИАЛОГ МЕЖДУ С. И Г. 2010 ГОД

С. Имей перед своим взором вот что: комнату, освещенную лампой дневного света, которая не горит в полную силу, а, сберегая электричество, вполнакала; слева, в торце, единственная дверь, она закрыта; справа какое-то небольшое помещение в виде каптерки, отделенное от основной комнаты перегородкой, какую ставят фокусники перед публикой, чтобы через нее показывать представления.

В этой комнате с самого детства имеют свое пребывание люди, представь, сейчас они сидят в креслах, как в самолете, и между правой и левой группами в середине есть проход, сидят же они перед стеной, на которую повешен большой телевизор ЛСД, с диагональю 120 сантиметров и толщиной всего лишь 4 сантиметра, с разрешением 1366 x 768 пикселей и контрастом 15 000:1. За перегородкой, в каптерке, копошатся несколько человек, основная же масса уставилась в телевизор.

Г. Вижу. Но странно: в пещере у Платона люди сидели прикованные за бедра и шеи, недвижно удерживались в одном и том же месте и состоянии. Водить же головами они не могли, поскольку были закованы.

С. Не совсем, помнишь ли ты даже иногда переговаривающихся людей, за перегородкой, тех, которые проносили разнообразные вещи, а также прочие каменные и деревянные изображения и много еще разнообразных изделий человека, как бы фокусников. Потом, посуды, уже нет никакого смысла их привязывать, во-первых, бежать некуда, во всяком случае, они так считают, во-вторых, они сидят здесь так долго, что уже полностью свыклись с этим (запри снежного барса, два дня он побегает по клетке, побьется головой о прутья, потом ляжет и будет лежать до скончания века), а в-третьих, самый большой страх связан у них с боязнью пропустить что-то новое, вещаемое по телевизору.

Г. Может быть, ты и прав. А почему они так внимательно смотрят, даже не поворачиваются, как бы прикованы к нему. Вижу, одни смеются, у других слезы, кто-то встает, что-то кричит, машет руками, на него машут, другие цыкают... понятно, не дают смотреть... наверное, передают что-то важное?

С. Да нет, все одно и то же, только с переодеваниями и новыми декорациями.

Г. Все же они очень увлечены, а некоторые, кажется, и сосредоточены, другие устали в ящик, как сомнамбулы, смотрят как загнившие, - сказал он.

С. Ты видишь все правильно, Г., раньше они смотрели теневой театр, потом театр марионеток, фокусники показывали, все были в полном восторге, а недавно притащили телевизор, правда, сначала простой черно-белый с маленьким экранчиком и линзой впереди, потом линзу убрали; появились большие черно-белые аппараты, а потом и цветные, а скоро, говорят, повесят во всю стену с квадроакустикой и трехмерный. А еще представь мысленно, какая же раньше шла борьба за места в первых рядах, экранчики-то были совсем крохотные: те, кто сидели носом у телевизора, всё видели, а остальным не доставалось, первым приходилось комментировать, и до сих эта привычка сохранилась, как и постоянные драки за первые ряды...

Г. А скажи, почему происходит так: все они смотрят одну и ту же передачу, при этом кто-то плачет, а кто-то смеется; почему ты упомянул о проходе между ними и сказал: как в самолете...

С. Так у них было всегда, те, кто сидят справа, видимо, чувствуют, что видят вернее. Или бывает такое: встанет кто-то и начинает комментировать, говорит долго, примерно так: «Возникает вопрос: разве места - это всего лишь результат и следствие несовместимости выбора? Или выбор получает собственное существо от собирающей двойственности мест?» - после такого обычно тишина, а потом потасовки, те, кто сидят ближе к говорившему, обычно орут, что они именно так и думали, именно так и нужно смотреть, положив на голову жабу; другие пребывают в оцепенении, моргают, третьи начинают шумно сморкаться... или встает другой и говорит: «Ультракороткие волны, миры рассеяны мраком влажной гортани...» - и тоже потасовки, таскание за волосы, крики. На первый взгляд это может показаться странным, но особое возбуждение наступает обычно тогда, когда на стену вешают что-то новое, из каптерки. Вообще-то, они лишь говорят, всяких важных решений они сторонятся.

Г. Удивительное ты рассказываешь, но все же кто эти умельцы, кто устраивает все это: и свет, и телевизоры?

С. «Спасибо за хороший вопрос», как сейчас говорят в ток-шоу, зная отличный ответ, заранее согласованный. Никто ничего не приносит, все это делают здесь же, те, кто орут за ширмой. Они, правда, тоже иногда разевают рот и смотрят передачи с последних рядов, поэтому их помещение и оборудовали за «зрительным залом», хозяйка всегда должна сидеть ближе к кухне, сам понимаешь.

Г. Понятно: сидят сопят, дерутся, моргают, дискутируют; а скажи, почему никто

не пытается выбраться из этой комнаты, - ты ведь сказал, что справа как будто имеется дверь.

С. Знаешь, это самое интересное, она действительно есть и, что вероятнее всего, даже не закрыта. Во всяком случае, есть такое твердое мнение у этого собрания, что когда-то, может быть давно, люди уходили в нее, есть такие легенды, но никто с тех пор не возвратился, поэтому они зовут тех дураками, придурками и полными кретинами; зачем же рисковать; также ты должен принять во внимание то обстоятельство, что как только ты встанешь, тут же найдутся охотники занять твоё кресло, ты же сам знаешь поговорку: не человек красит место, а место человека.

Г. Так, так, а почему бы им не стовориться и не навалиться всем сразу на эту дверь, хотя бы на минуту забыть о местах... ведь за ней может открыться совсем другое... Клянусь Разумом!

С. Ну да, к примеру, комната побольше. Прошу тебя понять: люди здесь годами сидят и ждут, как бы пересест поближе к экрану, это для них важнее всего; потом, конечно, они никому не верят, долгое совместное сидение научило их и этому. Они уже заранее, со всеми потрохами преданы окружающему. Учти также, что существует проход между ними, как в самолете, так уж пока устроено.

Г. Что значит твоё «пока», и возможны ли изменения?

С. А почему бы и нет, ведь разница налицо, хотя многим не кажется разительной и, может быть из-за того, что все здесь происходящее медленно, и постоянно изменяется на их же глазах, все же.

Г. Интересную картину ты нарисовал, все вроде бы свободны, но сидят как прирванные, даже боятся отлучиться от своих мест, и, насколько я понял, хватает их лишь на комментарии, похоже на... Платон, правда, описывал картины еще более ужасные. Еще вопрос: каким образом люди из каптерки все это придумывают, а затем и воплощают?

С. Видишь ли, многие в этой комнате не догадываются, а может быть, и не знают: электричество мешает им видеть слабый свет, льющийся из-под двери.

Г. А если бы телевизор вдруг взорвался, ведь такое случается иногда, во всяком случае, логично предположить, что такое возможно, или кому-то из них придет на ум разбить этот волшебный ящик?

С. О, это, по их понятиям, было бы чудовищным преступлением перед ними, ведь телевизор - единственное, что у них есть в жизни... И разве того, кто приложил бы руку к тому, они, имея возможность схватить

такого и убить, действительно не убили бы?

Г. Да уж наверное».

2010, Рефрат

3. СЦЕНА ТРЕТЬЯ: ДИАЛОГ МЕЖДУ С001 И Г029. 2015-2016 ГОД

... будем благодарить Тебя и возлагать Тебе хвалу
вечером, утром и днем за жизнь нашу, вверенную
Тебе, за души наши, хранимые тобой...

Молитва «Маарив»

Считают, что ты виновен. Может быть твой
процесс и не выйдет за пределы низших судебных
инстанций. Во всяком случае, покамест считается,
что твоя вина доказана.

Но ведь я не виновен. Это ошибка. И как человек
может считаться виновным вообще?

Франц Кафка. «Процесс»

С001. Имей перед своим взором вот что: мое новое место работы - отделение Гелиос.

Г029. Вижу.

С001. Теперь соответственно улови в своем взоре, как вдоль той стены расположен шкаф, состоящий из множества ящичков сверху донизу, а напротив тебя большой экран.

Г029. Вижу, но где люди, обитатели этой программы, они ведь сидели перед экраном?

С001. Ты тоже попался на эту дезинформацию, зачем их тут держать, только портят воздух и грязь разводят. Они все в шкафу - 600 000 штук, этого достаточно для поддержания системы в рабочем состоянии, но им кажется сейчас, что их 8 миллиардов.

Г029. В самом деле?

С001. Да, мы недавно им сообщили. Программируемые были счастливы, гордятся, что их так много. Они называют себя еще - человек разумный. Кто-то из них даже сказал, человек, это звучит гордо!

Г029. Безумцы, гордость, качество, которое мы давно победили. А что за экран с часами перед тобой?

С001. Часы, показывают текущее время в программе, оно разбито на 12 поясов. На 5D экран выведены все параметры системы, можно наблюдать в реальном или прошедшем, или будущем времени, происходящее от отдельных людей до народов или государств, районов, городов, флоры, фауны...в общем все.

Г029. И часто ты пользуешься программой?

С001. Не часто, все происходит автоматически, Генеральный, да будет благословенно славное Имя Его, запретил вмешиваться. Только соблюдая твердые инструкции, можно вносить корректуру, а так почти всегда только Он может, что-то менять. Таков закон! Программ то много, я отвечаю только за Гелиос.

Г029. А люди, они какие, одно или двухголовые?

С001. У них одна голова, гладкая кожа... да лучше тебе показать, как у нас говорится, лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Показать на большом экране или открыть персональный ящичек?

Г029. На большом экране, пожалуйста.

С001. Так они выглядят, похоже на тип 2202 по 22042. Довольно симпатичные с виду, но приближаться не советую, изворотливые и почти тотально - вруны, потому и держим их исключительно в компьютерном виде, в другом измерении... Безопасней, да и управлять проще.

Смотри, самец и самка, 5D изображение, можно повернуть или потрогать, или заглянуть в потроха. На голове два глаза, это органы зрения, два уха по бокам - чтобы слышать, отверстие спереди для заправки энергией, над ним две дырочки для поступления воздуха... Типичный 2207, еще мозги, разделены на правое и левое полушарие...

Г029. Вижу и их головы, и органы размножения.

С001. Ну да, органы размножения, они так же имеют каждый по четыре конечности для перемещения в пространстве и ощупывания. За передней панелью,

смотри вглубь –моторчик, шланги... А так они двигаются - могут и так и эдак.

G029. Они довольно большие и подвижные, но оболочка их мне не нравится, довольно скользкая. А чем они там теперь занимаются?

C001. Собой, как всегда. Конструируют подобных себе помощников-роботов, как и все другие в этой серии... А вот их последние опыты... понаблюдай какие они гордые, уверены, что дошли до каждой детали сами, без внешней помощи. Они даже поощряют друг друга за «открытия», выдавая особые железки. Стоит нам только запустить информацию в их головы, а они уж рады, Эврика, кричат, Эврика!

Конечно мы подвели их только сейчас к проблеме роботов, но они еще не осознали, что это и есть самая сложная задача в программе Гелиос. Проще сказать, все, что мы внедряли им, вся жизнь их и их предков должна помочь им найти ответ на один этот вопрос, без него они вымрут.

Согласно программе скоро начнем внедрять новые VR- виртуальные шлемы и умные очки, надеюсь, это подтолкнет их к истине, хотя уже сейчас молодые особи 63 процента времени каждодневно тратят на общение с компьютерами, телефонами, телевизорами, контактируя с дигитальным миром, переходят на наш язык. Кроме того, теперь они везде повсюду наставили камер слежения, наблюдают сами за собой.

G029. Ужасно смешно, но трогательно. Я осознал, они продвинулись далеко, находятся в завершающей стадии, не ведают, что творят, но стараются. Допустимо ли перемотать назад, лет на 300 или 400?

C001. Возможно. Укажи точное место и время и объект, интересующий тебя, например, хочу видеть город Рим и его обитателей...

G029. Я мало о них что знаю, полагаюсь на твой выбор.

C001. Ничего интересного ты не увидишь, только другие декорации... Смотри и наслаждайся сравнением: отличаем в одежде, конструкциях, технике, науке, мы их перманентно подпитываем, а то стояли бы на месте. При этом они лишь все портят: посылаем идею пороха для прокладки туннелей, а они используют его для уничтожения себе подобных. Надо подтвердить- уничтожение друг друга, одно из любимейших их занятий; проявляя в этом немислимую изобретательность, они пытают друг друга огнем, разрывают на части, травят газом... Не мудрено, что мужские особи в детстве поголовно играют в истребление друг друга.

G029. Удивительно, уничтожать себе подобных... у меня нет слов... Прошу вас, расскажите подробней.

C001. Попытаюсь, в этой программе есть элементы, давно преодоленные новыми системами: страх, боль, смерть. Но для программы Гелиос они необходимы. Да и земляне сейчас создают себе помощника и столкнулись с этим. Как сконструировать себе хорошего друга, наделив его душу свободной волей, при этом обезопасить себя полностью и навсегда.

Подчеркиваю, только души решают, недаром они связаны с ID каждого, земное тело только выполняет.

Их души-нечто особое, единственное не полностью принадлежащее им, часть находится вне индивидуумов, в «облачной» программе. Было бы опрометчиво хранить души там, куда они могли бы добраться, поэтому они уже тысячи лет ищут физические признаки душ, а найти не могут. При этом все устроено так, что многие персонажи своих душ-то и не чувствуют и тут проходит такое же разделение в человечестве на верующих и атеистов.

Правда, раньше размежевания были важнейшим элементом управления, но на данном этапе мы развиваем идею объединения, она пока встречает отпор, идет со скрипом, правда, скоро они поймут, что без этого им трудно будет выстоять.

Некоторые гордецы из них считают, что все зависит только от людей, другие имеют иные суждения, часто противоположенные; у них так всегда, полная неразбериха, они не видят ни одной проблемы целиком, и многие не понимают, что противоположные мнения являются лишь частью одной и той же программы. Кстати, они готовы уничтожать друг друга только за несовпадения их точек зрения. Можешь мне поверить.

G029. Всего лишь точек зрения?

C001. Да, за другое мнение с легкостью могут оторвать голову.

У них есть так же подпрограмма «свобода выбора», они пока не оценили ее полностью, как всегда высказывается сто мнений; они не могут принять, что правы и те, и другие. От них зависит кое-что, но далеко не все.

У них есть свобода выбора в точках аб 1 или аб 21... лежащих на пути между узлами А и Б, а уж в этих основных точках практически выбирает программа, а то они такого натворят. Но все-таки чрезвычайно важны выбор самих душ. Порой программе приходится проводить души от А до Б несколько раз, через аб 5 или аб 25, например, смотри на схему, чтобы они вышли из А и точно попала в Б, и душа запомнила это.

Часто нами используется «легкое касание», подпрограмма периодического, но

слабого напоминания, мягко подводящая к нужному узлу и принуждающая делать выбор, пассивность в изменении духовном роста в этой «игре» Гелиос не предусмотрена: типично обучающая программа, шаг за шагом, приближает их к нам.

G029. Тогда я хотел бы увидеть распределение общего уровня поднятия душ, если возможно, за последние 200 лет по их календарю и после перемотайте пожалуйста всю систему на 100 лет вперед.

C001. Сейчас выведу на экран. Видишь: уровень не слишком поднялся, всего на 10 пунктов. Перемотать вперед не могу, для этого требуется специальное разрешение от Генерального.

G029. А если посмотреть поднятие душ за 1000 лет... Спасибо, да замечая, растет, но очень медленно, а я еще говорил: «земляне стараются»... Понимаю, тяжелый материал. Закончите, пожалуйста, вы начали говорить о страхе.

C001. Страх, боль, смерть, жажда жизни, информация, ловушки, декорации, наслаждения, деньги, вера, совесть, ожидание, доброта, мужество, справедливость... относятся к панелям управления системой – навигаторам: они разнообразны и подталкивают подталкиваемых к правильному выбору, заставляют выбирать - обычной прием для не слишком продвинутых объектов. Система играет на каждом из них или на всех сразу, как на флейте, исполняя мелодию программы, открывая или затыкая нужные клапаны.

Мы могли бы просто жестко давить на них и заставлять, иногда так и приходится, но это не эффективно, тут же теряется свобода выбора, лучше подводить их не спеша к правильным для нас решениям, создавая иллюзию их самостоятельности, но тут требуется больше времени.

G029. Не хотел бы вас задерживать, но напоследок я поглядел бы на ящички в шкафу.

C001. Пожалуйста, тут хранятся 600 000 душ, или ID. Они всегда под теми же номерами, будь они на Земле или в смежном пространстве. Синяя лампочка означает, что это души земные. Какой ящик открыть?

G029. На ваше усмотрение, но хотелось бы ящичек «человека разумного», ха-ха, притом – существующего в настоящем времени.

C001. Хорошо, откроем произвольно вот этот и покажем содержимое на большом экране.

ID данной мужской особи состоит из 40 знаков, его физическое название – Ханс

Ное, 43 года, проживает в Европе, Германии в городе Лейпциг, имеет женщину и двоих детей... Тут сохраняется вся информация о нем и его окружении: всё - от рождения до его смерти и еще 7 лет после кончины, иногда больше; причем имеется информация на любой выбранный момент времени: все его голограммы, фото, отпечатки пальцев, радужной оболочки, информация о родителях до 7 поколения, о родственниках, знакомых, людях, с которыми он встречался, все его мысли, поступки, желания, состояния здоровья... Все это необходимо. Такой тотальный экспресс-контроль применяется для надежной и бесперебойной работы системы, для внедрения в объект нужной информации в нужной ситуации и в нужное момент. Только поэтому они не способны отделить подвох, что «живут» в программе, тем более они находятся в ней с рождения и ничего другого не видели. Все работает практически без сбоев.

G029. Но не получается ли, что это мы сами их обманываем?

C001. Мы поступаем данным образом для их же блага, в этой “игре” мы вынуждены так действовать, готовя их к „самосовершенствованию“... Но вернемся к Хансу, как и всякий обитатель этой матрицы... кстати, недавно мы отправили им идею фильма с таким же названием, он произвел на них большое впечатление, хотя там раскрыта только часть истины и ничего не говорится о тотальности программы, а вместо этого описывается какое-то производство людей, физический мир и другие глупости...

Вот так постепенно мы будем приближать их к реальности, о которой они на Земле и не догадываются. Времени остается не так уж много, мы уже выбросили в продажу примитивные племена виртуальной реальности, скоро человеки, - если захотят, – увидят себя то в поле или на море, в космосе или путешествующими с инопланетянами,.. или ведущими совместный секс; мы знаем, они будут от этого без ума. Создаем у них новые ощущения и приближаем к важным переменам.

G029. И даже после внедрения шлемов не догадываются, не понимают, что с ними происходит?

C001. Пока нет,.. время не пришло, но мы также распространили у них компьютерные игры и поставили кругом видеокамеры, создавая иллюзию контроля, но они до сих пор не понимают, кто Главный контролер, и по своей природе пытаются надуть своих ближних.

G029. Я осознал так: они как бы едут по дороге, нарушают правила им выписывают штрафы, а иногда кто-то вдруг выскакивает на трассу и начинает их лупить больно по голове... и они задумываются.

C001. Молодец, примерно так, но мы штрафов не выписываем, мы действуем в тени, пусть сами поломают голову, за что их колотят. Но ты правильно заметил:

одной из первых компьютерных программ, внедренных нами, была именно дорожная игра.

Мы часто применяем и другие более изощренные аттракционы, например, «искусство» - чисто человеческую программу камуфляжа. Искусства подразделяются на литературу-земляне пишут тексты, танцы-ритмически двигаются, арт-изображают в 2D или 3D формы, линии, предметы, копируя наши образы... По сути, программа искусства, тотально копирующая. Есть среди людей искусства персоны, свято верующие, их творения переживут века. Но в программе есть обновления через каждые 5 поколений и все отработанное отправляется в трэш... Есть у нее еще такой раздел, как философия, объясняющая, по их понятиям, смысл их жизни, хотя сколько у них «мыслителей», столько и смыслов существования.

G029. Опять смешно и забавно, они как мухи бьются о стекло.

S001. Продолжу о Хансе. Думаю, самое интересное для тебя – не столько демонстрация разных аспектов его земной жизни, они у всех разные, хотя в общем смысле повторяются и систематизированы в программе. Вот он, этот файл о Хансе, посылаю прямо тебе.

Но гляди прежде всего на пульт, отвечающий за диаграммы и анализ. Они уникальны для каждого отдельного ID и распределены на группы и подгруппы. На примере Ханса ты поймешь все.

Смотри: красная доминирующая линия – судьба, часть которой, яркая, определяет прожитую жизнь в программе, дальше – розовый остаток, будущее. Начало линии – рождение, а окончание – физическая смерть. На линии огромное количество точек – это точки выбора, некоторые из них, те что побольше, означают узлы, там происходят важнейшие решения, согласованные с программой, а в малых точках они выбирают практически сами. Линия судьбы опирается в горизонт - точка смерти, а вот рядом – числовое значение - ожидание программы, ведь каждой душе дается по ее силам, в данном случае, для Ханса – 532 897 пункта, результат должен быть неплохим, человек набирает обычно 600 000 пунктов. Конечные показатели могут быть улучшены или ухудшены, но не могут разниться с ожиданием программы, более чем на 6 процентов, такова сегодняшняя настройка. Судьба, идущая вверх, называется восходящей, есть и падающие линии судьбы.

Смотри дальше: голубая линия – линия жизни, тоже с точками, определяет события и все выборы в «физической» жизни, эта линия землянам «видна», открыта для них: закончил школу, поступил на работу, женился, получил премию и так далее.

Эти и другие линии можно рассматривать отдельно или совмещать, крутить

их и производить анализ. Давай наложим линию жизни на линию судьбы и рассмотрим два типичных примера на линиях Ханса, поймем, что происходит. Программа отрегулирована так, чтобы линия жизни не опускалась ниже линии судьбы к наступлению смерти, но бывают, как сказано, и падения, и на человека обрушиваются невзгоды разного рода, заставляя его менять свою жизнь, а в результате менять себя к лучшему, по большей части так. В общем линия жизни как бы колеблется у линии судьбы.

Ханс: 12.04.2008 года в 12 часов 37 минут 15 секунд получил продвижение по службе, но при этом схитрил, поступил несправедливо. На линии жизни мы видим удачу и подъем, получил новую должность, деньги, уважение, а на линии судьбы в тот же момент – падение, что потом потребует коррекции в виде наказаний и исправлений. За свои ошибки в этой программе – всегда платишь, иногда сразу, иногда нет, происходит накопление ошибок...

Другой пример из жизни Ханса: он совершил благородный поступок, как часто бывает, и они об этом знают, в физической жизни люди могут при этом потерпеть фиаско, хотел сделать хорошо, а получилось вроде бы плохо, но он сознательно пошел на это; на линии судьбы он поднимется вверх, учитывая положительный, нравственный поступок. Ведь никто кроме программы не знает, что хорошо, а что плохо.

И вот резюме: в программе людям кажется, что все происходит только лишь в их физической жизни, и наблюдая за ней, они не понимают, что за ней стоит моральная программа, отраженная линией судьбы. Мы же давно им передали: моральный императив внутри них... К сожалению - не поняли.

По сути дела, на линии жизни ничего не происходит, как бы двойная имитация, мы подсовываем им компьютерные жизни, которых нет, на них создаем виртуальные препятствия, ловушки; проверки и испытания только для шлифовки их же душ.

Того же Ханса судить будут именно по линии его судьбы, по тому, сколько баллов наберет его душа в конце физической жизни. Окончательный вердикт система выносит по восхождению или опусканию линии судьбы для каждого ID. Что ж, не все земляне пока это понимают и большинство, особенно молодые, насмерть бьются только за свои физические эрзац- нужды.

G029. Правильно ли я понимаю, люди в их жизнях должны бороться только против себя, выстраивать свою душу, а их несет переделывать мир, программу, которую они не создавали.

S001. Кратко и точно.

Г029. О чем думают люди, на что надеются, что вы им внушили?

С001. Надежда- важнейший инструмент их пребывания в системе, без нее им было бы не переносимо. Многие из них жаждут перемен: придет кто-то и все поменяет или само поменяется... Кто ждет Апокалипсиса, Машиаха, Будду, Ису... На самом деле предельное обнажение программы и расставит все по местам, пелена упадет с их глаз.

Г029. Так видимо и будет.

С001. И что, разве того, кто до этого приложил бы руку к тому, чтобы избавить их от иллюзий и вывести наверх, они, имея возможность схватить такого и убить, действительно не убили бы?

Г029. Да уж наверное.

Рефрат, 2015-2016



ПЕРВАЯ ПРИТЧА

Давным-давно на острове Оки жила девушка. Ее звали Асука, что значит «аромат». Каждое утро Асука ходила к ручью, чтобы набрать воды и принести домой. Однажды на обратном пути ей встретился старик, который обратился к ней: «Дочка, дай мне испить воды, мои старые ноги сами уже не дойдут до ручья». Асука протянула ему большой кувшин, а когда получила его обратно, то увидела, что он пуст: старик выпил всю воду. Делать было нечего, девушке пришлось возвращаться к ручью. На обратном пути она вновь встретила старика. «Дочка, мое старое тело так высохло, что ему вновь нужна вода. Еще совсем немного. Прошу тебя, дай мне напиток». Асука вновь протянула ему кувшин с водой и вновь получила его обратно пустым.

В третий раз она вернулась к ручью и набрала воды. На обратном пути старика уже не было. Это было облегчением для Асуки. Но пройдя немного вперед, она встретила его за поворотом дороги. «Мне хватило этой воды, чтобы пройти совсем немного и вот я снова жажду. Не губи меня дочка, дай напиток». Асука ответила: «Хорошо, но в последний раз. Дома меня ждет семья, которая тоже хочет пить».

Старик вновь выпил всю воду, Асука вернулась к ручью и наполнила кувшин. Но едва она вынула его из воды, как увидела старика. Он стоял в нескольких шагах и говорил: «Воды, воды, воды». Девушка сказала ему: «Почтенный, здесь есть целый ручей. Давайте я помогу вам сделать несколько шагов, и вы сможете пить столько, сколько захотите». Старик ответил иссохшими губами: «Нет, дай мне своей воды, из своего кувшина». Асука взглянула на горы и спокойные облака, затем обернулась к старику и произнесла: «Нет».

«Ах ты, блядь, тварь», — сказал старик и пошел по своим делам.

ВТОРАЯ ПРИТЧА

Жил на острове Оки прекрасный юноша, которого звали Акио, что значит красавчик.

Однажды девушка по имени Асука повстречала его на берегу ручья, куда ходила каждый день за водой. Он сидел на другой стороне и смотрел в воду. Увидев его Асука воскликнула: «Какой красавчик!»

«Откуда ты знаешь мое имя?» — спросил Акио.

«Я не знала твоего имени, — ответила Асука. — Я просто восхищалась твоей красотой. А по-японски «красавчик» и Акио — это одно и то же».

«А, точно», — ответил юноша и собрался уходить.

АСУКА
Я помню ее.

ИМПЕРАТОР
Тогда я слушаю ответ.

АСУКА
Вы хотите знать, как открыть эти два ларца или как запереть?

ИМПЕРАТОР
Давай начнем с того, как их запереть.

АСУКА
Назовем один ларец белым, а другой — черным. Для начала нужно положить в белый ларец черный ключ и запереть его белым. Затем положить белый ключ в черный ларец и запереть его черным.

ИМПЕРАТОР
Но ведь черный ключ в белом ларце.

АСУКА
Да. Для этого его нужно отпереть белым ключом, вынуть, положить белый ключ в черный ларец, запереть черным ключом и положить в белый.

ИМПЕРАТОР
Но как теперь запереть белый ларец?

АСУКА
Отпереть черный черным ключом из белого ларца...

ИМПЕРАТОР
Но в такой ситуации один ларец всегда открыт.

АСУКА
Не совсем. Можно сразу положить черный ключ в белый ларец, а белый — в черный и запереть.

ИМПЕРАТОР
Каким образом?

АСУКА
Для начала нужно положить в белый ларец черный ключ и запереть его белым. Затем положить белый ключ в черный ларец и...

ИМПЕРАТОР
Так-так-так, я это уже слышал. Стоп. Стоп. Лучше расскажи, как отпереть два запертых ларца.

АСУКА
Для начала мы отопрем черный ларец ключом из белого.

ИМПЕРАТОР
Но он заперт.

АСУКА
Да, но мы отопрем его ключом из черного.

ИМПЕРАТОР
Да, но он заперт.

АСУКА
А мы отопрем черный ларец ключом из белого.

ИМПЕРАТОР
Но он... Блядь! Блядь! Хватит! Асука, ты за... бала! Просто п...здец какой-то! Ты вы... бала мой мозг! Отрубите ей голову.

АСУКА
Отрубить голову от тела или тело от головы?

ИМПЕРАТОР
Бляяяяяяяяяяя, просто уйди, уйди, аааааааааааа!

АСУКА
В каком направлении?

ИМПЕРАТОР
В любом, блядь, любом!

АСУКА
Слушаюсь, ваше величество.

ИМПЕРАТОР
Все, все, все... Уфф... Не дай бог такой невестки.

АСУКА
Если что, я буду на острове Оки — я там живу.

ИМПЕРАТОР

Уходи уже.

АСУКА

Я просто на всякий случай.

ИМПЕРАТОР

Бля...

АСУКА

Все, я пошла.

ИМПЕРАТОР

Давай.

АСУКА

Было приятно познакомиться.

ИМПЕРАТОР

Угу.

АСУКА

На самом деле у этой загадки нет решения.

ИМПЕРАТОР

Я знаю. Просто ищущую невесту сыну-идиоту.

АСУКА

Упс.

ЧЕТВЕРТАЯ ПРИТЧА

Жила-была на острове Оки девушка Асука, чье имя означало по-японски «аромат».

Вышла она и красотой, и умом, а еще был у нее талант к вышиванию. Будучи ребенком, она удивляла своим талантом мастериц. А когда подросла — сама стала мастерицей, одной из лучших.

Тонкая работа Асуки поражала точностью, изящностью и знанием традиций. Однажды в деревне, где жила Асука, узнали, что в городе будет проходить большая ярмарка. Будут там продавать разные диковины, вроде механических цикад, будут там и вышивальщицы со всей Японии. Решили тогда всей деревней, что Асуку обязательно нужно отправить на ярмарку. Асука подумала и сказала:

скромность — украшение девушки, но если я смогу продать там свою работу, то построю на эти деньги мельницу для всей деревни. Жители вновь восхитились Асукой — ее щедростью и благородством.

Всю ночь накануне ярмарки работала Асука. Она вышивала большую работу — пещеру у горы Фудзияма. Об этой пещере она слышала в сказках. Всю ночь вышивала Асука, не смыкая глаз. Но к утру ее глаза стали смежаться... И в полудреме, от усталости, пришила она ткань к своей п...зде. «Ах, досада!» — воскликнула Асука, но делать было нечего. Пришлось собираться и выезжать — путь был неблизкий. Вот и ярмарка! Шумит городская площадь, сотни, а может быть, тысячи людей стянулись сюда со всех концов страны. Ходят, смотрят, торгуются. Вдруг разнесся по всей ярмарке слух — появилась новая вышивальщица, зовут ее Асукой. Говорят, она принесла работу невероятной красоты — на ней изображена древняя пещера. Сбежались все на нее посмотреть. Хороша вышивка, но именно пещера особенно удалась юной Асуке. Ее неровные края, темный провал и такой же темный мох... Как живая. Прошел слух, что она способна исцелить того, кто припадет к ней губами. Что же говорит на это сама вышивальщица? Ничего! Молчит, никому не отвечает, ни с кем не заговаривает.

Вдруг слышит голос:

-Ты сидишь, опустив красивые глаза. А я боюсь поднять свои — такие страшные на них бельма. Поэтому хожу весь год в надвинутой шапке. Я беден и слеп. Единственное мое достоинство — юность. Но на что мне она? Не знаю я света, не знаю и радости. Родители мои потратили все состояние в надежде вернуть мне зрение, но ничего не помогло. Ты — единственная моя надежда. Ничего не могу тебе дать, кроме своей мольбы. Дай прикоснуться губами к твоей пещере. Те, кто видит, говорят, она как живая и способна давать жизнь мертвому.

Слезы потекли из глаз Асуки от этих слов. Только и смогла она что кивнуть, да раскрыть пещеру пошире.

Слепой юноша прильнул к ней губами, шепча слова молитвы. Так прошла минута, две, три, а слепец все водил языком по стенкам пещеры, пока не хлынула из нее живительная влага. Все ахнули: чудо! чудо!

И сразу новость разнеслась по всей ярмарке и дальше. Уже через час потянулась к Асуке длинная вереница калек. Никогда не видела девушка столько горя и страдания людского. К пещере припадали губами, в нее вставляли изуродованные пальцы. Что пальцы — даже руки и ноги! Всех принимала пещера.

Так продолжалось три дня пока Асука не умерла.

Вышивку тут же кто-то оторвал, труп Асуки выбросили. Родная деревня, для которой она хотела построить мельницу, ничего не получила. Вскоре после смерти Асуки там вспыхнул страшный пожар и сгорели все, кроме одной полоумной бабки, которая и поведала эту историю



ЕЛЕНА БАРАНЧИКОВА

УЙТИ С МАМОНТОМ

ПЬЕСА-МЕТАМОРФОЗЫ ПО МОТИВАМ Е. ЗАМЯТИНА

Действующие лица:

Март – музыкант

Маша – его возлюбленная

Обёртышев – сосед

Председатель – домоуправ

(Платье – полуживое фантастическое существо)

Просматриваются современные акценты, связанные в эпидемией.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

КАРТИНА 1

(В комнате полутьма, печь едва теплится. В углу одиноко белеет рояль, на нем лежат брошенные ноты. Шифоньер из дорогого дерева, письменный стол, на котором стоит ведро и лежит топор, неподалеку – железное корыто. Повсюду хаос и запустение, рядом с горой немытой посуды, железными мисками и консервными банками – раскрытая книга. Март обхватил рукой никелированные решетки кровати, которая стоит у окна, на ней лежит Маша, укрытая грудой одеял и мохнатой шкурой. Он стоит у изголовья и гладит ее волосы).

М а р т (низко наклонился к Маше). Превратился в глину, не могу любить тебя как прежде. (Маша закрывает ему рот рукой).

М а ш а. Молчи, теперь это для нас с тобой – центр вселенной (озирая взором комнату). Верю, в нашем доме-скале, пещере, в которой оказались погребенными, хоть на один час наступит весна, жду ее, и ты жди.

М а р т. Тоже верю, она придет, надеюсь на это.

М а ш а (сбрасывает с себя шкуру). Давай хоть на какое-то время сбросим с себя все эти косматые шкуры зверей, когти, клыки, тогда сквозь обледеневшую мозговую корку непременно пробьются зеленые стебли, ростки жизни.

М а р т (помогает ей убрать с кровати груды одеял). Давай! Прочь лохмотья и звериные шкуры, которые нас поглощают. Но ведь ты можешь замерзнуть, печь совсем не греет, уже остыла.

М а ш а. Не замерзну, прижмусь к тебе, как прежде, ты согреешь меня своим теплом (прижимается к нему, смотрит в окно). Смотри, какое небо сегодня низкое,

дырявое, как ватное, уходит куда-то вглубь, в лабиринт, в небытие, сквозь щели просачиваются кристаллы льда. И ты какой-то другой, изменившийся, не такой, как обычно, а пещерный... Кажется, над нами навечно сомкнулись невидимые своды.

М а р т. Как такое могло произойти? Нас поглощает лабиринт.

М а ш а. Не можешь поверишь, что это могло случиться? Но ты это видишь своими глазами, значит, такое может быть, видимо, все же произошло. Посмотри на себя со стороны, Фома неверующий, ну, в кого ты превратился?

М а р т. Разве кто-то может поверить, что я это – я? Когда-то сидел за этим роялем в огромном зале, публика рукоплескала, неистово кричала «браво!», когда я играл на бис. Теперь у огня два первобытных человека – ты да я, да мы с тобой.

М а ш а. Не могу привыкнуть, что я – пещерный человек, дикарка. Чем сейчас довольствуемся? Огонь, пища – это все, можно пересчитать по пальцам.

М а р т. Да, потребности сведены к минимуму, постепенно превращаемся в нелюдей, зверей, обрастая толстой шкурой, черствеем, грубеем.

М а ш а (резко вскакивая с постели). В зверей? Нет, никогда! Все, только не это, до этого мы не должны докатиться ни при каких обстоятельствах. Это страшно, это невыносимо!

М а р т. Ведь ты освоила язык животных, можешь разговаривать с ними!

М а ш а. Язык – другое, это душа... совсем не то, это не инстинкт.

М а р т (гладит ее по голове). Хорошо, хорошо.

М а ш а. Так темно, становится даже трудно дышать, мне жутко! (Прислушивается). Слышишь, кто-то воет? (Показывает в темный угол). Видишь, лохматые, темные своды нашей пещеры колышутся?

М а р т. Успокойся, дорогая, никого там нет, тебе показалось, это всего лишь галлюцинации, это наше с тобой северное сияние.

М а ш а. Никогда этого не будет, твердо знаю, ощущаю каждой клеткой, ни за что не превращусь в зверя, чего бы мне это ни стоило, надо не потерять человеческое.

М а р т. Милая, не волнуйся, не стоит об этом, ты измотана болезнью, твоему телу нелегко, лучше приляг, отдохни, не трать энергию понапрасну, давай помолчим!

М а ш а. Не я сейчас лежу на кровати, это наша истерзанная любовь, ее осколки впиваются в тело и ранят, мы тщетно пытаемся их соединить (собирает что-то на постели и складывает), но паззлы не соединяются, ночами летаю, парю над всем этим разбитым царством как птица (горловым пением подражает птице).

М а р т. Крылатая, ты посмотри, летаешь? Мы научились летать в небе, как птицы, плавать в океане, как рыбы, теперь осталось научиться жить на земле – как люди.

М а ш а. Княгиням лучше нас жилось, приняла красного на грудь, отправила голубя холопу с признанием в любви, птица в пути издохла – наутро как ни в чем ни бывало, не стыдно людям в глаза смотреть.

М а р т. Шутить изволишь? Про княгиню вспомнила, ну, и шуточки у тебя, прям доисторические! Сова, а ты какая птица ночная или дневная?

М а ш а. Я сегодня никакая!

М а р т. Кому это ты там в любви признаваться надумала?

М а ш а. А хотя бы и надумала, что с этого, нельзя, что ль в любви признаться?

М а р т. Если честно, тоже хочу научиться летать, но у меня это, наверняка, не выйдет.

М а ш а. Попробуй, на свете нет ничего невозможного, я знаю.

М а р т. Попытаюсь, обязательно скажу, если получится.

М а ш а. Ночью кажется, где-то рядом, совсем близко, бродит сероухоботый мамонт. (На стене появляется тень, слышны чьи-то шаги). Слышишь? Он приближается. (Маша играет на варгане, горловым пением подражая звериному вою и топоту).

М а р т. Неизвестно, кто на каменной тропе меж скал раздувает эту снежную пыль, может, всего лишь ненасытный ветер трубит на крыше.

М а ш а. Что я тебе могу на это сказать? Могу только с тобой согласиться, ты ж такой умный, знаешь все на свете, в правом кармане у тебя на все припасен готовый ответ! Не зря выбрала себе такого мужчину (гладит его по плечу), как всегда, ты прав, скорей всего, ветер и есть этот самый ледяной рев самого мамонтейшего мамонта.

М а р т. Ледники, мамонты, пустыни – это все твои большие фантазии, в которые постепенно тоже начинаю верить. Находясь в замкнутом пространстве, волей-неволей перенимаем многое друг у друга, твои отпечатки остаются на моей коже запечатленными.

М а ш а. Скажи, это плохо, или как?

М а р т. Это данность, которую нам надо обоим принять.

М а ш а. Жизнь все больше походит на игру, плохо только, что это игра не на рояле, хочу слышать музыку.

М а р т. На этот раз жизнь сыграла с нами очень злую штуку.

М а ш а. Ночные черные скалы напоминают дома, в скалах – пещеры, комната превратилась в настоящую пещеру.

М а р т. Перст судьбы! Чтобы выжить, надо принять условия жестокой игры. Этот мир придуман не нами, давай играть по правилам, которые не мы с тобой придумали.

М а ш а. Силы покидают меня, дальше тебе придется играть уже самому.

М а р т (берет ее за плечи и встряхивает). Не смей так говорить! Слышишь? Приказываю, ты должна, просто обязана бороться!

М а ш а (отклоняясь). Не будь грубым, это не идет тебе.

М а р т. Я – грубый? Это жизнь груба, ведь знаешь, жизнь – борьба.

М а ш а (указывая на рояль). Посмотри, рояль укоризненно смотрит на тебя, ждет, когда пробежишь пальцами по клавишам. Осиротел, давно истосковался по твоим рукам.

М а р т (раздраженно). Откуда это все берешь, с потолка? Какой рояль, какая игра? Сейчас это невозможно (подходит к роялю, дотрагивается до клавиши, одинокий резкий звук повисает в воздухе).

М а ш а. Еще как возможно.

М а р т (не может успокоиться). Не представляю, как вообще такое могло прийти в голову (отходит подальше от рояля).

М а ш а. Похоже, скоро оставлю тебя одного в этой пещере. Ты готов к этому?
М а р т (отворачивается и закрывает уши). Прекрати, не хочу это слышать.
М а ш а. Привыкай, такова реальность, увы, это не бред и вовсе не мое больное воображение.

М а р т. Не говори так, мысли материализуются, не допущу такого (глядит ее рукой по голове, постепенно успокаиваясь).

М а ш а. Еще скажи, не простишь себе этого и виноват в случившемся, не вини никого в происшедшем, не надо, слышишь. Март, это данность, мы остановились у последней черты, давно пора понять, что человек не всемогущ, но, запомни, рояль должен опять играть!

М а р т (стараясь сдерживаться). Заладила одно и то же, сколько можно? Играть, играть... говоришь это не к месту, не та ситуация сейчас.

М а ш а. Хочешь, больше не буду, клянусь, но я все ж беспокоюсь за тебя, как это ты один будешь бороться с мамонтом?

М а р т (ласково склоняется над ней). Слава Богу, могу еще это делать, в состоянии гладить тебя и вспоминать твои шелковистые волосы (глядит ее волосы) и все остальное. Женщина в жизни мужчины только одна, все другие – лишь ее тени.

М а ш а. Неужели?

М а р т. Да, моя хорошая, это так.

М а ш а. Ты сказал «остальное»? Снявши голову, по волосам не плачут, остается вспоминать, ведь всего этого уже не существует в природе, кануло в лету.

М а р т (с упорством). Нет, существует, я знаю.

М а ш а. Хорошо-хорошо, спорить не буду, как всегда, прав, упрямец, одно ясно: наступила зима, она похожа на огромную ледяную глыбу, айсберг. Наступил ледниковый период, конец света, Судный день, о котором написано в Библии.

М а р т. Опять начинаешь? Слышишь, лучше не заводишь! Тебе самой не надоело, а? Ведь только клялась, что не будешь, обещала – выполняй!

М а ш а. Ирод клянется, Иуда лобзает, да, им обоим веры нет. Обещала, но, как видишь, не держу своего слова, не могу не говорить, весь этот бред помимо меня засел у меня в мозгу, вот здесь (стучит пальцем по своему лбу).

М а р т (примирительно). Об этом дне и часе никто не знает, наши души соединяются в жизни, они же соединятся, когда мы умрем.

М а ш а. Это не совсем так, если на это посмотреть с другой стороны, каждый уходит в одиночестве.

М а р т. Чтобы ты ушла, должен уйти и я, сгинуть, как будто меня здесь не было вообще!

М а ш а. Все мы когда-то сделаем это, смерть – конец света для каждого, после нас ожидает божий суд. Время уже подошло близко, слушай (прислушивается), ангел скоро протрубит на небесах (тихонько напевает).

Как у нас-то в раю дерева растут,
Дерева растут кипарисовые.
Дерева растут кипарисовые,

На них птички сидят – птички райские.

М а р т. Смотрю, ты о рае потихоньку мечтаешь? А если его нет? И там будет также темно, как в склепе, как в этой комнате-пещере.

М а ш а (прерывая его). Оставь при себе то, о чем думаешь, что хотела сказать, я тебе уже сказала, в этой теме надо ставить большую жирную точку, давай об этом больше ни слова! (берет с тумбочки губную помаду и рисует на стене жирную точку, обводит ее в кружок). Любуйся, теперь зри воочию, вот она – наша большущая точка, а это наше будущее – последняя черта (рисует линию), финиш.

М а р т. Только красной ленточки не достает, остальное все есть. Можешь рисовать, что хочешь, все, что заблагорассудится, хоть точки, хоть запятыя, чем бы дитя не тешилось, лишь бы не плакало. Не запрещаю, размалой хоть все стены, прошу только, ради бога, не злись, не хватает нам еще поссориться.

М а ш а. Сдаюсь! (С трудом поднимает руки вверх). Я – целиком за, слушаюсь и повинуюсь, мой господин, подай-ка лучше мне градусник.

М а р т. Где он?

М а ш а. Там (указывает на стол).

М а р т. Вот же он, тут почему-то и топор (берет в руки топор, трясет им). Вещь однако нужная, пригодится, надо крепче стиснуть зубы, рубить деревья каменным топором, как это делали первобытные люди.

М а ш а (скрестив руки на груди). Давай градусник, что-то опять голова разболелась! (Он протягивает градусник). Ссориться не будем, будем все рубить каменным топором, сокрушим мир насилия и зла.

(В дверь постучали).

КАРТИНА 2

(Передняя завалена книгами, везде запустение, беспорядок. В дверях Председатель, Март открывает ему).

П р е д с е д а т е л ь. Добрый день, если он добрый. Ну-с, Мартин Мартиныч, как вы поживаете? Заглянул на минуточку.

М а р т. Вот и хорошо, здравствуйте, милости просим.

П р е д с е д а т е л ь. Только на секунду, не беспокойтесь, я ненадолго, дай, думаю, проведу. Как вы, как жена-то ваша, не поправились еще?

М а р т (приглашает). Все так же, проходите! Что в дверях стоите? Извините за беспорядок, у нас холодно (виновато разводит руками), все по-прежнему.

П р е д с е д а т е л ь (не проходя в комнату). Я не стану заходить, не хочу беспокоить жену вашу, вам сейчас не до меня. Доктора вызывали?

М а р т (разводит руками). Вызывали.

П р е д с е д а т е л ь. И что?

М а р т. Диагноз неутешителен (опустив голову, тихо). Очень плоха, сказали, дни ее сочтены, ей не надо говорить об этом, не хочу, чтобы знала, не могу, это ее

убьет.

П р е д с е д а т е л ь. Боитесь сказать правду ...

М а р т (шепотом). Тогда умрет ее надежда. Тише! (Март на цыпочках подходит к двери, заглядывая в комнату).

П р е д с е д а т е л ь. Что, спит?

М а р т. Задремала, но это ненадолго. Кроме того, знаете ли, врачи ведь могут и ошибаться, сколько таких случаев, ложные диагнозы... Не верю им, не доверяю, Маша обязательно выздоровеет!

П р е д с е д а т е л ь. Да-да, конечно, поправится, всегда надо надеяться на лучшее. Так-так. Значит, неважные у вас делишки, значит, замерзаете?

М а р т. Окоченеваем потихоньку.

П р е д с е д а т е л ь. У всех дела плохи, а у вас, вижу, прямо-таки дело швах. У одного соседа вашего прибиток – баржу старую приволок, топка отличная, ему теперь до весны хватит.

М а р т. Да, если целая баржа, то, пожалуй, хватит.

П р е д с е д а т е л ь. С лишком.

М а р т (мнется). Гм, пожалуй, действительно, с лишком будет.

П р е д с е д а т е л ь. А вы к нему подкатитесь под настроение. Так, мол, и так, супруга хворает, одолжите дровишек на растопку, может, подсобит по-соседски.

М а р т. Сами знаете, каков сосед-то, у него зимой снега не выпросишь. Спасибо, хоть воду дает, ведь и воды-то у нас нет, трубы позамерзли, полопались.

П р е д с е д а т е л ь. Да что вода, из крана течет, воды не жалко, за водой и ко мне приходите можете, налью полные ведра.

М а р т. Благодарю, вы очень добры к нам, без воды ведь не проживешь (разводит руками).

П р е д с е д а т е л ь. Да, у соседа вашего больно не разгонишься. Куркуль он, куркулем и останется! С такими знаете, что надо делать? Была б моя воля, я б ему (скрежещет зубами, сжимая кулаки).

М а р т (машет руками). Что вы, зачем так? Об такого, как он, не стоит руки марать.

П р е д с е д а т е л ь. Да, такого и могила не исправит. Сочувствую, ох, как сочувствую, уж очень жалко мне вас, все думаю, чем бы вам помочь, если что, не стесняйтесь, по-простому.

М а р т. Спасибо на добром слове.

(Из соседней комнаты доносится голос Маши. Председатель прислушивается).

П р е д с е д а т е л ь. У вас гости, может, я нескати?

М а р т. Не обращайтесь внимания, это Маша проснулась. Когда она одна в комнате, иногда сама с собой разговаривает.

П р е д с е д а т е л ь (пожимая плечами). Да? Надо же, не знал, не знал, а я вам тут картофельных очисток принес, можно лепешки сварганить отменные, жену свою порадуете, ей питаться сейчас надо (достает из-за пазухи).

М а р т. Ну, что вы, у вас же у самих дети, нам ничего не нужно.

П р е д с е д а т е л ь (настойчиво). Обижаете, берите, когда дают, мне тут подфартило по случаю в одном месте. Пойду, пожалуй.

М а р т. Спасибо, что зашли.

П р е д с е д а т е л ь. Что ж, мужайтесь, крепитесь, как можете, сейчас всем трудно, надо потерпеть, главное – зиму как-нибудь перекантоваться, весной оно полегче будет, сама природа – целитель.

М а р т. Спасибо, с пустыми руками никогда не приходите, а нам, видите, и угостить-то нечем.

П р е д с е д а т е л ь. Ничего мне не нужно, не за этим пришел. Как это вас угораздило сюда перебраться, да еще в зиму? Жили б на старом месте (вздыхает), там у вас, говорят, более-менее была обстановка, дрова припасенные, до весны б дотянули, а там уж, как бог даст.

М а р т. Кто ж знал, что такое случится!

П р е д с е д а т е л ь. Да, знал бы, где упадешь, соломки б подстелил.

М а р т. Сами не знаем, как угораздило, не думали, так вышло. Судьба сюда занесла, на отопление очень рассчитывали.

П р е д с е д а т е л ь. Жизнь выкидывает нам фортеля. Бог в помощь, хорошие вы люди, ученые.

М а р т. Ну, какие ж мы ученые?!

П р е д с е д а т е л ь (озираясь по сторонам). Как же, книг у вас много.

М а р т. Да, книги – наши, остались только книги и рояль.

П р е д с е д а т е л ь. Что ж, играете?

М а р т. Нет, давно не играю, руки не слушаются (встряхнул кистями).

П р е д с е д а т е л ь. Это от расстройства, все болезни от нервов. Понятно, не до игры, сочувствую. А вы не стесняйтесь, сходите все же к Обёртышеву, поклоняйтесь ему, они это любят, может, раздобрится по случаю прибитка.

М а р т. Может, и раздобрится, кто его знает, а может, и нет, и такое возможно.

П р е д с е д а т е л ь. Что ему стоит помочь, людям надо помогать, вы ведь в затруднительном положении, бедствуете, грех не помочь-то, ведь не последнее доедает, всего припасено.

М а р т. На целый взвод хватит.

П р е д с е д а т е л ь. Нелюдь, зверь, ничего человеческого, такие лишь бы свою утробу насытить, на чужой беде руки греют. Сейчас не боятся грешить-то, грешат направо, не страшатся и не каются (мнется у двери).

(Из комнаты доносится голос Маши: «Март»).

М а р т. Может, все ж зайдете на минутку? Маша будет вам страшно рада.

П р е д с е д а т е л ь. Нет-нет, как-нибудь в другой раз, задержал вас разговорами, откланиваюсь, передавайте жене привет, пора и честь знать, соловья баснями не кормят.

М а р т. А за совет спасибо, схожу к Обёртышеву, а то ведь ни одного полена не осталось.

П р е д с е д а т е л ь. Да-да, следует умерить свою гордыню ради жены.

КАРТИНА 3

(Март заходит в спальню. Печь горит еле-еле. Маша по-прежнему лежит на кровати, откинувшись на подушки и закутавшись в одеяла и шкуру).

М а ш а. О чем это вы там говорили с Председателем?

М а р т (подозрительно). Ты не спала?.. О чем говорили? Все о том же, о воде да о дровах. Предлагаю воды, картофельных очисток вот принес (разворачивает пакет), добрейшей души человек.

М а ш а. Да, чудо-человек.

М а р т. Я поначалу отказывался, у него детишки, им и самим надо кормиться, но он настоял.

М а ш а. На таких земля держится.

М а р т (кладет пакет на стол). Мир не без добрых людей, знаю, специально из-за этого зашел. Какого человека Бог нам послал!

М а ш а (садится, облокотившись на подушки, уперев руки в боки). Значит, нас ждет грандиозный ужин!

М а р т. Не ужин – целый пир закатим.

М а ш а. Смотрю на это, и грустно становится. Как пещерные первобытные люди боремся за существование, нами движут инстинкты, каждую ночь переносим свой костер из пещеры в пещеру, все глубже.

М а р т. И все больше набрасываем на себя косматых звериных шкур, похоже, интуиция теперь у нас как во времена палеолита.

М а ш а. Отступаем из пещеры в пещеру, на Покрова заколотили кабинет, на Казанскую выбрали из столовой и забили в спальне. Из нее ни шагу не сделаю, мне отсюда уже никуда не выбраться, приют убогого чухонца, это мое последнее пристанище.

М а р т. Не будем о плохом, давай о хорошем, о нас. Еще могу вспоминать тебя прежнюю, стала такой хрупкой, почти бумажной, словно тростинка на ветру колышешься.

(Маша берет в руки зеркало, с грустной улыбкой смотрит в него и с отвращением бросает его на кровать).

М а ш а. Я – стеклянная женщина. Смотри, в любой момент могу треснуть и расколоться, осколки разлетятся по полу, будешь метлой выметать из всех углов.

М а р т. К чему клонишь?

М а ш а. А к тому... ну, подумай, разве о такой мечтал? Скажи, зачем тебе стеклянная женщина?

М а р т. Почему знаешь, о чем я мечтал? Я не говорил, что стеклянная, сказал, бумажная, это разные вещи. Что к словам придираешься? Вообще ничего нельзя говорить тебе, давай лучше молчать!

М а ш а. Можно молча сжечь меня, как куклу-моргунью.

М а р т. Опять за свое? Любой может сгореть, человек быстро воспламеняется. Знаешь это?

М а ш а. Ты прав, люди горят как свечи.

М а р т. Кто ярко пылает, быстро гаснет.

М а ш а (теребя его за руку, прижимаясь к ней щекой). Март, забыл? Ведь завтра... вижу, про именины мои забыл совсем!

М а р т (высвободил свою руку, сосредоточенно). Огненная пасть разверзлась, поленья исчезают в топке.

М а ш а. Как искорки тают прямо на глазах.

(Март подошел к чугунной печке).

М а р т. Р-р-а-з, д-в-а, т-р-р-р-и ... че-т-ы-р-р-е ...

М а ш а (глядя в окно). В ноябре листья пожухли, сникли и обледенели, превратились в острые сосульки. А я верю, что еще будут на этом свете синеглазые дни. В такой день надо запрокинуть голову, чтоб не видеть земли, одно небо, только небо. Можно поверить, что вокруг еще радость, лето искрится, оно продолжается, это наша с тобой огромная вселенская вечность.

М а р т (закрывает глаза). Когда закрываю глаза и слышу твой голос, верю – ты прежняя и сейчас споешь или засмеешься.

М а ш а. Ты говоришь приятные вещи. Вот возьму и от удовольствия замурлыкаю, ведь я из породы кошачьих.

М а р т. Встанешь с постели, обнимешь как прежде. Проснувшись, сварить себе чашку крепкого кофе, своему черному-пречерному коту нальешь в блюдце кипенно-белое молоко. Ты упряма, горда, решительна, привлекательна, тебя ненавидят, боятся, обожают, тобой восхищаются, на тебя все обращают внимание. Ты – гроза, тайфун, землетрясение, буря, ты – невесомость, река, дорога, волна и сила. Кошачий взгляд, кошачьи повадки.

Ты – моя львица из породы кошачьих (обнимает ее).

М а ш а (укоризненно). Ай, Март, Март! (горловым пением подражает птице). Все это было так давно, что уже успело обрасти мхом и превратиться в небылицу и неправду.

М а р т (открывает глаза). Ножом по стеклу! Это не твой голос, он чужой, такой невысказанно далекий, ненастоящий.

М а ш а. Да, такой голос у меня, он изменился, погрубел, не могу уже взять верхние ноты.

М а р т. Ну, и пусть, уже привык к твоему фальцету.

М а ш а. Как все стирается из памяти, раньше ведь никогда не забывал, двадцать девятое – день Марии, мой праздник.

М а р т (поправляет ее). Наш праздник, все помню, но этот день еще не наступил, еще есть время.

М а ш а. Время до чего, что-то задумал? Понимаешь, Март, если б завтра затопить с утра, чтоб весь день было как сейчас! А? Сколько у нас там в заначке поленьев осталось?

М а р т (поразмыслив). Ну, в полярном кабинете с полсажени еще есть.

М а ш а. Говоришь как-то неопределенно, поточнее, пожалуйста.

М а р т. Пошутливо устроит? Р-р-аз, д-в-а, т-р-р-и... че-т-ы-р-р-е...

М а ш а. Мелодично получается, подыграй на рояле.

М а р т. Подыграть? Ты шутишь?

М а ш а. Вовсе нет, мне надо точно знать, чтобы дальше планировать свою жизнь.
М а р т. Что ж планируй, сказал же, сколько осталось.
М а ш а. Не сердись, как же ты не можешь понять, это важно.
М а р т. Не оправдывайся передо мной, не стоит, каждый волен делать то, что хочет, смело можешь строить громадьё планов.
М а ш а. Даже так? Но нас ждет непредсказуемое.
М а р т. Как бы это ни было прискорбно, это так, все зависит от воли судьбы.
М а ш а. Смотрю, ты стал фаталистом. Жаль, не могу добраться до полярного кабинета, не знаю, что там творится, обязательно ревизию б навела, шмон устроила. Все поленья посчитала бы, потрогала бы руками, погладила, не побоялась бы даже заноз, сложив все их в кучку.
М а р т (передразнивая, шелкая по ее носу пальцем). Если бы, да кабы, во рту выросли б грибы, вот такие (разводит руки).
М а ш а. Интересно, какая горка бы получилась?
М а р т. Я бы... опять быкаешь, любительница сослагательного наклонения.
М а ш а. О, большущая горка, огромная кучка, попробую себе ее представить, соорудить в воображении (зажмурилась). Горище!
М а р т (обнимая ее). Прямо-таки целую полено-философию развернула, мастер умных предположений, Умная Эльза! Ганс пришел к ней свататься, а ее послали за пивом в погреб.
М а ш а. Увидела на стене мотыгу, кажется?
М а р т. И начались волнения на пустом месте. Короче, суть в чем: не стоит из ничего совершать глупости, раздувать из мухи слона, ну, или мамонта, если говорить на твоём теперешнем языке, так ты, кажется, любишь изъясняться в последнее время.
М а ш а. Не стоит преждевременно впадать в панику, согласна.
М а р т. Я ж сказал тебе, все в порядке, не дрейфь. Дрова есть еще, как раз на твои именины осталось, есть некая заначка, все распланировал заранее. Усекла, или еще раз повторить?
М а ш а. Некая? Прошу, не злись! Распланировал, значит? Узел становится туже, затягивается, превращается в удавку, все сжимается! Полсажени? Больше, думаю, там ...
М а р т (перебивает). Сказал же, р-р-раз, два, т-р-р-и, четы-р-р-р-е. Яснее ясного. Тебе пропеть что ли?
М а ш а (хмуро). Не верю! Так когда-то говорил Станиславский. Уже произнес как-то по-другому, без энтузиазма, даже интонация изменилась.
М а р т. Копаешься в оттенках? Режиссер тоже мне еще выискался! Не придирайся к тому, как произнес, не суть важно. Главное, сказал, и от этого уже не отступлю ни шагу, клянусь!
М а ш а (примирительно). Хорошо-хорошо, согласна, верю, пусть будет по-твоему. На завтрашний день, значит, хватит.
М а р т (хмуро). Сказал, хватит, зачем двадцать раз об одном и том же твердить.
М а ш а. Достаточно, что-то устала от этих выяснений и пререканий, от этого дров ведь не прибавится.

М а р т. Отдохни, я укрою тебя, не буду тревожить по пустякам (укрывает одеялом), т-с-с-с (прикладывает палец к губам). (Маша без сил падает на подушки и засыпает). Все будет, как договорились (сжимает кулаки), чего бы это ни стоило. (Маша что-то бормочет во сне или в бреду).
М а ш а. Зеркало ... дайте мне его сейчас же! Дайте, я разобью его дребезги, я сильная, все осило ... уйдите все ... За мной придет мамонт, уступите дорогу! Дайте белое платье мое, то самое ... Наденьте, наденьте его на меня, хочу быть в платье, в том самом, как тогда, на свадьбе. (Март стоит у изголовья кровати, стиснув зубы, сжимая кулаки).

КАРТИНА 4

(Лежа на постели, Маша читает письма, разбросанные по постели, она несколько взбодрилась и повеселела. Март возится с чем-то в углу).

М а ш а. Мои письма – к тебе, боже, какая же я была смешная и наивная девочка.
М а р т (подходит и обнимает ее). Изумительная, моя любимая девочка! Тогда я ставил тебе одни пятерки! Хороший был у тебя учитель?
М а ш а. Хороший-прехороший. Знаешь, читаю, а у самой сердце стучит по-сумасшедшему, вот-вот из груди выпрыгнет. Все так отчетливо, прозрачно и ясно, будто с тех пор не пять лет прошло, а было это лишь вчера.
М а р т (оживленно). Была у зайца избушка лубяная, а у лисы – ледяная. Они очень дружили, и заяц писал лисе письма со своей Лубянки на ее Чукотку.
М а ш а. Я оценила твой тонкий юмор. Как чудно, у нас еще целый день впереди.
М а р т. Можем многое сотворить, да мы еще с тобой горы свернем!
М а ш а. Целая вечность! Давай помечтаем, как проведем этот радостно-теплый день, с чего начнем?
М а р т. Опять встретимся, сделаем вид, что не знаем друг друга, все начнем сначала.
М а ш а. Мы увиделись как раз в этот день, надо же, какое совпадение! Помнишь нашу встречу?
М а р т. К чему задавать такие глупые вопросы, неужели я что-то забыл? Конечно, помню, это уже в крови, не вычеркнешь из памяти.
М а ш а. Сказала просто так, хочу, чтоб подтвердил, может, в последний раз, чтоб лишний раз убедиться. Пытаюсь соединить воедино осколки разбитого зеркала (собирает что-то в постели, складывает), а паззлы никак не сходятся. Пожалуйста, не будь букой.
М а р т. Это я – бука?
М а ш а. А кто же еще у нас бука? Последнее время такой угрюмый, сосредоточен на собственной персоне. Замечаю, меня почти не видишь, не хочешь слушать. О чем ты сейчас думаешь? (Напускается на него). Признайся, открой жене свои тайны, знаю, что-то скрываешь от меня.
М а р т. Нет у меня никаких тайн, ничего не скрываю от тебя. Вот он я, весь перед

тобой как духу, у тебя на ладони, прочти меня как раскрытую книгу, я – твоя забытая книга, вот твоя закладка (протягивает ей листок).

М а ш а (грозя ему пальцем). Милый, от меня тебе не удастся ничего утаить, вижу насквозь!

М а р т (уклончиво). Маша, у нас много будет еще таких дней.

М а ш а (обнимая его). Забыл, ну же, каких? Подсказываю – радостно-теплых.

М а р т. Да, таких теплых, радостно-теплых, это хорошо, как раз в точку, в этом – все наши не исполненные желания, мечты.

М а ш а. Надежды ... Рада, что понравилось и по достоинству оценил филологический подход к теме.

М а р т. Я оценил, обязательно что-то придумаю, чтобы было тепло и радостно одновременно, в одном флаконе. Как только отпразднуем твои именины, с моей стороны будут реальные действия, переломим ситуацию, верь мне, ты должна, просто обязана верить.

М а ш а. Обязана? Как-то странно! Хорошо-хорошо, ожидаю от тебя мужественных поступков, верю, нас ждут великие свершения.

М а р т. Почему ты так на меня смотришь, не веришь, что ли?

М а ш а. Ради бога, успокойся, не цепляйся, пожалуйста, по пустякам, отзынь на лапоть.

М а р т. Когда это я не оправдал твоего доверия, ну, скажи, такое разве было хоть раз в жизни?

М а ш а. Теперь поняла, о чем это ты все время думаешь, наконец узрела. Прости, что такая нечуткая женщина, а вообще все мы, женщины, по своей натуре стервы.

М а р т. Нашла оправдание, вот и замечательно! Теперь успокоилась? Договорились, остановимся на этом, моя нечуткая женщина, стервоза (обнял ее).

М а ш а. Господи, как же я ненавижу эту кровать, видеть ее не могу больше!

М а р т. У Бога с дьяволом дела поначалу шли прекрасно, пока один хитрому-дрый не сходил в ад на небеса и вернулся обратно.

М а ш а (не слыша). А когда-то любила понежиться в постели, поваляться, ведь было ж такое, аж не верится, как давно это было, кажется, не в этой жизни.

М а р т. Было, все у нас с тобой было, и жизнь у нас одна, а не две, как ты себе мыслишь, ведь не буддисты же никакие. У них, например, есть такая притча, ты наверняка ее не знаешь.

М а ш а. Не знаю? Почему ты так думаешь?

М а р т. Потому что у этой книги неразрезанные страницы, она на самой верхней полке, ты дотуда не дотянешься, ростом не вышла (щелкает ее по носу). Семь слепых мудрых слонов пытались понять, на что похожи люди, решили определить опытным путем. Первый мудрый слепой слон потрогал человека и объявил: «Люди плоские». Остальные, тоже потрогав человека, согласились.

М а ш а. Не уразумела, ты это к чему клонишь? Эта твоя глубокомысленная притча на неразрезанных страницах совсем на меня не произвела впечатления.

Нирвана доступна всем. Чем это тебе просветленный Будда не угодил?

М а р т (многозначительно). Вообще-то, если откровенно, мне, например, не сим-

патичны плоские люди.

М а ш а. Как замысловато, однако, ах, вот что ты, оказывается, хотел этим сказать! Изъясняйся проще, не накручивай ненужных спиралей и не подпускай тумана, пожалуйста.

М а р т. Да, мне ближе тантрический боддизм (обнимает ее). Женские духи, дакини – носительницы тайных учений.

М а ш а (высвобождаясь). Не чуди, давай об этом не будем, это все сейчас не к месту ... Мечтала, чтобы нырнул ко мне под одеяло и еще чтобы играл Скрябина, чтоб звучала тема разума и движения. Теперь понимаю, что он хотел сотворить мир через его уничтожение.

М а р т. Всем сердцем жаждал пробуждения дремлющих сил природы и хотел подчинить их власти и воле человека. Мир ведь рожден из сопротивления, которого он сам захотел.

М а ш а. Жизнь – преодоление этого сопротивления. То было начало наших отношений, начало нашей музыки, тогда мы были Адамом и Евой, излучали жар. Как нам было тепло, наши души грели друг друга, мы купались, погружаясь друг в друга.

М а р т. Подожди немного, моя хорошая, согреешься, затоплю печь, станет тепло, совсем скоро в нашей пещере появится великое огненное чудо.

М а ш а. Веришь, что появится?

М а р т. Конечно, обязательно, будешь протягивать к нему свои озябшие руки.

М а ш а. Тогда оно, наверняка, будет гудеть в нашей печи, будет мешать нам спать.

М а р т. Ну, тебе трудно угодить, дорогая, ты у нас капризуля, таких называют – женщина с характером.

М а ш а. Неужели? Не знала этого, если честно, хочешь, наконец во всем сознаюсь? Слабо в это верю, точнее, не верю совсем.

М а р т. Ничутьточки?

М а ш а. Ни капелюшки, а разве ты искренне это говоришь? Сознайся, сочиняешь ведь? Потихонечку из мухи слона или даже мамонта раздуваешь – использую иносказание, наш условный язык. Сам же об этом сказал, упорно делаешь вид. Это твои фантазии, а еще говоришь, я фантазерка.

М а р т. Надо почувствовать всем сердцем, всей душой, иначе ничего не получится. Огненное чудо – теперь наш бог, хочу, чтобы уверовала в него, и я буду верить.

М а ш а (силаясь улыбнуться). Заставляю себя надеяться на лучшее, стараюсь изо всех сил, но у меня это плохо получается, научи, как это – верить чуду. Я такая беспомощная, превратилась в маленькую девочку, куклу, мне очень нужна чья-то помощь, сама уже не справлюсь, слишком тяжелый камень. Дай возьму тебя за мизинчик, так когда-то в детстве ходила с отцом, взяв его за палец (беря его за мизинец, а потом убирая свою руку и пряча за спину). Жаль, это уже не повторится в жизни никогда.

М а р т (подходя к печке). Конечно, моя куколка, трудно ведь, чугунная печка – жадный пещерный бог.

М а ш а. Представь, такой коротконогий, ржаво-рыжий, приземистый.
М а р т. Дальше отступать некуда, надо выдержать испытания, они посланы свыше... значит, так было надо.
М а ш а. Кому-то... Через томление и полет стремимся к далекой звезде. Скрыбин. Поэма огня и экстаза – симфония света, движение огня, порывы солнца. Где эти звуки, неужели исчезли, испарились? (Играет на варгане).
М а р т. Переместились, движутся в других мирах, значит, живы.
М а ш а. Интересно, там их кто-нибудь слышит, или нет, может, только нам предназначались? Как думаешь, вернется ли музыка?
М а р т. Конечно. Ты сомневаешься?
М а ш а. Сейчас наши души холодны, спустились с небес на грешную землю и теперь как две холодные льдины погрузились в холодную реку.
М а р т (шевелит угли). Не будем терять надежды, едва тлеющее под пеплом пламя разгорится ярче.
М а ш а (прикладывая палец к губам). Последние надежды... тсс! Тише! (Прислушивается). Слышу звуки, помолчи. Кажется, улавливаю, может, это последняя наша с тобой музыка (играет на варгане, горловым пением подражает птице).
М а р т (прислушиваясь). Тоже слышу. (Они на несколько минут замолкают. Едва слышно звучит музыка. Маша смотрит в окно, в котором видны звезды).
М а ш а. Как я надеюсь, что когда-нибудь в этой пещере ты все же сыграешь на рояле для меня одной. Пообещай мне!
М а р т. Все сделаю, что пожелаешь, лишь бы завтра опять была со мной рядом.
М а ш а. Какой же ты у меня глупенький, ну, что ты такое говоришь, обязательно буду, я ведь никуда не денусь. Понимаешь? Ни-ку-да не де-нусь.
М а р т (радостно). Ты это серьезно, что ли, не шутишь?
М а ш а. Не шучу, так на самом деле произойдет, сам увидишь – буду веселая. У меня мечта – чтоб было тепло, хоть один единственный денек, ты обещаешь мне это, да?
М а р т. Обещаю, клянусь, так оно и будет.
М а ш а. Тогда последняя просьба, больше ни о чем не стану просить.
М а р т. Не зарекайся, никогда не говори «никогда». И что это за просьба у нас такая последняя?
М а ш а. Достань-ка из шкафа мое свадебное платье, то самое... это мой ангел-хранитель. Скорей выпусти его на волю, как птицу, пусть полетает по комнате, нежеже ему так долго томиться в заточении.
М а р т. Конечно, достану, выпущу эту птичку, пускай полетает, что за вопрос. Видишь, я даже не сопротивляюсь. Хотя оно и красивое, и я сам тебе его выбирал, сейчас твое подвенечное платье нам ни к чему.
(Он подходит к шкафу, достает подвенечное платье, кладет на кровать. Она прикасается к нему руками, рассматривает, расправляет складочки, гладит).
М а ш а. Правда, ведь действительно... это ангел!

Ангел смотрел мне вслед, обещал мне любовь и успех,
Сохранит ли нас от бед, и хватит ли ангелов на всех...

Так давно не видела его, как же я соскучилась по нему, прямо-таки истосковалась.
Повесь его на самое видное место (показывает на шкаф). Туда, наверх! (Март вешает под самый потолок, на дверцу шкафа). Да-да, под самый потолок!
М а р т (вешая платье на шкаф). Сюда что ли?
(Платье раскачивается, раздуваемое невидимым ветром, трепещет).
М а ш а. Да-да, чудесно! (Радостно хлопая в ладоши). Наконец я вернулась, взлетела, в нашей комнате появилась я – настоящая – та, которой была когда-то, которую ты любил, это было так давно.
М а р т. Но это было, ты не можешь этого отрицать.
М а ш а. Как кружится голова, как на качелях! Смотри (показывает на платье, раздуваемое ветром), оно как живое летит, парит над нашей комнатой, и я с ним вместе парю. Это бал со сногшибательным вальсом. Хотя я его не надела, но мы уже вместе, мы слились. Во что бы то ни стало должны попасть туда, где были – на седьмое небо, там свет и гармония, точно знаю, мы непременно вернемся туда.
М а р т. Приходят на ум образы движения? Развивай их, ведь ты – сама гроза.
М а ш а. Это ты грозный, Зевс-громовержец.
М а р т. Ты льстишь, все же я не грозное божество, а только любящее тебя.
М а ш а. Неужели помнишь о любви?
М а р т. Да, помню, чувствую каждой своей остывшей клеткой.
М а ш а. Я есть мое хотение, внушаю себе это, вернее, силюсь внушить.
М а р т. Проецируешь на себя ницшеанские идеи о сверхчеловеке?
М а ш а. Убедена, возможно создать свой мир и с головой погрузиться в него, как в море, хочу плыть по морю (закрывает глаза).
М а р т ...которое сама придумала. Какая ты придумщица у меня!
М а ш а. Плыву сама с собой (греет руками), привыкаю к этому состоянию, играю с волной, вокруг меня солнечные блики, смотри, радуга! Все так правдоподобно и радостно, мне хорошо (открывает глаза). Как хорошо стало на душе, теперь вот и оно со мной (указывает на платье), мне стало гораздо легче. Жаль, что оно безликое, у него нет лица, но я его придумую, нарисую.
М а р т. Р-р-р-аз, два, тр-р-и, четыре ... четыре.
М а ш а. Погружен в реальность, все поленья считаешь? Как это мудро и предусмотрительно!
М а р т. Их надо считать, это наша последняя надежда.
М а ш а. Лицо у тебя какое-то скомканное, как из глины.
М а р т (отвернувшись). Теперь у многих на этом свете глиняные лица, как у кукол, с которыми теперь начала играть (кивает в сторону платья).
М а ш а. Тогда пора покидать этот мир. Да, я – кукла, и она тоже... моя безликая плоская кукла – плоский человек, которого, как ты рассказывал, трогали мудрые слоны (показывает на платье, которое начинает шевелиться).
М а р т. Так, значит, всюду куклы, говоришь? А знаешь, ведь в этом что-то есть, какая-то доля сермяжной правды.
М а ш а. Смотри, лица нет, но она, ты видишь, кивает мне, хочет что-то сказать. Мы должны покинуть этот мир вместе, рука об руку (берет рукав платья).
М а р т. Не спеши туда, откуда уже нет возврата, оттуда еще никто не возвратил-

ся.

М а ш а. А Христос? Он ведь вернулся.

М а р т. Да, он сошел с небес на нашу грешную землю.

М а ш а. У тебя лицо старика, пожухлые, сникшие губы (трогает его лицо руками), уголки губ опустились, глаза ввалились, теперь они где-то далеко от меня, застряли в глубине, в пропасти. Напоминаешь мудрого древнегреческого старца (указывает на бюст философа, стоящий в углу).

М а р т. А твои глаза все те же, они по-прежнему блестят, сияют и радуют. Мы еще с тобой покарабкаемся по скалам. Ровно десять.

(Вдруг появился свет. Март зажмурился. Маша прикрыла голову руками).

М а ш а. Хитрец ты, однако! Теперь наконец до меня дошло, какая же я, однако, тугодумка, ведь не поленья ты считаешь, а время, которое нам с тобой отведено.

М а р т. Мне все равно, сколько их осталось, поленьев и дней, не хочу знать этих страшных чисел. Зачем это теперь?

М а ш а. Да, уже ни к чему, чувствую, стала быстро уставать от каждого произнесенного слова, устаю от боли.

М а р т. Милая, тебе больно?

М а ш а. Ничего-ничего, скоро все пройдет. Хочу увидеть счастливый сон (откидывается на подушку).

(Прозрачный шлейф отделяется от платья, летит по комнате).

КАРТИНА 5

(Комната преобразилась, засияла люстра, подвенечное платье стало лиловым).

М а ш а. Оказывается, при свете гораздо труднее жить, чем в темноте.

М а р т. Все прозрачно, ясно видно, как на ладони.

М а ш а (обращаясь к платью). Сегодня очень хорошо выглядишь, просто превосходно! Тебе идут эти светло-лиловые экзотические оттенки, небесные тона. Да, это же цвет фуксии (рассматривает платье).

М а р т (озадаченно). Что-то новенькое, ну, и придумала, теперь как с куклой с ним будешь разговаривать? Может, я здесь лишний?

М а ш а (жмурясь). Что ты такое говоришь! Втроем гораздо веселей. Разве не так, не замечаешь?

М а р т. Ты что это серьезно?

М а ш а. Вполне, но обещаю в твоём присутствии больше с ней не общаться. Не стану тебя пугать, буду говорить с ней, когда останусь одна и слишком тоскливо станет. Договорились?

М а р т. У меня что, разве есть выбор? (Пожимает плечами) Договорились.

М а ш а. Кстати, Март, кажется, до этого платье немного не так висело? (Показывает не платье). Ты этого не находишь?

М а р т (пожимает плечами). Не заметил никаких изменений, как прежде висело, так и сейчас висит. Давай лучше не будем об этом, не стоит углубляться в дебри!

М а ш а. Согласна, давай не будем! Свет – как будто с воли залетевшая в комнату птица, бестолково, слепо тукается в стекла, стены. Мы с этой птицей столкнулись, а потом попали под ее крыло (играет на варгане, горловым пением подражает птице).

М а р т (воодушевившись). У этой твоей птицы лапы или ноги?

М а ш а (отвращаясь). На глупые вопросы не отвечаю.

М а р т. Какие же они глупые, они жизненные. Если у тебя бабочки в животе, совсем не обязательно это любовь, возможно, ты просто птичка.

М а ш а. Ты же знаешь, я и ответить могу, тоже шутить умею.

М а р т. Не разучилась еще? Это похвально.

М а ш а. Бывает, проснешься, как птица, крылатой пружиной на взводе.

М а р т. Молодец, оценил, не совсем, правда, в тему, но это уже кое-что! У тебя, вижу, своя птичья история прорезалась, одобряю, зачирикала, продолжай в том же духе, старайся, как следует! Но я тебя все равно перешпону (подходит к ней). Закрой глаза. (Она закрывает глаза).

М а ш а. Ну, закрыла.

М а р т. Представь, сидишь у реки, вдыхаешь горный воздух, слышишь пение птиц, никто, кроме тебя, не знает об этом укромном месте, ты огорожена от мира. Звуки водопада наполняют тебя спокойствием, умиротворяют, вода чиста и прозрачна, как слеза младенца. Ты можешь хорошо разглядеть лицо человека, которого держишь под водой (он на цыпочках подходит к ней сзади). А потом оказывается, что это был я. Страшно?

М а ш а. Не можешь без жутиков, просто не исправим, но меня твоими страшилками не проймешь, не запугаешь (зажмуривается). Вокруг, откуда ни возьмись, такое сиянье!

М а р т (обнимая ее). Знаю, так бывает!

М а ш а. Не бывает, а есть на самом деле, глазам больно смотреть на все это великолепие! Захотелось покачаться в саду в гамаке под огромным раскидистым деревом, чтобы солнце просвечивало сквозь листву. Только ради этого стоит жить дальше!

М а р т. При свете не получится долго заблуждаться, все выходит наружу, проясняется, скрытое становится явным и осязаемым.

М а ш а. Нельзя скрыться от солнечных лучей, ничего не утаить, все на виду.

М а р т (радостно). Это же просто здорово, твои фантазии наконец разбежались по углам, попрятались, как тараканы.

М а ш а. Сам ты похож на таракана, хорошего такого веселого таракашку, который радостно нежится на припеке!

М а р т. Смотри внимательней, нет ли здесь подвоха, нет ли еще кого, вошки там, или блошки. Видишь, один червячок, да и тот золотой, бить или на волю пускать?

М а ш а. Давай скорей выпускай его на волю, не мучай! А знаешь, Март, хочу попробовать, может, встану, если затопишь с утра, свет все же пробьется в нашу пещеру.

М а р т. Это хорошо, нас еще не покидают желания, значит, мы живем. Маша,

не сомневайся... такой день... Конечно, – с утра затоплю, и ты встанешь, будет, как хочешь, все задуманное исполнится. Я все сделаю сам ради тебя, все своими руками...

М а ш а (закрывая ему рот рукой). Молчи, не говори об этом, знаю (тревожно), завтра должно что-то произойти, чувствую, что-то случится, на душе тревожно. М а р т. Не давай волю предчувствиям и страхам, завтра будет завтра, а сегодня – это сейчас, надо ловить мгновенья!

М а ш а. Пусть будет всегда сейчас, не хочу завтра. Пещерный бог съезжился, затих, копошится там, сопит в две дырки, противный такой (прислушивается). М а р т. Почему в две, а не в четыре, и почему он противный? Он хороший, поможет нам, это свой парень. Скоро подкормим его, поболтаем о том, о сем, обязательно найдем с ним общий язык!

М а ш а (прислушиваясь). Слышишь? Жив курилка, потрескивает да пощелкивает, ждет, чего-то выжидает.

М а р т (показывая пальцем вверх). Это не он, это наверху, Обёртышев каменным топором разбивает коряги старой баржи, которую ему удалось раздобыть. Колет на куски, значит, будет много поленьев.

М а ш а (отрешенно). Но это ведь наш каменный топор, зачем он его взял у нас? Баржу, говоришь, раздобыл? Промысловый!

М а р т. Да, Председатель сегодня сказал мне об этом. У него свой каменный топор есть, надо же, как подвезло, вот у кого теперь дров немеряно (замолкает).

М а ш а. Значит, скоро у нас будет теплый потолок (улыбается), это обнадеживает, есть чему порадоваться. Почему отворачиваешься, не смотришь мне в глаза? Будто сам не свой, что случилось?

М а р т. Просто не могу смотреть на свет, при свете мне трудно.

М а ш а. Этот Обёртышев настоящий буржуй, себе на уме, хитромудрый. Не люблю я его, хотя в общем он ничего плохого нам не сделал.

М а р т. Ушлый, скользкий черный угорь.

М а ш а. От такого надо подальше, с ним на лодке, не приведи бог, в открытое море, столкнет веслом в воду, глазом не моргнет.

М а р т. Верно, пожалуй, так оно и есть на самом деле, пойду смолю картофельную шелуху.

М а ш а. Пойди, пойди, у нас завтра намечается вкусный ужин!

М а р т (бормоча под нос). Впрочем, еще успеется, не сейчас.

М а ш а. Я в предвкушении, у меня уже вкусненько в животике, буду держаться, надо дотерпеть до завтрашнего дня.

М а р т (давая ей жмых). Пососи жмых, будет легче.

М а ш а. Где раздобыл?

М а р т (неопределенно махнув куда-то). Там.

М а ш а. Темнишь? Все-то скрываешь ... Какой-то скрытный стал, не слишком разговорчивый.

М а р т. Где бы дров ... р-р-р-аз, два, т-р-р-и (сбивается), четы-р-р-е... где бы дров – где бы дров...

М а ш а. Добытчик, цифры, которые все время повторяешь, страшные, злоеющие

(смотрит на стену). Вижу их, эти жирненькие циферки-поленья с ножками.

М а р т. А что, и, правда, похожи на дровишки, с воображением у тебя все в рядке!

М а ш а. Давай запишем их на стене, как на доске в школе. Когда бросим в топку, вычеркнем (стала карябать на стене цифры).

М а р т. Тоже еще придумала ерунду какую-то.

М а ш а. Ты же разрешил мне писать на стене.

М а р т. Эти цифры – мои четки, которые перебираю, чтобы сосредоточиться. Внутренний ритм помогает жить, заменяет мне музыку.

М а ш а. Неужели?

М а р т. Да, могу отстукивать его (стучит пальцами по столу), как на барабане. На сковородке даже лучше получится (берет сковородку и стучит по ней).

М а ш а. Ну, если надо, если поможет, тоже буду считать. Р-р-р-аз, два, т-р-р-и, четы-р-р-р-е (стучит). Как, получается?

М а р т. Хорошо выходит. (Март барабанит пальцами по сковородке).

М а ш а. Такая вот музыка у нас, дуэт папуасов.

М а р т. Просто замечательно!

М а ш а (задумчиво). Нужно успеть раскаяться во всех своих грехах. Мой первый грех в том, что у нас нет детей, а ведь могли быть.

(Март надевает пальто, подпоясывается веревкой, в углу громыхнуло ведро).

М а ш а. Ты куда это засобирался, Март? Только что хотел молоть картофельную шелуху. Передумал?

М а р т. Пока ты в грехах каешься, схожу за водой. Туда и обратно, надо как следует ее вымыть.

М а ш а. Сходи, сходи, хозяйственность не повредит в нашем случае.

М а р т. Скоро вернусь, не скучай! Пока-пока (машет рукой).

М а ш а. Хорошо, постараюсь, я старательная.

М а р т. Этого у тебя не отнять, усердная школьница, старайся, как следует, если хочешь получить завтра подарок.

М а ш а. Как догадался? Очень хочу заслужить, буду делать все, что прикажешь. Можешь давать поручения, все будет выполнено на пять с плюсом (прикладывает руку к козырьку).

М а р т. Какое взаимопонимание! Почти с полуслова понимаем друг друга, ты только скажешь «а», я тут же «бэ» тебе в ответ.

М а ш а (смотря на стену). Единодушие, я бы сказала. Р-р-аз, два, т-р-р-ри...четы-р-р-е! Мы одни с тобой в квартире, в целом-целом мире... в целом мире...

М а р т. Пускаешь в ход скороговорки и стишки. Сознайся, обольщаешь?

М а ш а (устало). Иди-иди, куда собрался, а я пока прилягу, отдохну, к твоему приходу буду как огурчик, тогда и поговорим. Ах, как кружится голова, как же она кружится, все вокруг ходунго ходит. (Март выходит с ведром в руках). Ничего, вот уже и прошло, кажется. Так ведь? (Подмигивая, смотрит на платье, оно слегка шевелится, будто наклоняется к Маше). Извини, нет больше сил говорить, как-нибудь в другой раз с тобой поболтаем, у нас еще есть для этого время (откидывается на подушку).

(Платье начинает шевелиться, двигаются рукава. Женский голос меццо-сопрано напевает колыбельную. Платье в такт музыке раскачивается).

Спи, моя радость, усни!
В доме погасли огни;
Птицы затихли в саду,
Рыбы уснули в пруду,
Мышка за печкою спит,
Месяц в окошко глядит ...
Глазки скорее сомкни,
Спи, моя радость, усни!
Усни, усни!

КАРТИНА 6

(Маша сидит на кровати, близко от нее висит платье. Она разговаривает с ним, как будто репетируя свою речь, рядом висит зеркало, платье отражается в нем).

М а ш а (обращаясь к платью). Ну, что же я ему сегодня скажу? Сегодня должна решиться и обо всем рассказать, о том, что думаю и к чему уже готова. С чего начать? Начну сразу без обиняков (репетирует перед зеркалом). Знаешь, милый... А может, лучше все же отложить на потом, на самый крайний случай, как ты думаешь? (Обращается к платью). Знаю, случай этот очень скоро наступит, ведь двадцать девятое октября скоро погаснет. Праздник куда-то испарится, как быстро, однако! Не успела даже глазом моргнуть, а он уже прошел, как будто этого дня и не было вовсе, как призрак. Шарманщик умер на закате дня, и льдины утонули в румяной воде, вокруг румяная вода... И хорошо, нужно, чтобы это завтра не наступало вовсе, чтоб все погрузилось во тьму (обращается к платью). Чтобы осталась только ты, да-да, одна ты. Красавица, все та же, какой была раньше... Все равно меня уже нет на свете, посмотри! (Показывает на себя). Разве это я? Это уже не я вовсе, это моя тень, тень той женщины, которой я была когда-то давно. Разве такой я была? А теперь скоро, ну, сама понимаешь.

Молчишь, ну, что ты можешь на это мне ответить? Ровным счетом ничего. Знаешь, ведь это я научила его верить во все мои фантастические истории, никогда раньше он не верил им, не хотел слышать обо всем этом, в его голове была одна музыка, ее я ведь тоже люблю.

В конце концов, я должна еще многое успеть, должна же я научить его летать. Как ты думаешь, это произойдет когда-то? Прошу, не молчи, знаю, тоже думаешь об этом, хочешь этого. Мы с тобой вдвоем хотим одного и того же, так близки с тобой последнее время, неразлучны. Ведь правда? Сознаться! (Теребит платье). Ну, что надулась, надулась и как кукла непонятливая на меня уставилась? Прошу, не молчи, скажи хоть что-нибудь, мне так необходимы сейчас твои слова, я жду их, ну, вымолви хоть слово, только не молчи, я не вынесу этой тишины.

Видишь, какая ты упрямая (с обидой отворачивается от платья), но я на тебя не держу зла, не обижаюсь, видишь, совсем даже не сержусь.

Его рояль... наконец-то должен же он сыграть, пускай не для публики, а для меня одной. На целом свете только я и он, вокруг больше никого... Ведь правда, я обязана его как следует попросить? (Обращаясь к платью). Сегодня надо ему еще раз об этом напомнить, надо быть понастойчивей, иначе поздно будет, сама это знаешь.

Чувствую, это произойдет именно сегодня, он сыграет, если еще меня любит, если еще не разлюбил. Я имею право наконец принять решение, пусть кто-то сочтет его и неразумным, наплевать мне на это с высокой горки. Деревянный конёк, шарманщик, льдина... попрошу его сделать это. Да, никогда его так не просила, на душе у меня будет спокойно и легко. Что ты на меня так уставилась? Да, я такая... я настойчивая, раз решила, значит, так тому и быть. Когда была в этом платье, он меня любил (разглаживает складочки на платье, вдруг настораживается).

Но должна тебе, моя милая, сообщить (решительно), что скоро мне надо уезжать, вещи уже почти собраны (складывает вещи, письма, которые лежат на ее кровати), я все уложила. Но хочу, чтоб все потом уничтожил яростный огонь, чтоб напоследок бушевало наше огненное чудо. Пусть все уйдет вместе с огнем (указывает на платье), так будет легче нам обоим (смотрит на платье исподлобья), и тебе, и мне лучше будет, я и о тебе позабочусь, мы ж с тобой подруги не разлей вода. (Пауза). Не хмурься, это тебе не идет, от этого появятся морщины, пусть все пойдет прахом, все в жизни миг и суета. Я любопытная, хочу увидеть весь этот глэн собственными глазами.

Хотя и поднимаем руки вверх, стремимся ввысь, земля не душу нашу принимает, а лишь оболочку. Душа парит долго над землей, а потом летит наверх, туда (показывает рукой наверх), куда захочет. Но я так люблю его, любовь сильнее жизни, он – мое настоящее, будущее – это ведь тоже он (замирает на месте). Вот мой последний довод любви, хочу погрузиться в серебристые облака, вокруг огромная безмолвная пещера. Ты видишь эти своды? (Озирается по сторонам). Узкие бесконечные проходы, похожие на дома обледеневшие скалы, в них я вижу глубокие дыры, это пропасти. Ледяной ветер выдувает из-под ног снежную пыль. Слышишь? (Прислушивается). В пыли, по скалам, по пещерам, потом по моему морю идет мамонтейший мамонт. Да-да, знаю, это он, слышу его ровную размеренную поступь (прислушивается).

Вот увидишь (обращается к платью, прижимаясь к нему) он должен зайти за мной. Вижу, ты вся дрожишь, не бойся, милая (отстраняется от платья), это совсем не страшно, если ты боишься, сама дождусь его, дальше отступать уже некуда. Ты – ангел с обожженным крылом, ангел замыкает все в кольцо, последним смотрит в глаза и отражается в них.

(Маша поет).

Ой, шли и пришли да три ангела,
Что взяли они? Душу, душу грешную.
Ой, и что же ты, душа, мимо рая прошла,
Ой, чем же ты, душа, провинилася.
Посреди рая стоит дерево, стоит дерево кипарисовое.
Как на том на дереве птички райские поют,
Голосочки у них серафимские.
Голосочки у них серафимские,
Да в песне они херувимские.
«Ой, в нашем в раю жизнь весела,
Жизнь весела, только некому...»

КАРТИНА 7

(Звякнуло ведро. Март неуверенно стучит в дверь. Открывает сам хозяин – Обёртышев, он в велюровом пиджаке, под горлом – шарф, давно небритый).

Обёртышев. А, Мартин Мартиныч! Здравствуйте, здравствуйте. Что, за водичкой? Пожалуйста, проходите, не стесняйтесь, по-свойски. Как не помочь, ведь не чужие, соседи как-никак, тем более, это ничего не стоит, вода ведь общественная, бесплатная.

Март. Добрый вечер! Всего на минутку к вам заглянул.

Обёртышев. Ну что же, как вы, как жена себя чувствует?

Март. Да что, Алексей Иванович, все то же. Плохо... у нее завтра именины, а топить нечем.

Обёртышев. Мартин Мартиныч, а вы стульчики, шкафчики в ход пускайте, не стесняйтесь, а еще креслице у вас видел отменное, можно и его в топку бросить, если не жаль, конечно, оно ведь как-никак дубовое, к тому же раритетное, резьба-с, ручная работа-с, вещь ценная. Пожалуй, я бы приобрел, имейте в виду, если что, куплю-с, хотя сейчас не до мебели (вздыхает).

Март. Да вы ж знаете, там вся мебель, все – чужое, только рояль наш.

Обёртышев. А что книги ведь тоже можно, отлично горят. К чему они теперь? Книги ни к чему по нынешним-то временам.

Март. Книги? (Задумчиво) Да, отлично, отлично,

Обёртышев. Так, так, так, жаль, прискорбно, прискорбно все это! Жаль, ничем вам помочь не могу, не в силах, сами понимаете, бедствуем. А кто сейчас не бедствует? У всех нужда-с-с.

(На кухне слышна детская возня).

Март. Алексей Иванович, а как ваши дети?

Обёртышев. Да что, дети есть дети, им все нипочем, наелись, теперь резвятся. Это нам за них думать и решать, голову ломать приходится, кумекать, что да как

(раздается детский крик: «Чур не я». «Теперь ты прячешься», «Ага, в ту комнату не ходить»). Слышите? В прятки пострелята играть надумали.

Март. Да, слышу, играют (задумчиво) это хорошо, это радует.

Обёртышев (ехидно улыбаясь). Вы тоже, помню, частенько играли, сейчас что-то совсем не слышать. Рояль-то свой не продали еще?

Не продал, просто некогда играть, нет времени... и желания.

Обёртышев. Понимаю, недосуг, да и покупателя сейчас вряд ли сыскать на такой товар. А когда-то вы ведь полные залы собирали, газеты о вас писали, нынче музыку не слушают, не в чести она, всё о прокорме думают, о хлебе насущном. Да-с. Рояль мне не нужен, зачем он мне, а вот креслице взял бы, по-соседски, имейте в виду, знаю, надо помочь.

Март. Вы правы, музыка не нужна никому, нынче другие заботы, людям надо как-то выживать.

Обёртышев. Да, все стали материалистами. А знаете, для меня семья – главное, глаз не сомкну, в лепешку разобьюсь, чтоб только все были сыты, обуты и одеты и всего было вдосталь. Как это так – чтоб дети голодали, не допущу ни в коем разе, это ведь святая родительская обязанность.

Март. Правильно, ради детей стараетесь, это уважения заслуживает.

Обёртышев. А что еще нам остается в жизни? Это у вас никаких забот и хлопот, люди вы молодые, вольные. А мы семейные, по рукам-ногам повязаны, обязанностей много. А где права-то наши? Прав нет никаких.

Март. Грустно это, без прав.

Обёртышев. Одни тяготы, иной раз и ночью не спится, все думаю, что бы предпринять, где чем разжиться, что на что обменять, бывает, до рассвета глаз не сомкнешь, все прикидываю, сосчитываю.

Март (рассеяно). Да-да, семья, это хлопотно.

Обёртышев. Милуйте, пока молоды, воркуйте. Вы вот, к примеру, весь в искусстве, всё музицируете, это нужно, правильно, музицируйте. Только вот, чтоб соседям не мешать, знаете ли... Ну, теперь никаких претензий не имеем, теперь нам не мешаете, у вас тихо, все улеглось, слава богу.

Март (мнется). Я хотел ... Алексей Иванович, нельзя ли у вас хоть пять-шесть поленьев.

Обёртышев (оскалил сточенные зубы). Что вы, Мартин Мартиныч, что вы! (Отмахивается). Вы меня обижаете, у нас ведь дети, двое, мал мала меньше, сами знаете – не могу же я их на произвол судьбы бросить. У самих конина – и то раз в день, то есть, что это я такое сказал, не подумав, раз в неделю ее едим. Сами знаете, как теперь всё, какое нынче время. Нынче каждый за себя, хоть бы самим обогреться да прокормиться, кое-как до весны дотянуть.

Март. Алексей Иванович...

Обёртышев. Ну, учудили, сударь! Вы меня прямо обижаете, у меня ведь семья, вы ведь знаете.

Март. Да на днях видел, когда вы свой шкаф на лестнице открыли, там полно дров.

Обёртышев (опешил). Не стыдно, молодой человек, за чужим-то добром

присматривать? Вчера были дровишки, а сегодня уж и нет, видать, все вышли. Нужда, сами знаете, закончились дрова, вчера еще были, а сегодня уже нет, тютю, были и сплыли, так-то ... о чем теперь речь вести в пустой след, не о чем.

М а р т. Нет, так нет, Алексей Иваныч ...

О б ё р т ы ш е в (нравоучительно). А знаете, нехорошо ведь на чужое зариться, не стоит людям завидовать, это грех большой, про это в Библии написано. Читали небось про такое? Как не читали, ведь, знаю, непременно читали, вы ведь ученые люди.

М а р т. Ученые.

О б ё р т ы ш е в. Ишь что удумал, умник какой, шкафчик задумал мой проверить. Ревизию делать? Мало ли что у меня там, все надежно закрыто, на замок, да, чик-чик – закрыто крепко-накрепко, а то ведь нынче и уворовать ненароком могут.

М а р т. Алексей Иваныч... ну, на нет и суда нет.

О б ё р т ы ш е в. Что вы, Господь с вами! Зачем же вы меня так обижаете? Не обессудьте уж, пожалуйста. А своей супруге привет от меня передавайте, поклон. Какая она у вас красавица умница была, сожалею, приятно всегда на нее поглядеть было, породистая была женщина, статная, очень приятно было на нее посмотреть. Что ж привет ей от меня.

М а р т. (убитым голосом). Была (поднял ведро и быстро пошел к выходу).

О б ё р т ы ш е в (на ходу протягивая руку). Ну, всего хорошего, извиняйте, если что не так, не обижайтесь, рад бы помочь, да нечем, сами бедствуем, понимаете ли, времечко такое.

М а р т. Извините, понимаю, понимаю, простите меня.

О б ё р т ы ш е в. Простить? За что же, голубчик? Только, Мартин Мартиныч, дверь не забудьте прихлопнуть, как следует. Обе двери, обе, обе... не забудьте уж, а то не natoпишься, никаких дров не хватит улицу обогревать, времечко тяжелое настало.

(В темноте Март поставил ведро, оно звякнуло. Он обернулся, плотно прихлопнул первую дверь, прислушался. В узкой клетке между двух дверей Март протянул руку, нащупал полено, запустил руку в дрова).

М а р т (прижался к стене). Р-р-р-аз, два, т-р-р-и четыре-р-ре... (стал заталкивать поленья под пальто, за пояс, в ведро). Хватит, довольно (хлопнула дверь, он вышел на площадку, притворил дверь). Я пещерный человек, превратился в зверя ... спокойно, ведь скоро Машино завтра.

(Слышится голос Обёртышева: «Кто там? Кто там?»).

М а р т. Это я, Алексей Иваныч... Я... я дверь забыл, хотел... вернулся, чтоб плотней ее прижать, чтоб не дуло и тепло не выходило, комнату чтоб не выстудить.

Г о л о с О б ё р т ы ш е в а. Вы? Гм... как же это вы так? Я ж вас предупреждал. Какой же вы неловкий, однако, все музыканты такие, нерасторопные неприспособленные люди. Аккуратнее, теперь все крадут, одни беспорядки вокруг, сами знаете, сами все видите, аккуратнее надо.

М а р т. Знаю, знаю...

Г о л о с О б ё р т ы ш е в а. Как же это вы так? Ведь холод из двери идет, никаких дров не хватит, если дверь как следует не закрывать, перво-наперво двери следует закрывать. Мартин Мартиныч, поплотнее, пожалуйста.

(Март плотно закрывает за собой дверь и уходит).

КАРТИНА 8

(Маша лежит на кровати ей снится сон, будто все вокруг опутано нитками, она пытается встать и подойти к платью, которое кольшется, развеивается на ветру, но у нее ничего не получается, она никак не может это сделать. Она берет с тумбочки ножницы и начинает разрезать нитки и бросать их в разные стороны. Она поет).

Ой, шли и пришли да три ангела,
Что взяли они? Душу, душу грешную.
Ой, и что же ты, душа, мимо рая прошла,
Ой, чем же ты, душа, провинилася.
Посреди рая стоит дерево, стоит дерево кипарисовое.
Как на том на дереве птички райские поют,
Голосочки у них серафимские.
Голосочки у них серафимские,
Да в песне они херувимские.
«Ой, в нашем в раю жизнь весела,
Жизнь весела, только некому ...»

(Раздается стук в дверь. Маша оборачивается и видит, что в углу на стуле в ее подвенечном платье, которое сияет красноватым отблеском, сидит старуха, на лице ее маска, она зло смеется).

М а ш а. Ты пришла уже? Так рано? Я и платье еще свое не успела примерить.

Г о л о с (из глубины комнаты). Да, милая, за тобой, пора уже. Собирайся, время пришло, там оно тебе не за чем уже.

М а ш а (показывает на свое платье, висящее на шкафу). А она как же? Тут останется? Скучно ведь ей без меня будет, я ее тут не оставлю после себя.

Г о л о с. Ладно, пускай побудет пока, подождет, она нам не помеха, не бойся, не помешает она нам. Слышишь меня, милая? Отпусти ее на волю (зло смеется).

М а ш а. Слышу, я теперь все слышу, хоть и не хотела бы, а все равно все вижу и слышу (ничком падает на кровать).

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

КАРТИНА 9

(День второй. Двадцать девятое. На дворе немного распогодилось. Печка весело гудит, полыхает огонь. На платье сверкают и искрятся огненные красные блики. Маша встала, покачиваясь, причесывается перед зеркалом).

М а р т (влюбленно глядя на Машу). Видишь, все случилось так, как мы мечтали. М а ш а. Пещерный бог с утра набил свое брюхо, милостиво загудел. Смотри, кажется, он пожирает наши с тобой желтые, белые и голубые слова, в огне пляшут чистые и нечистые твари.

М а р т. Смотри-ка, причесалась как раньше – на уши, а посередине пробор делала. Ты у меня молодец, умница! (Подходит к Маше, поддерживает ее). Поздравляю тебя, вернее, нас с этим днем (целует в щеку).

М а ш а (неуверенно идет по комнате). Да, все хорошо, только вот печет что-то внутри, качает из стороны в сторону какой-то невидимый ветер, и оно тоже, видишь, колышется на ветру (показывает на платье, которое колышется).

М а р т. Какой ветер? (Бросается к двери). Я же дверь плотно закрыл, даже на всякий случай крючок накинул.

М а ш а. Не обращай на меня внимания, все нормально, это скоро пройдет, главное, я наконец-то встала с кровати.

М а р т (подставляет ей стул). Не спеши, присядь, не надо так резко (Маша садится). Все у нас будет хорошо, по-прежнему, жизнь войдет в свое русло.

М а ш а. Сколько поленьев бросил в топку? Можешь не говорить, знаю (зачеркивает на стене цифру три).

(Март смотрит на стену невидящим взглядом. Достает из ящика бумаги, письма, термометр и синий флакончик. Чтобы Маша не заметила, сует его обратно, отыскав коробку с чаем).

М а р т. Сегодня заварим настоящий чай (протягивает чай). Мой подарок тебе, ты заслужила, моя умница, героическая женщина (обнимает Машу).

М а ш а (целует его в щеку). Ну, спасибо, милый, очень тронута! Где ж удалось раздобыть?

М а р т. Места знать надо.

М а ш а. Сто лет не пила настоящего чая! (Приподнимается со стула, тянется к столу, нюхает коробку). Ума не приложу, как мы все это время могли жить без настоящего чая. Пахучий... а как благоухает, аж, голова идет кругом (слегка пошатнулась).

М а р т. Присядь, не спеши.

М а ш а. Ничего-ничего, постою, пройдет, голова закружилась, это от счастья, от избытка чувств, сегодня ведь наш праздник!

М а р т. Знал, что обрадуешься (пододвинул ей стул, они стали пить чай).

М а ш а. Март, помнишь, синюю комнату, пианино в чехле, а на нем – деревянный конек – подсвечник, я играла, ты подошел сзади и обнял меня за талию, а потом так крепко прижал к себе и поцеловал. Это был наш первый поцелуй, а музыка продолжала звучать. Может, потанцуем?

М а р т (обнимая ее). А что, действительно, давай!

М а ш а. Только я хочу в своем платье (она надевает платье, Март ей помогает).

Маша встает, покачиваясь, они танцуют).

М а р т. Хотя и не поешь, но у тебя такой необычный голос сегодня, готов слушать целую вечность. Такой радостный, похож на тот, что был раньше, а бархатный, меццо-сопрано.

(Маша горловым пением подражает ржанию лошади).

М а ш а. По такому случаю могу попробовать спеть что-нибудь.

М а р т. Успеешь (замахал руками), как-нибудь в другой раз, у нас еще с тобой масса времени впереди!

М а ш а. Если публика не желает этого, то не буду, тогда только поклон (кланяется, шатаясь). Получилось?

М а р т. Еще как.

М а ш а. В этот день была сотворена наша вселенная.

М а р т. Помню мудрую морду луны и соловьиную трель звонков в коридоре (подходит к окну). Сегодня луны не будет, небо затянуло тучами, беспросвет.

М а ш а. Кто же заходил к нам тогда?

М а р т. Кто приходил, не помню, помню только тебя. Какая ты была тогда, просто чудо, такая восхитительная, я наслаждался тобой, не мог оторвать от тебя глаз, была рядом... так близко, совсем как сейчас.

М а ш а. Март, а помнишь открыто окно, зеленое небо, а внизу шарманщик? Из какого-то страшно далекого, другого мира, которого уже нет и в помине.

М а р т. Да, то был чудесный шарманщик, он крутил свою шарманку, музыка была медленной, протяжной, я бы сказал, какой-то тягучей.

М а ш а. Помнишь, что ты сказал тогда?

М а р т. И что же я говорил?

М а ш а. Этого шарманщика вы никогда... – и тут же поправился, – ты никогда не забудешь, и ты был прав, ведь я не забыла его, до сих пор помню. Март, где ты сейчас мысленно витаешь?

М а р т. Над Елагином, на набережной.

М а ш а. Представляешь? Какое совпадение, и я там же.

М а р т. Здорово!

М а ш а. Наши мысли парят, кружатся в вальсе, это вальс цветов.

М а р т. Ну, цветов или деревьев, это как посмотреть, но наши мысли об одном и том же.

М а ш а. Помнишь? Ветки еще голые, вода румяная, мимо плыла одинокая синяя льдина, похожая на гроб, и нам было смешно от этого, нисколько не страшно, потому что тогда мы думали, что никогда не умрем.

М а р т. Ты у меня совсем плоская, бумажная прямо.

М а ш а. Не повторяйся, уже говорил об этом не раз. Посмотри на эту красавицу (указывает на платье). Она тебе нравится? Она сейчас улыбается, жаль, что ты не видишь ее улыбки, она ведь улыбается тебе.

М а р т. Платье оно, среднего рода, оно красивое, я же сам его тебе когда-то выбирал, не думал, что теперь тебе так понадобится. А ты, смотрю, все в куклы играешь? Увлекательное занятие себе подыскала, однако, ешь лучше, лепешки, пока теплые (подает лепешки), надо подкормить тебя, как следует, ты обязатель-

но поправишься! Давай еще чая налью, у нас тут немного сахара, я положу тебе.

М а ш а. Все мне одной, а ты с чем пить будешь?

М а р т. Обо мне не переживай, у меня там есть.

М а ш а. Где это там? В Индии что ли, тростниковый для тебя собрали?

М а р т. Почти... ешь, я тебе приказываю и не препирайся, это не твоя забота!

М а ш а (покорно). Ну, спасибо... я хочу снять, помоги, что-то оно меня сжало так, что трудно дышать (снимает платье, Март помогает ей). Это сейчас я такая, тогда была настоящей (указывает в сторону платья).

М а р т. Самой настоящей на свете.

М а ш а. Вот такой красивой была, ты помнишь? (Смотрит на платье, которое блестит и переливается). Как хочу опять стать для тебя настоящей, такой же, как тогда была.

М а р т. Знаешь, от счастья все забыл, начисто память отшибло. Действительно, что ж раньше с нами было? Расскажи-ка!

М а ш а (похлопав его по плечу). Не хитри, совсем как ребенок, по маминым сказкам соскучился? Какую она тебе на ночь читала? Сегодня перед сном непременно должна тебе рассказать, и она тоже пусть послушает. Ну, заказывай, я жду!

М а р т. Про семеро козлят.

М а ш а (засмеялась). Неужели? Это новость для меня... Знаешь, мне б прилечь.

М а р т (помогая ей лечь). Приляг, милая. (Маша прилегла на кровать).

М а ш а. Думала, знаю о тебе все, а вот про семеро козлят-то и не припомню.

М а р т (засмеялся). Как же так? Это упущение, его надо исправить, хочу про семеро козлят (просящим тоном), обещала – рассказывай.

(Наверху стали что-то колотить, послышалась беготня, крик).

М а ш а. Что это там за грохот? Слышишь?

М а р т (поспешно). Ничего, не стоит волноваться. Это обёртышевские дети играют в прятки, они у него очень уж шустрые и веселые, сказано: дети, дети, они и есть дети (сверху что-то с грохотом падает).

М а ш а. Кажется, что поленья на пол падают. (Платье неожиданно рухнуло на пол). Какой ужас, Март, милый, подними его скорей, а то запачкается, я ведь его столько лет хранила. (Март поднимает платье, как поднимают тяжелое мертвое безжизненное тело, он волочит его по полу, с трудом кладет на кровать).

М а р т. Вот твое платье, в целости и сохранности, ничего с ним не стряслось.

(Маша любовно гладит платье, расправляя каждую складочку).

М а ш а. Разве ничего не стряслось? Моя радость сбереженная... из прошлой счастливой жизни. Как такое могло случиться? (Отряхивает, разглаживает складки). Повесь его, пожалуйста, опять туда же, где висело.

М а р т. Хорошо-хорошо, повешу (с трудом тянет платье, поднимает и вешает его опять на угол шкафа).

М а ш а. Да, что же это такое? Надо пойти сказать, чтобы не долбили так, они нам замечания делали, когда ты за рояль садился. А впрочем, пусть поленья падают, мне как-то это даже не мешает. Жаль, что они не наши, а чужие, не поленья, а бревна какие-то. Их надо распилить, как думаешь? Такие ведь даже в печь не поместятся (она пожимает плечами и съеживается).

М а р т. Р-р-аз два, т-р-р-и ... четыре-ре ... четы-р-р-е.

М а ш а. Опять поленья считаешь? Сбился с ритма, запинаешься. Зачем ты это делаешь, ведь они уже в печи?

М а р т. Обёртышевские поленья считаю. Не волнуйся, я не все еще бросил в печь, осталась заначка на всякий случай, согреешься, все как ты хотела, тепло и радостно (запинаясь) в одном флаконе.

М а ш а (задумчиво). Как чудно, тепло и радостно, но на душе все же тревожно. Кажется, к нам стучат.

М а р т. Нет, никого там нет. Погоди, Маша, пока никто не стучит, никто не пришел, значит, еще можно дышать. (Раздается стук в дверь).

М а ш а. Разве кто-то должен был прийти?

М а р т (прислушиваясь). Нет, никто, мы никого не ждем, нам никто не нужен (с облегчением ми уверенностью) за мной пока не пришли.

М а ш а. За тобой? Пока? Странно (задумчиво) действительно, не к нам, видно, в очередной раз послышалось, последнее время мне все что-то мерещится. Вчера приснился сон.

М а р т. Что за сон?

М а ш а. Будто мы с тобой в поезде проезжаем станцию, а на вывеске вместо названия – рука, и указательный палец показывает в упор на тебя. Ты пересаживаешься на другое место, пытаешься спрятаться, укрыться. Но палец крутится, словно часовая стрелка, поворачивается вслед за тобой, он следит за тобой, кто-то невидимый с тебя глаз не спускает. Необычный сон, может вещий? (Замолкает).

М а р т. Маша, прошу – не молчи! Говори что-нибудь, не представляешь, как это мне сейчас нужно, пока можно запрокинуть голову, слушать твой голос – такой похожий на тот, прежний, ласковый, обволакивающий, трогающий душу. Скажи что-нибудь напоследок хорошее... о набережной, о своем море, которое придумала. Совсем плоская, бумажная, это так необычно.

М а ш а. В этом нет ничего необычного, я не пойму, что значит «напоследок»? Ты говоришь какие-то странные вещи (стук в дверь повторился). Но в дверь ведь, действительно, стучат. Разве ты этого не слышишь? Это слышит даже она (показывает на платье).

М а р т. Ничего не хочу слышать, и про нее не надо, нам хорошо, нам надо побыть вдвоем, пошли они все к чертям!

М а ш а. Как я тебя понимаю, в этот день нам хочется побыть наедине (с тревогой). Но ведь кто-то пришел, иди открой (подталкивает его в спину). Иди, что застыл на месте, как ошпаренный! Что все это значит, скажешь наконец, почему ты им не открываешь?

М а р т. Кому им? Маша, я не могу, не открою, ни за что и никому, мы не будем слушать этот стук, проигнорируем его, нас сегодня ни для кого нет, мы заперлись на ключ, нам никто не нужен, как тогда.

М а ш а (удивленно). Как это не будем слушать? (Тревожно прислушивается). Знаю, что-то стряслось, не могло не случиться, ведь нам было так хорошо, вечно блаженство просто не может продолжаться.

М а р т. А что могло произойти? (Поспешно). Ничего ведь не случилось!

М а ш а. Всему в жизни приходит конец, это финиш, не зря я его нарисовала (указывает вытянутым пальцем на стену).

М а р т. Ни за что на свете не будем им открывать (решительно) будем думать только о нас двоих, в этом мире для меня осталась всего ценность – ты и наши чувства.

М а ш а (указывая на дверь). Пойди наконец открой дверь, не то мне самой придется вставать.

(Она пыгается подняться. Март с убитым видом направляется к двери. Маша откидывается на подушку. Входит Председатель).

М а ш а (шепотом Марту). Зачем он пришел, разве ты его приглашал?

М а р т. Не знаю (мнется) Ну, говорил как-то, что ты скоро именинница, одним словом что-то в этом роде.

М а ш а (отстраненно). Что-то в этом роде?

М а р т. Ну, он вот, наверное, решил поздравить. (Председателю) Проходите, присаживайтесь.

П р е д с е д а т е л ь (проходя к столу). Ну-с, Мартин Мартинович, во-первых, и сразу же, во-вторых, супругу вашу – с именными.

М а ш а. Спасибо, как это любезно с вашей стороны, так рада вам, заходили бы к нам почаще, просто так, без всякого повода, мы всегда вам рады, вы сами это знаете.

П р е д с е д а т е л ь. Как же, как же, мне Обёртышев говорил.

М а р т (вскакивая со стула). Обёртышев? У нас сегодня натоплено, теплынь.

М а ш а. Предложил бы раздеться.

М а р т. Ах, ты, господи, как же это я... снимайте свою шубу, давайте-ка ее сюда (берет у него шубу).

П р е д с е д а т е л ь. Да, тепло сегодня у вас, а на улице такая стужа, страшный холод. Не выходили из дома? Дров, вижу, где-то разжились, это правильно, это хорошо.

М а р т. Чаю... сию минуту, у нас сегодня, понимаете, – настоящий, только что вскипятил, праздник у Маши.

П р е д с е д а т е л ь (сморщившись). Чаю? Знаете ли, сейчас предпочел бы шампанского.

М а р т. Шампанского?

П р е д с е д а т е л ь. Ну, не шампанского, а чего-нибудь горячительного, покрепче, чтоб взбодриться, собраться с духом.

М а р т. С духом? (Уклончиво) Но шампанского нет, сожалею, кроме чая ничего нет.

П р е д с е д а т е л ь. Нету? Да что вы! Гра-гра-гра! А мы, знаете, третьего дня с приятелем из гофманских гнали спирт. Потеха, назююкался, ну, прямо вдрызг, давненько такого не припоминаю что-то. «Я, – говорит, – Зиновьев. На колени передо мной!» Потеха! А отсюда домой иду – на Марсовом поле – навстречу мне какой-то человек в одной жилетке на голое тело, ей-богу! «Что это вы так?» – говорю. «Да ничего, – говорит... – Вот раздели только что, домой бегу на Васильевский». Потеха, да и только!

(Март громко рассмеялся. Маша тихо смеялась, лежа на кровати. Председатель вдруг резко замолчал и встал).

М а р т (через силу). Как смешно! Сидите-сидите, куда же вы? А то рассказали бы нам еще что-нибудь, прошу вас, а я вам чаю налью (он пошел и неловко споткнулся).

П р е д с е д а т е л ь. Чаю говорите? Ну, что ж, давайте чаю что ли, для сугрева души, душа тепла просит, застыла душа на холоде, разогреть ее надобно, чтоб размякла (опять присаживается к столу).

М а р т. Сейчас налью, сию минуту (неловко проливает чай ему на брюки). Ради Бога, извините, какой я, однако, неловкий. Сильно обожглись?

П р е д с е д а т е л ь. Ничего-ничего, не сахарный, небось не растаю. За хлебом сегодня пришлось жуткую очередину отстоять. Две восьмушки взял, иду и вижу, на углу Кронверкского, напротив дома, ну, знаете, где Горький живет, девочка сидит, ревет как оглашенная.

М а р т (недоуменно). Девочка, какая еще девочка?

П р е д с е д а т е л ь. Обычная девочка лет восьми-девяти на вид, знаете ли, жалко так стало, аж за душу меня взяло, так я расчувствовался. Подхожу, а про себя думаю, если попросит, ей-Богу, дам корочку. «Что плачешь?» – спрашиваю. А она как вдруг развернется и с кулаком ко мне. «А в морду, дядя, давно не получал? Не суйся, смотри, схлопочешь у меня, старый хрен!». Я так и обмер, даже не нашелся, что ответить ей, вот нынче нравы какие пошли (хохочет).

(Март и Маша засмеялись).

М а р т. Вы в курсе всех новостей, а мы отстали от жизни, изолированы, не знаем, что там на свете творится, дальше своего носа ничего не видим.

П р е д с е д а т е л ь. Вот вам и новость, раз до новостей вы уж больно охочи.

Петька вылез из преисподней, стал ногами на твердую землю и оглядывается кругом на просторе. А с него еще пар валит, как с питерского банщика, и он все еще не сбил оскомину после вчерашней перекашенной капусты.

М а ш а (смеясь). Новость просто замечательная, побольше бы таких, правда, Март?

М а р т. Да, я и говорю, Председатель наш уморить со смеху кого угодно может, весельчак! С детства мечтаю увидеть сидорову козу, ёшкиного кота, бляху-муху, ядрёную вошь, ну, и рака, который умеет свистеть в горах. Он и про них, наверняка, все знает, вот надо у кого обо всем этом спрашивать. Рассказывайте, а мы слушаем.

М а ш а. Да вы великолепный рассказчик, расскажите что-нибудь, просим вас.

П р е д с е д а т е л ь. На мне, знаете ли, пиджачок болтается, я в пиджачной скорлупе, как орех в погремужке. Когда-то был шестипудовый, теперь вытек наполовину (показывая на свой пиджак). Вот и весь рассказ, извиняйте за непрезентабельный вид, а другого пиджачка нет у меня, откуда ж ему взяться? Вот потеха какая получается, мой пиджак, а как будто и не мой вовсе, с чужого плеча будто.

М а ш а. Я тоже двадцать килограмм сбросила, не смотрите на меня, на самом деле я вовсе не такая раньше была, муж говорит, стала бумажной. Ну, вот, смотрите, какая я на самом деле была (показывает на платье, которое стало переливаться, зашевелилось и зашуршало). Почему вы с ней не поздоровались?

П р е д с е д а т е л ь (изумленно). Я?

М а ш а. Конечно, вы, а кто ж еще, я ведь к вам обращаюсь. Смотрите, она хочет нам что-то сказать, но мы с ней все это обсудим наедине позже, не сейчас. (Маша подмигивает, смотрит в сторону платья). У нас с мужем такой уговор. (Председатель в недоумении пожимает плечами).

М а р т. Ну, что ты, Маша, тебе и сказать ничего нельзя теперь, не обижайся.

М а ш а. А я и не обижаюсь вовсе, всего лишь констатирую факт. Не могу, что ли, об этом сказать, ты разве против?

М а р т. Я? Вовсе не против (разводит руками). Никто не против, все «за», все согласны.

П р е д с е д а т е л ь. Ну-с, именинница, целую ручки (подошел и поцеловал ей руку). Чик!

М а ш а (Председателю). Уже уходите? Посидите еще, а что это еще за «чик» такой? Что-то мудреное.

П р е д с е д а т е л ь. Как, вы не знаете? По-ихнему честь имею кланяться – ч. и. к. Потеха!

М а ш а. Надо же? (Задумчиво) Действительно потеха, вот и платье мое почему-то сегодня упало на пол, обрушилось (смотрит на платье).

П р е д с е д а т е л ь. Проводите меня, сударь, мне надо вам два слова сказать, пошпункуваться в коридорчике (Март идет вслед за Председателем).

КАРТИНА 10

(Коридор. Председатель берет Мартина под руку и неожиданно распахивает дверь в кабинет).

М а р т (преграждая дорогу). Мы туда не ходим, это полярный кабинет, слишком сыро и холодно, мороз, там не топится, все стены, знаете ли, обледенели (разводит руками).

П р е д с е д а т е л ь (решительно). Ничего, ничего, придется потерпеть, дело безотлагательное (Потупив взгляд, зашел в кабинет и молча сел на диван. Из угла послышался какой-то треск).

М а р т (рассеянно). Потерпеть? Конечно, конечно, если надо, потерпим.

П р е д с е д а т е л ь. И давно это с вашей женой такое?

М а р т. Давненько уже, это случается иногда, очень редко, когда волнуется. П р е д с е д а т е л ь. Да-с, прискорбный случай, ну, ничего.

М а р т. Но она у меня держится молодцом, это еще не конец, еще повоюем.

П р е д с е д а т е л ь. Да-да, сочувствую, но сразу перехожу к делу. Во-первых и во-вторых, сударь мой, должен вам сказать, что этого Обёртышева я бы придавил, как гниду, ей-богу.

М а р т (запинаясь). Почему Обёртышева? Вы это к чему, причем тут он?

П р е д с е д а т е л ь. Но сами понимаете, раз официально заявляет, говорит – завтра пойду напрямиком в уголовное с заявлением.

М а р т (машинально). Так и говорит?

П р е д с е д а т е л ь. Этакая гнида! Осатанел, освирепел, как собака, знаю его, этот сукин сын способен, что угодно, сотворить может. Черт его побери, требует, чтобы ему тотчас все до единого полена вернули.

М а р т. Требует?

П р е д с е д а т е л ь. Да, требует, то-то и оно. Ну, что я тут могу поделывать? (разводит руками). Вот что могу посоветовать, сейчас же идите к нему и заткните ему глотку этими самыми его поленьями. Эх, чтоб ему ни дна, ни покрывки.

М а р т (рассеянно). Р-р-р-аз два, тр-р-и ... четы-р-р-ре ... Четыре ведь полена всего-то.

П р е д с е д а т е л ь. Он настаивает на десяти ...

М а р т. Хорошо, десять, так десять, пусть подавится, гнида. Сегодня же, сейчас же заткну ему ими глотку.

П р е д с е д а т е л ь. Ну, вот и отлично, вот и хорошо! Это такая мразь, я даже скажу, плесень зеленая, тягучая такая, к рукам пристаёт, липнет, когда до нее дотронешься, на руках остается (показывает свои ладони, вытирает их об пиджак), об него испачкаться можно. Такие люди ушлые, когда всем вокруг плохо, они готовы пенки с молока слизывать, на чужом горе наживаться.

М а р т (рассеянно). Р-р-р-аз два, р-р-аз два ...

П р е д с е д а т е л ь. Целиком и полностью на вашей стороне, да я б его в бараний рог... (сжимает кулаки и скрипит зубами).

М а р т. Что вы, что вы, не надо, это не к чему уже, раз, два ... дело уже сделано, ничего не воротишь, за все надо отвечать.

П р е д с е д а т е л ь. Но, сами понимаете, я ничего тут поделывать не могу, ровным счетом, так как нахожусь при исполнении, должностное лицо я, видите ли (пожимает плечами).

М а р т (машинально повторяет). Да-да, понимаю, при исполнении, вы же Председатель, домоуправ, вам нельзя. Ничего, как-нибудь сами, как-нибудь сам все улажу.

П р е д с е д а т е л ь. Только не раскисайте, возьмите себя в руки!

М а р т. Р-р-р-аз и два... ровным счетом.

П р е д с е д а т е л ь. Крепитесь, молодой человек! Я с вами, завтра зайду, вижу, сами не справитесь, растерялись очень. Тут надо крепко подумать, чтобы себе не навредить ненароком, сударь. Посоветуемся, одна голова хорошо, а две, как говорится, оно лучше, что-нибудь придумаем против этого супостата хренового.

М а р т. Лучше ... да-да, конечно, понимаю.

П р е д с е д а т е л ь (машет рукой). Хрен с ним, с этим Обёртышевым! Гнида и есть гнида, придавить ее надо, чтоб не пикнул.

М а р т. Плесень ... ведь Машино платье может испачкаться, этого никак нельзя допустить (растерянно смотрит на стены, Председатель уходит).

КАРТИНА 11

(Спальня, горит печь. Заходит Март. Маша по-прежнему лежит на кровати).

М а ш а. О чем это вы там шушукались в полярном кабинете с Председателем? (Март буркнул что-то неразборчиво). Что? Карточки когда обещали?

М а р т. Пока не сказал.

М а ш а. А я, Март, все лежала и думала, собраться бы с духом – и куда-нибудь, чтоб солнце, море. Теперь по-настоящему верю своему морю, плыву, а вокруг волны хлещут, но воле волн не отдамся, я сильная птица. Похоже, на этот раз мы ролями поменялись, теперь я стану тебя уговаривать. (Играет на варгане, горловым пением подражает птице. Март бросил в печь последнее полено. Маша замалевала на стене все нацарапанные цифры).

М а р т. Вот, как и обещал, – наше огненное чудо (поставил на плиту чайник, кастрюльку).

М а ш а. Ты так гремишь! Ну, как нарочно, ведь знаешь же, не могу это слышать, кружится голова (берется за голову), все плывет перед глазами, волны качают меня. Смотри, платье криво повесил, расправь, пожалуйста.

М а р т (механически). Сначала был прежний голос, потом будто ножом по стеклу. Расправить? Зачем?

М а ш а. Как это зачем?

М а р т. Теперь уже все равно, впрочем, как скажешь (расправляет платье на вешалке). Так?

М а ш а. Не так, надо бы его по центру повесить. (Март застыл как вкопанный). Слышишь? (Март молчит). Что молчишь? Не молчи, умоляю. Скажи, что-то случилось? (Март задел рукой чайник, тот с грохотом упал на пол).

М а р т. Р-р-р-аз два, т-р-р-р-и ... т-р-р-р-и ...

М а ш а. Нарочно считаешь, чтобы меня разозлить?! И никого мне – ничего не надо, ни солнца, ни моря. Выйди, хочу побыть одна!

М а р т. Сейчас уйду. Уже десять.

(Дали свет. Март зажмурился. Маша закрыла лицо руками).

М а р т. Этот свет жестокий, как смерть.

М а ш а. Я тоже не хочу света, хочу, чтобы все ушло во тьму.

(Март механически вновь кипятил чайник. Медленно извлек из ящика стола связки писем, термометр, сургуч. Стал бросать письма в печь, они запольхали).

М а ш а (всплеснув руками). Это ведь твои письма... Ну и что? Ну, и пусть! (Он бросил в огонь и ноты, что лежали на рояле. Она машинально потянулась к ним рукой, ее рука безжизненно повисла. Март достал из стола темно-синий флакончик. Маша забилась в угол и с ужасом смотрела на происходящее. Чайник засвистел. Она обернулась и деланно улыбнулась).

М а ш а. Закипел?

М а р т. Чай?

М а ш а. Милый, дай мне ...

М а р т (обернувшись всем туловищем как волк). Чаю? Сейчас налью.

М а ш а. Нет, мне не нужно чаю.

М а р т. А что тебе дать?

М а ш а. Март! Хочешь это сделать... а как же я?

М а р т. Двадцать девятое октября умерло, умер шарманщик, и льдины на румяной от заката воде.

М а ш а. Умер? И это говоришь ты, ведь ты все это время меня ободрял, не давал мне раскиснуть.

М а р т. Да... и хорошо, и нужно, чтоб не было невероятного завтра, чтоб умерло все на свете, ушло во тьму.

М а ш а. Март, милый Март, дай это мне! (указала на синий флакон).

М а р т (деланно улыбнулся). Но ведь ты знаешь, Маша, там только на одного, тебе не хватит.

М а ш а. Меня все равно уже нет на свете, осталось только мое платье. Ведь я говорила тебе, что это уже не я, ведь все равно скоро я... ты же понимаешь – Март, пожалей меня, пожалуйста, прошу тебя.

М а р т (рассеянно). Пожалеть? Да, знаю, тебя надо пожалеть (невнятно, еле слышно бормочет). Ведь у тебя и впрямь опять тот самый ласковый, бархатный голос, меццо-сопрано. И если запрокинуть голову вверх...

М а ш а. Март!

М а р т (путаясь в словах, становясь на колени). Маша, я тебя обманул, солгал вчера, у нас в полярном кабинете не было ни одного полена. Я пошел к Обёртышеву, и там между дверей украл у него поленья – понимаешь? Стал зверем... ты теперь этого не простишь мне, никогда в жизни!

М а ш а (изумленно). Не прошу?

М а р т. Председатель сказал, надо назад отнести поленья, я должен отнести назад, а я сжег их, все, понимаешь, все до единого?

М а ш а. Сжег, ты сжег? Что? (непонимающе смотрит на него).

М а р т. Не о поленьях я, поленья – что! – ты же понимаешь? Рушатся своды пещеры, вздрагивают дома, скалы, мамонты.

М а ш а. Март, ты все это слышишь?

М а р т. Слышу, наконец я это слышу, ты научила меня верить в эти фантастические бредни, в которые никогда до этого не верил, я верил только музыке, одной ей ...

М а ш а. Одной музыке... я ей тоже верю.

М а р т. Знаешь, сегодня ночью я летал.

М а ш а. Видишь, я говорила, это ведь так просто, а ты спорил со мной, не надо было спорить.

М а р т. И мой рояль... он играл для тебя одной на целом свете, ты ведь этого просила.

М а ш а. Я знала, так должно было случиться, знала, что ты мне сыграешь, и ты сделал это, несмотря ни на что, какой же ты молодец! Март, если ты меня еще любишь ... ну, Март, ну, вспомни все, что у нас с тобой было!

М а р т. Вспомнить? (машинально, смотрит куда-то в сторону). Да, я все вспомнил, Маша, я ничего не забывал никогда.

М а ш а. Март, милый, дай мне, я имею право принять решение, пусть кто-то скажет, что это неразумно.

М а р т. Твоя жизнь превратилась в страдание... выходит, что сам показал тебе этот путь, подтолкнул.

М а ш а. Это не ты сделал, ты ни в чем не виноват.

М а р т. Не хотел этого, правда, ведь жизнь – высшее благо, она дается человеку всего один раз.

М а ш а (тихо). А я тебя разве в чем-то виню, Март?

М а р т. Деревянный конек, шарманщик, льдина... и этот твой бархатный голос. Ты просишь меня... как я могу?

М а ш а. Да, очень прошу, никогда тебя так ни о чем не просила, мне будет спокойно и легко, я наконец-то сброшу с себя все эти звериные шкуры.

М а р т. Разве я могу выполнить твою просьбу, я ведь по-прежнему тебя люблю.

М а ш а. Как прежде?

М а р т. Еще сильнее, чем раньше, когда ты была в этом платье.

(Показывает на платье. Март медленно встает с колен, берет со стола синий флакон и подает его Маше. Она сбросила одеяло, села на постель, взяла флакон и радостно засмеялась).

М а ш а. Видишь, недаром лежала и все думала – уехать куда-нибудь, надо уезжать, уже собралась и не успела, надо же быть такому, не успела никуда уехать. Зажги еще лампу – ту, что на столе, так... теперь еще брось в печь мое платье, хочу, чтобы его уничтожил яростный огонь, чтобы наше огненное чудо бушевало. Пусть она уйдет отсюда (указывает на платье)... так мне будет легче. (Март выгреб бумаги из стола, бросил их в печь, туда же он бросил и ее свадебное платье. Оно вспыхнуло и ярким пламенем осветило все вокруг).

М а р т. Пусть все бушует, пусть все идет прахом.

М а ш а. Хоть мы и возносим свои руки вверх, земля принимает лишь тлен и бесчувственную оболочку, всё прах и тлен, и миг, и суета. Март, теперь я счастлива, я знаю, что любишь меня, ты точно любишь меня, по-настоящему, без лжи и обмана. Я сейчас настоящая, не бумажная, но я уже вспыхнула, как все наше прошлое, у тебя на глазах, подойди ко мне (обнимает его), я так тебя люблю.

М а р т. Уничтожить все своими собственными руками. Маша, это так страшно!

М а ш а. Ничего не бойся, не переживай, все в жизни прах и тлен, сейчас ты сам в этом смог убедиться. Теперь иди во двор, погуляй немного, там, кажется, сегодня луна – ведь это и моя луна. Помнишь? Не забудь, возьми ключ, а то вдруг захлопнешь дверь, тебе ведь надо будет еще открыть ее, набраться силы и открыть еще раз, в последний раз.

М а р т. Открыть?

М а ш а. Да, когда я войду в низкие, темные глухие облака – своды – и всё – одна огромная, безмолвная пещера. Узкие, бесконечные проходы между стен, и похожие на дома темные, обледенелые скалы, а в скалах – глубокие, багрово-освещенные дыры, там, в дырах, возле огня – на корточках люди, вздрагивают дома, скалы.

М а р т (прислушиваясь). Ледяной сквозняк сдувает из-под ног белую пыль...

Неслышная никому из людей – по пыли, по глыбам, по пещерам, по людям на корточках, по твоему морю – по воде как по земле – идет огромная фигура. Это он! Слышишь ровную размеренную поступь мамонтейшего мамонта?

(Она играет на варгане, горловым пением подражает звериному вою).

М а ш а. Слышу... рада, что он наконец-то пришел за мной, я его дождалась, дальше ведь отступать уже некуда, сейчас уйду с ним, не с тобой, прости меня (запрокидывает голову, выпивает содержимое флакона и падает на кровать).

ЗАНАВЕС



ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ЕФИМ УМЕТ

БОГИ. ГЕРОИ. ГРОБНИЦЫ

ДРАМА ВРЕМЕН ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Ефим Умет (1949 - 1990 (91?) гг.) жил в Вольске (по другим данным - в Хвалынске) Саратовской области. Входил в круг общения поэта Александра Ханьжова (Саратов). Тогда группы, подобные этой, в Ленинграде и Москве назывались котлотариатом (или кочегариатом). Как оказалось впоследствии, аналогичные группы существовали в Саратове, Новосибирске и Свердловске. Котлотариатом они назывались потому, что некоторые из участников работали кочегарами. О Ефиме Умете известно мало. Эти сведения, как правило, носят предположительный характер. Например, о нем говорили, что он играл на гитаре в джаз-банде Евгения Сурменева, что он дружил с художником-графиком Яцкевичем, вместе с которым якобы выпал из поезда при их поездке в Астрахань, куда на наброски ездил Яцкевич. Оба они погибли. От Ефима по счастливой случайности остались несколько неизданных рукописных и машинописных циклов стихов и оригинальных пьес, которые сохранились в моем литературном архиве. Одной из таких пьес является пьеса «Боги, герои, гробницы», которую мы предлагаем вашему вниманию, как образец котлотариального творчества второй половины 20-го века.

Евгений Малякин¹

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Феофан Тампонов	священнослужитель
Финтифлея Тампонова	его жена
Абрам Жемчужный	эсер-террорист
Лиза Липовская	гимназистка
Сипотон	дворник

1

Поэт и журналист, уроженец Саратова. (Ред).

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление 1

(Дом Тампоновых, канделябры, люстры, ковры, иконы, три кошки, сенбернар, повсюду роскошь).

Тампонов (растирается за ширмой махровым полотенцем):
Проклятый век! Халат мне, Финтифляя!
Угар и чад! И в небе смутно рея
Повисла смерть! Да где ты там, ау!
Кругом измена, смрад и трепыханье
Червивых толп... Оставь свое вязанье –
Уж третий раз, жена, тебя зову!
(Появляется из-за ширмы, повязав бедра полотенцем).
Но нет ея...
Меня сомненья душат...
Ужель наглец семью мою разрушит?!!
Я ль на позор на этот свет рожден?..
А на проспекте тесно от знамен...

Тампонова (входит):
Ты Феофан, как мог вчера, подлец,
Меня назвать проспектною девицей?!
Я родилась и выросла в столице
И был аристократом мой отец!
Знамена – прах, а ты не смей орать!
Умею я на наглость отвечать!

Тампонов:
Тра-та-та-та! Та-та-та! Твою мать
И папу тоже. Замолчи, лисица,
Ах, я, мол, не проспектная девица
Тра-та-та-та! Та-та-та! Твою мать!
(Впадает в пророческий тон).
Если женщина мужа не любит,
Эту женщину надо убить!
О, зачем на рассвете нас будит
Соловей, что устал голосить!
Я не помню себя, Финтифляя,
Хоть гони меня ты, хоть зови,
И над нами заходит, аля,

Полумертвое солнце любви...
(Говорит, опомнившись).
Где ты была? Где мой халат персидский?

Финтифляя:
Ну что орешь ты, знаю твою мать!
Ты старый стал, ты погрязаешь в бреднях!
Я Сипотону отдала халат.
Пооди, открой, давно звонят в передней!
(Феофан юркает за ширму, растерянно крестясь. Входит Сипотон. Те же и Сипотон).

Явление 2

Тампонова:
Сошел с ума, черт старый, что за тон!
Но слава богу, здравствуй, Сипотон...

Сипотон (в валенках, несмотря на жару, шаркает по полу):
В чем затрудненье? Звали, господа?

Феофан (из-за ширмы):
Халат мне, смерд! Поддай его сюда!

Тампонова:
Зачем халат? Ты лучше расскажи
Как ты браслет украл у госпожи...

Феофан (из-за ширмы):
Он спер браслет?

Сипотон:
Браслет или халат...
Я гадом буду – ничего не брал!
И коль вам Сипотон не тароват
Пойду к соседям спать на сеновал...
(Ширма вдруг падает, обнаруживая Феофана, который прикрыл срам портретом государя).

Тампонов:
Где мой халат!!!?
(Финтифлее) Хоть моя риза – где??!

Тампонова:

Она висела в спальне, на гвозде,
Но так и быть, я принесу ее –
Разбрасываешь грязное белье!
(Продолжает сидеть на месте. Вяжет. Феофан, кряхтя, сам отправляется в спальню).

Сипотон:
Вот так всегда! Всем нужен Сипотон:
То Фанфарон забудет свой канон,
То эта кляча... Фиги... Фуги... фля
От злости сатаня и шалея
Корсет не может в доме отыскать...
Во флоте я служил, так вашу мать,
Уж наш бы боцман здесь навел порядок!
Хлюстам кое-каким бы дал кнутом,
А то всё Сипотон, да Сипотон!

(Из спальни доносится выстрел. Крик. Еще выстрел).

Феофан:
На помощь! Воры! Режут! Убивают!
Господень дар злодеи отымают!

(Финтифля визжит, бросается в спальню. Оттуда выбегает Абрам Жемчужный, крепко сжимая нечто в кулаке, откуда капает кровь).

Явление 3 (Те же и Жемчужный)

Жемчужный:
О сладкий миг! Я долго под кроватью
Лежал и слышал, как друг друга матерью
вы крыли, вяли уши... Как револьционер
Я этого бесстыдства не стерпел!
Сей Феофан, бесчестный от рожденья
Меня поверг на это преступленья,
Иначе же я поступить не мог –
И вот он бездыханен
(оглядывается, видит на столе расстегаи с капустой и рыбой)
Как... как... пирог!
(Смотрит на судорожно сжатый кулак. Патетически:)
Трофей мой грешен. Партия моя
узнав, осудит, скажет: на *уя
Ты эту дрянь от дряни той отторгнул

И глас восторга у жены исторгнул?!
Ах, Финтифля (почти рыдает)
Ты моя теперь, навеки и совсем...

Сипотон (свистит в свисток):
Гра-а-беж! Гра-а-абеж! Спасите, караул!
Квартальный! Здесь такое! Здесь такое!
(Убегает в дверь, по дороге с грохотом падает. Возвращается с дробовиком).
Стой! Руки вверх! Чо ты зажал рукою?
(Жемчужный что-то показывает Сипотону, в это же время из спальни выползает, оставляя кровавый след, Феофан Тампонов).

Явление 4

Тампонов (хрипло и протяжно):
Уж лучше б я на Пасху утонул...
Злодей, злодей – тебя я зрел в Синоде,
Ты за колонной спрятавшись стоял,
А после, восклицая о свободе,
В сортире прокламации швырял...
Будь проклят, гад! Но все ж ты просчитался,
Когда ты оскопить меня пытался:
Лишь опухоль мне бритвой удалил, -
Я ей страдал почти уже два года, -
А все мое – при мне! Ну, ты дебил!
И как Бог создал этого урода?
Стрелял – и промахнулся! Резал бритвой –
И врачевал... Дружище, Сипотон,
Сведи его в участок, а потом
Мы кончим дело общею молитвой!

Тампонова (выбегает из спальни и взволнованно бросается к Жемчужному):
Любимый мой! Ты цел?! О, слава богу!
(Крестится сама и крестит Абрама).
Ты жив? Ты не обижен, мой Абрам!??
(Опомнилась, огляделась).
Эй, Сипотон, эсера ты не трогай,
Ступай отсюда по своим делам!
(Говорит, воркуя, Феофану, поднимая его с пола).
Ну, Феофаши, что ты? Всё на месте?
Ну вот и славно! Ты его прости,
И ни к чему в полицию вести...

Сипотон (не опуская двустволки):
Вот, наконец, и нужные нам вести,
Ко мне, студент, веревку, Фанфарон!
Вяжи ему веревкой крепче руки,
Готовься, попадья, скорей к разлуке
И дай ему в дорогу макарон!
(Бьет Абрама прикладом, напевает:)
Студента свезу в полицейский участок,
Квартальный мне даст, как всегда, три рубля,
Я их прокатаю, гоняя саврасок –
Вот так заживу, мать честная и бля!
(Уводит студента, занавес падает).

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Явление 1

(Двор. Сипотон стоит в ожидании чего-то. За его спиной дверь. На двери замок.
Это дворницкая, в которой временно заточен Абрам Жемчужный)

Абрам (кричит из-за двери):
Ах, Финтифлея и муж твой Тампонов!
Я счастье мыслил нам бритвой добыть,
Но, видно, у жизни жестоки законы
И скоро в участке начнут меня бить...

Сипотон:
Вот плону в твою бунтовщицкую морду,
Чего раскричался, уж лучше бы спал!
То ужин ему подавай, точно лорду,
А то из сторожки желает в подвал!
(Ворчит:)
Полштофа водки днесь-то затерялось,
Вот стаканЫ, вот нож... куды девалось?
(Оглядывается).
Кажись в ворота кто-то чем-то бьет –
Кого же к нам нелегкая несет?

Явление 2

(Те же и Тампонов)

Феофан (входит растрепанный, но в парадной рясе с тяжелым крестом на груди
и кадилом в руке. Рассеянно):
А... Сипотон... Как дела? Свел в участок злодея?

Молодец, мой дружок, на те рублик, а будешь умнее –
Так больше получишь. А ну ка скажи мне скорее –
Была ль тут недавно супруга моя Финтифлея?

Абрам (вдруг заорал):
Где, где Финтифлея? Веди-ка сюда,
Ведь нынче мне жизнь не вино, а вода,
А то разнесу сараюшку к чертям
И выйдя на волю по морде вам дам!

(Входит Тампонова, не сводит глаз с окошка дворницкой-сторожки, но замечает
Феофана и Сипотона).

Тампонова:
Ага, ты здесь, злодей!
Ты здесь, бездельник!
Как ты забыл? Ведь нынче понедельник
Мы на обед с тобой приглашены!
(Голос делает воркующим, не отрывая глаз от окошка темницы:)
Какая пара, все ж, с тобою мы!
Ах, дорогой, ведь я совсем забыла:
В сенях ты обронил вчера кадило
И я его хотела принести...

Феофан (сует ей под нос свое кадило):
Неведомы господние пути!
Однако, ты завралась, голубица!
Ну, пшла домой, потом поговорим!
(Обращаясь к Сипотону, кивает на жену:)
На первый взгляд – прозрачная криница,
А глянешь внутрь – противный крокодил!
Прости Господь, ты стала просто шлюхой,
Расторгну брак, уйду в далекий скит...
Пускай мне голубь божий прямо в ухо
О рае и блаженстве говорит.

Абрам (возмущенно кричит из заточения):
Я тут томлюсь от жажды и тревоги
И в горе прокламации жую
А вы тут раскричались как сороки –
Вот дали ж волю всякому жулью!
(Финтифлея ахает и падает в обморок. Тампонов суетится возле нее).
Катись в свой скит, подмоченный тампон!
А ты сюда, мерзавец Сипотон!

Или веди меня до Финтифлеи
Или я бритвой твоё горло сбрую!

Сипотон (ухмыляясь):
За поясом ключи и рупь в кармане –
Бранись, бранись! Не стыдно ли при даме?
(Хрипло:)
Ты, барыня, когда тебе Абрам,
Сэсер, прошу простить, забыл я званье,
Когда тебе бандит своё задание
Успел сказать?..
Но что за тарарам?
Кто ломится опять в мою калитку?
Ты, барыня, не мни свою накидку,
А труд мой оцени...
Кто там стучит?

Липовская (из-за ворот, задыхаясь, жалобно):
Мсье Сипотон, откройте мне скорее,
Я вам за все услуги заплачу.
(Дальше громким шепотом:)
Я вся в огне и нет недуга злее,
На крыльях страсти я сюда лечу!
О, я вас умоляю, Сипотон,
Впустить меня туда, где заперт он!
(Финтифлея, только что пришедшая в себя снова падает в обморок, Тампонов
брызжет на нее чем-то из камины).

Абрам (жутко кричит):
Ты что, дурак, не вздумай подпускать
Ко мне сию особу, твою мать!

Явление 3
(Те же и Липовская)

(Финтифлея приходит в себя и торжественно оправляет юбки)

Сипотон;
Ты сам дурак! Вы, барышня, входите.
(Появляется Липовская, что-то сует Сипотону в руку).
Тут че, целковый? Ну-ка погодите,
От лишних я прошу очистить двор!
(Свистит).
От арестантской живо за забор!
(Выгалькивает Тампонову и Тампонова, последняя со стонами и ломая руки уда-

ляется).

Тампонов (пытается взбрыкивать):
Ты, брат, того... Не вздумай-ка шутить –
Вот руки бы твои укоротить!
(Сует Сипотону зелененькую).
Квартального веди, да побыстрее!
Ведь эта дамочка, мне мнится, ей-же-ей,
Из их кампании. А вдруг у ней под юбкой
Какая бомба? Запросто рванет
И скопом нас с твоею же халупкой
По улицам на части разнесет.

Сипотон (ласково поглядывая на Тампонова ворчит):
С кадиллом, а туда же, всё под юбку...
А что и вправду там какой заряд?
Вот вспомнил, как взорвали турки шлюпку,
А кто в ней был – и черви не едят...
Да, правда ваша, барин! Караул!
(Свистит в свисток).
Наган под юбкой! Боже, сохрани нас!
Квартальный, здесь мина, здесь мина!
Куда бежишь ты? Ну как сядь на стул...

Липовская (вырывается из рук Сипотона, уже было схватившего ее в охапку,
выбегает на улицу и кричит из-за забора):
Судьба опять ко мне несправедлива,
Помяты розы, сломан пистолет –
Как дальше жить в мои семнадцать лет?
Ужель во тьме, ужели сиротливо?
Мне ночью снится Надсон и Абрам.
Нам тесно в узкой девичьей постели,
И хочется на плаху, к топорам,
И просвещать бурлацкие артели!
Скорей на Невский! Бомбы продают,
Как мне известно, только до обеда,
Я возвращусь к вам через пять минут...
Извозчик стой!
(Кидает через забор ком земли, попадает в Сипотона).
Я с бомбой к вам приеду!
(Туда же, за забор, вдруг бежит и Финтифлея).

Явление 4
(Абрам, Феофан, Сипотон)

Абрам (истощно орет):
Вот так! По-нашенски! Ай, Лизка, молодец!
Вот был бы жив твой пьяница-отец,
За воспитанье мне б поставил стопку!
Пустите! Холодно! Я отморожу попку!

Феофан (воздымая руки):
Кругом Содом, и глад, и трус, и мор,
Проклятье Божие на всех двуногих тварях!
Уж занесен отточенный топор
И радость мести на бесстыжих харях!
(Валится на колени, стонет).

Сипотон (крестясь и сплевывая на сторону одновременно):
Чё ты сказал? Не тереби замок!
Уйди добром! Ушла твоя мегера!
Д'я за царя, за Родину, за веру...
Чё там гремит? Чё бухает? Дымок
от пороха я чую, вот те святы!
Абрам! Абрам! Кажися, там стрельба!
Долой попов! Попы – мой враг заклятый!
Буржуев свергнет скоро гольтьба.
(Победоносно оглядывается, Феофан дрожит, падает на колени и читает «Ныне
отпущаеши...» Валится забор, вбегает Финтифлея с маузером и Лиза с бомбой.
Вдалеке крики, выстрелы).

Явление 5
(Те же, Тампонова, Липовская)

Финтифлея:
Братья, да здравствует наша свобода и наша победа!
Слышишь, Абрам, это новое время настало!
Дайте крестьянам французского лучшего хлеба,
Живо срывай с богатея его одеяло!
(Истерически рвет на груди кофту и выхватывает у Лизы красное знамя).

Липовская:
Друзья! Наш путь опасный и тернистый!
Смелее в бой! И не жалеите кровь!

Да здравствуют эсеры-террористы!
Да здравствует свободная любовь!
(Бросает бомбу, она не взрывается, но срывает замок темницы, откуда вылезает
Абрам Жемчужный).

Абрам (взгляд безумен, сено в волосах, цепляет поданный Лизой красный бант,
кричит):
Друзья! Не зря я бритвою махал
И бомбы во врагов не зря бросал,
Не зря любовь прекрасной Финтифлеи
В моей груди знаменами алеет!
Вот пробил час! Мужайся, Сипотон!
Сейчас придет с винтовками вагон,
Хватай побольше – и на баррикады!
Тебе, герою, будут очень рады.
А ты что скис, божественный Тампон?
Вся грудь твоя – отличнейший заслон
От вражых пуль, а грудь твоей супруги
как победим – моя! Мужайтесь, други!
(Вопит):
На баррикады, на баррикады!
(Увлекает всех за собой, за сценой поют «Варшавянку»).

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Явление 1

(Вымощенная бульжником узкая улица, слышен приближающийся конский топот. Навстречу топоту бегут Липовская, Тампонов, Сипотон и Тампонова. Впереди – Абрам Жемчужный. У столба он останавливается и кричит:)

Абрам:
А ну раздай винтовки, Сипотон,
Ты чё от страха серый, как бетон?
А ты, Тампонов, столб вали живее,
«Марсельезу» пойте Лиза с Финтифлеей!
А ну, Тампонов, рясу подбери,
Из ящика патронов набери,
Быстрой! Стреляй, пали, пали, пали!!!

Тампонов:
Тяжел мой крест, страшна моя стезя...
Сомненья прочь, за дело же, друзья!
Вот только пусть товарищ Финтифлея

Прикроет грудь... Хотя б платок на шею
Для маскировки надо ей надеть,
А то казаков нам не одолеть!
(Таскает на баррикаду бульжники).

Сипотон:

Ты, барин, погоди,ними-ка рясу
Зачем бог дал сутану лоботрясу?
(Кричит Липовской):
Где бомба ваша, барышня, а ну,
Я эту бомбу подзорву под домом.
Эй ты, вахлак, чего прилип к окну!?
Или по шее, дурень, хочешь ломом?
(Закладывает бомбу под дом, жильцы с криками в ужасе разбегаются).

Абрам:

Скорее, Лиза, целясь из винтовки,
Не подставляйся пулям без сноровки,
Мечи, Тампонов, бомбы, что есть силы...
Постой, ты с бомбой путаешь кадило!
(Тампонов послушно забрасывает за баррикаду несколько бомб, потом забрасывает и кадило. Его ранит.)

Тампонов (хрипит, падает):

Переворот во мне свершился,
Благословляю, други, вас,
А мне снаряд меж ребер впился,
Се, мыслю я, мой смертный час!
(Изо рта идет пена).
Я вижу райские врата!
Там кто-то страшный и великий,
Я слышу вопли, стоны, крики –
Прощай, земная суета!
(Финтифля, отбросив винтовку, склоняется над мужем).
Прощай, Финтифля, прости, если что.
Абрам, будь ей в жизни опорой!
Прощайте, друзья! Сипотон, Сипотон!
(Переходит на шепот):
Халат я дарю тебе... Скоро,
я верю, все общее станет. Придет
к общине, как встарь, добрый русский народ!
(Умирает).

Финтифля (горестно):

Ты был мне мужем, Феофан,
Была твоею Финтифля,
Но ты почил... О, где ж стакан?
Заплачу я и захмелею...
(Абрам наливает ей что-то из фляжки, она пьет, смотрит на эсера, будто только что его обнаружила).
Ты жив, Абрам! О, мой Абрам!
Бежим и спрячемся скорее!

Абрам (не обращая внимания на ее слова):

Подай скорее мне наган
И бомбу, Финтифля!
Как враг бесстыжий обнаглел,
Подполз он к баррикаде,
Бери их смело на прицел,
Не отдавай ни пяди,
А я врагам по пуле в лоб
Пущу... но враг не дремлет,
Я вижу скорый нам конец...

Сипотон (всхлипывая и утирая нос):

...вот и погиб святой отец!
(Задумчиво):
Эт чё ж, так и меня подстрелят?
Гляди, когой-то там метелят!
Дай бомбу мне скорей сюда, эсер,
Тадысь не время разводить советы!
Д, я за царя, за Родину, за ету...
Ну, как ее.. республику без вер...
(Мечет бомбу за баррикаду, после страшного грохота Лиза хватается за грудь и стонет).
Перегрызу буржуйам-гадам глотку!
За хлеб хрестьянам, дармовую водку!
Д я (свирепо хватает ружье)
Убью своих всех и чужих!
Ну, где там хенерал, буржуй и псих!?
(В беспорядке палит во все стороны и мечет бомбы).

Абрам (укоризненно):

Скотина, ты сейчас за водку
Мне ранил Лизу, эх, браток!
Не знал ты грамоты, на сходку
К нам не ходил, а то б чуток
Ты обучился терроризму...

За этот бой мне вставят клизму,
Но я люблю стихийный бой!
Держись, Лизок, мы все с тобой!
(Подхватывает Лизу, теряющую сознание).

Лиза (шепчет):
Прощай, Абрам... Будь счастлив и любим.
Как жаль, что мы не создали коммуны!
(Ухает бомба, брошенная Сипотоном).
Твой светел путь, но скорбный херувим
Меня уносит в синий холод лунный...
(Сипотон снова мечет бомбу с диким грохотом).
Я славлю путь, которым ты идешь,
Ты весь в крови, как будто в алых розах...
В чаду борьбы, в революционных грозах
Ты счастье земное обретишь...
(Умирает).

Абрам (горестно кричит в пороховой дым):
Осиротели! Что теперь нам делать?
Ах, Финтифлея, как волнует тело
Меня твое – и я меж баррикад
Хочу тебя, не воинских наград.
Пусть память Лизы будет в нас жива
А мы – за дело! Ни к чему слова!
Пусть каждый тут без устали стреляет
И от врагов друг друга охраняет.
(Хочет подняться под градом пуль, но Финтифлея вцепилась в него и не дает).

Финтифлея:
Ну, раз уж наша плоть земна и тленна,
Придвинься, милый, уברי колено...
(Абрам, мечтательно глядя вдаль, ласкает машинально обнаженную грудь Финтифлеи).

Сипотон (страшно орет):
Кончай, эсер! Теперь не время спать!
Ты, Финтифлея, можешь ли стрелять?
Смотри, коли пленят тебя казаки –
Узнаешь, где зимуют ихни раки!
(Стреляет, но промахивается. Финтифлея видит налезавшего казака истошно визжит:)
Абрам, Абрам! Гляди кось – пулемет
Наставили, поможет лишь смекалка...

Чего ты трешься к бабе, как мочалка,
Гляди! Казак! Коли его в живот!
(Абрам небрежно и артистически стреляет из револьвера, сраженный казак падает).

Абрам (гордо):
Видал живот?! Был, да и сплыл казак!
Борись и гибни, дворник и дурак!
А я? Ни зги не вижу я вокруг
В кольце ее давно желанных рук...
А, впрочем, ты подбрось еще им бомбу –
Пускай не лезут с эдаким апломбом!

Финтифлея (томно):
Но что, Абраша, партия твоя
Тебе на это скажет? Что ты, милый!?
Не расплескать тебе могучей силы...
Ты где-нибудь потом возьмешь меня!

Абрам:
Да, ты права. Пойду, возьму-ка знамя
И покажу им, как тягаться с нами!
Пусть я полжизни посвятил борьбе –
Другую половину всю – тебе!
(Хватает красное знамя. Встает начинает петь «Варшавянку», но сраженный пулей, падает на руки окаменевшей от горя Финтифлеи).
Я так и знал, что смерть моя близка
И что умру от пули казака.
Прощай... подруга... милый Сипотон
Спаси хотя б остатки от знамен!
(Умирает. Финтифлея хватая бомбу и с криком «всех истребло!» скрывается по ту сторону баррикады, слышен взрыв... Сипотон жесточно палит по сторонам).

Финтифлея (визжит из-за баррикады):
Прочь, негодяй! Не смей! О, боже правый!
Да что же вы набросились оравой?!
Уж лучше пристрели!
(Визжит:)
Насильник! Гад!
Побойся Бога, в окна ведь глядят!
(Бурно рыдает).

Сипотон (бросает ружье в сторону):

Допрыгалась, кажися, попадья...
Гляди кось, вон приличная бадья,
В нее залезу, спрячусь от казаков,
А то они и мне покажут раков...
Когда стихийный, темный наш народ
На баррикады оголтело прет,
То здесь не место, братцы, Сипотону.
(Лезет в бочку).
Вот выберусь – пойду по самогону...
(В бочку попадает граната, Сипотон медленно встает, вид его страшен с бороды
течет кровь).
Кажися, гибну... Бог простит есеру...
Кажися, гибну... Бог меня прости!
Д'я за царя, за Родину, за веру...
(Падает. Вбегает казачий офицер).

Офицер (торжествуя):
Мы победили! Мертвых унести!

КОНЕЦ