

Наталья Скороход

КАК

ИНСЦЕНИРОВАТЬ

ПРОЗУ

Проза на русской сцене: история, теория, практика

Петербургский театральный журнал

Санкт-Петербург

2010

**УДК 792**

**ББК 83.0**

С 447

Рукопись создана при содействии Министерства культуры РФ и СТД РФ

Издание осуществлено при финансовой поддержке Комитета по печати и взаимодействию со средствами массовой информации Санкт-Петербурга

Фотографии из фонда Санкт-Петербургского музея

театрального и музыкального искусства и архива «Петербургского театрального журнала»

Рисунки Резо Габриадзе

**Скороход Н. С.**

С 447 Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история,

теория, практика. — СПб.: «Петербургский театральный журнал», 2010. — 344 с: ил.

ISBN 978-5-902703-12-9

Эта книга — комплексное исследование феномена инсценирования на современном этапе развития театра и гуманитарной мысли. Здесь дается исторический анализ наиболее характерных подходов к прозе на отечественной сцене, предлагаются общие основания для изучения природы инсценирования, а также представлены плодотворные способы работы с повестью, романом или рассказом при их сценическом воплощении. В приложении — примеры наиболее известных инсценировок автора, поставленных на сценах Петербурга и Москвы.

УДК 792 ББК 83.0

© Петербургский театральный журнал, 2010© Скороход Н. С, 2010ISBN 978-5-902703-12-9 © Габриадзе Р. Л., иллюстрации, 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ, ИСТОРИЧЕСКАЯ

ТЕАТР И ПРОЗА - ДВЕСТИ ЛЕТ ВМЕСТЕ

Глава 1

Переделывать повесть в драму — удел посредственности 13

Глава 2

Сохраняя мысль, изменить сюжет 29

Глава 3

Ставить роман: театральный комментарий на сцене МХТ 45

Глава 4

Ставить автора: инсценирование в 1920-е годы 53

Глава 5

Ставить современника: инсценировочный бум 1960-1970-х годов 66

Глава 6

Ставить текст: русская классика на сцене 1990-х годов 77

Глава 7

А будут ли через сто лет ставить пьесы? 85

ЧАСТЬ ВТОРАЯ, ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ИНСЦЕНИРОВАНИЕ КАК ОПЫТ ЧТЕНИЯ

Глава 8

Что мешает создать теорию инсценирования? 97

Глава 9

Что такое чтение? 107

Глава 10

Чтение — удел избранных III

Глава 11

Чтение — диалог равных 117

Глава 12

Чтение по Сартру: прогулки с классиком 120

Глава 13

Чтение по Изеру: драма интерпретации 127

Глава 14

Современное прочтение поЯуссу: трудный перевод 133

Глава 15

Структурализм и чтение: что такое текст? 140

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ, ПРАКТИЧЕСКАЯ КАК ИНСЦЕНИРОВАТЬ ПРОЗУ?

Глава 16

Фабула или дискурс? ^45

Глава 17

Как стать образцовым читателем: семиотический анализ *У.* Эко 150

Глава 18

Охота на идеального автора: структурный анализ М. Бахтина 163

Глава 19

Авторский монтаж и его сценический перевод 173

Глава 20

Смыслопорождающее чтение Р. Барта 178

Читатель и текст как мужское и женское 179

Читатель Менар 182

Текстовой анализ Барта, или

Как «включить» смыслопорождающии механизм 184

Игра со смыслами 187

Историческая дистанция и как ее использовать 188

Глава 21

Инсценирование как жест деконструкции 198

Веселый дискурс 198

Что такое театр? 201

Идеальный читатель Деррида 203

Пушкин по Деррида 205

Инсценирование как перевод 208

ПОСЛЕСЛОВИЕ 214

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 216

ПРИЛОЖЕНИЯ

Покойный бес 221

Роман с кокаином 273

Дама с собачкой. 315

Предисловие

Призрак коммунизма, бродивший по Европе на рубеже XIX и XX веков, изрядно напугав ее жителей чудовищными гримасами, так и остался призраком, нимало не поколебав капиталистическую формацию. Призрак модернизма, благополучно обретя плоть и кровь, окончательно смел классическую парадигму в сфере искусств и гуманитарной мысли. Начало XXI века знаменуют дальнейшие «тектонические» сдвиги в гуманитарной области — мы учимся жить и работать в эпохе «пост», отвоевывая все новые рубежи у классических канонов и правил. Об одном из таких постклассических «завоеваний» и пойдет речь в этой книге.

Как известно, Аристотель поделил все словесные искусства на три части: эпос, лирику и драму. Предназначение драмы — зрелище, а посему людей надо изображать там «делающими и действующими», — завещал античный философ, и это правило свято соблюдалось на протяжении более чем двух тысячелетий развития европейского театра. На сцене ставили пьесы, состоящие из реплик и ремарок, выдержанные, как принято теперь говорить, в определенном формате и редко превышающие по объему 60-80 страниц.

Однако сегодня ситуация на подмостках — ив особенности на отечественных — существенно изменилась. На сцене воцарилась проза. Тексты, которые были бы отнесены Аристотелем — живи он теперь — к эпосу, прекрасно приспособились к драматической сцене и, судя по некоторым признакам, не собираются ее покидать.

К примеру, составленный уважаемыми авторами список лучших театральных произведений прошлого столетия заканчивается двумя спектаклями по прозе. По версии книги «Спектакли двадцатого века» «Черный монах» Чехова в режиссуре Камы Гинкаса и «Семейное счастие» Петра Фоменко по повести Льва Толстого — вот два последних шедевра ушедшего столетия1. А если переместиться в наше тысячелетие и взглянуть на ряд недавних победителей и номинантов национальной премии «Золотая маска», то перед нами откроется и вовсе удивительная картина. Здесь, среди дружной семьи спектаклей по прозе («Скрипка Ротшильда» по Чехову, «Захудалый род» по Лескову, «Господа Головлевы» — переложение романа Салтыкова-Щедрина, «Рассказ о семи повешенных» Андреева, «Рассказ о счастливой Москве» Платонова и др.), пьесы «Король Лир» и «Вишневый сад» чувствуют себя сиротливо и неуютно... Прозаики всех времен не просто успешно конкурируют с драматургами — они решительно лидируют в списке лучших постановок начала века.

Нет, что бы ни говорил и ни писал Аристотель, — сегодня ни у кого не вызывает сомнений, что театр ставит прозу не в погоне за модой, не по прихоти того или иного режиссера и уж отнюдь не ради утоления репертуарного голода. Здесь мы имеем дело с явно выраженной тенденцией: сцена нашла еще один источник вдохновения — повествовательный текст, а инсценирование стало естественным и полноправным участником театрального процесса. В последние сорок-пятьдесят лет все чаще появляются режиссеры, чье творчество связано главным образом с воплощением повести, романа или рассказа, много и продуктивно инсценируется русская классика, а сам процесс сценического переложения недраматических

' См.: Спектакли двадцатого века. М„ 2004.

текстов постоянно обогащается новыми тенденциями и новыми смыслами, выявляя самые неожиданные сценические возможности разнообразной прозы.

В книге я постараюсь ответить на «горячие» вопросы, посвященные теории и практике инсценирования. Здесь обсуждается, например, весьма болезненная проблема — где пролегает граница между «инсценировкой» и «использованием мотивов» чужого произведения? Ведь пьеса, написанная на чужой сюжет, — феномен столь же древний, как и сам драматический театр. Достаточно вспомнить, что тот же Аристотель был уверен, что фабулу трагедии следует не сочинять, а ловко и профессионально «извлекать» из мифа. Что же касается собственно инсценирования — явление это сравнительно новое, на наших отечественных подмостках, например, первая инсценировка появилась в 1803 году. Драма в пяти действиях «Лиза, или Следствия гордости и обольщения» В. М. Федорова была «заимствована из повести Н. М. Карамзина „Бедная Лиза"». Законность и правомерность прихода прозы на сцену позволяет нам сегодня по-новому осмыслить историю инсценирования.

Книжка состоит из трех глав, и фишка в том, что каждую из них можно прочесть независимо от двух прочих.

Первая глава — историческая. Здесь, пусть и пунктирно, прослеживаются непростые отношения сцены и прозы на протяжении двух веков: анализируются самые интересные примеры инсценировок русского театра XIX века и далее — самые значимые постановки в эпоху режиссуры. Сопоставляя наиболее плодотворные опыты сценических воплощений прозы — спектакли Немировича-Данченко, Товстоногова, Любимова, Додина, Женовача, Фоменко, Жолдака, — я делаю попытку вскрыть и обосновать сущностные причины все более частого обращения театра к прозе.

Вторая глава посвящена теории инсценирования. Анализируя сегодняшние подходы к воплощению прозы, используя современные постклассические «сценарии» чтения, я исследую вопрос, что определяет границы интерпретации текста при сценическом воплощении. Слово «чтение» является здесь ключевым. Рассматривая инсценирование как жест постклассического чтения, я выстраиваю собственную версию ответов на самые насущные вопросы: где пролегают границы интерпретации? Возможно ли драматизировать авторский стиль? В чем состоит суть современного прочтения классической прозы? Вторая глава, как мне кажется, сослужит неплохую службу и для практиков театра, и для искусствоведов, поскольку в ней обсуждается критерий оценки сценических переложений прозы. И даже разбирается один из наиболее одиозных, однако применяемых и по сей день принципов критической оценки — «караул, это не Пушкин!», «не Гоголь!», «не Джойс!», «не Памук!» и т. п.

Третья часть книги обращается к практике и методам инсценирования. Здесь читателю предлагается метод чтения и анализа повествовательного текста для плодотворного события инсценирования. И, следовательно, эта глава будет небесполезна для тех, кто хочет или просто обязан по долгу службы переводить повествовательный текст на язык сцены. Не скрою, и моя профессиональная деятельность на протяжении двух десятилетий связана с инсценированием произведений русской классической прозы, тексты эти шли и идут на сценах Александрийского, Мариинского театров, АБДТ им. Товстоногова, РАМТа, Театра Российской армии,

Санкт-Петербургского ТЮЗа и др. В последней части книги я привожу тексты своих наиболее известных инсценировок: «Покойный бес» по «Повестям Белкина» А. Пушкина, «Дама с собачкой» по рассказу А. Чехова, «Роман с кокаином» по одноименному роману М. Агеева. Работа над «Покойным бесом» к тому же подробно прокомментирована в третьей главе.

Разумеется, эту книгу можно и даже стоит прочесть от первой до последней страницы. В сущности, все, кто любит театр, интересуется его историей и сегодняшним днем, могут смело рассчитывать на то, что Ролан Барт назвал когда-то «удовольствием от текста».

Кстати об удовольствии. Именно с этим чувством я благодарю тех первых, весьма активных и креативных, читателей этого текста, без диалога с которыми мне, конечно же, не удалось бы увидеть книгу напечатанной. Это — научный руководитель моей диссератции Ю. М. Барбой, «крестная мама» моей защиты К. Л. Мелик-Пашаева, мой «вечный» оппонент Г. А. Брандт, мой издатель М. Ю. Дмитревская и мой редактор Е. В. Миненко. Я также благодарю Реваза Левановича Габриадзе за создание иллюстраций.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ, ИСТОРИЧЕСКАЯ



**ТЕАТР И ПРОЗА -ДВЕСТИ ЛЕТ ВМЕСТЕ**

ГЛАВА I

Переделывать повесть в драму -

удел посредственности

«Сценическое воплощение прозы — один из проклятых вопросов театрального искусства»1, — с подобным замечанием Александра Свободина могли бы согласиться и зрители «Мертвых душ» — «комических сцен из новой поэмы сочинения Гоголя (автора Ревизора)», представленных в Александрийском театре в сентябре 1842 года, и критики мхатовского «Николая Ставрогина»2, и современники чрезвычайно спорной сценической версии Достоевского — «Преступления и наказания», спектакля, поставленного в 1970-е годы Юрием Любимовым. Сходные мысли возникают и в головах у нынешних спорщиков о достоинствах и недостатках «Захудалого рода»3 в режиссуре Сергея Женовача или «Нелепой поэмки»4 в постановке Камы Гинкаса. Приходится признать, что двадцать лет назад известный критик резонно назвал инсценирование одной из «горячих точек» театра, справедливо отметив, что «всякий раз, когда мы сталкиваемся с очередным „переводом", в театральной среде возникает атмосфера нервозности»5.

Разумеется, за две сотни лет существования на отечественных подмостках союз Каллиопы и Мельпомены не раз провоцировал как теоретиков, так и практиков российского театра к осмыслению и обсуждению проблемы инсценирования. Движимые желанием определить законы, по которым «реальность воображаемая (чтение) переходит в реальность зримую (сцена)», над сущностью инсценирования задумывались и те, «кто создает спектакль, и те, кто его исследует»6. Движимые желанием проанализировать процесс превращения прозы в полнокровный драматический материал, попробуем выделить самые важные факторы в «проникновении» романа, рассказа и повести на отечественные подмостки и наиболее значимые этапы в осмыслении этого феномена.

Впрочем, подавляющее большинство серьезных размышлений вокруг сценических воплощений прозы относятся уже к XX веку, ранее же явление это рассматривалось как явно нежелательное, «побочное», уродливое и нежизнеспособное дитя театрального организма. Первые проклятия на головы авторов «переделок» — а именно так именовали инсценировки вплоть до 1920-х годов — обрушил Виссарион Григорьевич Белинский.

«Переделывать повесть в драму или драму в повесть противно всем понятиям о законах творчества и есть дело посредственности, которая своего выдумать ничего не умеет и потому хочет жить, поневоле, чужим умом, чужим трудом и чужим

1 *Свободин А. П.* Работа в праздник // Театр. 1984. № 10. С. 131.

Николай Ставрогин. По роману «Бесы» Ф. М. Достоевского. Инсценировка и постановка Вл. Немировича-Данченко. МХТ. 1912.

Н. Лесков. Захудалый род. Семейная хроника князей Протазановых в двух частях. Режиссер С. Же-новач. Студия театрального искусства. Москва. 2006.

Нелепая поэмка. Сочинение на темы «Легенды о великом инквизиторе» из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского. Постановка К. Гинкаса. МТЮЗ. 2006.

5 *Свободин А. П.* Работа в праздник // Театр. 1984. № 10. С. 131.

6 Там же.



талантом»1, — так первый отечественный театральный критик, возмущенный переделкой повести А. Бестужева-Марлинского «Наезды», сформулировал эстетическое отношение к этому феномену.

Почему же, несмотря на грозный окрикБелинского, вовсе изгнать неуместную гостью — прозу — со сцены так и не удалось?Дело в том, что театральный репертуарв первой половине XIX века почти полностью складывался из новых — переводныхили русских — пьес, классика, уже введеннаяв обиход немецкими романтиками, ставиласьвсе же значительно реже, чем теперь. Все тотже Белинский полагал, что «ставить на сценустарые пьесы», например Расина, в 1840-х —это все равно что «тормошить ветхие кости*В. Г. Белинский, гонитель «переделок»* покойника-классицизма»2. А потому, испы-

тывая вечный дефицит в новой драме, театр в иных случаях ловко подменял ее «переделкой» современной прозы, из коей отбирались самые популярные у публики повести и романы, дабы заставить зрителей толпиться у кассы. Этот, в сущности, вполне невинный и понятный резон и привел на нашу сцену классические повести Карамзина, Пушкина, Гоголя, Тургенева... Начиная с первой инсценировки — «Лизы, или Следствия гордости и обольщения» драматурга Василия Михайловича Федорова (по повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»), представленной второго декабря 1803 года петербургской труппой, русская сцена жадно охотилась за бестселлерами отечественной и зарубежной прозы. К примеру, всего через год после выхода «Айвенго» Вальтера Скотта на русском языке (1820) этот весьма популярный роман появился на петербургских подмостках в переделке кн. А. Шаховского. Заметим, что театр в ту пору не делал различий между литературой первого и второго ряда — решающую роль играли имя автора и популярность произведения. «Когда такого рода чернильные витязи, — громил Белинский авторов „переделок", — хватаются за хорошую повесть — оскорбительно видеть, как они уродуют прекрасное произведение; когда они берутся за плохую повесть — досадно видеть их тщетные усилия воскресить забытую нелепость»3. Освещая репертуар Александрийского театра в 1842 году, критик был одинаково возмущен появлением на императорских подмостках как «Комических сцен из новой поэмы „Мертвые души" г. Гоголя», так и «оригинальной драмы в четырех действиях, в стихах, сочинения Н. Филимонова» по мотивам повести писателя-декабриста А. А. Бестужева, чрезвычайно прославившегося в 1820- 1830-х годах под псевдонимом Марлинский. Спектакль по его повести «Наезды», написанной и имевшей успех в середине 1820-х,

1 *Белинский В. Г.* Русский театр в Петербурге // Собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 76.

2 *Белинский В. Г.* Русский театр в Петербурге // Там же. С. 366.

3 *Белинский В. Г.* Русский театр в Петербурге // Там же. С. 76.

назывался «Князь Серебряный, или Очизна и любовь». «Видеть же на сцене плохую переделку устаревшей повести — хуже всего худого, что только можно придумать»1, — и без того не жаловавший Марлинского-беллетриста Белинский вынес «оригинальной драме по мотивам повести» жесткий приговор, на многие годы определивший отношение интеллектуалов к «переделкам» такого рода. Согласимся, «касса любой ценой» — резон, не имеющий ничего общего с «законами творчества», а потому нет ничего странного в том, что вслед за Белинским на «переделки» обрушился Николай Полевой и далее на протяжении всего XIX века журналы не скупились на критику в адрес авторов инсценировок. Постановки прозы так и не стали предметом серьезного размышления современников, вместо этого журналисты, а порой и драматурги как будто соревновались в остроумии, выдумывая для них насмешливые и оскорбительные прозвища. А. Н. Островский, например, называл авторов переделок «гермафродитами драматического искусства».

Но... как уже говорилось, критика — критикой, а театры продолжали упорствовать, и в XIX веке на подмостках гостили не только повести, романы и рассказы, но даже поэмы. Мало кому, например, известен факт, что еще при жизни Александра Сергеевича Пушкина драматическая сцена стала осваивать его прозу и стихи. Причем, как доказывает советский историк театра С. Н. Дурылин2, сам поэт не выражал особого возмущения, когда «колкий Шаховской», приостановив поток собственных комедий, занялся «перекройкой» «Бахчисарайского фонтана», соорудив из поэмы Пушкина нечто вроде «чудного поэтического салада» с хорами и балетом3. Когда же «Керим-Гирей, крымский хан» появился на петербургских подмостках в сентябре 1825 года, поэт опять-таки не придал этому факту ровно никакого значения; и далее переделка кн. А. А. Шаховского, содержание которой было «взято из „Бахчисарайского фонтана", поэмы А. С. Пушкина, с сохранением многих его стихов», возобновлялась в 1837 и 1851 годах и пользовалась неизменной любовью и знаменитых актеров, и публики. В Петербурге Керим-Гирея играл знаменитый трагик В. А. Каратыгин, а Зарему — любимица Пушкина, звезда петербургской сцены Е. С. Семенова. На московских же подмостках роль крымского хана в 1827 году исполнял великий'П. С. Мочалов.

Та же участь ожидала пушкинских «Цыган» — через несколько лет после выхода в свет в переделке уже вкусившего успех в «Керим-Гирее» В. А. Каратыгина поэма появилась на столичной сцене. Оказывается, даже такие знаковые персонажи русской литературы, как Онегин, Татьяна, Ленский и Ольга, впервые обрели театральное воплощение вовсе не в опере П. И. Чайковского, а в «драматическом представлении в 3-х действиях 4 отделениях, в стихах» — переделке романа, осуществленной для императорской сцены беллетристом и драматургом кн. Г. В. Ку-гышевым в 1846 году. Конечно, поэтические произведения требовали изрядной тактичности — вставлять собственные стихотворные вирши в пушкинские поэмы отваживались немногие. То-то было радости у «чернильных витязей» — любителей театральных переделок, — когда поэт признал: «лета к суровой прозе клонят».

1 *Белинский В. Г.* Русский театр в Петербурге // Собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 77. г См.: *Дурылин С. Н.* Пушкин на сцене. М., 1951. С. 15-63. 3 Там же. С. 23.

Герои «Пиковой дамы», «Барышни-крестьянки», «Станционного смотрителя», поселившись на отечественных подмостках еще при жизни Пушкина, вдыхают пыль кулис и по сей день...

Разумеется, отнюдь не все великие авторы были столь индифферентны к проискам «чернильных витязей», как А. С. Пушкин. 9 сентября 1842 года на александрийской сцене давали «Сцены из новейшей поэмы „Мертвыя души" известного автора „Ревизора" г-на Гоголя составленыя N. N.». Инсценировщик скрыл свое истинное имя, однако — что особенно возмущало критику — дал иным гоголевским персонажам собственные фамилии и имена. Для сцены были приспособлены лишь три эпизода из последних — девятой и десятой — глав первого тома, а именно \_ «разоблачение» и бегство Чичикова из города N. Причем автор переделки недаром поминал «Ревизора» в афише «Мертвых душ»: Сцена вторая (совещание городских чиновников на квартире у Полицмейстера) — пуант инсценировки — была написана на манер первой картины «Ревизора». Здесь решался вопрос, кто такой Чичиков, что же означают его «мертвые души» и нет ли здесь какой-нибудь проверки или подвоха... Уж не ревизор ли этот приезжий, не новый ли генерал-губернатор? Не фальшивомонетчик ли? Не сбежавший ли в Россию Наполеон? В финале картины (в полном соответствии с сюжетом Гоголя) ополоумевшие чиновники призывали друга Чичикова — Ноздрева и учиняли ему допрос, и теперь уже происходящее напоминало сцену вранья из того же «Ревизора», только в центре вместо Хлестакова оказывался Ноздрев. Надо сказать, что к тексту Гоголя N. N. отнесся с благоговением, практически каждая реплика персонажей перекочевала в переделку из текста-первоисточника. Единственная «вольность» автора состояла в том, что он осмелился свести в одной пространственно-временной точке события, происходившие у Гоголя в течение месяца.

Первая же сцена представляла собой несколько сокращенный гоголевский диалог о Чичикове и губернаторской дочке Дамы, приятной во всех отношениях, с Просто приятной дамой, последняя сцена — в гостинице — наконец-то знакомила зрителя с самим Павлом Ивановичем и, почти не отступая от Гоголя, представляла диалоги последнего с Петрушкой, Селифаном и Ноздревым в преддверии поспешного отъезда из города. Собственно, «переделка» являла собой крайне осторожное «вычленение» нужных страниц и реплик из книги и арифметическое «сложение» их в доступный зрителю сюжет о том, как приезжий со «странными» замашками переполошил весь город, да и был таков. Что касается толкования смыслов, то можно углядеть лишь попытку «выкроить» из поэмы «Мертвые души» бледную тень уже знакомого зрителям «Ревизора». Текст «переделки» в какой-то мере доносил и гоголевский саркастический юмор, однако самой поэмы узнать было решительно невозможно... Но, как мне кажется, вовсе не это вызвало возмущение Н. В. Гоголя...



«До меня дошли слухи, что из Мертвых душ таскают целыми страницами на театр. Я едва мог верить. Ни в одном просвещенном государстве не водится, чтобы кто осмелился, не испрося позволения автора, перетаскивать его сочинения на сцену. (А я тысячи имею, как нарочно, причин не желать, чтобы из Мертвых <душ> что-либо было переведено на сцену)»1. Назвав автора этого «проекта»

[Письмо Н. В. Гоголя — П. А. Плетневу от 28 ноября 1842 г.] // Поли. собр. соч.: В 14 т. Л., 1952. Т. 12. С. 120-121.

корсаром, Гоголь из Италии призывал Плетнева уговорить директора императорских сцен А. М. Гедеонова снять спектакль: «Ради бога вступитесь за это дело. Оно слишком близко моему сердцу»1... Как следует из текста письма, Николай Васильевич был более озабочен не самим фактом сценического воплощения его поэмы, не способом ее переделки, о которой наверняка представления не имел, а пиратским способом его осуществления. Что ж... его авторское право в этом случае было уважено, и после восьми представлений «Мертвые души» пропали из репертуара, но... сила соблазна оказалась непреодолимой... В том же сентябре эта инсценировка как ни в чем не бывало игралась в Москве, роль Ноздрева здесь исполнял сам В. И. Живокини, а в спектакле участвовал ближайший друг Гоголя — великий М. С. Щепкин...

Более того, несмотря на яростные протесты и Гоголя, и Белинского инсценировка актера и режиссера Н. И. Куликова (а именно он и скрывался за псевдонимом N. N.) оказалась отнюдь не последним опытом в традиции сценического прочтения «Мертвых душ». После Куликова в XIX веке из поэмы Гоголя «таскали на сцену» П. И. Григорьев, П. А. Каратыгин и др. Ну а прошлый, XX век сделал «Мертвые души» одним из самых востребованных сценой прозаических текстов, ее «перетаскивали на театр» К. С. Станиславский и М. А. Булгаков, Ю. П. Любимов и А. В. Эфрос, П. Н. Фоменко и В. В. Фокин...

Здесь, как и в случае с поэзией и прозой Пушкина, сработал еще один «рычаг» притягательности прозы — актеры захотели играть ее героев. Только на александрийской сцене в разные годы в «Мертвых душах» выходили на сцену такие корифеи, как А. Е. Мартынов, Е. Я. Сосницкая, Н. Ф. Сазонов, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов... Первый исполнитель роли Чичикова Василий Васильевич Самойлов прослыл одним из самых образованных актеров своего времени. Человек с глубоким аналитическим умом, сам поэт, он, безусловно, был способен оценить величие и новаторство образов гоголевской прозы. Соблазн воплотить на сцене Чичикова (хотя бы и в одной сцене) был велик — такого фантастического и вместе с тем реалистического героя не могла предоставить современная ему драма, о чем неоднократно «бил в колокол» и сам Белинский: «Производительный гений наших доморощенных драматургов наконец совсем истощился. Даже публика Александрийского театра — эта самая довольная и невзыскательная

1 [Письмо Н. В. Гоголя — П. А. Плетневу от 28 ноября 1842 г.] // Поли. собр. соч.: В 14 т. С. 121.

из всех публик в мире — наконец начинает понимать, что „на своих не далеко уедешь". Что ж тут делать, особенно бедным бенефициантам?»1.

Актеры, тяготевшие к реалистическим принципам игры, фактически оказывались на репертуарном безрыбье, из созданных в первой половине XIX века шедевров отечественной драматургии на сцене в 1830-1840-е годы шли лишь «Горе от ума» и «Ревизор». Иные пьесы — например, «Борис Годунов» — не были допущены цензурой, другие же, как это случилось с гоголевской «Женитьбой» или «Маленькими трагедиями» Пушкина, были малодоступны для актерского театра и неизменно проваливались при постановке. Все — и драматурги, и критики, и актеры — признавались, что реалистическая составляющая отечественного репертуара (а так было вплоть до появления пьес А. Н. Островского) оставалась убогой, и, дабы «видеть на сцене всю Русь... с ее высоким и смешным... видеть биение пульса ее могучей жизни»2, проще было взять в руки повесть или рассказ писателя-современника.

Часто именно прозу и выбирали для бенефисов великие актеры — в середине века для Н. В. Самойловой была «перелицована» в водевиль «Барышня-крестьянка», для нее же и В. В. Самойлова — драматизирован «Станционный смотритель», тогда же огромный успех имела в роли пушкинской Татьяны г-жа Позднякова — будущая великая русская актриса Г. Н. Федотова. Уже в начале XX века другая великая актриса, М. Г. Савина, специально для своего бенефиса заказала инсценировку романа Л. Н. Толстого «Воскресение»3. Да, повести Тургенева, романы Толстого и Достоевского впервые появились на российской сцене в эпоху актерского театра и по инициативе актеров. Конечно, и этот резон еще не делал прозу законной хозяйкой «на театре»; и даже признавая отдельные актерские победы при воплощении повестей и романов, и Белинский, и Полевой, и многие другие неизменно возмущались качеством «переделок».

Что же, в случае с гоголевскими «Мертвыми душами» мы могли бы согласиться с критикой в адрес инсценировщика, впрочем, поставив ему в вину вовсе не наглость, а уничижительную скромность и анонимность в обращении с первоисточником; однако уже в первой половине XIX века случались и более серьезные попытки сценического прочтения прозы. Одним из интереснейших опытов сценического перевода пушкинской повести «Пиковая дама» и по сей день остается «Хризомания, или Страсть к деньгам» кн. Шаховского, написанная и воплощенная им на сцене Александрийского театра в 1836 году. Эта пьеса или, точнее сказать, «проект» кн. Шаховского был опубликован и подробно прокомментирован в 1999 году Л. Киселевой4. Пушкинисты и ранее обращались к тексту «Хризомании...», рассматривая его как зафиксированный опыт чтения пушкинской повести или изучая вопросы стилистики «Пиковой дамы», используя рукописный вариант текста, хранящийся в фонде русской драмы Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки5.

1 *Белинский В. Г.* Русский театр в Петербурге // Собр. соч.: В 13 т. Т. 6. С. 366.

2 *Белинский В. Г.* Литературные мечтания // Собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 80.Пьеса «Катюша Маслова» не была допущена к представлению цензурой.

Хризомания, или Страсть к деньгам А. А. Шаховского / Публикация и комментарий Л. Киселевой // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение (Новая серия). III: К 40-летию «Тартуских изданий». Тарту, 1999. С. 179-254. Текст цитируется по этому источнику.

*Шаховской А. А.* Хризомания, или Страсть к деньгам, драматическое зрелище (Пиковая дама) // СПбГТБ. 1-9.4.37.

Поскольку мы, в отличие от современников Шаховского, уже уверены в полнейшей «легитимности» прозы «на театре», попробуем взглянуть на «Хризома-нию...» как на обычную инсценировку «Пиковой дамы», исследуя ее особенности: трактовку повести и обращение ее автора с материей прозы.

Первый сценический вариант «Пиковой дамы» имеет громоздкое название, уже в самой афише Шаховской делает попытку отразить структуру будущей пьесы:

«Драмматическое зрелище, взятое из повести помещенной въ Библютеке для чтешя и представляющее въ начале:

Приятельский ужин,

или

гляденьемъ сытъ не будешь.

Прологъ-пословицу, съ пением, въ следствии

Пиковая дама

Или

Тайна Сенъ-Жермена.

Романтическая комедия съ дивертисментомъ в 3-хъ сутках: 1-е утро старухи; 2-е убийственная ночь, 3-е игрецкш вечеръ; дивертисментъ детскш балъ».

Замысел Шаховского включает и сиквел пушкинской повести — «эпилог-водевиль „Крестницы или полюбовная сделка"» в одном действии с дивертисментом. Как следует из афиши, в зрелище включены произведения по крайней мере трех жанров: драма, романтическая комедия и водевиль. Любопытно, что на титульном листе уже упоминавшегося рукописного варианта определение «романтическая комедия» перечеркнуто крестом и заменено «драмой». Замечу также, что при возобновлениях «Хризомании...» в 1846,1870-х и 1890-х годах ее давали уже без финального водевиля.

Разумеется, в этом опыте весома сама фигура читателя «Пиковой дамы» — князя Александра Александровича Шаховского, блистательного комедиографа, начальника репертуарной части императорских театров, выдающегося театрального мыслителя первой половины XIX века. Интересно было бы рассмотреть «Хризоманию...» и в контексте жанровых правил театральной эпохи 1830-х годов. Однако я полагаю, что здесь более продуктивен структуральный подход, и попытаюсь основать свое суждение, опираясь пока что лишь на сам опыт чтения-письма — текст «Хризомании...» в сравнении с пушкинским первоисточником.

Говоря об инсценировке в целом, отмечу, что единство места и времени соблюдается в рамках каждой части: трех картин, дивертисмента, пролога и эпилога-водевиля. Места действия основной части строго следуют за повестью. Действие сиквела-водевиля происходит в деревне Кобринки, именно с этим связана главная фабульная надстройка Шаховского. Пушкинский «покойный Чаплицкий, тот самый, который умер в нищете, промотав миллионы», и кому старая графиня сообщила когда-то тайну трех карт «и взяла с него честное слово впредь уже никогда не играть», превращается у Шаховского в Кобринского, беспутного игрока, впрочем



давно умершего и оставившего на руках у графини свою дочь — Елизу. Родовое имение игрока и деревня Кобринки принадлежат теперь старухе и становятся предметом спора и причиной интриг после ее смерти — в финальном водевиле. Более того, вместе в Елизой-барышней на руках у графини оказывается Лиза-крестьянка, подкидыш, найденный когда-то в тех же Кобринках. Эта Лиза, ныне — горничная старухи, полнокровный персонаж «Хризомании...», в «Крестницах...» становится центральным — она-то и создает комедийное qui pro quo, вдруг вообразив себя барышней и претендуя на имение и деревню. То есть у Шаховского образ пушкинской Лиза-веты Ивановны, воспитанницы и «домашней мученицы», прелюбопытно раздвоен: Елиза и Лиза, сирота и подкидыш, барышня и — как выяснится в водевиле — крестьянка, героиня и субретка. Обе они — крестницы графини, названной Шаховским Елизаветой (sic!) Федотовной. Горничная Лиза, как и подобает субретке, частенько комментирует реплики других персонажей, в ее речи много премилых просторечий: девиц-аристократок она называет «жеманки и чванки», радуется, что графиня ее не «дворянила», т. е. не мучила грамотой и чтением. Помимо интриги, которая проясняется лишь в водевиле, такое «прибавление» позволяет инсценировщику переложить в диалог пушкинский рассказ о судьбе бедной воспитанницы, не потеряв амбивалентности отношения повествователя к своей героине.

Сравним у Пушкина: «Ей было назначено жалованье, которое никогда не доплачивали; а между тем требовали от нее, чтоб она одета была, как и все, то есть как очень немногие. В свете играла она самую жалкую роль. Все ее знали и никто не замечал; на балах она танцевала только тогда, как недоставало vis-a-vis, и дамы брали ее под руку всякий раз, как им нужно было идти в уборную поправить что-нибудь в своем наряде». У Шаховского:

ЛИЗА: Вас вывозят в большой свет, наряжают.

ЕЛИЗА: И жалуют полуимпериалом в именины: ты знаешь, что я ходила бы в графининых обносках без подарков ее добрых внучек.

ЛИЗА: Пусть так, но зато вы с ними наравне танцуете на балах.

ЕЛИЗА: То есть служу подставкой, когда не достает пары для vis-a-vis.

ЛИЗА: Да, это как хотите назови, а дело в том, что вы запанибрата расхаживаете под ручку со всеми чванками и жеманками.

ЕЛИЗА: Когда им нужно идти в уборную поправить туалет1.

1 Хризомания, или Страсть к деньгам... С. 207.

Хотя горничная и «работает» в «теле» «Хризомании...» на свой интерес, и ее сердце, как выясняется, «бушует дворянской спесью», но нового смысла пушкинской повести связанная с нею интрига, пожалуй, не открывает. Разве что обнажает и выделяет скрытую пушкинскую иронию по отношению к воспитаннице старой графини. Как известно, в повести Лизавета Ивановна закончила тем, что «вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Л изаветы Ивановны воспитывается бедная родственница». В инсценировке Шаховского именно горничная Лиза празднует свою свадьбу в роковую ночь смерти барыни, именно она после замужества — уже в водевиле — обретает некие, конечно же комедийно сниженные, черты старой графини.

Главная же особенность трактовки пушкинской героини — образ Елизы. Инсценировщик проясняет ее происхождение, прочно связывая Елизу с темой «трех карт»: дочь картежника, она достается старухе в наследство от погибшего игрока, которому она открыла когда-то страшную тайну, и потом — хотя и косвенно — Елиза является причиной смерти графини. Эта героиня — возмездие для старухи, наказание за полученное и переданное когда-то тайное бесовское знание, и эта «родовая» тень падает на характер молодой воспитанницы. Елиза азартна и готова рискнуть спокойствием и даже честью, она взахлеб читает романы, принесенные князем Томским, и под влиянием прочитанного — взахлеб кидается в любовную историю с незнакомцем, а после смерти старухи — пропадает из дому и, по темным слухам, бросается в реку. Так тема Лизы-утопленницы впервые возникает не в опере Чайковского, а в «Хризомании...» Шаховского. Впрочем, заключительный водевиль распутывает и этот узел — в финале Елиза «оживает», сознается, что подстроила свое самоубийство, и, признав весь вред, который принесли ей западные романы, благополучно вступает в права наследства и выходит замуж за Томского.

Теперь пора остановиться на вариативности общей конструкции «Хризомании. ..» Шаховского. Как справедливо замечает Л. Киселева, «созданная им многоярусная постановка позволяла играть с текстом, заставляя зрителей то напряженно следить за развитием почти детективной интриги и покидать зрительный зал после совсем не комедийной концовки „Хризомании", то расслабляться, слушая в конце легкие куплеты с незамысловатым *happy end'oM* водевиля-эпилога»1. Действительно, три сцены «Хризомании...», сыгранные с прологом, сами по себе предполагают совершенно иную трактовку пушкинской повести, чем зрелище, объединенное с водевилем. То есть театр открыто манипулировал зрительским восприятием, заставляя поверить в драматическое разрешение событий — явление призрака Старухи, почти что гоголевское сумасшествие главного героя, самоубийство Елизы, а после антракта — в водевиле — снимая весь драматизм. Елиза «воскресла», раскаялась и обрела счастье, а призрак Старухи оказался переодетым князем Чуровым (один из игроков): как выясняется, воспринимаемая серьезно мистическая сцена — приятельский розыгрыш. То есть финал-водевиль отбрасывает тень и на события «Хризомании...» — даже на сегодняшний взгляд такой подход кажется весьма продвинутым: читатель Шаховской создает несколько интерпретаций повести и буквально играет со зрителем в кошки-мышки,

1 *Киселева Л.* «Пиковые дамы» Пушкина и Шаховского // Пушкинские чтения в Тарту 2: Материалы международной научной конференции 18-20 сентября 1998 г. Тарту, 2000. С. 200.

принуждая его взглянуть на фабулу «Пиковой дамы» с разных сторон. Именно то что ставилось современниками в вину Шаховскому, сегодня, в эпоху «пост», воспринимается как достоинство автора, ухитрившегося организовать смысловую игру в инсценировке 30-х годов XIX века.

Что же касается стилистических особенностей пьесы — здесь у Шаховского, по крайней мере в первой половине пьесы, преобладал бытовой подход: «Театр представляет собой комнату Немирова (расширенный образ пушкинского На-румова. — Я. С). Впереди на правой стороне игрецкий стол, внутри посредине накрытый для ужина, на левой стороне — фортепьяно»1. В прологе Шаховского гораздо подробнее, чем у Пушкина, воспроизводятся и карточная игра, и ужин. Автор «Хризомании...» не только тщательно конкретизирует бытовые подробности \_ он погружает действие в исторически достоверную культурную среду. Знаки эпохи изящно расставлены повсюду: например, в первой сцене Томский приносит бабушке весть о том, что готов ее скульптурный портрет: «я к вам, гран маман, прямо из Академии, от Мартоса»2 (Иван Петрович Мартос (1754-1835) — известный скульптор, автор памятника Минину и Пожарскому, с 1814 по 1835 год был ректором Академии художеств). Графиня же, сокрушаясь о своей старости и уродстве, вспоминает другой свой скульптурный портрет — работы Жана-Батиста Пигаля (1714-1785), бывшего в 1785 году президентом парижской Академии...

Сама графиня (напомню: в «Хризомании...» она — Елизавета Федотовна Томская) гораздо образованнее и умнее своего пушкинского прототипа. Ее суждения о литературе — а эта тема с особым удовольствием прописана Шаховским — вовсе не отдают мракобесием: молодой женщиной она видела Ломоносова, а муж ее принимал Сумарокова. Как-то в Париже познакомилась она и «с Вон Физиным, он был очень не глуп, но бесил... сарказмами против всего, что не похоже на его русское»3. В спорах о литературе она опирается и на европейские авторитеты:

ТОМСКОЙ: Так вы знали Вольтера персонально?

ГРАФИНЯ: Без сомнения, я была у него в Фернее, и у меня часто ужинали... Мармонтель, Дидерот, молодой Лагарп, философ Гельвециус и математик Д'аламберт".

Пушкинская старуха «конечно, не имела злой души; но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему». Графиня Шаховского отнюдь не чужда настоящему, напротив, она с какой-то агрессивной страстью набрасывается на культурные новинки эпохи и выносит свое суждение: к примеру, она уверена, что Бальзак «у всех отобьет память о хорошем вкусе, благородном тоне, о всем, что составляет прелесть литературы...». Она остроумна: «Лизань-ка, сыщи ключ, отопри кабинет, найди там, кажется, под этажеркой, эту заразу (о Бальзаке. — Я. С.) да вымой после руки одеколоном, чтоб она к тебе не при-

1 Хризомания, или Страсть к деньгам... С. 181.

2 Там же. С. 195.

3 Там же. С. 196.

4 Там же. С. 198.

стала» \ Получив же от Томского «русскую книгу» (в «Хризомании...» это роман М. Н. Загоскина «Юрий Мирославский, или Русские в 1612 году»), она немедленно «пробует ее на зуб», требуя у Елизы прочесть несколько отрывков, и только потом произносит окончательное суждение:

ЕЛИЗА *(читает):* « ...несколько курных лачужек, разбросанных по скату холма, окружали избу. Красное окно, в котором вместо стекол, вставлена была напитанная маслом полупрозрачная холстина...»

ГРАФИНЯ: Нет, матушка, это уж слишком душно. Я, благодаря Бога, не бывала в курных избах и не намерена беседовать со всякой сволочью... Мне и ваш Вальтер Скотт надоел со своими шинками, пьяницами и посадцкими бабами... Закрой книгу, поди одеваться... *(Елизауходит.)* А ты, Лиза (обращаясь к горничной. — Я. С), можешь взять эту отечественную прелесть и забавляться ею со своим женихом.

ЛИЗА: Слава Богу мой жених читает только счеты и пишет челобитныя...2.

Суммируя суждения Елизаветы Федотовны, мы приходим к выводу, что она, хотя и проклинает «нынешнего Бальзака», была и остается ревностной «западницей». Помимо этого графиня в пьесе не чужда и заботы о ближнем, она тревожится об обеих крестницах, организуя свадьбу горничной и подписывая завещание в пользу Елизы. Ее импульсивная и даже истерическая активность выдает внутренний ужас перед наступившей старостью и надвигающимся небытием. Воспоминаний о картах и Сен-Жермене Елизавета Федотовна боится так же, как и напоминания о смерти, — до обморока. Во второй сцене старая женщина одержима предчувствем скорой смерти. Нет, графиня у Шаховского менее всего походит на идола, ее смерть вызывает возмущение и жалость, а ее призрачное явление, кажется, вызвано лишь заботой о воспитаннице Елизе... Подобное «очеловечивание» старухи отнюдь не случайно, оно работает на общий замысел Шаховского.

Главный пункт интерпретации читателем Шаховским повести Пушкина связан с трансформацией фигуры главного персонажа — Германна. Начнем с того, что герой «Хризомании...» носит другое имя — Карл Соломонович Ир-мус. Немецкое происхождение, назначенное для него Пушкиным, оспаривается Шаховским:

■ ГРАФИНЯ: По крайней мере, из какой он нации? ТОМСКОЙ: Наверно сказать не могу. ГРАФИНЯ: Так скажи хоть не наверно.

ТОМСКОЙ: Приятели его говорят, что он природный немец. ГРАФИНЯ: А неприятели?

ТОМСКОЙ: Воображают, что он должен быть из немецких... как бы это помягче выразить...

ГРАФИНЯ: Израэлитов.

ТОМСКОЙ: Да, что-то около этого; впрочем, кого у нас не жалуют в иудеи3.

' Хризомания, или Страсть к деньгам... С. 196.

2 Там же. С. 205.

3 Там же. С. 198-199.

Германн у Пушкина — «сын обрусевшего немца», его происхождение прозрачно, финансовое состояние определенно: завещанный отцом «маленький капитал», до которого «не дотрагивается» бережливый и твердый сын. Происхождение Ирму-са мутно, прочие герои доискиваются, что он приехал из Европы, где «в одном [университете] выдавал себя за немца Ирмана, в другом прикидывался русским Ирмовым, а записался на службу по учености Ирмусом»1. Его отец, по слухам, «откуда-то выходец, всемирный пришелец, холоп денег, курьер всех политических партий, со всеми знаком, никому не известен, везде принят, нигде не терпим»2. Но самая важная «переделка» касается страсти главного героя. У Пушкина: «будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры». У Шаховского Ирмус одержим лишь хризоманией, то есть страстью к наживе.

В Прологе, следя за игрой, Карл Соломонович записывает выигрыш и проигрыш, ведет расчеты. Ему точно известно, кто проигрался и сколько денег пришло удачливым игрокам. Сам Ирмус в этой сцене отказывается не только от игры, но и от ужина, шампанского и, как потом выясняется, никогда не танцует, чтобы не привыкать к роскоши. Свое кредо он формулирует так: «...что значат все Дульценеи, все красавицы, все прелестницы в мире против наличного миллиона рублей? <...> Деньги самый сильный талисман: деньги золотым ключом^ отпирают тайницы ужасных инквизиций, деньги стелются цветными коврами в спальни гордых красавиц...»3.

Влияние Ирмуса на Елизу и князя Томского очевидно. В Прологе Томский издевается над одним из игроков — русским графом Чуриным, противопоставляя его отчество «Калиныч» отчеству Ирмуса «Соломоныч»: «он произошел от мудрого Соломона, а ты — от калины». Князь Томский буквально очарован Ирмусом и берет у того какие-то таинственные уроки, а вскоре он просит графиню приять своего учителя, рассказывая, что «с Карлом Соломоновичем он ищет знаний и „существенных" истин», что тот истинно европейский человек и «все подвергает математическому расчету»4. Но старая женщина, будто почуяв бесовский дух, решительно отказывает внуку, объясняя это тем, что ей «уж поздно брать новые уроки, а старыя научили меня не знакомиться с людьми, которые все знают, да об них никто не знает, которые решают всякие проблемы, а сами остаются неразрешенной задачей...»5.

Пушкинский Германн борется со своею страстью игрока, а потому и воспринимается двояко — как жертва и как злодей. Злонамеренность Ирмуса раскрывается в его расчетливых диалогах, в зверском поведении со старой графиней, как и в дальнейшей шантаже Лизы, которой он приказывает молчать, угрожая в противном случае скомпрометировать ее честь. После смерти графини он намерен бежать: «Завтра ранехонько возьму этот ломбардный билет, кредитив в со-

Хризомания, или Страсть к деньгам... С. 215. ! Там же. С. 216. ' Там же. С. 231. 1 Там же. С. 200.

Там же.

рок шесть тысяч рублей со всем моим капиталом, на пароход и прощай, Россия»1. Пушкинская двойственность сцены Германна и старухи снимается Шаховским — и Елизавета Федотовна, и Елиза, и Томский оказываются в руках у опасного проходимца. В финале «Хризомании...» злодея губит сама судьба: как и у Пушкина, обдернувшись на пиковой даме, он сходит с ума прямо на сцене, это становится ясно из финального монолога Ирмуса: «.. .ветер воет, море бушует, летят мои корабли, летят облака, тучи мчатся, вот деньги падают градом, червонцы звенят... яхонты, водопад, деревья, фабрики... сады дома все мои...»2.

Однако финальный водевиль открывает иную трактовку событий: приятели Томского, объединившись с Чекалинским, обыгрывают Ирмуса, используя шулерские методы, что, ничуть не стесняясь, обсуждают Томский и Чурин в «Крестницах». Такая обратная перспектива заставляет сегодняшнего читателя воспринимать финал «Хризомании...» в гоголевском духе, видеть там мотивы «Игроков» и «Записок сумасшедшего», о чем не раз упоминали исследователи. Таким образом, месть осуществляют сами герои, а иррациональный мотив повести совершенно разоблачен. Но в том-то и штука, что сцена явления Призрака написана в совершенно мистическом духе.

У Пушкина: «Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье. Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору. Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним, — и Германн узнал графиню!

— Я пришла к тебе против своей воли, — сказала она твердым голосом, — но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду, но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после не играл. Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...

С этим словом она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями. Германн слышал, как хлопнула дверь в сенях, и увидел, что кто-то опять поглядел к нему в окошко».

У Шаховского же убран весь бытовой план: здесь нет и не может быть «шаркающих туфлей», поскольку мистический элемент значительно усилен:

Явление второе.

*Ирмус, Призрак графини и потом Томской в трауре.*

ИРМУС: Старуха! *{Отступает от Призрака точно в том виде, как графиня в час ея смерти, только тонкое покрывало с затылка до пола окутывает ея руками, сложенными на груди.)*

ПРИЗРАК *{твердым голосом):* Я принуждена объявить тебе тайну, слушай и помни: тройка, семерка и туз выиграют сряду одна за другой: твоя фортуна сделана, пользуйся ею; но больше не играй и женись на моей Елизе, она — твоя жизнь и смерть.

ИРМУС *{недвижимо):* Тройка, семерка, туз.

ПРИЗРАК: Тройка, семерка, туз — вечная тайна. Елиза или гроб *{отходит).*

1 Хризомания, или Страсть к деньгам... С. 225.

2 Там же. С. 243.

ИРМУС: Тройка, семерка, туз.

ПРИЗРАК *(в дверях):* Елиза или гроб *(уходит, дверь затворяется).*

ИРМУС: Тройка, семерка, туз.

ПРИЗРАК *(из-за двери):* Елиза или гроб.

ИРМУС: Гроб *(стоит как в окаменении).*

ТОМСКОЙ *(за дверью):* А! Насилу отыскал, куда запропастился?

ИРМУС *(шепчет):* Елиза или гроб...1.

Принципиально, что образ главного героя «Хризомании...» однозначен, его трактовка не меняется и по прочтении «Крестниц...», весть о том, что Ирмус умер в сумасшедшем доме, воспринимается персонажами с облегчением. Очевидна и связь Мефистофель-Сен-Жермен-Ирмус. Намеки на иудейское происхождение последнего, как показывает Л. Киселева, отсылают не к бытовой, а к литературной традиции — изображению одержимого хризоманией еврея у Шекспира. Правда, у Шаховского, в отличие от Шекспира, страсть к деньгам исследуется не в комедийном, а в серьезном жанре. В водевиле же все прочие персонажи как будто очнулись от жуткого сна, скинули злые чары, кроме, разумеется, графини, которая умерла, да горничной, которая вдруг «сбрендила», и не как-нибудь, а захотев чужого наследства, т. е. подхватив вирус «хризомании». Впрочем, никто из героев не относится к ее претензиям всерьез, а внезапно найденные родители-крестьяне мгновенно «излечивают» дочь, указав ей настоящее место. В финальных куплетах в шутливой форме выпевается, как мне кажется, абсолютно серьезный мессидж пьесы, герои хором признаются, что «к деньгам страсть ужасней всех»:

.. .Она и ум и душу губит,

Ей нет святого ничего,

И тот, кто страстно деньги любит,

любить не может никого.

Но, слава Богу, к деньгам страсти Не очень служит наш народ: богатству на Руси нет власти и к почестям оно не вод2.

Шаховской без тени иронии прославляет русский дух, который «деньгам не поклонник», «гол, да прав», и даже русского игрока, который «на выигрыш жаден, а выиграл — деньги с рук долой». Получается, что все зло на Русь приходит от беса, а бес — с Запада. Раскаиваясь в своих опасных страстях, Елиза винит во всем западные книги:

... Романтики разгорячили

Воображение мое,

Хризомания, или Страсть к деньгам... С. 227.

«Крестницы, или Полюбовная сделка» А. А. Шаховского как «эпилог» к «Пиковой даме» / Публикация Л. Киселевой // Пушкинские чтения в Тарту 2. С. 397.

Романы голову вскружили И сердце страждет за нее.

Читая их, я приучилась Считать безумство высотой, И нечувствительно влюбилась в убийства, в ужасы, в разбой1.

И далее Елиза ужасается: «...а не случись со мной напасть, то до чего б я дочиталась!»2 Разумеется, можно отнести водевильный финал к традиции морализаторства, которой придерживался кн. Шаховской, а славянофильский пафос, который он извлекал изо всей пушкинской истории, к его собственным убеждениям, и это в какой-то степени справедливо. Почти все исследователи-литературоведы, отмечая достоинства «Хризомании...», в один голос твердят о сиквеле-водевиле как об откровенной неудаче автора переделки. Конечно, эта часть инсценировки вообще-то далека от стилистики пушкинской повести, более того, в ней появляется типичный для водевилей Шаховского, но совершенно чуждый «Пиковой даме» Пушкина положительный герой — отставной фельдфебель Турбин (отец горничной)... Но вместе с тем мотив сна, от которого вдруг очнулись персонажи, когда из их жизни (да и вообще из жизни) ушли связанная с нечистой силой графиня и одержимый хризоманией Ирмус, было бы невозможно вычитать из переделки Шаховского без финальных «Крестниц». Сами недостатки водевиля: спрямленные и оглупленные по сравнению с «Хризоманией...» герои, морализаторство, туповатая интрижка — работают на трактовку Шаховского. Мы видим как будто два мира: русский мир, где властвует западный бесовский дух, и — в финале — русский мир без оного...

Я вижу в инсценировке Шаховского логически выверенную и драматически построенную интерпретацию «Пиковой дамы». Увязывая европейские корни пушкинского Германна с парижским прошлым графини, автор «Хризомании...» вычитывает у Пушкина историю столкновения простодушного и туповатого «русского духа» с расчетливым, эгоистичным, страстным, умным и даже утонченным — западным. Двусмысленность победы «русского духа» откровенно показана в финальной части, хотя, возможно, Шаховской сознательно и не вкладывал подобной идеи в сиквел-водевиль. Без сомнения, мы можем считать кн. Шаховского одним из первых профессиональных инсценировщиков нашего театра, недаром, «несмотря на иронические отклики современников, „Хризомания" продержалась в театре до 1856 г. и возобновлялась в 1870-е и в 1890-е гг.»3. Случай «Хризомании...» — ее длительной жизни на сцене и постоянного интереса к ее тексту исследователей-пушкинистов, — как мне кажется, ставит под сомнение тезис Белинского о том, что «переделывать повесть в драму... дело посредственности, которая своего выдумать ничего не умеет», а потому живет «чужим умом... и чужим талантом».

1 «Крестницы, или Полюбовная сделка» А. А. Шаховского как «эпилог» к «Пиковой даме» / ПубликацияЛ. Киселевой // Пушкинские чтения в Тарту 2. С. 396.

2 Там же. С. 397.

3 Хризомания, или Страсть к деньгам... С. 179.

Беру на себя смелость утверждать, что именно кн. А. А. Шаховской был первым театральным читателем прозы, который, в силу своего литературного вкуса, ума и драматургического таланта, соединенного со знанием театра, почувствовал специфические черты искусства инсценирования и, отнюдь не скрывая своего читательского «я», воплощал на сцене собственные трактовки знаковых для времени повестей и романов. Весьма примечательно сделано в «Хризомании...» и обнажение приема: в конце Пролога в драматургический текст остроумно вплетается обращение к автору «Пиковой дамы»: после ужина игроки просят одного из них спеть.

ВОЛЖСКОЙ: Изволь, я выучил новую песню нашего соловья-поэта, который сам пишет прелестно и, спасибо ему, снабжает сюжетами наших драматиков. ВСЕ: Здоровье соловья-поэта! Виват!1.

Хризомания, или Страсть к деньгам... С. 191.

И Волжский поет романс на стихи Пушкина «Веселый пир» («Я люблю вечерний пир...»).



ГЛАВА 2 Сохраняя мысль, изменить сюжет

Если в первой половине XIX столетия сцена проявляла немалый интерес к прозе, встречая в лучшем случае «индифферентизм» со стороны последней, то с появлением в русской литературе писателя Достоевского ситуация в корне переменилась. Романы Федора Михайловича как будто сами «запросились на театр», и начиная с 1890-х годов Раскольников, Карамазовы и князь Мышкин раз и навсегда утвердились на русской сцене. Легитимность — нет, не прозы вообще, а пока что лишь прозы Достоевского на театральных подмостках уже в начале XX века была поддержана символистами.

Писатель, историк и философ, один из ключевых мыслителей Серебряного века Дмитрий Сергеевич Мережковский в книге «Толстой и Достоевский» открывает миру причину сценичности больших романов Достоевского: они трагедийны по своей сути. Его единомышленник, поэт, один из главных теоретиков религиозного символизма Вяч. Иванов в работе «Достоевский и роман-трагедия» справедливо находит этой прозе — помимо развернутого фабульного и сложнейшего психологического — метафизический план, где простые оппозиции противостояния человека и христианского Бога сходны с коллизией героя и Рока в античной трагедии. В XX веке театральность романов Достоевского исследовалась многократно: филологами-структуралистами и филологами формальной школы, историками-позитивистами и историками-марксистами, о ней высказывались театроведы различных школ, режиссеры и актеры, поэты и драматурги. Были досконально исследованы влияние Шиллера, Мольера и Расина на становление пера будущего автора великих романов, его взгляды на драматургию и театр, неосуществившиеся планы создания комедий, не говоря уже о структурном анализе композиций его романов и повестей. И по сей день ведутся жаркие споры о временной и пространственной концентрированности действия, особенностях построения диалогов, связанных — или все-таки нет, или только отчасти — с драматургической природой прозы.

Замечу, что поиском трагедии на современном материале объясняли тяготение театра к прозе и во второй половине XX века. Подражая трагедии Рока, строил свою инсценировку «Тихого Дона» Г. А. Товстоногов, трагедийные коллизии находили в спектаклях Ю. П. Любимова по прозе К. Л. Рудницкий и Б. О. Косте-лянец. Парадоксально, но сам процесс развития драматургии делает трагедию неактуальным жанром, и со второй половины XIX века те, кого Аристотель назвал когда-то «серьезными людьми», как будто бы разучились сочинять трагедии на современном материале, предлагая театру одни только драмы. Большие же романы Достоевского, по мнению Вяч. Иванова, заключают в себе, помимо поэтики, проблематику античной трагедии: «То, что в глазах древних являлось неисповедимым предопределением судьбы, Достоевский возводит к сверхчувственному поединку между Богом и духом зла из-за обладания человеческою душой, которая или обращается к Богу — и тогда в течение всей жизни хранит в глубине своей чувствование Его, веру в Него, — или же уходит от Него...»1.

1 *Иванов Вяч.* Достоевский: Трагедия — миф — мистика // Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 497.

Поскольку нас интересует сам «фактор Достоевского», заметно ускоривший процесс проникновения прозы на сцену, попробуем проследить исторический путь его произведений «на театр» и обнаружить/не обнаружить здесь особенные черты.

Не секрет, что путь прозы Достоевского на сцену был извилист и причудлив, и первоначально театр заинтересовала возможность извлечь из его текстов комедийные или мелодраматические ноты. Самыми первыми увидели свет рампы герои повести «Дядюшкин сон». Написанная в 1859 году, сразу после возвращения писателя из ссылки, повесть о том, как предприимчивая дама чуть было не женила богатого и очень старого князя на своей дочери, заинтересовала инсценировщиков водевильной интригой. Только при жизни Достоевского было предпринято шесть попыток переделки повести для сцены. Сам автор, не слишком жаловавший это произведение, писал в 1873 году московскому студенту М. П. Федорову, просившему разрешения «на обработку» для сцены: «15 лет я не перечитывал мою повесть „Дядюшкин сон". Теперь же, перечитав, нахожу ее плохою. Я написал ее тогда в Сибири, в первый раз после каторги, единственно с целью опять начать литературное поприще, и ужасно опасаясь цензуры (как к бывшему ссыльному). А потому невольно написал вещичку голубиного незлобия и замечательной невинности. Еще водевильчик из нее бы можно сделать, но для комедии — мало содержания, даже в фигуре князя, — единственно серьезной фигуре во всей повести»1.

Позволим себе усомниться в авторской оценке жанра собственного произведения. Интрига с женитьбой князя на Зиночке, дочери Москалевой, заканчивается у Достоевского двумя смертями: самого старичка-князя, которого доконало «мордасовское гостеприимство» и который, несмотря на усилия местных эскулапов, «на третий же день, к вечеру, помер в гостинице». Почти одновременно с князем на руках у красавицы Зины покинул сей мир ее прежний учитель и возлюбленный Вася, того доконала чахотка... Само же повествование ведется у Достоевского от третьего лица, и в интонации невидимого рассказчика нет ни тени «голубиного незлобия» по отношению к героям повести, в лучшем случае он насмешлив, в худшем — саркастичен и даже издевательски зол. Но ничего подобного не было в первой поставленной на сцене переделке повести. В полном соответствии с видением Достоевского Н. Л. Антропов переделал повесть в водевиль «Очаровательный сон», «первый Достоевский» был сыгран в московском Малом театре в 1878 году.

Из повести автор инсценировки честно извлек диалоги, работающие на зарождение, развитие и разоблачение интриги Дарьи Алексеевны Москалевой (напомним, у Достоевского она — Марья Александровна), и сосредоточил действие пьесы в доме интриганки. Решительно отсекая любые обстоятельства повести, которые могли бы придать действиям героев двусмысленность, спрямляя и оглупляя героев, Антропов ухитрился «слепить» из «Дядюшкиного сна» веселую пьеску не просто голубиного, а воистину ангельского незлобия. Сокращая и группируя написанные Достоевским диалоги, автор «Очаровательного сна» позволил себе единственную вольность: он избежал неприятной развязки повести старым театральным приемом — deus ex machine. В самый разгар скандала,

' *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972. Т. 29. Кн. 1. С. 303.

последовавшего за разоблачением интриги, в гостиной появляется «фабульная надстройка» — Степанида Тимофеевна, экономка и домоправительница старого князя, о которой у Достоевского лишь упоминается, да и то вскользь:

КНЯЗЬ. Ай-ай-ай. Все против меня... Бежать... бежать... *(Идет к средним дверям и сталкивается с Степанидой Тимофеевной, которая незаметно для всех присутствующих вошла под шум и брань.)* Ah! ma cheri Stephania! Вас посылает само небо! *(Становится под ея защиту.)»1.*

Далее Степанида, браня князя и всех окружающих, призывает на помощь кучера Агафона: «Одевай сейчас князя и неси его в возок. *(Агафон уходит и возвращается с шапкой, шубой, калошами Князя; кутает его как ребенка.)* Ай-да честные господа! Нечего сказать, хорошо уподчивали моего князеньку! да ништо ему! Пусть в другой раз не блудит!2.

Впрочем, Степанида Тимофеевна бранит тех, кто выманил из дома, хотел завлечь и женить князя, не слишком уж прилежно и основательно, а так... словно нашаливших детей. Этим явно водевильным финалом автор переделки и вовсе исключает возможность каких-либо серьезных последствий интриги даже за пределами пьесы. Характерна и последняя реплика «Очаровательного сна»:

КНЯЗЬ *(на руках у Агафона, все время, пока его несут).* Ну-да, ехать так ехать, ехать так ехать, ехать так ехать...3.

И хотя в самой переделке «Дядюшкиного сна» не было ничего выдающегося, сюжет этот как-то сразу прижился на подмостках, и на сегодняшний день повесть имеет богатую традицию сценических воплощений: к столетию со дня рождения писателя (1921) насчитывалось около двух десятков инсценировок, и далее создавались новые. М. Чехов работал над «Сном» в Третьей студии МХТ (1921 год); Петроградский академический театр драмы осуществил постановку в 1923 году (инсценировка П. Лешкова), еще один «Дядюшкин сон» появился во МХАТе в 1929 году в постановке В. И. Немировича-Данченко, В. Г. Сахновского и К. И. Котлубай; в послевоенное время повесть ставил Ленинградский театр комедии (1956 год, режиссер В. Васильев) и Академический театр драмы им. Моссовета (1965 год), в 1972 году М. О. Кнебель сделала спектакль в Московском театре им. В. Маяковского, не забыт «Дядюшкин сон» и в постсоветские времена. В 2008 году на сцене АБДТ им. Г. А. Товстоногова режиссер Т. Н. Чхеидзе представил блистательный дуэт Мордасовой — Алисы Фрейндлих и Князя — Олега Басилашвили. Инсценировщик Ю. Лоттин сделал попытку «сдуть» водевильную пыль с событий повести, финальная точка спектакля — смерть Старого князя — вносит в комедию драматические ноты, эта интерпретация «Дядюшкиного сна» активно ставится теперь в российской провинции.

1 *Антропов Н. Л.* Очаровательный сон // СП6ГТБ. I-Лар. А-72. С. 94.

2 Там же. С. 95.

3 Там же. С. 96.

Однако комедийная составляющая в сценическом репертуаре Достоевского невелика и не столь уж значительна. Сам феномен «театр Достоевского» вряд ли возник бы, если бы сцена не освоила огромный потенциал так называемых больших романов. И первым произведением, проложившим их автору дорогу «на театр», оказался роман «Преступление и наказание». При жизни Достоевского предпринимались весьма активные попытки переделки романа для сцены, с одной из них связано его ставшее теперь каноническим высказывание об инсценировании прозы. Разумеется, отношение Достоевского по отношению к театру было гораздо сложнее, чем следует из повторяемой на все лады выдержки из письма кн. Оболенской, попросившей у автора разрешения на переделку «Преступления и наказания» для императорских сцен. «И хотя за правило взял никогда таким попыткам не мешать, — писал Достоевский корреспондентке, — почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет...»'. Парадокс, но высказанный в письме скептицизм Достоевского по отношению к правомерности инсценирования его романов со временем отошел на второй план, а отрывок из письма стали трактовать как «охранную грамоту» для всякого рода вольностей с классическими текстами. Вырванное из контекста «взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет» как будто оправдывало и даже рекомендовало активное вмешательство инсценировщика в фабулу первоисточника, хотя едва ли Достоевский предполагал столь радикальный эффект этой рекомендации.

С моей же точки зрения, в отношении классика к вопросу об инсценировании его романа сквозит одно — осторожность. Возможно, сам Федор Михайлович, любя и Гоголя, и Мольера, и трагиков французского классицизма, скрыто цитируя в романах драмы Шиллера, так и не смог решить для себя, каковы же его отношения с современным театром и почему он не пишет для сцены. На подобные вопросы он отвечал либо шутливо: «Белинский говорил, что драматический талант складывается сам собой, с молоду. Вот я и думал, что если я начал с романов и в них силен, значит, я не драматург»2, либо — как в письме к Оболенской — отговариваясь весьма сомнительными сентенциями общего плана о том, что для всякой мысли существует свое средство, короче говоря: что отлито в бронзе — негоже исполнять на тромбоне. Впрочем, в письме есть и еще одна конструктивная идея: в качестве альтернативы переделки всего романа Достоевский предлагает взять «лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму». Как свидетельствует А. С. Суворин, у самого Достоевского вертелась именно такая идея: «Нынешним летом я надумывал один эпизод из „Карамазовых" обратить в драму. Он назвал какой-то

[Ф. М. Достоевский — В. Д. Оболенской. 20 января 1872 г.] // *Достоевский Ф. М.* Поли. собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Кн. 1.С. 225. Цит. по: Дневник Александра Сергеевича Суворина. Лондон; М., 2000. С. 345.

эпизод и стал развивать драматическую ситуацию»1. Как мы увидим далее, очень часто прозаики-новаторы оказывались в плену театральной традиции, предпочитая театральные формы, которые восхищали их в юности, так Достоевскому должен быть ближе старый театр Шиллера и Расина, нежели нарождающийся — Ибсена и Гауптмана. Ему вполне могло казаться, что принцип единства действия не допускает воплощения на сцене романа целиком, и единственная возможность, которую он не исключал и для себя, — это создать драму на основе одного эпизода.

И несмотря на то, что уже и в XIX веке сцена благополучно опровергла убеждение, а точнее — предубеждение классика относительно бесперспективности инсценирования всего романа, сама возможность постановки отрывка или главы была впоследствии реализована неоднократно. Достаточно вспомнить весьма нашумевшие «К. И. из „Преступления"» (1994) и «Нелепую поэмку» (2006) К. М. Гинкаса, поставленные в Московском ТЮЗе. Первый спектакль — по страницам «Преступления и наказания», посвященным поминкам по Мармеладову и сумасшествию его вдовы Катерины Ивановны, а второй — сценическое воплощение встречи Алеши и Ивана Карамазовых, когда старший брат пересказывает младшему сочиненную им «Легенду о великом инквизиторе». Но эти инсценировочные жесты, как и другие попытки воплотить фрагмент классической прозы, происходят, во-первых, в режиссерскую, а во-вторых, в постклассическую "эпоху и имеют вполне осознанный замысел.

Удивительно то, что первое воплощение «Преступления и наказания» на русской сцене носило фрагментарный характер и, в полном согласии с идеей Достоевского, представляло собой «какой-то эпизод», а именно сцену первой встречи Раскольникова и Мармеладова.

Сцена из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в переделке В. Н. Андреева-Бурлака, дозволенная «к представлению безусловно», появилась на афишах первого частного театра России (Товарищество артистов Пушкинского театра, впоследствии театр Корша) через два года после смерти писателя — 28 января 1883 года. Прочие инсценировки «Преступления...», включая первую — А. С. Ушакова (1867), — не были допущены цензурой. Сам выдающийся актер долго не решался представить на суд публике полюбившийся ему монолог пьяницы-чиновника, однако, как свидетельствует В. Гиляровский, дирекция театра как-то раз без ведома актера отпечатала афишу: «В. Н. Андреев-Бурлак прочтет рассказ Мармеладова». Увидав уведомление, актер пришел в неистовство:

«— Я ухожу! К черту и бенефис и театр. Ухожу!

И вдруг опустился в кресло и, старый моряк, видавший виды, разрыдался. <... > Однако прочел великолепно, и успех имел грандиозный. С этого бенефиса и начал читать рассказ Мармеладова»2. Уже порвав с Товариществом, Андреев-Бурлак играл Мармеладова на самых разных площадках, исполняемый текст под названием «Рассказ Мармеладова» (как вариант — «Мармеладов») неоднократно издавался как переделка главы из романа Ф. М. Достоевского. К одному из изданий прилагается афишка «с фототипией артиста в 7 позах Мармеладова»3, и последовательность «крупных планов» Андреева-Бурлака в роли наглядно фиксирует драматическое

1 Цит. по: *Суворин А.* С. О покойном // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т.М., 1964. Т. 2. С. 419.

2 *Гиляровский В.* Мои скитания // Собр. соч.: В 4 т. М., 1967. Т. 1. С. 213.

3 *Андреев-Бурлак В. Н.* Мармеладов // СПбГТБ. I-Лар. А-658. С. 2.



движение его спектакля — от восторженного, навязчивого, жаждавшего исповедаться пьяницы: «А осмелюсь ли, милостивый государь мой, обратиться к вам с разговором приличным?» — до просветленного христианина, проповедующего истину: «И скажет: „Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего"...». Сама сцена сохранена практически дословно, Раскольникову принадлежит чисто служебная роль — в монолог Мармеладова он вставляет две-три реплики, не более.

В романе этот эпизод следует непосредственно после «пробы» Расколь-никова — предварительного визита убийцы к будущей жертве — и занимает существенное пространство в размышлениях Раскольникова: в поле «за» и «против» преступления. В переделке Бурлака действие сосредоточено, конечно же, вокруг фигуры спившегося чиновника и бедствий его семейства. Не видя спектакля, трудно понять, было ли это чтение или истинно драматическая сцена, но, судя по тексту «Рассказа Мармеладова», судьба пьяницы аккуратно уложена в драматическую схему: падение семьи — жертва дочери — судорожная попытка возрождения — окончательная погибель. Конечно, исполнение этого монолога выдающимся актером еще нельзя в полной мере назвать инсценировкой, однако долгая сценическая жизнь «Мармеладова» на сцене весьма примечательна.

Оторванная от текста «Преступления...» исповедь Мармеладова напоминает синопсис вполне законченной первоклассной мелодрамы, драматургическое перо Достоевского проявляет себя в полной мере. Однако извлеченная из романа и разработанная до драматургического целого мелодрама эта, весьма вероятно, оказалась бы заурядным явлением своего времени и едва ли могла бы претендовать на художественный вес, хоть сколько-нибудь сопоставимый со значением «Преступления и наказания»... Рискну предположить, что и сам автор интуитивно чувствовал это, а потому туманные планы Достоевского о том, чтобы, «сохранив... один какой-нибудь эпизод» большого романа, переработать его в драму, так и остались не реализованными писателем. И проблема заключалась отнюдь не в том, что для всякой художественной мысли существует лишь одна соответственная ей форма, а в том, что Достоевский не видел и не знал адекватной театральной формы для собственных идей. Но теперь, с высоты исторической дистанции, мы имеем право с гордостью сказать классику: не волнуйтесь, Федор Михайлович, европейский театр ее нашел.

Первая ласточка — «Мармеладов» Андреева-Бурлака, — конечно, еще не сделала сценической судьбы романа, однако, как писал по другому поводу один малоизвестный в те времена адвокат, «декабристы разбудили Герцена...» — известно, что спектакль Андреева-Бурлака «Рассказ Мармеладова» не раз с восхищением смотрел молодой провинциальный актер Павел Орленев, которому и предстояло воплотить на отечественной сцене первого Родиона Раскольникова. Случилось так, что этот выдающийся актер, которого при жизни называли вечным скитальцем, неврастеником, актер, по мнению А. Ф. Кугеля «отклонившийся от пути нормально действующего театра»1, актер «безалаберный и бессистемный», фантазер, интуитивист, не признававший компромиссов художник, считавший себя «апостолом нового искусства», вознамерившийся покорить Новый свет, актер-трагик, актер-одиночка, почти не работавший с постоянной труппой и не знавший профессиональной режиссуры, — вот этот-то человек de facto и создал первую сценическую версию большого романа Достоевского на русской сцене, хотя формально и не являлся ни автором инсценировки, ни режиссером спектакля.

Итак, в конце сезона 1898/99 года (спустя пятнадцать лет после первого представления монолога Мармеладова из «Преступления...» Андреевым-Бурлаком) ставший уже знаменитым столичным актером Павел Орленев получил предложение сыграть Раскольникова в новой переделке «Преступления и наказания». Биограф актера Александр Петрович Мацкин подробно описывает эту историю: «Один из директоров Суворинского театра, крупный чиновник министерства внутренних дел, постоянный автор (рецензент) „Нового времени" Я. А. Плющик-Плющевский, скрывшийся под псевдонимом Дельер (от фр. Плющ), сочинил инсценировку „Преступления и наказания" в десяти картинах с прологом и эпилогом. С ведома А. С. Суворина (директора театра. — *Н. С.)* драматург предложил Орленеву роль Раскольникова»2. Интрига состояла в том, что Плющик-Плющевский, этот, по мнению Суворина, «хитрый пройдоха», сделал то, что с 1867 года не удавалось никому другому, — используя свои личные связи, он «продавил» собственную инсценировку «Преступления...» через цензурный комитет, поскольку, как писал тот же Суворин, «чиновники друг за друга стоят»3. Не вчитавшись в переделку, Орленев дал согласие играть Раскольникова, поскольку давно уже любил роман Достоевского. Далее, как запишет после сам Павел Николаевич, начались его «хождения по мукам»: непонимание образа, отвращение к пьесе Дельера, письменный отказ от роли, долгое изучение романа, собственная переработка пьесы, премьеры4 в столице и провинции, уничижительные и восторженные рецензии и — постепенно нарастающий успех в роли Раскольникова и тридцатилетний гастрольный опыт с «Преступлением и наказанием»5.

1 *Кугепь А. Р.* Театральные портреты. Л., 1967. С. 261.

2 *Мацкин А. П.* Орленев. М, 1977. С. 113.Дневник Александра Сергеевича Суворина. С. 345.

4 Первый раз Орленев сыграл Родиона Раскольникова на сцене Суворинского театра 4 сентября1899 года. До конца сезона спектакль прошел 38 раз.

5 Подробнее об истории этой работы и гастрольной жизни «Преступления и наказания» см.: *ОрленевП. Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанная им самим. М.; Л., 1931.



Невзирая на то, что переделка Де-льера, помимо Орленева, раздражала многих современников, в ней есть весьма примечательные черты, а потому рассмотрим подробнее текст этой первой инсценировки всего «Преступления и наказания», появившейся на российской сцене1.

Итак, прежде всего Дельер старается сохранить предельную корректность в отношении автора-классика, в пьесе оставлены практически все линии романа, внесценическими персонажами оказываются лишь Лужин и Катерина Ивановна с младшими детьми. Диалоги автора перенесены в первозданном, иногда чуть-чуть урезанном виде. Тщательно инсценирован эпилог — сцена обновления героя-убийцы на каторге. Первая картина дает какое-то представление и о теории Раскольникова — в одном эпизоде автор сводит Студента (как выясняется, знакомого с Расколь-никовым по университету), Офицера и самого Раскольникова. Встретившись в кабаке, все вместе вспоминают «бесполезную старуху», которую можно без зазрения совести зарезать, здесь главный герой подводит теоретическую базу по такого рода убийства, цитируя собственную статью, чуть позже появляется и Мармеладов.

Задача заключить в рамки одной пьесы как можно больше событий и персонажей романа, не нарушая при этом содержания диалогов, создавала определенные риски. Зритель мог элементарно заблудиться среди героев и их намерений, и, чтобы избежать этой опасности, Дельер изобрел прием «объясняющих монологов». Например, в пятой картине, оставшись в одиночестве после встречи с Раскольниковым, следователь Порфирий Петрович задумчиво озвучивает подозрения о причастности молодого человека к убийству, а также раскрывает перед зрителем свои планы — довести Раскольникова до чистосердечного признания.

Явление 5.

*Порфирий Петрович один.*

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ. Никакого сомнения... Раскольников причастен к убийству... Как жаль его... Умница... и какой-то особенной духовной красоты человек. Только бы довести его до добровольного сознания... хоть немного бы на-

оа десять лет до этого, в 1888 году, на сцене театра «Одеон» была поставлена французская версия романа «Преступление и наказание», опередили русскую и немецкие постановки — в 1890 году на сцене «Лессинг-театер» в Лейпциге и в 1896 году в Берлине, в 1894 году на сцене Джербино в Турине вышла итальянская интерпретация романа.

казание смягчить... завтра попробую вот что: допрошу при нем Николая и скажу, что он будет обвинен... Не вытерпит... этого не вытерпит... жаль, мучительно жаль...

Подобным образом частенько объясняются со зрителем и Раскольников, Раз-умихин, Свидригайлов. Явление второе девятой картины заканчивается недвусмысленным намерением последнего покончить с собой. Если вспомнить роман, подобное решение — длительный процесс, образно и структурно выстроенный автором как путешествие — по городу, по лестницам, по закоулкам подсознания, даже финальный выстрел в себя — как отъезд в неведомую Америку... Путешествие это начинается в комнате сразу после ухода Дуни: «Странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния. <...> Револьвер, отброшенный Дуней и отлетевший к дверям, вдруг попался ему на глаза. Он поднял и осмотрел его. Это был маленький, карманный трехударный револьвер, старого устройства; в нем осталось еще два заряда и один капсюль. Один раз можно было выстрелить. Он подумал, сунул револьвер в карман, взял шляпу и вышел».

У Дельера же все начинается и заканчивается в этот самый момент:

СВИДРИГАЙЛОВ. Еще один заряд остался *(усмехается)...* этим придется самого себя повеличить... не промахнусь... не сробею... *(задумывается, затем сует револьвер в карман, берет шапку и выходит)2.*

Другие герои — например, Сонечка и Дуня — частенько «озвучивают» свои намерения и даже чувства репликами в сторону. Парадокс, но даже такие лояльные к первоисточнику приемы «убивают» психологизм романа, сложнейшая и острейшая психологическая игра между Раскольниковым и Свидригайловым, между Раскольниковым и следователем даже и при дословном исполнении диалогов рушится безвозвратно, а сама инсценировка становится пьесой интриги. Но и гениальный прием, найденный Достоевским для построения захватывающей фабулы, — стопроцентный намек, при том, что главное до определенного момента не высказывается, — напрочь «убивается» Дельером. Так, в пятой картине переделки об убийстве Раскольникова открыто говорит зрителю Порфирий Петрович, в седьмой Раскольников прямым текстом сознается в содеянном Разумихину, затем — и Соне и т. д. Таким образом, самые эффектные и с точки зрения психологии, и с точки зрения развития фабулы сцены романа (включая хрестоматийную «Вы и убили-с») выглядят в переделке весьма заурядно.

Неудача эта весьма показательна, поскольку, судя по построению пьесы, вся активность Дельера была направлена именно на то, чтобы увлечь зрителя сложной, захватывающей интригой Достоевского. Самой примечательной частью инсценировки является вне сомнения третья картина — убийство старухи и Лизаветы. Здесь события воспроизведены с кинематографической подробностью, прежде всего автор

Преступление и наказание. Драматические сцены в 10-и картинах с эпилогом Я. А. Дельера. По роману Ф. М. Достоевского // СПбГТБ. I-Лар. Д-29. С. 104. 1 Там же. С. 159.

сценической версии предлагает театру выстроить немыслимо сложную декорацию: «Сцена разделена на три части. Средняя часть представляет площадку на черной лестнице большого петербургского дома, населенного бедным людом. Боковые

части полутемная передняя маленьких квартир; в глубине каждой передней

перегородки, за ними светлая кухня; из передней три двери: на лестницу, в кухню и в комнату; одна из квартир — Алены Ивановны — с соответственной обстановкой; другая — пустая, только что отремонтированная; в передней пустой квартиры на полу ведро с краской»1. Действие картины разворачивается в двух квартирах, с натуралистическими подробностями прописаны эпизоды с неожиданным появлением маляров Митьки и Николки, как и вся интрига со свидетелями — Кохом и Пестряковым. Само убийство Алены Ивановны происходит якобы в комнате, т. е. за кулисами, а Лизаветы — прямо в прихожей, на глазах изумленной публики. Более того, Раскольников по замыслу Дельера пришел убивать старуху в красной рубахе и, пока свидетели ходили за дворником, а маляры бегали по лестнице друг за другом, затирал ею кровь на полу, а потом (в то время как свидетели поднимались по лестнице), надев окровавленную рубаху, спрятался в пустой квартире. То есть в этой переделке на сцене должен быть подробно и эффектно проигран весь процесс убийства, а также бегства Раскольникова с места преступления. Так, перенеся акцент на внешнее действие и почти что дословно «сохраняя сюжет», Дельер тем не менее решительно искажал «первоначальную мысль» романа...

Вывод о том, что автор переделки пытался извлечь из романа отнюдь не психологический пласт, не новаторские особенности повествования, а привычную для зрителя детективно-мелодраматическую интригу, подкрепляется еще одной особенностью. Чтобы окончательно приблизить свою версию к мелодраме, министерский чиновник увлекся и даже «дописал» Достоевского, усиливая любовную линию Раскольникова и Сони Мармеладовой. Скрупулезно включив все сцены, где действует или хотя бы упоминается Сонечка, автор пьесы позволил себе инсценировать и эпилог романа. Точнее только один абзац двухчастного финала «Преступления и наказания», где герой по замыслу автора переживает полное перерождение: «Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и все лицо ее помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она все поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта минута...». Не слишком убедительный, по мнению многих, и у самого классика эпизод «размазывается» Дельером в совсем уж «галантерейную» сцену:

РАСКОЛЬНИКОВ. О! если бы я знал тебя раньше, чем сделал это дело!., *(опускает голову, потом встает, хватает Соню за руки, поднимает ее и говорит с мольбою).* Соня... тихая... кроткая Соня!., только ты, только твоя любовь может спасти меня... помоги мне... зажги во мне надежду и веру, Соня, любовь моя...

*(Занимается заря.)*

Преступление и наказание. Драматические сцены в 10-и картинах с эпилогом Я. А. Дельера. По роману Ф. М. Достоевского // СПбГТБ. I-Лар. Д-29. С. 49.

СОНЯ. Разве ты не знал, не чувствуешь разве, как я люблю тебя, милый! *(Припадает головой к его груди.)*

РАСКОЛЬНИКОВ. Знаю и чувствую всем существованьем моим!1.

Там, где в романе «они хотели было говорить, но не могли», у Дельера происходит довольно-таки непристойное объяснение, когда Раскольников «целует ее глазки», потом «и губы, которые оскверняли поцелуями», а млеющая от его ласк Сонечка все же «гнет свою линию»: «Любви одной мало, Родя, надо верить.. ,»2. Стоит ли говорить, что эта финальная картина почти не игралась в русскоязычном театральном варианте3 и первое, что изъял Орленев из переделки Дельера, был эпилог. Известно, что уже в 1890 году, гастролируя с «Преступлением...» по тридцати городам России, актер не включил эпилог в версию романа, а также, по свидетельству Суворина, «совершенно переделал свою роль по Достоевскому, отбросив все измышления Дельера»4. Многолетний гастрольный опыт Павла Николаевича, периодически возникающая необходимость ввода новых исполнителей практически на все роли заставляли его вновь и вновь переосмысливать текст сценической версии и линию собственной роли. В своем подробном и талантливом исследовании сценического пути Орленева-Раскольникова А. П. Мацкин утверждает, что, уменьшая количество персонажей и сокращая событийную канву, Орленев вычленял единую действенную основу своего «Преступления и наказания»: «...в ритме чередования покоя и движения, остановок и бросков с неумолимой музыкальной систематичностью он исследовал себя и свою мысль, углубляясь в нее, роясь в ней, по выражению Достоевского, и показывал нам весь у>^ас *трагедии самопознания* Раскольникова»5.

Постепенно сокращая и изменяя инсценировку Дельера, Орленев перевел Сви-дригайлова из сценического (в первой версии Суворинского театра эту роль исполнял В. Бравич) во внесценический образ, предельно сжав роль Дунечки (ее первоначально исполняла Алла Назимова — жена Орленева и будущая звезда американского кино), письмо матери было сокращено, а сама роль Пульхерии Андреевны уменьшена за счет внесценической и явно лишней линии Лужина, мать и сестра теперь «работали» исключительно на главную линию — самопознания Раскольникова. Значительно изменил актер и сцену убийства, ликвидировав многособытийность и лишних персонажей, он сконцентрировался на внутреннем ужасе своего героя перед содеянным. «После сокращений и переделок по всему тексту... в окончательной редакции инсценировки резко обозначились две линии трагедии: одна затрагивала отношения Раскольникова с Соней, другая — с Порфи-рием Петровичем»6, — свидетельствует видевший спектакль в 1926 году Мацкин.

1 Преступление и наказание. Драматические сцены в 10-и картинах с эпилогом Я. А. Дельера. Пороману Ф. М. Достоевского // СП6ГТБ. I-Лар. Д-29. С. 197-198.

2 Там же.

Почти полностью версия Дельера в следующем сезоне была сыграна на французском языке труппой Михайловского театра и далее — в сезоне 1907/08 года в императорских театрах игрался спектакль «Раскольников и Порфирий Петрович». Две сцены из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в переделке Дельера.

4 Дневник Александра Сергеевича Суворина. С. 384.

5 *Мацкин А. П.* Орленев. С. 129.\* Там же. С. 130.

Необычным стало начало пьесы: убрав все реплики Раскольникова, написанные Дельером, сократив и Студента, и Офицера, Орленев предпочел молчаливое вхождение в спектакль, как свидетельствовала во время американских гастролей актера нью-йоркская критика: «...бледный, неподвижный, с беспокойно остановившимся взглядом, Орленев слушал рассказ Мармеладова с такой сосредоточенностью... когда „внутренняя мысль" актера, проникая в сознание зрителя, получает силу „опаляющего действия"»1. В этом странном молчаливом получасовом присутствии на сцене Раскольников-Орленев возвращался к «первоначальной мысли» романа: «Именно в эти минуты „безобразная мечта" петербургского студента поднимется до социального мотива: в диалектике орленевского Раскольникова падение и подвиг Сони — самый сильный аргумент во славу топора для исправления скверно устроенного мира, топора, столь ненавистного ему и столь необходимого»2. Многие зрители и рецензенты отмечали необычайную силу и выразительность этого безмолвного вхождения главного героя в действие спектакля, интересно, что Мармеладов (в первой версии его исполнял В. П. Далматов) после своего монолога и вовсе исчезал из пьесы, и тем самым создавался истинно драматический эффект: импульс Раскольникова к убийству во имя исправления мира зарождался не когда-то в прошлом, но как будто прямо на сцене. Сам актер писал впоследствии: «Помню, мною задумано первое появление Раскольникова: он незаметно вырос, точно призрак»3. История семьи, рассказанная Мармеладовым, не исчерпывалась своим мелодраматическим эффектом, как это было в спектакле Андреева-Бурлака, а получала другой, отстраненный и более глубокий смысл, порождая страшную «идею» Раскольникова. Да, иные зрители были разочарованы тем, что «безобразная мысль» Раскольникова-Орленева была вызвана скорее движением души, а не движением ума, но, согласимся, подобная трактовка вовсе не перечеркивала «первоначальную мысль» Достоевского.

Далее исправлению подлежала дельеровская линия отношений Сонечки и Раскольникова: уничтожив слащавый любовный финал, Орленев старательно «вправлял» суть этих отношений в нужное русло. Актер видел в Сонечке «почти ребенка», считал главными в этом образе естественность и цельность. Именно поэтому он не принимал в этой роли Л. Б. Яворскую, свою первую сценическую партнершу, которая, по свидетельству современников, играла кающуюся грешницу и придавала огромное значение своей внешней привлекательности. В дальнейшем идеальным он считал исполнение Татьяны Павловой, молоденькой актрисы, скромность которой граничила с готовностью самопожертвования, она была всего лишь «милая девочка». Приводя опубликованные значительно позже записные книжки Достоевского, Мацкин показывает, что в виденье этой роли Орленев опять-таки интуитивно следовал «первоначальной мысли» Достоевского о том, что Раскольников ходил к Мармеладовой «вовсе не по любви, а как к Провидению»4. Опыт общения с Сонечкой «работал» на процесс самопознания Раскольникова, в идейном поединке с нею все более обнажалась несостоятельность «безобразной

1 Цит. по: *Мацкин А. П.* Орленев. С. 126.

2 Там же. С. 125-126.

*Орленев П. В.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева... С. 79. Цит. по: *Мацкин А. П.* Орленев. С. 132.



мечты» героя — исправить мир при помощи убийства.

Слаженность механизма действия и своеобразный ритмический рисунок спектакля определяло и то, что из мира «тихой Сони» Раскольников Орленева немедленно попадал в поле пронизывающего иронического взора следователя Порфирия Петровича. Лучшим исполнителем этой роли в спектакле Орленева рецензенты единогласно признают Кондрата Яковлева; реконструируя его игру, А. Мацкин пишет о «мучительно-истязающей грации», о роли, целиком и полностью построенной на игре «кошки с мышью», судя по отзывам, это был скорее холодный, чем всей душой сочувствующий преступнику (как это было в переделке Дельера) следователь, для Раскольникова Порфирий оказывался противником, а не союзником в процессе самопознания. Все три сцены строились на психологическом противостоянии следователя и преступника: в первой — Порфирий Яковлева «раскручивал» идейную сторону преступления, заставляя «жертву» нервничать, излагая собственную теорию о «тварях дрожащих и Наполеоне», вторая сцена строилась на уликах, здесь медлительность и неопределенность следователя доводили Раскольникова до вспышки гнева и обморока. Третья сцена заставала Раскольникова в мучительной раздвоенности и приговор Порфирия: «Вы и убили-с» — как будто бы приносил облегчение герою Орленева.

Так два основных собеседника — Соня и Следователь — приводили героя к финальному «Это я убил тогда старуху-чиновницу...». Уничтожив эпилог, актер так и не доводил Раскольникова до просветления и обновления, он не дал своему герою шанса, его наказание — «невыносимое чувство отрезанности от людей, — как пишет Мацкин, — особенно мучительно прорывалось в монологах»1. Исследователь творчества Орленева последовательно доказывает, что развитие инсценировки и роли заставляло актера, отказываясь от слепого и дословного пересказа сюжета, прорываться к мысли писателя: «с самого начала этого преступления начинается его (Раскольникова — *Н,* С.) нравственное развитие, возможность таких вопросов, которых прежде не было.. .»2. Драма Раскольникова, как ее считывал первый

1 *Мацкин А. П.* Орленев. С. 124.

2 Там же. С. 121.

исполнитель этой роли, — это драма отчуждения, ухода от людей при одновременном тяготении к ним. По отзывам современников, огромное впечатление на зрителей всегда производил монолог «О, если б меня никто не любил...». Интересно, что 70 лет спустя польский режиссер Анджей Вайда построил свою инсценировку «Преступления...»1 почти с теми же персонажами: в центре спектакля Старого театра три героя романа — Раскольников, Порфирий и Соня. Конечно, Вайда действовал более радикально, чем Орленев, помимо выполняющих функциональные роли свидетелей преступления Раскольникова, в этой выдающейся инсценировке не было больше *ни одного героя* романа. Предельная концентрация действия позволила Вайде сосредоточиться на одной идее — преступления и его духовного, психологического и бытового расследования. Но поскольку Орленев приводил своего Раскольникова к ужасу отчуждения от людей, ему-то как раз необходимы были и другие персонажи — любящие Раскольникова мать, сестра, Разумихин...

Так, еще в рамках актерского театра происходит опыт интерпретационного чтения «Преступления и наказания», и опыт этот, несмотря на то, что Орленев, по мнению некоторых рецензентов, «ампутировал» многие сюжетные повороты подлинника, представлялся современникам плодотворным сценическим воплощением романа. Известнейший театральный критик А. Р. Кугель свидетельствовал, что «успех его [Орленева] в Раскольникове был решительный и бесспорный»2. А молодой чиновник министерства внутренних дел и будущий известный дипломат и публицист К. Д. Набоков (дядя писателя В. В. Набокова) подметил в спектакле очень ценную для нашего исследования особенность: «Вот в чем я вижу необыкновенную яркость и проникновенность его таланта: ведь психология Раскольникова в романе рассказана, а в пьесе на нее только намекают отдельные фразы; тем выше заслуга Орленева, открывшего русскому зрителю через свою внутреннюю жизнь всю психику Раскольникова»3. Выдающийся русский мыслитель, переводчик трудов К. Маркса на русский язык Г. В. Плеханов назвал исполнение Орленевым роли Раскольникова гениальным и признавался, что «после оригинального и нового толкования образа» он тут же взялся «заново перечитывать роман»4. Как свидетельствуют многие видевшие спектакль, здесь был действительно освоен психологический пласт романа. Трудно сказать, поднимался ли этот спектакль до уровня трагедии или же представлял собою драматическую версию, важно, что Орленеву удалось вырвать сценическую версию романа из плена мелодрамы или «полицейской истории» и, пожертвовав значительной частью сюжета, во многом сохранить «первоначальную мысль» Достоевского.

Этот опыт чтения «Преступления и наказания» ценен еще и тем, что в дальнейшем, несмотря на многократные постановки романа в нашем театре, Раскольникову не слишком везло на исполнителей. Невзирая на громкие спектакли: «Петербургские сновидения» Ю. Завадского (Театр им. Моссовета, 1969), «Преступление и наказание» Ю. Любимова (Московский театр на Таганке, 1979) и Г. Козлова (Санкт-

Преступление и наказание. Инсценировка и постановка А. Вайды. Старый театр. Краков. Польша. 1971.

*Кугель А. Р.* Театральные портреты. С. 251. 3 Цит. по: *Мацкин А. П.* Орленев. С. 121. Цит. по: *Орленев П. Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева... С. 205.

Петербургский ТЮЗ, 1994), — где эта роль была сыграна выдающимися или просто хорошими актерами1, события, сопоставимого с орленевской интерпретацией образа Родиона Раскольникова, русская сцена все еще ждет.

Столь же требовательно работал Орленев и над «Карамазовыми»2, роль старшего брата — Дмитрия, которую Кугель считал лучшей в репертуаре актера, ему суждено было играть на самых разных сценах более четверти века. В роли «инфернальницы» Грушеньки блеснула в этом спектакле и А. Назимова. Спектакль «Братья Карамазовы», актерские работы Орленева и Назимовой многократно описаны и исследованы в уже упомянутой автобиографии актера, книге «Орленев» А. Мацкина, в первом томе «Жизни в театре» актера и режиссера А. Мгеброва, в научной работе О. Соку-ровой «Большая проза и русский театр», а также в вышедшиху нас в последние годы статьях А. Хренова, Д. Крыжанской, Э. Ладыгиной о творчестве Назимовой и др.

Я убеждена, что работа Павла Орленева над «Преступлением и наказанием» и «Карамазовыми» — наиболее продуктивный опыт сценического воплощения «больших романов» Достоевского в эпоху дорежиссерского театра. В чем же состояло принципиальное отличие этого прочтения от других спектаклей по романам Достоевского, в обилии появившихся на сцене в 1890-е и 1900-е годы? В «Идиоте»3 Александрийского и московского Малого театров были заняты лучшие актерские силы: в Москве Настасью Филипповну играла сама Ермолова, петербургский спектакль украшали имена Савиной и Комиссаржевской, но постановки эти не стали громкими победами ни театров, ни актрис. В отличие от Плющика-Плющевского, который взялся за переделку «Преступления и наказания», не будучи драматургом-профессионалом, «Идиота» для императорских театров инсценировал большой знаток сцены, весьма репертуарный драматург, автор популярных «Девичьего переполоха», «Горя-злосчастья» и ряда исторических пьес В. А. Крылов. Однако сама драматическая версия романа подвергалась резкой критике, «Русская мысль», например, возмущалась тем, что «из большинства действующих лиц драмы безжалостно вырезали ту душу, которую вложил им автор романа... они обезличены до неузнаваемости»4. Как мы видим, ни гениальные исполнители, ни профессиональные драматурги еще не гарантировали сценического успеха прозы Достоевского. Интересно, что поставленный в Ростове-на-Дону тот же «Идиот» в переделке Крылова и Сутутина имел большой успех, а роль князя Мышкина считается одной из актерских побед известного актера, режиссеры и антрепренера Н. Н. Синельникова. Весьма характерно и то, что, как утверждают исследователи и биографы, сам Синельников немало потрудился над переделкой «переделки», заменяя дословно пересказанный сюжет анализом души своего героя.

«Случаи» Орленева и Сидельникова в работе над романами Достоевского высветляют, как мне кажется, весьма характерную особенность театрального прочтения прозы. Концентрированность действия, словно готовые к исполнению

1 Г. Бортников, Г. Тараторкин, А. Трофимов, И. Латышев.

2 «Братья Карамазовы» в переделке К. Дмитриева (К. Д. Набокова). В роли Дмитрия Карамазова —П. Орленев. Первая версия — осень 1900 года, антреприза Вельского. Кострома.

3 Идиот. Драма в 5 д. В. А. Крылова и С. Сутугина. (О. Г. Этингера) по роману Ф. М. Достоевского.Премьера Александрийского театра 4 ноября 1899 года; Малого — 11 октября 1899 года.

4 Цит. по: *Дикий А.* Романы Достоевского на сцене // Театр. 1956. №2. С. 184.

драматические сцены больших романов Достоевского создавали иллюзию легкости их сценической переделки. Здесь как будто и не требовалось профессиональное мастерство драматурга — в задачу инсценировщика входили лишь отбор и компоновка сцен. Эта видимая легкость настораживала, вероятно, и самого писателя — вспомним его ответ кн. Оболенской; история показала, что опасения классика не были напрасными — романы Достоевского бросились «приспосабливать» для сцены люди самых разных профессий. Но, при том, что к 1910 году на русской сцене появились уже все большие романы Достоевского, безусловных театральных побед на этом поприще было немного.

) влиянии роли Раскольникова на собственный характер актер не раз упоминает в своих мемуарах. г., напр.: *Орленев П. Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева... С. 205-209.

Успех же Орленева объясняется именно тем, что в работе над Достоевским он проявил прежде всего не актерский и не драматургический талант, но *талант читателя.* Работая над ролью, вступая *в диалог с текстом,* Орленев все более погружался в роман целиком, роман воздействовал на актера, известно, что его характер в процессе работы над Раскольниковым существенно изменился1, и, меняясь сам, он все более приближался к собственной *интерпретации* «Преступления...». Такой способ чтения, как мы увидим далее, в XX веке был теоретически обоснован как наиболее продуктивный. Активное взаимовлияние читателя и текста — предпосылка сильной интерпретации произведения. Принципиально, что именно актер принял здесь на себя роль активного читателя прозы, он сам, невзирая на авторов переделок, шаг за шагом выстраивал собственные отношения с романами Достоевского. Случайно или нет, но Орленев (конечно, более спонтанно и менее осознанно, чем когда-то Шаховской) оказался читателем новой формации, он вступил в «правильный» диалог с повествовательным текстом, и именно поэтому его сценические версии оказались продуктивными и жизнеспособными на протяжении четверти века.



ГЛАВА 3

Ставить роман:

театральный комментарий на сцене МХТ

Принято считать, что именно в стенах МХТ сложились очертания свободной формы «спектакля-романа», а «Братья Карамазовы» в постановке Б. И. Немировича-Данченко (1912) в известной мере «узаконили» прозу в театральном репертуаре. Многие театроведы советского периода жестко увязывали правомочность трансформации повествовательных текстов для сцены с появлением режиссуры, а инсценирование — с процессом создания режиссерской партитуры спектакля. «Вопрос о драматизации любого прозаического произведения — будь то Достоевский, Толстой, Шолохов или Фадеев — вообще не может рассматриваться в отрыве от современной режиссерской мысли»1, — утверждал известный театральный исследователь С. Цимбал в 1970-е годы. Виднейший историк и теоретик театра К. Рудницкий хотя и не придерживался столь крайних позиций и формально не отрицал и не отменял понятия «инсценировка», однако в книге «Проза и сцена» провел четкую границу между инсценировкой и режиссерской композицией: «В современной театральной практике мирно сосуществуют и самая банальная инсценировка (которая как бы выковыривает из прозы изюминки драмы), и весьма утонченная режиссерская партитура спектакля-романа. Такая партитура легко перешагивает порог, отделяющий эпос от драмы, и берет за основу сценического творения необработанную, „сырую" ткань прозы»2. И уже в следующем абзаце автор предсказывает бесперспективность первого и, напротив, чрезвычайную выигрышность второго пути.

Таким образом, в отечественной театроведческой науке сложилось мнение, что в течение XX века — с наступлением эпохи режиссуры — проза утверждается на сцене, при том, что ее «переделка» как будто уходит в прошлое. Такая позиция кажется мне чрезвычайно упрощенной, и я постараюсь доказать, что отношения прозы и театра исторически складывались более причудливым образом.

Вне всякого сомнения, появление профессиональной режиссуры повлияло на все составляющие театрального процесса, коснулось это знаменательное событие и отношений сцены и прозы. На заре осмысления режиссерской революции на театре само понятие жесткой субъективной интерпретации литературной первоосновы ее постановщиком представлялось многим чуть ли не имманентной составляющей режиссерской профессии. Тут можно вспомнить и отношение Вс. Мейерхольда к драматургу как к создателю сценария, высказывание А. Таирова о самодовлеющем театральном искусстве, которое должно лишь использовать пьесу и где автору этой пьесы отводится роль всего лишь «помощника», и нашумевшие опыты советского театрального авангарда, вроде бы подтверждающие правомерность подобных идей. Теоретически подход к литературе как к текстовой составляющей спектакля как будто и вовсе сметал всякую разницу между прозой, поэзией, драмой, историческим документом или телефонным справочником,

1 *Цимбал С. Л.* Проза как театральный жанр // *Цимбал С. Л.* Театр. Театральность. Время. Л., 1977. С. 71.

2 *Рудницкий К. Л.* Проза и сцена. М., 1981. С. 64.

материей спектакля становился исключительно режиссерский текст, а действие — эту специфическую черту драматических сочинений — надлежало выстраивать уже не литературными, а театральными средствами.

Однако, как показывает история, практика отношений режиссера и литературного первоисточника все же была иной. Примечательно, что и первые режиссеры-профессионалы в массе своей отнюдь не стремились «тащить на театр» повести, романы и телефонные справочники, предпочитая работать с пьесами, заметим также, что и Станиславский, и Мейерхольд, и Таиров весьма сдержанно относились к инсценировкам, как стали именовать у нас сценические переделки прозы уже в 1920-е годы. Ожидаемая революция, которой надлежало сместить автора пьесы на второстепенные позиции, явно задерживалась, и театры, переболев драмофобией как детской свинкой, продолжали ставить преимущественно драматические тексты.

Сам Немирович-Данченко подходил к инсценированию с большой осторожностью: «Перенос романа на сценические подмостки — дело для всякого театра рискованное, и только в исключительных случаях заслуживающее одобрения. Однако в поисках великолепного актерского материала театр все же прибегает к инсценированию»1. Свой собственный интерес к Достоевскому в 1910-е годы он оправдывал поиском современной трагедии, простой и сильной. Трагедией, где в полной мере могли бы проявиться способности мхатовского актерского ансамбля. Богатый игровой материал «Братьев Карамазовых» обсуждался руководителями МХТ с 1907 года. «Романы больших писателей увлекают огромной правдой первоисточника. Работая над ролью, актер находит благодатную пищу для своего роста не только как профессиональный художник, но и как человек»2. Была и еще одна причина: «Наша задача создавать собственных драматургов не получилась. А Достоевский — великолепный драматург»3. Драматургическое прошлое режиссера, словно боль от старой раны, постоянно напоминало о себе, как почти всякий не вполне удавшийся писатель, Владимир Иванович по самой природе своей был идеальным читателем, открывшим «городу и миру» Чехова, Горького, Леонида Андреева... Предчувствуя огромный, пока еще не использованный режиссурой сценический потенциал романов Достоевского, Немирович-Данченко создал воистину новаторское, на многие годы определившее тенденции отношений прозы и театра сценическое полотно — двухчастный спектакль «Братья Карамазовы».

Многие замечательные черты этой исторической постановки определил случай: внезапная и долгая болезнь Станиславского в сезоне 1910/11 года сделала невозможным выпуск «Гамлета» — совместного проекта МХТ и Гордона Крэга, необходимость замены заставила Немировича искать срочный выход — постановка «Карамазовых» была осуществлена в минимальные сроки. О создании иллюзорных декораций не могло быть и речи, режиссерский ход Немировича-Цанченко открыл для нашего театра иную сценическую условность.

Радикализм Немировича-Данченко сказался именно в том, что режиссер откровенно признавался зрителю: он переносит на сцену роман, не перерабатывая его

*Немирович-Данченко Вп. И.* Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877-1942. М., 1980. С. 317. 1 Там же. 1 Там же. С. 318.



в пьесу. В афише жанр спектакля был обозначен как «отрывки из романа Достоевского». «Необработанный» текст романа был разбит на 21 сцену, которые, сливаясь в один мощный поток, устремлялись к сверхзадаче. Еще во время репетиций режиссер описывал замысел и его воплощение: «Играли в 2 вечера. Если бы цензура разрешила старца Зосиму — играли бы в три вечера. Там присутствовал т. н. чтец, образованный читатель, филолог, современник зрителей. Чтец будет Званцев. Ему много надо читать, очень тонко, в тон вступать. Чтец иногда выступает среди действия. Кажется, это выйдет эффектно»1.

Обнажение приема — ставить весь роман — продиктовало стиль и принципы оформления спектакля. Зрителя встречало открытое пространство, в нише стоял стол, на нем лампа под зеленым абажуром, за этим столом сидел Чтец с томиком Достоевского, когда шли сцены — Чтеца скрывал небольшой оливковый занавес. Условность приема диктовала условность оформления: впервые в истории сцена не была отделена от зрителя занавесом, спектакль играли в сукнах, декораций по сути не было, по ходу спектакля менялись только мебель и реквизит, для чего был использован поворотный круг. Деталь должна была обозначить целое, и такая «недоговоренность» декорации смыкалась с общим режиссерским замыслом.

Картины инсценировки почти полностью соответствовали диалогической части эпизодов романа, связь между ними откровенно осуществлялась Чтецом с помощью повествовательного текста. Никогда, как утверждают исследователи, подобный прием — «человек от театра» — не использовался на русской сцене. Фактически это был первый опыт неиллюзорного театра. «Чтец время от времени прерывал ход действия... Действующие лица иногда застывали на мгновение в мизансцене, на которой застигало их это вторжение чтеца»2. Введение в спектакль Чтеца — при всей простоте и даже примитивности этого приема — принципиальное открытие Вл. И. Немировича-Данченко: действие «расслаивалось» на фабулу и некий комментарий, исходящий от персонажа, существующего в принципиально ином, чем герои романа, пространстве. Склонный к постоянному анализу найденных приемов, режиссер тут же заметил, что чтец «во время действия решительно усиливает художественную эмоцию. Он сливается с тайной театра, с властью театра над толпой»3. Как мы увидим, возможности такого хода были разработаны режиссером в дальнейшем на ином уровне.

1 *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера. М, 1984. С. 72.

2 *Виленкин В. Я.* Воспоминания с комментариями. М., 1991. С. 137.

3 *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера. С. 72.

Я намеренно не останавливаю внимание на содержательной стороне спектакля эта тема многих исследований и книг1, замечу лишь, что весь интерес режиссера сосредоточился не на фабуле, а на болезненной психологии Достоевскогои что актерские образы Дмитрия — Л. М. Леонидова и Ивана — В. И. Качалова,Смердякова — С. Н. Воронова и Снегирева — И. В. Москвина вошли в учебники поистории отечественного театра. Сразу после премьеры этот спектакль стал предметом оживленных дискуссий. И если монтаж картин вызывал некоторые вопросы,то трагическое звучание романа на сцене МХТ и успех актерского ансамбля подтверждали почти все, кто видел «Карамазовых». Глубокий анализ этого спектаклясделал поэт, художник и публицист Максимилиан Волошин: «Трагедия, как мысказали, в романе заключена. Ее нужно только вынуть оттуда, что при введении„чтеца" не трудно. Но закончены в романе только трагедии Дмитрия и Ивана. Длясудьбы Алеши — роман только пролог. Поэтому было бы логично сократить рольАлеши до минимума. А между тем сценарий Художественного театра изобилуетсценами чисто эпизодическими, оставленными только ради Алеши, которыетормозят действие. Для главных ролей Художественный театр нашел прекрасныхисполнителей: г. Воронов гениально создал Смердякова; Германова передала всеобаяние Грушеньки; Бутова создала незабываемую фигуру из сумасшедшей женыкапитана Снегирева; Леонидов и Качалов были подлинными Митей и Иваном,а Москвин хорошим кап. Снегиревым. И, что было действительно ценно, Московский театр дал не иллюстрацию, а воссоздание произведения: душа бывалаохвачена трепетом трагедии в тех местах, где раньше глаза спокойно скользилипо странице книги. Театр уводил зрителя за грани романа, что свидетельствует обистинной художественной ценности этой постановки»2. Катарсическое очищениеот суеты и беспорядка жизни, разрешение «чудовищных» диссонансов русскойдуши через просветление отмечал русский художник, историк искусства, художественный критик Александр Николаевич Бенуа3. Сам принцип инсценирования,предложенный Художественным театром, вызвал оживленную полемику средирецензентов спектакля. Одни видели в этом «покушение» на театральную природу, другим, напротив, он казался возвращением к ее истокам, а чтец — чем-товроде греческого хора.

Позднейшие исследователи отмечали открытия Немировича-Данченко и в области поэтики романа. В частности, О. Сокурова ставит в заслугу режиссеру выявление и использование на практике таких особенностей романа, как «диалогизм („объект в партнере"), композиционный принцип опоры на сцены-действия (многокартинность инсценировки)»4. Принципиальное театральное новаторство здесь состояло в том, что картины не сокращались, «не подгонялись» под требования «сценичности». Сам режиссер так определял эту особенность композиции: «Вот 20 актов. Из них один идет полтора часа, а другой 4 минуты»5. Важнейшая особенность спектакля — «„подспудное" выражение законченной авторской

Прекрасный анализ сделан, например, в уже упомянутой книге О. Б. Сокуровой «Большая проза и русский театр» (СПб., 2003. С. 63-79). *Волошин М.* Избранные стихотворения и поэмы. Проза. Критика. Дневники. М., 1989. С. 314. *Бенуа А. Н.* Художественные письма // Речь. 1912. 27 апр. *Сокурова О. Б.* Большая проза и русский театр. С. 75. *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера. С. 72.



позиции в повествовательной ткани (введение Чтеца)»1 — также называется литературоведом в числе открытий Немировича-Данченко.

Как известно, триумф «Братьев Карамазовых» сам режиссер сравнивал с успехом мхатовской «Чайки» и связывал этот опыт с театральным открытием. «Мы все ходили вокруг длинного забора и наконец-то вышли на свет»2, — писал он Станиславскому после премьеры. Владимир Иванович полагал, что постановка Достоевского окончательно разрушила старую театральную форму, что теперь любой великий роман может быть освоен сценой, что спектакль может играться не только в два, но и в три, в четыре вечера, что возможности чтеца — неограниченны в принципе и отныне описательный текст прозаических произведений может быть воплощен на сцене безо всяких потерь. Ему казалось, что не пройдет и трех лет, как «даже Островский покажется скучным своими театральными условностями... даже Чехов!»3.

Что ж... Со времени премьеры «Карамазовых» в МХТ прошло почти сто лет, и многие восторженные пророчества Немировича-Данченко выглядят сегодня весьма наивно. После «Карамазовых» в МХТ не прекратили ставить пьесы, а спектакль «Николай Ставрогин» по «Бесам», появившийся в сезоне 1912/13 года, принес режиссеру больше разочарований, нежели аргументов в защиту своей правоты. Оказалось, что отнюдь не всякая проза поддается найденным для «Карамазовых» принципам сценического воплощения...

Да, этот опыт лишний раз подтверждает мысль о тщетности поиска универсального принципа перевода прозы на сценический язык. Однако именно в «Карамазовых» были найдены столь важные для инсценирования *обнажение приема* и *театральный комментарий.* Семена, брошенные Немировичем-Данченко в «Братьях Карамазовых», дали значительные всходы.

Разочарованный неуспехом «Ставрогина», режиссер вновь обратился к постановке большого романа лишь через семнадцать лет, уже в другую экономическую, социальную и культурную эпоху. Его «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого4 стало важнейшей вехой в развитии и утверждении инсценирования на отечественной сцене. Жанр этого спектакля — драматическая композиция — предполагал и автора

' *Сокурова О. Б.* Большая проза и русский театр. С. 75-76.

2 *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера. С. 71.

3 Там же. С. 73.

4 Воскресение. Инсценировка Ф. Раскольникова по роману Л. Толстого. Постановка Вл. Немир<Данченко. МХАТ. 1930.

последней, им был видный политический деятель, дипломат, публицист, будущий «невозвращенец» и автор знаменитого «открытого письма Сталину» Федор Раскольников. По иронии судьбы во время сотрудничества с МХАТом Раскольников возглавлял Главное управление по делам искусства, в состав которого входил и Главрепертком, то есть фактически именно он осуществлял драматическую цензуру. И хотя будущий «невозвращенец» как раз пробовал свои силы в драме, написав в 1930 году социальную трагедию «Робеспьер», его приглашение во МХАТ в качестве инсценировщика выглядит немного странным, возможно, со стороны Немировича-Данченко это был скорее дипломатический ход, а именно — возможность преодолеть цензурные ограничения и «протащить» на главную драматическую сцену СССР весьма сомнительный с идеологической точки зрения роман Толстого. Ну как тут не вспомнить чиновника царских времен Плющика-Плющевского, преодолевшего цензурный запрет «Преступления и наказания» и навязавшего Суворинскому театру свою инсценировку романа? Так или иначе, роль Раскольникова в замысле «Воскресения» не особенно велика, режиссер так и не воспользовался сочиненным им новшеством — введением в ткань драматического спектакля киноизображения, вместо этого Немирович-Данченко развил когда-то найденный им самим прием.

В книге «Проза и сцена» К. Рудницкий так характеризует этот опыт Немировича-Данченко: «Замысел его спектакля „Воскресение" развивал идею, некогда столь удачно реализованную в „Братьях Карамазовых": форму спектакля-романа и здесь скрепляла сквозная роль чтеца, выступавшего от имени автора. Но если в „Братьях Карамазовых" чтец сопровождал действие спектакля, то в „Воскресении" „лицо от автора" активно вело за собой весь спектакль, иногда приостанавливало его ход, затем вновь приводило в движение и непринужденно связывало между собою пространство сцены с пространством зрительного зала, персонажей толстовского романа — со зрителями 30-х годов»1.

Сам прием выведения на сцену «лица от автора» и придания ему особых функций и полномочий казался некоторым исследователям предтечей эпического театра Б. Брехта. «В этом спектакле («Воскресение». — *Н.* С), в особенности в его драматургическом материале, были реализованы многие из закономерностей, которые впоследствии найдут место в созданной Брехтом теории эпического театра»2. Отношения между «лицом от автора», роль которого с блеском исполнял В. Качалов, и публикой выстраивались почти по брехтовской модели: «Качалов вспоминал, что ему принадлежали не только слова, авторский текст, но и идея спектакля, вся эмоциональная сила, весь темперамент и нерв автора; необходимо было заразить зрителя своим отношением к происходящему и в то же время помочь действующим лицам раскрыть идейную сущность романа»3. Причем для зрителей было совершенно очевидно, что «Качалов не играл Толстого»4, актер воплощал некую субстанцию, обладающую возможностями, выходящими за рамки обычных человеческих сил. «В строгой застегнутой на все пуговицы темно-синей куртке,

1 *Рудницкий К. Л.* Проза и сцена. С. 35. *Халип В.* Строка, прочтенная театром. Минск, 1973. С. 153.

3 Там же. С. 154.

4 *БилинкисЯ.* Роман Толстого — спектакль, фильм // Театр и драматургия. Л., 1971. Вып. 3. С. 212.



с маленькой записной книжкой и карандашом в руке В. И. Качалов начинал спектакль, стоя внизу в партере рядом со зрителями, потом поднимался на сцену, останавливался перед закрытым занавесом, затем, когда занавес раздвигался, прохаживался по сцене среди персонажей романа, прислушивался к их речам — то насмешливо, то сочувственно, то сострадательно, то гневно, иной раз сливаясь с ними, иной раз брезгливо от них отстраняясь. Такая партитура роли, предложенная Немировичем-Данченко, превращала „лицо от автора" в подлинного хозяина спектакля. Свободно переходя из картины в картину, Качалов, которого остальные персонажи не видели, о чьем присутствии им не дано было знать, не только их видел и слышал, но и обладал правом читать их мысли»'. Этот авторский голос не был беспристрастным, «лицо от театра» судило и поступки и мысли персонажей с морально-этических позиций самого Толстого.

Новаторство принципа «объективизации» повествовательного дискурса как «лица от автора» заключалось именно в выстраивании (на драматургическом уровне) особых отношений этого «лица» с публикой и остальными персонажами: для него, например (в отличие от всех прочих действующих лиц), не существовало «четвертой стены», и он мог поделиться любой мыслью и любым наблюдением непосредственно с публикой, и, кроме того, это действующее лицо могло влиять на ход действия и на героев, но это правило не работало в обратную сторону, для других персонажей «лицо от автора» оставалось человеком-невидимкой. Этот персонаж и герои романа существовали в различных экзистенциальных плоскостях, и благодаря этому действие приобретало «двухслойность», а само существование второго слоя меняло жанровые характеристики спектакля: «Его [лица от автора] присутствие и его положение открыто поднимали действие, совершенно „правдоподобное", над всяческой реальностью, всяческой эмпирией на громадные высоты духа»2.

Конечно, подобный способ введения театрального комментария воспринимается сегодня как устаревший и наивный, более того, буквальное повторение принципа расслоения действия на «фабульное» и «дискурсивное» практически никогда не бывало потом столь же эффективным: «После мхатовского „Воскресения" во многих инсценировках повторится этот прием, чаще всего безуспешно»3, — отмечали многие исследователи. Известно издевательское замечание К. С. Станиславского о подобном драматургическом эквиваленте события изображения: «Публика смотрит и говорит: „Сейчас дядя придет"»4.

*Рудницкий К.* Л. Проза и сцена. С. 35-36.

*БилинкисЯ.* Роман Толстого — спектакль, фильм // Театр и драматургия. С. 213.

*Халип В.* Строка, прочтенная театром. С. 154.

Цит. по: *Мацкин А. П.* На темы Гоголя. М., 1984. С. 234.



Но, несмотря на то, что прием введения «лица от автора» на какое-то время стал, по выражению А. Смелянского, «заурядным делом», довольно быстро себя исчерпал и, более того, в достаточной мере себя скомпрометировал, — сам принцип «расслоения» действия, найденный Немировичем-Данченко в «Братьях Карамазовых» и развитый им же в «Воскресении», имеет принципиальное значение для отношений прозы и сцены. Возможность внесения в ткань сценического действия «лица» или «лиц», живущих по принципиально иным законам, нежели другие персонажи фабулы, успешно развивалась и развивается в опытах Ю. Любимова, Г. Товстоногова, П. Фоменко, Л. Додина, К. Гинкаса, в современных переложениях классики для театра В. Семеновского, спектаклях С. Женовача, М. Карбаускиса и др.

И сегодня историческая дистанция позволяет нам сделать вывод о том, что именно Немирович-Данченко в рамках литературоцентристской модели театра открыл одну из принципиальных тенденций, сделавшую прозу желанной для сцены, — *интерес к авторскому голосу романа.*



**ГЛАВА 4**

Ставить автора:

инсценирование в 1920—е годы

Как ни странно, в 1920-е годы интерес к «авторскому голосу» был поддержан с совершенно противоположной — театроцентристской — стороны баррикад. Знаковой для инсценирования явилась вынесенная в заголовок этой главы мысль Вс. Э. Мейерхольда, высказанная и воплощенная режиссером во время работы над пьесой «Ревизор» Н. В. Гоголя в 1926 году.

Общеизвестно, что в этом опыте канонический текст пьесы подвергся изрядной «переделке»1. Первая версия сценария, сделанная режиссером-педагогом М. М. Кореневым, была значительно изменена Мейерхольдом во время репетиций, в премьерном варианте текст состоял из 15 эпизодов, и помимо пьесы здесь использовались многие другие источники. Например, из ранних вариантов «Ревизора» перекочевали в спектакль полицейский Кнут, супруги Погоняевы и чета Мацапур, а также рассказ Анны Андреевны о поручике, проникшем к ней в дом в куле с перепелками. Иные реплики и даже монологи и мотивы «происходили» из «Игроков», «Невского проспекта» или «Женитьбы», но и этого оказалось мало: режиссерское решение предусматривало введение в ткань спектакля персонажей-наперсников. Причем эти герои не были «лицами от театра» и как будто не «взламывали» фабульного течения пьесы: «Заезжий офицер» — постоянный спутник Хлестакова — на протяжении всего спектакля молча вслушивался в монологи последнего, рассказы Осипа были обращены к гостиничной поломойке, некий «Голубой гусар» молча вздыхал по городничихе, эту — в исполнении Зинаиды Райх — весьма авантажную даму непрерывно сопровождали и другие военные и штатские поклонники, а ее дочь Марью Антоновну (Мария Бабанова) — по крайней мере один влюбленный кадет.

Все эти отдельные замечания отнюдь не создают картины отношений режиссера с текстом Гоголя. Спектакль, который сам Мастер считал итогом многих лет творческой жизни и о котором Андрей Белый говорил, что «Мейерхольд выявил самой конструкцией сцены конструкцию гоголевских творений в их целом»2, предвосхитил многие будущие тенденции театра XX века. Исследованная теперь вдоль и поперек, постановка эта обладала свойствами, недоступными для анализа 20-х годов прошлого столетия. «Монтаж эпизодов (событий и видений) лишен прямой связи, основывается на алогизме метаморфоз. Реальность мотивировок происходящего сомнительна. Система характеров допускает неклассические разветвления, ансамбли, трансформации, появления и исчезновения: бредовый сон рождает каких-то девиц, кадетов, музыкантов, Мацапур-мужа и Мацапур-жену... Текст реплик — „смазанный", неконкретный, незаконченный, уводящий

1 Я рассматриваю этот опыт как наиболее характерный и плодотворный, при том, что в сценической биографии режиссера он был не первым и далеко не единственным. О принципах отношенийМейерхольда с текстами пьес в 1920-е годы можно прочесть, например, в статье: *Алперс Б. В.* Театрсоциальной маски // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 27-162.

2 *Белый А.* Гоголь и Мейерхольд // Никитинские субботники. М., 1927. С. 26.



от категорий жизненного разговора, — уже в XXI веке размышляет о текстовой основе „Ревизора" петербургский исследователь Н. Песочинский. — ...Текст не замкнут в себе, становится источником ассоциаций разного уровня, от политических и культурных параллелей до связного философского, метафизического, иррационального смыслового плана. <...> Драматическая ткань сложно, открыто ритмизована, испытав влияние музыки XX века, а также — влияние кино, организована по законам монтажа, похожа на киносценарий (причем не 20-х, а, скорее, 60-х годов: Бунюэль, Феллини, Бергман). А самое главное, пьеса Гоголя — Мейерхольда изначально не предполагает завершенности ни словесного текста, ни сценического (часто невербального)»1.

И для нашей истории спектакль этот важен именно тем, что он во многом предвосхитил принципы, которые стали использоваться при переносе прозы на сцену уже в конце XX и в XXI веке. Например, видевший премьеру В. Пяст так описывает один из эпизодов: «Камин. Восточные ткани. Офицеры, офицеры, — под стульями, в сундуках, сами в виде стульев, — разместились в будуаре полковой дамы Анны Андреевны (Райх) и совсем непохожей на нее дочери (Бабанова). К концу эпизода — офицеры уже занимают всю сцену (барельеф) и обольстительно призывно напевают и наигрывают на невидимых гитарах: *„Мне все равно, мне все равно!.."* Как млела бы настоящая Анна Андреевна, если бы было при ней столько таких душек поручиков, подпоручиков, корнетов. Анна Андреевна млеет. Ее муж

1 *Песочинский Н. В.* «Ревизор» имени В. Э. Мейерхольда // Петербургский театральный журнал. 2003. №31. С. 56-57.

офицеров не видит. Не сон ли это Анны Андреевны?..»1. Как мы увидим в шестой главе, возможность совмещения в рамках одной сцены нескольких (например, внутренних фантазий с одновременным диалогом с «внешним» собеседником) слоев существования героев — один из мощных стимулов тяготения к прозе современных режиссеров.

Сразу после выхода «Ревизора» основная масса рецензентов обвинила Мейерхольда в «убийстве гоголевского смеха», в чрезмерной мистификации Гоголя, однако интеллектуальная элита в один голос признала: «Этого и хотел Гоголь; Вы лишь вынимаете Гоголя из *„ваты",* в которую он должен был обвернуть *громоподобное* действие, чтобы в николаевской России вообще было возможно гоголевское слово»2. Фантастический реализм Гоголя с невероятной художественной силой был обнажен в этом спектакле, именно с «Ревизора» традиция ставить «не пьесу, но автора» начинает укореняться на отечественной сцене. Валерий Семеновский, современный драматург, критик, театральный историк, создатель значимых сценических версий прозы Сологуба, Достоевского, Ильфа и Петрова, убежден, что этот спектакль имел необратимые последствия именно для отечественного инсценирования: «Ставить автора — это принципиальный момент для театра как такового. Тот же „Ревизор" Мейерхольда — это же невероятное расширение пьесы, и этот путь все равно предполагает инсценизацию... и в данном случае мы делаем свой вариант, сценический вариант текста пьесы»3.

Что ж, я присоединяю свой голос к этому высказыванию, однако приберегу детальный анализ этого явления для второй части, где понятия «фабула» и «повествование», или «авторский дискурс», будут корректно определены и научно обоснованы. Теперь же, следуя исторической логике, замечу, что 1920-е годы обогатили союз прозы и сцены не только плодотворным, но и весьма сомнительным (однако поучительным) опытом, представляющим огромный интерес для нашего сюжета.

Оказавшись в иной социально-экономической эпохе, изобретая и осваивая все новые средства выразительности, отечественный театр нуждался и в принципиально новой проблематике литературной первоосновы, и в новом герое. Сегодня подобное утверждение может показаться спорным, да и список выдающихся постановок послереволюционного десятилетия как будто убеждает нас в обратном, но... Девяносто лет назад драматургия и сцена еще чувствовали себя единым целым, и театр не торопился отказываться от этой милой привычки.

Перелистывая страницы «Театрального романа» Михаила Булгакова, где писатель желчно пародирует «репертуарные искания» московских театров середины 1920-х годов, можно вычитать их реальную логику: «Известный писатель Измаил Александрович Бондаревский заканчивает пьесу „Монмартрские ножи", из жизни эмиграции. Пьеса, по слухам, будет предоставлена автором Старому Театру»;

1 *Пяст В.* «Ревизор» в эпизодах: Впечатления о монтировочной репетиции у Мейерхольда // ВечерняяКрасная газета. 1926. 7 дек. №292.

2 Из переписки А. Белого: Письма В. Э. Мейерхольда и 3. Н. Райх // Новое литературное обозрение.2001. №51. С. 25.

! Цит. по: *Скороход Н.* Кто мы: Беседы с коллегами // Театральная жизнь. 2006. *№* 5-6. С. 61.

и далее — «Драматург Клинкер в беседе с нашим сотрудником поделился сообщением о пьесе, которую он намерен предоставить Независимому Театру. Альберт Альбертович сообщил, что пьеса его представляет собою широко развернутое полотно гражданской войны под Касимовым. Пьеса называется условно „Приступ"». Предмет пародии — яростный поиск материала для отражения «новой действительности»: «Консультант М. Панин созвал совещание в Независимом Театре группы драматургов. Тема — сочинение современной пьесы для Независимого Театра». Как мы знаем из истории театра, именно эта насущная потребность в обновлении репертуара и привела на сцену МХАТа роман М. Булгакова «Белая гвардия».

Если говорить о массовой тенденции развития инсценирования во втором десятилетии XX века — то она, безусловно, лежала в мейнстриме репертуарных поисков: театры ставили прозу автора-современника. Как отмечает О. Сокурова, «и проза 1920-х годов в наиболее экспериментальных своих образцах обнаруживала множество формальных приемов, родственных эстетике „Левого театра"»1. А так называемый «правый», склонный передавать жизнь «человеческого духа», театр находился в поиске героя новой эпохи. То есть «репертуарный голод» вновь становится одним из факторов, приводящих на сцену повести и романы. Театры активно читают новую прозу, а в создании сценических версий, как правило, участвуют сами писатели — ее авторы. Упомянем лишь самые известные опыты: «Петербург» А. Белого на сцене МХАТа 2-го — в постановке и инсценировке Михаила Чехова писатель принимал активнейшее участие; «Виринея» Л. Сейфуллиной и «Заговор чувств» по пьесе Ю. Олеши, переделанной им самим из романа «Зависть», поставленные в середине 1920-х годов в Третьей (Вахтанговской) студии МХАТа; «Бронепоезд 14-69» по партизанской повести Вс. Иванова, появившийся во МХАТе в авторской драматической версии. И, наконец, случай самоинсценировки Михаилом Булгаковым «Белой гвардии», вошедшей в историю МХАТа под названием «Дни Турбиных».

Наша история не может обойтись без анализа двух чрезвычайно важных опытов — попыток прекрасных писателей, Булгакова и Олеши, создать сценические версии своих романов.

Принципиально, что оба они отчасти являлись и людьми театра. Михаил Булгаков работал во МХАТе как режиссер и автор переложений прозы русских классиков, на сцене театра репетировались и его пьесы. Для МХАТа, Вахтанговской студии и других театров Булгаков инсценировал и «Дон Кихота» Сервантеса, и роман Толстого «Война и мир», и собственный фельетон «Багровый остров». Юрий Олеша в сотрудничестве с Мейерхольдом создал «Список благодеяний», его творческая жизнь была связана с Вахтанговской студией и другими театрами.

Случай Булгакова является безусловной находкой именно для этой, исторической части книги (к «Заговору чувств» мы обратимся во второй части). Несмотря на то, что ни роман, ни пьеса так и не были полноценно изданы в СССР при жизни писателя, с той поры сохранились все версии, отражающие стадии сценической переработки «Белой гвардии», записи репетиций, многочисленные воспоминания участников спектакля «Дни Турбиных», статьи и книги очевидцев. Более того, собственный опыт инсценирования стал основой для романа «Записки покойника», «Театральный роман»), где автор художественным образом отражает исторический

*1Сокурова О. Б.* Большая проза и русский театр. С. 88.

сюжет появления пьесы-инсценировки на прославленной сцене МХАТа. Все это давно уже издано и является предметом непрекращающихся исследований.

Не пытаясь конкурировать с автором-классиком и цитировать всем известные страницы «Театрального романа», сухо изложу суть событий: роман был написан в 1923-1924 годах, в разгар НЭПа, московский частный журнал «Родина» начал печатать его частями. Роман предваряли два эпиграфа — первый из Апокалипсиса, второй — из «Капитанской дочки» Пушкина. Увы, журнал закрылся раньше, чем кончился роман. Но... 3 апреля 1925 года Булгакова вызвал режиссер Второй студии МХАТа Борис Ильич Вершилов и попросил сделать инсценировку «Белой гвардии». Интересно, что в январе Булгаков уже и сам начал инсценировать свой роман. Первую редакцию он завершил в сентябре. Пьеса, состоящая из 5 актов и 16 картин, называлась, как и роман, «Белая гвардия». Через год, 5 октября 1926 года, МХАТ играл премьеру «Дни Турбиных» — под этим названием вошла в историю театра последняя, пятая редакция инсценировки романа. В этом варианте было 4 действия и 7 картин. И далее эта пьеса, хотя и подвергаясь гонениям, с огромным успехом и небольшим перерывом шла на сцене МХАТа до 1941 года.

Большим поклонником спектакля оказался И. В. Сталин. «Дни Турбиных — есть демонстрация всесокрушающей силы большевизма. Конечно, автор ни в какой мере „не повинен" в такой демонстрации. Но нам-то какое до этого дело?» И далее: «.. .даже если такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие и покориться воле народа, — значит, большевики непобедимы»1 — такими аргументами защищал Иосиф Виссарионович любимый спектакль, когда «обидчики» Михаила Афанасьевича требовали снятия пьесы, протаскивающей «белогвардейщину» на сцену главного драматического театра СССР.

Этот путь — от эпиграфа из Апокалипсиса до похвалы «главного цензора СССР» за апологетику большевизма — был драматичен сам по себе. По мнению автора, роман, обретая сценическую форму, подвергся *катастрофической* переделке. Однако следствия этой катастрофы по меньшей мере двусмысленны. Фантастический успех, около тысячи представлений во МХАТе и последующая полнокровная жизнь «Дней Турбиных», вот уже более восьмидесяти лет держащих монополию на сценическое воплощение романа «Белая гвардия».

Чтобы понять суть подобной «катастрофы», проанализируем, каким изменениям был подвергнут текст при инсценировке, и попытаемся — хотя это невероятно трудно — отделить художественные факторы от социальных.

Два эпиграфа (первый — из «Капитанской дочки» Пушкина: «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. — Ну, барин, — закричал ямщик, — беда; буран!», второй «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими» — из книги Иоанна Богослова, или Апокалипсиса) определяют не только проблематику романа, но и во многом — его структуру.

Как известно, в «Откровении Иоанна» — последней канонической Книге Нового Завета — описаны видения этого св. апостола. Здесь собраны своего рода пророчества о конце Света, т. е. времени окончательного суда над грешниками — мертвыми и живыми. Грешники пойдут гореть в серном озере, а предварительно их будут

' *Сталин И. В.* Собрание сочинений: В 16 т. М, 1949. Т. 11. С. 328.

мучить, да так, что они будут искать смерти «и нигде ее не найдут». Праведники «будут жить и править как цари». Страшному суду предшествуют разнообразные события, явления лжепророков, появление звезд и ангелов, далее ломаются семь печатей на свитке, который держит Ангел. После каждой печати является всадник либо на белом, либо на красном коне. И только после Седьмой печати возникают семь ангелов с трубами, и каждая труба означает уже сам Страшный суд, его этапы.

Так вот, события булгаковского романа передаются как сбывшееся пророчество Иоанна Богослова. «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс». «Белая гвардия» — многофигурное эпическое полотно, повествующее о конце «старого света», в центре киевского апокалипсиса — жизнь и судьба профессорской семьи Турбиных, взрослых детей давно уже почившего отца-профессора: только что вернувшегося с германской войны доктора Алексея, замужней Елены и младшего — кадета Николки. Рассказчик, пряча свое лицо за маску летописца, фиксирует, как готовится, а потом и приходит «конец света». То есть как зыбкий, но похожий на прежнюю жизнь уклад гетманской «самостийной» Украины сменяется петлюровским беспределом, а после и этот мир сметают наступающие силы «Московии» — Красной армии. Этот очевидец иногда подчеркнуто холодно констатирует, но чаще иронически пародирует события Апокалипсиса и почти по каждому пункту ищет соответствия между киевской зимой 1918-19 года и иоаннов-скими пророчествами. Роман наполнен «предзнаменованиями» и «знамениями», «пророками» и «лжепророками». Один из них — Петлюра, во время гетмановщины отбывавший наказание в камере №666 — Ангел истребляющий имел такое число. «Вот и все! А из-за этой бумажки — несомненно из-за нее! — произошли такие беды, несчастья, походы, такие кровопролития, пожары и погромы, отчаянье и ужас... Ай, ай, ай!» — глумится авторский голос. Петлюра, «венчанный» будто бы царь, растворяется, «было его жития в Городе 47 дней». Потом являются новые пророки: откуда-то с севера едет бронированный поезд, и звезда на небе соединяет свой луч со светом звезды на груди караульного. И обе эти звезды — пятиконечные.

Но было бы ошибочным считать, что маска нового пророка — лишь пародийная, глумливая, коровьевская личина. Как всегда у Булгакова, из-под личины выглядывает измученное и строгое авторское лицо. Впрочем, это лицо — тоже маска. Рассказчик, пытаясь сохранить беспристрастность летописца, постепенно вступает в диалог с Иоанном Богословом, и откровение киевского рассказчика гораздо страшнее и безысходней иоанновского: предсказание св. апостола сбылось, но лишь отчасти. Сбылись и реки крови, и мор, и мучения человеческие. Не сбылось лишь судилище, когда те, у кого нет на лбу Божьей печати, должны были потонуть в огне, а те, у кого она есть, — жить как цари. Нет, констатирует новый пророк, вот этого-то как раз и не будет. «Заплатит ли кто-нибудь за кровь? Нет. Никто. Просто растает снег, взойдет зеленая трава... заплетет землю, выйдут пышные всходы... Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет. Никто».

Богоборческая мысль новоявленного пророка как будто подтверждается и монументальным «видением»: в конце романа «над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что перекладина исчезла — слилась с вертикалью, и от этого крест

превратился в угрожающий острый меч». То есть Владимир — этот символ крещения Руси — тоже поменял облик, что, конечно же, может быть расшифровано как конец эпохи христианства на этой земле. Уходит Бог из Города, и даже Владимир поднимает не крест, а меч. Таким образом, мало того, что повествование «скроено» по образцу одного из священных текстов, — невидимый летописец еще и «поправляет» пророчества Иоанна Богослова. Как мы видим, отношение с христианским Богом — структурообразующий элемент романа.

А если мы опустимся с общего — исторического — на частный, человеческий уровень, то без труда отыщем и здесь отношения христианского Бога и с персонажами романа, и с его рассказчиком, отношения эти также весьма драматичны. Некто Иван Русаков, поэт-богоборец, когда-то в поэме «Богово логово» призывавший избивать Бога, а сам звук «боговой битвы» встречать «матерной молитвой», ныне уверен, что в наказание за богохульство получил сифилис, он уверовал в Бога, лечится у доктора Турбина и читает Апокалипсис, более того, этот персонаж является своеобразной рифмой к самому голосу рассказчика, поскольку тоже видит повсюду сбывающиеся пророчества Иоанна Богослова.

Но главное вмешательство христианского Бога в действие романа — это, безусловно, чудесное исцеление Алексея. Кульминация турбинской истории — сцена, где Елена вымолила у Богородицы «брата вместо мужа». В тот момент, когда тиф уже не оставляет надежды вырвать Алексея из цепких лап смерти земными средствами, Елена уходит в комнату, где висит икона — лик Богородицы, и молит не наказывать семью, просит взять у нее лучше мужа, а брата оставить жить. И что же? «Огонь стал дробиться, губы на лике расклеились, а глаза стали такие невиданные...». Богородица приняла условия, Алексей выжил, и вскоре от подруги Оли из Варшавы Елена получила письмо, что ее муж Тальберг женится на другой. Елена реагирует спокойно: «...что ж помолилась, условие поставила, что ж, не сердись...». То есть здесь, в уютной турбинской квартире, Бог — еще сила, его слушают, ему молятся, он реагирует. И недаром в конце романа становится ясно, что Богородица и новую любовь не расположена разрешать Елене — та видит во сне своего воздыхателя, красавца Шервинского, в образе дьявола, а потом младшего брата Николку, вся шея которого в крови. Это, конечно, знак, как мы знаем, сон как художественный прием — традиция русской литературы, видят сны и Татьяна Ларина, и Раскольников, не говоря уже о героях Чернышевского, и, как учат нас умные люди, именно в снах свершается «общение героя и автора», именно там автор «намекает» герою на истину. Так и Елене — «намекнули» на неуместность личного, бабьего счастья.

Видит сон в «Белой гвардии» и главный герой — Алексей. Перед уходом «на войну» — бессмысленный акт защиты города от Петлюры — «вещий сон гремит, катится к постели Турбина». Доктор Турбин видит во сне рай. И в этом раю — когда-то убитого вахмистра своего полка Жилина. «Глаза его — чисты, бездонны, освещены изнутри». Жилин в раю давно, он уж притерпелся, рассказывает Алексею, как в раю все устроено, дивится Турбин, а пуще всего удивляется, что огромные хоромы уже построены здесь для большевиков, которые погибнут в 1920 году на Перекопе. Неужели и большевиков — в рай? «Непременно в рай, — отвечает Жилин, — я об этом с Богом разговаривал». Как так? Они ж — неверующие! А Бог сказал: «Мне от вашей веры ни жарко, ни холодно. Одни верят, другие нет, а поступки у вас все равно одинаковые, счас друг друга за глотку. А для меня вы все одинаковые, на поле

брани убиенные». Так автор намекнул герою и читателю, что финального возвышения праведников и наказания грешников не будет, что для него все убиенные равны, предпочтений нет.

Как мы видим, отношения рассказчика и Бога в романе сложны и весьма драматичны. Ироническое «для меня все вы одинаковые, на поле брани убиенные» в начале романа перерастает в страшное «Заплатит ли кто-нибудь за кровь? Нет. Никто» в конце. Как это истолковать? Нежелание Бога принять какую-либо из сторон в гражданской войне оборачивается катастрофой? Или сам Бог «опускает руки», не в силах решить, кто прав, а кто нет в войне, но оставляет за собой суд над поступками отдельного человека, а потому вступает «в сделку» с Еленой? Именно в этих материях следовало бы разбираться читателю, вознамерившемуся инсценировать роман. Увы, мы знаем из истории, не только тема пророчества Иоанна Богослова и его исполнения, но и все, что касается отношений человека и Бога в романе, ни под каким видом не могло появиться на советской сцене 1920-х годов. «Надо будет вычеркнуть три слова, — сказал автору редактор в „Театральном романе", — на странице первой, семьдесят первой и триста второй». И «первое слово было „Апокалипсис", второе — „архангелы" и третье — „дьявол"». И автор «покорно вычеркнул» эти слова.

Очевидно, что «вычеркнуть» из «Белой гвардии» даже одно слово — «Апокалипсис», не сломав при этом структуру романа и не кастрировав проблематику, — едва ли возможно. Это понимал и сам Булгаков, понимали это и те, кто был заинтересован в появлении романа на сцене МХАТа. Даже в той, турбинской человеческой линии, которая была принята за основу сценической версии «Белой гвардии», надо было найти эквивалент кульминации — «диалогу» Елены и Богородицы и «жертве» Елены. Начались мучительные поиски, подробно описанные А. Смелянским в книге об отношениях писателя и театра1. Мы же попробуем сфокусироваться на формальных поисках кульминации.

В ранней — еще одноименной роману — пятиактной редакции пьесы на первый план выходил Алексей Турбин, еще военный врач, он оставался в живых и выздоравливал сам по себе, без всяких усилий со стороны Елены, которая уже не только «крутила роман», но и выходила замуж за бывшего адъютанта гетмана Шервинского. В последней картине Алексей Турбин перекидывается в картишки и рассуждает о том, что Россия — «ломберный стол» и «Россию поставьте кверху ножками, настанет час, и она вернется на свое место»2. Юнкеров же распускал и тем самым спасал полковник Малышев, далее он героически умирал от пули гайдамака в третьем действии (в самой ранней редакции, как и в романе, гибнет другой полковник — Най-Турс). Но, несмотря на то, что действие пьесы еще сохраняло эпичность — часто покидало пределы турбинской квартиры и автор все же старался воссоздать картину гибнущего мира драматическими средствами, — инсценировка трещала по швам. Драматическая композиция попросту не складывалась, и не складывалась она именно по линии Турбиных. Получалось так, что эта семья ничего не теряла, при том, что рушился мир за окном и даже турбинских соседей, обычных киевских обывателей, грабили бандиты. Но эта буря как будто и не задевала Турбиных радикально...

См.: *Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.

*Булгаков М. А.* Белая гвардия: Сцены в пяти актах // *Булгаков М. А.* Пьесы 20-х годов. Л., 1989. С. 106.

В романе на семьях Турбиных, и Най-Турсов, и Юлии Ресс лежит страшный отсвет близкой гибели, связанной с приходом большевиков. Поэтому и внезапно вспыхнувшая любовь Николки к дочери убитого Най-Турса и Алексея к Юлии Ресс — любовь печальная, обреченная: «будем сюда ходить, а что из этого выйдет — неизвестно...». Но это трагическое предощущение Булгакову не удается перенести в ранние редакции, он пытается решить задачу, изменив фабулу романа. Рождается мысль: новый Алексей становится полковником (сливается с Малышевым и Най-Турсом), теперь он — носитель Белой идеи, совершив поступок Малышева и подвиг Най-Турса, Алексей гибнет вместе с Идеей. Других свойств Алексея-доктора — снов, кошмаров, мягкотелости, любви — у него просто нет. Но зато Алексей-полковник превращается в истинно драматического героя. И пьеса обретает трагическое основание, а семья — утрату. Новая версия инсценировки в последние дни перед премьерой по требованию цензуры была переименована. Пьеса «Дни Турбиных» в окончательной редакции сосредоточилась на частной жизни «за кремовыми шторами», апокалипсис происходящего вокруг вносился в этот дом; за его пределами остаются три сцены — у Петлюры (не разрешенная цензурой для исполнения), в гимназии, да еще комедийная сцена бегства гетмана. Но фактически для действия пьесы необходимой оказывалась лишь одна сцена вне гостиной Турбиных — сцена в гимназии, когда Алексей распускает армию и гибнет один. Пафос падения старого мира заметно снижется.

Все эти перемены как будто проистекали из объективных обстоятельств — требований цензуры, но в последней редакции есть и более тонкие вещи, все дальше и дальше уводящие пьесу от романа. Неуловимо изменились и сами герои. Елена в романе принимает эстафету из рук матери. Она — хозяйка, глава семьи. Она склонна в одиночестве переживать невзгоды. Отъезд Тальберга — серьезное событие, веха в жизни Елены из романа, она обсуждает его с «розовым капором», сознается себе, что ее муж — подлец. Дальше — она переживает мнимую смерть Алексея, а потом его болезнь и подступающую настоящую смерть. Тут-то она и совершает драматический поступок, жертвуя собой ради семьи, «отмаливает» брата. Мне кажется, что образ Елены — ключевой в романе о крушении мира. И конечно же, у этой рыжеволосой красавицы нет и не может быть никаких любовных историй. Ее функция — сестра. Сестра милосердия, сестра-монашенка, сестра, готовая к подвигу самопожертвования.

Как же трансформировалась сестра Елена в пьесе? Для этой Елены предательство и отъезд мужа, как ни странно, не являются внутренним событием, не провоцируют на рефлексию. В тот же вечер она напивается и целуется с ухажером — Шервин-ским. Но переживает ли она смерть брата как трагический перелом? Да, героиня как будто бурно реагирует на смерть брата: «Старшие офицеры! Старшие офицеры! Вы пришли, а командира — убили?!»1, чуть было не доведя этим до самоубийства друга Алексея — Студзинского. Но после трагического узнавания фазы страдания для Елены — как, впрочем, и для других героев пьесы — не наступает. Смерть брата не меняет планов сестры, уже в следующей картине она выходит замуж за Шер-винского. Таким образом, Елена в пьесе лишена функций сестры, ей — в условиях мира-апокалипсиса — автором дана счастливая любовная развязка, причем Елена

' *Булгаков М. А.* Дни Турбиных: Пьеса в четырех актах // *Булгаков М. А.* Пьесы 20-х годов. С. 150.



уходит от Тальберга — предателя, трясущегося за свою шкуру, к Шервинскому — комедийному персонажу. И конечно же, такая Елена во многом снимает драматизм истории, а, как мне кажется, отсутствие подлинно драматической героини — важный минус пьесы Булгакова. Перейдя из эпической в драматическую форму, окончательная редакция «Дней Турбиных» приобрела двусмысленные жанровые признаки — налицо трагический перелом, но нет фазы страдания, нет и финальной катастрофы.

Что ж, безусловно, Елена-сестра, вступающая «в сделку» с Богородицей, не могла появиться на советской сцене. Но едва ли цензура требовала снижать этот образ цо водевиля. Чувствуя, что в процессе переделок трагический дух гибели «города и мира» уходит из пьесы, автор, вероятно, искал пути «повышения» жанра. Интересные изменения претерпел Ларион Суржанский. Житомирский обыватель, одураченный муж, чья жена Милочка целовалась на диване с актером оперетты, в «Днях Турбиных» превратился в поэта, юношу-идеалиста, который во время гражданской войны рвется поступить в киевский Университет. Лариосик в пьесе привозит с собой чемодан с книгами. Он влюблен в Елену, влюблен безнадежно. Он беспечен, но не как недотепа-балбес, а как поэт. Вместе с ним в пьесу входит мощное лирическое начало, тем самым автор как будто хочет компенсировать жанровое «снижение» Елены. Роль Лариосика в жизни семьи значительно расширяется. Возможно, именно ему писатель назначает миссию Иоанна, который опишет эти события, т. е. отчасти происходит самоидентификация автора с этим милым персонажем.

Принципиально, что и вся линия семьи была переработана радикальным обра-зом. Турбинская семья в романе становилась крепче и притягивала, вербовала себе

новых рекрутов, всех соединяла — сестра Елена, к которой семья и ответственность за нее перешли по наследству. И было ясно, что именно здесь и только здесь Бог все еще может противостоять Хаосу. А турбинская семья в пьесе переживает перипетию гибели главы семейства и... распадается. Совершенно очевидно, что от семьи вскоре не останется ничего. Люди останутся. Но семьи не будет, она уже не нужна этим людям. Булгаков пытается наполнить 4-е действие пьесы оптимизмом. Елена и Шервинский не пропадут, его возьмут на работу в любую оперу. Мышлаевский раздумывает о том, что большевики не так уж плохи. Лариосик тоже доволен — он стал свидетелем исторических событий и, возможно, когда-нибудь их опишет. Скорбит лишь Студзинский, но он же — периферийный персонаж. А носитель Белой идеи теперь — несимпатичный предатель и беглец Тальберг, который возвращается, чтобы ехать на Дон. И его изгоняют из дома. Тем более что Елена ему давно изменила.

Таким образом, при инсценировке проблематика прозы была не просто выхолощена, а ловко вытеснена и подменена другой. Конечно, драматургический талант Булгакова создал увлекательную, остроумную пьесу, фабулу и героев которой он в общих чертах позаимствовал у своего же романа, но возможно ли вообще считать эту пьесу инсценировкой романа «Белая гвардия»? Герой «Театрального романа» писатель Максудов по этому поводу в отчаянии говорит, что если из его пьесы будет убрана сцена на мосту, — то для пьесы не будет никакого основания, да и лучше бы ее, этой пьесы, просто не было. Увы, сцена на мосту — эпизод убийства еврея, отправившего на поиски акушерки для рожающей жены, — оказалась вырезана из последнего варианта «Дней Турбиных». Вопрос «кто заплатит за кровь» так и не был поставлен в сценическом варианте романа... А практически каждый из персонажей оказался погружен в свою личную историю, которая «заслонила» для него Апокалипсис за окном. Как бы там ни было, а И. В. Сталину нельзя отказать в зрительской чуткости: в булгаковской инсценировке романа Турбины действительно и морально и буквально «сложили оружие», «покорились воле народа» и, предоставив «мертвым самим хоронить мертвецов», собираются жить — в новом мире.

По иронии судьбы поставленный в том же году, что и «Дни Турбиных», «Ревизор» Мейерхольда заканчивался, по выражению А. Белого, громом «апокалиптической трубы». Объявление о приезде настоящего чиновника решалось в «нарастании *„бреда",* в использовании всех попыток к „фортиссимэ" (сарабанда, замена актеров мертвыми куклами, горячечная рубаха, свистки, плакат). И здесь Мейерхольд оказался ближе всех к заветному замыслу Гоголя»1.

Здесь уместно заметить, что если текстовая составляющая «Ревизора» во многом опередила свое время, то «Дни Турбиных» — пьеса, написанная весьма старомодно, ее форму можно сравнить, пожалуй, и с «Хризоманией...» кн. Шаховского. Композиция линейная, все четыре акта состоят из картин, в рамках картины сохраняется единство места и времени. Герои и обстоятельства обрисованы в форме жизненных реалий, действие ни разу не впадает в мистицизм, который просто разлит по страницам романа. Первый, пушкинский, эпиграф к роману определяет его поэтику, события и лица «выплывают» здесь как будто бы сквозь метель и в этой же метели тонут. «На чайнике верхом едет гарусный пестрый петух, и в блестящем боку

1 Из переписки А. Белого: Письма В. Э. Мейерхольда и 3. Н. Райх // Новое литературное обозрение. 2001. №51. С. 23.

самовара отражаются три изуродованных турбинских лица, и щеки Николкиныв нем, как у Момуса». Ветер гуляет и по квартире Турбиных, перенося мысли одногогерОЯ другому, рвутся диалоги — все эти составляющие «материи прозы» определяют поэтику романа, как и весьма своеобразный внутренний монтаж. Например,в диалог Елены и ее мужа Тальберга о том, что последнему надо убегать из города,вмонтированы и хорошо освещенный поезд, стоящий где-то на дальнем пути, и прошлое Тальберга, и авторский взгляд, словно «перебегающий» с мужа на жену: «ТутТальбергу пришлось трудно. И даже свою вечную патентованную улыбку он убралс лица. Оно постарело, и в каждой точке была совершенно решенная дума. Елена...Елена. Ах, неверная, зыбкая надежда... Дней пять... шесть... И Тальберг сказал:

— Нужно ехать сию минуту. Поезд идет в час ночи...».

Такое письмо усиливает зыбкость существования героев, сдвинутость устоев, мистическую, вопреки всему веру в праведников, надежду на чудо. В пьесе этот диалог представляет собой обычную бытовую сцену с упрощенной (относительно романа) морально-этической проблематикой. Ощущение бурана не было передано ни в монтаже, ни в строении диалогов пьесы, даже и в первом варианте, и это уж никак нельзя объяснить цензурными ограничениями. Почему же автор предал поэтику своего романа?

Как известно, Булгаков-зритель был поклонником МХАТа, враждебно относился к театрам так называемого «левого фронта», известно множество его иронических отзывов о Мейерхольде. Например, в газете «Накануне» он опубликовал «Биомеханическую главу» — сатирическую рецензию на «Великодушного рогоносца». Его зрительские симпатии и антипатии выражены здесь предельно четко: «Мейерхольд гений!!! — завыл футурист.

Не спорю. Очень возможно. Пускай гений. Мне все равно. Но не следует забывать, что гений одинок, а я — масса. Я зритель. Театр для меня. Желаю ходить в понятный театр»1.

Увы, Михаил Афанасьевич предпочитал те театральные формы, которые больше всего удавались «театру жизненных соответствий». Как прозаик он шел вровень с XX веком. Как зритель — оказался в плену традиции. Недаром он советовал Мейерхольду «умереть и воскреснуть в XXI веке. От этого выиграют все, и прежде всего он сам»2. Конечно, драматургическое мастерство Булгакова росло, и в «Беге», «Кабале святош», «Зойкиной квартире», «Адаме и Еве» и др. он уже поднимается до своей прозы. Однако судьба Булгакова-инсценировщика весьма драматична. В 1930-е годы писатель и по долгу службы, и по жизненной необходимости инсценировал и «Мертвые души», и «Войну к мир», и «Дон Кихота». Случай с «Мертвыми душами» тоже вошел в историю театра как драма непонимания между автором инсценировки и театром, а поставленный К. С. Станиславским в 1933 году спектакль произвел впечатление школьных иллюстраций к великой поэме Гоголя, тем более что каждый невольно сравнивал эти «Мертвые души» с «Ревизором» Мейерхольда.

Главное достоинство «Ревизора» состояло в том, что Мейерхольду удалось сценически «считать» не фабулу, но всю поэтику Гоголя. Булгаков в конечном счете оказался читателем, совершенно глухим к поэтике собственного романа, за лов-

Булгаков М. А. Столица в блокноте // Собр. соч.: В 5 кн. СПб., 1993. Кн. 3. С. 191. 2 Там же.

*Карась А.* Стулом по России // Российская газета. 2004. 7 апр. С. 6.

кой драматизацией фабулы, за блестящими, остроумными диалогами ему удалось скрыть «водевильную» проблематику пьесы. Драматургический талант помог писателю замаскировать тот факт, что поэтика романа, его трагический дух ушли из инсценировки, в которой были использованы чисто фабульные мотивы «Белой гвардии». Конечно, подобный вывод можно сделать лишь с высоты исторической дистанции, в середине 1920-х годов появление на сцене неокарикатуренных белогвардейцев произвело эффект разорвавшейся бомбы, спектакль обожали зрители, запрещали «красные цензоры», называли белогвардейским «Вишневым садом», «Дни Турбиных» вывели МХАТ из кризиса, к тому же театр смог предъявить миру новое поколение великолепных актеров и т. д. и т. п., короче говоря, спектаклю и пьесе «Дни Турбиных» суждена была долгая, хотя и несколько скандальная слава. К сожалению, существование этой пьесы и ее «героической биографии» по сей день «перекрывает» путь для новых инсценировок романа — в других условиях, в новой исторической реальности. Насколько мне известно, в профессиональном театре были лишь две попытки уйти от мхатовского, канонического, варианта «Дней Турбиных»: А. И. Дзекун в 1991 году создал собственную сценическую версию романа — в спектакль «Белая гвардия» в Саратовском академическом театре драмы вошла молитва Елены, а в 2004 году на Большой сцене МХАТа С. В. Женовач представил композицию на основе первой и последней редакции пьесы. В спектакле, который идет сегодня под именем романа, сделана попытка выйти из частного мирка семьи Турбиных на просторы мироздания. Однако, как мне кажется, лишенная темы Бога и структуры Апокалипсиса, литературная первооснова даже при внятной сценографии делает проблематику спектакля чрезвычайно мутной, что отмечено и в большинстве профессиональных критических отзывов: историю мхатовской «Белой гвардии» 2004 года назвали «насквозь фальшивой», а созданную на сцене историческую панораму — «широкой, но невнятной»1. Но будем надеяться, что все же отыщется смельчак, который отважится перечеркнуть пьесу Булгакова, выведет на сцену сестру Елену и воплотит откровения киевского Иоанна.



ГЛАВА 5

Ставить современника:

инсценировочный бум

1960-1970-х годов

С середины 1960-х годов отечественная режиссура устремилась на поиски сценических методов освоения прозы, в 1970-е в советском театре происходит настоящий инсценировочный «бум», или, как писал в те годы известный ленинградский теоретик драмы Б. О. Костелянец, «безудержное вторжение прозы на драматическую сцену»'. Как мог заметить читатель, к этому времени отечественное инсценирование проделало немалый путь.

Одним из бесспорных теоретических завоеваний на этом пути можно считать признание инсценировок прозы полноценным и законным явлением театрального искусства. Эмпирия и теоретическая мысль XX века постепенно отошли от первоначального понимания феномена, сформулированного, как мы помним, В. Г. Белинским в 1842 году: «Переделывать повесть в драму... противно всем понятиям о законах творчества и есть дело посредственности»2. В 1973 году крупнейший советский историк и теоретик театра Г. Н. Бояджиев в статье «В чем новая сила сцены»3 писал о неизбежном влиянии на театр кинематографии, музыки и прозы, о том, что такое влияние не только неизбежно, но и глубоко позитивно, ибо способствует обновлению театральных форм. А прошедшая в конце 1970-х годов на страницах советских изданий дискуссия о сущности взаимодействия литературы и театра4 закрепила отношение к инсценировке как к самостоятельному художественному произведению, тогда же Г. А. Товстоногов заговорил о «союзе прозы и сцены»5 как о чрезвычайно актуальном феномене театрального процесса. В диалоге с А. П. Свободиным «Театр прозы и проза театра» один из виднейших режиссеров прошлого столетия внятно и убедительно отрефлексировал сложившуюся de facto ситуацию: обращение театра к прозе отнюдь не компромисс, не субъективная прихоть того или иного режиссера; оно происходит «не только и не столько из недостатка или слабости драматургии»6. «Инсценировка — самостоятельное художественное произведение»7, — писал Товстоногов в статье «Театр, кино и проза», а сам феномен инсценирования утверждается на сцене, поскольку это обусловлено движением и развитием сценической формы, сближением и взаимодействием искусств: влиянием на театр процессов, происходящих в литературе, кино, визуальных жанрах. И в этом отношении жесткая структура драмы не всегда соответствует устремлениям режиссера. Поиск новых средств выразительности — вот что провоцирует активное внедрение инсценирования

1 *Костелянец Б.* О. Драматическая активность // Театр. 1979. №5. С. 61.

2 *Белинский В. Г.* Русский театр в Петербурге // Собр. соч.: В 13 т. Т. 6. С. 76.

3 Театр. 1973. №7. С. 37-38.

4 Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978,- Театр. Драма. Проза // Театр. 1979. *№* 5, 6; Литературнаягазета. 1974. 15 мая; 1980. 29 окт., 13 нояб. и т. д.

5 См.: *Свободин А. П.* Диалоги о современном театре. М., 1979. С. 6.

6 *Свободин А. П.* Диалоги о современном театре. С. 6.

*7 Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 1. С. 96.

в современный театральный процесс; и, как полагал Товстоногов, обращение ■еатра к прозе будет все более актуальным.

Таким образом, в последней трети прошлого столетия «инсценировка, вызывавшая недоверие В. Белинского и М. Горького, обрела влияние и авторитет»1, — и подобное отношение к феномену инсценирования было зафиксировано на уровне литературных справочников и энциклопедий. Вопросы сценического воплощения повествовательных текстов стали на некоторое время модной темой для творческих и научных дискуссий, а иные исследователи даже обнаруживали в инсценировании «один из источников внутреннего самодвижения театра»2.

Доминантой этой эпохи стала проза автора-современника, и театры, как писал О. Ефремов, движимые желанием «чтобы наше театральное слово о жизни и ее драмах было, по крайней мере, сопоставимо со словом лучших писателей страны»3, осваивали повести и романы Ф. Абрамова, Ю. Трифонова, В. Шукшина, В. Тендрякова, В. Белова, В. Астафьева и В. Распутина.

Проникновению современной прозы на советскую сцену во многом способствовала и репертуарная политика государства: постановка спектакля по произведению отечественного автора-современника вменялась в те годы в обязанность любому финансируемому из государственного бюджета театру, а таковыми были все профессиональные театры на территории СССР. «Репертуарный фактор» все еще остается определяющим при обращении к прозе, однако теперь отнюдь не фабула, не занимательная интрига, не богатый ролевой материал и даже «не показ нового героя в обстоятельствах новой действительности» являются главными. Да, по своим эстетическим свойствам, по проблематике новая советская проза оказалась, как говорил Товстоногов, «лидером современного художественного процесса»4. Но и практики и теоретики театра затруднялись точно опередить причину столь ошеломляющего интереса театра к повествовательным текстам. «Только за последние несколько лет... в театр пришла большая группа прозаиков, которых объединить какими-либо общими признаками невозможно. Повести Б. Васильева, рассказы Шукшина, страницы романа и прозу Ф. Абрамова. И Тендрякова»5, — констатировал известный ленинградский критик и теоретик театра С. Цимбал. «Знаковыми» для эпохи становятся спектакли именно по этой прозе: «Три мешка сорной пшеницы» по Тендрякову Г. Товстоногова, «А зори здесь тихие» по Васильеву, «Деревянные кони» по Абрамову, «Обмен» по повести Трифонова Ю. Любимова, «Характеры» по рассказам Шукшина А. Гончарова и др. Но на этом этапе развития театра уже начиналось осмысление особых возможностей, которые предлагает сцене повествовательный текст.

Характерно, что «живые» писатели очень редко делали инсценировки собственной прозы, такие опыты если и предпринимались, то уже на стадии репетиций признавались несостоятельными. Становилось очевидным, что писатели — не самые лучшие «читатели» собственных повестей и романов, крайне редко они,

*Халшев В. Е.* Инсценировка // Литературный энциклопедический словарь. М.,1987. С. 127.

*Билинкис Я.* Роман Толстого — спектакль, фильм // Театр и драматургия. С. 208.

*Ефремов О. Н.* Строить художественный театр нашего времени // Искусство кино. 1978. № 12. С. 94.

Цит. по: *Свободны А. П.* Диалоги о современном театре. С. 6.

*Цимбал С.* Проза как театральный жанр // *Цимбал С. Л.* Театр. Театральность. Время. С. 59.

как, например, Юрий Трифонов, становились соавторами инсценировок, как правило же, сценические варианты прозы создавали сами режиссеры — одни или с помощью литературных «консультантов» или же специально приглашенных для этой цели драматургов. В постановках по прозе автора-современника проблема интерпретации уходила, конечно же, на второй план, многие зрители получали повесть или роман прямо «из рук театра», здесь не возникала проблема несовпадения чужого прочтения с собственной трактовкой, однако вопрос переноса структуры прозы, авторского голоса, вопрос о способе драматизации текста вышел в те годы на первый план.

Именно в 1970-е годы, после «признания» законности инсценировки на сцене были сделаны более или менее последовательные попытки исследовать природу этого явления. Анализируя современные методы сценического освоения эпики, предпринятые АБДТ им. Горького, МХАТом, московским Театром драмы и комедии на Таганке, театром «Современник», Ленинградским театром Комедии и др., а также значительные опыты прошлого, рецензенты и аналитики группируют свои высказывания и «штудии» вокруг двух оппозиционных точек зрения, в самом общем виде эти стороны можно обозначить как лагерь сторонников «эпизации театра» и лагерь защитников «драматизации прозы».

Одни исследователи (Т. А. Шах-Азизова, И. Л. Вишневская, К. Л. Рудницкий, до какой-то степени В. Е. Хализев и др.) полагали, что сцена значительно расширила границы своих возможностей и «сегодня театр и литература слышат друг друга без инсценировщиков, им не надо третьих лиц, они могут говорить на одном языке поэтической метафоры и сценической условности». Анализируя примеры значительных постановок своего времени, эти авторы утверждали, что «проза, пришедшая в театр, полемически не хочет становиться драматургией, перенимать ее творческие законы»1. Перевод прозы на язык действия, по мнению исследователей, значительно обедняет текст: не учитывает нарративную составляющую повести, романа или рассказа, не передает авторский голос, стиль, а следовательно, произведению, «подвергнутому» инсценированию, как правило, не удается «сохранить свое духовное богатство, свою лирическую мощь, свой исповедальный огонь»2. Их оппоненты (Б. О. Костелянец, М. И. Туровская, А. П. Свободин, Г. А. Товстоногов и др.) были твердо убеждены, что наиболее успешное «освоение прозы театром оказалось возможным благодаря ее пересозданию согласно требованиям драмы и ее поэтики»3.

Именно в рамках идеи «драматизации прозы» в те годы написаны обширные исследовательские работы, анализирующие принципы перевода на язык драмы произведений различных повествовательных жанров (Г. А. Романова, О. Б. Соку-рова, М. Б. Тимченко, А. А. Чепуров, В. Т. Халип и др.). На основании современных им опытов инсценирования авторами предприняты попытки типологизации инсценировок, исходя из методов структурной перестройки романов, повестей и рассказов. Здесь же анализируются и обобщаются идеи и принципы переложения прозы, предпринятые режиссерами прошлого: Вл. И. Немировичем-Данченко,

1 *Вишневская И. Л.* О прозе, не захотевшей стать драмой // Театр. 1979. № 5. С. 43.

2 Там же.

3 *Костелянец Б. О.* Драматическая активность // Театр. 1979. № 5. С. 61.



К. С. Станиславским, А. Я. Таировым и др. В этих исследованиях отслеживается и вопрос о драматизации повествовательной фабулы и перестройке персонажей, а в работах А. А. Чепу-рова и В. Т. Халипа затронуты и некоторые аспекты драматизации нарративного источника и внутренних монологов героев.

Интересно, что практически каждый «удачный» опыт воплощения прозы в рамках дискуссии 40-летней давности оказывался востребован обоими «лагерями»: поклонники идеи «эпизации театра» стремились доказать, что в случае с любимовским «Обменом» по Ю. Трифонову или товстоноговским спектаклем «Три мешка сорной пшеницы» по В. Тендрякову сам сохраненный первоисточник — «во всей своей жанровой многосложности»1 — выходит на сцену. Противники устремляли аналитические усилия на утверждение того факта, что в основе всех состоявшихся событий инсценирования лежит обязательная переработка первоисточника в драму, когда «театры не только „смещают акценты", но и решительно пересоздают образную систему прозаического произведения»2.

В русле этой позиции утверждалась необходимость трансформации нарративного источника при инсценировании прозы: «голос автора эпического произведения приобретает на драматической сцене особую интенсивность, скрещиваясь, сопрягаясь, контрастируя, солидаризуясь с действиями и поведением персонажей более зримо, более „наглядно" и очевидно, чем это бывает в произведениях повествовательных жанров»3, анализировались и некоторые принципы такого «перевода»: использование «исторической дистанции как структурообразующего начала»4 в спектакле АБДТ «Три мешка сорной пшеницы», где главный герой, разделившийся в инсценировке Г. Товстоногова и Д. Шварц на двух персонажей, «вел со своей молодостью диалог»5. Опыт любимовского «Обмена», по мнению А. Чепурова, предлагает «ретроспективную композицию», когда «кульминация

*Костелянец Б.* О. Драматическая активность // Театр. 1979. №5. С. 61. 2 Там же.

' *Чепуров А. А.* Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации произведений разных повествовательных жанров: Автореф. дис. ... канд. иск. Л.,1984. С. 7.

4 Там же. С. 9.

5 Там же.

повести — исходное событие для сценической композиции»1 и «герой спектакля уже видит все события не только как их соучастник, но и как лицо исповедующееся, заново осмысляющее прошлое»2. Анализируемые опыты инсценизации выражают, по мнению исследователя, весьма плодотворную тенденцию, поскольку подобные практики рождают «как бы два слоя самосознания героев, вступающих в драматическое „противоборство" друг с другом»3.

Действительно, Юрий Петрович Любимов, буквально взорвавший театральное пространство Советского Союза спектаклем «Добрый человек из Сезуана» в 1963 году, в дальнейшем предоставил отечественным критикам и теоретикам обширнейший материал для исследования отношений сцены и прозы. Знаковый спектакль по Брехту во многом предсказал творческую судьбу режиссера: особым предметом его интереса стал театральный комментарий, к тому же брехтовские идеи повлияли на способ существования актеров любимовской труппы — созданного в 1964 году в Москве Театра драмы и комедии на Таганке. Проза оказалась наиболее благоприятным полем для реализации эстетических принципов режиссера: уже вторым спектаклем созданного им театра оказалась инсценировка романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», а далее — уже в 1970-е годы — Любимов ставит преимущественно романы и повести. В стремлении режиссера к прозе многие исследователи видели и видят содержательные моменты. «Проза всегда служила театру на Таганке предлогом для размышления об уроках, которые преподает история и которые мы, что греха таить, усваиваем плохо»4, — объяснял этот феномен К. Л. Рудницкий. «Чем сильней было стремление Любимова понять личность в сложных связях с окружающим миром, тем естественней становилось обращение театра к прозе»5, — рассуждала об эпических устремлениях режиссера петербургский исследователь О. Н. Мальцева.

Но, если окинуть взглядом творческий путь Любимова, окажется, что ставил он прозу самой различной проблематики, разного строя, поэтики и даже — «эстетического веса»: героические «А зори здесь тихие» по Васильеву и «мягкие» трифоновские повести об этических проблемах московской интеллигенции, идеологически зыдержанную «Мать» Горького и «Преступление и наказание» Достоевского, фантастический булгаковский роман «Мастер и Маргарита» и «Деревянные кони» по деревенской прозе Ф. Абрамова, «Что делать?» Чернышевского и «Шарашку» по Солженицыну. Гипотетически можно предположить, что на каком-то этапе заинтересованность в тех или иных проблемах заставляла режиссера искать определенный материал, но в целом, как мне кажется, его стремление к прозе происходило главным образом из брехтианской природы режиссерского дарования. Какие бы варианты идейного содержания ни предлагал зрителю театр Любимова, швариантом оставались особые отношения между публикой и актером, жесткая и определенная позиция театра по отношению к материалу, яркий и сильный пафос, связанный с трансляцией этой позиции зрителю. Писатель Юрий Трифонов

*Чепуров А. А.* Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации проведений разных повествовательных жанров: Автореф. дис. ... канд. иск. С. 10. Там же. С. 11. Там же. С. 10.

*Рудницкий К. Л.* Кентавры // *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. М„ 1990. С. 284. Мальцева О. Поэтический театр Ю. Любимова. СПб., 1999. С. 27.



после просмотра спектакля Любимова «Дом на набережной» признавался:«.. .то, что я произносил как бы вполголоса... почему-то получало шоковую ударность»1.

Конечно, отношения между зрителем и сценой выстраивались по-разному. Например, в «Преступлении и наказании»2 режиссер «активно включил в действие спектакля зрителя, Человека с улицы. Каждый должен был почувствовать себя в этой роли. В зал открывалась только одна дверь — рядом со сценой, и спектакль начинался проходом через нее зрителей. У ног их лежали две восковые куклы — убитые женщины, жертвы преступления. Любимов заставлял каждого пройти мимо — чуть не перешагнуть через них. Постепенно проявлялся замысел режиссера. Он предлагал найти в себе идею Раскольникова и избавиться от нее. Любимов был непримирим по отношению к герою и поэтому бил и бил лучами прожекторов по залу. Висевшее в правом углу сцены зеркало отражало лица зрителей. Сценический мир Достоевского и зал продолжались друг в друге»3.

В других случаях, например в постановке по роману Ю. Трифонова «Обмен»4, любимовские принципы обращения с залом во многом продолжали линию Немировича-Данченко, этот спектакль включал буквальную раздвоенность

' Цит. по: *Рудницкий К.* Л. Театральные сюжеты. С. 278.

2 Ф. Достоевский. Преступление и наказание. Сценическая композиция Ю. Карякина. ПостановкаЮ. Любимова. Московский театр драмы и комедии на Таганке. 1979.

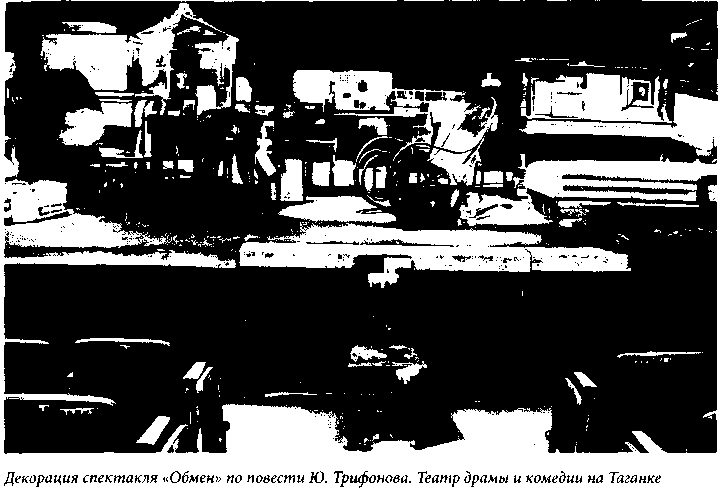
3 *Соколова Н.* Шесть вариантов «Преступления и наказания» Ю. Любимова // Границы спектакля:Сборник статей и материалов. СПб., 1999. С. 106.

4 Ю. Трифонов. Обмен. Инсценировка Ю. Любимова и Ю. Трифонова. Постановка Ю. Любимова.Московский театр драмы и комедии на Таганке. 1976.

действия на фабульное и комментарий, однако «хор» действовал иначе, чем у Немировича, здесь дискурсивные функции отчасти принимали на себя персонажи фабулы, отчасти — театральный текст спектакля.

«Мир спектакля — это мир, возникший в сознании главного героя. Его персонифицированная в образах и лицах внутренняя жизнь»1, — утверждал один из первых рецензентов спектакля А. Демидов. Воздушность, нереальность происходящего в памяти героя подчеркивалась театральными средствами: «В зале еще полный свет, когда на авансцену, в шляпе и в плаще, выходит Виктор Дмитриев — А. Вилькин, устало садится, машинальным движением включает телевизор. В этот момент зрительный зал погружается в темноту, а сцена позади всего фронта вещей озаряется ярким сиянием. Громко звучит залихватская „Калинка", и там, на планшете... дуэт фигуристов в кричащих радостью костюмах начинает выделывать... замысловатые свои пируэты»2. В сценической редакции Любимова своеобразие трифоновской прозы передавалось как театральным языком, так и на уровне драматургии. «В начале спектакля герой задает вопрос: кто виноват во всем происходящем?»3. Этот первый из трех ключевых российских вопросов герой А. Вилькина — московский итээровец Дмитриев задавал в связи с событиями, описанными в романе в обычном поступательном течении времени: узнав, что у его матери рак, Дмитриев под напором жены Леночки организовывает обмен квартир — чтобы съехаться с умирающей мамой. Помимо человеческих, этот обмен имеет и чисто корыстные цели — жилплощадь после смерти матери не отойдет государству, а достанется семье Дмитриева. И если герой романа проживал все внешние и внутренние факторы подобного «обмена» в реальном времени и пространстве, то в пьесе — все уже в прошлом и московский интеллигент по фамилии Дмитриев, желая разобраться в себе и в своих отношениях к миру, вспоминает события, часто прерывая течение фабулы собственными размышлениями, обращенными к залу. Ретроспективная композиция определяла структуру спектакля, где «из призрачной мглы, окутавшей площадку, выплывут приятные и горестные тени воспоминаний. Мир обретет краски и контуры. Возникнет кар-гина, где представлены все участники событий. Картина, извлеченная из уголков памяти»4. Несколько «уровней» памяти героя были интереснейшим образом визуализированы режиссером и художником: «Актерам оставлена узкая полоса первого плана сцены, за ним, вытянувшись в линию, расположились в причудли-вом хороводе вещи разных эпох и стилей. Дачное кресло-качалка и современная тахта, шкаф красного дерева и холодильник... Через всю сцену еще протянулась веревка — обычная, бельевая, — на ней висят дверные крючки, к ней пришпилена старая выцветшая фотография. <... > Вещей на сцене огромное количество, и хотя каждая из них предназначена для уюта, ощущение его они не создают»5. Эффект нереальности придавало то, что события воспоминаний о недавнем прошлом игрались не среди вещей, а перед ними на авансцене — «в тесноте, на переднем

*Демидов А.* Покуда сердце бьется // Театр. 1976. №9. С. 38. *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. С. 271. *Демидов А.* Покуда сердце бьется // Театр. 1976. №9. С. 40. Там же. С. 38. Там же. С. 39.



краешке планшета, никогда не уходя назад, в глубину»1. Следующий пласт воспоминаний — о детстве, о давно ушедших отце и деде — разыгрывается прямо среди зрителей: «Попав в зрительный зал, мы увидим посередине его дерево, в хвойных ветвях которого затерялся детский цветной резиновый мячик. По ходу действия оно будет шелестеть, в эпизодах-наплывах покачиваться, отбрасывать волшебные тени на заднюю стенку площадки, холод ее обнаженной кирпичной поверхности затеплится вдруг солнечными радужными бликами. Дерево-детство, дерево-судьба, символ целостной патриархальной жизни.. .»2. «Сплошной фронт настоящих, отнюдь не бутафорских, старых, потертых, упрямо обыкновенных... вещей»3 образовывал как будто «мертвую зону» действия, куда не ступала нога человека. И наконец, последний — дальний уровень, тоже недоступный для героев, он, по точному выражению Рудницкого, отводится режиссерской метафоре. В этой зоне на протяжении спектакля включались «метафора жизни и метафора смерти». Жизнь — это безмолвная пара фигуристов, а стоящий «в глубине сцены на столбе — желто-синий фонарь» и мигалка скорой помощи на нем означают неминуемо мчащуюся к человеку смерть. Входящие в спектакль по мановению режиссерской палочки, эти метафоры расставляют в фабульном течении жесткие акценты, этот метафорический ряд и был театральным комментарием, выражающим отношение режиссера к поступкам и размышлениям героев.

К сожалению, об этой выдающейся работе мы можем судить лишь по отзывам очевидцев, которые расходятся даже в считывании общего направления спектакля,

*Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. С. 271. 2 *Демидов А.* Покуда сердце бьется // Театр. 1976. №9. С. 40. *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. С. 270.

не говоря уже о его деталях. А. Демидов увидел здесь элегическую драму человека, не имеющего душевных сил жить мужественно: «Он (Дмитриев. — *Н. С.)* и впрямь не оправдал надежд целых семейных поколений, завещавших ему свой опыт и свое понимание жизни»1, картину же развернутых воспоминаний героя венчают, с точки зрения критика, примирение и прощение: «В финале — шум дождя. Тут крайне важен миг очищения, и Дмитриев-Вилькин, как кажется, переживает его. Шум капели нарастает, и уголок воспоминаний — мебель накрывают чехлами... »2. Сходным образом воспринимал любимовский спектакль критик и литературовед более старшего поколения — Борис Зингерман: «Любимов уловил скрытую поэзию беспощадного и кропотливого трифоновского аналитизма, боль его социальных разоблачений, романтизм и обреченность его тоски по несбывшимся революционным идеалам»3.

Однако К. Л. Рудницкий утверждал, что театр поднимается до «трагедийной подоплеки квартирного обмена»4. В его прочтении спектакля главный герой не в силах встретить лицом к лицу не только смерть матери, он трусливо прячется от смерти как таковой. Виднейший критик и историк советского театра видел в персонаже любимовского «Обмена» героя трагического: «...трусливо убегая от страшного фантома небытия, он, Дмитриев, мнящий себя человеком вполне порядочным и разумным... судорожно отталкивается от действительности. И становится... нереален и недействителен. Он виноват в собственной мнимости, и эта вина — трагическая»5. По Рудницкому, главный герой расплачивался за «обмен», как и подобает трагическому герою: «Полиэтиленовая пленка, печально закрывающая от дождя сразу всю сцену, все вещи, скопившиеся на ней, обозначает и финал спектакля, и смерть матери, и, главное, духовную гибель самого Виктора Дмитриева.

Гибель эта — возмездие за безнравственный, недостойный мужчины страх перед лицом реальности»6.

Но независимо от того, решалась ли трифоновская повесть как социально-этическая драма или же поднималась до бытийной трагедии, «Обмен» явился, как мне кажется, важной вехой в освоении прозы отечественной сценой: найденная ретроспективная композиция инсценировки создала возможность для условного театрального монтажа, события «выплывали» из памяти героя и растворялись в ней, так, скользя по закоулкам сознания, двигалась мысль героя. Многослой-ность, многоуровневость театрального решения создавала возможность для невербального комментария действия. «Лицом от театра» становилась здесь режиссерская метафора. Более того, осмысливая работу режиссера над прозой, К. Л. Рудницкий впервые высказал принципиальную идею: в итоге работы театра над прозой «возникал театральный текст, пригодный одному только Театру на Таганке, только этому спектаклю, а для других театров и для других постановок

' *Демидов А.* Покуда сердце бьется // Театр. 1976. *№* 9. С. 44. 2 Там же. С. 45. *Зингерман Б. И.* Связующая нить: Писатели и режиссеры. М., 2002. С. 383.

4 *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. С. 274.

5 Там же.

6 Там же. С. 275.

совсем неудобный, невыгодный, более того — невозможный»1. Тогда же было замечено, что именно проза — пространство, где драматургический инстинкт режиссера может проявить себя наиболее продуктивно, именно она, проза, «вынуждает постановщика к самостоятельным структурным решениям и далеко не всегда прозаическое произведение становится под руками инсценировщика и режиссера произведением драматургии — это случается крайне редко, — но под воздействием глубокого и серьезного режиссера оно непременно становится произведением театра» 2.

*Невозможность создания универсальной инсценировки* той или иной повести, необходимость всякий раз вступать в отношения с текстом самостоятельно здесь и сейчас, *органическое сочетание драматургических и театральных элементов для визуализации повествовательного голоса прозы* — важные вехи в осмыслении процесса инсценирования, и в дальнейших главах этой идее будет предложено теоретическое обоснование.

Интересный принцип «расслоения» действия был найден режиссером, чей театр в те времена также называли «эпическим», — Г. А. Товстоноговым. В «Трех мешках сорной пшеницы»3 по повести Тендрякова, по мнению С. Цимбала, театру пришлось проникнуть «в самую душу» главного героя — Евгения Тулупова... Действие повести разворачивалось в деревне во время Великой Отечественной, ее герой оказывался зажатым в тисках войны, нужды, изматывающей тело работы и выматывающей душу партийной бюрократии. При сценической обработке текста Товстоноговым и соавтором инсценировки Диной Шварц был драматизирован внутренний монолог героя. Молодой Тулупов с книжкой Кампанеллы в руках заставлял себя же — человека в годах — что-то объяснять в своих сегодняшних поступках, а на самом деле перепроверять свои морально-этические принципы. Так была сделана попытка *визуализации внутреннего мира героя* — внутренняя борьба в душе Тулупова шла на наших глазах. Конечно, этот ход требовал немалой драматургической поддержки, и спектакль в какой-то мере компрометировал подобный прием, поскольку у отношений Тулупова-младшего с самим собою не было сколько-нибудь интересного и неожиданного действенного развития, а потому критикам, например А. Свободину, такое буквальное «оживление» внутреннего мира героя казалось несколько примитивным4.

Однако нельзя отрицать, что в 1960-1970-е годы театр осваивал все новые и новые способы инсценирования особенностей повествования, а критическая мысль адекватно отзывалась на подобные искания. Взаимодействие театра и литературы вырисовывается перед режиссерами и критикой 1970-х в качестве сложной и многосторонней проблемы, всякий раз встающей по-разному в системе художественной культуры эпохи. Много и плодотворно ставивший прозу Г. А. Товстоногов не раз пытался определить «формулу притяжения» театра и прозы: «Хочу сказать,

1 *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. С. 275.

*2 Цимбал* С. Проза как театральный жанр // *Цимбал С. Л.* Театр. Театральность. Время. С. 93.

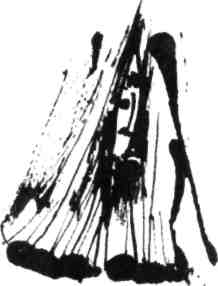
3 В. Тендряков. Три мешка сорной пшеницы. Инсценировка Д. Шварц и Г. Товстоногова. ПостановкаГ. А. Товстоногова. АБДТ им. Горького. 1974.

4 См.: *Свободин А. П.* Диалоги о современном театре. С. 8.

что проза — наиболее совершенный вид искусства вообще. Самая динамичная и глубокая форма самопознания. При чтении прозы громадна ассоциативная активность читателя, активность его воображения, мышления. <...> То, что при чтении выстраивается его воображением, на спектакле должно быть выстроено нами, театром. Зрители ждут этого. Найти театральный эквивалент прозы, даже такой, о которой мы уже говорили, бывает очень трудно...»1.

Несмотря на то, что практически все рассмотренные примеры относятся к инсценированию современной прозы, постановки классики — и прежде всего романов Достоевского — в то время занимали немалое место в критическом осмыслении отношений театра и прозы. На самой заре своей карьеры в БДТ в 1957 году Товстоногов поставил собственную композицию по «Идиоту» с молодым И. Смоктуновским, а почти через 20 лет — «Историю лошади» (1975), превращенную в мюзикл Марком Розовским и Юрием Ряшенцевым повесть Л. Толстого «Холстомер». Громкой постановкой стали «Петербургские сновидения» Ю. Завадского (1969) по «Преступлению и наказанию» и созданная драматургом В. Розовым инсценировка одной линии романа «Братья Карамазовы» — спектакль А. Эфроса назывался «Брат Алеша» (1972). Скандальная слава «Преступления и наказания» Театра на Таганке (1979)2 не перекрыла интереса к вышедшим в тот же год в театре Моссовета «Братьям Карамазовым» (режиссер П. Холмский). Эти прочтения классики провоцировали критику на дискуссию о праве театра и режиссера на интерпретацию классического наследия, впрочем, этот вопрос так и не был принципиально решен. И хотя крупнейшие театральные исследователи приходили к мысли о том, что лучшие постановки прозы случаются в результате активного диалога с ней, «охранительные» голоса были авторитетны и слышны. Вопрос о границах интерпретации возникнет еще не раз и в нашей истории.

Важно, что уже в восьмидесятые годы прошлого века отмечалось: «театр, обращаясь к прозе, всякий раз будет стоять перед новыми художественными задачами»3, ибо каждая следующая эпоха потребует новой стратегии инсценирования.



' Цит. по: *Свободин А. П.* Диалоги о современном театре. С. 13. 2 Анализ этого спектакля отложим до второй части.

*Чепуров А.* Д.Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации произведений разных повествовательных жанров. С. 7.

ГЛАВА 6

Ставить текст:

русская классика

на сцене 1990-х годов

И действительно, в течение перестроечных и постперестроечных лет в отношениях литературы и театра возникли принципиально новые моменты. Как я уже писала, и сами режиссеры, и теоретики театра отчасти признавали, что в основании «инсценировочного бума» 1970-х лежит, в том числе, и репертуарный фактор, во многих высказываниях тех лет проходит мысль о том, что современная драма попросту не поспевает за прозой. В последнее же десятилетие прошлого века писателями, чья проза оказывалась наиболее востребованной отечественной сценой, являлись в подавляющем большинстве классики, еще точнее — русские классики. «В течение одной недели в Москве можно увидеть инсценировки по произведениям Гофмана, Флобера, Аверченко, Булгакова, Алексея Толстого, Достоевского; „Идиота" на Малой Бронной, „Убивца" по „Преступлению и наказанию" у Розовского, „Скверный анекдот" в „Эрмитаже", „К.И. из «Преступления»" в ТЮЗе, „Село Степанчиково" в Центре им. Ермоловой, „Дядюшкин сон" в Малом, „Фому Опискина" в Театре Моссовета, „Преступление и наказание" — гастрольный спектакль петербургского ТЮЗа»1, — так описывает критик Г. Заславский московский театральный сезон 1995/96 года. Русская классика все прочнее укореняется на отечественной сцене: на рубеже веков нешуточное увлечение театра прозой и поэзией Пушкина, отчасти спровоцированное празднованием его двухсотлетия, сменяется интересом к повестям Гоголя, роману Сологуба «Мелкий бес», рассказам Чехова, волну сценических воплощений прозы Л. Толстого захлестывает новая волна интереса к Достоевскому. Востребованность последнего, впрочем, имеет вполне стабильный характер, и сезон 2005/06 года был столь же богат сценическими версиями его прозы на московских подмостках, как и сезон десятилетней давности: «С разницей в две недели Юрий Погребничко в театре „Около" выпустил спектакль, основанный на сцене самоубийства Кириллова из „Бесов", а Кама Гинкас — „Нелепую поэмку", сочинение на темы *„j* хсгенды о великом инквизиторе" из „Братьев Карамазовых". <... > Если к этим двум спектаклям добавить инфантильных, но все же важных для понимания ситуации „Мальчиков" Сергея Женовача, придуманных на основе „Братьев Карамазовых", телесериал „Идиот", прошедший годом раньше, то бум Достоевского предстанет как угрожающий и лавинообразный»2.

Согласимся, подобные предпочтения сцены уже невозможно объяснить репертуарным «голодом», и начавшийся в середине девяностых новый «инсценировочный бум» заслуживал не только аналитического внимания к мотивам выбора театром именно прозы, более того — прозы классической, но и серьезного изучения принципиально новых аспектов самого процесса перевода повествовательных текстов. Одна из значимых тенденций союза сцены и русской классики заключается в том,

1 Проза и сцена: [Статьи] // Московский наблюдатель. 1996. № 1-2. С. 17.

2 *Карась А.* Лукавый инквизитор: Кама Гинкас представил в МТЮЗе «Нелепую поэмку» // Российскаягазета. 2006. 26 февр. С. 7.

что в 1990-е, в отличие от практики тридцати-сорокалетней давности, театры, как будто следуя «директивам» К. Рудницкого и С. Цимбала, крайне редко использовали чужие или старые инсценировки; всякий раз, обращаясь к поэзии или прозе, режиссеры стремились создать или заказать персональный «перевод» текста на язык драмы. Кроме того, снятие негласных цензурных ограничений позволило театрам гораздо более свободно относиться к классическому наследию в целом. Появились спектакли по отдельным главам романов, например, «К. И. из „Преступления"» по Ф. М. Достоевскому режиссера К. М. Гинкаса (Московский ТЮЗ, 1994) или «Война и мир. Начало романа. Сцены» по роману Л. Н. Толстого, автор инсценировки и постановки П. Фоменко («Мастерская П. Фоменко», 2001).

Так или иначе, но во всех или почти во всех представлениях прозы 1990-х и начала 2000-х интерес театра уже прочно сместился от фабулы к другим особенностям текста. Практически ни один крупный режиссер не использовал прозу исключительно ради заложенной в ней истории или богатого ролевого материала, «материя прозы» — вот что интересовало театр прежде всего. Вопрос об отношении к повествовательным текстам, о выборе именно прозы для сценического воплощения стал осознаваться и самими режиссерами, и театральной критикой. Дискуссия «Проза и сцена», прошедшая в начале 1996 года на страницах журнала «Московский наблюдатель» (№ 1-2), обозначила ряд новых тенденций в сценических воплощениях повествовательных текстов и переформулировала ряд проблем, возникающих у режиссера, критика и публики в связи с феноменом инсценирования. Участники дискуссии1 анализировали современные им опыты работ над русской классической прозой режиссеров А. Васильева, К. Гинкаса, С. Женовача, П. Фоменко и В. Фокина. Как ни странно, основные аналитические усилия критиков так или иначе были направлены на... вопрос интерпретации: «узловой проблемой в отношениях театра и прозы с полным основанием считается проблема режиссерской интерпретации текста»2 (О. Романцо-ва). Примечательно, что в рамках данной дискуссии все практики инсценирования разделяются критиками опять-таки на два принципиально противоположных направления: произведения режиссеров-интерпретаторов и творения так называемых режиссеров-скрипторов, т. е. «переписчиков» прозы. Режиссеры-интерпретаторы идут путем значительной трансформации текста, устраивая события встречи «устаревших шедевров» с разнообразными контекстами, такие опыты предусматривают ипользование фрагментов великих романов или же соединение нескольких литера-турных произведений в одном театральном. Режиссеры-скрипторы, «истово следуя букве романа»3, не только переносят на подмостки неизмененный текст и структуру книги, но и активно стремятся к деидеологизации собственных театральных текстов, «режиссура всячески уклоняется от окончательных формулировок»4 (В. Никифорова), предоставляя театральному зрителю свободу интерпретации первоисточника. сценические опыты режиссеров-скрипторов, по мнению большинства участников дискуссии, открывают новый путь не только в освоении прозы, но и в театральном

Критики: О. Егошина, Г. Заславский, В. Никифорова, О. Романцова, М. Смоляницкий, А. Соколян-кий, Н. Якубова.

Проза и сцена: [Статьи] // Московский наблюдатель. 1996. № 1-2. С. 7. Там же. С. 13. Там же. С. 14.

искусстве как таковом: «И Фокин, и Гинкас продолжают путь, Женовач и Фоменко прокладывают новый. <.. .> Вот именно что с ними вместе в наш театр как понятие, как эстетическая категория входит новая серьезность»1, — так принципиальная реплика Г. Заславского завершает дискуссию на страницах «Московского наблюдателя».

Характерно, что, как и в 1970-е годы, обновление театра связывается здесь с феноменом инсценирования. Очевидно и то, что активное обсуждение плодотворности или тупиковое™ жесткой режиссерской интерпретации литературного первоисточника упирается в определение самого понятия интерпретации. Для одних участников этой дискуссии интерпретация есть выявление в произведении и предъявление зрителю жесткого идейно-этического мессиджа: «На спектакле Любимова „Преступление и наказание" мы твердо знали, что Раскольников поступает нехорошо, — пишет В. Никифорова. — На спектакле Гинкаса мы в этом не уверены»2. Другие полагают интерпретацией «выход за пределы авторского виденья, авторского интонирования», задачу «пройти сквозь сочинение непосредственно к предмету»3; причем «незыблемым предметом» прозы А. Соколянский полагает не авторские идеи, а авторский стиль. Третьи находят смысл интерпретационных действий по отношению к прозе Достоевского в воссоздании на сцене «атмосферы надрыва, жизненных отношений между героями... во всех натуралистических подробностях»4. Иной подход к словесной ткани романа представляется О. Романцовой вне-интерпретационным. В качестве такого примера критик приводит опыты А. Васильева, чья «работа... над прозой Достоевского уникальна тем, что режиссер отказывается от интерпретатор-ской деятельности как таковой»5. Однако, говоря о процессе репетиций в Школе драматического искусства, критик подчеркивает, что «огромное количество репетиций Васильев посвящает анализу текста. Эти репетиции заставляют актеров по-новому посмотреть на многие вещи»6, то есть описывает именно интерпретационные (с общепринятой точки зрения) усилия режиссера. В целом же эта относительно недавняя попытка осмысления феномена инсценирования обнажила тот факт, что недостаток авторитетного общетеоретического знания об отношениях литературы с ее читателем — театром (или режиссером) является некоторым препятствием для обсуждения как практик, так и принципов инсценирования. Впрочем, препятствием вполне преодолимым, поскольку именно в последнее десятилетие прошлого века достижения западной и отечественной гуманитарной мысли, напрямую обращенные к таким понятиям, как «интерпретация», «чтение» и более широко — «рецепция произведения искусства», получают у нас широкое распространение.

Характерно, что и в рамках той же дискуссии «Проза и сцена» была намечена возможность сопряжения инсценирования с постмодернистскими идеями и методами. Например, говоря о «новом статусе» старых классических текстов, М. Смоляницкий отмечает, что «они как бы натурализовались, приобрели статус, равный статусу природных объектов»7. Существование романа «Преступление и наказание» в культуре

1 Проза и сцена: [Статьи]//Московский наблюдатель. 1996. №1-2. С. 18.

2 Там же. С. 14.

3 Там же. С. 17.

4 Там же. С. 7.

5 Там же.

6 Там же.

7 Там же. С. 9.

и сознании читателя, по мнению Смоляницкого, делает возможным его фрагментарное использование для опытов сценических воплощений. «Эмансипация классических текстов, благодаря которой мотивы, метафоры, персонажи, особенности стиля как бы обретают самостоятельное существование» \ предлагает новые правила игры не только для актера и режиссера, но и для публики — спектакли Гинкаса по Достоевскому («Играем „Преступление..."» и «К. И. из „Преступления"»), считает автор, априори рассчитаны на искушенность зрителя как читателя. И далее критик сопрягает деятельность читателя-режиссера — то произвольно расширяющего, то сужающего контекст отдельно взятого прозаического произведения — с понятием интертекстуальности и с идеями X. Блума. В рамках той же дискуссии О. Егоши-на, рассуждая о классическом произведении литературы, упоминает о «шлейфе», который образуют всевозможные интерпретационные напластования, произведенные предшествующими обращениями театра; и хотя, излагая свои идеи, автор не ссылается на теоретиков постмодернизма, в ее рассуждениях прослеживается влияние идей Р. Барта и философии Ж. Деррида. «Восприятие культуры как некоего музея, загроможденного экспонатами, — доминирующее ощущение художника XX века»2, — пишет она и далее рассматривает современные опыты театральных прочтений К. Гинкаса, С. Женовача и И. Ларина как сознательно выстроенный диалог с предыдущими интерпретациями текстов-первоисточников.

Плодотворная дискуссия зафиксировала не только плоды той интерпретационной свободы, которую предоставили «лихие девяностые» театрам в обращении с классикой, но и нащупала «больное место» режиссерской «вольницы» — абсолютная свобода интерпретации отнюдь не являлась гарантией продуктивности, в фокусе внимания оказывались подчас театральные спектакли, не подвергающие повесть или роман «переписке», например «Бесы» в постановке Л. Додина (1991), или же практики, и вовсе отвергающие идею интерпретации: «Идиот» С. Женовача (1995) и поставленный А. Васильевым в Будапеште «Дядюшкин сон» (1994). Полагаю, разобраться с этим вопросом невозможно, не введя само понятие «интерпретация повествовательного текста», что и будет сделано во второй части книги, после чего мы обязательно вернемся к вопросу о знаковых спектаклях 1990-х.

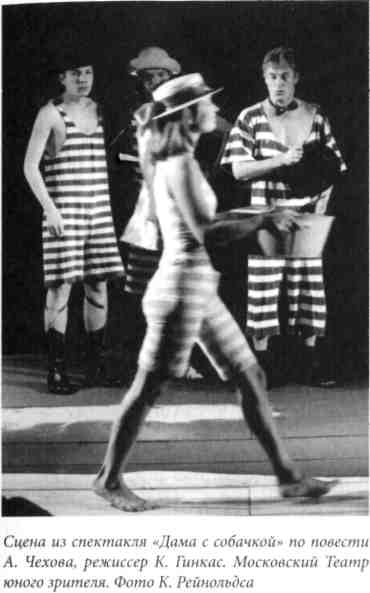
Итак, начиная с середины 1990-х годов эмпирия инсценирования активно развивалась, стремительно изменялись и методы театрального переложения поэзии и прозы, но этот вопрос почему-то не оказался в те годы на пике внимания театральной критики. Однако, как очевидно уже сегодня, методы эти заметно повлияли и продолжают влиять на театральный процесс.

Одна из особенностей воплощения прозы в последнем десятилетии XX века — появление опытов так называемого «прямого режиссерского чтения» (термин Т. Шах-Азизовой), когда режиссер, не изменяя текст, разыгрывает его целиком. Весьма характерным примером такого способа инсценирования стала работа К. Гинкаса «Дама с собачкой». Под названием «Жизнь прекрасна» спектакль был поставлен режиссером сначала в Стамбуле (1993), потом в Хельсинки (1994), в 2001 году этот же вариант появился на сцене Московского ТЮЗа3. В спектакле «Дама с собачкой» история

1 Проза и сцена: [Статьи] // Московский наблюдатель. 1996. *№* 1-2. С. 9.

2 Там же. С. 11.

А. П. Чехов. Дама с собачкой. Режиссер К. Гинкас. МТЮЗ. 2001.



любви начинается на пляже. «Говорят, что на набережной появилось новое лицо...» — на все лады повторяют купальщики первую фразу Чехова. Далее пятеро клоунов в купальных костюмах начала XX века, шутя и балуясь, начинают рассказывать и параллельно разыгрывать чеховский сюжет. Как мы помним, сама история «Дамы с собачкой» о том, как из курортного романа выросла огромная любовь, с которой совершенно неизвестно что теперь делать, и впрямь начинается в Ялте.

Так вот, пара клоунов — мужчина и женщина — особенно увлекаются историей, их как будто «затягивает» импровизация. Вскоре они даже меняют пляжные костюмы на строгое черное платье героев, о которых рассказывают. А другие три клоуна так и остаются на пляже. Действие постепенно переходит в две плоскости: вспомогательные персонажи играют все так же комедийно, а главные становятся все серьезнее, способ их существования на сцене — все более жизненным и психологическим. Действие расслаивается на фабулу, которую по-прежнему рассказывают и играют как бы в едином потоке, и комментарий, с его помощью застрявшие на пляже клоуны пытаются рассмешить зрителя осколками другой чеховской прозы. В конце концов становится ясно, что дверь в комедийную стихию захлопнулась и герой и героиня уже никак не могут вернуться на пляж: маска, что называется, приросла к лицу, из клоунов они превратились в не слишком-то счастливых драматических героев. На том и заканчивается эта невеселая история о любви. Как можно заметить, театральный ход на своем, образном уровне отражает исход событий в рассказе Чехова. Но пространство, в котором происходит действие, не иллюзорно, от самого начала жизнь и цирковая площадка взаимозаменяемы, а текст роли и комментарий к нему — смешаны. А потому и зритель испытывает смешанное чувство, его никто не заставляет поверить, что он на пляже, а потом в гостинице, от него не скрывают, что рассказ разыгрывается персонажами-клоунами, но в законах этого цирка — жанровое перерождение персонажей.

Весьма тонкая и изобретательная разработка сосуществования истории и театрального комментария приводит к тому, что зритель погружается-таки в чеховскую историю, воспринимая ее как драму. Большинство рецензентов отмечало и театральную форму этого спектакля, и сильный эмоциональный эффект от драматической истории любви: «Надо сознаться, все происходящее на сцене так обжигающе тайно, так искушающе томительно, что страшно выдать интимность собственных

переживаний. Ощущение, будто только ты вместе с артистами вкушаешь всю полноту невыносимой легкости бытия, порой доходит до морока»1.

Такой способ инсценирования и теперь необычайно популярен. Мы еще вернемся к постановкам прозы, сделанным по этому лекалу. Сам Гинкас поставил по меньшей мере три чеховских рассказа, пользуясь «прямым режиссерским чтением» текста. Однако даже в таком, безусловно выдающемся, спектакле, как «Дама с собачкой», время от времени возникает некая натянутость, и, если посмотреть на происходящее глазами неискушенного зрителя, хочется спросить, а почему эти клоуны прямо не скажут друг другу: «А давайте-ка поиграем в курортный роман»? Но сказать так — значит нарушить правила, поскольку этой фразы у Чехова нет. Поэтому приходится выкручиваться, переворачивая смысл неорганичных в такой ситуации чеховских фраз то так, то эдак. В целом, повторю, театральная история (клоуны на пляже) вполне соразмерна рассказу «Дама с собачкой». А в мелочах и деталях чеховский текст иногда «расходится» с театральным, и тогда актерам приходится изо всех сил «натягивать» текст «на театр».

И тем не менее подобные поиски разнообразных подходов к повествовательным текстам решительно меняли представления о сценичности, театральности той или иной прозы. Как мы помним, после триумфа «Братьев Карамазовых» в 1912 году Немирович-Данченко писал Станиславскому, что «теперь рухнули все барьеры», подразумевая, что практически любая проза может быть с легкостью воплощена на сцене, но уже через год относительный неуспех «Ставрогина» убедил режиссера в том, что каждый конкретный случай требует поиска новых принципов освоения повести или романа. В 1970-е годы Товстоногов полагал, что отнюдь не всякая проза годится для театра, а лишь та, которая при «сжатии 700 страниц до 70» сохраняет «суть действия», авторский стиль, «его идеи, его уникальный способ трансформировать явления действительности» и если при подобной обработке получается «устойчивая, напряженная динамичная конструкция»2.

На рубеже XX и XXI веков те давние — смелые и наивные — пророчества Немировича-Данченко, казалось, начали сбываться. Театр как будто уже не боялся больших текстовых массивов, отсутствия диалогов и внятной интриги, к тому же он все чаще искал для воплощения периферийные, неизвестные широкой публике повести, романы или рассказы. Безусловной победой на этом пути единодушно был признан спектакль «Семейное счастие»3 Мастерской П. Фоменко, поставленный руководителем театра по ранней повести Л. Толстого в 2000 году. Анатолий Смелян-ский, пытаясь в статье «Уроки музыки» суммировать впечатление, произведенное «Семейным счастием» на московскую мыслящую публику, писал, что «даже проза Толстого, послужившая источником вдохновения, поставлена под сомнение. „Лучше Толстого!" — выпаливает критик, и возразить ему трудно, поскольку кто бы вспомнил эту самую прозу, если б Фоменко не угадал ее скрытые готовности»4. Что ж, восхищение этим спектаклем провоцировало рецензентов на сильные высказы-

*Седых М.* Счастье страдать // Общая газета. 2001. 29 нояб. С. 6. Цит. по: *Свободин А. П.* Диалоги о театре. С. 10. Л. Н. Толстой. Семейное счастие. Автор композиции и режиссер-постановщик П. Фоменко. Театр «Мастерская П. Фоменко». Москва. 2000. *Смелянский А. М.* Уроки музыки // Московские новости. 2001. 12 янв. С. 17.



вания, однако такой взгляд на отношения толстовского текста и спектакля кажется мне поверхностным. Повесть Толстого о том, как девушка вышла замуж по любви за давнего друга своего покойного отца, а после в светском водовороте потеряла его и свою любовь, но, верлувшись вместе с семьей домой, в деревню, вновь обрела счастье в любви к детям и мужу, написана от лица главной героини. В центре спектакля Петра Фоменко — Маша — Ксения Кутепо-ва, героиня и существует в истории, и сама же рассказывает о ней.

Эта ранняя проза с безусловным оттенком моралите еще не содержит столь жесткого и принципиального авторского суда над персонажами, как большие романы автора, и героиня как будто не расплачивается за содеянное. Лишь заглянув «в омут светского разврата», Маша немедленно ужасается и несется обратно под крыло мужа, более того, она сама решительно встает на путь исправления и добивается — пусть и с трудом — прощения. В спектакле же, как великолепно и точно «считала» Инна Вишневская, «режиссер соединил в едином союзе толстовских антиподов — Левина, для которого семья — святыня, и Анну Каренину, для которой семья — лишь временная остановка перед взрывом страсти»1. Да, сегодня эта интертекстуальная связь без труда возникает и при чтении «Семейного счастья», конечно, «каренинское ядро» там еще в зародыше и эта линия обозначена пока пунктиром. Маша — стихия жизни, жажда познания и перемен, ее муж и друг ее отца Сергей Михайлович — остров постоянства, ответственности, покоя. Лишенный левинских исканий, он имеет прочность, порядочность и естественность любимых толстовских героев, одно его присутствие в жизни молодой женщины — «гарантия стабильности». Напротив, она наполнена чувством упоения жизнью, любовью... к любви, сосредоточенностью на чувствах...

Принципиально, что и в спектакле это раннее произведение Толстого воспринималось в контексте позднего великого романа автора — озвученная Вишневской коннотация для культурного зрителя возникала неизбежно, хотя не всеми осознавалась, а ее законность и важность еще в 1980-е годы была обоснована постструктуралистами. Более того, успех и всеобщая любовь к театральной версии этой толстовской вещицы кроется, на мой взгляд, именно в этой каренинско-левинской паре, тень «больших страстей» Анны и Константина Левина делает интересными

*Вишневская И. Л.* Петр Фоменко о семейных тайнах // Век. 2000. 13 окт. №40. С. 10.

и «маленькие страсти» «русской графини» Маши (К. Кутепова) и ее молчаливого и домовитого мужа (С. Тарамаев). Фоменко «прибавил» к Толстому одну счастливую мысль: страсти и мысли Маши-Кутеповой — детские страсти и детские мысли, она сама — Каренина-ребенок.

Начало спектакля ловко заявляет его жанр и структуру. «Послушай, послушай! Почему ты не сказал мне, что ты хочешь, чтобы я жила именно так, как ты хотел? Зачем ты мне давал волю, которой я не умела пользоваться? Зачем ты перестал учить меня? \_ с детским возмущением вопрошает женщина-ребенок в черной шляпке с вуалькой. — Если бы вовремя остановил, предупредил — то ничего бы и не было!» «Чего бы не было? И так ничего нет. Все хорошо», — терпеливо твердит девочке-жене взрослый мужчина. И они задувают две свечи. Этот отрывок из финального диалога повести задает ту жанровую атмосферу, в которой мы будем воспринимать все прошлые «страсти» и «измены» Маши. Ничего страшного не случится. Никто не умрет и даже не будет наказан. Вся жизнь, которая пройдет перед нашими глазами, — почти детская игра. Но... тень «Анны Карениной» уже брошена на «Семейное счастье», а потому от этих детских «разрушительных» страстей веет тревогой настоящего крушения.

Спектакль разворачивает одновременно два пласта повести: от начала — историю любви и первых лет брака осиротевшей Маши и ее взрослого опекуна и события последней главы повести, когда Маша после своих светских развлечений возвращается с семьей в родное имение Покровское, где «изо всех углов, от стен, от занавесок поднимались старые забытые молодые видения». Проживая и проигрывая одновременно прошлое и настоящее, Маша Кутеповой от мысли о том, что ее детские «неясные сливающиеся мечты стали действительностью, а действительность стала тяжелою трудною и безрадостною жизнью», в итоге приходит к необходимости смирять свои страстные «хотения» абсолютного счастья счастьем возможным, т. е. тем, которое предоставляет ей обычная жизнь. Там, где позже Анна Каренина бросится под поезд, Маша, поплакав, все же выберет жизнь и сядет пить чай с сушками, а проходящий через спектакль рефрен — реплика мужа: «Ничего не случилось. Все хорошо. Все очень хорошо» (любопытно, что почти ту же мысль, правда, с меньшей основательностью внушает Анне Вронский в последних диалогах «Анны Карениной») — станет и Машиной правдой.

Этот простой по проблематике спектакль довольно сложен по способу существования актрисы. «Нужно было взрастить здешнюю артистическую технику, чтобы Ксения Кутепова играла вовсе не переход к воспоминаниям (ничего подобного!), не возвращение, а вольное пребывание в покинутом (если не потустороннем) мире»1. Я бы прибавила от себя: и одновременно — в мире настоящем. Игровая стихия спектакля не отменяет жизни человеческого духа, а слияние проживания и представления как бы подкрепляет его проблематику: первый шаг Маши из детской — в жизнь. Вернувшись в детскую, она проигрывает свою — уже прожитую — частичку жизни перед углами старого дома, его стенами, занавесками и — неизбежно — взрослеет.

Таким образом, режиссеру и актрисе удалось вскрыть «подсознательное» этой как будто периферийной толстовской повести, вычитать в ней вариацию на темы «Анны Карениной» — то, что сам автор, конечно же, сознательно туда не закладывал и о чем «проговорился» спустя полтора века его текст.

*Соловьева И. Н.* В образе бабочки **или** девушки // Театр. 2000. №4. С. 22.

ГЛАВА 7

А будут ли через сто лет

ставить пьесы?

Сегодня, когда целый пласт практик первого десятилетия XXI века, безусловно, обогатил новыми опытами и тенденциями союз Мельпомены и Каллиопы (заметим в скобках, что Эвтерпа и Талия по-прежнему значительно реже становятся фигурантами подобного диалога), теоретическая мысль имеет обширный материал, чтобы продолжить исследование проблемы «сцена — повествовательный текст». Прозаики всех времен не просто успешно конкурируют с драматургами — они решительно лидируют в списке лучших постановок начала века.

Приходится признать, что такой всепоглощающей любви к прозе, как в первое десятилетие XXI века, театр наш не испытывал ни в одну из эпох. Ставят Набокова, Сологуба, Бунина, Платонова, Андреева, ставят Сашу Соколова, Шолом- Алейхема, Лескова, Гроссмана, Замятина, Улицкую, а само понятие сценичности прозы давно и осознанно не измеряется количеством диалогов, стремительностью интриги, наличием интересных характеров. Почти никто из режиссеров уже не просит прозу стать драматургией, а авторы «переделок» не рубят ее, не мнут, не режут, из нее не выпекают событий, ее не раскатывают в линию...

Более того, сегодня стало уже совершенно очевидно, что стремление театра к прозе носит совершенно бескорыстный, а стало быть — сущностный характер. Много и плодотворно воплощающий повести и романы Сергей Женовач считает прозу «удивительно свободной зоной», где «можно и нужно вычитывать театр, выдумывать его»1. Противопоставляя прозу современной драме, Женовач не видит в последней возможностей для развития театральной формы, проза же, «как ни странно, дает огромное поле для нахождения сценических ходов, поворотов: здесь и авторский комментарий, и система рассказов, сказов, откровенных разговоров, бессознательного, здесь огромные стилевые возможности»2.

Соглашаясь с мнением режиссера, прибавлю и собственное наблюдение: воцарение прозы на отечественной сцене идет почти параллельно с ослаблением интереса театра к современной драматургии. Отечественная драма давно не праздновала громких театральных событий, талантливые сочинители пьес все чаще уходят в кино, на телевидение или же, создав «театр драматурга», сами воплощают собственные произведения. Наша драматургия — при том, что живет она активно и переживает отнюдь не худшие времена — все более обосабливается от театра. «Люди собираются, читают пьесы, все замечательно, талантливо, живо, все довольны, но эти читки исчерпываются буквально за три часа... Потом все расходятся, а дальше не возникает театра. Это вовсе не значит, что театр подменяет смысл, нет, театр — вскрывает смысл, но у него есть свой язык. Как есть язык и в кино, в поэзии или в музыке... Если не знать этого языка, не чувствовать его, смычки (между сценой и современной пьесой. — *Н. С.)* и не возникнет»3. Что ж, попытаемся утвердить или опровергнуть

Я прохожу сквозь текст, а поток прозы проходит сквозь меня: Беседу с Сергеем Женовачом ведет Наталья Скороход // Петербургский театральный журнал. 2009. №4 (58). С. 25.

2 Там же.

3 Там же.

мысль С. В. Женовача, хотя бы пунктирно связав процессы, происходящие в нашем театре сегодня, с теми возможностями, которые проза ему предоставляет.

Есть по крайней мере несколько причин, делающих прозу все более «вожделенной» для нашей сцены, несколько факторов, заставляющих современного режиссера предпочесть повествовательный текст — драме.

Во-первых, именно проза наконец-то решает проблему соотношения внешнего и внутреннего действия, именно она неожиданно дает театру возможность проникнуть не только в сознание, но и в подсознание персонажа, а режиссеру \_ визуализировать сложную партитуру взаимных акций и реакций внешнего и внутреннего миров. В «Жизни и судьбе» Льва Додина1 разыгрываются сразу несколько линий романа Гроссмана, и линии эти сцеплены в спектакле так, что одна случайно высказанная мысль влечет за собой лавину сцен, происходивших или выдуманных, предположительных или живущих в памяти — в другое время, в другом пространстве... Причем герои внутреннего и внешнего миров связаны не бытовой и даже не жизненной, а именно причудливой логикой потока сознания, когда фраза, намек, музыкальная тема могут породить целый сонм персонажей и диалогов... Сон разума рождает монтаж... Все те кто и те о ком — думают, мечтают, скучают или говорят, — оказываются в одном и том же сценическом пространстве и подчас могут разговаривать, обижаться, рвать отношения, ссориться и мириться друг с другом. Явь и фантазия, предчувствия и память, сознание и подсознание героев смешаны, но акценты, как всегда у Додина, расставлены продуманно и четко, и зритель не подозревает, что перед ним — зрелище, сложенное по логике сюрреализма.

Например, в абсолютно жизненной сцене, где Женя (Е. Боярская) приезжает к сестре Людмиле (Е. Соломонова) в Москву, поскольку ее бывшего мужа арестовали и теперь она снова объявит себя его женой и возьмет на себя все обязанности и тяготы жены политзаключенного, — в диалоге двух сестер вдруг возникает тема романа Жени с полковником-танкистом Новиковым (Д. Козловский). Погружаясь в воспоминания о своей любовной горячке, Женя тут же, на глазах у сестры, оказывается в постели с возлюбленным, и далее — порожденные чувством ее вины — их кровать обступают заключенные, и возникает тот самый лагерь, где уже сейчас или в недалеком будущем томится ее первый муж. Там же, среди заключенных — и первый муж Людмилы — Абарчук (В. Селезнев). Более того, вдруг реальностью становится лагерная зона, а фантомом сознания — эти красивые женщины, Женя и Людмила, для своих бывших мужей, теперь — лагерной пыли, они — воспоминания, милые тени. Так, повинуясь причудливой логике, развивается действие этой сцены, то вновь «выныривая» в реальность, то погружаясь в пучину сознания Жени, пока вдруг, пройдя по этой извилистой тропе, в закоулках памяти героиня Боярской не выловит страшную сцену — наутро после той, любовной, ночи она случайно рассказала любимому о дружбе ее первого мужа с Троцким. Здесь и сейчас, в московской квартире сестры, Женя ужасается: неужели Новиков и донес на ее мужа? Неужели он — предатель?

В. Гроссман. Жизнь и судьба. По мотивам одноименного романа. Инсценировка и постановка Л. До-цина. Малый драматический театр — Театр Европы. 2007.



Примечательно, что при помощи прозы Гроссмана Додин добивается того, что картины внутреннего и внешнего мира героев амбивалентны, а развернутый поток сознания создает в то же время эпическую картину мира, атмосферу времени. Примечательно и то, что театральный комментарий здесь работает не впрямую, но музыкально — в результате воздействия сложнейшего комплекса разнородных компонентов театрального монтажа.

Подобное сосуществование героев и фантомов рождает к тому же весьма сложную партитуру отношений между людьми. Ход действия визуально подчеркивает равенство заключенных и тех, кто еще на свободе, — они не просто связаны, они не могут вытеснить друг друга из жизненного пространства. В потоке сознания обласканного Сталиным физика Штрума (С. Курышев) — его мертвая мать (Т. Ше-стакова) и те, кто сидит на нарах в немецких или советских лагерях. Заключенные же вызывают тени свободных и когда-то любимых, они для них — такая же реальность, как и лагерный ритуал. Причем сами герои могут и не сознавать этого влияния мертвых, пленных, сидящих или тех, кто еще не сидит, но авторский глаз, взирающий с высоты истории, видит и понимает о персонажах больше, чем они о себе. Так возникает многослойная, болезненная, горькая и мудрая материя прозы Гроссмана, так в спектакле Додина просто и выпукло театрализован гомогенизирующий всех и вся повествовательный голос.

Разумеется, стремление так или иначе визуализировать внутренний мир персонажа возникло не сегодня, достаточно вспомнить театральные искания выдающегося теоретика, режиссера и драматурга первой половины XX века Н. Н. Евреинова. В работе «Введение в монодраму» он рассматривал театральное действие как «такого

рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия»1. Таким образом, считал Евреинов, зритель получает возможность смотреть на мир глазами героя, и это побуждает публику участвовать в действии. Современный театр шагнул гораздо дальше. В спектакле Додина монодраматизм значительно усложнен: в «любой момент сценического бытия» в объективную картину мира то и дело врываются «потоки сознания» различных персонажей.

В недавней же премьере Студии театрального искусства «Три года»2 монодраматический принцип применен, как мне показалось, в близкой его первооткрывателю Евреинову интерпретации. Алексей Лаптев, герой чеховской повести, у Женовача кажется юным старичком — поскольку, подобно улитке, герой Алексея Верткова носит в своем сознании тяжелейшую конструкцию Александра Боровского. «Продолжительная умственная и душевная работа», на которую обрек Чехов «образованного купца» Лаптева, визуализирована художником самым неожиданным образом. Сценическое пространство заполняет выполненный из металлических кроватей объект, причем некоторые из ячеек-кроватей не лишены изящества, пружинные сетки издают натуральный и очень симпатичный звук, на них прыгают, по ним бегают, перелезают с одного этажа на другой. Но главное — на них на протяжении спектакля лежат решительно все персонажи повести, в каждый момент сценического времени в своей клеточке находится физическое тело — отец, брат, друг, сестра героя и т. п., а вся эта громоздкая и одновременно легкая конструкция читается как своеобразный улей сознания героя.

Внешне актер Вертков легок, он шутя взбирается на самый верх причудливой конструкции или изящно — с кровати на кровать — скользит вниз, где, как будто прикованная к своему месту в его жизни, живет в спектакле Юленька (О. Калашникова) — не любящая Лаптева и любимая им жена. Непомерное бремя создает герою не только и не столько любовная коллизия, но выстроенный пантеон — в иные минуты сценическая конструкция напоминает кладбище с оградками, где лежат все те, кто хоть как-то участвовал в его жизни. Кого он видел, слышал, любит, кто на него влиял. Всякое чувство, мысль Лаптева вызывает скрипение кроватных решеток, там ворочается тот или иной фантом... Что и понятно: каждый поступок героя кому-то причиняет неудобство. Кому-нибудь огорчение, кому-то боль... Можно уйти от людей, залезть под кровать, но фантомы сознания никуда не денутся. Это сознание насквозь, навсегда виноватого человека, даже в самый счастливый момент жизни в какой-нибудь клеточке его огромного мозга мечется любящая и ревнующая его прежняя «особа», где-то, задыхаясь, смеется умирающая сестра.

«Счастье невозможно» — три года умственной и душевной работы привели героя-миллионера к такому итогу, и спектакль честно, визуально изобретательно драматизирует вязкость чеховской повести, но неожиданно подает ее мессидж с противоположным знаком. У Чехова этот вывод — благо, достояние мудрости, а итоговая реплика Лаптева «поживем — увидим» означает, что, передумав, перестра-

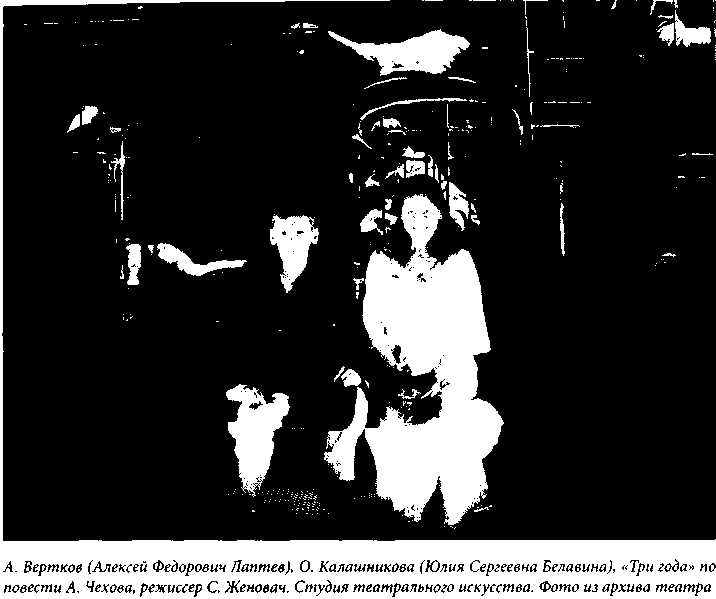
*Евреиное* Я. Я. Введение в монодраму // *Евреинов* Я. Я. Демон театральности. М., 2002. С. 111. А. П. Чехов. Три года. Режиссер С. Женовач. Студия театрального искусства. Москва. 2009.



дав, перелюбив и наконец-то добившись уже ненужной ему нежности и любви от жены Юленьки, герой открыт будущим несчастьям и испытаниям... Финал спектакля неожиданно пессимистичен: А. Вертков, держась за спинку кровати, как будто из-за решетки, сжимая зубы, говорит эту финальную фразу в зал. «Поживем — увидим» — ничего хорошего не обещает герою спектакля будущее, разве что — койку в «Палате № 6»...

Да, интерпретируя повесть, авторы спектакля идут здесь за собственным сценографическим решением, и оно явно «спорит» с материей прозы. Пространство повести наполнено бытом и природой: тут и молочный суп, и запах ладана, и цилиндр женолюба Панаурова, и резеда, левкои, бутылка вина в форме Эйфелевой башни, пироги с рыбой и т. д. Пространство спектакля — стерильно: металлический, серебристо-холодный мир. Из чеховских предметов — зонтик героини, книга, шаль — вот, пожалуй, и все. Персонажи в униформе — белые пижамы или белье (в иных сценах униформа смотрится как-то нарочито и даже глупо), поверх белья герой Верткова надевает порой черное пальто. И если следовать логике спектакля — да, выхода из стерильного мира нет, поскольку самого потока жизни, в котором и находят отраду герои повести, в пространстве Женовача-Боровского и не может возникнуть... У Чехова поэзия часто извлекается из прозы жизни, из ее бесконечных деталей, их множественности. В этой повести, как и в «Даме с собачкой», все начинается с любви, но трезво и даже с каким-то интересом текст открывает, что бывает после любви, говорит о том, что осмысленный опыт, не инфантильное отношение к жизни, возможность ни на что не закрывать глаза и стараться поступать по совести — все это, возможно, вероятно и даже скорее всего, «выше любви». В сценической интерпретации — актеры идут как будто чеховской тропой, но в итоге — безысходность.

Но, как бы там ни было, герой А. Верткова удивительно резонирует с сегодняшним продвинутым человеком и даже — не побоюсь этого слова — героем нашего времени. Это не антипод социума, не герой страстей, не «человек богатый свойствами»... Лаптев у Чехова происходит из семейства умных купцов-воротил, его дед — крепостной, этот «лопахинский тип» написан на десять лет раньше покупателя вишневого сада, но, извлеченный теперь из повести и выведенный на сцену во всей сложности своего внутреннего мира, Лаптев выглядит старше и мудрее своего драматического собрата — Лопахина. Вывернутый перед нами внутренний мир героя позволяет визуально и даже на уровне эмоций показать всю сложность внутренней работы, даже если в финале он и расходится с Чеховым, то в процессе — нет. Герой



сталкивается с роковым течением жизни, вглядывается, теряет иллюзии, надежду на счастье и... ясно, что не теперь, но позже он найдет утешение и даже радость в смирении с Роком.

В этих столь разных спектаклях для нас примечателен способ представления персонажа, это — *«человек вывернутый»;* внутреннее содержание героя, вывернутое наизнанку, представленное во всей сложности взаимоотношений с поступком, — вот первая вещь, сближающая прозу с исканиями сегодняшнего театра. «Драматурга интересует только то, что делают люди; то, о чем они думают или что они собой представляют, интересует его лишь постольку, поскольку это проявляется в их поступках»1, — эта формула, увы, и по сей день работает для большинства авторов пьес. Но театральные возможности прозы гораздо шире — она позволяет сделать видимым не только то, о чем думают, и то, что чувствуют герои, она позволяет осветить самые глухие закоулки человеческого подсознания, обнажить затаенные страхи, комплексы, воспоминания, сны... Она позволяет по-разному смонтировать пласты существования героя, и эти-то возможности чисто театрального монтажа находятся сегодня в мейнстриме развития театрального языка.

Вторым симптомом утверждения прозы на сцене нашего театра является упорное стремление последнего озвучить весь пласт авторского текста, не обращая его в диалоги или монологи персонажей. Как я уже упоминала, в 1990-е

*Лоусон Дж. Г.* Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960. С. 27-28.

годы Т. Шах-Азизова обозначила такой способ переноса прозы на сцену термином «прямое режиссерское чтение». Разумеется, перенесенный на сцену даже таким вероломным способом, прозаический текст автоматически распадается на реплики и ремарки, однако театр сегодня испытывает все больший интерес к тому, что еще вчера относилось исключительно к ремарке. Чтец в спектакле «Братья Карамазовы» и «лицо от театра» из «Воскресения» Немировича-Данченко преображены сегодня до неузнаваемости: театральный комментарий настолько плотно вплетен в драматическое действие, что выделить «фабульное» и «дискурсивное» чрезвычайно непросто.

В середине XX века брехтовская революция сделала комментарий равноправным действующим лицом спектакля. Современные исследователи нередко видят истоки этой немецкой театральной системы в исканиях — в том числе и драматургических — советского авангардного театра 1920-годов. В частности, общеизвестно, что поэт, публицист, сотрудник журнала «Леф», главный редактор «Нового ЛЕФа», драматург мейерхольдовского круга, автор «Земли дыбом» (перекройка французской пьесы М. Мартиме), пьес «Рычи, Китай», «Хочу ребенка», «Противогазы» Сергей Третьяков состоял в переписке с Бертольтом Брехтом в начале 1930-х годов. Исследователь эпической драмы в России В. Е. Головчинер свидетельствует, что «эти два художника были единомышленниками в искусстве, у них были большие совместные планы, которым не суждено было сбыться»1. Именно С. Третьяков перевел первые пьесы Брехта на русский язык, сборник «Эпические драмы» со вступительной статьей Третьякова вышел в Москве в 1934 году. Известно и то, что после ареста Третьякова в конце 1930-х Брехт написал стихотворение, где называл Третьякова своим учителем и объявлял, что не верит в его виновность. Не вдаваясь в исследование и сопоставление драматургических методов Третьякова с исканиями Немировича-Данченко при воплощении прозы, замечу, что и то и другое принято связывать с идеями эпического театра Брехта. Конечно, зерна, брошенные авангардом 1920-х годов, были прочно затоптаны в 1930-1950-е годы, однако «русские корни» эпического театра не погибли. Именно поэтому брехтовские идеи, «занесенные» на российскую почву, еще в 1960-е годы дали исключительные плоды на сцене Театра на Таганке, с успехом шла «Карьера Артуро Уи» и в БДТ при Товстоногове, но тогда влияние театральной системы Брехта на русский театральный процесс ограничивалось отдельными режиссерами и их коллективами, ныне же — преображенные идеи немецкого реформатора проникли в самое сердце российского театра. (И кстати, не случайно именно Любимов и Товстоногов — при абсолютной эстетической разности этих фигур — много и плодотворно ставили прозу.) Так вот, рискну утверждать, что далеко идущие следствия брехтовской революции наш театр «переваривает» только сегодня.

Тема эта имеет множество аспектов. Попробуем пунктирно обозначить лишь некоторые.

Свой театр Брехт называл эпическим, противопоставляя его аристотелевскому, т. е. драматическому театру. Свои идеи он закрепил в том числе и на уровне драматургии, которая, вне сомнения, уже превратилась в классику. Позже в пространстве структурализма было установлено, что повествовательные тексты отличает

*Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007. С. 86.

от драматических математическое прибавление к «событию изображаемому» «события изображения». То есть важно не только что рассказывается, но и как оно рассказывается.

Брехт, безусловно, старался переориентировать театр: вместо того чтобы рассказывать увлекательные истории, театр должен показывать, как и зачем они рассказываются. Однако и ему, и его современникам, как мне кажется, не до конца удалось осмыслить и освоить те громадные возможности, которые таились в этой идее. Излишне социологизированный брехтовский театр воспринимался многими как формальный и пропагандистский, а зона очуждения персонажа от актера — как стилевая особенность брехтовской драматургии, позволяющая произносить вслух послание пьесы зрителю. Но сама-то идея была глубже — и наш, отечественный театр, все более осознавая себя и свои возможности, уже задолго до Брехта стал проявлять интерес к «событию изображения».

Как мне кажется, идеи Брехта с очевидностью смыкаются с принципами введения комментария, которые предложил при постановках прозы Вл. И. Немирович-Данченко. Еще в «Братьях Карамазовых» актер Званцев, игравший Чтеца, подчас врывался со своим монологом в фабульный поток, затем Лицо от автора Качалова, «которого остальные персонажи не видели, о чьем присутствии им не дано было знать, не только их видел и слышал, но и обладал правом читать их мысли»1, — сам принцип существования в спектакле этих персонажей, само придание им особых функций и полномочий были предчувствием идей эпического театра. Правда, спустя некоторое время этот ход — введение «лица от театра» — был серьезно скомпрометирован, и наша сцена заполнилась многочисленными «чтецами» или «авторами», которые — с бакенбардами или без — осуществляли формальные связки между диалогами в инсценировках, задумчиво произнося в зал выдернутые из повести или рассказа куски повествования. Вспомним издевательское замечание К. С. Станиславского о подобном драматургическом эквиваленте события изображения: «Публика смотрит и говорит: „Сейчас дядя придет"». Рискну утверждать, что этот «дядя» — не кто иной, как повествовательный дискурс, — окончательно пришел и воцарился на нашей сцене лишь к концу XX века.

Если же говорить о режиссерском авангарде 1920-х, то, помимо драматических текстов, еще одной предтечей брехтовской революции на нашей сцене являются особые отношения между персонажем и актером, которые сложились в спектаклях тех лет. Вспомним, что в знаковом для русского авангарда спектакле «Великодушный рогоносец» актер «играл с тем сценическим образом, который сам же и создавал для аудитории»2. Актер играл роль и вместе с тем играл с ролью, демонстрируя свое отношение к тому или иному поступку персонажа. Так, свидетельствует А. Мацкин, пока Брюно произносил мелодраматический монолог, актер Ильинский, играющий героя, подмигивал публике, прыгал и кувыркался, демонстрируя тем самым ироническое отношение актера к чувствам героя. То есть не последовательно, как у Брехта, но одновременно представлялись в спектакле Мейерхольда и образ, и отношение актера к нему.

*Рудницкий К. Л.* Проза **и** сцена. С. 35-36.

*Алперс Б. В.* Театр социальной маски // *Алперс Б. В.* Театральные очерки. С. 57.

Итак, само пространство между фабулой и тем, кто ее рассказывает, между персонажем и тем, кто его представляет, интересовало наш театр уже давно, однако лишь сегодня сцена окончательно осознала, что проза — вот поле воистину беспредельных возможностей для экспериментов с театральным «событием изображения», для осмысления и представления «зазора» между рассказом и рассказчиком, фабулой и игрой.

В книге «Покупка меди» Брехт говорит о том, что актер на сцене должен быть уподоблен очевидцу дорожного происшествия: он рассказывает, показывает, в какие-то моменты проживает за кого-то из участников, в какие-то — дает собственный комментарий и в конце концов ставит фигурантам этого события собственные «оценки по поведению». В спектакле М. Карбаускиса «Рассказ о семи повешенных»1 рассказчик почти неуловим — текст перетекает от одного персонажа к другому, от жертвы — к офицеру тайной полиции, от террориста к тюремщику и опять к министру — потенциальной жертве. Сами актеры-террористы — пятеро смелых, осужденных за спланированное, но не совершенное покушение на министра, — являются в начале спектакля его слугами: снимая пальто в прихожей министра, его лакей, горничная, постельный, повар, кастелянша и т. п., неотступно, как мысли, ходят за сановником по темному и страшному дому.

Но вот рассказчик повести меняет оптику — «из головы» министра действие переносится в суд, где всем неудачникам-террористам выносят смертный приговор. В этой фазе активность режиссера направлена именно на событие изображения, на этот монтажный стык. В рассказе о смерти возникает пауза, автор замечает, что в это время, в конце зимы, выпадали такие радостные минуты, когда светило солнце и даже воробьи сходили с ума от радости. ..Ив этот момент действующие лица — челядь в доме министра — радостно скатываются на животах по скользкому паркету к авансцене и тут же, снимая фартуки, превращаются в осужденных на смерть через повешенье бомбометателей. Здесь они получают право голоса и уже на правах рассказчиков вступают в действие. Но поскольку все те же потенциальные убийцы уже словно тени скользили по паркету министра — действие имеет как бы обратную перспективу: мы понимаем, что слуг и террористов играют одни и те же актеры, и это — смыслообразующий элемент спектакля. В фигурах бесшумно снующих по уютному кабинету домашних слуг министр видит угрозу, они теперь всегда будут вместе — он и грозные предвестники его смерти, которых нельзя ни казнить, ни сжечь.

Так, на этюдах-преображениях актера из одного персонажа в другого во многом строится действие этого спектакля: осужденный и тюремщик, перекувыркнувшись и обменявшись шапками и шинелями, меняются местами в повествовании: тот, кто был тюремщиком туповатого эстонца-крестьянина Янсона, превращается в осужденного на смерть Цыганка, а тюремный чин, предлагающий Цыганку стать палачом и тем самым купить свою жизнь, — только что на наших глазах «вылупился» из Янсона. Такая игра «убийца-жертва», «тюремщик-заключенный» создает на сцене картину амбивалентного мира, где мужественное принятие физической смерти оборачивается жизнью, а роскошная и внешне спокойная жизнь под спудом страха —

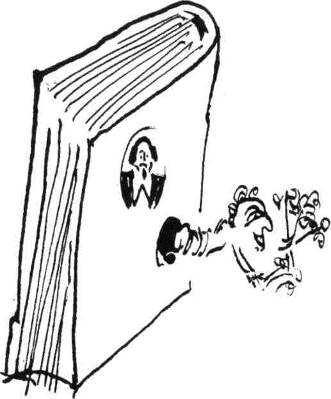
1 Л. Андреев. Рассказ о семи повешенных. Инсценировка и постановка М. Карбаускиса. Театр п/р О. Табакова. Москва. 2005.



смертью, где в каждую секунду действие может обернуться своей противоположностью, а последние — стать первыми. Один актер представляет нескольких персонажей, которых играет или же от лица которых рассказывает или оценивает происходящее, переход из одного персонажа в другого осмыслен режиссером и актером и представлен в смысловом этюде. В итоге создается многоголосый мир андреевского рассказа, где в итоге — нет ни правых, ни виноватых, где работает формула «человек = человек» при встрече с персонажем по имени Смерть. Но явно присутствующий в спектакле мессидж не высказывается, не навязывается драматургическими «надстройками», а именно разыгрывается — легко и непринужденно, не задевая материю текста, который, кажется, звучит в спектакле от начала до конца в необработанном виде.

Итак, почти для всех — и теоретиков и практиков — уже стало истиной, что проза дает отраду именно своей несценичностью, многослойностью, что именно она, русская проза, наиболее приспособлена к современной сцене, она как будто сама спешит навстречу ее желаниям. Упомянутые выше спектакли, как и многие друтие постановки романов, рассказов и повестей, постоянно находятся в фоку-се критического внимания. Почему же, несмотря на то, что театр предоставляет нам сегодня обширный, разнообразный и чрезвычайно интересный материал для изучения и систематизации постановок прозы, теоретическая мысль как будто "буксует» и общее движение в направлении создания поэтики жанра инсцениров-ки в последние десять лет существенно замедлилось? Этому есть, как мне кажется, объективные причины, о которых — в следующей части.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ, ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ



ИНСЦЕНИРОВАНИЕ КАК ОПЫТ ЧТЕНИЯ

ГЛАВА 8

Что мешает создать

теорию инсценирования?

Как было показано, инсценирование существует и активно развивается уже более двухсот лет, но теории, разъясняющей законы бытования этого феномена «на театре», до сих пор не создано, и этому есть, вероятно, объективные причины. По всей видимости, существуют принципиальные факторы, из-за которых сценическое воплощение прозы неохотно поддается изучению, классификации и систематизации, а в многочисленных опытах весьма затруднительно выделить какие-либо господствующие тенденции.

Во-первых, эмпирию инсценирования сейчас, как и сто лет назад, нельзя назвать профессиональной: такая деятельность на сегодняшний день не имеет строго детерминированного профессионала-субъекта. Иными словами, инсценировки создают и драматурги, и режиссеры, и актеры, делом этим охотно занимаются сотрудники литературной части, продюсеры и театральные критики, а порой — просто дилетанты-читатели. Инсценировки бывают индивидуальными и коллективными, они рождаются на столе у автора и в процессе сценических репетиций, как, например, в спектаклях Л. А. Додина по прозе, и в этом, последнем, случае выявить субъекта-инсценировщика порой не представляется возможным. Более того, в практике современного театра зафиксированные на бумаге литературные переложения прозы прекрасно уживаются со случаями так называемого прямого режиссерского чтения, когда автор спектакля, никому не доверяя предварительной работы и не производя ее сам, представляет на сцене весь массив неадаптированного повествовательного или поэтического текста. Но и эти практики чрезвычайно разнообразны. Результаты подобного перевода текстовых массивов у К. Гинкаса принципиально отличаются от опытов А. Васильева. На сегодняшний день можно зафиксировать и случаи, когда прямое режиссерское чтение приводит к тому, что на сцене не звучит ни одного слова из текста первоисточника, к примеру в некоторых спектаклях А. Жолдака.

Во-вторых, практика инсценирования не имеет каким-либо образом утвержденной референтной группы, проще говоря, инсценировки создаются на основе одного произведения или же (что сегодня происходит довольно часто) его части или главы — как это делают, например, К. Гинкас и П. Фоменко. Инсценируются разные тексты одного, двух или более авторов одновременно, так, известный спектакль А. Таирова «Египетские ночи» — композиция из «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу, «Египетских ночей» А. С. Пушкина и «Антония и Клеопатры» Шекспира (1934, художник В. Ф. Рындин). Можно выделить случаи инсценирования произведений двух разных видов искусств — недавний спектакль «Кроткая» петербургского театра «Особняк», где текст Достоевского причудливо переплетен с прямыми цитатами из фильмов Дэвида Линча «Твин Пике», «Шоссе в никуда» и т. п. Появляются на театральных площадках ремейки и сиквелы, посвященные культовым романам, пьесам, кинофильмам и их персонажам, допустим, «Анна Каренина 2» О. Шишкина или «Башмачкин» О. Богаева.

И хотя практически любая эмпирия инсценирования имеет фиксированный «продукт», функциональная и эстетическая значимость такого продукта тоже величина плавающая: от монтировочных листов, обеспечивающих ход того или иного спектакля, до так называемых канонических инсценировок, за которыми признается самостоятельная художественная ценность, которые печатаются и переиздаются под именем автора-инсценировщика. Недавний тому пример — «Книга представлений» В. Семеновского1, собравшая под одной обложкой его последние сценические версии прозы Достоевского, Сологуба, Мопассана, Ильфа и Петрова. Примечательно и то, что иные режиссеры, например К. Гинкас, единожды создав собственную режиссерскую версию прочтения повести или рассказа, неоднократно воспроизводят ее в различных театрах; другие же, в частности П. Фоменко, повторно обращаясь к одному и тому же повествовательному тексту, всякий раз создают совершенно новую сценическую интерпретацию.

Показательно, что сложившаяся практика обозначений, дифференцирующих продукты инсценирования: «инсценировка», «пьеса по мотивам», «пьеса по идее», «пьеса по роману», «переложение для театра», «сценическая редакция», «драматическая версия», «театральная фантазия на тему», «сценический вариант театра», «композиция по главам романа», «сочинение на тему» и т. п. (при неоднократных попытках ввести количественные стандарты в разнообразных законах и подзаконных актах об авторском праве), — по сути, глубоко произвольна и вообще не поддается анализу. Но и это не случайно: всякая гипотетическая попытка систематизировать создаваемые сегодня инсценировки натолкнется в первую очередь на отсутствие так называемой «общей теории объекта» — у этого объекта как будто нет ни признаков, ни границ, и значит, неизвестно, что можно и что нельзя считать инсценировкой.

Сам термин «инсценировка» неоднократно подвергался дискриминации в теоретических работах прошлого столетия. Справедливо отмечая, что именно эпоха режиссерского театра сняла с события инсценирования «некий ремесленный, второсортный смысл», иные мэтры советского театроведения предлагали упразднить и само понятие. Полагая, что только с приходом в театр режиссера проза смогла без ущерба появиться на сцене, известный советский ученый и театральный критик Г. Н. Бояджиев предложил переименовать «инсценировки» в «сценические/ режиссерские композиции», и надо сказать, что во время дискуссии 1970-1980-х годов его поддержали многие практики и исследователи театра. Поскольку существенная часть этой книги напрямую обращена к идеям структурализма и постструктурализма, где отношения между словом и понятием, которое оно означает, составляют наиважнейший предмет интереса, — позволю себе подробнее остановиться на вопросе о терминах.

Но, прежде чем принять решение, как наилучшим образом называть процесс перенесения недраматического текста на сцену, попытаемся разобраться в отношениях между означающим и означаемым в историческом контексте, иными словами, прослушать сопровождающий термин «инсценировка» исторический «гул».

«На отношение мое к методам *инсценировок* (здесь и далее курсив мой. — Я. С.) особенно значительное влияние имели приемы, примененные мною при

1 *Семеновский В. О.* Книга представлений. СПб., 2009.

постановке двух пьес: „Дон Жуана" Мольера и пантомимы А. Шницлера „Шарф Коломбины", в *переделке* Доктора Дапертутто»1. Примечательно, что данная строка дореволюционной книжки Мейерхольда «О театре» при переиздании в 1968 году прокомментирована редакцией: «Под словом „инсценировка" (от нем. Inszenierung) Мейерхольд в своих дореволюционных статьях подразумевал постановку, работу режиссера над воплощением пьесы на сцене»2. Таким образом, мы можем «прощупать» исторические условия формирования означающего: в дискурсе раннего Мейерхольда инсценировка есть именно то, что мы понимаем сегодня под режиссерской постановкой. Совершенно очевидно, что на той же самой странице книги Мейерхольд говорит и о собственной (лишь прикрытой псевдонимом) «переделке» первоисточника Шницлера, употребляя термин «переделка» в том же значении, что и Белинский в статье о возмутившей его «переделке» повести Бестужева-Марлинского для сцены Александрийского театра в 1842 году. Для Вл. Немировича-Данченко в эти же, дореволюционные годы «инсценировка» означает постановочно-декорационное решение спектакля. В 1910 году, рассуждая о работе над сценическим воплощением «Братьев Карамазовых» в письме к М. Лилиной, режиссер употребляет интересующий нас термин именно в этом смысле: «Лужский придумал хороший план *инсценировки:* декораций не будет, но бутафория должна быть типичная и интересная»3.

В «Литературной энциклопедии», изданной в 1929-1939 годах, понятие «инсценировка» представляется уже двояко: «в широком смысле — сценическое оформление литературного текста» и в более узком как «непосредственное приспособление к сцене произведения, написанного в повествовательной форме»4. В начале тридцатых годов прошлого века Мейерхольд употребляет этот термин уже в современном значении: сетуя, что «пьесы стоящей нет», режиссер добавляет, что «инсценировки — всегда паллиатив»5, с очевидностью подразумевая под инсценировкой ту или иную обработку литературы для театра. Одновременно подобным образом трансформируется смысл термина и у Немировича-Данченко6. Очевидно, что свое современное устойчивое означаемое понятие «инсценировка» обретает у нас в результате становления режиссерского театра, именно в то историческое время, когда принципиально изменяются отношения драматургии и сцены. Значение этого термина отчасти сформировалось в процессе отделения от этого понятия собственно режиссерской деятельности; и в этом смысле современная «инсценировка» уже заключает в себе постановочный и даже режиссерский след. Именно поэтому трудно согласиться с Г. Н. Бояджиевым, считавшим, что за инсценировкой исторически сохраняется негативный, упрощенческий, дорежиссерский смысл. Термин же «переделка для сцены», который, по всей видимости, можно заподозрить в том, что он влечет за собою из глубин истории пренебрежительный, ремесленный оттенок, — в эпоху режиссерского

1 *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М, 1968. Ч. 1. С. 103. г Там же.

*Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера. С. 13.

*Бескин Э.* Инсценировка // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1930. Т. 4. С. 537-538. ' См.: *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. М, 1990. Т. 2. С. 306.

6 См.: *Немирович-Данченко Вл. И.* «Анна Каренина» на сцене МХТ // *Немирович-Данченко Вл. И.* Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877-1942. С. 317.

театра и вовсе уходит из употребления в связи с инсценированием. К тому же и факт, что для обозначения интересующего нас понятия в русском языке закрепляется именно немецкое Inszenierung, а не английское adaptation, является примечательным. Как и то, что русский аналог adaptation — адаптация, адаптировать — редко или почти никогда не употребляется в связи с процессом инсценирования литературы; не потому ли, что означаемое «адаптации» сопрягается в нашем языке именно с упрощением?

Кроме того, «сценическая/режиссерская композиция» не слишком прижилась в театральной науке и практике, и «инсценировка» в самом широком и безоценочном значении этого слова в конце 1980-х годов возвращается на страницы не только театральных программок и критических рецензий, но и научных работ. Именно этот термин употреблял Г. Товстоногов, и едва ли И. Малочевская принимает во внимание уничижительный оттенок, используя слово «инсценировка» в заглавии диссертационной работы1. И все-таки нельзя безоговорочно утверждать, что «инсценировка» как означающее воцарилась монопольно и окончательно, поскольку до сих пор приходится слышать критику в адрес этого термина, и даже из уст авторов, профессионально занимающихся литературным переложением недраматических текстов для театра: «Я не люблю слово инсценировщик. Для меня оно связано с чем-то пыльным... и допотопным. Мы делаем сценическую композицию»2, — утверждает В. Семеновский в одном из последних интервью.

Термин «инсценирование», как ни странно, вовсе не подвергался в прошлом веке столь жесткой критике. Практически всегда он употреблялся в одном и том же значении: «Инсценирование — это, во-первых, переработка литературной первоосновы (эпической или документальной прозы и др.) на уровне текста, превращение в литературный сценарий для театра; во-вторых, воплощение этого сценария средствами театра, то есть формирование сценической драматургии»3, иными словами, процесс воплощения на сцене недраматического текста. Однако в 1970-е годы раскол теоретической мысли произошел именно в связи с вопросом о «переработке литературной первоосновы», о ее необходимости, ее значимости в процессе инсценирования. А значит, и необходимости или ненужности еще одной творческой единицы в постановочной группе при сценическом воплощении недраматического текста.

Является ли инсценирование творчеством? К. Рудницкий, как я уже упоминала, полагал, что только и исключительно театральный текст можно рассматривать как результат переноса прозы на сцену: «Тогда-то (в эпоху режиссерского театра. — *Н.* С.) и возник впервые театральный спектакль, соединивший прозу и драму по принципу кентавра»4. Жестко увязывая правомочность трансформации повествовательных текстов для сцены с процессом создания режиссерской партитуры спектакля, апологеты режиссерского авторства как будто перечеркивали инсценировку как запись, как литературный сценарий, полагая ее

1 *Малочевская И. Б.* Метод действенного анализа в создании инсценировки: Автореф. дис. ... д-раискусствоведения. СПб., 1988.

2 Цит. по: *Скороход Н.* Кто мы: Беседы с коллегами // Театральная жизнь. 2006. №5-6. С. 61.*Малочевская И. Б.* Метод действенного анализа в создании инсценировки. С. 3.

4 *Рудницкий К. Л.* Кентавр // Театр. 1979. №6. С. 47.

ненужной. А точнее, считали ее чисто технической, промежуточной, черновой текстовой подпоркой для режиссерского «письма», результатом которого и станет театральный спектакль.

Конечно, само понятие «сценическая композиция», или «режиссерская композиция» (от лат. compositus — хорошо сложенный), буквально апеллирует к способу сложения «сырой ткани прозы» для дальнейшей обработки режиссером, иными словами — к формальной стороне текстового подстрочника. Такое сложение не есть жест творения, оно не требует усилий стороннего профессионала, в отличие, например, от создания сценографической составляющей спектакля. Технический словесный подстрочник будет призван к жизни театральным спектаклем, и вся существенная содержательная нагрузка воплощения прозаического первоисточника ляжет на театральный текст — предмет авторства режиссера и только режиссера, — такая точка зрения неоднократно подтверждена практикой нашего театра: за редким исключением выдающиеся воплощения прозы не провоцировали интерес других театров (или режиссеров) к литературной первооснове спектакля — сценической композиции.

И вместе с тем самим же апологетам идеи «эпизации театра» и тотального режиссерского авторства приходилось постоянно оговариваться, что, например, сценическая композиция «Преступления и наказания» Ю. Любимова выполнена согласно авторской концепции Ю. Карякина, а в основе сценической композиции «Холстомера» Г. Товстоногова лежали идея и инсценировка М. Розовского. И едва ли столь частое появление посредника между режиссером и текстом первоисточника можно назвать случайным.

Еще в двадцатые годы прошлого века вопрос «Действительно ли в обязанности режиссера входит истолкование, интерпретация пьесы?»1 поставил русский философ Густав Шпет. В статье «Дифференциация постановки театрального представления» он предрекает будущее разделение профессии режиссера на две сферы: «интерпретация» и «экспрессия», иными словами — разъятие фигуры постановщика спектакля на «режиссера-мозг» и «режиссера-руки»: «Идею пьесы надо уметь вычитать. Это искусство и мастерство своего рода. Для этого нужна своего рода подготовка, своего рода школа. И это — дело интерпретатора-мастера: до сих пор были только дилетанты»2. Таким образом, сама профессия режиссера не кажется Г. Шпету венцом творения театральной Вселенной, и он предвидит дальнейшие перемены в иерархии театральных фигур в процессе эволюции сцены, утверждая вероятность «нового шага в дифференциации театрального представления»3. Интересно, что шпетовская идея никогда не была ни полностью принята, ни полностью отвергнута отечественным театром. Нередко в афишах театральных спектаклей появляется строчка о литературном консультанте или Же — если проводить параллель с немецким и швейцарским театром — шеф-Драматурге спектакля. Как правило, это означает, что некто помогал режиссеру осуществить прочтение пьесы либо логически сводил концы с концами при особом, новаторском прочтении ее стихийным режиссерским «нутром».

*Шпет Г.* Дифференциация постановки театрального представления // Современная драматургия. 1991. №5. С. 203. 2 Там же. 1 Там же.

Применительно же к процессу инсценирования идея Шпета оказывается более чем продуктивной. Один из наиболее успешных профессионалов в переложении для сцены прозаических текстов В. Семеновский, например, понимает необходимость своей профессии именно в русле шпетовской идеи «дифференциации театральной постановки». Театральный критик и автор современных сценических версий прозы полагает, что именно «расширение контекста произведения как такового и театра как такового» заставляет режиссера искать фигуру соавтора, идеолога; и необходимость этой профессии пришла в театр вместе с режиссерской революцией. Работа со смыслами классических текстов, считает Семеновский, делает фигуру инсценировщика-профессионала сегодня все более и более востребованной: «Именно теперь, когда в XX веке прошла эта череда кризисов сознания, возникает необходимость перепроверки, переосмысления очень важных моментов. Например, что такое маленький человек? Что он такое на фоне всех ГУЛАГов и Освенцимов? Что такое трагический выбор? Что он означает после того, как мы впустили в свое сознание Холокост? И снова и опять возникает потребность расширить контекст произведения ...<...> Перечитать, перепроверить»1. Безусловно, в таком обосновании роли посредника между режиссером и текстом тоже есть своя логика, хотя бы потому, что все более частое обращение театра к одним и тем же классическим романам, повестям и рассказам требует определенной квалификации читателя-интерпретатора, как минимум, знакомого с предыдущими опытами театрального воплощения той или иной прозы.

Само понятие «интерпретация прозы», как мы увидим далее, многоаспектно. А такие интерпретационные процедуры, как выделение сюжетных линий, возведение фабульных достроек, последовательная переработка персонажей прозаических произведений в героев драматических, — явно выходят за рамки чисто режиссерских полномочий и требуют драматургической работы с первоисточником. И самое главное: драматизация авторского голоса, подчас приводящая к появлению принципиально новых, внефабульных, персонажей, не является, строго говоря, чисто режиссерской работой и должна быть выполнена профессионально.

Полагаю, что читатель уже и сам склоняется к той точке зрения, что продукт переложения недраматического текста для сцены — феномен куда более сложный, чем текстовой подстрочник любого, даже самого изысканного, режиссерского текста. Более того, очевидно, что независимо от самой яркой и мощной воли субъекта-режиссера произведение прозы осваивается объектом, а именно — сценой как таковой во всем многообразии ее законов, природы ее условности. Иными словами, здесь работают в том числе и объективные законы: ведь даже в случаях так называемого «прямого режиссерского чтения» необработанный массив повествовательного текста распадается на реплики и ремарки. Третьего нe дано.

Причем при подобной трансформации — и здесь нельзя не согласиться с мне-нием ленинградского теоретика драмы Б. О. Костелянца — меняются не только

Цит. по: *Скороход Н.* Кто мы: Беседы с коллегами // Театральная жизнь. 2006. № 5-6. С. 61.

формальные, но и содержательные структуры первоисточника1. И поэтому термины «инсценировка» (от лат. in —в, на; scaena — сцена) и «инсценирование» я считаю оптимальными «означающими» продукта и процесса подобной деятельности, их и будем употреблять. Термин «инсценировка» — как означающее записи окончательной литературной переработки недраматического первоисточника для сцены, термин «инсценирование» — применительно к процессу создания и сценического воплощения подобной записи-инсценировки. И конечно, далее читатель еще не раз столкнется с вопросом, в чем, собственно, состоит специфика процесса и продукта инсценирования, с проблемой «философии границы» между понятиями «инсценировка» и «использование», то есть с вопросом, чем процесс инсценирования отличается от события использования чужого сюжета (идеи, персонажей и т. п.) для сочинения оригинальной драмы.

Теперь, определившись с означающим, рассмотрим, в чем авторы XIX и XX веков видели многоцветную суть процесса инсценирования. Гоголь, как мы помним, возмущается тем, что из «Мертвых душ» *«таскают* (здесь и далее курсив мой. — *Н.* С.) целыми страницами на театр», Достоевский пишет о намерении *«извлечь из романа драму»* и о *«переработке»* какого-либо эпизода прозы. Ссылаясь на Брука, Товстоногов говорит об «идеальном» инсценировании как о *сжатии* романа2, Свободин же, пересказывая эту мысль на свой лад, определяет данный процесс как *«отыскание* в прозе эмбриона драмы»3. Далее в исторической перспективе «инсценировка» в утвержденном поле отношений театра и прозы видится теоретикам, исследователям и практикам театра как *переложение, трансформация, перевод,* уже знакомое нам *«выковыривание* изюминок драмы», театральная *интерпретация* прозы, *обработка, драматизация, транспонирование* литературного текста на сцену и, наконец, как *чтение.*

Последнее означаемое заслуживает, на мой взгляд, самого пристального внимания. Такое понимание процесса одинаково близко как сторонникам драматизации текста, так и гонителям инсценировки, поклонникам идеи «эпизации театра»; равно прибегают к нему и любители жестких режиссерских интерпретаций прозы, и энтузиасты воплощений повестей и романов в их неприкосновенной целостности. Переход реальности воображаемой, открывшейся через чтение в реальность сценическую — так определяет сущность процесса инсценирования Свободин4. Рассуждая о способах прочтения Пушкина на конференции юбилейного Всероссийского театрального пушкинского фестиваля, Смелянский называет Гинкаса «одним из самых виртуозных „читателыциков" прозы», — имея в виду, что режиссер всегда радикально настроен «читать текст, не делая из него инсценировок»5. «Строка, прочтенная театром» — так озаглавлена уже упоминавшаяся книга о типах инсценировок белорусского исследователя В. Т. Халипа. О «перечитывании» сценой Пушкина, Достоевского, Толстого и других авторов говорится в научных и критических работах прошлого и настоящего, чтением

См.: *Костелянец Б.* О. Драматическая активность // Театр. 1979. №5. С. 59-64. См.: *Свободин А. П.* Диалоги о современном театре. С. 10.

3 *Свободин А. П.* Работа в праздник // Театр. 1984. *№* 10. С. 131.

4 Там же.

5 См.: Играем Пушкина: Пушкинские театральные фестивали, творческие лаборатории, научныеконференции 1994-2001. СПб., 2001. С. 328.

Глава 8. Что мешает создать теорию инсценирования?

любят называть событие сценического воплощения прозы и сами режиссеры — от Немировича-Данченко до Женовача, который «принципиально считает себя читателем романа»1.

Итак, если взглянуть на предмет инсценирования с точки зрения самого процесса переложения прозы или поэзии для сцены, то здесь, безусловно, можно выделить некий обобщающий элемент. Поскольку при всех условиях и разнообразии подобных практик первоначально должны быть прочитаны сами литературные первоисточники, — именно *чтение* описывает всеобщий уровень опыта и позволяет охватить сущность инсценирования вне зависимости от субъекта, референта и конечного продукта этой деятельности. Таким образом, возникает возможность внедриться в механизм инсценирования, минуя вопрос о систематизации его опытов, а потому чтение как деятельность может стать продуктивным инструментом при исследовании общих оснований инсценирования.

Однако акт чтения отнюдь не является самоочевидным. Правила и методы чтения, права и обязанности «идеального» читателя по отношению к автору книги, иными словами, проблема иерархии отношений в триаде «автор-книга-читатель» рассматривается разными областями гуманитарной науки. Существует множество подходов к процессу взаимодействия читателя с текстом, а набор правил «правильного» чтения, предлагаемый тем или иным исследователем, в современной гуманитаристике принято называть «сценарием» чтения, этот термин мы и будем использовать в дальнейшем.

Важно, что за последние полвека в искусствознании, эстетике, филологии и культурологии рождались, развивались, укоренялись и получали широкую известность идеи и аналитические методы, предлагающие принципиально но-зый взгляд на сам феномен литературы и, в частности, на повествовательный текст и систему отношений, в которые он вступает с читателем, автором, другими текстами и контекстами. «Благодаря этим попыткам, — писал Р. Барт в статье „Литература и метаязык", — наш век, быть может, будет назван веком размышления над тем, что такое литература»2. Таким образом, намерение рас-смотреть инсценирование как опыт чтения продуктивно в настоящее время еще и потому, что сама эта деятельность оказалась во второй половине про-шлого столетия в фокусе гуманитарных размышлений и роль читателя была революционно переосмыслена. Феноменологическая эстетика, структурализм, постструктурализм и деконструкция решительно атаковали господствовавшую классическую парадигму чтения, и оно, утратив «статус пассивного потребления продукта, т. е. произведения литературы, — стало актом перформации, актом деятельности»3, а сам читатель был (в той или иной степени) превращен «из потребителя в производителя текста»4.

Попыток комплексного рассмотрения феномена инсценирования в пост-модернистском ракурсе еще не было в отечественной театральной науке, хотя эпоха постмодернизма, казалось бы, благоволила к подобным «штудиям». Рито-

Цит. по: Проза и сцена: [Статьи] // Московский наблюдатель. 1996. *№* 1-2. С. 18.

*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 132.

*Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 1998. С. 84.

*Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 68.

рика исчерпанности искусства, стилевые особенности постмодерна перенесли центр гуманитарной мысли с изучения принципов производства произведения искусства на проблему его восприятия. И поскольку любая сценическая трансформация литературного текста является в том числе и событием восприятия книги, предпринятым ради переписывания ее для театра, — было бы совершенно логично взглянуть на этот процесс с точки зрения открывшихся для нас в 1990-е годы рецептивных сценариев. Однако таких примеров немного, хотя в целом наука о театре так или иначе обращалась и обращается к методологии постмодернизма, исследуя спектакли или творчество режиссера, что является, по всей видимости, своеобразной реакцией на вышедший из моды десятилетие назад постмодерн.

Однако сегодня уже совершенно очевидно, что философские идеи, породившие постмодерн и долгое время питавшие его как стилевую эпоху, оказались шире своего времени. И трудно не согласиться с пророческим замечанием Умберто Эко: еще в 1960-е годы постмодернизм представлялся итальянскому писателю и ученому-структуралисту «тенденцией, которую нельзя отнести к какому-то определенному времени. Это категория духовная, вернее, — стремление к искусству, способ действия»1. Теперь же постмодернистская тенденция (уже, пожалуй, можно написать «традиция») многими западными и отечественными исследователями понимается в том числе и как жест, иллюминирующий и изучающий опыты активного взаимодействия художника и культуры. А потому соединение инсценирования с постмодернистскими сценариями и рецептивными сценариями активного чтения, как мне кажется, вполне органично. Во-первых, это позволяет расширить понимание феномена и рассмотреть его в нетрадиционном ключе. Во-вторых, как считает авторитетный исследователь постструктурализма О. Вайнштейн, «акцент на сильном прочтении, проявляющем скрытые потенции текста, дарующем новую жизнь произведению, свойственен и для философской, и для критической мысли последней половины XX столетия»2. Следовательно, цель чтения в отобранных нами сценариях уже на уровне декларации совпадает с намерением театров, переносящих на сцену книгу того или иного классика литературы. Внедрившись же в существо вопроса, мы обнаружим, что разнообразные взгляды на природу чтения, появившиеся во второй половине XX века, так или иначе отражаются в опытах сценических воплощений классики в эпоху режиссерского театра.

Более того, новые обоснования природы так называемого «активного», или «креативного», чтения совпадают с принципами взаимоотношений сцены и литературной первоосновы в эпоху режиссуры, они помогают проработать, а подчас и разрешить ряд сущностных проблем, сопровождающих феномен инсценирования с момента его рождения и оставшихся открытыми после дискуссии 1970-1980-х годов.

Итак, во второй и третьей части книги, следуя за логикой исторического развития отношений внутри триады «автор-читатель-текст», мы последовательно

1 *Эко У.* Из заметок к роману «Имя розы» // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 227. *Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 68.

извлекаем философские и методологические основания для теории инсценирования и пытаемся ответить на вопросы, сопровождавшие этот феномен от его рождения.

Вторая часть будет посвящена философии «границ» интерпретации и, следовательно, теоретическим основаниям для критического суждения об опытах инсценирования, а третья — тем технологиям и инструментам интерпретирования прозы, которые помогут инсценировщику драматизировать нарративный источник и создадут предпосылки для «сильного» (личностного и современного) прочтения текста первоисточника.

Здесь необходимо оговориться, что проблема интерпретации сопровождает воплощение любого текста на сцене и в этом смысле вопрос на первый взгляд кажется неспецифическим для феномена инсценирования. Однако обращение театра к прозе нередко порождает необходимость активной трансформации первоисточника не только средствами театра, но и с помощью буквального переписывания авторского текста, что не только обостряет проблему интерпретации, но и выводит ее на иной уровень. А следовательно, вопрос об основаниях для критического суждения о границах и принципах подобного «письма» актуален именно для инсценирования. К тому же, как будет показано далее, именно повествовательный текст рождает особый механизм его восприятия и интерпретации, и большинство читательских сценариев, отобранных для исследования, рассматривают художественные повествовательные произведения в качестве основной (или единственной) референтной группы (исключение составляет лишь классическая герменевтика и сценарий Ж. Деррида).

Итак, попытаемся снова взглянуть на историю отечественного инсценирования, но уже совершенно под иным углом зрения. Погрузившись в философию чтения, мы увидим, какие «сценарии чтения» применялись и применяются в практике нашего театра при инсценировании прозы. Любопытно, что сама логика исторического развития отношений внутри триады «автор-текст-читатель» позволит в конце концов прийти к наиболее продуктивным и органичным отношениям между прозой, ее автором и читателем-инсценировщиком.



**ГЛАВА 9** Что такое чтение?

Как ни странно, в таком, казалось бы, простом понятии, как «чтение», заключена проблема, а методологические основания, которые предлагаются различными философскими школами для ее разрешения, часто противоречат друг другу. Однако же эта часть гуманитарного знания лишь формируется в отдельную «науку о чтении». История феномена чтения (как и генезис понятия «интерпретация текста») стала предметом специального научного интереса сравнительно недавно — во второй половине прошлого столетия. Более ранние исследования, например фундаментальные идеи М. Бахтина, оказавшие существенное влияние на постмодернизм в целом, получили широкую известность намного позднее; и сейчас принято считать, что именно вследствие феноменологической революции «человек читающий» попадает в фокус гуманитарных размышлений, словно бы выдвигаясь из теневых задворок на авансцену литературы. Первый абзац работы В. Изера «Процесс чтения» исчерпывающе характеризует суть совершенного переворота: «Феноменологическая эстетика акцентирует внимание на той идее, что в отношении литературной работы следует принимать во внимание не только данный текст, но в равной степени все до единой акции, относящиеся к реакции читателя на этот текст»1.

Ранее же фигура читателя практически не интересовала ни критику, ни философию искусства: «Критике классического толка никогда не было дела до читателя. Для нее в литературе существует лишь тот, кто пишет»2, — таким образом Р. Барт мыслил традиционную иерархию в триаде «автор-читатель-текст». «В истории эстетики на проблеме рецепции искусства исследователи почти не останавливали свое внимание (исключения составляют Аристотель и Кант). Это считалось прикладной, не собственно эстетической проблемой»3, — в унисон Барту определял роль и место феномена восприятия известный российский эстетик Ю. Борев.

И потому лишь в рамках культуры «пост» чтение — совокупность практик, методик и процедур работы с текстом — получило историческое освещение как феномен восприятия произведения литературы, где точкой отсчета принято считать появление письменности, а точнее — фонетического письма как формы фиксации выражаемых в языке различных содержаний. Таким образом, сегодня можно исследовать историю отношений внутри акта чтения в постмодернистском дискурсе. Что мы и сделаем, прежде чем обратиться непосредственно к изучению феноменологических оснований для чтения, поскольку интерпретационные границы конкретных инсценировок прозы располагаются между двумя крайними точками: классическим пониманием чтения и феноменологическими сценариями чтения-интерпретации, рожденными в русле неогерменевтики.

Рассмотрим, что представляли собой практики чтения в европейской традиции с точки зрения человека культуры «пост».

' *her W.* The Implied Reader. Baltimore, 1977. P. 274. Здесь и далее В. Изер цитируется в переводе автора.

2 *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы... С. 391.

3 *Борев Ю.* Эстетика. М., 1985. С. 266.

Создатель философии деконструкции Жак Деррида полагал, что именно Платон первым обратил внимание на проблему разорванности голоса и письма, проблему отчуждения автора речи от читателя ее записи. «Разграничение двух традиций мудрости в „Федре" — одна из первых влиятельных версий этого противостояния речи и письма, которое затем все чаще оформляется в виде антитезы духа и буквы, души и тела»1. Исследуя вопросы письма и чтения, создатель деконструкции обращается к известному платоновскому диалогу, где Сократ рассуждает о речи Лисия, которую бережно записал и принес учителю Федр. Почитаем «Федра» и мы.

Действительно, Сократ как будто высмеивает трепетное отношение юноши к свитку: «.. .тот, кто думает, что искусство он заключил в буквы, и уверен также, что от букв оно получит какую-то ясность и твердость, слишком прост». В вину свиткам Сократ ставит, во-первых, их безгласность: «спроси их о чем-нибудь — преважно молчат»2, а во-вторых, их сиротство и беззащитность: «всякая однажды написанная речь бродит везде — между людьми, разумеющими ее, и между теми, к которым она не относится: она не знает, кому говорить, а кому нет, а потому, подвергаясь оскорблениям и несправедливому порицанию, всегда имеет нужду в помощи своего отца. Самой ей невозможно ни защититься, ни помочь себе»3. Так древний философ не только искусно убеждает простоватого собеседника в том, что «с письмом — беда», но и, сам того не ведая, намечает дальнейшие тенденции европейской традиции чтения: пути и подходы к текстам, принципы и методы обращения с «записанной речью», призванные оградить сироту-свиток от опасностей и бед, предвиденных Сократом в античные времена.

Сам же Деррида, видя свою задачу в реабилитации письма, а стало быть, и чтения, вступает в полемику с его обличителями, взяв платоновского «Федра» в качестве отправной точки дискуссии и выставляя Сократа своим первым оппонентом4. Создатель деконструкции интерпретирует речи Сократа именно в обличительном, дискредитирующем письмо смысле. Но так ли это на самом деле? Дочитав «Федра» до конца, мы обнаружим, что печальную судьбу «сиротки» греческий философ предрекал отнюдь не всем без исключения свиткам. Покончив с разоблачением речи Лисия, Сократ обращается к другому случаю, к иной речи (уж не той ли, что, вернувшись домой после беседы с мэтром, запишет Федр?):

СОКРАТ. Что ж теперь? Не посмотреть ли нам на другую речь, родную сестру ее? Ту, которая вписывается в душу познающего вместе со знанием, которая может защитить сама себя и понимает, с кем говорить и перед кем молчать?

ФЕДР. А написанная справедливо может считаться ее отражением?

СОКРАТ. Без сомнения5.

И далее у Сократа возникает любопытная метафора чтения: «Но тот (автор. — *Н.* С.) еще лучше, кто, пользуясь диалектикой и избрав приличную душу, насаждает

*Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 63. *1 Платон.* Диалоги. СПб., 2000. С. 429. ' Там же. С. 430. ' См.: *Derrida J.* La pharmacie // *Derrida J.* La Dissemination. Paris, 1972. P. 71-196.

*Платон.* Диалоги. С. 330.

и сеет в ней (в записанной речи. — *Н. С.)* проникнутые знанием мысли, которые в состоянии помочь и самим себе и сеятелю. Они не бесплодны, но заключают в себе семя, а потому, будучи способны осеменить мыслями и другие умы, всегда служат залогом бессмертия и тому, кто имеет их...»'. Таким образом, уже у Платона возникает, как мне кажется, разделение речей на пригодные и непригодные для записи: упрощенно говоря, речи хорошие и речи пустые, содержащие семя, которое сохраняется в записанном свитке, или же не содержащие оного. Именно для записей последнего типа, как следует из «Федра», и справедливы все опасения Сократа, но как быть с хорошими речами и фиксирующими их свитками, способными, по Сократу, и без помощи сеятеля «оплодотворить другие умы»? Деррида так объясняет это двоякое отношение философа: под пустой речью Платон (как и его герой — Сократ) понимает записанную речь человека, хорошая же есть божественный глагол, идеальность, «письмо истины в душе»2. То есть в противоположность дурному письму — «письму в „собственном", обыденном смысле этого слова, письму „чувственному", „пространственному" человеческому»3, хорошее письмо у Платона, согласно Деррида, — прерогатива божества.

Если мы, последовав логике Деррида, согласимся, что Платон устами Сократа отказывает любой записи человеческого голоса в самодостаточности и настаивает, что всякий свиток нуждается в определенной помощи для охранения заключенного в нем содержания от искажений, — то будем вынуждены принять и все следствия подобного утверждения. Именно из «Федра», согласно Деррида, выходит классическая европейская традиция, рассматривающая чтение как истолкование раз и навсегда вложенного и закрепленного в рукописи инвариантного содержания. И далее — *хорошее* чтение в работах теоретиков искусств от Климента Александрийского до Тэна и Сент-Бева выступает как истолковательная практика и рассматривается в рамках герменевтики, где «решающей целью... полагалось установление наиболее верного, если не единственно правильного истолкования. Истина одна, сокровенная тем более»4. Меняется лишь ответ на вопрос о ее носителе.

Относительно священных текстов сомнений не существовало: носителем Истины является сам Святой Дух. Однако и эти тексты нуждались в истолковании и истолкователях, задачей которых являлось установление правильного смысла. Для читателей Средневековья всегда работало «правило криптографа», на которое любит ссылаться У. Эко: «Это золотое правило, которым пользуются криптографы и дешифровальшики, а именно, что смысл любого тайного сообщения можно расшифровать, если только у вас есть уверенность, что это действительно сообщение»5. И несмотря на то, что теория аллегории допускала толкование священных текстов не только в буквальном, но и в аллегорическом, моральном и анагогическом смыслах, «значения аллегорических фигур и знаков, с которыми мог иметь дело средневековый читатель, были заранее определены для него

1 *Платон.* Диалоги. С. 331.

2 Там же. С. 332.

3 *Деррида Ж.* О грамматологии. М„ 2000. С. 129.

4 *Громов Е. С.* Искусство и герменевтика в ее эстетических и социальных измерениях. СПб., 2004. С. 20.

5 Эко *У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2003. С. 218.

энциклопедиями, бестиариями, лапидариями»1, и все четыре смыла произведения должны были устремляться к главному — анагогическому. Само же чтение-истолкование полагалось в Средние века занятием элитарным, требующим не только профессиональной подготовки, но и непременного «допуска» — священного сана.

Перенося законы схоластики на светское письмо, Данте Алигьери наделяет и автора литературного текста божественным статусом: создатель произведения объявляется хозяином и носителем его смысла, единственно легитимным и авторитарным его истолкователем. А сама «мысль о возможности разных мнений (относительно смысла текста. — Я. С.) не получает подлинного признания ни у Данте, ни в эстетике Возрождения, ни классицизма, ни Просвещения. Считалось, что расхождения в эстетических оценках могут касаться частностей, а не самой истины»2. Так в русле логоцентризма — образа умопостигаемости, преобладающего в западном мире, — формируется классическая традиция чтения литературного текста — модель чтения-постижения, где единственной задачей интерпретатора является адекватное понимание произведения, иными словами, выявление вложенных автором смыслов, наиболее полное и всестороннее раскрытие авторской интенции3. Принцип детерминизма приобрел в христианскую эпоху несколько отличные от античности философские основания: «Основой этой поэтики необходимого и однозначного был упорядоченный космос, иерархия сущностей и законов, которую поэтический дискурс мог лишь прояснить на нескольких уровнях, но которую каждый индивидуум должен был понимать единственно возможным образом — так, как это было предопределено творящим *логосом»\*.*

А в последней четверти XIX века классическая традиция была научно обоснована для чтения художественных текстов в различных модусах: образовательном, социокультурном, креативном, критическом. «В литературной критике логоцен-трическая система узнается, прежде всего, по представлению о том, что каждое произведение должно иметь определенный смысл, вложенный в него лично автором. Авторские намерения остаются исходным пунктом для интерпретации»5. В русле этого метода, филигранно отточившего свой инструментарий в пространстве позитивизма, правильное чтение (как и во времена Средневековья) — привилегия читателя-профессионала: самого писателя, а затем уже исследователя, критика, опыт же обычного читателя-дилетанта несовершенен. Субъективные факторы: участие в событии чтения-истолкования индивидуальности читателя, работу его сознания, его опыт, настроение, его социокультурное окружение — эта традиция практически не учитывает. Как и не принимает во внимание и не исследует коммутативные стратегии, которые предлагают авторы художественных текстов в своих произведениях.

1 *Эко У.* Роль читателя. С. 89.

*Громов Е. С.* Искусство и герменевтика в ее эстетических и социальных измерениях. С. 20.

Такой взгляд на развитие герменевтики, естественно, страдает схематичностью: речь идет лишь о генеральной линии; со времен античности существовали и альтернативные теории восприятия и понимания.

' *Эко У.* Роль читателя. С. 91. *' Вайнштейн* О. Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 63.

**ГЛАВА 10** Чтение — удел избранных

Методический инструментарий, иными словами, сценарий классического чтения был разработан, как уже упоминалось, в Новое время в рамках философии позитивизма и сциентизма. Применяя естественно-научные принципы и методы исследований ко всем областям гуманитарного знания, позитивизм предложил ряд «ключей», помогающих понять произведение искусства, а применительно к чтению — подробно прописал набор процедур, при помощи которых следует извлекать первоначальную авторскую интенцию из произведения литературы. Согласно положениям «биографического метода», разработанного ярчайшим представителем этой школы писателем и критиком Ш.-О. Сент-Бевом, основные исследовательские усилия читателя должны быть направлены на личность автора произведения: «Я стараюсь раствориться в человеке, облик которого воссоздаю»1. Чтобы достичь цели, читателю требуется тщательно изучать не только письма, дневники, черновики, наброски, другие произведения автора книги, но и его житейскую биографию, а также саму эпоху, в которую он творил, обращаясь к историческим источникам и мемуарной литературе. Великого человека, утверждал Сент-Бев, можно понять даже через его родственников: мать, отца, братьев и сестер. Чтобы слиться с личностью автора, «идеальному читателю» надлежит ответить на вопросы: «Каковы были его религиозные взгляды? Какое впечатление производило на него зрелище природы? Как он относился к женщинам? Был ли он богат? Беден? Каков был его распорядок? Повседневный образ жизни? Наконец, каковы были его пороки и слабости?!»2. Другой крупнейший французский искусствовед, историк и социолог искусства И. Тэн стремился соединить автора и его текст с эпохой и социумом, которые существовали во время создания произведения. Как и Сент-Бев, Тэн «подчеркивал первостепенную значимость дискурсивного знания, предполагающего всестороннее изучение соответствующих источников и памятников культуры»3. Впрочем, анализ творческой индивидуальности автора также входит у Тэна в число основных задач идеального читателя. Самому событию чтения, таким образом, согласно позитивистскому сценарию, должна предшествовать огромная исследовательская работа читателя, и эти усилия должны быть сосредоточены вокруг триады «автор-творение-эпоха».

Согласимся, биографический метод повсеместно применяется сегодня как методология чтения в образовательной сфере: *«Автор* и поныне царит в учебниках истории литературы... В средостении того образа литературы, что бытует в нашей культуре, безраздельно царит автор, его личность, история его жизни, его вкусы, его страсти...»4. И этому, по мнению Барта, есть серьезные причины. Во-первых, позитивистская установка позволяет «требовать широких, трудно и кропотливо

*Сент-Бев Ш.-О.* Мысли и максимы // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С. 51.

2 *Сент-Бев Ш.-О.* Шатобриан в оценке одного из близких друзей: [Определение биографическогометода] // Там же. С. 46.

3 *Тэн И.* История английской литературы. Введение // Там же. С. 74.

4 *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы... С. 385.

удел иэоранньгх

приобретаемых познаний»1, а именно на этом строится основная образовательная парадигма, в том числе и в гуманитарной сфере. С биографии автора начинается изучение любого классического литературного произведения в общеобразовательной школе, основные положения методологии Тэна и Сент-Бева используют как методики правильного чтения студенты и специалисты творческих профессий, позитивистская программа исследований вокруг пьесы и ее автора до сих пор считается не просто правильным, но и обязательным предварительным этапом ее постановки для студентов-режиссеров.

Приложимо ли в принципе позитивистское виденье феномена чтения как акта идентификации с художественным миром автора, эпохи, произведения к инсценированию? Насколько продуктивно, инсценируя классический текст, стремиться разгадать и выразить авторскую интенцию? И продуктивно ли критику, оценивая опыты переложения прозы великих авторов для подмостков, надевать позитивистские очки? Вопрос не такой простой, как может показаться на первый взгляд.

С одной стороны, в эпоху режиссерского театра сцена, переосмыслив свои отношения с литературным первоисточником, казалось бы, бесповоротно изживает классический подход к чтению. «Режиссура — по самой своей природе созидательно-творческая, авторская, „драматургическая" деятельность. <...> И современная театральная режиссура все смелее „вторгается" в то, что привнесено в театр писателем, подобно тому, как рифма XX века проникает в глубину стихотворной строки»2, — так в конце 1970-х В. Хализев сформулировал общепринятую теперь формулу взаимоотношения драматурга и режиссера. С чисто теоретической точки зрения выстраивание режиссером самостоятельного сценического текста взамен литературного — то самое общее место театральной науки, которое ни у кого сегодня не вызывает ни малейшего возражения. Тем более что после снятия идеологических и цензурных ограничений в 1990-е годы прошлого века вся без исключения классика превратилась в «растабуированное» пространство для все более смелых и дерзких экспериментов. Не вызывает дискуссий и общая критическая установка для оценки подобного рода отношений читателей с повествовательными текстами: «...чем активнее создатель спектакля вторгается в ткань романа, чем активнее переводит его на язык сцены (и прежде всего на свой индивидуальный язык), тем, значит, более личностно его отношение к прозе, и тем самым, больше оснований ему доверять»3 (Н. Якубова).

Но, как выясняется, теоретическая установка критика подчас расходится с практикой, и «мерка» авторской интенции присутствует сегодня в подавляющем большинстве критических текстов с тем или иным знаком, часто на уровне оговорки. А в случае обращения сцены к прозаическим или поэтическим текстам писатель — автор первоисточника — почти всегда призывается в качестве судьи и авторитета, так или иначе подкрепляющего суждение критика о достоинствах и/или недостатках театрального сочинения. Критическая реакция на «Двойника» — инсценированную (в содружестве с А. Завьяловым) и воплощенную В. Фокиным на сцене Александрийского театра в 2004 году повесть Достоевского — продемонстрировала широчайший

*Барт Р.* Две критики // *Барт Р.* Избранные работы... С. 268. 2 *Хализев В. Е.* Драма как явление искусства. М., 1978. С. 200. Проза и сцена: [Статьи] // Московский наблюдатель. 1996. № 1-2. С. 5.

спектр подобных апелляций к авторитету последнего. На правый (позитивистский) край спектра я поместила бы парадоксальное суждение Е. Соколинского: «Фокин вместе с Александром Завьяловым решительно переписали первоисточник, который современники называли нестерпимо растянутым. Да и сам автор признавал: „форма повести мне совершенно не удалась"»'. Почему же привычка покрывать или разоблачать произвол инсценировщика авторской интенцией и по сей день присутствует в критическом дискурсе вопреки общетеоретическому пафосу ее отрицания?

Проблема, как мне кажется, заключается в том, что позитивистский подход к чтению литературного произведения, хотим мы этого или нет, прочно укоренен в нашем сознании. Согласимся, что до сих пор в эмпирии школьного образования классическое чтение подается как данность и единственная, никак не откомментированная методика постижения литературы. А поскольку в «коллективном бессознательном» того или иного социума власть культуры не менее значима, чем власть природы, возможно, именно эта образовательная установка и срабатывает как охранительная инстанция, своеобразный религиозный атавизм классической парадигмы чтения. Причем иные случаи радикального обращения с текстами классической прозы привносят лишь легкую атмосферу нервозности, связанную с несовпадением интерпретаций авторской интенции у читателя-инсценировщика и у критики (или публики). В других же случаях, когда и публика, и критика подсознательно чувствуют, что создатели сценического переложения и не пытались определить изначальную авторскую мысль, отвергая не только позитивистскую, но и интерпретационную модель чтения, — атмосфера предельно накаляется и в социуме происходит иррациональный протестный взрыв.

Еще одним признаком укорененности в нашем сознании авторского авторитета является соблазн «посреднического смирения» (термин М. Любомудрова) перед величиной классика, которое испытывают порой режиссеры по отношению к прозе великих писателей. Отношения режиссера-инсценировщика и автора, построенные на принципах подавления, подмены или диалога с авторской интенцией, сознательно смиряются желанием ее поиска, стремлением театра «припасть к истокам», занять позицию наивного читателя, как будто впервые постигающего смысл великого произведения. Театральная история знает примеры сознательного отказа режиссера от персонального осмысления литературного первоисточника, случаи, когда он декларирует свое стремление «прочесть текст как текст, не налагая интерпретации»2. Как это ни парадоксально, опыты, представлявшиеся невозможными еще английским романтикам и Ф. Ницше, встречаются и в истории, и в сегодняшней эмпирии нашего театра. Рассмотрим один сравнительно недавний пример.

Вспомним, что постановка «Братьев Карамазовых» Немировича-Данченко ломала условность сцены и подавала роман Достоевского в необычном формате двух вечеров и это было невиданным режиссерским новаторством для второго десятилетия XX века. Предпринятый в конце того же столетия опыт Женовача, представлявший «Идиота»3 в трех спектаклях, был не меньшим — хотя уже консервативным — вызовом своему времени — эпохе «жесткой режиссерской руки».

1 *Соколинский Е.* Безумная беззащитность // Невское время. 2005. 25 марта. С. 5.

2 *Ман П. де.* Слепота и прозрение. СПб., 2002. С. 138.

3 Ф. Достоевский. Идиот: в 3 вечерах. Режиссер С. Женовач. Драматический театр на Малой Бронной.Москва. 1995.

Сергей Женовач, как писал критик Г. Заславский, провозгласил себя исключительно читателем романа «Идиот», отказавшись «режиссерским взглядом смотреть на того или иного героя, и далее — отказывая себе... в ассоциативном решении тех или иных сцен»1. Трехчастный спектакль казался иным критикам «монстром, забредшим из иной эпохи, иного геологического периода»2. А. Смелянский полагал, что этим принципиальным прочтением Достоевского режиссер отвергает весь опыт современной сцены и «примыкает к другой традиции, редким пунктиром прочерченной в театральной истории века. Той традиции, что началась „Братьями Карамазовыми" в Художественном театре, продолжилась „Воскресением", отозвалась — спустя десятилетия — „Братьями и сестрами" и „Бесами" в Петербурге»3. Все вышеназванные спектакли объединяет, по Смелянскому, нежелание режиссеров прибегать к тем или иным переработкам прозы, стремление представить ее в первозданном виде. Мне же подобные объединяющие признаки кажутся формальными, а «Бесы» в постановке Л. Додина, как, впрочем, и спектакль Немировича-Данченко, — опытом жесткого интерпретационного чтения. Спектакль Женовача на Малой Бронной я бы оставила в оппозиции к вышеперечисленным постановкам: судя по интенсивности духовных усилий, которые затрачивают режиссер и актеры на постижение авторской мысли, всего объема авторских интенций, заложенных, с их точки зрения, в этих произведениях, перед нами опыт классического чтения романа. Этот случай театрального постижения «Идиота» — почти что эзотерическое, средневековое однонаправленное стремление читателей обогатиться опытом Достоевского, слиться с его заветной идеей «русского света». Спектакль ставился вовсе не для того, чтобы заявить о себе или зафиксировать и представить зрителю какое-либо современное истолкование романов, — именно постижение идей Достоевского являлось целью театрального чтения.

Каков же был итог такого прочтения? «Идиот» Женовача оценивался современниками неоднозначно: иные приветствовали в нем значимый признак заката режиссерского театра, другим же подобный опыт чтения представлялся лишь иллюстрацией к роману, «скольжением по поверхности текста»4. Я же полагаю, что попытка «стушеваться» перед величиною автора не сняла с постановщика романа задачи понимания текста, некоторым рецензентам все же удавалось считать сценическую интерпретацию романа, другое дело, что они находили ее и банальной, и внутренне противоречивой: Н. Якубова писала о «рутине и невнятице», О. Егошина об элементарном «микшировании любовной линии»5. И тезис Ницше о том, что любая попытка чтения приводит в конечном счете к субъективной интерпретации текста, строго говоря, не опровергнут этим театральным опытом.

Интересно, что вслед за режиссером, всеми (сценическими и внесценическими) силами умаляющим свою индивидуальность и страстно желающим «преклонить колена» перед исходной интенцией автора-классика, иные пишущие об «Идиоте» критики выражали почти религиозный экстаз перед такой позицией читателя Же-

Проза и сцена: [Статьи] // Московский наблюдатель. 1996. № 1-2. С. 18.

*Смелянский А. М.* Идиот нашего времени // Там же. С. 19.

Там же.

Проза и сцена: [Статьи] // Московский наблюдатель. 1996. *№* 1-2. С. *6.*

Там же. С. 6, 11.



новача и в середине 1990-х он был провозглашен едва ли не мессией нового, пострежиссерского театра. Эта цепная реакция экзальтированного поклонения была истолкована А. Смелянским как жест «стремления к свету» в эпоху обесценивания всех прочих моральных ценностей. Что ж, подобные отношения напрямую отсылают к классической парадигме чтения, причем в ее средневековой модификации. Замечу, что данный механизм сценического воплощения прозы, конечно же, не привел к смене вех и смерти режиссерского театра, однако продолжает существовать пунктиром среди потока инсценизаций, сделанных согласно иным принципам чтения.

Еще одним следствием жизнестойкости классического сценария чтения является невроз художника, трансформирующего великие тексты. В канун пушкинского юбилея А. Свободин сформулировал суть недуга, которым так или иначе одержим всякий творческий человек, вступающий в активное взаимодействие с «солнцем русской поэзии»: «В глубоком подсознании у всех возникает мысль о неприкосновенности Пушкина. В какой-то момент в России Пушкин стал субъектом религии, Богом. И если театр берет Пушкина, он в подсознании держит, что Пушкин — неприкасаемая, историческая, державная, культурная ценность»1. Для меня совершенно очевидно, что подобное сакральное отношение диктует классическая парадигма чтения, и эту, укорененную в подсознании, установку невозможно отменить вдруг, с помощью декрета. Мысль о личном несоответствии масштабу классика при необходимости вмешательства в «совершенное тело» классической прозы так или иначе тревожит не только начинающих, но и наиболее соразмерных великим литераторам читателей. К примеру, Юрий Норштейн, рассуждая о своих многолетних, нескончаемых опытах создания анимационной версии гоголевской «Шинели», рассматривает все тот же «проклятый вопрос»: «Естественно, первый вопрос — о литературе, экранизации. Кино берет в основу и экранизирует тексты, которые сами по себе уже обозначились в мире и незыблемы, как Библия. Зачем тогда кино? Это законный вопрос и по отношению к гоголевской „Шинели", потому что „Шинель"" — совершенное произведение уровня библейской притчи» . Согласимся, что логическим следствием осознания сакральности того или иного

1 *Свободин А. П.* [Из выступления на круглом столе VI Всероссийского пушкинского театральногофестиваля] // Играем Пушкина. С. 292.

2 *Норштейн Ю.* Солнце, кошка, чинара, я и наша судьба-. [Беседа с М. Дмитревской] // Петербургскийтеатральный журнал. 2006. №3 (45). С. 84-85.

текста становится глубокий пессимизм относительно продуктивности любой его перестройки, более того — исчезновение стимула для такого рода переработок, к чему нас, собственно, и подталкивает классическая парадигма чтения. Изучение, исследование, театральное постижение — единственные в рамках этого сценария побудительные мотивы для освоения литературного текста сценой.

*Сент-Бев Ш.-О.* [Из «Дневника»] // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. С. 52.

Таким образом, классическая парадигма чтения работает сегодня как на от-рефлексированном, так и на подсознательном уровне; подобную установку можно обнаружить и у художника, имеющего дело с классическом текстом, и у критика, оценивающего результат инсценирования. В рамках этого читательского сценария автор произведения наделяется статусом держателя истины: Бога, Учителя или Пророка. Читателю, соответственно, остается роль верующего в Бога, собственно в вере и состоит его главная функция. Сами читатели разделены на касты по принципу их профессиональной подготовленности к акту чтения, следовательно, и сам акт чтения может быть правильным (соответствующим интенции) или неправильным (искажающим ее). Согласно классическим принципам, интерпретация литературного первоисточника незыблема, рождена в момент создания книги ее автором, обязанностью же критика, иными словами, читателя-профессионала, вооруженного глубоким и всесторонним дискурсивным знанием, становится бдительная охрана произведения от всех прочих — чуждых авторской интенции — истолкований. «Мы — дозорные»1, — утверждал Сент-Бев.



**ГЛАВА II** Чтение — диалог равных

И все же, несмотря на глубокие корни и более широкое, чем это принято считать, распространение классического взгляда на чтение, большинство современных практик инсценирования строят свои отношения с текстом первоисточника на иных принципах. В основе подавляющего числа сегодняшних опытов сценического чтения классической прозы лежит интерпретационная парадигма. И это неслучайно, поскольку критика позитивизма на всем протяжении прошлого столетия была общим местом для искусствознания.

Во-первых, бунт против своего божественного предназначения подняли сами авторы, антипозитивистским пафосом проникнута, например, книга Марселя Пруста с характерным названием «Против Сент-Бева», на разоблачительные идеи которой любят ссылаться романисты новейшего времени. «Полемика Пруста, направленная против Сент-Бева, имеет принципиальное значение. Подчеркнем: Пруст не упрекает Сент-Бева в преувеличениях; он не порицает ограниченность его метода; его суждение безоговорочно: этот метод слеп по отношению к другому я автора, слеп к его эстетической воле, несовместим с искусством, направлен против искусства, враждебен искусству»1, — так в конце XX века войну против позитивистских принципов чтения продолжает Милан Кундера. К подобному заключению, так или иначе собравшему многие обвинительные пункты, можно добавить лишь упрек в научной недобросовестности этого метода. По мнению представителя франкфуртской школы неогерменевтики Вольфранга Изера, сам позитивистский метод, само «желание аутентично выявить авторское намерение, столь часто выражаемое в аудиториях и лекционных залах, приводило к исследованиям души автора или структур его сознания — задачам, имеющим лишь спекулятивное решение»2. Все значимые читательские теории XX века начинают свою риторику с обоснования невозможности открыть авторскую интенцию ключами позитивизма.

Критическое отношение к классическому сценарию чтения находит место и в пространстве герменевтики: в оппозиции к этому направлению находится виднейший немецкий философ XX столетия, создатель нового герменевтического метода в эстетике Ханс-Георг Гадамер. В философских работах «Истина и метод. Основные черты философской герменевтики» и «Актуальность прекрасного» Гадамер «атакует» саму классическую парадигму понимания и, опираясь на иную философскую традицию3, доказывает несводимость истины к тому ее понятию, которое сложилось в рамках позитивизма и сциентизма.

Истина для Гадамера не есть характеристика познания, это характеристика самого бытия. Процесс понимания не является внешним по отношению к субъекту анализом, напротив — состоявшийся акт понимания приравнивается к акту

1 *Кундера М.* Нарушенные завещания. СПб., 2004. С. 272.

2 *Изер В.* Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология. СПб., 2001. С. 193.

Признание «многосмысленности» текстов А. Аврелием, принципы герметико-символистического чтения в эпоху Ренессанса, эстетические взгляды английских и немецких романтиков, эстетические теории И. Канта.Ф. Шеллинга, Ф. Ницше и др.

деятельности, и проблема постижения истины становится для Гадамера вопросом онтологическим. Соглашаясь с идеями английских романтиков относительно внутреннего единства категорий «понимание» и «истолкование», он включает в категорию «понимание» еще несколько составляющих. Истина «свершается», в этом отношении она и есть опыт — встреча, со-бытие двух инстанций: «Понимание является всегда некоторым свершением»1, и, кроме того, «применение есть такая же интегральная составляющая герменевтического процесса»2. Иными словами, интерпретация, по Гадамеру, имманентна процессу чтения, она осуществляется путем соотнесения содержания текста с культурным и мыслительным опытом современности, который заключает в себе сознание читающего, стимул подобного акта — сознательная или неосознанная потребность «применения», «употребления» данного текста.

Таким образом, принципиальным моментом для чтения классики становится, по Гадамеру, сопряжение прошлой культуры, которую заключает в себе произведение («опыт традиции»), с «горизонтом» ожидания читателя, существующего в своей исторической данности и независимо от субъективной воли являющегося продуктом свой исторической эпохи. Понимание для Гадамера — «это всегда таяние, медленная плавка этих существующих самих по себе горизонтов»3. Принципиальной для этой философии становится субъективность читателя, а интерпретация произведения предстает как экзистенциальное событие человеческой жизни. Согласимся, подобный онтологический подход как нельзя лучше соответствует задачам креативного читателя, то есть читателя, одержимого целью соединить классический текст с личным и современным историческим контекстом в акте творческого письма.

Итак, чтение впервые обосновывается у Гадамера как диалог на равных. Однако понимание для Гадамера всегда сопряжено с самим текстом, отвергая всякую внетекстовую активность, он утверждает, что «понимание имеет вопросно-ответную структуру: понять текст, значит, — понять вопрос, который этот текст ставит, а не навязывать ему посторонний вопрос»4. Таким образом, определение интерпретации как *смыслопонимания,* как выявления смысла произведения в диалоге с ним остается для Гадамера принципиальным: «Невозможно инсценировать драму, прочитать вслух стихотворение... не поняв исконный смысл текста и не подразумевая его при воспроизведении и истолковании»5.

Иными словами, чтение текста является интерпретацией его «исконного смысла», но границы подобной интерпретации существенно раздвинуты, в процессе чтения-диалога неизбежно происходит *наращивание смысла,* поскольку сама интерпретация заключается здесь не в воссоздании авторской интенции, нов пересоздании смысла в процессе со-бытия читателя и книги. Такое понимание чтения, конечно же, предусматривает множественность равноправных интерпретаций одного и того же произведения, и подобная множественность

*Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 41. Там же. С. 365.

*Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного. М, 1991. С. 85.

*Бычков В.* Гадамер // Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века. М., 003. С. 121. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. С. 367.

возведена Гадамером в общий герменевтический принцип: «Фундаментальная истина герменевтики такова: истину не может познать и сообщить кто-то один. Всемерно поддерживать диалог, давать сказать свое слово и инакомыслящему, уметь усваивать произносимое им — вот в чем душа герменевтики»1. Вспомним теперь, что в наиболее плодотворных опытах инсценирования дорежиссерского театра — «Хризомании...» кн. Шаховского или «Преступлении...» Павла Орленева присутствовала активная позиция читателя по отношению к тексту — чтение первоисточника проходило именно по интерпретационному сценарию.

Интерпретационная модель чтения занимает в XX веке основополагающие позиции в культурологии, философии литературы и критике. Интерпретационные действия в такой модели предполагают неизбежное наращивание смысла текста-первоисточника, его пересоздание. Однако есть ли границы подобного пересоздания, каков механизм диалога читателя и текста, пропорции авторской интенции и читательской субъективности в событии интерпретации, то есть каковы правила наращивания смысла при чтении? Эти принципиальные для читателя-инсценировщика вопросы становятся в новейшее время и главными точками расхождения разнообразных читательских сценариев, рожденных в русле интерпретационной модели. И поскольку такая модель, как уже говорилось, лежит в основе читательской стратегии подавляющего большинства современных инсценировок — разгадка принципов, по которым строилось событие интерпретации, и есть, как мне кажется, наиболее продуктивная позиция критика-наблюдателя. Пытался ли инсценировщик высветлить авторское намерение, раствориться в авторской интенции, или исходил из собственного субъективного ее понимания, или же — стремился выстроить событие встречи произведения и настоящего исторического контекста, то есть прочесть текст современностью? Или, возможно, читатель-инсценировщик протягивал руку лично автору, пытаясь вступить в спор с его идеями, убеждениями через интерпретируемый текст? А в этом случае — на каких принципах происходило подобное общение? Серьезен ли инсценировщик в своих намерениях присоединить к тексту фигуру пишущего или же автор для него — повод для иронии, знак, персонаж деконструктивной игры?



1 *Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного. С. 8.

ГЛАВА 12

Чтение по Сартру:

прогулки с классиком

Наращивание смысла произведения в некоторых опытах современного инсценирования сопряжено с появлением в инсценировке нового персонажа — самого автора текста, и это справедливо прежде всего в отношении авторов классической прозы. Подобные случаи при всем разнообразии подходов инсценировщиков к фигуре автора отличает значительная степень свободы, отсутствие и доли «почитания», «ученичества», «посреднического смирения». «Спор с идеями автора сделался вполне корректен. Автор стал театральным персонажем — не только в фигуральном, но и в буквальном смысле: его самого вывели на сцену», — анализируя принципы отношений прозы и сцены в последней трети прошлого века, Александр Соколянский приводит несколько подобных примеров: «Гоголь собственной персоной оказался необходим и Анатолию Эфросу в „Дороге", и Юрию Любимову в „Ревизской сказке". <... > Автор не только произносил свои лирические отступления, но и ввязывался в полемику с персонажами»1.

Интересно, что иные российские классики: Лермонтов, Достоевский, Тургенев — чрезвычайно редко обращаются в сценических персонажей, другие же: Пушкин, Чехов и в особенности Николай Васильевич Гоголь — являются многократно, их образы как будто притягивают читателей-инсценировщиков.

Пушкинский юбилей 1999 года породил немало подобных «прогулок» с классиком: «Режиссеры начали игру с масштабом Пушкина. Маленький и невзрачный, он болтается между ног персонажей спектакля „Покойный бес" (ТЮЗ им. Брянцева; реж. А. Праудин). В „Пире во время чумы" Г. Тростянецкого Пушкин представлен одновременно в виде чучела и в виде знамени. <...> Композиция С. Арцибашева и Д. Крымова „Карантин" заканчивается грубовато-насмешливой фразой о неудобстве подтирать задницу исколотыми в карантине письмами»2. Конечно, список Е. Со-колинского показывает примеры использования различных принципов обращения с фигурой автора, но, как мы видим, в целом стремление инсценировщика так или иначе выстроить диалог с личностью, написавшей произведение-первоисточник, — нередкий пример в сегодняшней практике инсценирования, и все эти опыты лежат вне классической парадигмы обожествления писателя-классика.

Традиция выведения на сцену «автора собственной персоной» активно развивается: писатели то пересекаются и вступают в отношения со своими же персонажами, то вселяются в собственных героев, то — строчками собственных писем и эпизодами своих биографий — интерпретируют темные, с точки зрения читателей-инсценировщиков, места повестей и рассказов. «Театр пишет: „Доктор Чехов" и тем самым дает заявку, что он будет общаться с личностью Чехова»3, — в спектакле Г. Козлова (Театр на Литейном, 2003) по произведениям Чехова автор-субъект «растиражирован» до четырех персонажей, а сама сценическая компози-

Проза и сцена: [Статьи] // Московский наблюдатель. 1996. *№* 1-2. С. 15.

*Соколинский Е.* Пушкин: текст литературный и сценический // Играем Пушкина. С. 393-394. ! *Москвина Т.* Начну читать и плачу // Петербургский театральный журнал. 2003. №31. С. 103.

ция обращает свой пафос именно к личности классика. Еще один спектакль этого режиссера в Театре на Литейном — «Концерт замученных опечаток» на основе «Золотого теленка» — опять-таки не обходится без обращения к персонам авторов романа-первоисточника — Илье Ильфу и Евгению Петрову: «играют параллельно историю об Ильфе и Петрове и фрагменты из их романа»1. Герой романа «Золотой теленок» Остап Бендер на этот раз раздваивается: в него по очереди «вселяются» его авторы, «вирусу интерпретации» (термин А. Васильева) подвергнут не только роман, но и отношения его авторов: «Задумывали трагический ход: Петров отказывается ехать с Ильфом в Туркестан, а параллельно туда отправляется по сюжету романа Бендер; совместная работа прекращается, наступает разрыв. Только смерть Ильфа... делает очевидным для Петрова... их неразрывность»2, — так считывает интенцию инсценировщиков критик Н. Песочинский. Как мне показалось, читатели романа «Золотой теленок» произвели попытку его интерпретации, исходя из жизненных биографий, человеческих и творческих отношений Ильфа и Петрова, причем инсценировщики производили подобное диалогическое соединение текста с контекстом — миром авторов произведения — предельно серьезно.

Продуктивны ли подобные усилия читателей-инсценировщиков? Вопрос неоднозначный. Версией интересной, «хотя и запутанной» кажется сценическая интерпретация «Золотого теленка» Н. Песочинскому, обрушивает критический пафос на «Доктора Чехова» Т. Москвина, не относят к числу безусловных удач Ю. Любимова и А. Эфроса сценические интерпретации «Мертвых душ». Подавляющее большинство критиков, рецензирующих спектакли, в которых используется диалог с автором, называют этот прием рискованным или же относятся к нему резко отрицательно. Однако подобный интерпретационный механизм имеет серьезные теоретические основания, а принцип диалога двух субъектов — писателя и читателя — положен в основу читательского сценария Ж.-П. Сартра.

Вышедшая в середине прошлого века книга Сартра «Что такое литература» содержит немало размышлений о новом типе отношений автора, читателя и книги. Объединенные сквозной темой — «ангажированность пишущего свободой», четыре философских эссе Сартра в основном посвящены назначению писателя, и феномен чтения рассматривается лишь в узком аспекте воздействия сочинителя на реальность — непосредственно через книгу.

Вторая и третья части книги — «Почему люди пишут» и «Для кого люди пишут» — рассматривают процесс чтения с позиций, близких принципам феноменологии: «... процесс письма подразумевает процесс чтения как свой диалектический коррелят, и эти два взаимосвязанных акта требуют двух различных исполнителей»3. Сартр как будто устанавливает паритет между двумя фигурантами чтения:«... чтение — это благородное соглашение между автором и читателем; они оказывают друг другу доверие, полагаются друг на друга и каждый требует от другого ровно столько, сколько тот требует от него»4. Подобная установка делает личностные

*Песочинский Н.* Дай миллион! // Петербургский театральный журнал. 2001. №25. С. 55.

2 Там же. С. 57.

3 *Сартр Ж.-П.* Что такое литература. СПб., 2000. С. 43.

4 Там же. С. 55.

качества читателя принципиальным фактором: «...чтение... выступает синтезом восприятия и творчества; оно утверждает значимость как субъекта, так и объекта»'. Однако Сартр ни в коем случае не умаляет значения пишущего за счет читателя, как это будет сделано в дальнейших сценариях, его мышление вовсе не чуждо центризма, в центре триады, как и при классическом взгляде на дело, — «человек пишущий».

И в то же время писатель у Сартра не может единолично создать произведение: «.. .творение может обрести завершение только в чтении, поскольку сочинитель должен доверить кому-то другому обязанность закончить то, что им начато»2. А читатель освобождается от жестко установленных позитивизмом обязанностей и получает некоторые права: он «одновременно и обнаруживает и созидает», а «произведение существует на уровне способности читателя», и у последнего «всегда существует возможность „вчитаться поглубже"»3.

Каков же механизм «эстетической работы» читателя, порождающий полисемию текста? Каковы отношения, в которые вступают два субъекта посредством книги? Полисемию текста порождает тот факт, что воображение читающего «призвано воссоздать прекрасный объект лишь по отпечаткам, оставленным его творцом». А потому «любой литературный труд есть призыв»4. То есть произведение литературы в видении Сартра всегда меньше, чем авторская интенция, а книга — развалины некогда прекрасного храма, и творческая задача читателя — воссоздание, которое, конечно же, никогда не сможет достигнуть замысла творца.

Однако чтение как восприятие видится Сартру процессом гораздо более изощренным, чем реконструкция: читатель и пишущий для него — это не только «два человека, погруженных в одну и ту же историю»5; гораздо важнее, что так называемые «пустоты» произведения читатель наполняет, исходя из своей интуиции, опыта, желания, своей субъективности. «Короче говоря, чтение — это направляемое творчество»6.

Таким образом, интерпретация, по Сартру, есть смыслопонимание, однако такая деятельность предполагает свободную активность читателя, творческую разгадку авторского замысла книги, связанную с дописыванием пропусков и пустот. И потому любой читательский порыв, связанный с вопрошанием автора и домысливанием его ответов, вполне законен в рамках этого сценария. Вероятно, идеальное чтение для Сартра — творческое создание личностной интерпретации произведения конкретного автора конкретным читателем, причем событие подобной интерпретации может растянуться на несколько перечитываний, а персональный путь читателя к смыслу книги оказывается подчас долгим и непрямым.

Подобные опыты длительного диалога с автором при многократных обращениях режиссера к одним и тем же текстам есть в истории инсценирования. Например, в творческой биографии П. Н. Фоменко — пять воплощений «Пиковой дамы», и каждая из этих версий представляет интерпретацию, отличную от предыдущей. Процесс воплощения прозы на сцене или на экране видится режиссеру «как медленное чтение книги: не бояться вернуться к чему-то, повторить произнесенное с новой

' *Сартр Ж.-П.* Что такое литература. С. 47.

*2* Там же. С. 46.

3 Там же. С. 49.

4 Там же. С. 46.

5 Там же. С. 68.

6 Там же. С. 45.

позиции, с уточнением, с последующим углублением. Проникновение в слово, за слово, нахождение смысла между словами»1. О долгом — длиною в целую жизнь — «пути к Пушкину» постоянно говорит актер, режиссер и писатель В. Э. Рецептер, превративший сценическую и литературную интерпретацию различных текстов поэта в одну из своих профессией. Однако идеальное чтение в риторике Сартра не есть прерогатива читателя-профессионала, хорошее чтение подобно хорошей дружбе и доступно каждому из нас, поскольку оно — межличностный диалог. Одним из мощнейших стимулов чтения французский автор считает общение, более того, помимо момента творчества, чтение-интерпретация заключает для Сартра этический жест, а общение читающего и пишущего видится ему реализацией идеальных (свободных) межчеловеческих отношений. Принципиально, что «подобной миссией наделен лишь писатель, так как вещность того или иного материала, с которым работают художник, скульптор, подавляет идею свободы, хотя они лично могут быть и преданы ей»2.

Но, согласно Сартру, отнюдь не каждый автор предлагает читателю свободный творческий диалог посредством текста книги, чтобы подобный акт чтения состоялся, писатель сам должен быть «ангажирован свободой». Что вкладывает Сартр в это понятие? Признавая обоюдную свободу писателя и читающего, Сартр тут же оговаривается, что первые порой манипулируют свободой последних, используя грубые инструменты для вызова тех или иных читательских эмоций. Однако «любая попытка поработить читателя — угроза самому таланту литератора»3. И здесь мы впервые после Платона встречаемся с «разделением литератур», которое станет принципиальным во всех дальнейших сценариях. Провоцирование читательских страстей, по Сартру, отчуждает свободу читателя, а все, что хороший автор обязан передать читателю в дар, — интенциональность или уверенность в том, что «красота, возникшая в книге, отнюдь не результат случая»4. Только при обращении к произведениям «хороших» писателей и может состояться акт творческой дружбы читателя и автора: событие интерпретации-воссоздания первоначального замысла под авторским руководством, но при твердой уверенности, что истинный замысел неустановим, что он — лишь предмет читательских догадок. Главное же в процессе интерпретации — не сам смысл, но уверенность читателя, что «с первой и до последней страницы нас поддерживает и направляет ласковая сила»5. Стало быть, Бог есть, Бог знает, Его можно вопрошать, и Он не требует поклонения — ив этом смысле риторика Сартра близка к классическому пониманию чтения.

Таким образом, диалог с личностью писателя может быть и органичен, и плодотворен в событии чтения-интерпретации. Более того, потребность подобного диалога, согласно Сартру, провоцирует сам автор классического текста. Согласимся, пылкая «дружба» и совместный творческий проект с близким по духу писателем — прекрасный стимул для креативного чтения. А инсценирование или экранизация — соблазнительный повод для подобных «прогулок» с классиками. Но, как мне кажется, этот прием продуктивен отнюдь не всегда, напротив, он может быть

1 *Фоменко П. Н.* «Сбились мы. Что делать нам...»: [Беседа с Т. Сергеевой] // Искусство кино. 1999.№6. С. ПО.

2 *Маньковская Н.* Сартр Ж.-П. // Лексикон нонклассики. С. 392.

3 *Сартр Ж.-П.* Что такое литература. С. 63.

4 Там же.

s *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. С. 170.

использован в исключительных случаях. Например, если мы намерены перенести на сцену произведение, сыгравшее поворотную роль в жизни писателя-классика, являющееся загадочным фактом не только с точки зрения литературы, но и с точки зрения биографии человека, написавшего книгу. И не случайно «Мертвые души» Н. В. Гоголя породили на отечественных подмостках своеобразную традицию сопряжения текста поэмы с личностью ее создателя. Ряд инсценировок, начиная с так и не воплощенного во МХАТе первого варианта булгаковского переложения1, вводят Гоголя как действующее лицо в сценический вариант «Мертвых душ». Обозначенный в булгаковской инсценировке как «Первый в спектакле», этот персонаж «должен был иметь на сцене собственное пространство, некий утолок рабочей комнаты писателя в Италии, который вписывался в сложную композицию русских сцен»2. По раннему замыслу Булгакова Первый должен был стать едва ли не главным действующим лицом, материал для этой роли отбирался из лирических отступлений «Мертвых душ», дневников, писем, черновиков Гоголя3. Несмотря на то, что этот замысел остался неосуществленным, а изданная ныне «комедия по поэме Гоголя» Булгакова грешит иллюстративностью и отнюдь не включает Первого в материю «Мертвых душ», традиция обращения к личности писателя укореняется на отечественных подмостках и в кинематографе. Она продолжилась «Ревизской сказкой» Ю. Любимова4 и «Дорогой» А. Эфроса5 с М. Козаковым в роли Гоголя, чуть позже возникла телевизионная версия «Мертвых душ» М. Швейцера, где роль автора-классика исполнял актер А. Трофимов6. Спектакль «Чичиков. Мертвые души, том второй» П. Фоменко7 лишь укрепляет нас в уверенности, что сам текст поэмы при сценическом чтении захватывает в свою орбиту и личность сочинителя — не оттого ли, что сочинение и автор сыграли драматические роли в биографиях друг друга?

«Может показаться, что внутренний сюжет .Чичикова" развивается наперекор творческим намерениям Гоголя»8, — так начинает статью о спектакле Мастерской Фоменко А. Соколянский. И действительно, большинство рецензентов сходились в том, что воплощенные в спектакле положительные персонажи второго тома «Мертвых душ» создают картину не просто грустной, а — чудовищной России, что «по сравнению с кувшинными рылами, солдафонами, плутами и обжиралами праведники производят чудовищное впечатление, а святой человек Муразов путает больше снующего по сцене черта»9. Соколянский объяснял столь странную интерпретацию литературного первоисточника внутренним разладом автора поэмы. Гоголь полагал, что «когда страна прочтет все три тома „Мертвых душ", жизнь в ней потечет как

1 См.: *Булгаков М. А.* Мертвые души. Комедия по поэме Н. В. Гоголя в четырех актах // Булгаков М. А. Пьесы. М., 1991 С. 567-622.

*Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 231. 3 Подробнее см.: *Мацкин А. П.* На темы Гоголя.

Ревизская сказка (из сочинений Н. В. Гоголя). Постановка Ю. Любимова. Театр драмы и комедии на Таганке. Москва. 1978.

Дорога. Пьеса В. Балясного по поэме «Мертвые души» и письмам Н. В. Гоголя. Постановка А. Эфроса. Драматический Театр на Малой Бронной. Москва. 1979. 6 Мертвые души. Т/в фильм. Постановка М. Швейцера и С. Милькиной. 1984.

«Чичиков. Мертвые души, том второй». Драматическая композиция Н. Евсеева и П. Фоменко по Н. В. Гоголю. Режиссер П. Фоменко. Театр «Мастерская П. Фоменко». Москва. 1998.

*Соколянский А.* Чичиков не поддается исправлению // Неделя. 1998. 1 июня. С. 12.

*Филиппов А.* Черт с нами? // Известия. 1998. 25 мая. С. 10.



по писаному», но далее, разочаровавшись в своей идее, «сжег, согласно легенде, 2-й том и не написал ни одной предварительной заметки для 3-го»1, — эта-то драма и легла в основу замысла Н. Евсеева и П. Фоменко, рассуждал критик, заставив их ввести в инсценировку дополнительного персонажа — Сочинителя. Именно второй том «Мертвых душ» наиболее органичен для подобных сопряжений текста и личности его написавшего, считал С. Рассадин, ибо «здесь самим материалом, незавершенным и несовершенным, задан процесс воссоздания»2. Поместив Чичикова между Сочинителем и Чертом, между создателем и искусителем, спектакль уже своим жанром — фантазия на тему позднего Гоголя — заявлял, что основу драматизма здесь составит напряжение между творцом и творением. «Спектакль Петра Фоменко — не столько спор, сколько вопрос: кому верить? Рукописи или автору, ее уничтожающему?»3 — полагая, что писательский дар разошелся у позднего Гоголя с нравственными убеждениями, А. Соколянский оправдывал появление Гоголя на сцене желанием театра столкнуть личность классика с персонажами, не желающими укладываться в его «идеологические схемы», постоянно ускользающими из-под влияния авторской интенции. Собственно, «бунт текста» против его автора и лег в основу инсценировки, полагали те немногие рецензенты, которым подобный опыт казался плодотворным. Сама же роль Гоголя, исполненная Г. Тишиной, вызвала наибольший шок в критических кругах. «Николай Васильевич Гоголь в исполнении Галины Тюниной смотрится вообще, прости господи, декадентом каким-то»4, — недоумевала В. Никифорова; «замечательным исполнением» роли «Сочинителя, то бишь Гоголя»5 называла игру Тюниной Н. Крымова, не находя, однако, четкого обоснования для подобного сценического преображения автора «Мертвых душ». Рассадин же, пытаясь объяснить, отчего роль российского классика исполнялась Тюниной, отмечал не только внешний «эффект, когда молодая красивая женщина обнаруживает пугающее сходство с Гоголем»6, но и связывал этот

1 *Соколянский А.* Чичиков не поддается исправлению // Неделя. 1998. 1 июня. С. 12.

2 *Рассадин С.* Гоголин // Литературная газета. 1998. 25 мая. С. 10.

3 *Соколянский А.* Чичиков не поддается исправлению // Неделя. 1998. 1 июня. С. 12.

4 *Никифорова В.* Между замыслом и смыслом // Русский телеграф. 1998. 25 мая. С. 6.' *Крымова Н.* Боже, как грустна наша Россия // Вечерний клуб. 1998. 14 мая. С. 6.

6 *Рассадин С.* Гоголин // Литературная газета. 1998. 25 мая. С. 10.

жест с внутренней структурой спектакля, смыслообразующая основа которой — своеобразное распадение животворящего Духа на мелких духов. И Тюнина играла, стало быть, не исторического персонажа — Гоголя, а тень Писателя или же его духовную ипостась. «И уж не знаю, насколько именно это входило в замысел режиссера, но многообразное расщепление Духа на духов, неважно, злых или добрых, выразило, по-своему объяснив, загадку второго тома, чья гибель подобна самосожжению. И загадку ухода самого русского гения. Самого и, может быть, самого. Смех, ни у кого на Руси не звучавший с такой беззлобной свободой (не Щедрин ведь, не Сухово-Кобылин), оказался не всемогущ перед пороком — стало быть, в глазах самого автора не нужен, греховен, преступен»1, — так, согласно формуле Рассадина, интерпретировался театром второй том «Мертвых душ». Мне кажется, сартровское не выраженное в словах «безмолвие» — безмолвное отчаянье Гоголя — вычитывалось и воплощалось инсценировкой и спектаклем театра «Мастерская П. Фоменко». Несмотря на то, что «Чичиков. Мертвые души, том второй» невозможно отнести к стопроцентным удачам инсценирования, это прочтение, безусловно, стало знаковым в жизни поэмы «Мертвые души». Стремление же Фоменко и Евсеева выстроить диалог с личностью Гоголя положительно оценивали и те, кто полагал сценическую интерпретацию поэмы «растянутой и невнятной»: «Но Фоменко вслушивается в автора, идет вслед за Гоголем — ему важно понять, почувствовать, воплотить в действии логику его мысли и чувства... И он терпит крах, споткнувшись там же, где Гоголь, — а все остальное, ей-богу, вторично»2.

И все же, невзирая на то, что интерпретация как прямой диалог с автором имеет свою традицию в отечественном инсценировании, опыты выведения на сцену классиков литературы в качестве персонажей были и остаются чрезвычайно рискованными. Тем более что, обосновывая механизм и стимулы чтения, Сартр избегает практических примеров, помогающих сделать предположения о «формуле» диалога с автором или же артикулировать «невысказанное». Однако многие положения Сартра развивала структурно-семиотическая традиция, где вопрос автора был снова поднят «на знамя», но разрешен принципиально иначе. Семиотическая традиция, как мы увидим дальше, декларируя «смерть автора» как личности и обращая всю читательскую активность исключительно к коммуникативным стратегиям текста, все же не потеряла интерес к человеку, написавшему текст: «Призрак автора может, конечно, „явиться" в тексте, — так воскрешал автора Р. Барт в одной из последних работ, — но уже на правах гостя; автор романа запечатлевается в нем как один из персонажей, фигура, вытканная на ковре, он не получает здесь больше никаких родительских преимуществ, а одну тишь игровую роль»3. Использование в инсценировках игровых отношений между читателем и «тенью писателя» — излюбленный сюжет постструктуралистской эпохи; сценарий Сартра, подчеркну еще раз, абсолютно чужд игровой стихии, он обосновывает интерпретацию со-бытийностью, в основании которой — серьезный творческий диалог двух равноправных субъектов: писателя и читателя.

*Рассадин С.* Гоголин // Литературная газета. 1998. 25 мая. *Филиппов А.* Черт с нами? // Известия. 1998. 25 мая. С. 10. *Барт R* Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы... С. 420.

**ГЛАВА 13**

Чтение по Изеру:

драма интерпретации

«Одни верят в неизменную задачу понимания и истолкования и скептически относятся только к ее выполнимости, другие же настроены столь решительно, что возводят многозначность в методологический принцип»1, — так Х.-Г. Гада-мер определил основное различие в понимании феномена чтения, выявившееся к середине XX века в неогерменевтике. Признавая роль читателя и давая последнему определенную свободу, Ж.-П. Сартр основывал свой сценарий на *смысло-понимании,* отдавая первую скрипку автору текста. Возведение же полисемии в методологический принцип — наиболее яркая и характерная черта сценариев чтения, разработанных немецкими представителями феноменологической школы В. Изером и Х.-Р. Яуссом.

Основные работы авторов так называемой «констанцской школы» получили широкую известность в 1960-1980-е годы. Обоснованный в рамках этого направления принцип чтения как *смыслопредставления* позволяет практически беспредельно раздвинуть границы интерпретации текста-первоисточника. Этот сценарий чтения, его теоретические и философские основания представляют огромный интерес для инсценирования именно потому, что здесь возможно обосновать и проанализировать примеры субъективистского прочтения классической прозы и сделать предположения о принципах критической оценки подобных опытов.

Сформулированная двумя представителями констанцской школы рецептивная теория чтения сконцентрировала свое внимание исключительно на диаде «читатель-произведение», вынося субъективность автора за скобки своих исследований. Представителей этого направления интересует непосредственно акт «читания», они организуют свои «штудии» главным образом вокруг процесса и механизмов формирования смысла повествовательного произведения в читательском сознании, рассмотрев и обосновав, строго говоря, лишь некоторые аспекты процесса постижения литературного текста. Для этого метода характерно и особое понимание фигуры читателя: само заглавие книги В. Изера — «Имплицитный (подразумеваемый. — *Н.* С.) читатель» — говорит о том, что реальность читающего: его расовая, классовая, этническая, половая и т. п. принадлежность — никак не влияет на процесс чтения, здесь работает некий абстракт — субъективный контекст воображаемого читателя.

Интерпретация, по Изеру, есть «основной элемент в процессе чтения»2. Однако он употребляет этот термин в ином, нежели Гадамер и Сартр, значении. Полагая «понимание» в его классическом смысле «плачевным результатом сизифова труда»3, в «Процессе чтения» Изер излагает собственную версию механизмов рождения интерпретации в сознании имплицитного читателя. Всякое чтение обусловлено восприятием чередующихся кусков «сказанного» и «невысказанного»

1 *Гадамер X.-Г.* Актуальность прекрасного. С. 148.

2 *her W.* The Implied Reader. P. 280.

3 *Изер В.* Акты вымысла... // Немецкое философское литературоведение... С. 212.

в повествовательном тексте1, и чередование «наполненностей» и «пустот» априори связывает процесс восприятия текста с его изменением. Здесь уже возникает разница между терминами «произведение» и «текст», однако Изер разделяет их совершенно иначе, чем это будет сделано у Барта. Произведение литературы для Изера вообще не существует как данность, «произведение есть конституированный текст в сознании читателя»2, текст же есть поглощаемый читателем материал. Поскольку его рассуждения касаются преимущественно процесса читания, Изер часто оперирует «предложением» как частью текста. Предложения, заключенные в тексте, полагает немецкий исследователь, — лишь светящиеся точки звездного неба. Дело читателя — соединить их причудливыми линиями. Разумеется, вариации бесконечны, и, кроме прочего, линии, построенные читательским воображением, нередко устремляются в бесконечную черноту.

Заполняя пустоты текста, воображение читателя ведет себя самым непредсказуемым образом. Любая фантазия относительно прошлого, будущего, как и не описанного в тексте настоящего, героев романа есть, по Изеру, закономерный процесс его читания. Инсценируя знаменитый роман Л. Толстого для вахтанговцев3, Михаил Рощин размышлял о своей работе: «Инсценировать „Анну Каренину"... Думаю, не надо объяснять, что это была за задача. Можно было бы, например, *сочинить* пьесу, в которой бы Алексей Александрович Каренин, совсем пожилой, воспитывал бы шестнадцатилетнего, скажем, Сережу и восьмилетнюю Анечку, и к ним бы в гости ходил бы Вронский, и они все бы вместе все время говорили об Анне Карениной», — но далее автор немедленно одергивает себя: «Но это шутка»4. Очевидно, такая идея представляется ему слишком вольной, а следовательно, некорректной для *инсценирования.* Однако чтение-представление снимает границы между инсценировкой и «пьесой по мотивам», поскольку, согласно Изеру, любое чтение конституирует произведение сознанием читателя, и никто не может сказать, сколь далеко заведет читателя его воображение, сколь далекие от материала связи его сознание выстроит в процессе чтения. Пределы чтения-представления, таким образом, практически безграничны, и предлагаемый драматургом сюжет есть, по Изеру, реальный опыт чтения «Анны Карениной» М. Рощиным.

Однако результат подобных отношений читателя и текста видится Изеру не просто непредсказуемым; идеальное чтение заключает для него один принципиальнейший момент. Опираясь на введенное Гадамером «событие восприятия», Изер полагает, что произведение обретает смысл лишь в процессе «трудного» перевода, то есть когда «мы (читатели. — *Н.* С.) способны усвоить опыт, возникающий в переступании границ того, что мы суть»5. Чтение, по Изеру, есть одновременно процесс коррекции текста и процесс трансформации «горизонта ожиданий» читателя. Именно пережитая нами в процессе чтения необходимость перейти через границы нашего опыта, осознать и наделить смыслом подобную трансформацию

В этом отношении Изер опирается на базовую идею Г. Ингардена о структурных особенностях эстетического объекта: существовании «точек неопределенности», которые являют собой необходимое условие для актуализации объекта, иными словами, главным признаком его интеллигибельности. *2 her W.* The Implied Reader. P. 285.

Анна Каренина. Инсценировка М. Рощина. Режиссер Р. Виктюк. Театр им. Е. Вахтангова. 1983. 4 *Рощин М.* От романа к спектаклю // Театр. 1984. №5. С. 81.

*Изер В.* Акты вымысла... // Немецкое философское литературоведение... С. 212.

«горизонта ожиданий» и есть событие чтения — интерпретация. Такое идеальное чтение для Изера весьма драматично: это своеобразная взаимная ломка читателя и текста, а потому читатель имеет право вести себя агрессивно по отношению к первоисточнику. Схематично идея интерпретации может быть выражена так: читатель, поглощая текст, воплощает смысл произведения только в том случае, если познает себя при помощи текста и/или меняется сам.

Вообще говоря, требования Изера слишком нагружают событие рядового чтения, однако, если мы хотим инсценировать текст, нам стоит задуматься°о подобной «событийности» субъективной интерпретации. Желая осовременить или же окунуть классический текст в контекст собственной личности, инсценировщик или режиссер, как правило, не задумываются, всегда ли состоится событие чтения, какова цена вопроса, иными словами, в каком случае придуманный смысл прирастет к тексту первоисточника? «Поправка Изера» помогает инсценировщику в самом общем виде отрефлексировать подобный процесс: идеальное чтение должно заключать в себе «драму интерпретации»: текст, с одной стороны, изначально желаем читателем как некое зеркало, а с другой, это совершенно неожиданная, далекая от его реальности ситуация. Событие воплощения текста не есть простое приспособление его к своим нуждам — «событие влечет за собой состояние напряжения... и через событийность воображаемое переходит в некий опыт»1.

В статье «Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте» Изер уподобляет читателя, воплощающего смысл произведения, актеру, играющему Гамлета. Читатель не может слиться с произведением по той же причине, по которой актер не может полностью идентифицировать себя с Гамлетом: «.. .актер не имеет абсолютно точного представления о том, каков, собственно, Гамлет». Поведение читателя и поведение актера, играющего роль, в некоторых отношениях схожи: «...он постоянно ощущает себя, т. е. свое тело, свои эмоции и свой дух, неким аналогом Гамлета и поэтому изображает то... чем Гамлет мог бы быть»2. Механизм «правильного» чтения, считает Изер, подобен хорошему актерскому исполнению, придающему ирреальному Гамлету реальное воплощение; как и актер, читатель бессознательно идет «на службу к ирреальному», чтобы, «потребив» ирреальное, пригнав его к себе, сделать его своей реальностью. Любопытно, что Изер воспроизводит механизм актерского существования в роли, характерный для школы переживания, его принципы, как и сценарий Сартра, игнорируют стихию представления и игры. Лишь «пережив» текст, читатель производит акт смысло-представления — к такому выводу можно прийти, внедрившись в идеи Изера. Замечу, что образ чтения-игры широко используется и в дальнейших сценариях: принцип «проигрывания», «исполнения» текста составляет суть деконструктивного метода, но там отношения между актером (читателем) и ролью (текстом) строятся согласно принципам представления и очуждения.

Итак, читателю в событии чтения принадлежит первая скрипка, именно активность субъекта конституирует для Изера смысл произведения, само же произведение обладает лишь потенциальным смыслом. Интерпретация есть опыт смыслопредставления, а любой литературный текст — лишь резервуар для

1 *Изер В.* Акты вымысла... // Немецкое философское литературоведение... С. 212.

2 Там же. С. 210.

неисчислимых смыслов, который актуализирует субъективность читателя, и такое положение вещей рождает «странствующую» (термин Изера) от читателя к читателю точку зрения на смысл «Анны Карениной» или «Улисса». «И если мы правы, — предполагает Изер, — то смысл текста — не его основа, не его начало, но лишь неизбежная операция перевода, которая делается необходимой в силу событийности воображаемого»1. Так немецкий исследователь, возводя многозначность в методологический принцип, снимает не только проблему первоначальной авторской интенции, но и проблему интерпретационных границ.

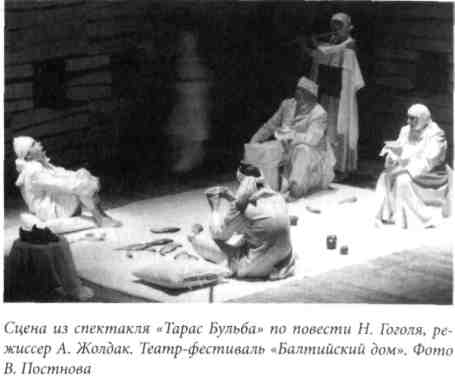
Но едва ли мы сможем извлечь из читательского сценария Изера те или иные способы работы с текстом при инсценировании: внедрившись в сам механизм восприятия текста, этот автор оставляет за скобками практические подходы к чтению и не разрабатывает методики для реального осуществления плодотворного события субъективной интерпретации2. Однако из его идей можно вычитать несколько уроков для распознания и оценки подобных событий чтения-смыслопредставления. Каковы же они?

Исходя из постулатов констанцской школы, в состоявшемся событии субъективной интерпретации расхождение между инсценировкой и текстом первоисточника могут быть какими угодно, в этой оптике у читателя, по сути, нет аналитических обязательств перед текстом, и в процессе инсценирования могут быть трансформированы как фабула, так и жаровые и стилистические признаки произведения. А потому оценочная шкала по принципу: «это не Пушкин», «это не Гоголь» — противозаконна в рамках феноменологической эстетики. Каким же образом распознать соотнесенность чтения-представления с текстом первоисточника? Иными словами, по каким признакам мы можем понять, что инсценирован именно Пушкин и именно «Капитанская дочка»? Основанием является, вероятно, простая репрезентация этого факта читателем-инсценировщиком. Главным же признаком состоятельности факта чтения является его событийность, факт подобного события чтения и должен быть зафиксирован критиком, однако этот процесс неохотно поддается аналитике, и интуитивные факторы играют здесь едва ли не большую роль, нежели рациональные. Одним из признаков свершившегося смыслопредставления мы полагаем высокую энергетичность возникшего театрального текста и серьезный (не иронический) дискурс высказывания. Энергия высекается от столкновения, плавки или ломки «горизонтов ожидания» текста и читателя. Серьезность диктует эффект самопознания и самоизменения субъекта-читателя в процессе работы над тестом. Если мы вспомним работу Павла Орленева над «Преступлением и наказанием», его признания «болезненности» состояния актера в процессе репетиций и работы над общим планом композиции спектакля, мы можем сделать вывод, что успех в данном случае был обусловлен именно «драмой интерпретации».

Опыты такого чтения повествовательных текстов в сегодняшнем театральном процессе чрезвычайно редки. Хотя подделки рецептивного чтения — случаи вульгарного приспосабливания классических произведений к собственным «горизонтам» понимания — возникают все чаще и чаще при чтении как повествовательных, так и драматических текстов.

*Изер В.* Акты вымысла... // Немецкое философское литературоведение... С. 211.

Или же делает это при помощи структурно-семиотических методик, о которых речь далее.



Одним из плодотворных опытов чтения-смыслопред-ставления является, с моей точки зрения, спектакль «Тарас Бульба», поставленный А. Жолдаком в 2000 году по написанному совместно с А. Мамонтовым сценарию. Представленная на сцене театра-фестиваля «Балтийский дом» «драма по мотивам повести Гоголя» вызвала в критических кругах эмоциональный взрыв; ярые противники, восторженные поклонники, снисходительно одобряющие и абсолютно перечеркивающие этот спектакль рецензенты — все строили свою риторику на поиске текста Гоголя в театральном тексте Жолдака-Мамонтова. Однако спектакль плохо поддавался подобной аналитике. «Разрушение понятных и привычных связей текста... всячески подчеркнуто: почти до конца нет ни одного слова, действующие лица на сцене такие, каких по сюжету не должно быть, и сгруппированы и названы они так, что не образуют нового сюжета, они из разных историй — какие-то „женщины в белом", „современные персонажи"... Большой вопрос и в том, что за место действия перед нами?»1. Совершенно справедливо отмечая, что разброс «интерпретаций», определяющих принципы, по которым Жолдак и Мамонтов читали «Тараса Бульбу», достигал запредельных отметок, в статье «Гоголь della notte» H. Пе-сочинский скрупулезно воспроизводит весь спектр критических предположений. Иные критики ухитрялись обнаружить след школьно-мифологического прочтения оппозиций Тарас Бульба — его младший сын, «поставивший личную жизнь выше долга перед Родиной»2, другие видели противостояние женского и мужского начал, третьи — «первоначал»: сечи, любви и смерти, для кого-то становились принципиальными цитаты из культовых режиссерских текстов недавйего прошлого и настоящего. Принципиально и то, что ни одно из этих прочтений не исчерпывало театральный текст и никак не объясняло природы его фантастической энергетики и провокативности. «Не выхвачено ли все это со дна жизни? Не бьется ли здесь огромный пульс всей этой жизни? <...> И какие краски, яркие и ослепительные. И какая поэзия энергетическая, могучая.. .»3 — строки из рецензии В. Белинского на «Тараса Бульбу» сочинения молодого литератора г-на Гоголя единственное, что пришло мне на ум после просмотра «Тараса Бульбы» А. Жолдака. Но есть ли в этом смысл и в чем природа подобной со-энергетичности воздействия?

*Песонинский Н.* Гоголь della notte *U* Петербургский театральный журнал. 2001. №23. С. 20. 2 Там же. С. 21.

*Белинский В. Г. О* русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Собр. соч. Т. 1. С. 289.

Автор статьи «Гоголь della notte» утверждает, что режиссер и его соавтор считывают и переносят на сцену принципы формального строения повести, а не ее содержание, но, впрочем, в самом начале рецензии он оговаривается, что «режиссер обнажает подсознание повести... освобождая от всех скрывающих его слоев литературного выражения», и предлагает свою версию интерпретации Гоголя Жолдаком: «Суть спектакля — боль от вечного издевательства над человеческой природой, которая подчеркнуто телесна и смертна»1. Однако, если посмотреть на этот театральный опыт сквозь оптику В. Изера, где во всяком событии идеального чтения «всегда лежит возможность сформулировать нас самих (читателей. — Я. С.) и тем самым открыть то, что казалось до этого закрытым от нашего сознания»2, у нас появляется шанс предположить, что в данном случае акт прочтения Гоголя был неким принципиальным этапом саморазвития и самоосознания читателя — Жолдака, что текст «Тараса Бульбы» спровоцировал режиссера сформулировать собственное художническое я. Иными словами, не прочел ли Жолдака «Тарас Бульба»? И не в этом ли секрет интерпретационной многоцветности, где находили место как школьно-каноническое толкование повести, так и бытийные стихии, и рефлексии на темы знаковых режиссеров старшего поколения? Впоследствии в одном из интервью режиссер отчасти признал событийность этого спектакля для осознания своих эстетических и мировоззренческих принципов, поиска принципиально нового режиссерского метода: «Впервые я стал так работать на „Тарасе Бульбе". <.. .> „Бульба" вообще поменял всю мою жизнь. До него я был обычным режиссером, служил тому постановочному театру, которого много и в России, и в Восточной Европе. Мои спектакли имели кассовый успех, но не слишком окрыляли. И вот меня приглашают на „Балтийский дом" и дают сорок дней на постановку. Что-то открылось во мне — не знаю, Петербург ли вмешался, белые ночи, но точно что-то нематериальное»3. Не претендуя в данном случае на научный дискурс и отдавая себе отчет в том, что никакие аналитические процедуры не в состоянии установить сам факт подобного смыслопредставления, рискну предположить, что событие чтения «Тараса Бульбы» оказалось знаковым в жизни и читателя, и текста, который был трансформирован столь причудливым образом. И причину подобной трансформации следовало искать, мне кажется, не в объекте-тексте, а в субъекте-читателе, для которого интерпретация Гоголя стала, в полном согласии с Гадамером, не только акцией рефлексирующего сознания, но и фактом бытия. Позже, когда этот опыт был отрефлексирован режиссером — «Я ставлю перед собой глубинные смысловые задачи на уровне бытия: живое и неживое, темное и светлое. Мои спектакли рассчитаны на подсознание. Пройдет неделя, а вы будете все равно вспоминать мой спектакль»4, — подобной плавки «горизонтов» текста и сознания читателя-режиссера уже не происходило. И при соблюдении тех же формальных приемов факты чтения не получали энергетической наполненности, хоть сколько-нибудь сравнимой с опытом чтения «Тараса Бульбы».

*Песочинский Н.* Гоголь della notte // Петербургский театральный журнал. 2001. №23. С. 20. *Изер В.* Акты вымысла... // Немецкое философское литературоведение... С. 212. *Агишева Н.* Гамлету — быть, сад — продать: Интервью с Андреем Жолдаком // Московские новости. 2004. 15 окт. С. 23. *Клейман Ю.* В крепостном театре // Независимая газета. 2004. 14 окт. С. 14.

ГЛАВА 14

Современное прочтение по Яуссу:

трудный перевод

Ставшее сегодня нормой и хорошим тоном при инсценировании классических текстов осовременивание: введение прозрачных аллюзий, выведение культовых персонажей современности под видом героев классики, перевод классических диалогов на общедоступную разговорную речь, а также порождаемые таким способом чтения вопросы и проблемы — заставляет нас обратиться к принципам чтения-смыслопредставления, обоснованным другим представителем констанцской школы — Х.-Р. Яуссом. В своих исследованиях коллега и единомышленник Изера занимается теми категориями наращивания смысла, которые порождает нахождение читающего в определенном историческом контексте, однако он делает акцент на общественном характере акта чтения. В работе «Литературная наука как провокация литературоведению» Яусс утверждает «эстетико-конститутивную роль публики», отводя читателю роль «частицы историко-созидательной энергии»1. Таким образом, он рассматривает читателя не только как индивида, но и как единицу читательской группы, образующейся в социуме. История литературы по Яуссу — это история наращивания смыслов одного и того же произведения разными историческими эпохами, т. е. история его исторических интерпретаций.

Однако, соглашаясь тезисом Гадамера о том, что понимание включает и аспект употребления, Яусс восстает против вульгарного переноса маркетинга на науку о литературе. «Общественная функция литературы манифестируется в своей чистой возможности лишь там, где литературный опыт читателя вступает в противоречие с горизонтом ожидания его жизненной практики, изменяет его понимание мира и воздействует тем самым на его общественное поведение»2, — утверждает он. Таким образом, уход от приоритета пишущего еще не означает для констанцской школы безоговорочного признания диктатуры читателя-потребителя, «выковыривающего» из книги лишь то, что доступно его уровню, или же механически соединяющего то, что он способен извлечь из книги, с реалиями своей исторической эпохи. Позже X. Л. Борхес назовет подобных читателей-интерпретаторов «паразитами», «которые помещают Христа на парижский бульвар, Гамлета на Каннебьер или Дон Кихота на Уолл-стрит», для того «чтобы возбуждать плебейское удовольствие... или (еще хуже!) морочить нас примитивной идеей, будто все эпохи одинаковы или будто все они различны»3. Подобный механизм смыслопредставления опять-таки не законен в рамках констанцской школы, собственно, такая операция с текстом не является чтением вообще.

Для Яусса, как и для Изера, интерпретации нет, если «горизонт ожиданий» читателя не плавится в соприкосновении с реалиями другой исторической эпохи и если между этими горизонтами не существует «эстетической дистанции». Потому

*Jauss R.* Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft // Rezeptionsasthetik: Theorie und Praxis. Munchen, 1993. S. 145. (Здесь и далее перевод автора.)

2 Ibidem. S. 148.

3 *Борхес X. Л.* Пьер Менар, автор «Дон Кихота» // *Борхес X. Л.* Оправдание вечности. М., 1994. С. 47.

что в этом случае активность инсценировщика или режиссера односторонняя и он с легкостью надевает на старый текст новое платье, приспосабливая, перекраивая, но не «переваривая», между читателем и текстом не происходит ни химической, ни термической реакции — с ним, с нами, с нашей эпохой в этом случае не происходит ничего. И в случаях подобного не-событийного сопряжения бессмысленно ставить вопрос об интерпретации. «Осуществляемое в чтении конституирование смысла литературного текста говорит не только о том, что посредством этого только и открывается несформулированное текста, чтобы овладеть актами представления читателя; конституирование смысла... дает шанс через формулирование несформулированного сформулировать нас самих»1, — утверждает констанцская школа, однако сегодня использует этот шанс далеко не каждый читатель-инсценировщик.

Если смотреть на инсценирование сквозь оптику немецкой неогерменевтики, можно отметить, во-первых, что инсценировка как акт интерпретационного чтения не имеет укорененности ни в субъекте-инсценировщике, ни в референте-первоисточнике, каждое следующее чтение рождает новое смыслопредставление. Следовательно, с точки зрения феноменологической эстетики нет и не может быть канонического прочтения повествовательного текста, качество чтения определяется именно наращиванием смысла, происходящим в поле между текстом и личным и/или историческим контекстом читателя. К выводу о невозможности создания инсценировки, пригодной «на все времена и случаи», пришел в середине 1970-х годов и советский театровед К. Рудницкий. Однако, исходя из идей Яусса, можно предположить существование идеального прочтения и многоразового использования одной и той же инсценировки по исторической горизонтали. В подобных опытах событие индивидуального субъективного прочтения текста-первоисточника так или иначе стимулирует самопознание целой исторической группы читателей, живущих в пределах одной эпохи. И таким образом формируется цепь исторических прочтений того или иного классического романа.

Показательный пример в этом отношении — постановка «Анны Карениной», предпринятая на сцене МХАТа в 1937 году. Легендарный спектакль Вл. Немировича-Данченко не только не «исчерпал» инсценировку Н. Волкова, напротив, общеизвестно, что успех мхатовскои постановки спровоцировал интерес других советских театров к данному сценическому переложению романа, и «вскоре „Анна Каренина" (инсценировка Волкова. — Я. С.) была включена в репертуар многих советских театров»2. Рассуждая о достоинствах данной интерпретации романа, некоторые исследователи полагают, что она «на много лет вперед определила отношения театра с классикой, оттеснив все другие попытки сценического переложения романа»3, и даже что «драматический вариант романа стал как бы еще одной пьесой Толстого»4. Последнее замечание белорусского исследователя В. Халипа парадоксально, поскольку именно переложение Волкова революционно отвергло те вполне лояльные к роману-первоисточнику инсценировочные принципы, которые сложились к тридцатым годам прошлого века в мировом театре и кине-

1 *Изер В.* Акты вымысла... // Немецкое философское литературоведение... С. 212.

2 *Хапип В.* Строка, прочтенная театром. С. 55.

3 *Полякова Е.* Свечи, отраженные в зеркалах // Театр. 1984. №5. С. 86.

4 *Хапип В.* Строка, прочтенная театром. С. 55.



матографе. И голливудский сценарий, и французская версия для сцены Эдмона Гиро, и прежние российские инсценировки при всех различиях так или иначе старались сохранить обе линии романа: линию Карениных — Вронского и линию Левина. Общеизвестно, что именно архитектура романа, монтаж двух его главных линий составляли для Толстого главное достоинство «Анны Карениной», и авторы домхатовских переложений старались принять во внимание гипотетическое пожелание автора, хотя и предлагали мелодраматическую версию событий романа. Однако МХАТ поступил иначе: в отличие от первой громкой постановки классической прозы — спектакля «Братья Карамазовы» 1910 года, — инсценировка «Анны Карениной» являла собой пример жесткого интерпретационного чтения, безжалостно нарушающего структуру и архитектонику романа: линия Левина была полностью изъята из сценической версии, линия Анна — Каренин — Вронский существенно спрямлена и подавалась сквозь оптику социальных отношений. «Конфликт Анны с окружающим ее обществом приобретал социальное звучание. Массовые сцены, органично введенные в последовательно развивающееся единое действие, подчеркивали глубину и неразрешимость конфликта»1. Но, несмотря на то, что создатели этой версии сознательно противоречили автору романа, «инсценировка Волкова шла много и долго, имела замечательных исполнителей» в других театрах СССР. Лишь в 1983 году, когда на подмостках Театра им. Е. Вахтангова появилась новая версия романа — инсценировка Михаила Рощина и спектакль

*Халип В.* Строка, прочтенная театром. С. 55.

*Полякова Е.* Свечи, отраженные в зеркалах // Театр. 1984. №5. С. 88.

Романа Виктюка «Анна Каренина», пьеса Волкова утратила монополию на роман в советском сценическом пространстве, и далее версии «Анны Карениной» стали множиться, не оглядываясь на мхатовскйй опыт.

Почти что полувековая монополия на роман — большая редкость в истории инсценирования. И многие исследователи склонны объяснять успех подобного чтения-интерпретации выдающимися достоинствами легендарного спектакля Немировича-Данченко и исполнительским мастерством мхатовской труппы, которые «отключили» процесс персональной рецепции романа «Анна Каренина» у целого поколения читателей: «Перечитываешь роман, и перед глазами А. Тарасова „в черном, низко срезанном бархатном платье", Б. Петкер, ловящий моль, А. Степанова — Бетси Тверская с ее злым изяществом. <... > Интонации актеров стали интонациями Карениных, Облонских, их прислуги»1. Другие объясняют легендарность прочтения именно событием встречи романа и аудитории: «Классическая триада: женщина, любовь, общество! А за всем этим более важное — новая женщина, новая любовь, новая красота с удивлением вглядывалась в женщину времени недавнего, но минувшего. И с глубоким благодарным чувством признала в Анне себя», — драматург Александр Мишарин полагал основным достоинством интерпретации романа «возвращение женственности целому поколению, целой эпохе»2. Таким образом, Мишарин видел нечто подобное событию «плавки горизонта» ожиданий читательниц — «короткостриженных, с натруженными руками, метростроевок» — с романом о «вечной женственности»3. Однако сегодня, обращаясь к мхатовской инсценировке, мы находим, что тема женственности и страсти практически не звучит в этой версии; напротив, авторы делают акцент не на «пожаре страсти», а на обыкновенной искренности, человечности отношений Анны и Вронского, противопоставляя их хрупкость незыблемости другого типа отношений, царящих в окружающем социуме. Любовная проблематика уже на уровне замысла стояла у авторов этой интерпретации отнюдь не на первом месте:«.. .эпоха, среда, типы лицемерной морали и жестокая ее сила имеют для нас первенствующее значение»4, — так аргументирует Немировича-Данченко безжалостное изъятие из первого варианта инсценировки сцен знакомства и зарождения любви Анны и Вронского. В письме к В. Г. Сахновскому, работавшему на «Анне Карениной» в качестве режиссера, постановщик излагает свое виденье «зерна» сценической версии первоисточника, где Анне и Вронскому должны противостоять «цепи — общественные и семейные». «Пусть на сцене только два лица... — соглашается с Немировичем автор инсценировки, — у зрителя должно возникнуть ощущение не только личной драмы, а и тех больших социальных предпосылок, которые окрашивали и предопределяли развитие личных моментов»5. Такая оппозиция должна быть выстроена как на этическом, так и на эстетическом уровне: в будущем спектакле столкнутся «красота — живая, естественная... и красивость — искусственная, выдуманная, порабощающая и убивающая. Живая прекрасная правда и мертвая импозантная де-

*Лолякова Е.* Свечи, отраженные в зеркалах // Театр. 1984. № 5.

2 *Мишарин А.* Праздник // Театр. 1984. №5. С. 83.

3 Там же.

*Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера. С. 303.

*Волков Н. В.* Драматургия «Анны Карениной» // «Анна Каренина» в постановке Московского ордена Ленина Художественного Академического театра Союза ССР имени М. Горького. М„ 1938. С. 185.



корация. Натуральная свобода и торжественное рабство»'. И если вспомнить, что событие чтения романа «Анна Каренина» было предпринято в годы «ежовщины» — по сути, тайной государственной бойни с не мотивированным для самих жертв способом их отбора, когда уже был создан универсальный механизм «торжественного рабства»: доноса, слежки, «подавления печатного слова и иных средств информации и невиданного насилия над ними»2, — то можно предположить, что, интерпретируя роман именно таким образом, его читатели великолепно использовали шанс сформулировать собственный исторический момент.

Историческая атмосфера, начертанная Немировичем-Данченко, недостоверна применительно к эпохе середины 1870-х годов: «дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, неколебимо, блестяще и на глаз и на ухо», — и далее, продолжает фантазировать он, — кольцо, которым как будто петлей скованы любовники, состоит из «лицемерных» улыбок, «фарисейских» слов, «жреческой нахмуренности и тайного разврата во всех углах этого импозантного строения. Где-то сверху закаменелое лицо верховного жреца — Понтифекса Максимуса»3. Все это, согласимся, не слишком соответствует и авторской интонации Толстого, дающего в романе несколько иную картину времени. Можно предположить, что руководитель главного драматического театра СССР сознательно очернял эпоху Александра II в полном согласии с официальным циркуляром о том, что «литературу мы читаем и изучаем не ради литературы, но смотрим на нее как на определенное идеологическое средство воспитания масс в целях развернутого наступления социализма по всему фронту»4. Приведенные им детали, однако, подозрительно правдоподобно обрисовывают общественную атмосферу той самой эпохи «развернутого наступления социализма», а вычитанная Немировичем из Толстого «порабощающая» и «убивающая», «торжественная», «импозантная» и «помпезная» красивость впрямую отсылает к помпезной и зловещей стилистике того времени, когда «партийная организация и Союз Писателей оказались чрезвычайно замусоренными врагами народа»5.

Рискну предположить, что мхатовское чтение «Анны Карениной» совершенно непреднамеренно стало событием взаимной «плавки» «горизонта ожидания»

' *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера. С. 304.

2 См.: Цензура в Советском Союзе 1917-1991: Документы. М., 2004. С. 28.

3 *Немирович Данченко Вл. И.* О творчестве актера. С. 304.

4 *Лебедев-Полянский П.* Докладная записка от 01.1931 // Цензура в Советском Союзе... С. 193.

5 [Из докладной записки неизв. осведомителя от 01.1937] // Там же. С. 275.

читателей и текста романа. Роман был, с одной стороны, сознательно лишен всякого нравственно-философского звучания, спрямлен, вульгарно социологизирован в духе своего времени, а с другой стороны, переплавлен историко-созидательной энергией читателей, которая высветлила дух торжествующего сталинизма для себя самой. Инсценировка заключала в себе историю раздавленной личности, рискнувшей позволить себе индивидуальный, частный способ бытия. По замыслу Волкова Анна «раздавлена невыносимой тяжестью собственнического строя»1, по версии писавшего о спектакле Юзовского и Анна, и Вронский, и Каренин «оказываются раздавленными теми собственническими устоями жизни, которые они же возводили и провозглашали»2. И этот опыт субъективного прочтения романа совпал в данном случае с «коллективным бессознательным» многочисленной читательской группы, позволив на безопасной эстетической дистанции осознать то, «что мы суть». Анна и Вронский в данной интерпретации романа суть не любовники, а просто живые люди, выпрыгнувшие из монолитной и незыблемой системы отношений, попытавшиеся воздвигнуть здание частного бытия среди «гранитного, неколебимого и блестящего» социума и, естественно, этим монолитным социумом раздавленные. И потому, скорее всегго, «работает» кинозапись этого спектакля, сделанная на Мосфильме в 1953 году, когда возраст А. Тарасовой уже явно не соответствовал возложенной на нее миссии «пожара страсти», это обстоятельство, однако, не отменяло трагического пафоса фильма-спектакля, поскольку «зерном» инсценировки оказалась отнюдь не любовная, но социальная трагедия. Невзирая на разрушительную по отношению к роману работу инсценировщика и режиссера, им посчастливилось произвести сильную, основанную на смыслопредставлении интерпретацию. Более того — сломать мелодраматическую традицию сценического и экранного прочтения романа: инсценировка и спектакль доказали, что «Анна Каренина» может и должна звучать трагедийно; и в этом отношении все дальнейшие переложения романа *оглядывались* на мхатовскую инсценировку. Причиной же подобной (принципиальной в жизни романа) сценической интерпретации был исторический контекст, с которым соединилось событие чтения: Н. В. Волков писал, что в 1936 году ощущал роман «как трагедию жизни и смерти, как трагедию, складывающуюся на земле без всякого вмешательства неба»3.

«Когда некий акт коммуникации получает широкий отзвук в обществе, решающее значение приобретает не сам текст (в данном случае — текст книг) как таковой, а то, как данный текст прочитывается этим обществом»4. В самом факте чтения — инсценировке Немировича-Волкова — брезжит нечто кафкианское, трагическое мышление авторов интерпретации использовало событие чтения, создав, с одной стороны, один из самых официозных спектаклей своей эпохи, на премьере которого «товарищи Сталин, Молотов, Каганович, Ворошилов, Жданов горячо аплодировали вместе со всем залом»5, а с другой — «выплавив» из текста романа то, что стало для социума публичным осознанием ужаса настоящего.

*Волков Н. В.* Драматургия «Анны Карениной» // «Анна Каренина» в постановке... С. 191. *2 Юзовский Ю. И.* «Анна Каренина» // *Юзовский Ю. И.* О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 212. *Волков Н. В.* Драматургия «Анны Карениной» // «Анна Каренина» в постановке... С. 192.

4 *Эко У* Роль читателя. С. 286.

5 Большая творческая победа МХАТ СССР им. Горького: [Сообщение ТАСС] // «Анна Каренина»в постановке... С. 202.

Разумеется, это познание было неотрефлексированным, нигде не объявленным, интуитивным, а потому — еще более притягательным. И в этом, мне кажется, уникальность и причина многократной востребованности этого события чтения «Анны Карениной» в рамках исторической горизонтали.

Далее — ив 1960-е, и в 1970-е годы — подобные опыты прочтения классики в контексте тоталитарного социума стали осознанно тиражироваться при постановках драматических и повествовательных текстов, однако и в эти годы возникали инсценировки, в той или иной степени востребованные по исторической горизонтали, например работы В. Розова — «Брат Алеша» по «Братьям Карамазовым» Ф. Достоевского и «Обыкновенная история» по роману И. Гончарова. Возможно, такой способ самопознания социума при помощи классического текста нельзя объяснить исключительно социальными факторами, теоретические установки констанцской школы указывают на сущностный момент притяжения сценой классической прозы. «Нужно какое-то средство, чтобы одолеть эти тексты, написанные давно»1, — рассуждал А. Васильев о своей работе над Достоевским, подразумевая, возможно, то же самое, что и теоретики констанцской школы: наличие «эстетической дистанции» (термин Яусса) между читателем и текстом есть первейшее и необходимое условие для событийности театрального чтения. И очень вероятно, что формула успеха субъективной интерпретации классического текста включает в себя и элемент его одоления, высокую степень взаимного неприятия, непонимания, взаимной борьбы произведения и его читателя. Сходные рассуждения мы можем встретить и у Товстоногова: для полнокровного воплощения прозы, предполагал режиссер, театр иногда вынужден весьма далеко отойти от книги-первоисточника2. Подобный уход с точки зрения неогерменевтики рождает «взаимная плавка», энергетическая работа, результат которой трудно прогнозировать, но возможно обнаружить.

Рецептивная эстетика лишь определяет задачу и расставляет акценты, обосновывая подобные случаи прочтения классического текста современностью, строго говоря, обходит стороной технологии интерпретирования. Решение этой задачи современные исследователи видят в соединении усилий неогерменевтических и структурно-семиотических методик чтения, что привело бы к формированию объединяющей интерпретационной парадигмы: «речь идет о специфически общем для современной гуманитаристики внимании к роли реципиента в процессе восприятия, интерпретации и, в конечном счете, сотворении текста»3. Но единой теории интерпретационного чтения пока что не создано, и вопрос о границах и способах интерпретации отнюдь не исчерпан в рамках этой главы. Переходя от теоретического обоснования понятия «интерпретация» к практикам чтения-интерпретирования, мы должны обратиться к следующему этапу осмысления отношений «автор-читатель-текст», к дальнейшим сценариям и методам чтения, рожденным в эпоху утверждения и широкого распространения структурализма.

1 *Васильев А. А.* [Беседа с Е. Полонской] // Театральная жизнь. 1990. №24. С. 18.

2 См.: *Свободин А.* Л. Диалоги о современном театре. С. 6-15.

3 *Усманова А. Р.* Читатель // Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001. С. 963.

**ГЛАВА 15**

Структурализм и чтение:

что такое текст?

Структурализм — «широкое и неоднородное направление, сложившееся между двумя мировыми войнами и получившее наибольшее распространение в 1960-е годы во Франции»1 — принципиален для теории инсценирования, поскольку именно здесь «человек читающий» был приговорен к роли Homo significans2 на весьма длительный срок: такое распределение оставалось справедливым в рамках и постструктурализма, и деконструкции. Подобное виденье феномена чтения позволяет инсценировщику извлечь ряд важнейших практических уроков при обращении с повествовательными текстами. Вынося за скобки исследования вопрос о том, представлял ли структурализм серьезную философскую школу или являлся лишь «методологической тенденцией, связанной с распространением лингвистических методов на другие культурные объекты»3, мы сосредоточим наше внимание на продуктивных для инсценирования инструментах интерпретирования и способах анализа нарративного источника текста, которые были разработаны в рамках структурно-семиотической теории. Однако для того, чтобы внедриться в их механизм, необходимо хотя бы в общих чертах обозначить принципы структуралистского подхода к чтению.

В чем же заключалось принципиально новое виденье отношений внутри триады «автор-читатель-текст» в пространстве структурализма? В основе этого направления, лежал, по мнению Ж. Деррида, «естественный и необходимый жест — критическое беспокойство культуры по поводу языка»4. Это «беспокойство», согласно утверждению главы филологической школы Иельского университета Поля де Мана, «заключается в том, что невозможно выразить нечто так, чтобы знак совпадал с тем, что он обозначает»5. Иными словами, «способность языка скрывать значение за обманчивым знаком, подобно тому, как мы за улыбкой прячем гнев или раздражение, является его отличительной привилегией»6, и, таким образом, в отношения между автором, читателем и текстом «вклинивается» четвертый участник — язык. Присутствие в акте чтения нового фигуранта, во-первых, обрекает пишущего на «слепоту» в отношении того, что он хочет выразить. Во-вторых, языковые знаки вовсе «не поддаются одинаковой интерпретации со стороны всех членов данного общества. <...> Язык — это пункт проката, задолго до нас все эти единицы и дискурсивные комплексы прошли через множество употреблений, множество рук, оставивших на них неизгладимые следы, трещины, пятна. Эти следы суть не что иное, как отпечатки тех смысловых контекстов, в которых побывало „общенародное" слово прежде, чем попало в наше распоряжение»7. Таким

' *СиличевД.* Структурализм // Лексикон нонклассики. С. 423.

2 Человек означивающий (лат.).

3 *Автономова Н. С.* Деррида и грамматология *I/ Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000. С. 73.

4 Цит. по: Там же. С. 9.

5 *Май П. де.* Слепота и прозрение. С. 23.\* Там же.

*Котков Г.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы... С. 14.

образом, по мнению теоретиков структурализма, язык мешает нам и читать, и писать: под угрозой оказывается не только возможность адекватного понимания, но и способность выражения, поскольку «пережить нечто (если только все время не держаться настороже) значит тут же подыскать для собственного чувства готовое название»1. А значит, пропасть между интенцией пишущего и ее адекватным пониманием непреодолима. Каков же выход из тупика? Во-первых, читателю необходимо безоговорочно признать «предательство языка», а во-вторых, не касаясь вопросов понимания и осмысления, сосредоточить свое внимание «прежде всего... на организации означающих»2, то есть на формальном строении текста.

Так, признавая и принимая во внимание фактор языка, структурализм «смешивает карты» и рассматривает отношения в акте чтения принципиально иначе. В ситуации знаковости чтение — это взаимодействие «произведение-текст-читатель», или «тройственное отношение, в котором одно нечто (означающее) выступает как знак другого нечто (объекта-означаемого) для третьего нечто (интерпретатора)»3. Принципиально, что писатель здесь, как и в рамках немецкой неогерменевтики, вообще не рассматривается как нечто или некто, то есть полностью выводится из акта означивания, что, собственно, и спровоцировало Р. Барта постулировать «смерть автора» в заголовке известной статьи: «Письмо — та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает... телесная тождественность пишущего»4. А вместе с ней — исчезает и субъективность читателя: «...со структурной точки зрения субъект — это не некое лицо, но функция»5; таким образом, структурализм видит в чтении совершенно объективный процесс, в чем, собственно, этот дискурс сходится с позитивизмом.

Важным этапом структурального анализа применительно к феномену чтения является разграничение понятий «произведение» и «текст», а вскоре, уже в пространстве постструктурализма, такое словоупотребление становится знаковым. С самим разделением «произведений» и «текстов» по сей день происходит много путаницы, часто можно встретить суждение, что все имеющее отношение к классике — это произведения, тексты же есть порождение модернизма или совсем уж узко — практики постмодерна. Но, если верить Барту, это не так: произведение и текст — это понятия разной природы, и любая книга может проявить себя и как произведение, и как текст. «Произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства, а текст — поле методологических операций», то есть текст «понимается как пространство, где идет процесс образования значений»6. Таким образом, произведение существует как означающее, а текст работает между произведением и читателем-интерпретатором. Исходя из этого, можно предположить, что инсценировщик вообще не может переписать или исказить произведение классика, поскольку имеет дело с другим объектом — его текстом.

1 *Барт Р.* Драма. Поэма. Роман // Называть вещи своими именами... С. 142.

2 *Барт. Р.* Критика и истина // *Барт Р.* Избранные работы... С. 287.

3 *Эко У.* Роль читателя. С. 469.

4 *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы... С. 384.

5 *Барт Р.* Драма. Поэма. Роман // Называть вещи своими именами... С. 137.

6 *Барт Р.* Структурализм как деятельность // *Барт Р.* Избранные работы... С. 259.

В статье «Структурализм как деятельность» Р. Барт рассуждает о новой роли читателя и о целях чтения-означивания: «Новизна же заключается в факте появления такого мышления... которое пытается не столько наделить целостными смыслами открываемые объекты, сколько понять, каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает»1. Целью чтения-означивания является, по Барту, не создание единичной интерпретации, а «воссоздание объекта таким образом, чтобы в подобной реконструкции обнаружились правила функционирования (функции этого объекта)»2. Характерно, что, называя этапы структурального метода, Барт говорит о воссоздании объекта как об объективной *реконструкции.* Постструктуралистский метод, в принципе сохраняя те же этапы структурального анализа: расчленение предмета, обнаружение неких закономерностей и связей, а затем воссоздание или монтаж, — будет говорить о них как о единичной и субъективной *деконструкции,* что, собственно, и станет ключевым пунктом расхождения этих школ.

Принципиально для инсценирования и то, что структуралистский сценарий чтения предусматривает высокую компетентность читателя и максимальные «аналитические обязательства», которые тот берет на себя по отношению к повести, роману или рассказу. Процедуры означивания объективны и обусловлены определенным модулирующим процессом: аналитическое разъятие текста с целью высветления механизма смыслообразования, или, как предполагалось в 1960-е годы, — вычленение в каждом конкретном тексте «единой литературной матрицы». И хотя позднее в самой возможности создания глобальной поэтики разочаровались практически все, кто разрабатывал эту идею, именно в области анализа литературного текста структуралистские разработки оказались наиболее продуктивными, а семиотика текста, как писал в 1979 году У Эко, «невероятно бурно развиваясь... достигла устрашающей изощренности»3. И несмотря на то, что итальянский исследователь признает: «многие из нынешних теорий текста — всего лишь эвристические наметки, во многом состоящие из „черных ящиков"»4, — именно здесь видится возможность использовать структуралистский подход для научного осознания и разрешения проблемы драматизации нарративного источника повествовательных текстов.

Структуральный анализ позволит всем, кто хочет или по долгу службы просто обязан инсценировать повествовательные тексты, углубиться в то, что и составляет главную их особенность: повествовательный голос, авторский монтаж и авторский стиль. Применение для инсценирования разнообразных видов структурального анализа текста, а также способы постструктуралистского чтения будут рассмотрены в следующей — практической части книги.

*Барт Р.* Структурализм как деятельность // *Барт Р.* Избранные работы... 2 Там же. *Эко У.* Роль читателя. С. 10. *Барт Р.* Структурализм как деятельность // *Барт Р.* Избранные работы...

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ, ПРАКТИЧЕСКАЯ



КАК ИНСЦЕНИРОВАТЬ ПРОЗУ?

Вопрос, вынесенный в заглавие этой части, конечно же, не имеет ответа. И автор не станет фокусничать, извлекая из рукава нехитрые рецепты приготовления «отличной инсценировки» из любого прозаического «сырья». Увы. Пришло время признаться, что эта, последняя, часть книги — отнюдь не практическое пособие. Во всяком случае, не в буквальном смысле. То есть читатель не найдет здесь заветной формулы, как наилучшим образом перевести пушкинскую фразу «у ворот стояла старая пушка» в диалог Швабрина и Гринева. И тот, кто ищет набор простых ответов на этот сложнейший вопрос, может смело отложить книгу. Нет особенной нужды продолжать чтение и тем, кто в принципе склонен переводить любой текст по феноменологическим сценариям: воплощает ли он Пушкина или Пруста — мы, скорей всего, не обнаружим в этих спектаклях признаков авторской поэтики, зато уже после первого эпизода без труда разглядим «родимые пятна» читателя-режиссера. Но! Эта часть книги, как я надеюсь, будет весьма полезна тем практикам инсценирования, кто все еще заражен «нормальным литерату-роцентризмом» и, признавая безусловное авторство режиссера, желает, чтобы при сценическом переводе Лев Толстой оставался Львом Толстым, а Владимир Сорокин — Сорокиным.

Я думаю и даже уверена, что на вопрос, как инсценировать прозу, можно отреагировать лишь множеством встречных вопросов: что инсценируется? Когда? С какими исходными целями? И т. д. и т. п. Не говоря уже о том, что каждый повествовательный текст нуждается в собственной стратегии перевода на сценический язык, нуждается в таковой и каждый случай инсценирования прозы. Но, поскольку читателю уже был предложен некий инвариант инсценирования, а именно — чтение, вокруг этого процесса и будет выстроена эта — практическая — часть книги.

В ней будут освещены и подробно прокомментированы те сценарии чтения повествовательных текстов, которые создают благоприятные предпосылки для плодотворного перевода прозы «на театр» и, более того, способны «раскачать» механизм воображения читателя в правильном направлении. Кроме того, на разных, в том числе и — с точки зрения автора — ошибочных примерах, мы увидим, какие важнейшие свойства текста не должен упускать инсценировщик, как нужно читать повесть или роман, чтобы «подружиться» с материей повествования, как и зачем создавать современное прочтение классической прозы.

**ГЛАВА 16** Фабула или дискурс?

Начнем с главного. Одним из активно обсуждаемых, но так и не разрешенных в 1970-1980-е годы вопросов, связанных с феноменом инсценирования, была проблема драматизации повествовательной (или лирической) формы. Любая драматизация, проще говоря, пьеса, по мнению противников этого жеста, чревата тем или иным упрощением книги-первоисточника: спрямлением фабулы, изъятием второстепенных линий и персонажей. Более того, драматизация глуха к голосу повествовательного источника: описаниям, рассуждениям автора, внутренним монологам персонажей — или же грубо и прямолинейно «втискивает» их в диалоги, т. е. пренебрегает стилистическими особенностями авторского текста.

В противоположность драматизации постановка необработанного текстового массива увязывалась с естественным сохранением всех вышеперечисленных элементов — так полагали в семидесятые годы прошлого века поклонники идеи «эпизации театра». Однако среди противников этой точки зрения сформировалось твердое мнение о неизбежной драматизации любого повествовательного текста при его сценическом воплощении. А в силу такой неизбежности — о необходимости сложнейшей структурной перестройки прозаического текста при инсценировании.

Эта дискуссия подробно прокомментирована мною в пятой главе книги. Там же я присоединила свой голос к лагерю «драматизации прозы», правда, оговорившись, что толкую это понятие гораздо шире, чем, например, автор первой сценической версии «Преступления и наказания» Я. А. Плющик-Плющевский. Принципиально, что уже в рамках той, давней дискуссии высказывались идеи о необходимости дискурсивного перевода. Опыт любимовского «Обмена», по мнению А. Чепурова, не случайно предлагал ретроспективную композицию, когда «кульминация повести — исходное событие для сценической композиции» и «герой спектакля уже видит все события не только как их соучастник, но и как лицо исповедующееся, заново осмысляющее прошлое»1.

Таким образом, уже в 1980-е годы прилагались аналитические усилия по изучению принципов перевода повествовательной формы при инсценировании, что отчасти примиряло позиции противоборствующих лагерей. Структуралистский подход к чтению позволяет нам и вовсе снять противоречие между двумя подходами к инсценизации.

Рассматривая вопрос о различии повествовательных и драматических произведений, структурализм выносит за скобки любое их контекстное погружение, любое историческое движение и взаимовлияние этих форм. В пространстве структурализма повествовательные тексты отличает от драматических математическое прибавление к «событию изображаемому» «события изображения». В отличие от повествовательной, драматическая форма «нисколько не стремится

*Чепуров А. А.* Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации произведений разных повествовательных жанров. С. 16.

стать изготовленным объектом» — так в статье «Драма. Поэма. Роман» Р. Барт переформулировал в сущности проверенную веками истину; и далее, рассуждая о том, что драматическую форму невозможно вообразить застывшей, поскольку «то, что делается в драме, — это сама свершающаяся в ней история», он писал, что всякое повествование, вообще говоря, обволакивает «это событие актом своего личного деланья»1. А драматическая форма как будто принципиально открыта для внешнего «события изображения», в ее структуре заключено ожидание некоего постороннего «акта деланья».

Иными словами, если ключевым понятием, «целью и сердцем» драмы Аристотель называл фабулу2, то в любом повествовательном тексте (как по-аристотелевски кратко и доступно сформулировал Эко) «фабула сообщается нам посредством определенного нарративного дискурса»3. В одном из интервью Барт парадоксальным образом определил соотношение фабулы и повествования: «Суть читаемого вами дискурса, его реальность — именно это литература, а не излагаемая фабула; побочная система в итоге оказывается здесь главной, так как именно от нее зависит окончательная осмысленность целого; она-то и является реальностью»4. В подавляющем большинстве художественных текстов событие изображения имеет первостепенное значение, уверен Эко: «...можно — по глупости — прочитать „Процесс" Кафки как тривиальный уголовный роман»5, но наслаждение читателя фабулой «Процесса» представляется итальянскому структуралисту чем-то вроде наркотического опьянения, подобное чтение «нелегально», нелепо, неправильно с точки зрения структурализма.

Таким образом, в пространстве структурализма обосновывается перво-степенность события изображения, поскольку повествование — единственная реальность прозы, тогда как относительно изображаемого там события — или фабулы — такой уверенности нет. Погружаясь в историю инсценирования, мы видели, что изменение иерархии «фабульного» и «дискурсивного» в инсценируемом тексте — очевидная тенденция, связанная с развитием этого феномена. И если в XIX веке от авторов «переделок» повествовательных текстов в подавляющем большинстве требовалось ремесленное умение извлечь из романа фабулу и «преимущества сочинений с умело сконструированным сюжетом и готовыми для прямого перенесения на сцену диалогами были очевидны каждому инсценировщику»6, то в следующем столетии ситуация радикальным образом изменилась. Интерес к дискурсивному в повествовательном тексте резко возрастает с началом режиссерской эры, и необходимость перевода на сценический язык повествовательных приемов, стиля, способа подачи событий и характеров так или иначе формулировалась театральными практиками: творческие усилия В. Мейерхольда в конце двадцатых и в тридцатые годы прошлого века были на-

*Ъарт Р.* Драма. Поэма. Роман // Называть вещи своими именами... С. 133-134.

*2 Аристотель.* Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 32.

3 Эко *У.* Роль читателя. С. 65.

*Барт Р.* Литература и значение // Барт Р. Избранные работы... С. 281. 5 *Эко У* Роль читателя. С. 22. *Цимбал С. Л.* Проза как театральный жанр // *Цимбал С. Л.* Театр. Театральность. Время. С. 62.

правлены на то, чтобы ставить не пьесу, но автора1. Невероятное расширение «драматического» за счет привнесения «дискурсивного» в мейерхольдовском «Ревизоре» кажется В. Семеновскому «началом новой эры в инсценировании», невзирая на то, что этот спектакль — постановка драматической формы. «Ставить автора — это принципиальный момент для театра как такового. Тот же ,Ревизор" Мейерхольда — это же невероятное расширение пьесы, и этот путь все равно предполагает инсценизацию... и в данном случае мы делаем свой вариант, сценический вариант текста пьесы»2.

И далее, уже в 1960-е годы режиссеры выделяют событие изображения как предмет главного интереса при постановке прозы: «Но в том-то состоит особенность инсценировки как искусства, что она обязана передавать трудно передаваемое — атмосферу, воздух, аромат первоисточника, обязана улавливать почти неуловимое — личность автора, его интонацию, его взгляд на жизнь. Можно лишиться части сюжета, даже некоторых важных образов. Но ни в коем случае нельзя терять своеобразие автора, существо его отношения к миру»3, — рассуждал о соотношении «фабульного» и «дискурсивного» в инсценировке режиссер и завлит М. Рогачевский на страницах журнала «Театр». «Атмосфера вокруг сюжета» — так определяет событие изображения наш современник режиссер П. Фоменко.

То есть уже во второй половине прошлого века в самой эмпирии отечественного инсценирования утвердилась мысль о том, что перенос фабулы в отрыве от повествовательного источника не есть задача инсценировщика и что проза содержит по меньшей мере две категории, нуждающиеся в анализе и драматизации. И, по всей видимости, отнюдь не фабула романа или рассказа — первопричина его инсценизации, поскольку цепь этических поступков содержит любая драма; однако лишь постановка прозаического текста создает для режиссера возможность перенести на сцену событие иной природы: событие эстетическое, что и составляет, вероятно, один из сущностных импульсов притяжения театра и прозы.

П. Фоменко, неоднократно и плодотворно воплощавший на подмостках и на экране русскую классическую прозу, в принципе убежден, что «если искать в прозе какую-то драматургию, выделять диалоги, более сжато и энергетически основательнее рассказывать историю, то за этой внешней энергетикой потеряется, уйдет очень многое. <...> В прозе другое пространство — необозримое, другое время, другие законы»4. Иными словами, при постановке прозы нарративный источник (эстетическое событие) становится важнее фабулы (этического поступка), считает современный практик российского театра, и это мнение научно обосновывается структурно-семиотической теорией. Конечно, проблема воплощения авторского стиля, предметного мира, особой природы

Все то, что связывают режиссеры с личностью автора повести, романа или рассказа, с точки зрения структурализма определяет не реальный, а «идеальный автор», или «нарратор», являющийся коммуникативной стратегией самого текста; подробно об эт ж оечь далее.

Цит. по: *Скороход К* Кто мы: Беседы с коллегами // Театральная жизнь. 2006. № 5-6. С. 61. ( *Рогачевский М.* А также инсценировка // Театр. 1965. №5. С. 75.

4 *Фоменко П. Н.* «Сбились мы. Что делать нам...»: [Беседа с Т. Сергеевой] // Искусство кино. 1999. №6. С. Щ.

чувств персонажей стоит перед режиссером даже тогда, когда он ставит драматическое произведение. Рискну предположить, что перенесение на сцену прозы или поэзии делает эту задачу первостепенной, а стремление передать на сцене событие изображения и есть тот самый соблазн, что заставляет современных режиссеров вновь и вновь обращаться к повествовательным текстам, то есть *одна из причин,* провоцирующих интерес театра к прозе.

Согласимся, подобные приоритеты значительно усложняют работу инсценировщика, так как перенесение фабулы обычно создает лишь технические сложности: сжать роман «Анна Каренина» до семидесяти страниц, выделив одну сюжетную линию, включающую три основные драматические точки, отфильтровать необходимых героев и ограничиться удобоваримым для сцены количеством эпизодов — задача чисто *ремесленная* и не составляет проблемы для умелого человека. Но кому отдать реплику «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»? Имеет ли на нее право кто-нибудь из персонажей романа, то есть принадлежит ли она *этому* миру в той же мере, что и реплика «ни одного слова вашего, ни одного движения вашего я не забуду никогда»? Именно здесь перед читателем-инсценировщиком «Анны Карениной», считает Барт, и вырастает *творческая* задача: «...из-за того, что функции литературного дискурса словно вывернуты наизнанку, он сам, как известно, неоднозначен — этому дискурсу мы верим и не верим»1. Таким образом, «объективизация» нарративного источника — принципиальнейшая задача, которая не имеет однозначного решения.

Каким же способом разыграть событие изображения первой страницы «Анны Карениной»? Для решения такого сложного художественного уравнения необходимость серьезной аналитической работы с текстом романа очевидна, но она не гарантирует рождения так называемого «инсценировочного хода»; это — художественная задача. А найденный способ одновременного перевода события изображенного и события изображения на язык действия, естественно, повлечет за собою интерпретацию текста-первоисточника, поскольку драматизация дискурса и интерпретационные действия неразрывно связаны между собой.

Однако действенный (или, используя семиотический термин, акциональ-ный) анализ текста, оперирующий отношениями персонажей (актантов) и событийными факторами (акциями и реакциями), не предлагает инструментов и ключей для перевода события изображения. И если мы вспомним определение «инсценировочных действий», данное в 1970-х годах Г. Товстоноговым: «Надо сжать семьсот страниц до семидесяти, сохранив все необходимые слова, которые отражают суть действия и в то же время характеризуют стиль автора, его идеи, его уникальный способ трансформировать явления действительности»2, — мы увидим, что действенный анализ способен помочь читателю-инсценировщику справиться лишь с первой половиной поставленной задачи3. Но этот аналити-

1 *Барт Р.* Литература и значение // *Барт Р.* Избранные работы... С. 281.

Цит. по: *Свободин А.* Диалоги о современном театре. С. 10.

Методическому решению этой задачи посвящена, в частности, работа «Метод действенного анализа в создании инсценировки» И. Б. Малочевской, также см.: *Малочевская И.* Инсценизация прозы // *Малочевская И.* Режиссерская школа Товстоногова. СПб., 2003. С. 120-132.

ческий метод совершенно неприменим к анализу эстетических поступков: стиля автора, «его уникального способа трансформировать явления действительности», — и, лишенная методической базы и аналитических инструментов, эта часть инсценировочных действий, как правило, остается «на совести» самого инсценировщика.

Есть, однако, целый ряд книг, где события изображенные и события изображения невозможно рассматривать отдельно друг от друга и любая попытка извлечь из текстового потока лишь фабулу неизменно ведет к искажениям важнейших для романа событий. Рассмотрим один пример. День возвращения Анны из Москвы после примирения Стивы и Долли объективно беден событиями и совершенно несуществен для фабулы «Анны Карениной». В лучшем случае в инсценировки или экранизации романа из него попадает столкновение Карениных и Вронского на перроне да пара фраз между мужем Анны и ее тайным обожателем. Далее Анна весь день проводит дома в кругу семьи. Все самое главное в этот день происходит не в фабуле, а в повествовании: мы видим происходящее глазами Анны, каждым своим движением сын, муж и прочие лица, сами того не ведая, сдают ей экзамен. Сережа, «которого она воображала лучше, чем он был в действительности», подруга мужа Лидия Ивановна, которую «нынче она как будто в первый раз увидела со всеми ее недостатками», и, наконец, сам Каренин, при виде которого ей защемило сердце неприятное чувство, «как будто она ожидала увидеть его другим». Это внезапное несоответствие действительности ожиданиям Анны и ежеминутная «сверка» весомости вчерашней ночи и дня сегодняшнего и есть содержание страниц, важность которых далеко не очевидна для читателя-ремесленника. И далее: к вечеру Анна как будто изживает неудовлетворенность настоящим, одновременно перечеркивая значение вчерашнего ночного разговора с Вронским, однако нарративный источник предоставляет читателю возможность усомниться в ее решении. Перемена происходит опять-таки не в фабуле: внезапно в конце главы дискурс меняет оптику, и на входящую в супружескую спальню Анну читатель смотрит глазами «третьего лица», безжалостно отмечая, что «огонь казался потушенным в ней или где-то далеко припрятанным». Драматический выбор, который неосознанно делает героиня в этот день, определит всю последующую фабулу романа. Напряжение этой сцены создается противоречиями между риторикой Анны и наблюдательностью дискурса, ставя перед читателем-инсценировщиком весьма непростую творческую задачу, связанную со способом его сценического воплощения.

Итак, отвечая на вопрос «как инсценировать прозу?», можно сформулировать первый принципиальный момент. Подобно тому как Станиславский рекомендовал режиссеру умереть в актере, я советую инсценировщику прозы «умереть в дискурсе».

Необходимость создания методического инструментария для анализа события изображения назрела уже давно, и структурно-семиотический метод принципиален для нас именно потому, что он предлагает читателю набор операций и ряд исследовательских инструментов, помогающих отследить отношения нарративного и фабульного в тексте. Этот подход помогает выявить и ряд неизвестных анализу драмы повествовательных структур, достойных самого пристального внимания инсценировщика.

ГЛАВА 17

Как стать образцовым читателем:

семиотический анализ У. Эко

Здесь мы рассмотрим вопрос, насколько продуктивен и применим для перевода события изображения читательский сценарий, предложенный итальянским ученым-семиотиком Умберто Эко. За последние несколько лет в издательстве «Symposium» одна за другой вышли в свет русские переводы его лекций, книг и статей, посвященных предмету чтения. «Шесть прогулок в литературных лесах», «Открытое произведение», «Роль читателя», «Отсутствующая структура», «О литературе», «Сказать почти то же самое» — это и обширные теоретические труды автора о чтении, литературе, проблемах литературного перевода, и примеры семиотического анализа конкретных повествовательных текстов. До какой степени читатель участвует в сотворении книги — основной вопрос, который ставит перед собою Эко, и этот же вопрос принципиален для создателей инсценировки.

Активные исследования по семиотике повествовательных текстов автор ведет уже более сорока лет, начав издавать книги еще во времена широчайшего распространения структурализма. Из множества теорий и читательских сценариев, предложенных в рамках структурно-семиотического анализа, методика У. Эко выделяется, по мнению итальянского исследователя Д. Ребеккини, еще и потому, что «на эмоциональном уровне Эко удается передать чувство собственного упоения от чтения литературных текстов, одновременно фиксируя и то чувство удовлетворения, которое уже как ученый Эко испытывает при обнаружении механизмов порождения эмоции и разложения их на смысловые элементы»1. Опыт исследователя и опыт творчества соединяются у Эко, предоставляя нам уникальный пример эмоциональной аналитики, столь необходимый для читателя-инсценировщика. Опубликованное еще в 1962 году «Открытое произведение», где Эко излагает свое понимание художественного текста как «поля многочисленных и одновременно равноценных интерпретационных парадигм, побуждающих потребителя по-разному перечитывать одно и то же произведение»2, представляет феномен чтения за пределами классического структурализма. В монографии «Роль читателя» Эко анализирует, как происходят интерпретативные процессы при чтении «открытых» и «закрытых» художественных текстов.

Заметим, что Эко не разделяет произведение и текст, как это делает Барт, он понимает произведение как «некое *личное* изделие, которое может быть воспринято по-разному, но которое при этом всегда сохраняет отчетливую самотождественность и... неповторимый отпечаток личности»3, а понятие «текст» не имеет для него никакого особенного значения. В принципе, было бы неправильно отождествлять

*Ребеккини Д.* Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике // Новое литературное обозрение. 2006. №4(80). С. 311.

2 Там же. С. 292.

3 *Эко У* Роль читателя. С. 111.

семиотический анализ Эко с французским структурализмом, поскольку он «решительно отвергает существование онтологической реальности структуры. В рамках семиотической концепции, предложенной Эко, структура существует лишь в качестве методологической предпосылки... это оперативная модель, но ни в коем случае не реально существующий объект анализа»1. Не случайно в отношении «открытого» произведения, предполагающего наибольшее расширение со-творческой роли читателя, У Эко подвергся критике французских коллег-структуралистов. В частности, К. Леви-Стросса, настаивающего на понимании текста «как объекта, который, будучи однажды создан автором, обладает, так сказать, жесткостью кристалла», и полагающего, что задача адресата-читателя только в том, чтобы «выявить эти его свойства»2.

Но в том-то и штука, что именно в «жестком кристалле» структуры так называемого «открытого произведения» Эко видит «стратегию коммуникаций, основанную на гибкой системе означивания»3. Цель чтения для Эко — личная интерпретация, однако принципиально, что у Эко «читатель не может использовать текст так, как ему, читателю, хочется, но лишь так, как сам текст хочет быть использованным»4. Как мы видим, чтение в понимании Эко можно отнести к интерпретационной модели, но его взгляды значительно ближе к традиционному пониманию произведения как «закрытого сосуда», чем школа немецкой неогерменевтики. Интерпретационный механизм Эко, однако, значительно более убедителен, и область применимости этого сценария чтения для нашего предмета достаточно обширна: этот метод подробно прописывает процедуры, предлагает определенные инструменты интерпретирования, помогая сделать работу читателя-инсценировщика отрефлексированной и осмысленной.

Каковы же важнейшие «формулы» чтения в этом сценарии? Смыслообразование, как и в рамках феноменологии, имеет здесь процессообразный характер «развертывания смысла» при чтении, иными словами, рождение интерпретации происходит в процессе диалогического взаимодействия. Однако субъекты подобного диалога принципиально иные, чем, например, у Сартра, здесь взаимодействуют два искусственных образования: «идеальный автор» и «образцовый читатель»5.

«Лес — это метафора художественного текста, существуют такие леса, как Дублин, где вместо Красной Шапочки можно встретить Молли Блум.. .»6. Отношения «текст-читатель» соответствуют, по Эко, отношениям «лес-путник» (этот образ родился благодаря рассказу X. Л. Борхеса, только у него «лес называется садом расходящихся троп»7). Полисемию текста рождает тот факт, что при чтении читателю постоянно приходится выбирать ту или иную тропинку. «Необходимость выбора присутствует даже на уровне отдельного предложения — по крайней мере когда там

*Ребеккини Д.* Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике // Новое литературное обозрение. 2006. №4 (80). С. 292.

2 Цит. по: *Эко У.* Роль читателя. С. 12.

3 Там же. С. 11.

4 Там же. С. 21.

Термины «идеальный» и «образцовый» равнозаменяемы и по отношению к читателю, и по отношению к автору. Эко У. Шесть прогулок... С. 14. Там же.

попадается переходный глагол»1. Иногда в книгах Эко всплывает и другая метафора «открытого» произведения — «текст как лабиринт, состоящий из множества запутанных маршрутов»2. Она кажется мне более точной, поскольку интерпретационные «маршруты» в тексте-лабиринте отнюдь не «протоптаны» читателями, но заранее «прорублены» «образцовым автором».

«Кто такой образцовый автор? Во-первых, это не она и не он, это скорее оно. Да, разумеется, образцового автора можно, в конце концов, поименовать стилем. Однако термин стиль слишком широк и слишком узок. <...> Этот голос проявляется как совокупность художественных приемов, как инструкция, расписанная по пунктам, которой мы должны следовать, если хотим вести себя как образцовые читатели»3.

Как мы видим, понятия «автор» и «читатель» У Эко (как и структурно-семиотический дискурс в целом) означивает принципиально иначе, чем все классические и некоторые феноменологические сценарии чтения. Читатель и автор для структуралистов — это отнюдь не великий Пушкин и конкретная студентка Даша Иванова, а два конструкта, сформированные повествовательной стратегией текста, это субъект высказывания и его адресат4. Мыслящий произведение литературы как пространство семиосиса, Эко развивает и множит авторские лики: «образцовый автор, эмпирический автор, рассказчик и еще менее вразумительные существа»5, — подразумевая под этим понятием совокупность интенциональных стратегий самого произведения; однако автор реальный, его субъективная телесность, его биография, как и любая репрезентация замысла, неизменно остаются за пределами его интересов. По определению М. Фуко, чьи идеи близки У Эко, автор есть «способ существования в дискурсе, поле концептуальной согласованности, через которое осуществляется стилистическое единство»6. Как видно из рассуждения, «образцовый автор» Умберто Эко и есть источник повествования, осуществляющий событие изображения.

«Образцовый автор» требует «образцового читателя», и этот второй не менее фиктивен, чем первый. «Образцовый читатель не равнозначен читателю эмпирическому»7, образцовый читатель есть в некотором роде запрограммированный текстом набор благоприятных условий, чтобы актуализировать, развернуть сам текст наиболее продуктивным для него образом.

Понимание автора как совокупности интенциональных стратегий самого текста, разделение двух «адресатов» текста — реальный и идеальный читатель — составляют инструментарий не только семиотического анализа У Эко. В работе М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» два типа читателя обозначены как «наивный» и «имплицитный». Имплицитный (полагаемый) читатель, как уже го-

1 Эко У Шесть прогулок... С. 15.

2 Эко У Роль читателя. С. 21.

3 Эко У Шесть прогулок... С. 30-32.

4 В других системах семиотического анализа текстов можно найти обозначения «нарратор» и «нар-рататор», «фокализатор», «метанаррататор», «метачитатель», «архичитатель». Понятие автора как«субъекта творческих поступков» впервые введено польским литературоведом Я. Славиньским.

5 *Эко У.* Шесть прогулок... С. 37.

См.: *Нестеров А. Ю.* Проблема пространственного моделирования символической целостности эстетического объекта // [www.portalus.ru/modules/philosophy/rus\_readme.php](http://www.portalus.ru/modules/philosophy/rus_readme.php) (2005.09 февр.). 7 Эко *У.* Шесть прогулок... С. 18.

ворилось, оказывается «идеальным» конструктом и главным действующим лицом книги В. Изера1. Однако если имплицитный читатель Изера случайно забредет «в чащу» текста Эко — это будет отнюдь не дисциплинированный путник, а дровосек, сам прокладывающий тропы в лесу и воспринимающий его красоты в качестве «текстового сырья». Вот как определяет разницу между путником Эко и дровосеком Изера автор монографии «Экспертиза читательских сценариев», итальянский профессор Паола Пульятти: «Феноменологическая перспектива Изера передает читателю привилегию, которая всегда считалась прерогативой текста: а именно — право иметь собственную „точку зрения" и тем самым определять значение текста. Образцовый Читатель Эко не только интерактивен и коопера-тивен по отношению к тексту; он есть большее — или, в определенном смысле, меньшее, — он рождается вместе с текстом, являясь движущей силой его интерпретационной стратегии»2.

Процесс чтения и интерпретации «открытого» произведения неразделимы, и «главная задача интерпретации — воплощение этого читателя (образцового. — *Н.* С), вопреки его фантомности»3. Таким образом, сценарий Эко предлагает инсценировщику воплотить собою порожденного текстом книги образцового читателя и, вступая в лабиринт повествовательного текста, внимательно прислушаться к голосам, подсказкам и инструкциям, созданным для него образцовым автором, — в этом суть диалогического интерпретационного процесса. Однако сказанное справедливо лишь в отношении «открытых произведений».

«Закрытые» тексты, с которыми, возможно, придется иметь дело читателю-инсценировщику, не нуждаются в подобных конструктах, их стратегии «нацелены на то, чтобы вести читателя по определенной дорожке, рассчитанными эффектами вызывая у него в нужном месте и в нужный момент сострадание или страх, восторг или уныние»4. Такие произведения «как будто сконструированы согласно жестким рамкам некоего проекта»5, и роль читателя там просто «не прописана». Вспомним, что подобные тексты по сценарию Ж.-П. Сартра создаются там, где пишущий манипулирует свободой читателя, спеша вызвать у него те или иные эмоции. Такие тексты для Сартра неталантливы, для Эко — «произведения литературы „второго ряда"»6.

Как мы могли заметить, литература «второго ряда» чрезвычайно редко инсценируется сегодня, подавляющее число инсценировок создается на основе классической прозы, и подобные предпочтения сцены отчасти объясняет логика У. Эко. Практически все классические книги являются для Эко открытыми текстами и представляют поле интерпретационных возможностей: «В своих работах об „открытых произведениях" я говорю именно о тех литературных текстах, которые своей непрояс-ненностью конкурируют с жизнью»7, именно открытость, согласно Эко, и наделяет классическое произведение некой «структурной витальностью», находящей себе

' *her W.* The Implied Reader.

2 Цит. по: Эко *У.* Шесть прогулок... С. 33.

3 Там же. С. 34.

*Эко У* Роль читателя. С. 19.

5 Там же. С. 20.

6 Там же. С. 75.

Эко *У.* Шесть прогулок... С. 220.

различные и многообразные проявления. Открытость произведения неизменно связана для Эко с творческим процессом его постижения-означивания: современный художник превращает открытость в составляющую своего творчества1. Открытое произведение определяется «четкостью текстового замысла», именно такой текст «сам прокладывает все пути к „хорошему" чтению»2, создает стимулы для «чи-тания» и «перечитывания», условия для того, что Р. Барт называет наслаждением от чтения3, полагает Эко. Такой механизм чтения-интерпретации не работает применительно к закрытым текстам, интерпретировать разными способами их можно только искусственно. Но это — непродуктивная процедура: «Я могу, конечно, читать романы о Джеймсе Бонде — на уровне фабулы... как манифестацию некоего скрытого *желания,* ища за каждым образом более глубокий смысл (нет ничего невозможного для блестяще извращенного ума), но при всем том линейная манифестация текста и структуры дискурса останутся тем, что они есть: музеем „уже виденного"...»4 — утверждает Эко. И поэтому мы сосредоточимся на отношениях двух конструктов — идеального автора и образцового читателя — в рамках «открытого» произведения.

В «открытом» произведении отношения идеального автора с воображаемым или образцовым читателем Умберто Эко мыслит, во-первых, как своего рода соратничество: «Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? <...> За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»5. И во-вторых, такого «соратника» автор пытается «смоделировать в тексте», например открыто и даже немного грубо объявляя, что идеальный читатель «Маленького принца» — не взрослый, а ребенок. И если реальный читатель «Маленького принца» все же вышел из детского возраста, ему предлагается сменить оптику и хотя бы попытаться перевоплотиться в ребенка.

Процесс чтения-интерпретации связан с раскодировкой закодированного сообщения, а потому читателю надлежит быть носителем основных кодов и субкодов, таким образом, базовое свойство образцового читателя — компетентность, и подобная компетентность существует на нескольких уровнях: ситуативном (житейском), интертекстуальном, идеологическом и т. д. Полный набор всевозможных кодов и субкодов, необходимых читателю для постижения текста, составляет Энциклопедию, или энциклопедическую компетенцию читателя. Однако «точный объем энциклопедии, с которой должен быть знаком читатель, остается областью догадок. Вычислить этот объем — значит вычислить стратегию образцового автора...»6. Но грубые параметры подобной компетентности очевидны для Эко: «Тот, кто читает „Войну и мир", пребывая в убеждении, что в девятнадцатом веке Россией правила Коммунистическая партия, вряд ли поймет историю Наташи Ростовой и Пьера Безухова»7. Таким образом, некоторый объем

1 См.: Эко *У.* Роль читателя. С. 110-111.

2 Там же. С. 23.

Об этом понятии Р. Барта подробно говорится далее.

4 *Эко У.* Роль читателя. С. 75-76.

5 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Романы. М., 1988. С. 580.

6 *Эко У.* Шесть прогулок... С. 215.

7 Там же. С. 174.

контекстного знания, связанный с произведением литературы и субъектом, его написавшим, все же оговаривается в списке требований к идеальному читателю. Однако выполнение этих несложных требований дает возможность читателю взойти лишь на первый уровень осмысления текста — уровень интерпретации фабулы. «Любой художественный текст адресован прежде всего образцовому читателю первого уровня, который, имея на то все основания, желает знать, чем кончится дело...»1.

«Однако всякий текст адресован также и образцовому читателю второго уровня, который пытается понять, каким именно читателем этот конкретный текст просит его стать, который стремится выяснить, как именно образцовый автор водительствует своим читателем»2. Именно для этого идеальный автор «открытого» произведения «морочит», сбивает с толку воображаемого читателя, расставляя в лесу препятствия, таинственные знаки, ловушки, лишающие последнего возможности наивно и быстро насладиться фабулой. Позволяя в некотором роде «водить себя за нос», образцовый читатель второго уровня решает вопрос:«... как мне идентифицировать (в умозрительном плане) или даже как мне сконструировать образцового автора, чтобы мое чтение обрело смысл?»3. Сконструировать образцового автора — значит понять механизм повествования, и эта-то задача и стоит перед современным инсценировщиком.

Из множества ловушек, расставленных в лесу идеальным автором, остановимся пока что на одном аспекте, имеющем для нашего предмета принципиальное значение. Как уже говорилось, сам процесс инсценирования предполагает, кроме всего прочего, объективизацию героев и ситуаций книги, погружение их во вполне определенный ситуативный контекст, и множество проблем при попытках подобной объективизации создает для инсценировщика нарративный дискурс. «Ведь романист, изнуряя себя в поисках, достигал лишь того, что с каждой страницей уменьшал нашу возможность вообразить его героя. <... > Задача персонажа в театре — быть здесь»4, — сказанное А. Роб-Грийе о С. Беккете до какой-то степени справедливо в отношении всех без исключения переводов повествовательного в драматическое. Читая и инсценируя, мы должны так или иначе «обналичить» персонажа, предъявить его миру в его, то есть нашей объективности. Но, как правило, в арсенале идеального автора оказываются так называемые «многозначные логики», создающие «зоны неопределенности» в тексте. Подобные характеристики дискурса и являются, как мы понимаем, теми особенностями события изображения, которые следует переводить инсценировщику. Правильное чтение Эко поможет читателю выявить подобные зоны напряжения и задуматься о способах их воплощения. Для этого идеальный автор Эко заставит своего образцового читателя вслушаться в голоса, живущие в тексте, и тщательно отследить, чьими глазами читатель видит героев или события в тот или иной момент развертывания фабулы. Приведем примеры.

Есть множество книг, где повествование распадается на разные голоса. «Повести Белкина» А. Пушкина, например, начинаются с ехидного эпиграфа из «Недоросля»,

Эко У. Шесть прогулок... С. 50-51.

2 Там же. С. 51.

3 Там же. С. 217.

*Роб-Грийе А.* Самуэль Беккет, или Присутствие на сцене // *Роб-Грийе А.* Романески. М., 2000. С. 578.

затем нам слышен как будто полный серьезности голос редактора, публикующего рукопись умершего Белкина, о покойном авторе рассказывает письмо его друга, пожелавшего остаться безымянным, а далее рукопись Белкина рассказывает пять различных историй от первого лица. Кое-где это «лицо» само выходит на страницы, то есть становится участником фабулы. Но и это не конец — пристальное изучение паратекста1 открывает читателю, что все эти случаи рассказаны Белкину разными лицами: подполковником, приказчиком, титулярным советником и девицею. И далее, читая чужие рассказы, записанные Иваном Петровичем, мы можем заподозрить, что кое-где сквозь них прорывается все же единый голос или письмо, что позволяет сделать вывод о том, что Белкин украсил-таки чужие истории «цветами собственного воображения». Как же тогда при необходимости объективно представить рассказчика, обнаружить его лицо и свойства? И можем ли мы в этом случае испытывать полное доверие к покойному автору рукописи, письму его друга и предуведомлению издателя? «Может быть, он (образцовый автор. — *Н. С.)* требует, чтобы читатель повредился рассудком... чтобы в его сознании смешались сны, воспоминания, реальность?»2 — предполагает Эко. И возможно, подобная стратегия идеального автора ловко подталкивает читателя к некой интерпретационной модели? Воистину «текст — это механизм ленивый, требующий, чтобы читатель выполнял за него львиную долю работы»3. Во всяком случае, в попытках разобраться с «авторством» «Повестей» и будет заключен первый жест «направленного творчества», помогающий инсценировщику одолеть событие изображения.

Многие тексты не просто ленивые — лукавые механизмы, идущие на сознательное запутывание читателя, как, например, «Герой нашего времени», где фабула излагается намеренно непоследовательно, а Печорин подается по меньшей мере в трех событиях изображения: пожилого сослуживца, мельком видевшего его офицера и посредством личного дневника. Кто должен появиться на сцене? Три разных лица? Или же один человек? Если же мы посмотрим на другого героя романа — Грушницкого, то обнаружим иное препятствие: его единственный портрет нарисован рукою недруга и соперника — Печорина, и у читателя есть основания задуматься: «уж не пародия ли он?» И если сам Печорин будет представлен в инсценировке с некоторой объективностью, возможно, стоит взглянуть и на Грушницкого менее тенденциозно, чем это сделано в дневнике Печорина? Так анализ события изображения выводит читателя на ту или иную интерпретационную тропинку текста.

В «Герое нашего времени» смена повествовательных голосов совершается явно и вполне объяснима с точки зрения фабулы романа. Однако есть множество примеров, где подобная перемена не имеет лежащих на поверхности объяснений. Первая часть романа Ю. Олеши «Зависть» написана от лица ее главного героя — Николая Кавалерова, который относится к себе вполне романтически: «Я докажу, что я не комик. Никто не понимает меня...». Так мыслит себя герой, глядя на свое отражение в уличном зеркале. Но через минуту, когда в той же самой точке пространства Кавалеров встречает другого персонажа — Ивана Бабичева, — оптика меняется, и во

Паратекст книги состоит из целого ряда сигналов: титульный лист, подзаголовки, введение, комментарии и пр.

2 *Эко У.* Шесть прогулок... С. 68.

3 Там же. С. 52.



второй части романа все его персонажи предстают в дискурсе третьего лица, рассказчика, который лишь отчасти наследует Кавалерову, используя его ключевые слова: «Они отошли от зеркала. Теперь уже два комика шли вместе». Однако здесь в отношении Кавалерова у рассказчика отчетливо прослушивается ироническая интонация. Таким образом, фабульное событие встречи Ивана Бабичева и Николая Кавалерова в повести сопровождается (или влечет за собою?) радикальной переменой жанровой оптики, что, если применить терминологию действенного анализа, становится основным эстетическим событием «Зависти».

Какая «интерпретационная дорожка» предлагается в данном случае идеальным автором для образцового читателя? Почему он вырывает перо из рук Кавалерова ровно в этот момент? И чем так знаменательна встреча Ивана Бабичева и Николая Кавалерова для события изображения? Рискнем предположить, что «инсценировать дискурс» — значит, в том числе, задать себе вопросы, связанные с подобным «скачком», и ответить на них. И едва ли в данном случае читатель имеет право интерпретировать фабулу «Зависти» отдельно от события изображения. Во всяком случае, опыт пренебрежения авторским дискурсом, предпринятый самим Ю. К. Олешей, вряд ли можно назвать безусловной удачей. В четвертой главе речь шла о самоинсценировании М. Булгаковым «Белой гвардии», теперь же остановимся на опыте Ю. Олеши, предпринятом в конце 1920-х годов.

Созданная для вахтанговцев и поставленная Андреем Поповым в оформлении Николая Акимова в 1929 году инсценировка «Зависти», пьеса «Заговор чувств», вскоре облетела многие сценические площадки СССР от Ленинграда до Махачкалы и пользовалась, как утверждают современники, успехом и любовью у публики. Однако в дальнейшем (в отличие от самого романа) эта инсценировка нередко становилась предметом критики: пьесой «бессюжетной и неподвижной» называл «Заговор чувств» Михаил Пришвин, «честнейший Зощенко сознавался, что любит всего Олешу, за исключением его пьес»1; поклонники инсценировки («я лично думаю, что „Заговор

*Максимова В.* Попытка самоотмены: Юрий Олеша // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы годов. М., 1993. С. 230.

чувств" сильнее „Зависти"»1, — писал в годы оттепели Павел Марков) — все же оставались в меньшинстве, а утверждение Маркова о «недооцененной сценичности» и предсказание нового сильного освещения пьес Олеши на сцене отечественного театра разошлись с действительностью. За последние полвека «Заговор чувств» чрезвычайно редко был востребован театром, несмотря на то, что интерес к Юрию Олеше — писателю и личности — с очевидностью возрастал. Был воскрешен из забвения фильм «Строгий юноша», снятый Абрамом Роомом в 1935 году по его сценарию, опубликованы все до единой «строчки» писателя, включая дневники, сценарии фильмов и мультфильмов, театральные рецензии, неосуществленные замыслы, проза Олеши издается и переиздается, а «Зависть» входит теперь в число обязательных наименований в ассортименте любого российского книжного супермаркета.

В чем же видится причина неудачи инсценировки «Зависти»? «Поспешным отказом от себя», «слабой пьесой с замечательным названием»2 в годы перестройки назвала «Заговор чувств» Вера Максимова. На причину расхождения повести и пьесы Максимова, как и многие исследователи, смотрела сквозь позитивистские очки, связывая ее с идеологической перестройкой самого Олеши. Повесть и пьесу разделяют два года, о «напряжении» отношений между писателем и его героем Кавалеровом в эти годы автор рассказал на Первом съезде Союза писателей: «Да, Кавалеров смотрел на мир моими глазами. Краски, цвета, сравнения, метафоры и умозаключения Кавалерова принадлежат мне. И это наиболее свежие, наиболее яркие краски, которые я видел. Многие из них пришли ко мне из детства, были вывернуты из самого заветного уголка, из ящика неповторимых наблюдений. <... > И тут мне сказали, что Кавалеров — пошляк и ничтожество. <...> Я стал думать: то, что мне казалось сокровищем, на самом деле нищета»3. Таким образом, неудача самоинсценирования «Зависти» связывалась с намеренной «сдачей» писателем главного героя и радикальной переинтерпретацией повести и ее главных персонажей в духе официозной идеологии периода реконструкции.

Однако такое истолкование кажется мне неточным, потому что иронический тон по отношению и к Кавалерову, и к Ивану Бабичеву так или иначе присутствует во второй части повести, автор намеренно подчеркивает, например, что все фантастические идеи и теории рождаются у Кавалерова и его приятеля под воздействием пивных и винных паров; и таким образом, мы не находим радикальной «переинтерпретации» персонажей. Я связала бы неадекватность романа и его драматической версии именно с тем, что инсценировщик Олеша так и не нашел сценического эквивалента для передачи нарративного источника «Зависти», то есть писатель не стал образцовым читателем своей книги, не прислушался к указаниям идеального автора и пренебрег прослушиванием его «голосов». Инсценировщик Олеша ограничил свою задачу драматизацией фабулы романа, имея в своем арсенале довольно грубый инструмент — метод конфликтных столкновений, сломавших, как мне кажется, хрупкий механизм «Зависти».

*Марков П.* Юрий Олеша // Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968. С. 8.

*Максимова В.* Попытка самоотмены: Юрий Олеша // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20-30-х годов. С. 231.

*Олеша Ю.* Речь на Первом съезде советских писателей // *Олеша Ю.* Пьесы. Статьи о театре... С. 325-326.

События романа туманны и в первой части поданы сквозь толстую линзу горячечных рефлексий и фантастических снов ее героя — Кавалерова. Кавалеров в романе — лирический герой, бездомный лузер, мечтающий о всемирной славе, и он ревниво следит за каждым движением приютившего его «благодетеля»: герой является приживалом в доме «отличника» эпохи, директора советского пищевого треста Андрея Бабичева. Изо дня в день Кавалеров совершает отчаянные, бунтарские поступки... в своем воображении, часто та или иная сцена разоблачения Кавале-ровым узости и мелочности Бабичева заканчивается репликой: «Так следовало бы ответить ему. Но у меня не хватает смелости». Во второй части повествование как будто делится на две оптики: измотанный «изжогой зависти» и по подсказке первого встречного собутыльника Ивана (по какой-то случайности или грезе — родного брата Андрея Бабичева), герой задумывает убить «всеми уважаемого человека»; и далее Иван и Кавалеров неоднократно осуществляют свои жестокие планы в воображении и снах Кавалерова. Их главный козырь — инструмент для уничтожения советского босса, прекрасная и безумная машина — Офелия, которая по замыслу ее создателя должна встать во главе «заговора механизмов»: «она научит каждую балку, как не слушаться... все рухнет... сами собой развинтятся винты, отпадут гайки... бетон развалится как прокаженное тело». То есть в воображении героев действительно зреет антисоветский заговор. А наяву, как время от времени нам дает понять второй «глаз» повествовательного источника, — Кавалеров катится «по наклонной плоскости», становится приживалом у похотливой сорокалетней вдовы, широкое ложе которой он делит в конце концов с тем же Иваном. Таким образом, благодаря оптической перемене, уровень реальности в тексте постоянно «скачет», то и дело опускаясь до отрицательной отметки, где только что реалистически описанная картина вдруг рассыпается, а своеобразной регулировкой уровня реального и грез занимается нарративный дискурс. То есть я бы определила принцип построения «события изображения» в «Зависти» как своеобразную «машину грез».

Если же применять к этому прозаическому тексту действенный анализ, то, вероятно, пружиной действия можно назвать яркий внутренний конфликт Кавалерова: действительность неадекватна его представлению, его снам, его борьба с господством Андрея Бабичева вызвана внутренними причинами и протекает на просторах его души. Другие персонажи (да и были ли они все?), вероятно, и не замечают войны, которую объявил им Кавалеров, как героиня повести девушка-подросток Валя не замечает любви Кавалерова, поскольку признаниям и мукам неразделенного чувства герой отдается лишь в своих фантазиях. Между тем течение событий романа весьма драматично: воображение Кавалерова все больше «относит» его из мира действительности в пропасть грез, щель между тем и этим миром все шире, действие движется к катастрофе, внутренний мир Кавалерова стремительно рушится, герой теряет управление не только миром, но и самим собой.

Однако пьеса «Заговор чувств» пытается предъявить нам героев повести лишь в одной оптике: реален Андрей Бабичев, директор треста, разработчик новых колбасных технологий, строитель пищевого комбината «Четвертак», реален его брат Иван — перекати-поле, бродячий фокусник, пророк коммуналок с подушкой в руках, а девушка Валя — идеальное порождение кавалеровских грез — предъявлена в пьесе как вполне земная женщина в белой блузке. В инсценировке Валя к тому же влюблена в самого «колбасника», и у Андрея Бабичева и Николая Кавалерова

есть совершенно конкретный предмет борьбы — сердце Вали. Более того, законы линейной драматизации максимально сближают героев, сжимают время действия, минимализируя пространство грез, вместо фантазий — реальные человеческие отношения: ревность, скандалы, признания в любви. Наяву составляется и заговор против «отличника эпохи»: вместо «помешавшейся» машины Офелии в пьесе появляется целый выводок бойцов-заговорщиков — обывателей, обиженных наступлением новой эры общественных столовых и фабрик-кухонь, представителем которой является Андрей Бабичев. Вдохновленные призывами брата Ивана: «посмотрите, он издевается над кастрюлями вашими, над горшочками», «хочет вытолкать из сердца родной дом» и превратить бедных обывателей «в бродяг по диким полям истории»1, — обыватели готовят покушение на представителя новой власти. Таким образом, в пьесу вводится интрига: заговор составлен, и убийцей «красного директора» назначается Кавалеров. В финале пьесы ее герой публично и наяву поднимает руку с бритвой, чтобы лишить жизни Андрея Бабичева, но тут же и отступает, безмолвно и не слишком замотивированно признав свое и заговорщиков поражение.

Как мы видим, в инсценировке уровень реальности как будто застыл на положительной отметке и тип конфликта поменялся радикальным образом: здесь сталкиваются два разных мировоззрения («старого» и «нового» мира), то есть фокус конфликта перенесен на противостояние братьев Бабичевых, а Кавалеров, вероятно, из зависти к счастливому сопернику присоединяет свой пафос к «заговору чувств» и становится его исполнителем. Что же касается внутренней коллизии Кавалерова, его двоемирия, — все это находится на периферии драматического исследования и, увы, совершенно не проявлено в пьесе. В романе фантастические картины, складывающиеся в сознании Кавалерова, фантастический мир, стоящий перед глазами Кавалерова, фантастические чувства, что живут в душе Кавалерова, — открыты для нас и отлиты в фантастические слова. Герой представлен во всем многообразии своих отношений с миром: его кусает лакированный угол дивана, он слышит гул времени, его башмаки «путаются в зеленой лапше травы». Что бы ни делал, ни говорил тот Кавалеров — читатель «второго уровня» убежден, что образцовый автор открывает перед ним внутренний мир талантливого художника. Предъявленный в инсценировке односторонне, лишь в своей социальной составляющей: в поступках и отношениях с другими героями, — мир Кавалерова значительно блекнет, поскольку она-то, социальная составляющая, и есть самое слабое место Кавалерова из «Зависти». И хотя и рождает герой время от времени фантастические метафоры: «она прошумела как ветвь, полная цветов и листьев»2, однако своими действиями, в основе которых лежит в «Заговоре...» вполне мотивированная, а не метафизическая зависть, Кавалеров немедленно дезавуирует свои поэтические реплики. «Испуг, страх, смятение чувств с примесью то ненависти, то бессильного отчаяния — такова эмоциональная настроенность сцен, посвященных эмоциональному раскрытию враждебных советскому строю людей»3, — так писал об образах Николая Кавалерова и Ивана Бабичева, созданных

*Олеша Ю.* Заговор чувств // *Олеша Ю.* Пьесы. Статьи о театре... С. 80. 2 Там же. С. 47.

*Гвоздев А.* Экспрессионистические тенденции в советском театре // *Гвоздев А.* Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л., 1987. С. 112.



в ленинградском спектакле «Заговор чувств»1, А. Гвоздев, и основания для подобной театральной трактовки можно найти, увы, в самой пьесе.

Вероятно, осознавая, что «уровень реальности», заданный в инсценировке, значительно спрямляет и обедняет (если не уничтожает) характер главного героя, автор позволяет Кавалерову в конце пятой картины увидеть один фантастический сон. Однако же и здесь инсценировщик Олеша не выходит за рамки линейного развития действия: содержание сна — все та же борьба с соперником за любимую девушку. Так романный баланс фантастического и реального перестраивается при инсценировании, и ловкая и искусная, но реалистическая и линейная по своей природе драматизация не «переводит» нарративный дискурс и не вскрывает внутренний мир главного героя. Как сказал бы У Эко, подобный опыт чтения может состояться, «но текст при этом рухнет»2.

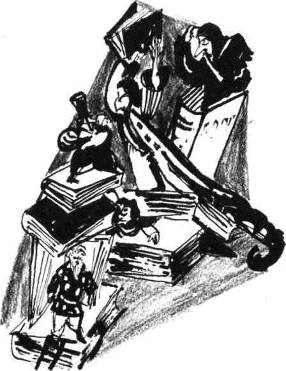
Итак, внезапная перемена оптики, «скачки» дискурса, экспликация различных взглядов на людей и события становятся в XX веке сознательным приемом пишущих, и подобный тип повествования — серьезная проблема для читателя-ремесленника, который торопится вырвать у текста его фабулу. Но не таков образцовый читатель Эко, и первая принципиальная задача, на которую должны быть направлены его аналитические усилия, — это выяснение «оптик», сквозь которые нарративный дискурс показывает нам героев и события фабулы, определение событийного ряда, связанного с их сменой. Надо сказать, что в современной эмпирии инсценирования нередко встречаются случаи подобного внимания (а также и невнимания) читателя-инсценировщика к проблеме «голосов». Приведу последний пример.

Первая встреча Мастера и Маргариты в одноименном романе М. Булгакова подается в весьма сложном изображении: год спустя ночью в палате сумасшедшего дома один из участников сцены рассказывает о ней соседу, оба они теперь — пациенты клиники. И при самом внимательном чтении непросто понять, чьими глазами должен увидеть эту сцену образцовый читатель: рассказчика-Мастера, который, во всяком случае, помнит лицо Маргариты, или же Ивана Бездомного, который вовсе не знает эту женщину, а Мастера видит в казенном халате, уже измененного

Ю. Олеша. Заговор чувств. Режиссер К. Тверской. Большой драматический театр. 1929. 2 *Эко У.* Роль читателя. С. 22.

*Тропп Е.* Под лупой // Петербургский театральный журнал. 2003. №31. С. 78.

и болезнью, и тюрьмой? А затем, инсценируя этот эпизод, в какой ситуативный контекст мы должны поместить данное событие фабулы? Но если мы оставим без внимания голос рассказчика и воспроизведем событие как рядовое линейное событие фабулы (как это было сделано, например, в «народном» сериале В. Бортко), не угодим ли мы тем самым в болото или в логово Минотавра, то есть в ситуацию, когда роман не поддержит подобной интерпретации и сам текст будет сопротивляться визуализации? Стремление воплотить оптику идеального автора заставляет иных режиссеров искать для этой сцены особый инсценировочный ход, где действие развивается нелинейно, но в нескольких пространственных плоскостях и временных потоках: как, например, в «Мастере и Маргарите» Кристиана Лупы — спектакле, поставленном несколько лет назад в Краковском новом театре: «Мастер рассказывает поэту историю своей любви, а Маргарита — она тут же, ходит, слушает, печалится, присаживается на койку к Ивану, и они вместе плачут»1.



ГЛАВА 18

Охота на идеального автора:

структурный анализ М. Бахтина

Объективизация героя на сцене, помимо прочего, связана с проблемой читательского доверия. Какова иерархия «голосов» текста? Кому должен доверять, к примеру, читатель повести «Записки сумасшедшего» — Поприщину, который позиционирует себя перспективным чиновником, искателем руки директорской дочки, или же его начальнику, который видит, что тот «иной раз метается словно угорелый», имея в голове «такой ералаш», «что сам сатана не разберет»? Гоголевские «Записки сумасшедшего» в своем роде уникальное произведение, в котором, перефразируя Фуко, безумию позволено говорить на своем собственном языке. Реакцию же на поступки и слова героя людей нормальных мы видим как бы отраженной в дневнике безумца, она-то и подается как нонсенс. Кем надлежит быть образцовому читателю? Нормальным или безумцем? В дискурсе Эко «валидны», вероятно, обе оптики. Иначе мыслит эту проблему Михаил Бахтин. Смена повествовательных голосов и лиц в изложении У Эко во многом перекликается с положениями известной теории полифонического романа М. Бахтина. Однако у Бахтина, как считают многие современные исследователи его философского наследия, «это многоголосие преодолевается благодаря гомогенизирующему взгляду извне»1. То есть идеальный автор в понимании Бахтина вовсе не склонен предоставлять образцовому читателю той степени интерпретационной свободы, что идеальный автор Эко. В случае с гоголевским текстом образцовый читатель Эко может выбирать, с чьей точки зрения: нормального человека, безумца или же собачонки Меджи — он будет воспринимать события «Записок сумасшедшего» и чья оптика на происходящее будет наиболее авторитетна для него. К тому же инсценировочный ход может родиться из попытки идеального читателя менять повествовательные маски, а может состоять и в использовании вариативности, в поэпизодной или внезапной смене оптики, воплощении нескольких взглядов на одно и то же событие.

Однако такое чтение едва ли будет «правильным» для М. Бахтина. Поскольку, согласно Бахтину, «сознание героя, его чувство и желание мира — предметная эмоционально-волевая установка — со всех сторон как кольцом охвачены завершающим сознанием автора о нем и о его мире: самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказыванием о герое автора»2. И в этом отношении выявление принципиального и единственно авторитетного взгляда — необходимая задача для формирования идеальной оптики образцового читателя у Бахтина.

Говоря о креативном чтении, конечно же, нельзя оставить в стороне идеи М. Бахтина. В книге «Эстетика словесного творчества» он определяет диалогический аспект всякого акта понимания (а значит, и чтения): «Осмысление как

*Ушакин С.* Вне находимости: Бахтин как чужое свое // Новое литературное обозрение. 2 №3(79). С. 78.

*Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Философ! эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 89.

открытие наличного путем узрения (созерцания) и прибавление путем творческого созидания»1. Следующая и главная причина состоит в том, что структурный анализ Бахтина, как мне кажется, весьма продуктивен при инсценировании произведений «золотого века» русской прозы.

Еще в 20-х годах прошлого века, задолго до рождения, торжества и падения структурализма в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин исследовал «живое и динамическое отношение автора и героя» как один из моментов, «в высшей степени существенных для понимания жизни произведения»2. Причем автор для Бахтина «должен быть прежде всего понят из события произведения, как участник его, как авторитетный руководитель в нем читателя»3. Согласимся, пока что этот автор в общих чертах и есть идеальный автор Эко, хотя, пожалуй, менее демократичен. «Автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему как... к принципу, которому нужно следовать»4. По Бахтину, «автор интонирует каждую подробность своего героя, каждое событие его жизни, каждую черту его, каждый поступок, его мысли и чувства»5. Расслышать и расшифровать эту интонацию, авторские «указания», «реакцию автора на героя», ее динамику и есть задача читателя. Совершенно очевидно, что он-то, идеальный автор Бахтина, и воплощает наиавторитетнейший взгляд, именно его очки следует надевать имплицитному читателю, ибо «наша активность есть его активность». Хотя Бахтин и признает, что иногда автор может быть «частично объективизирован как рассказчик»6, в целом он «не может и не должен определиться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное виденье, и лишь по окончании художественного созерцания, т. е. когда автор перестает активно руководить нашим виденьем, мы объективизируем нашу пережитую под его руководством активность... в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто помещаем в созданный им мир героев»7.

Мыслительная операция объективизации такого идеального автора «как лица» лежит в основе «театрального комментария», введенного в историю театра Вл. И. Немировичем-Данченко в 1912 году. Такой инсценировочный ход заключается в появлении на страницах инсценировки «человека от театра», «ведущего» или «хора». Как мы помним, этот замысел, рожденный при постановке «Братьев Карамазовых», был развит режиссером в 1930 году при воплощении на сцене толстовского романа «Воскресение», где действие объединяла фигура «лица от автора», живущая по иным законам, нежели все остальные персонажи. «Качалов, которого остальные персонажи не видели, о чьем присутствии им не дано было знать, не только их видел и слышал, но и обладал правом читать их мысли»8. Этот персонаж и герои романа существовали в различных экзистенциальных плоскостях, и благодаря этому действие приобретало «двухслойность». Как уже отмечалось,

1 *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 381.

2 *Бахтин М. М.* Автор и герой... // Собр. соч. Т. 1. С. 88.

3 Там же. С. 263.

4 Там же. С. 261.

5 Там же. С. 89.

6 Там же. С. 261.

*1* Там же. С. 262-263.

8 *Рудницкий К.* Проза и сцена. С. 35-36.

способ «расслаивания» действия был разнообразно использован в позднейших воплощениях прозы и используется весьма активно в настоящее время.

И скорей всего такой способ сценического перевода эстетического события показался бы сочинителю «Автора и героя...» более продуктивным, чем наделение дискурсивными функциями одного из героев фабулы. Или наивное, а по сути, безграмотное стремление иных инсценировщиков буквально «нарезать» авторский текст на реплики и ввести его в линейное действие, распределив между фабульными персонажами. Идеальный автор и герой книги — существа не просто различного назначения: согласно Бахтину, это «существа» разной природы. Пожалуй, мы могли бы сравнить героя с зародышем, которому суждено жить навсегда заключенным в материнской утробе идеального автора, не имея ни малейшего шанса появиться на свет. И «прощупать» живой пульс, установить «тотальную реакцию автора на героя»1 и на события, понять принципиальный единственно авторитетный взгляд — необходимая задача для формирования идеальной оптики идеального читателя Бахтина. Однако же и идеальный автор никогда не может «ворваться в жизнь персонажей в качестве нового ее участника»2, совершить этический поступок в отношении персонажа, функция идеального автора — быть участником события изображения, совершая тем самым поступок эстетический. И поэтому прямое, линейное фабульное развертывание события изображения и события изображаемого — весьма рискованный, практически никогда не приносящий успеха прием при инсценировании. Подобное разделение идеального автора и персонажей у Бахтина обосновывает для инсценировщика ряд запрещенных приемов при драматизации повествовательных текстов.

В работе «Автор и герой...» Бахтин подробно разворачивает различные типы формирования характера персонажей фабулы и соответствующие им случаи авторской «вненаходимости», то есть качество и величину дистанции между автором и героем, возможные сценарии изменения отношений и степени свободы обоих фигурантов: исповедальный, биографический, классический, лирический, романтический, реалистический, сентиментальный, житие и др. В каждом из этих случаев существуют особые правила, исходя из которых и формируется «последняя объективность», принципиальная оценка героя автором. Замечу, что сценарии отношений автора и героя в «сентиментальной» и «реалистической» модели у Бахтина во многом совпадают со сценарием разворачивания «закрытых» произведений у Эко.

И тут и там «герой, автор-зритель — вот основные... участники события произведения»3. Однако в сентиментальной и реалистической модели Бахтина «позиция вненаходимости автора почти совершенно утрачивает существенные художественные моменты». В сентиментальной модели автор «приближается к вненаходимости этического человека к своим ближним», в реализме «познавательный избыток автора низводит характер героя до простой иллюстрации... какой-либо теории автора»4. В обоих случаях самостоятельность героев

1 *Бахтин М. М.* Автор и герой... // Собр. соч. Т. 1. С. 88.

2 Там же. С. 152.

3 Там же. С. 247.

4 Там же. С. 241.

ослаблена, а идеальный автор совершенно беззастенчиво манипулирует ими. Складывая характеристики подобных текстов, мы можем сказать, что идеальный автор «закрытого произведения» склонен грубо манипулировать и читателем, и своими персонажами. Подобные стратегии толкают читателя по единственной столбовой дороге восприятия, и углубляться в чащу подобных текстов в поисках запрятанных троп совершенно бессмысленно.

Понятие «вненаходимости» автора в отношении героев и событий текста, инструментарий ее анализа весьма продуктивны для интерпретации многих произведений русской прозы XIX века. К примеру, попытка прочитать «Анну Каренину» в «бахтинских» очках приводит нас к предположению, что отношения «автор-герой» построены в романе по «классическому типу»: «автор догматичен», его «познавательно этическая позиция» просто не подвергается обсуждению, герой же и его поступки рассматриваются автором в категориях «вины и ответственности»1. Так, в сцене первого сближения Анны и Вронского герои охвачены «завершающим сознанием автора»: перед обнаженным телом Анны Вронский чувствует «весь ужас убийцы перед телом убитого». И далее «с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его». Еще В. Набоков в «Лекциях о русской литературе» отмечал, что образ «разрезанного тела» (случайно задавленного вагоном железнодорожника) вмонтирован автором в эпизод знакомства Анны и Вронского, потом возникает во снах Вронского и беременной от него Анны, а к финалу романа из дискурса «перелетает» в фабулу2. Именно так идеальный автор руководит оптикой своего читателя, буквально «заталкивая» его на правильную тропинку интерпретации. И независимо от того, захочет ли реальный читатель-инсценировщик вступить на эту начертанную ему дорогу интерпретации или же свернет на другую, чтобы воспользоваться интерпретационной свободой Эко, подобное приключение все же будет иметь для него смысл: хитросплетения отношений автора и героя позволяют определить пространство интерпретационных возможностей текста.

Столь часто экранизируемый и инсценируемый роман «Анна Каренина» интересен и тем, что здесь идеальный автор плотно окутывает реплики героев комментарием, содержащим как случаи саморефлексии героя, так и «приступы» рефлексии идеального автора, и отделить первые от последних подчас чрезвычайно непросто. Поэтому вычленение «голых» реплик диалога очень часто не только огрубляет и упрощает его, но и искажает смысл. На это свойство «Анны Карениной» обратила внимание Л. Я. Гинзбург: «Диалог в произведениях Толстого — это диалог аналитический. Реплика для него — это еще сырой материал, и только авторское сопровождение оформляет ее смысл, переключает реплику в новый контекст. Аналитический диалог тем самым антидраматургичен (что следует учитывать при инсценировке произведений Толстого); он распадается без системы авторских связок, устанавливающих мотивы и цели высказывания»3. Таким образом, перед нами снова вырастает художественная задача обязательной драматизации эстетического события в сопряжении с тем или иным фабульным

1 *Бахтин М. М.* Автор и герой... // Собр. соч. Т. 1. С. 247.

2 См.: *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М„ 1996. С. 257-268.

3 *Гинзбург Л. Я.* Разговор // Театр. 1979. *№* 5. С. 45.

диалогом. Как правило, современные способы инсценирования находят возможности для ее решения в соединении нескольких плоскостей («слоев») развития действия, в столкновениях персонажей, по разным законам коммутирующих со сценическим временем, пространством, публикой и другими персонажами. И конечно, подобные решения приводят к значительной трансформации базового текста, однако эти изменения, как обещает нам семиотический метод, все же будут лежать в поле интерпретационных возможностей романа.

Семиотический анализ текста, считает Эко, «также дает нам в руки инструмент для развенчания за уши притянутых трактовок литературных текстов»1, что составляет серьезную предпосылку для формирования критического суждения по поводу той или иной инсценировки. Ибо, согласно убеждениям Эко, «те *возможности,* которые предоставляет открытость произведения, всегда осуществляются в пределах заданного *поля отношений»2,* и, следовательно, «текст может интерпретироваться многими способами, очень многими способами. <...> Многими, но не любыми способами»3.

Возвращаясь к проблеме границ интерпретации текста при инсценировании, мы можем отметить, что структурно-семиотические теории существенно сужают пределы этих границ. «Открытый текст, сколь ни был бы он „открыт", не дозволяет произвольной интерпретации»4, — утверждает Эко. А структурный анализ Бахтина, как это ни парадоксально, не только реанимирует, но и значительно укрепляет авторитет оценочных критериев, основанных на принципе: «это не Пушкин» или «это не Гоголь». Разница лишь в том, что под «Пушкиным» здесь подразумевается не реальный, а идеальный автор, иными словами, не символический авторитет писателя-классика, его биография или высказывания относительно повести, рассказа или романа, а правильно подобранный к тексту аналитический ключ и удачно изобретенный способ драматизации нарративного источника. И если исключить крайности феноменологического чтения (случаи, когда текст «читает» читателя или/и его эпоху), мы можем сформулировать некоторые права и обязанности читателя по отношению к тексту, который он инсценирует. Интерпретационная потенция читателя, во-первых, определяется свойствами самого текста, полисемию произведения рождает выбор одной из множества заданных текстом «интерпретационных троп». Как следствие, мы подразумеваем существование *невозможных* для конкретного текста интерпретаций, которые, по выражению Эко, произведение ни при каких обстоятельствах «не поддержит», в нашем случае — текст будет сопротивляться инсценированию. Интерпретационные действия требуют от читателя не только определенной компетентной осведомленности, но и анализа текстовых структур. А значит, конкретная интерпретация может и должна стать предметом критического анализа, где нам надлежит определить, во-первых, по какой интерпретационной тропинке текста шел инсценировщик, и, во-вторых, «поддерживает» ли книга данную интерпретацию. Любопытным

Эко *У.* Шесть прогулок... С. 170.

*Эко У* Роль читателя. С. 109.

*Эко У.* От Интернета к Гуттенбергу // Новое литературное обозрение. 1998. №32. С. 12.

Эко *У.* Роль читателя. С. 21.

предметом для подобной аналитики представляется современный опыт инс-ценизации повести Ф. Достоевского «Двойник», осуществленный В. Фокиным (в соавторстве с А. Завьяловым) на сцене Александрийского театра1.

Из множества книг российского классика «Двойник» — одно из самых нечитаемых произведений, обращение театра к этой ранней повести Достоевского — огромная редкость. На первый взгляд, в спектакле Александрийского театра, отказавшись от радикальной драматизации фабулы, ограничились лишь косметической работой по сжатию текста и вымыванию излишних персонажей. Драматическим образом разыгрывались лишь диалоги, данные автором, внутренний же монолог главного героя был обращен В. Гвоздицким2, исполнявшим роль чиновника Голядкина, непосредственно к зрителям. Сценография и костюмы художника А. Боровского буквально воспроизводили фактуру и исторический контекст повести: Фонтанка, Петербург, департамент, XIX век. Однако мы, вне сомнения, имеем дело с интерпретационным чтением: принципиальная фигура повести — доктор Крестьян Иванович, которому главный герой приоткрывает свою душу в начале и который ставит ему страшный диагноз умопомешательства в финале, — остается за пределами инсценировки. От иных событий, например первого путешествия главного героя по городу в нанятой карете с гербами, в спектакле остаются две-три фразы героя, обозначающие то ли само действие, то ли воспоминание о нем, то ли намеренье его произвести. Другие события, к примеру окончание дня в учреждении, где служит чиновник Голядкин, играются долго и подробно, хотя и являются с точки зрения фабулы незначительными. Практически все, а во втором действии так уж решительно все внимание, вся фантазия режиссера и инсценировщиков уходят на подробно проработанные полотна профессионального мира «присутствия», монументальную пластическую сатиру на чиновников среднего и высшего звена, их привычки, нравы и ритуалы. Чиновничья карьера Двойника — Голядкина-второго — изложена на сцене даже изобретательней, чем это делает Достоевский в повести. В финале спектакля сама чиновничья среда и хоронит Голядкина-первого по всем правилам внутреннего «присутственного» ритуала, что, вероятно, и спровоцировало авторов сценической версии изъять роль зловещего доктора и фантастическую сцену последнего путешествия героя в дом скорби.

Вытесненный из жизни и должности Двойником, герой инсценировки сходит в могилу непосредственно в своем учреждении. Да, собственно, в пространстве спектакля и нет другого мира: весь мир Присутствие, и люди в нем чиновники — так видится нам интерпретационная тропинка, по которой отравились в «чащу» текста «Двойника» авторы сценической версии. Как результат подобного путешествия, на сцене выстраивается романтическое противостояние живой души и мертвого ритуала, что делает главного героя инсценировки Голядкина-первого, по версии одного рецензента, «чиновником, отнюдь не кротким, сходящим с ума между желанием доказать, что он не ветошка, и неуверенностью в себе»3, то есть

Ф. Достоевский. Двойник. Инсценировка А. Завьялова и В. Фокина. Режиссер В. Фокин. Александрийский театр. 2004. Первый исполнитель роли Голядкина. *Соколинский Е.* Безумная беззащитность // Невское время. 2005. 25 марта. С. 5.



«маленьким человеком», снедаемым страхом несоответствия ритуалу; по версии другого критика, Голядкин — «гений, самим устройством приговоренный к одиночеству между посредственностей»1, — иными словами, антагонист ритуала.

Конечно, стратегия интерпретационного чтения весьма пластична, но авторам вычитанной из книжки и зафиксированной на сцене истории о том, как один чиновник «съел» другого в Присутствии, все же можно задать серьезный вопрос. Повесть Достоевского называется «Двойник», и в сценической версии это название сохраняется. Но именно то обстоятельство, что Голядкин-второй есть двойник Голядкина-первого, — не имеет для сценического текста ровно никакого значения и может быть без ущерба для сюжета изъято. Существование двойников в инсценировке и в спектакле никак не обусловлено, никакая — ни внешняя, ни внутренняя — общность или связь обоих Голядкиных не исследуется на сцене. Так почему же эта история о двойниках?

Тропинка к разрешению подобного казуса чтения-интерпретации лежит, как мне кажется, через исследование отношений идеального автора и героя «Двойника». Применив подобный аналитический ключ М. Бахтина к текстам повести и инсценировки, мы приходим к парадоксальному результату. Оказывается, в театральной версии «Двойника» не идеальный автор, а Голядкин-герой владеет читателями-инсценировщиками как «абсолютная этическая и эстетическая объективность»2. К примеру, реплика г-на Голядкина «я не ветошка» звучит в спектакле Фокина предельно серьезно и остается никак не откомментированной. Но если бы захотели читатели-инсценировщики уловить объективность автора, его позицию, объемлющую субъективность героя, то, наверное, расслышали бы, что сразу после крика господина Голядкина: «Я не ветошка, сударь мой, я не ветошка!» — раздается авторский голос: «Может быть, если б кто захотел, если б уж кому-нибудь вот так уж непременно захотелось обратить в ветошку господина Голядкина, то и обратил бы он без сопротивления и безнаказанно... и вышла бы ветошка, а не Голядкин, — так подлая, грязная вышла бы ветошка, но ветошка-то эта не простая, ветошка эта была бы с амбицией». «Тотальная реакция автора на героя имеет принципиальный, продуктивный и созидающий характер» , и эта-то

*Токарева М.* Чужое подобье // Московские новости. 2005. 4-10 марта. С. 23.

2 *Бахтин М. М.* Автор и герой... // Собр. соч. Т. 1.С. 88.

3 Там же. С. 90.

«последняя объективность» подводит господина Голядкина под нелицеприятную, беспристрастную оценку — иронический взгляд идеального автора. Но авторы инсценировки повели себя радикально и даже революционно, отменив эту авторскую интонацию.

Даже и внешне господин Голядкина сценический представлен как будто глазами господина Голядкина из повести. Хотя с самых первых страниц автор не просто интонирует, но и решительно отделяет свое отношение к герою от самооценки последнего, словно стоит у того за спиною, пока Голядкин рассматривает себя в зеркало: «Хотя отразившаяся в зеркале заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура была именно такого незначительного свойства, что с первого взгляда не оставляла на себе решительно ничьего исключительного внимания, но, по-видимому, обладатель ее остался совершенно доволен всем тем, что увидел в зеркале». «Оплешивевшая фигура самого незначительного свойства» решительно переинтерпретирована в постановке В. Фокина. И когда в начале спектакля из зрительного зала проходит на сцену немного испуганный человек исключительно благородной внешности, похожий одновременно на поэта Александра Блока с портрета К. Сомова и режиссера Вс. Мейерхольда с полотна Б. Григорьева, то вместе с ним как будто возникает навязчивый интерпретационный запрос фабулы: отчего, по какой причине и за какие грехи этот романтический герой производит на свет, получает или встречает мерзавца двойника? Вероятно, при таком взгляде на героя ответить на этот вопрос непросто, и авторы версии от ответа уклоняются, поэтому исходное событие инсценировки попросту не считывается, а первые сорок страниц романа сведены на сцене до двухстраничного конспекта, где все действия и рассуждения господина Голядкина в день появления Двойника обозначены едва заметным метафизическим пунктиром. Собственно действие спектакля начинается с первого скандального происшествия в доме советника Берендеева, куда господин Голядкин явился в день рождения дочери советника — без приглашения, на свой страх и риск, — и откуда был выставлен за дверь.

Однако для идеального автора повести все события этого дня вплоть до самого скандала представляют предмет подробного, откомментированного рассказа. В роковой день появления Двойника все, кто говорил с господином Голядкиным в повести, испытывали «немалое изумление», «озадаченность», «замешательство», а чаще прочего — приступы «неучтивого смеха». Все, что ни делал, что ни сказал бы в то утро господин Голядкин, — получалось как-то нелепо, дико и невпопад. А идеальный автор, присутствуя рядом, потихонечку интонировал «каждую подробность своего героя, каждую черту его»1. Если стоит господин Голядкин, то «с опрокинутой физиономией», «желая провалиться сквозь землю», «опустив голову», «с разинутым ртом», «ни жив, ни мертв», если идет, то непременно «ковыляя», «семеня», «торопясь», «спотыкаясь», «как будто покраснев», «отчаянно жестикулируя левой рукой». Нанимает ли он карету с гербами, встречает ли на Невском сослуживцев-чиновников, заезжает ли к доктору, идет ли к советнику Берендееву, а не принятый, прорывается ли с черного хода — все эти крупные и мелкие акции господина Голядкина сопровождаются судорожным напряжением героя, и притом каждая из них заканчивается все возрастающим в масштабе

*Бахтин М. М.* Автор и герой... // Собр. соч. Т. 1. С. 89.

и чрезвычайно болезненным падением... «Глаза его как-то странно блеснули, губы его задрожали, все мускулы, все черты лица его заходили, задвигались, затряслись, подбородок запрыгал». Почитав текст Двойника в «бахтинских очках», я начинаю подозревать, что «событие изображения» «подает» физические и душевные «потуги» г-на Голядкина как своеобразные родовые схватки.

Подобная логика прокладывает для нас иную интерпретационную тропинку в тексте «Двойника»: возможно, в то роковое ноябрьское утро господин Голядкин страстно хотел сделаться совсем не тем, кем он был: «вы, господа, знаете меня с одной стороны». Терпя неудачу за неудачей, осмеянный и выброшенный за дверь, он должен был каким-то образом «разрешиться от бремени» задавленных и поруганных амбиций, и тут-то он и «произвел» на свет Двойника — Голядкина-второго, и тот, второй, был именно тем, кем страстно, мучительно и безнадежно старался стать первый. И это существо, сотканное из бешеной, неудовлетворенной амбиции господина Голядкина-первого, конечно же, должно было обладать неземной и нечеловеческой силой, ибо амбиция и боль господина Голядкина-первого в тот ненастный ноябрьский вечер были воистину вселенских масштабов, никак не меньше. Именно по этой интерпретационной «дорожке» пошли, например, создатели киноверсии «Двойника» — режиссер Б. Бертолуччи и сценарист С. д'Амико. Фильм «Партнер»1 переносит действие повести Достоевского из ноябрьского и склизкого Петербурга сороковых годов XIX столетия в прозрачный жаркий Рим 1960-х, герои фильма — современники его создателей, а фабула лишь «скользит» по событиям «Двойника», порой «заезжая» в тексты «Бесов» или «Преступления и наказания». Однако сюжет этого фильма не мог бы состояться, не будь его герои двойниками, в киноверсии исследуется именно та жизненная коллизия, которая с необходимостью заставляет героя обрести двойника-партнера, исследуется их единство-противоположность, их жесткая взаимозависимость. Создатели фильма, при всей его фабульной несхожести с повестью-первоисточником, «считывают» событие изображения: авторскую установку в отношении героя — ив финале разгадывают тайну происхождения Двойника. А заодно и тайну «нечитабельности» повести: «Не смотрите вдаль, смотрите внутрь себя: Он тот, каким вы хотели бы быть», — произносит герой «Партнера» Жакоб (так переведено имя Голядкина — Яков), обращаясь непосредственно к кинозрителям.

Однако идентифицировать себя с главным героем «Двойника» — непростая задача для читателя повести. «По поводу одной немецкой книги было хорошо сказано, что она „не позволяет себя прочесть"»2. Таковы, вероятно, и герои первых «нечитабельных» произведений Достоевского; никто не хочет присваивать себе их свойств, потому что обнажают они те человеческие черты, которые неприятно в себе обнаруживать. Любопытно, что и первые читатели «Двойника» ни за что не соглашались «отражаться» в его герое. Белинский полагал, что «герой романа — *сумасшедший* (курсив здесь и далее мой. — *Н.* С.)»3, Добролюбов читал эту повесть как «мрачнейший протест против действительности, сокрушающей

Партнер. По мотивам «Двойника» Ф. Достоевского. Сценарий С. д'Амико и Б. Бертолуччи. Режиссер Б. Бертолуччи. Италия. 1968. 2 *По Э.* Человек толпы // *По Э.* Избранное. М., 1959. С. 133.

*Белинский В. Г.* Петербургский сборник // Собр. соч. Т. 9. С. 563.

рассудок *бедняка»1.* «Ветошка с амбицией», или, переводя на постфрейдовский язык, «закомплексованная ветошка», которая не умеет совладать со своими комплексами, — да кому же и сегодня захочется смотреться в подобное зеркало? Возможно, поэтому в холодном и ровном спектакле Фокина все эти свойства героя повести: кричащие комплексы, вселенские амбиции, мелочность и вонь плешивого человечка — оставлены за эстетической границей в высшей степени благородного александрийского императорского чтения-интерпретации. И версия Александрийского театра, при немалых художественных достоинствах этого спектакля, лишает ее героя, господина Голядкина-первого, неудобоваримых свойств и преподносит нам «Двойника» Достоевского в безболезненном, «безалкогольном» варианте.

Но, как мне кажется, повесть «мстит» своим читателям-инсценировщикам или, как сказал бы Эко, «не поддерживает подобной интерпретации». Следствием этого является нулевой эмоциональный градус спектакля, что после его премьеры, словно сговорившись, отмечали практически все петербургские рецензии на «Двойника», независимо от степени приятия этой постановки: «спектакль лишен эмоциональной выразительности, и это серьезная проблема»2 (Е. Соколинский), «рискуешь умереть от скуки»3 (В. Аминова). С моей точки зрения, этот спектакль, при всей своей визуальной наполненности, не открывает загадку повести, не попадает в «болевую точку» произведения, не производит сильного прочтения именно потому, что инсценировщики пренебрегли событием изображения, отказались от роли образцовых читателей «Двойника».



*Добролюбов Н. А.* Забитые люди. Сочинения Ф. М. Достоевского. Два тома. М., 1860 // Собр. соч.: В 9 т. М; Л., 1963. Т. 7. С. 256. *Соколинский Е.* Безумная беззащитность // Невское время. 2005. 25 марта. С. 5. *Аминова В.* «Петербургская поэма» в московской суперобложке // Там же.

ГЛАВА 19

Авторский монтаж

и его сценический перевод

Итак, «оптика», «голоса», «отношения автора и героя» — те наиважнейшие для инсценировщика характеристики события изображения, которые следует искать и тщательно анализировать. Следующим принципиальным сигналом текста является время; у Эко оно распадается на фабульное, время дискурса и время чтения. Мы, эмпирические читатели, хотели бы выстроить события по законам причины и следствия, но как читатели образцовые вынуждены блуждать в потемках, осваивая «внезапные сдвиги во времени и стремительные возвраты к историческому настоящему»1, расставленные авторской манерой изложения истории. То есть для того, чтобы воплотиться в идеального читателя, мы должны внимательно следить за соотношением трех времен повествования, потому что всякое его замедление или внезапное ускорение имеет принципиальное значение для стратегии нарративного дискурса.

Например, анализируя новеллу «Сильвия» Жерара Нерваля — историю парижского повесы, вернувшегося в деревню, где он рос, и внезапно влюбившегося в девушку, которую знал в детстве, — Эко отмечает, что «вся эта история до ужаса банальна, однако тесное переплетение ретроспективных и перспективных планов сообщает ей магическую ирреальность»2. Принципиально именно то, что, чередуя внезапные ретроспекции и стремительные возвращения, нарративный дискурс подчиняет их некому ритму, что именно эта партитура и создает «дымку» ирреальности и загадки вокруг банальной истории. Таков повествовательный механизм в «Сильвии», считает Эко. Разумеется, задачей инсценировщика становится отыскание сценического эквивалента подобному механизму движения времени в этой повести.

В третьей из шести прочитанных в 1994 году в Гарварде лекций Эко обращает внимание непосредственно на наш предмет, рассуждая о том, как экранизация или «сцена» меняет соотношение трех времен: «В кино время фабулы и дискурса обычно совпадает до секунды — идеальный пример сцены»3. «Сцена» (термин С. Чатмана) в пространстве структурализма есть еще один признак драматического, где текст разворачивается в ситуации так называемой «изохронии» (термин Ж. Женета), «а именно ситуации, когда длительность фабулы и дискурса практически равна, как в случае диалога»4. Таким образом, драматическое развертывание текста, согласно Эко, выравнивает все три типа времени: фабульное, время дискурса и время чтения.

Однако здесь позволю себе не согласиться с мэтром, ибо, с моей точки зрения, даже кинематограф сегодня уже научился обращаться с материей времени разнообразно, не обязательно прибегая к линейному разворачиванию событий.

1 *Эко У.* Шесть прогулок... С. 76.

2 Там же. С. 59.

3 Там же. С. 102.

4 Там же. С. 101.

Достаточно вспомнить последнюю работу Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера»1, где режиссером сознательно вводятся экранные врезки для выделения дискурсивного развертывания киноповествования, фабульное и дискурсивное время в этой трехчастной киноэпопее взаимодействуют по весьма сложным принципам. Рассказчики — «исследователи» жизни персонажа фабулы, агента британской разведки Тульса Люпера, — внезапно появляются и так же быстро пропадают с экрана, иногда останавливая течение фабулы, а подчас просто сопровождая его посредством экранной врезки. Причем, как пишет Р. Куланин, «многочисленные комментаторы... то вносят ясность, то раздувают мыльные пузыри»2, то есть иногда проясняют, чаще же — просто запутывают или извращают события фабулы, поскольку параллельно фабуле на наших глазах разворачивается событие изображения, в котором «биография героя и его творчество под зорким наблюдением люпероведов превращаются в академическую науку»3.

Действие фабулы развивается нелинейно: временные «скачки» зависят от того, какую папку снимет с полки тот или иной исследователь жизни и деятельности Люпера. В киноповествовании присутствуют еще и ряд так называемых «поперечных» персонажей — чаще всего это некие вневременные и внепро-странственные сказительницы, прекрасные юные девы, которые, не претерпевая возрастных изменений (а фабульное действие картины охватывает около полувека), порой прерывают или сопровождают историю своими притчами. «Но все же главное, — полагает Р. Куланин, — полиэкранность... она и задает тон всей картине — многократные наложения полностью меняют представления о постановке как отдельных сцен, так и эпизодов — происходит расфокусирование восприятия — действие на экране дискретно, то есть на одном и том же пространстве функционируют несколько более-менее связанных между собой явлений»4. И самое главное: эти явления находятся в различных временных потоках. Даже краткое описание структуры «Чемоданов...» говорит о том, что кинематограф сегодня легко разрешает проблему сосуществования нескольких временных пластов и киноповествование может иметь как многослойный, так и линейный характер.

Что же касается театра, то его возможности в этом отношении значительно шире и не требуют технических ухищрений. Уже в тридцатые годы прошлого века в опыте Вл. Немировича-Данченко по инсценированию толстовского «Воскресения» было использовано разделение времен на «фабульное» и «дискурсивное». Как свидетельствуют исследователи этого спектакля, монолог «Лица от театра» в эпизоде «На станции» занимал сорок минут сценического времени, и это было время, вырванное у фабулы дискурсом. Однако сегодня более изощренная ин-сценировочная техника предлагает совмещение двух или нескольких временных пластов существования персонажей в рамках одной сцены, такая техника позволяет сводить и разводить временные потоки, вводить сцены из прошлого или будущего героя в его настоящее, и все это — в рамках одного эпизода. Совмеще-

Чемоданы Тульса Люпера. Автор сценария и режиссер П. Гринуэй. ЕС. 2003-2005.

2 *Куланин Р.* Восемь с половиной Люперов // [www.kinokadr.ru/articles/2007/01/14/tuls.shtml](http://www.kinokadr.ru/articles/2007/01/14/tuls.shtml) (2007.25 мая).

3 Там же.

4 Там же.



ние, параллельное развертывание нескольких сцен или нескольких плоскостей существования одного персонажа, разнообразные монтажные принципы по соединению эпизодов дают инсценировщику возможность найти драматургический эквивалент для замедления повествования или же подготовить его внезапный скачок, разобраться с ретроспекциями и наплывами, то есть перевести тот или иной механизм течения времени, данный в повествовательном тексте. В качестве примера рассмотрим недавний опыт инсценирования романа Ф. Достоевского «Бедные люди» В. Семеновским1. Линейное течение фабульного времени прерывается в романе необходимостью чтения дневника героини, а события, о которых повествуется в дневнике Вареньки, принадлежат ее прошлому. Дневник же надлежит прочесть герою романа Макару Девушкину, которого в настоящем связывают с Варенькой весьма непростые отношения. Содержание страниц дневника — история первой любви героини к студенту Пете Покровскому, и подобное знание обстоятельств души Вареньки — важная веха в отношении к ней героя, чиновника Девушкина. Инсценируя этот эпизод, Семеновский использует принцип соединения двух плоскостей существования Вареньки: прошлого и настоящего; событие изображения и событие изображаемое разворачиваются одновременно, но не линейно:

Бедные люди (Ловелас). Инсценировка В. Семеновского. Режиссер Г. Козлов. ТЮЗ им. А. Брянцева. 2006.

ВАРЕНЬКА. Записки мои. Давнишние. Тут все. О нем и обо мне. Хочу, чтоб вы знали, все знали.

ДЕВУШКИН. Всего-то, может, и не надо знать? Я лучше потом как-нибудь. После.

ВАРЕНЬКА. После чего?

НЕКТО. Читай, читай. Удовольствие получишь.

ДЕВУШКИН *(открыв тетрадку).* Покровский был бедный, очень бедный молодой человек1.

«Ввязавшись» в чтение дневника, Макар Девушкин становится сначала слушателем и комментатором истории, для чего как будто «входит в прошлое» Вареньки и студента:

ВАРЕНЬКА. Дверь запереть забыл. Я и вошла тихонько.

ДЕВУШКИН. Без спросу?!

ВАРЕНЬКА. Вот, стало быть, как он живет... Книги, книги, книги...

ДЕВУШКИН *(опасливо следуя за ней).* Пылищи-то. Порядку мало.

ВАРЕНЬКА. Вот бы все это прочесть.

ДЕВУШКИН. А надо ли? Знания, говорят, того. Скорбь умножают.

ВАРЕНЬКА. Может, научившись всему, что он знает, я смогу быть достойна его дружбы. *(Взяв книгу.)* Хоть с этой начну. Потом верну незаметно.

НЕКТО (ПЕТЯ; *возвращаясь).* Что вы здесь делаете?! Вы не смеете! Никто не смеет дотрагиваться до книг моих! *(Книги падают.)* Не стыдно ли так шалить?! Ведь вы уже не ребенок, не маленькая девочка! Ведь вам уже...

ВАРЕНЬКА. Пятнадцать. *(Девушкину.)* Покраснел.

ДЕВУШКИН. Покраснел. До ушей покраснел!2

И далее по ходу истории Девушкин из постороннего «опасливого» наблюдателя прошлого Вареньки превращается в участника истории ее первой любви, сам пробует перевоплотиться в отца студента Покровского, затем — в актера, на которого Варенька и Покровский смотрят в театре. Все эти метаморфозы Девушкина помогают инсценировщику развернуть ретроспективный план повести и в то же время включить чтение дневника в действие пьесы: буквальное участие в событиях прошлого помогает Девушкину сориентироваться в настоящем, и этот эпизод приводит к новым отношениям между персонажами. Так замедление течения фабульного времени осмысляется и переводится В. Семеновским в драматическую форму, и тем самым автор драматизирует событие изображения «Бедных людей».

Таким образом, любое «переключение скорости» повествования: его замедление или убыстрение, скачки и т. п. — является характеристикой нарративного дискурса и требует самого пристального внимания инсценировщика. В книгах и лекциях Эко подробно проработаны и другие «сигналы» текста, иные структурные элементы повествовательного источника, принципиальные для внимания образцового читателя. Аналитические усилия по выявлению в тексте этих элементов

1 *Семеновский В.* Ловелас // Книга представлений. СПб., 2009. С. 211.

2 Там же. С. 212.

так или иначе разовьют у читателя-инсценировщика «способность прислушаться к недоговоренным подсказкам»1 текста, запустив тем самым в его сознании механизм «направляемого творчества» по созданию собственной интерпретации произведения, включающей перевод нарративного дискурса на язык сцены.

Такой анализ текста дает нам в руки инструмент для определения интерпретационных границ инсценирования, Эко прав: «... можно провести различие между свободой интерпретационного выбора (стимулируемого осознанной стратегией открытости) и свободой того читателя, который обращается с текстом как всего лишь со стимулом для собственных фантазий»2. Именно чтение текста как данности порождает варианты инсценировочного хода при его переложении для сцены, и в этом смысле образцовый читатель Эко есть прописанное по пунктам жесткое «аналитическое обязательство» по отношению к тексту, иными словами, хорошо настроенная аналитическая функция. Сознательное или наивное пренебрежение обязанностями образцового читателя выводит нас из пространства инсценирования в область «использования мотивов» произведения для самостоятельного драматургического творчества.

Однако как быть с индивидуальным сознанием читателя и с тем историческим и/или социальным контекстом, в котором происходит событие единичного прочтения? Сам Эко в своем понимании чтения не чужд феноменологической составляющей, именно потому в конце пятой главы «Роли читателя» он открыто заявляет, что всякое семиотическое исследование текста должно быть дополнено исследованиями моментов его «отражения» в сознании тех или иных субъектов или групп. «Семиотический анализ выявляет смыслы сообщения в момент его „запуска"; проверки „на местах" должны показать, какие новые смыслы были приданы сообщению в процессе его восприятия»3. А потому семиотический анализ текста — это еще не все, что нам нужно для создания «сильного» сценического прочтения прозы.



1 *Эко У.* Шесть прогулок... С. 210.' *Эко У.* Роль читателя. С. 76.

2 Там же. С. 233.

ГЛАВА 20 Смыслопорождающее чтение Р. Барта

Вопрос, как совместить компетентность и аналитические навыки образцового читателя с творческой индивидуальностью реального человека, читающего классический текст в определенном — социальном, ситуативном и историческом контексте, — заставляет нас обратиться к сценариям постструктурализма и деконструкции. В приложении к феномену чтения постструктурализм отделяют от его предшественника — структурализма — два принципиальных шага. Во-первых, разочарование в идее «глобальной поэтики» в целом повлекло за собой и ряд сомнений в том, «что существуют достаточно четкие модели, обладающие объяснительной силой по отношению к ряду различных текстов», «с точки зрения постструктурализма стали полагать, что каждый текст порождает уникальную модель понимания изнутри»1. Кроме этого, в вину структурализму ставилось недостаточное внимание к субъекту-читателю, и значительное «влияние феноменологии на литературные штудии»2 так или иначе сказалось во всем постструктуралистском пространстве. И хотя чтение по-прежнему понимается здесь как означивание, на вопрос «что такое означивание?» Р. Барт в 1970-е годы отвечает иначе, чем в 1960-е: «это смысл, порожденный чувственной практикой»3. В противоположность жесткому структурному анализу свой читательский сценарий глава кафедры коннотативной семиологии Коллеж де Франс скромно именует «текстовым анализом». И поскольку этот тип читательской стратегии позволяет добавить к опыту структурно-семиотических действий субъективный контекст читающего, его применение представляется весьма продуктивным при инсценировании.

Именно для креативного чтения, иными словами, события активного чтения, прямым следствием которого становится опыт «творческого письма», а в нашем случае — представления прочитанной прозы на сцене, предназначаются постструктуралистские методы и инструменты Барта. Но его работы, посвященные феномену чтения: «Удовольствие от текста», «Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По»4, «Сарразин»5, «Лекция»6, — известны у нас лишь узкому кругу специалистов, а предложенная Бартом методика чтения редко применяется на практике в театральной сфере. Однако сам этот тип читательской стратегии активно использует материю театра: «Театр служит для нас привилегированным объектом»7, — признавался Барт в статье «Литература и значение». И дело даже не в том, что излюбленные объекты его аналитики — Расин и Брехт, а в том, что именно через вещество театра ученый сформулировал один из важнейших

1 *Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 51.

2 Там же.

3 *Барт Р.* Удовольствие от текста *I/Барт Р.* Избранные работы... С.513.

*Барт Р.* Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы... С. 424-462.

5 *Барт P.* C/Z. М., 1994.

6 *Барт Р.* Лекция // *Барт Р.* Избранные работы... С. 545-569.

*1 Барт Р.* Литература и значение // *Барт Р.* Избранные работы... С. 276.

итогов «битвы человека и знака» — главного исследовательского объекта своей жизни. Барт полагал, что в толще этих отношений мерцает «нечто, похожее на театр». «Можно сказать, что третья сила литературы, ее собственно семиотическая сила, — писал он в одной из последних работ, — заключается не столько в том, чтобы разрушать знаки, сколько в том, чтобы их разыгрывать»1.

Читатель и текст как мужское и женское

Разберемся, в чем состоит принципиальная новизна бартезианского подхода к чтению2. Огромное внимание этот сценарий уделяет вопросу о стимулах чтения, где главным побуждающим моментом Барт полагает вожделение, чувственное желание читателя по отношению к тексту. И мне — поскольку французский ученый не раз признавался в своей нежности к эпохе Средневековья — всегда хотелось спросить у мэтра: надлежит ли нам толковать «чувственность» и «желание» в буквальном, аллегорическом, моральном (аморальном?) или же анагогическом смыслах? Вопрос не такой уж праздный, как может показаться на первый взгляд, ибо от истолкования самого «вожделения» зависит принципиальная новизна бартовского сценария. Бессознательная — эмоциональная или интуитивная — составляющая восприятия текста так или иначе учитывалась в герменевтике, эта, противоположная сциентизму, традиция восприятия и толкования художественного произведения имеет достаточно глубокие корни. На суггестивности и чтения и письма настаивали романтики, важность интуитивной составляющей в интерпретационных действиях признавали и герменевты нового времени начиная со Шлейермахера, который подчеркивал «наряду с дискурсивными факторами, существенную, нередко первостепенную роль... факторов интуитивных»3. Психологические теории вчувствования, сопереживания, внутреннего подражания — «все эти категории возникли в новейшее время, вошли в философский обиход в последней четверти XIX века»4. Большинство из них, по мнению Г. Шпета, исходили «из методологической предпосылки эстетического анализа», которая считает эстетическое наслаждение «конечной целью конкретного эстетического переживания»5. И возможно, бартовское «вожделение к тексту» есть аллегория «эстетического переживания» как непременного участника процесса понимания?

Нет, так как цель чтения у Барта — это не смыслопонимание, а смыслопорожде-ние, происходящее в процессе акта «читания» текста. И потому не следует ли нам снять кавычки и принимать «чувственную практику означивания» и «вожделение к тексту» в буквальном смысле? А раз так, значит, бартезианское вожделение к тексту учитывает не только сознание, но и телесность читающего? Согласимся, телесная составляющая в отношениях «автор-читатель-текст» едва ли считалась принципиальной в каком-либо из прежних сценариев чтения. «В любом случае схемы тела и сознания связаны между собою теснее и интереснее, чем мы раньше

' *Барт Р* Лекция // *Барт Р.* Избранные работы... С. 558.

Барт указывает, что в создании текстового анализа ем/ помогли идеи Ж. Деррида, Ю. Кристевой, Ж. Лакана и М. Фуко.

*Громов Е.* С. Искусство и герменевтика в ее эстетических и социальных измерениях. С. 9.

4 См.: *Аверинцев С. С.* Комментарии // *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 1. С. 818.

5 Там же. С. 772.

думали, а потому их новые взаимодействия могут породить и новые мыслительные абстракции, и новые пластические формы»1, — полагает авторитетный исследователь философии постструктурализма и деконструкции Н. Автономова. Замечу, что такой подход вполне отражает реальное влияние феноменологии, сделавшей тезис о том, что «душевная жизнь каждого человека коренится в телесности»2, предметом принципиального философского осмысления.

И если для постструктурализма в целом «важно не только сознание как рефлексивная способность, не только интуитивный акт, но и жизнь сознания, заключенного в теле»3, естественно предположить, что при чтении «ткань текста, письмо плетется между рефлексивным и эмпирическим, трансцендентальным и телесным»4. Столь откровенный «эротический» аспект восприятия произведения искусства можно встретить, пожалуй, лишь у сюрреалистов: «Я не стыжусь признаться, что абсолютно равнодушен к... произведениям искусства, если они не оказали на меня чисто физиологического воздействия — так чтобы холодок повеял у виска и дрожь пробежала по телу. Я всегда чувствовал связь между этим ощущением и эротическим удовольствием — различие лишь в интенсивности». За этим признанием Андре Бретона следует еще более откровенный пассаж: «Я знаю точно, что главное здесь — сексуальность»5.

В бартовском «Удовольствии от текста» логика чтения и логика сексуального акта положены друг другу, и автор прилагает немалые риторические усилия, чтобы внедрить понятия «вожделение», «удовольствие» и «оргазм» как обязательные фигуры в процессе постижения текста. Однако, переходя от описания механизма «читания» к опытам чтения, представляя и комментируя принципы текстового анализа, Барт выстраивает его логику, основываясь исключительно на аналитической работе сознания, никак не учитывая телесного фактора, во всяком случае, в известных нам практиках. И следовательно, мы с вами будем мыслить «вожделение к тексту» как символ, означающий, что субъективность читателя — его эмоциональная организация, его телесность, его аналитические усилия — способна производить индивидуальный опыт «означивания» при соприкосновении с текстом.

Суть такого рода означивания — смыслопорождение, то есть «удовольствие от текста», как и удовольствие от любовного акта, «предполагает скрытый процесс своего собственного производства»6. Интересно, что сравнение чтения и любовного акта перекликается с еще более откровенным образом письма у Деррида: «... письмо, поскольку здесь на белый лист бумаги сочится жидкость, приобретает символическое значение совокупления»7. Метафору, объединяющую акт «семя-извергающего» письма и «оплодотворяющего» чтения, мы находим в «Федре» Платона — диалоге Сократа и его ученика о свойствах письменной и устной речи.

1 *Автономова Н.* Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 79.

2 *Гуссерль Э.* Кризис европейского человечества и философия // *Гуссерль Э.* Логические исследования.Минск, 2000. С. 628.

*Автономова Н.* Деррида и грамматология *II Деррида Ж.* О грамматологии. С. 79.

4 Там же.

5 *Бретон А.* Безумная любовь. Звезда кануна. М., 2006. С. 10.

*Барт Р.* Удовольствие от текста // *Барт Р.* Избранные работы... С. 482. 7 *Деррида Ж.* Письмо и различие. СПб., 2000. С. 277.

Говоря о записи «хорошей», «правильной» речи, Сократ предполагает, что она способна не только «осеменить мыслями» умы и души читателей, но и произвести в этих умах и душах «развившихся от нее потомков»1.

Таким образом, смыслопорождающий механизм представляет собой принципиально новый шаг в интерпретационных стратегиях. Согласно Барту, результат чтения в некотором роде «больше», чем то, что когда-то было написано, а не меньше, как утверждают позитивистские, экзистенциальные или структурно-семиотические сценарии чтения. Но этот механизм отличается и от смысло-представления франкфуртской школы, где в основе акта подлинного понимания лежит своеобразная «ломка» границ текста субъективностью читателя, то есть акт чтения сравнивается с механическим или термическим воздействием на текст, а читатель является активным и даже агрессивным началом.

Постструктурализм же принципиален для инсценирования именно потому, что видит диалог текста и читателя как органический, природный процесс, механизм которого «совокупление», цель — смыслопорождение, спровоцированное «вожделением» читателя к тексту. Этот механизм равно учитывает как субъективность читателя, так и объективность первоисточника. Но, как мы можем заметить, и Платон, и Деррида, и Барт вменяют тексту активное, мужское, «се-мяизвергающее», «оплодотворяющее» начало. Сознание же читателя — женское, воспринимающее, однако именно оно производит на свет новые смыслы текста. Платон устами Сократа называет такие смыслы «потомками», по Барту, каждый «жизнеспособный» потомок — «дитя любви» читателя и текста.

Подобная «философия границ» интерпретации не отрицает ни обязательств, ни вольностей читателя по отношению к инсценируемому тексту, но это — добровольные обязательства и вольности, вызванные любовью, «вожделением» к тексту. Сходное понимание свободы инсценировщика или режиссера можно встретить и в рассуждениях некоторых режиссеров. Например, отвечая на вопрос о праве переписывать классические тексты Пушкина, П. Фоменко утверждает: «Любовь дает право на любое волеизъявление. Здесь все переплетается: и интерпретация, и выражение собственного отношения к миру, к жизни, к настоящему и будущему. Но сама свобода этого выражения обретается только тогда, когда безумно в авторе растворишься»2.

Конечно, бартовское «вожделение» невозможно испытывать ко всем без исключения текстам; и здесь у него возникает еще один принципиальный для инсценирования аспект. «Текст-удовольствие» и «текст-наслаждение» представляют собою две разные читательские стратегии: первый ориентирован на «потребление», второй же — на «производство», именно для второй группы текстов вводится еще один термин: «текст-письмо»3. Итак, вожделение читатель испытывает только к тем текстам, которые ему «самому хотелось бы написать

См.: *Платон.* Диалоги. С. 431. 2 *Фоменко П. Н.* «Сбились мы. Что делать нам...» [Интервью с Т.Сергеевой] // Искусство кино. 1999. №6. С. 110.

Формулируя принципы подобного разделения, Р. Барт сходится с У. Эко: литература потребления — это литература с завершенными смыслами, «хорошая» литература, напротив, ведет с искушающими ее смыслами открытую борьбу. Подробнее см.: *Барт Р.* О литературе // *Барт Р.* Избранные работы... С. 286.

(пере-писать)... утвердить в этом мире (ведь это мой мир) в качестве действенной силы»1.

Таким образом, с помощью этого типа читательской стратегии мы можем обосновать стремление инсценировщика переписать классическую прозу механизмом бартезианского вожделения: я инсценирую данный текст потому, что хочу его написать здесь, сегодня, сейчас. Чтение в этом случае определяется Бартом как единичный, происходящий в настоящее время акт погружения в «текст-письмо»: «Текст-письмо — это вечное настоящее, ускользающее из-под власти любого последующего высказывания... это мы сами в процессе письма»2. То есть акт чтения уже сам по себе есть акт производства, акт сиюминутного письма.

Читатель Менар

Но если стимулы подобного чтения-производства и мотив выбора произведения для смыслопорождающей интерпретации у Барта достаточно очевидны, то сам механизм чтения-письма нуждается в дальнейшем прояснении. Каким образом, за счет чего происходит трансформация текста при чтении? Как можно зафиксировать сам свершившийся факт смыслопорождения и возможно ли каким-то образом оценить его качество? Попытка представить подобный опыт чтения-письма сделана Хорхе Луисом Борхесом в известной новелле «Пьер Менар, автор „Дон Кихота"»3. Интересно, что написана она в 1939 году, когда Ролан Барт только только-только получил степень магистра, а Жак Деррида в коротких штанах играл в школьный волейбол.

Новелла о Менаре представляет нам фигуру поэта довольно странной репутации: отойдя от прочих дел, в последние годы своей жизни Пьер Менар предпринимает усилие написать великий роман «Дон Кихот» через триста лет после его создания Сервантесом. «Не второго „Дон Кихота" хотел он сочинить — это было бы нетрудно, — но именно „Дон Кихота"»4. Руководимый «таинственным долгом» «воспроизвести буквально его (Сервантеса. — Я. С.) спонтанно созданный роман»5, герой работает над рукописью до самой смерти. Первый способ осуществления этой идеи, который приходит на ум Менару, в общих чертах совпадает с позитивистским способом чтения: «хорошо изучить испанский язык, возродить в себе католическую веру, сражаться с маврами или с турками, забыть историю Европы между 1602 и 1918 годами»6, — как мы видим, поначалу герой пытается максимально идентифицировать себя с личностью Сервантеса, однако потом он отвергает «биографический метод» как «слишком простой». Вторая попытка чтения-письма «Дон Кихота» состоит в том, чтобы «оставаясь Пьером Менаром, прийти к „Дон Кихоту" через жизненный опыт Пьера Менара»7. Этот путь показался автору более продуктивным, методы подобного чтения-

1 *BapmP.CIZ.C.n.*

2 Там же.

*Борхес X. Л.* Оправдание вечности. С. 44-52.

4 Там же. С. 47.

5 Там же. С. 49.

6 Там же. С. 48.

7 Там же. С. 51.

письма усовершенствовались Менаром по мере продвижения романа: «Моя игра в одиночку будет подчинена двум противоположным правилам. Первое разрешает мне пробовать любые варианты формального или психологического свойства; второе требует жертвовать им ради „оригинального текста"»1. Увы, опыт оказался неудачным: за десять лет Менар сумел воссоздать лишь пару строк романа. «Мое предприятие по существу не трудно. Чтобы довести его до конца, мне надо быть только бессмертным»2, — записал поэт на полях своей рукописи за час перед смертью. Но этот бессмысленный жест Менара, по мнению Борхеса, имел глубочайший смысл, ибо он существенно «обогатил кропотливое и примитивное искусство чтения». Теперь, листая ту или другую главу классического испанского романа «Дон Кихота», признается Борхес, он читает строки, как если бы их и вправду написал латиноамериканец-символист Пьер Менар. «Такой прием населяет приключениями самые мирные книги»3, — подытоживает Борхес опыт Менара, а также свою попытку поверить теоретические идеи Барта художественным вымыслом. Мы же извлекаем из опыта Пьера Менара другой принципиальный для инсценирования урок: поставить свою подпись под сочинением Сервантеса, сохранив его текст в неприкосновенности, — едва ли возможно.

При совпадении первоначального импульса чтения «идеальный» читатель Барта совершенно не похож на Пьера Менара: «Раскрепощенность — принципиально важная предпосылка нашей работы»4, — утверждает Барт, имея в виду практическое осуществление своего способа чтения — текстового анализа. Ибо при любом результате «чтения-письма» «удовольствие от текста гарантирует его истину»5, а значит, «любя» текст, читатель имеет на него определенные авторские права и совершенно не обязан «следовать букве» написанного. Таким образом, «вожделение к тексту», творческий порыв читателя «приписать» его себе или же написать его заново является, по Барту, не только первой предпосылкой сильного прочтения, но и оправданием «читательского произвола»: подобное событие чтения есть со-бытие читающего и текста, и оно автоматически приводит к возникновению двойного авторства, которое полагается абсолютно законным в пространстве постструктурализма.

Так бартезианские принципы равноправных отношений читателя с текстом первоисточника подводят теоретическую базу под современную практику экранизации и инсценирования, где имя читателя — автора инсценировки или киносценария приводится наряду с именем автора книги-первоисточника.

Текстовой анализ Барта обосновывает сам механизм подобного смыслопорож-дения, где, в отличие от предыдущих сценариев, открывается процесс образования не единичной интерпретации, но множественности смыслов, и предлагает набор инструментов, чтобы прочесть текст как воплощенную множественность. Не вдаваясь в детальное обоснование исследовательских процедур, рассмотрим базовый принцип «коннотативной семиологии» Барта.

*Борхес X. Л.* Оправдание вечности. С. 50.

2 Там же. С. 48.

3 Там же. С. 52.

*Барт Р.* Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы... С. 425. *Косиков Г.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // Там же. С. 42.

Текстовой анализ Барта, или Как «включить» смыслопорождающий механизм

Чтение — «процесс извечной борьбы между человеком и знаком»' — протекает в неком пространстве, которое Барт назвал Текстом. Текст у позднего Барта есть выделенный в произведении-объекте исследовательский предмет. Произведение литературы как таковое вовсе не отвергается Бартом, оно, согласно его пониманию, «представляет собою некое архитектоническое целое, единство которого определяется единством его смысловой интенции.. .»2. Этой «интенциональности произведения Барт противопоставляет неинтенциональность Текста»3. Заметим, что для постструктурализма и деконструкции характерно отнюдь не отрицание, даже не перечеркивание, но вбирание предшествующих сценариев чтения как возможных, продуктивных, но недостаточных.

Произведение — лишь «видимая часть Текста», ему может быть положено несколько видоизмененное смыслопонимание прежних сценариев, а именно с Текстом и только с Текстом связан процесс смыслопорождения. Бартовское понимание Текста отталкивается от известной концепции интертекста. Это понятие, выдвинутое Ю. Кристевой, предполагает, что всякое произведение можно и нужно рассматривать как формальный диалог между разными текстами, как набор цитат. Для объяснения механизма такого диалога Барт использует лингвистическое понятие «код»: «Код — это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает — вот все, что о нем известно; порождаемые им единицы... это осколки чего-то, что уже было читано, видено, пережито, код есть след некого „уже"; отсылая к написанному ранее, иначе говоря, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в каталог этой Книги»4.

Текстовой анализ Барта предлагает читателю настроить оптику на отыскание «пяти кодов», два из которых — проэретический и герменевтический — имеют отношение к Произведению и организуют его как некую конечность или позволяют уловить идею структуры5. Проэретический код «отвечает» за фабулу произведения: «.. .всякий читатель объединяет те или иные единицы информации с помощью обобщающих акциональных названий *(Прогулка, Убийство, Свидание)»6.* Аналитическая работа читателя, связанная с этим кодом, есть действенный анализ текста, помогающий читателю выявить событие изображенное или выстроить событийный ряд фабулы. Герменевтический код отражает организацию нарративного дискурса, то есть принцип (или принципы), согласно которым она рассказывается: в случае с новеллой Бальзака «Сарразин», которую анализирует Барт в своей последней книге, нарративный дискурс построен по принципу «загадка-отгадка». Таким образом, расшифровка Произведения связана с двумя уже известными нам

*Барт Р.* Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы... С. 426.

2 *Косиков Г.* Идеология. Коннотация. Текст // *Барт P.* C/Z. С. 287.

3 Там же. С. 288.

4 *Барт P.* C/Z. С. 32-33.

См.: *Барт Р.* Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы... С. 455. 6 *Барт P.* C/Z. С. 31.

типами анализа текста: действенным и структурно-семиотическим. Именно эти операции — действенный и структурно семиотический анализ текста — должен предпринять инсценировщик, чтобы выяснить, что за прозаическое произведение лежит перед ним. Будем считать, что действенному анализу текста читатель уже обучен в театральном вузе, азы структурно-семиотического были ему даны в двух предыдущих главах, углубить же эти знания и расширить навыки помогут книги и статьи, включенные в список рекомендуемой литературы.

Однако три других кода: семный, референциальный (культурный) и символический — принципиально новая вещь, эти коды призваны разомкнуть жесткую конструкцию Произведения и ввести нас в область Текста1 — иными словами, «уловить идею движения... и идею бесконечности»2. Три последних кода объединены понятием «коннотация», и новаторство бартезианского сценария чтения связано с этим принципиальным термином.

Коннотация есть важнейший инструмент, через который, согласно Барту, и осуществляется смыслопорождение при чтении. Барт определяет коннотацию как «особую связь, соотнесенность... метку, способную отсылать к иным — предшествующим, последующим или вовсе ей внеположенным — контекстам, к другим местам того же самого (или другого) текста»3. С точки зрения своей основной функции (порождения двойных смыслов) коннотация нарушает чистоту коммуникативного акта Произведения:«.. .это — преднамеренно и сознательно создаваемый шум»4. Таким образом, уловив «идею структуры» Произведения, читатель уже в состоянии осознать идею движения текста в его «бесконечности»5, установить символическое и ассоциативное поле, проходящее через повествование, степень соотнесенности текста с другими: жизненными, литературными, идеологическими и т. п. дискурсами, понять, как каждый из кодов «участвует в общем объеме текста, но лишь на правах „одного голоса"»6.

Таким образом, читательский механизм Барта предлагает инсценировщику внедриться в механизм текста, произведя три типа его анализа: действенный, структурно-семиотический и коннотативный, причем все эти аналитические действия производятся не последовательно, но одновременно. В своих опытах чтения Барт показывает, как можно «прослушать» текст от начала до конца, отыскивая, расшифровывая и фиксируя всевозможные коды. Получается, что одна и та же фраза может отсылать одновременно к нескольким кодам и вопрос о том, «который из них истинный», принципиально неразрешим. Так рождается принципиальная множественность интерпретаций в процессе чтения. Причем данная множественность «производится» в сознании данного читателя в конкретное историческое время «читания», а потому механизм коннотации автоматически «включает» личностный контекст.

Сам читатель Барт прекрасно демонстрирует, как работает механизм коннотации при анализе конкретного текста. В «Текстовом анализе одной новеллы

1 См.: *Косиков.* Г. Идеология. Коннотация. Текст // *Барт P.* C/Z. С. 291.

2 *Барт Р.* Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы... С. 455.

3 *БартР.С/Z.C.* 17-18.

4 Там же. С. 19.

5 *Барт Р.* Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы... С. 455.

6 Там же. С. 460.

Эдгара По» предложено «сильное прочтение» текста, которое, по мнению Н. Ав-тономовой, означает для Барта некий ассоциативный «взрыв»1. Такой вспышкой можно считать «освещение» рассказа репликой «Я умер», произнесенной ее героем, мистером Вальдемаром, загипнотизированным в состоянии агонии. Эта фраза рождает в сознании читателя Барта множество коннотативных ассоциаций, своеобразный смысловой «скандал», проходящий через все «символические поля»:«.. .перед нами доведенный до пароксизма момент трансгрессии, нарушение границы, перед нами изобретение невиданной категории: *правда-ложь, да-нет, смерть-жизнь,* — мыслится как неделимое *целое»2.* Именно к такому «взрыву», «вспышке» бесконечных ассоциаций должен привести идеального читателя Барта текстовой анализ, при огромной аналитической работе с текстом его итог предполагает эмоциональный и даже «общеэротический» момент смыслопорождения3. Очевидно, что объективной научной фиксации подобного итога чтения существовать не может: интуитивные и эмоциональные факторы здесь имеют столь же принципиальное значение, как и рефлективные.

Таким образом, всякая коннотация может выступать как субъективная ассоциация: «мы называем кодами просто ассоциативные поля»4, возможно, и связанные с той или иной страницей «Книги Культуры», такая коннотация в процессе чтения может порождать все новые и новые интерпретации текста; и в этом смысле механизм Текста позволяет читателю войти в «вожделенную зону свободы»5. Но, с другой стороны, та же неосознанная коннотация отсылает читателя к совокупности исторического, философского, психологического и пр. знания, к множеству идеологических стереотипов. «Тем самым „жизнь" в классическом тексте превращается в тошнотворное месиво из расхожих мнений, в удушливый покров, сотканный из прописных истин»6, и в этом ученый видит серьезную угрозу сильному прочтению классических текстов.

Цель чтения у позднего Барта — вхождение читателя в «зону свободы», ускользание от всяческого давления, которое книга может и хочет оказать на него посредством любой риторики, и в тоже время умение видеть те общекультурные «наслоения», общие места, которые связаны с классическим текстом. Идеальный читатель Барта, с одной стороны, способен поставить под сомнение любую «организующую» силу, любые «идеологические» претензии книги, а с другой — «прослушать текст» во всевозможной множественности его подвижных связей в момент чтения. Но что же дальше? Какова же цель подобных «читательских штудий»?

И здесь у Барта принципиальное значение приобретают отношения между идеальным читателем и книгой, построенные по сценарию игры. Предлагая разыгрывать знаки и обосновывая в одной из последних статей «Лекция» театральность своего читательского сценария, Барт объясняет игровой механизм этих отношений тем, что, обнаружив «множество равноправных ценностно-

1 См.: *Автономова Н.* Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 71.

2 *Барт Р.* Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы... С. 454.Именно здесь происходит так называемый «оргазм» акта чтения, приводящий к рождению смыслов.*Барт Р.* Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы... С. 456.*Косиков Г.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // Там же. С. 43.

6 *Барт P.* C/Z. С. 227.

смысловых инстанций»1, индивид «свободен черпать в зависимости от истины своего желания»2, жонглировать «голосами», менять их, сталкивать, «накладывать друг на друга». «Игра: порождение означающего в поле текста происходит вечно, как в вечном календаре, — причем не органически, путем вызревания и не герменевтически, путем углубления в смысл, но посредством множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов»3.

Игра со смыслами

Выстроить игру с текстом (или же игру текстом) значит, по Барту, «противопоставить идеологическим топосам иронию»4. Тотальная интерпретация для позднего Барта всегда иронична, но — вынужденно иронична, поскольку ирония и есть единственный надежный способ ускользнуть от клишированных идеологических смыслов.

Так игра — столкновения, наложения смыслов, соединение в одном акте чтения разных интерпретаций — выходит на первый план как цель и как инструмент чтения, но перед тем, как затеять игру «голосами», надо потратить немалые аналитические усилия, чтобы научиться слышать разнообразные сигналы текста, надо войти в механизм смыслообразования. Свобода читателя, по Барту, ничего общего не имеет с читательским «беспределом»; наоборот, обязанность читателя по отношению к тексту сравнивается у позднего Барта с обязанностью музыканта по отношению к музыкальному произведению, которое он хотел бы исполнить. Само понятие «игра» Барт требует понимать во всей его многозначности. Играет сам текст, «переливаясь» многозначностью, читатель играет в текст, означивая его разнообразными способами, и, наконец, читатель играет текст, подобно музыканту, воспринимая его «как партитуру для исполнения»5. Чтение текста Барт сравнивает с чтением партитуры, только не классических, а авангардных произведений, где речь идет не о простом воспроизводстве — исполнитель обязан в некоторых местах досочинять, сотрудничать с композитором. «Не наивно перевоплотиться, не варварски разрушить, а „разыграть" полифонию чужих голосов», — текстовая стратегия позднейшего Барта, Барта времен «C/Z», представляет собой, по мнению его французских коллег, «небывалый тип интеллектуального дискурса»6, и «этот дискурс, строго говоря, сам по себе не является научным и на научность не претендует» — текстовые исследовательские стратегии Барта существуют в модусе «художественного вымысла»7.

Согласимся, что этот модус как нельзя лучше соответствует тем аналитическим целям, которые ставит перед собою читатель-инсценировщик классического повествовательно текста. Текстовая стратегия Барта нацелена на сильное личностное прочтение, помогая читателю ускользнуть из-под влияний всевозможных клише,

*Косиков. Г.* Идеология. Коннотация. Текст // *Барт P.* C/Z. С. 296.

*Барт Р.* Лекция // *Барт Р.* Избранные работы... С. 556.

*Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р.* Избранные работы... С. 417.

*Косиков. Г.* Идеология. Коннотация. Текст // Барт P. C/Z. С. 295.

5 Там же. С. 421.

6 Там же. С. 298.

7 Там же.

«соскоблить» с текста все бывшие ранее интерпретации, обнаружив таким образом свежий взгляд, а также «подключить» книгу к собственной индивидуальности и эпохе.

И поскольку феномен инсценирования в самом широком смысле можно представить как обратное превращение «записанной речи» в «голос»1 — этот голос так или иначе будет звучать в определенной ситуации и обстоятельствах. Принципиальное значение в случае чтения старых текстов приобретает вопрос так называемого «ситуативного контекста», и механизм коннотации напрямую затрагивает этот модус акта означивания. Рассмотрим, как работает коннотация в практике инсценирования.

Историческая дистанция и как ее использовать

«Уже в силу самого факта движения истории каждому новому поколению, новой эпохе, культурному образованию произведение является в совершенно специфическом ракурсе, которого никогда не было раньше и не будет позже», — пишет переводчик Р. Барта на русский язык Г. Косиков, он утверждает: «Произведение исторично, но в то же время „анахронично", ибо, порвав историческую пуповину, начинает „бесконечное путешествие сквозь историю"»2. И в самом сознании читателя в тот момент, когда он обращается к книге, написанной давно, уже заключен определенный ситуативный контекст. За такой механизм образования «дополнительного гула» при коммуникации читателя и текста отвечает, как мы уже отмечали, коннотация.

Современники Достоевского воспринимали тоталитарный мир, возникающий в риторике Верховенского и Шигалева, как антиутопию, художественное предположение, возможно — предупреждение. Для читателя времен ежовщины этот текст соединялся с реальностью социума, ныне эти страницы «Бесов» — описание исторического опыта. Подобное соединение исторического опыта читателя с текстом книги, вообще говоря, не новость: сознательно или интуитивно его подчеркивают многие читатели, обращаясь к той или иной классике в иную историческую эпоху: «Режиссер Г. Яновская, драматург А. Червинский, художник С. Бархин привносят в спектакль не только опыт зрелого Булгакова. Они „вчитывают" в паузы „Собачьего сердца" тот исторический опыт, которым автор повести 1925 года, естественно, не владел...»3 — писал А. Смелянский о постановке повести М. Булгакова «Собачье сердце» в МТЮЗе в 1987 году.

Согласно тому же Барту, «позиция читателя по отношению к произведению всегда двойственна: он должен уметь видеть действительность глазами произведения (только в этом случае цель художественной коммуникации может считаться достигнутой) и в то же время — он видит само произведение как объект, находящийся в окружении других аналогичных объектов, он видит его культурное окружение, исторический фон, видит то, чего зачастую не способно заметить само произведение, знает о нем то, чего оно само о себе не знает, что стоит за

Здесь используются платоновские дефиниции. См.: *Платон.* Диалоги. С. 328. *Косиков Г.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы... С. 34. 5 *Смелянский А.* Черный снег//Театр. 1987.№8.С. 113.

спиной его интенции»1. Если сейчас вернуться к опыту Пьера Менара, то можно заметить, что переинтерпретирование (или переозначивание) поэтом строчек из «Дон Кихота» было связано с тем, что «Сервантес попросту противопоставляет рыцарским вымыслам убогую провинциальную реальность своей страны; Менар избирает в качестве „реальности" страну Кармен в век Лепанто и Лопе»2, то есть герой Борхеса накладывает знание Пьера Менара об эпохе Сервантеса на акт чтения-письма «Дон Кихота». Более того, для сочиняющего «Дон Кихота» сегодня во взглядах кого-то из героев «возможно рассмотреть влияние Ницше», а в иных персонажах, добавлю от себя, найти черты Че Гевары или Фиделя Кастро.

Другой пример: огромное, едва ли не решающее значение в романе «Преступление и наказание» имеет «физиология пространства»: мерзость и вонь лестничных клеток, нечистоты улиц, льющиеся в Канаву, жара, замкнутость дворов-колодцев доходных домов — новостроек, где проживает столичная нищета. Но, согласимся, сегодня Столярный переулок и канал Грибоедова в районе Сенной площади прочно соединяются в нашем сознании с Петербургом Достоевского, и этот культурный код создает «дополнительный гул» между читателем и текстом, мешая восприятию физиологической ненависти героя к этому (историческому для нас) кварталу, который, кстати говоря, населяют теперь отнюдь не нищие горожане. Так означивание в новом контексте уничтожает фактор пространства при чтении «Преступления и наказания». Не потому ли в лучших зарубежных экранизациях Достоевского («Идиот» А. Куросавы, «Белые ночи» Л. Висконти, «Кроткая» Р. Брессона, «Преступление и наказание» А. Каурисмяки, «Партнер» Б. Бертолуччи и др.) действие, как правило, перенесено в современную среду: на улицы и каналы Италии, в жаркий Рим, в холодный Хельсинки или даже в современные кварталы Бразилии?

В недавней громкой премьере Александрийского театра — спектакле «Иваны»3 режиссера Андрея Могучего — и зрителей, и критику восхищало одновременно и гоголевское и современное прочтение «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Успех переложения гоголевской прозы определила, во-первых, воплощенная на подмостках интонация нарратора, т. е. идеального автора повести. Театральные читатели расслышали, что в авторском отношении к героям сквозят и насмешка, и брезгливый интерес (что, конечно же, не открытие, так ставили эту прозу частенько), и изумление, и страх, и даже ужас (что редко, но опять-таки бывало). Однако театру удалось воплотить эту интонацию во всей ее многосложности, что, вероятно, произошло с этой повестью впервые. Сложность этой спровоцировавшей поток рецензий и исследований многоуровневой постановки проистекала именно из стремления инсценировать не фабулу, но мир идеального автора.

Двое мирных обывателей так и остаются для повествователя неразгаданными душами, а их таинственная и фантастическая упертость превращается в его на-

' См.: *Косиков Г.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы... С. 33. *2 Борхес X. Л.* Оправдание вечности. С. 49.

5 Иваны. По повести «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и другим произведениям Н. В. Гоголя. Переложение для театра Д. Ширко. Постановщик А. Могучий. Александрийский театр. 2007.



вязчивый кошмар. В спектакле с самого начала была заявлена некая множественность трактовок: неразгаданные души Иванов преподносились как будто на блюде — сначала видимая оболочка, потом взбудораженная и возмущенная муть их душ. Лирически и даже с какой-то ностальгией разыгрывались первые сцены идеальной дружбы миргородских соседей: Ивана Ивановича Перерепенко, представленного Николаем Мартоном слащавым червяком, и Ивана Никифоровича Довгочхуна, сыгранного Виктором Смирновым угрюмой медузой. Принцип построения этих ролей — отнюдь не тончайшая вязь психологических нюансов, нет здесь и нажима — «жирной» характерности, нет гротеска, актеры делают роль как будто «от себя»: мягко и не слишком разнообразно. Вплоть до легендарной ссоры спектакль плавно катился по проторенной дороге — в меру реалистической, в меру психологической, в меру условной. Ничто, кроме странного, волнующего и раздражающего музыкального перепева — «га-га-га-га» да висящего где-то под колосниками ангела-карлика, виртуозно сыгранного Алексеем Ингелевичем, не предвещало подвоха или взрыва. В момент ссоры соседей-«гусаков» произошел воистину тектонический сдвиг. Причем изменилось не только плавное течение фабулы, но и способ повествования.

Пространство Александра Шишкина, раздвинувшись от плетня до комнаты, а от комнаты до бездн александрийских колосников, эффектно и технично соединив несочетаемые элементы, оказалось лишь площадкой для вывернутых наизнанку таинственных душ миргородских обывателей. Поднятая ссорой муть вместила и прошлое, и будущее, и явь, и сон. Страшные и смешные фантомы буквально изгрызали Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, и эта душевная бурда была явлена зрителю во всех подробностях: режиссеру, художнику и актерам посчастливилось приподнять завесу над фантастическим миром. Более того, Андрею Могучему (сознательно или невольно) удалось рассмотреть внутренности гоголевских персонажей сквозь призму художественного опыта XX века и приподнять героев, а также жанр произведения по меньшей мере до драматического.

Перечитывая после спектакля эту периферийную для Гоголя повесть, я обнаружила странную вещь: это вовсе не простая и совершенно надбытовая история. Недаром на ее протяжении нарратор то и дело вскрикивает: «Где возьму я кистей и красок, чтобы изобразить это... великолепное пиршество?» Все правильно. Такие кисти и такие краски изобретут гораздо позднее, лет через сто они окажутся в руках Гросса и Дикса, Мунка и Дали, Хармса и Танги. В этом смысле «Иваны» — спектакль вполне традиционный, то есть представляет собою определенную веху в традиции театрального осмысления этой повести.



Конечно, у каждого — определенный, только ему свойственный «культурный кругозор», а потому интерпретационные «смыслы одного и того же произведения „производятся" по-разному даже ближайшими современниками»1. Но, сознательно используя историческую дистанцию, т. е. время, прошедшее с момента написания книги, контролируя и осмысливая свои ассоциации, переводя новые, коннотацион-ные смыслы из интуитивного импульса, из «импровизации подсознания» (термин А. Васильева) в «продукт заинтересованного отношения к произведению», читатель, по моему убеждению, имеет шанс на сильное прочтение, то есть на включение классического текста «в духовную работу современности»2.

Так, автор современной инсценировки романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» В. Семеновский сознательно избирает ситуативный контекст означивания классического текста. Созданная в 1999 году и вскоре поставленная в нескольких театрах России пьеса «Тварь»3 является далеко не первой попыткой инсценизации этого романа. Существует и сценическая версия, сделанная самим Сологубом в 1909 году4, однако этот опыт самоинсценирования уже много десятилетий не востребован театром. В чем же заключается принципиальная разница двух прочтений, отделенных друга от друга девяностолетней дистанцией?

*Косиков Г.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // *Барт Р.* Избранные работы... С. 33. 2 Там же. С. 34.

*Семеновский В.* Тварь // *Семеновский В.* Книга представлений. С. 11-86. 4 См.: *Сологуб Ф.* Мелкий бес. СПб., 2004. С. 247-329.

Пьеса Сологуба — несколько сокращенный роман, выделение фабулы, перемещение диалогов и героев в драматический формат: подобные операции частенько проделывают авторы со своими романами, решительно и без сожаления отбрасывая нарративный источник. Тяжеловесность придают инсценировке и многочисленность действующих лиц, и попытка сведения нескольких эпизодов романа в одно действие, построенное по принципу «трех единств». К этому опыту чтения мы можем предъявить и ряд структуралистских претензий: главная проблема, которая с очевидностью встала перед Сологубом-инсценировщиком и с которой он с очевидностью же не справился, — это соединение в сценическом действии фантастического и реалистического топосов романа и связанная с этим визуализация Недотыкомки — видения, искушавшего Ардальона Борисыча Передонова. Эти проблемы инсценировщик попытался отчасти переложить на режиссера, подробно прописав «прозой» сценический эффект при появлении Недотыкомки в представлении действующих лиц: «Недотыкомка, существующая только в воображении Передонова, тварь неопределенных очертаний, принимающая по временам разные образы. Каждый раз, когда она появляется, все на сцене становится как бред»1, а также в ремарках по ходу действия: «Недотыкомка выползает из-под стола. Визжит. В комнате темнеет. Все гости становятся похожими на призраки и понемногу исчезают, заменяясь бредовыми образами»2. Инсценизация фантастического видится Ф. Сологубу на уровне сказочного: драматург предусматривает выход «королей, дам и валетов», которые, «строя страшные рожи», «озвучивают» «плохие» мысли и подозрения Передонова подобными репликами: «Есть и другие в городе лица, которые рады повредить господину Передонову»3. Но и этот наивный принцип воспринимается как элемент случайного: баланс фантастического и реального, строго говоря, отсутствует в пьесе на уровне ее структуры, все прочие сцены имеют явно реалистическую природу, нанизаны на единую, вполне человеческую интригу невесты, а потом жены Передонова — Варвары. Все же «страшное, злобное, подозрительное» приходит к герою инсценировки через Недотыкомку и вместе с нею. Даже финальный диалог Недотыкомки и Передонова построен по реалистическому принципу «целей и средств»: «тварь неопределенных очертаний» обещает Передонову «оставить, отпустить его на свободу», если тот подожжет здание городского клуба и «укокошит» своего друга Володина, что, собственно, Передонов и исполняет беспрекословно в финале пьесы. Данное — реалистическое с «вкраплениями» сказочного — прочтение не только не отвечает, как мне кажется, на ряд важнейших интерпретационных запросов фабулы романа (по какой причине является Передонову Недотыкомка, насколько принципиальна профессия героя романа — учитель русской словесности, почему социум города столь долготерпим ко всем неадекватным действиям Передонова), но и делает попытку снять подобные вопросы за счет введения в пьесу diabol ex machine — Недотыкомки. Уже на уровне перевода фабулы и события изображения эта инсценировка «убивает» роман, сегодня же пьеса, ее герой, фабула и интрига — кажутся безнадежно устаревшими.

1 См.: *Сологуб Ф.* Мелкий бес. С. 247.

2 Там же. С. 296.

3 Там же. С. 297.

Заметим, что и в дальнейшем попытки подобрать реалистический ключ к «Мелкому бесу» не делали эти события чтения знаковыми в жизни романа. Прошел незамеченным фильм Н. Досталя с С. Тарамаевым в главной роли, а петербургский спектакль «ВертепЪ» режиссера Р. Смирнова1 справедливо казался критике «обличительно-сатирическим памфлетом». «Дух вертепа не проник в суть драматических отношений. Эстетика действия в основном подчиняется законам традиционного „театра типов" XIX века»2. Николай Песочинскии сожалеет о том, что режиссер приводит язык романа к «общедоступному реалистическому ординару», отмечая, что вне интересов читателя-режиссера остались «сологубовская словесная абстрактная игра» и «русско-модернистское ницшеанство»3. Симптоматично, что, отмечая несостоятельность попытки открыть модернистский роман начала XX века ключом социальной драмы XIX века, Н. Песочинскии напоминает режиссеру-читателю о принципах, на которых строятся современные отношения читающего с классическим текстом: «Сегодняшние глаза видят состав событий, ставших сюжетом спектакля, в контексте жизни, культуры, субкультур и бескультурья XX века — неизбежно обобщенно»4.

Пьеса Семеновского «Тварь» есть именно продукт постструктуралистского чтения романа «Мелкий бес» человеком конца XX века, «исполнение», «проигрывание» романа, бартезианская игра его текста — иными словами, соединение текста романа с опытом читателя, который рассматривает героя и эпоху Передонова глазами далекого потомка. Читая Сологуба, Семеновский помещает героев романа в такое пространство начала XX века, каким оно видится ему из временной точки его последнего десятилетия. Причем успех и многоразовое использование этой инсценировки обусловлены, с моей точки зрения, тем, что В. Семеновский только притворяется, что читает «Мелкого беса» лично, нет, на его носу — очки массового читателя, он использует не собственное отношение к эпохе, как это пытался сделать бедолага Менар, а клишированное виденье рубежа прошлых веков из сегодняшнего дня. «Тошно жить на сломе эпох, — рассуждают герои пьесы о своем времени. — Старое время кончилось, новое не наступило. Где прекрасная ясность, о которой мы так мечтали? Где реформы? Где?»5. Вот как «перечитывается» Семеновским тот мелкий фактик, что одна из периферийных героинь романа у Сологуба читает «Ионыча» Чехова: центральные героини, сестры Рутиловы, читают и цитируют «Трех сестер» Чехова, а один из эпизодов пьесы так и назван «Три сестры». То есть текст романа соединяется с тем, что теперь мы считаем культовым произведением той эпохи.

«Семеновский остроумнейшим образом „прошивает" все расхожими цитатами, герои спектакля несут со своего базара не только Белинского и Гоголя, они несут все, что только можно нести, все, что каждый день несем мы, — ив этом заключается мелкое российское бесовство, национальная трагикомедия»6, — отмечает

1 Ф. Сологуб. ВертепЪ (по роману «Мелкий бес»). Инсценировка и постановка Р. Смирнова. Театрсатиры на Васильевском. 2001.

2 *Песочинскии Н.* Сатиръ-Театръ: Сологубъ. Бесъ. Смирновъ // Петербургский театральный журнал.2002. №28. С. 78.

3 Там же. С. 78-79.

4 Там же. С. 79.

*Семеновский В.* Тварь // *Семеновский В.* Книга представлений. С. 24. 6 *Дмитревская М.* Россия, которую мы не потеряли // Петербургский театральный журнал. 2005. №4 (42). С. 30.

достоинства пьесы Семеновского М. Дмитревская, рецензируя спектакль О. Рыбкина, поставленный по «Твари» в Уфимском драматическом театре. Да, комедийный и одновременно фантастический эффект пьесы часто создается за счет того, что герои романа видят свою действительность нашими глазами, что автор инсценировки вчитывает в роман контекст производящей его эпохи: «В Петербурге все художественные натуры уже на это перешли: запираются в башне, предаются оргиям. А вы мне товарища предлагаете. Вот если бы вы мне оргию предложили...»1. И там, где персонажи романа испытывают лишь сдавленные томления, тайные желания, фобии, даже не пытаясь отрефлекси-ровать и артикулировать эти состояния, не представляя ни их происхождения, ни названия, — читатель конца XX века, уже знакомый с Адлером и Фрейдом, заставляет героев пьесы называть вещи своими именами:

ВАРВАРА. Некрофил.

ПЕРЕДОНОВ. Как?

ВАРВАРА. И педофил. Латентный2.

Так Варвара, которую у Сологуба вообще немыслимо представить с книгой в руках, у Семеновского воинственно рефлектирует относительно своих вытесненных желаний и комплексов своего жениха — Передонова. А тот, в свою очередь, не отставая от окружающих, в полном соответствии с должностью учителя словесности, использует родной язык как отхожее место, «где невозможно сказать, не процитировав»3, и соединяет в своей голове весь гул и «мусор» культуры. То есть, как сказал бы Р. Барт, герой романа начала XX века находится в плену культурных кодов его конца.

ВАРВАРА. Захер-Мазоха читал? Отто Вейнингера читал? Фрейда читал? Марью Осиповну читал?

ПЕРЕДОНОВ. Я Ницше... просматривал. ВАРВАРА. Просматривал! И что ты в нем понял?! ПЕРЕДОНОВ. А вот я тебя плеткой! Как прописал Заратустра!4

«Ведь на всякую низость, — остроумно замечает Дмитревская, — найдется у нас возвышенная строка кого-то из классиков»5. Да, формальная текстовая игра присутствует и в романе «Мелкий бес», являясь ярчайшей особенностью его поэтики, однако только ли формальные импульсы движут читателем Семеновским? Передонов у Семеновского — медиум, одаренный сверхвосприимчивостью к всевозможным внешним сигналам, его сознание способно не только улавливать, но и фантастически усиливать всякий импульс. «Этот Передонов искренне открыт безумию российской жизни, мчащей его прями-

1 *Семеновский В.* Тварь // *Семеновский В.* Книга представлений. С. 59.

2 Там же. С.45.

*Косиков Г.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // *Барт Р.* Избранные работы... С. 28. *Семеновский В.* Тварь // *Семеновский В.* Книга представлений. С. 63.

*Дмитревская М.* Россия, которую мы не потеряли // Петербургский театральный журнал. 2005. №4(42). С. 30.



ком в объятия Недотыкомки»1, — пишет Дмитревская о главном герое пьесы. Помещая эту наивную и крайне восприимчивую душу в плотное информационное поле жестких сигналов, идущих как от ближайшего социума, так и от СМИ, явно не присутствующих в пьесе, но пронизывающих ее ткань за счет «упаковок», в которые заворачивает автор пьесы реплики героев, Семеновский «вычитывает» из «Мелкого беса» и исключительность героя романа, и его все усиливающееся безумие. Подобная восприимчивость к информации заставляет сознание героя и день и ночь заниматься аналитической работой по ее «перевариванию», но «переварить» и усвоить подобное — невозможно для человека. Отчаянно пытаясь выстроить логические цепочки, чтобы в своем сознании соединить сигналы коммуникационных импульсов внешнего мира, Передонов органично и незаметно соскальзывает в безумие. Вот как «читает» Семеновский диалог Передонова и жены о графине Волчанской и ее несуществующем обещании выхлопотать Передонову «должность»:

ПЕРЕДОНОВ. Написала бы ей. <...> Намекнула бы, что обещанное надо выполнять.

ВАРВАРА. Кому намекнуть? Покойнице? <...> Куда, бестолочь? В канцелярию небесную? <...>

ПЕРЕДОНОВ. Думаешь, не дойдет? Первое-то письмо дошло, и ответ получили. Значит, как-то ей туда переслали. Нашли способ. Сообщение-то как-то налажено .

*Дмитревская М.* Россия, которую мы не потеряли // Петербургский театральный журнал. 2005. №4 (42). С. 31. *Семеновский В.* Тварь // *Семеновский В.* Книга представлений. С. 62-63.

Так некрепкое сознание российского человека «дает трещину» под варварским воздействием коммуникационных стратегий внешнего мира. Однако и внешний мир, запускающий коммутативные стратегии, не живет в реальности, которой, по существу, в пьесе Семеновского уже нет. А уж если в поле этих отношений никого не удивляет, что покойная графиня Волчанская ушла на базар, взяв с собою Недотыкомку, поскольку этот конструкт ничуть не выделяется из сонма иных ситуаций-конструктов, созданных человеческим разумом, то и безумие Передонова не есть событие для этого социума. В этом мире Недотыкомка ничуть не более ирреальна, чем директор гимназии Хрипач, и даже не более конструкт, чем друг и жертва Передонова — учитель труда Володин.

Однако я категорически не согласна с авторами, полагающими, что В. Семеновский «только отталкивается от „Мелкого беса" Ф. Сологуба, а пишет свою историю»1. Я полагаю, что сам феномен Передонова, его внутренняя коллизия вычитана, извлечена инсценировщиком именно из «Мелкого беса». Передонов в романе также одарен сверхчувствительностью: его ставят в тяжелое недоумение разнообразные проявления природы, герой постоянно предчувствует обо-ротничество природы и переносит на нее отношения в социуме: «...вся природа казалась ему проникнутою мелкими человеческими чувствами... он чувствовал страх перед личиною ее враждебности»2: то улица «вставала дыбом», то Володин «превращался в барана», то гимназист Саша Пыльников соблазнял его «девической статью». Читая роман, Семеновский, как мне кажется, в полном согласии с риторикой постструктурализма замещает понятие Природа понятием Культура. И в результате соединения контекстов, когда читатель смотрит на героев и ситуации Сологуба глазами человека XXI века, возникает момент «двойного авторства» романа в процессе его чтения. А потому «Тварь» В. Семеновского как раз и есть опыт сильного прочтения романа «Мелкий бес» Сологуба, предпринятый по сценарию постструктурализма. Текстовой анализ, включающий механизм коннотации, помогает читателю при самой смелой игре с первоисточником все же оставаться в поле самого текста. «Важно войти туда (в текст. — *Н. С).* Это и есть самое сложное. Как только ты начинаешь ощущать, что... ты там, — можешь вести себя как слон в посудной лавке»3.

Пьеса Семеновского интересна не только тем, что подключает текст романа к личности и эпохе читателя, «Тварь» является одновременно комедийной иллюстрацией того беспокойства культуры по поводу языка, которое и явилось главной причиной возникновения семиотического анализа и постструктуралистских сценариев чтения. Эта инсценировка ярко и наглядно разоблачает героев через то, как и что они говорят. «ПЕРЕДОНОВ. Разве ж я темно изъясняюсь? Все мне нравится в вас. И это... и все остальное. Я вас это... это самое. Хоть это труд и стыд напрасный, и глупость несчастная. Да, мне это не к лицу, не по летам. Но по всем приметам узнаю... болезнь. Болезнь любви в душе моей. Прошу вас: станьте моей.

*Дмитревская М.* Россия, которую мы не потеряли // Петербургский театральный журнал. 2005. №4(42). С. 30.

2 *Сологуб Ф.* Мелкий бес. С. 179.

3 *Барт P.* S/Z. С. 233.

< ..> Вам нравится смотреть, как плачут дети? <...> Солнце мое... Фелицамоя»1. Девальвацией «в этой бедной стране любого слова, любой мысли»2 объясняет М. Дмитревская речь персонажей пьесы, подобные реплики одновременно и узнаваемы, и страшны, и смешны. Так спустя полвека после начала «битв человека и знака» на сцену выходят смешные «ходячие иллюстрации» некогда серьезных и отчаянных попыток освободиться из-под языкового гнета, когда говорим не мы, а язык говорит нами, язык, который по грустному выводу Барта, «не реакционен и не прогрессивен; это обыкновенный фашист, ибо сущность фашизма не в том, чтобы запрещать, а в том, чтобы понуждать говорить нечто»3.



*Семеновский В.* Тварь // *Семеновский В.* Книга представлений. С. 55-56.

*Дмитревская М.* Россия, которую мы не потеряли // Петербургский театральный журнал. 2005. №4(42). С. 31. *Барт Р.* Лекция // *Барт Р.* Избранные работы... С. 549.

ГЛАВА 21

Инсценирование

как жест деконструкции

Веселый дискурс

К деконструктивному сценарию мы обращаемся в последних главах книги по нескольким причинам. Во-первых, подходы к чтению у обоих выдающихся представителей парижской школы — Ролана Барта и Жака Деррида — опираются на общие теоретические принципы, что помогает нам последовательно накапливать продуктивные для инсценирования идеи. Кроме базового понимания текста в ситуации «знаковости», унаследованной от структурализма, оба сценария чтения — бартезианский и деконструктивный — рассматривают «смыслопорождение» как закономерный итог всякого акта «читания», оба подхода позиционируют себя в пространстве между «научным» и «художественным», аналитикой и творчеством, что совпадает и с моим пониманием механизмов креативного чтения. В некоторых источниках между деконструкцией и поструктурализмом вообще ставится знак равенства. Однако в интересующем нас модусе чтения в оптиках Барта и Деррида существует по крайней мере одно существенное различие. Цель чтения у позднего Барта — это в конечном счете преодоление (ускользание от) принципиальной «неразрешимости» или интерпретационной «заштампованно-сти» текста путем «проигрывания» его читателем, здесь принцип игры — скорее вынужденный, нежели органичный прием.

Деррида относится к «неразрешимости» иначе, а понятие чтения-игры находит в его стратегии чтения совершенно неожиданное и весьма продуктивное для нас обоснование. «Непонятность Деррида считает субстанциальным свойством письма: „вуаль подразумевается с необходимостью". Письмо не может быть без загадочности, в систему коммуникации встроен механизм торможения...»'. Наличие «вуали» создает естественный «простор для свободной игры означающих», и именно в этом заключается для Деррида огромное преимущество письма перед живым голосом. Таким образом, если дискурс Барта — в конечном счете «грустный» дискурс, а ирония — вынужденный ход читателя, то Деррида приветствует «неразрешимость» текста, поскольку именно она создает при чтении органичные условия для интерпретационной игры.

При этом создатель деконструктивного метода вовсе не отрицает заложенный автором смысл или же заключенную когда-то в текст авторскую интенцию. Однако в собственных опытах чтения ученый доказывает, что «обеспечить тождественное повторение какого-то ни было высказывания невозможно, а стало быть, анализ исходных перформативных установок бессмысленен при перемене контекстов рассуждения»2. Но «смерть автора» не есть абсолютная истина для Деррида: «с одной стороны, подпись автора под произведением ничего не значит, поскольку она не позволяет контролировать будущее истолкование его произведения»,

*Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 66. *Автономова И.* Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 65.

а с ДРУгой стороны, из этого еще не следует вывод, «что она совершенно условна»1. И конечные, «заветные» цели деконструктивного читателя, как мы увидим, направлены не на собственное самовыражение, а на базовый текст.

Таким образом, сам факт непонятности, загадочности записанной речи идеальный читатель Деррида воспринимает как должное, более того, это вызывает V человека деконструкции «ницшеанское веселье, то есть утверждение мировой игры и невиновности становления, утверждение мира непогрешимых знаков, лишенных истины, и истоков, открытых для активной интерпретации»2. То есть Деррида придает самому принципу чтения-игры статус «активной интерпретации» и в работах «О грамматологии», «Фармакон», «Письмо к японскому другу», «Письмо и различие» предлагает собственные опыты интерпретирования текстов Руссо, Платона, Гераклита, Хайдеггера, Фуко, Батая, Арто и др., построенные по этому принципу. Как мы видим, собственно художественные тексты не слишком часто становятся предметом чтения у Деррида, его стратегия, однако, «дает общие принципы подхода к разным культурным текстам»3. К тому же, как утверждает О. Вайнштейн, ссылаясь на пример прочтения Деррида американской «Декларации прав человека», — «как инструмент чтения деконструкция не имеет, вероятно, ограниченного применения, поскольку, как свидетельствует ее история, наиболее разительный эффект получается при деконструировании внешне абсолютно самодостаточных, непротиворечивых текстов»4. Для инсценирования принципиально здесь то, что различие «двух литератур» не акцентируется у Деррида и поэтому в деконструктивном сценарии обосновываются и принципы интерпретирования повествовательных текстов, не принадлежащих к классическому наследию.

Какие же существенные идеи и механизмы добавляет деконструкция в «кропотливое искусство чтения»? Известно, что «чтение» как понятие приобретает здесь статус единственно возможной деятельности Homo sapiens: «человеческая деятельность в целом есть своего рода чтение безграничного текста мира»5. Деррида, таким образом, не делает разницы между «историческим» и «литературным», fiction и non-fiction, снимая вопрос о правомерности позитивистского подхода к чтению, т. к. «входить нам некуда, ибо внетекстовой реальности вообще не существует — и вовсе не потому, что нас не интересует „реальная" жизнь Жан Жака (Руссо. — *Н.* С), были ли реальные прототипы у его героев, а потому, что иного доступа к этой реальности, кроме текста, у нас нет. Эта реальная жизнь всегда оказывается для нас „письмом и только письмом"»6. А стало быть, по Деррида, наивно пытаться объяснить текст через любой исторический, биографический комментарий: «Отделить означаемое от означающего путем истолкования или комментария и тем самым уничтожить письмо другим письмом-чтением невозможно в принципе»7. С точки зрения Деррида, нет разницы между биографиями

*Автономова Н.* Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 67. 2 *Деррида Ж.* Письмо и различие. С. 292. *Автономова Н.* Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 51. *Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 53. *Маньковская Н.* Жак Деррида // Лексикон нонклассики. С. 152.

6 *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 313.

*7* Там же. С. 314.

Льва Толстого и Анны Карениной и оба текста обладают/не обладают равнообъ-яснительной силой по отношению друг к другу.

Как ни парадоксально, такое теоретическое основание на практике порой приводит Деррида к позитивистским методам интерпретации. В опытах чтения самого философа нередко присутствует «восполнение» — апелляция к историческим и биографическим текстам. И если мы, надев «очки» Деррида, снова перечитаем страницы «Анны Карениной», а именно ту сцену, где идеальный автор представляет любовное свидание Анны и Вронского как опыт убийства, а чувства любовников не иначе как «ужас убийцы перед телом убитого», то можем попытаться переинтерпретировать их через отношения реального автора романа к собственным опытам греховной любви, иными словами, сексу «на стороне». А в качестве биографического текста попробуем приложить к роману «Исповедь» Л. Толстого. И тогда в воображении читателя-деконструктора может мелькнуть картинка, где Анна Каренина и Алексей Вронский весело хохочут, читая выборочные страницы из «Исповеди» Толстого, а также их собственную «постельную сцену» в романе.

Однако при некоторой внешней схожести механизмов интерпретирования между интерпретацией Деррида и интерпретацией классической герменевтики — непреодолимая пропасть. Вопрос «понимания» не просто снимается в дискурсе Деррида — его заменяют множественные равноценные интерпретации. И недаром, характеризуя этот жест, Деррида вспоминает «ницшеанское веселье»: «Есть два толкования интерпретации, структуры, знака, игры. Первое стремится к расшифровке истины, к обнаружению истоков, неподвластных игре и знаковым установлениям... Второе более не ищет истоков, утверждает игру и пытается выйти за пределы гуманизма и человеческого», — пишет Деррида в «Письме и различии», уточняя далее, что «человеческое начало — это желание на протяжении всей истории метафизики и онтологии... обрести полноту присутствия, надежную опору, истоки и положить конец игре»1.

Идеальные читатели Деррида категорически отказываются относиться к созданной интерпретации текста серьезно и искать в ней «надежную опору», наоборот, они уверены в том, что «даже после самой решительной интерпретации остается нечто в тексте, не укладывающееся в толкование, они очень бережно относятся к этому нечто, справедливо усматривая в нем залог для новых интерпретаций»2. И вместо того, чтобы не замечать или подавлять «несистемное», не укладывающееся в рамки данной интерпретации, читатель-деконструктивист, собственно говоря, только и делает, что тщательно подбирает на тропинках текста-леса «экзотическое, странное, не укладывающееся в схему, маргинальное»3, для того чтобы разоблачать свои, только что произведенные интерпретации. «И такая установка, — и здесь я полностью согласна с О. Вайнштейн, — честнее надменной учености, закрывающей глаза на странности текста»4.

Подобная философия интерпретации обосновывает несколько интересных моментов для инсценирования. Во-первых, читатель-инсценировщик проигрыва-

' *Деррида Ж.* Письмо и различие. С. 292. *Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 69.

3 Там же.

4 Там же. С. 70.

ет текст как роль, но эта игра построена согласно принципам представления и/или брехтовского очуждения, читатель вовсе не «проживает» собственную интерпретацию, не верит в нее как в единственный вариант прочтения, как это делалось в феноменологических сценариях Сартра или Изера. Согласно правилам Деррида, читатель внимательно отслеживает все «несуразности» текста, которые не укладываются в «роль». Как следствие для чтения-инсценирования, подобный подход предполагает возможность воплощения в инсценировке не одной, а нескольких вычитанных и/или вчитанных интерпретаций, их «свободную игру» в рамках одной инсценировки: столкновение смыслов, вариативность сцен, персонажей и т. п.

Что такое театр?

Театр, с моей точки зрения, является «привилегированным объектом» для такого рода сопряжений и столкновений различных смысловых сигналов. «Что такое театр? Это своего рода кибернетическая машина. В нерабочем состоянии машина скрыта за занавесом, но как только занавес открывается, она начинает направлять в ваш адрес целый ряд сообщений. <...> В каждый момент вы получаете информацию одновременно из шести-семи источников (декорации, костюмы, освещение, расстановка актеров, их жесты, мимика). Перед нами, таким образом, настоящая информационная полифония. <...> Как соотносятся друг с другом эти знаки? У них, по определению, разные означающие, но всегда ли у них одинаковое означаемое? Стремятся ли они совместно к одному и тому же смыслу?»1. Бартовское понимание театра как семиотического объекта позволяет предположить несколько способов его использования. Конечно, самый простой способ есть подчинение всех смысловых сигналов единому художественному замыслу, то есть «центростремительное» прочтение — единственно верный способ в рамках парадигмы режиссерского театра. Такой способ коммуникации построен по принципу «закрытого» произведения: он стремится навязать зрителю режиссерскую интерпретацию. Однако почему бы не организовать полифонию смысловых сигналов более разнообразным и интересным — центробежным способом, чтобы воплотить в одном прочтении несколько интерпретаций, связанных между собой по заданному принципу? В случае подобной, «открытой», коммуникации зрителю будет предоставлена некоторая интерпретационная свобода.

В уже упомянутой статье «Дифференциация постановки театрального представления» Г. Шпет приводит примеры подобной, стихийно сложившейся полифонии: «На первых взгляд кажется, что художник находится в полной зависимости от задач, поставленных ему режиссером. Но факты говорят о том, что художник при случае может „подавить" режиссера. Недавние примеры успеха-неуспеха „Брамбилы" и успеха-неуспеха „Ромео и Джульетты" на сцене Камерного театра ярко свидетельствуют об этом». И далее философ пишет о том, что художник спектакля способен «протащить» свою интерпретацию пьесы и «создать такое противоречие между действием, обстановкой и стилем,

*Барт Р.* Литература и значение // *Барт Р.* Избранные работы... С. 276-277.

которое способно превратить самое серьезное сосредоточение зрителя в настроение комическое»1.

Приведенное Шпетом сосуществование двух интерпретаций пьесы в рамках одного спектакля незаконно, более того, немыслимо с точки зрения принципов режиссерского театра. Однако идеальное чтение Деррида, как мне кажется, раздвигает границы понятия «интерпретация» и открывает, что сопряжение разных видений текста-первоисточника может быть построено согласно определенным принципам и подчинено некоторым целям. Проигрывание текста как роли, с осознанием (или воплощением) дистанции между текстом и его смыслами, между читателем и текстом, осознание «эфемерности» подобного прочтения — подобный «фасеточный» глаз, согласно правилам Деррида, должен сохраняться у инсценировщика и в случае воплощения одной версии прочитанного. Нельзя принимать произведенную интерпретацию текста «за чистую монету», как бы она ни была хороша, — в этом принципиальный момент чтения-деконструкции.

Вопрос о воплощении в одном спектакле многочисленных, в том числе и противоречащих друг другу интерпретаций классического первоисточника, посылаемых «кибернетической машиной» театра в зрительный зал, разумеется, нуждается в дополнительном осмыслении и проработке. И применительно к феномену инсценирования эта тема выходит за рамки книги. Но, как мне кажется, именно инсценировка является наиболее органичной текстовой базой для подобного спектакля, поскольку здесь соединение множества интерпретаций может быть прочно укоренено на уровне текста, к тому же материя повествовательного текста гораздо пластичней, чем уже «прошитая» действием материя драмы.

Инсценировка как текстовая основа предоставляет автору спектакля не только возможность «накладывать, двигать и менять» всевозможные «фильтры», «изолировано рассматривать детали каждого персонажа, составить отдельный сюжет из них»2, внедрять в текст первоисточника «отсутствующий элемент», то есть достраивать его за счет внешнего — будь то биографический, исторический или иной посторонний текст, но и совмещать множественные интерпретации, исходя из определенной задачи и найденных структурных принципов. Что, в свою очередь, может привести к более зрелой и современной — «открытой» — коммуникации между спектаклем и его читателем-зрителем.

Мысли о том, что «режиссер должен достигать глубины сценического текста, предполагая избирательность, вариативность зрительского восприятия», мы можем найти в критическом анализе современных инсценировочных подходов к Пушкину. «Настоящее время — это период накопления материала, опыта — результаты могут быть получены нескоро»3, — этим замечанием современный критик Е.Соколинский заканчивает аналитическую статью «Пушкин: текст литературный и текст сценический».

Примеры открытой коммуникации существуют в современных практиках драматургии и киносценаристики: когда некое фабульное звено проигрывается перед зрителем в версиях разных персонажей-участников и, следовательно, получает

*Шпет Г.* Дифференциация постановки театрального представления // Современная драматургия. 1991. №5. С. 203. *Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. *№* 1. С.59 *Соколинский Е.* Пушкин: текст литературный и текст сценический // Играем Пушкина. С. 406.

различные истолкования или же когда режиссер сам предлагает нам несколько трактовок показанной истории1. Другой пример: вариативность отдельных сцен, когда зритель становится свидетелем нескольких версий кульминации или развязки2. Подобный коммуникационный механизм основан на провокативности, и, при внешней схожести с моделью брехтовского театра, он ставит, как мне кажется, совершенно иные — антипропагандистские — задачи. Принципиальным «идеологическим» моментом деконструктивного чтения является «признание исходной множественности, гетерогенности, что уменьшает риск, с одной стороны, манипулирования чужими сознаниями, а с другой стороны, удерживает от агрессивности, которая обычно базируется на упрощенной картине мира»3. Поощряя читателя создавать множественные интерпретации текста, Деррида помогает ему не только разоблачить «риторическую природу» текста, но и обнаружить «бессознательное» в его структуре.

Идеальный читатель Деррида

«Очевидно, что деконструкция требует одновременно и структуралистской и постструктуралистской методики»4, — считает Н. Автономова. И если для Барта принципиально, чтобы читатель «увидел», «уловил», вошел в «механизм смыслообразования», то Деррида подталкивает своего идеального читателя к творческим практикам интерпретаций. И в плане прагматики читателю-инсценировщику сразу после попытки войти в текст по методу Барта полезно было бы надеть «очки» идеального читателя-деконструктора.

Что ж, его портрет готов, но едва ли создатель деконструктивного метода согласился бы с подобным описанием «идеального читателя Деррида». Само определение деконструктивного анализа, несмотря на величайшую популярность и широчайшее распространение этого термина в конце прошлого столетия, вызывало и вызывает множество вопросов, а также неверных, приблизительных толкований. Вопрос «что именно и как разбирается при деконструкции»5 постоянно уточнялся и самим мэтром: «Я бы возразил против Вашего описания деконструкции как заданного набора возможностей. Деконструкция не является, во-первых, простым логическим деструктурированием, логическим разоблачением противоречий. Деконструкция совершается главным образом не на уровне логики. Это не просто способ разоблачения противоречия или его деструкции, критики. <...> Это лишь один из многих жестов»6. Так в беседе с российскими коллегами Жак Деррида восстает против «обнаружения несистемного в системном» как основной задачи чтения-деконструкции: «Нередко я начинаю с устранения заглавной буквы в слове „деконструкция" в единственном числе.

Например, к/ф Беги, Лола, беги. Сценарий и постановка Т. Тиквера. Германия. 1998; к/ф Мандерлей. Сценарий и постановка Л. фон Триера. Дания, Швейцария. 2005.

См.: *Павич М.* Вечность и еще один день // *Павич М.* Стеклянная улитка. СПб., 2000. С. 169-282.

*Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 71.

*Автономова Н.* Деррида и грамматология *II Деррида Ж.* О грамматологии. С. 19. 5 Там же. С. 70.

Философия литературы: [Беседа Ж. Деррида с российскими коллегами (1990)] // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М., 1993. С. 164.

Деконструкции совершаются повсюду, и они всегда зависят от особенных, локальных идиоматических условий»1.

«Тогда и встает ритуальный вопрос, — продолжает Деррида, — существует ли одна стратегия... или различные стратегии? Стратегии непременно множественны. Если вы полагаете, что способны обнаружить одну стратегию, можете быть уверены, что она плоха»2. Настаивая на том, что любой «случай» деконструкции единичен, он отвечает на вопрос о собственных опытах чтения: «Я работаю с французскими текстами, я работаю над некоторыми ситуациями, важными для меня в силу моих неповторимых биографических особенностей»3.

Что ж, требование единичной стратегии анализа, за которую ратует Деррида, как нельзя лучше, с моей точки зрения, соответствует подходу к прозе при креативном чтении. Конечно, «Улисс», «Золотой осел», «Бедные люди», «История глаза» и «Молодая гвардия» с очевидностью требуют различных подходов при инсценировании, и это не только требования произведений как «застывших» структур. Для Деррида принципиально важно событие встречи текста с феноменологическим «комплектом» читателя: время и место чтения, социальные, психологические моменты и т. д. и т. п. — количество подобных элементов не поддается исчислению. И если Эко убежден, что чтение на уровне фабулы разрушит текст «Замка» или «Америки» Ф. Кафки, то Деррида отнюдь не уверен в этом. Сознание наивного читателя при соприкосновении с «рафинированным» текстом может дать неожиданный эффект и произвести сильное прочтение. И наоборот, культурное сознание, погружаясь в бульварный детектив XIX столетия, может родить современную интерпретацию путем соединения его фабулы с неожиданным контекстом — внешним источником. Сама стратегия чтения, по Деррида, — творческий процесс, логика его зависит от множества компонентов «события встречи». Отсюда можно сделать вывод, что сильное прочтение, даже при условии, что оно достигнуто, есть опыт эфемерный, сиюминутный, не укорененный ни в личности читающего, ни в тексте, ни в каком-либо из контекстов. А значит, в этой оптике нет и не может быть идеальной инсценировки, потому что, как справедливо переводит пафос чтения Деррида Н. Автономова, «читать и писать нельзя научиться раз и навсегда — каждая эпоха требует от нас нового усилия»4.

Если деконструкция не позиционирует себя как набор инструкций для чтения и, строго говоря, событие деконструкции не следует мыслить в понятиях «целей» и «задач», как следует применить деконструктивный анализ к литературным текстам? Как произвести собственный опыт интерпретации? С чего начать? «Как приступить к работе? Это может быть какая-то яркая, а может быть очевидная (или только подозреваемая) неувязка в самой систематизированной мысли, — считает Н. Автономова, — для определения тех мест, где деконструкции стоит внедриться и развернуться, Деррида пользуется, собственно говоря, даже не методом (систематическим набором процедур, употребляемых с определенной целью), а чутьем, интуицией, „нюхом"»5. И далее «парадоксальная, нерассудочная логика подводит

' Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. С. 165. 2 Там же. С. 169. ' Гам же. С. 165.

*Автономова Н.* Деррида и грамматология *//Деррида Ж.* О грамматологии. С. 90. 5 Там же. С. 70.

нас к пределам более широкой разумности, включающей интуитивное, вымышленное, фантастическое»1.

Внезапной, «вставной», решительно неестественной репликой нарративного дискурса может показаться, например, восклицание «Яду мне, яду!» в середине главы «Дело было в Грибоедове» романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Иронический дискурс меняется, как будто из-за глумливой маски рассказчика выглядывает трагическая; в разгаре раблезианского ужина в ресторане писателей, тотчас после выхода романтического флибустьера-директора ресторана, «камера» внезапно фиксирует совершенно иную картинку: «И плавится лед в вазочке, и видны за соседским столиком чьи-то бычьи глаза, и страшно... страшно...». Читатель на секунду окунается в жуткий мир, из которого нет выхода, ибо «никаких Караибских морей нет на свете», а все, что есть, — «чахлая липа и чугунная решетка». Видение длится миг и пропадает, но именно за такими «нелепостями» дискурса, часто называемыми «сценой письма», охотится идеальный читатель Деррида.

Анализируя опыты чтения Деррида, О. Вайнштейн отмечает подобные предпочтения мэтра: «В каждом тексте можно найти т. н. „сцену письма", где автор обнажает сделанность текста, допускает момент рефлексии, саморазоблачения. <... > Это может проявиться в неожиданных сюжетных неувязках, и неожиданных автокомментариях, и в смене повествовательных масок и в отступлении от основной темы. <.. .> „И я там был, мед-пиво пил". <.. .> Главная функция „сцены письма" — самотолкование, введение дополнительного уровня рефлексии, первое отстранение буквального смысла в рамках того же произведения»2. Что ж, подобная сцена «саморефлексии» текста в оптике У Эко представляла собою не что иное, как событие изображения или часть стратегической программы идеального автора в его коммуникации с образцовым читателем. Теперь же, в оптике Ж. Деррида, мы можем воспринимать «сцену письма» как крючок, за который не сложно вытянуть дополнительный момент саморефлексии текста, чтобы потом достроить его самостоятельно, либо за счет наложений самого текста, либо при помощи другого текста, внешнего по отношению к данному. И такой опыт будет, по Деррида, опытом чтения (а в нашем случае — именно инсценированием), поскольку механизмы деконструкции «позволяют навести интертекстуальные мосты между любыми произведениями — сплошь вторичными, состоящими из подлинных или мнимых цитат, отсылок, реминисценций, в которых всякое слово — чужое, но все чужое может войти в твой текст»3. И если смыслопорождение, возникающее при подобном опыте чтения, произведет на свет дополнительный слой содержательности — такая инсценировка окажется «валидной» в пространстве деконструкции именно как опыт чтения книги-первоисточника.

Пушкин по Деррида

В качестве примера подобной «деконструктивной гимнастики» я приведу случаи из собственной практики — десять лет спустя мне захотелось вдруг отрефлексировать логику креативного (и, как я думаю теперь, деконструктивного) чтения «Повестей

*Лвтономова Н.* Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 87. *Вайнштейн* О. Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № 1. С. 64. *Автономоеа Н.* Деррида и грамматология *II Деррида Ж.* О грамматологии. С. 78.

Белкина» Пушкина для создания пьесы-инсценировки «Покойный бес»1. Текст этой инсценировки полностью приведен в конце книги.

Говоря о структурном анализе текста, я уже упоминала «Повести Белкина». Идеальный автор строит здесь свои отношения с образцовым читателем провокативным образом, и при попытке объединить все пять повестей единым рассказчиком, а уж тем более объективизировать его — Ивана Петровича Белкина — на сцене или экране возникают немалые проблемы. «Система взаимоотношений настолько причудлива, что непонятно, как дойти до истинного лица, если бы не существовало еще одного произведения — „Истории села Горюхина"»2, — так много лет назад я комментировала логику рождения замысла в своем выступлении на творческой лаборатории Третьего всероссийского пушкинского театрального фестиваля, где эта работа была представлена впервые. Решение о том, как «математически» объединить все пять повестей в единый сюжет, какова будет «формула» единого героя, какое место он будет занимать в каждой из пяти историй, пришло в результате приложения к тексту «Повестей Белкина» внешнего элемента — пушкинской неоконченной повести «История села Горюхина».

Главный герой «Истории...» горюхинский помещик Иван Петрович Белкин ведет повествование от первого лица, между ним и покойным Иваном Петровичем из предисловия к «Повестям...» много общего. Это, во-первых, милейший графоман, бесчисленные исписанные им страницы используются в имении «на хозяйские потребы», сам же Иван Петрович мучительно ищет «литературную нишу», жанр, который пришелся бы ему «по руке», ибо все не так просто: и стихи «продвигались медленно», «трагедия не пошла», «баллада не удалась», мировая история, как и история России, как-то не заладились. Далее, по его же словам, г-н Белкин решает «низойти к прозе», записав пять анекдотов, рассказанных ему «об иных иными лицами». Сопоставляя приведенное в «Повестях...» письмо пожелавшего остаться неназванным друга Ивана Петровича с текстом неоконченной истории Горюхина, нетрудно соединить оба этих текста, «составив» из них историю единого лица. Внезапная смерть Белкина приключается именно в тот момент, когда, закончив «Повести...», он приступает к истории собственного поместья и села Горюхина, а именно вследствие смерти автора «История» его села остается неоконченной. Сюжет будущей инсценировки «Повестей Белкина» сложился как интерпретация паратекста «Повестей...» при добавлении к базовому тексту «несистемного» — «Истории села Горюхина». Никакая деконструкция для подобных интерпретационных действий пока что не требовалась, и я избирала широкую, отлично протоптанную «интерпретационную тропинку» в тексте, сложенном из двух книг.

Главным фактором в формировании замысла было стремление читателя-инсценировщика домыслить «ленивый» текст, обнаружив и осветив причину безвременной кончины г-на Белкина. Увы, выбранные произведения не создавали «поля возможностей» для интерпретации этого факта; идеальный читатель Эко затруднился бы отыскать «интерпретационную тропку» в лесу «Повестей...» и «Истории...». От-

Покойный бес. По мотивам произведений «Повести Белкина», «История села Горюхина» А. С. Пушкина. Инсценировка Н. Скороход. Режиссер А. Праудин. ТЮЗ им. А.Брянцева. 1998.

*Скороход Н.* [Из выступления на круглом столе лаборатории III Всероссийского Пушкинского театрального фестиваля (08.02.1996)] // Играем Пушкина. С. 166.

вет на интерпретационный запрос фабулы лежал в данном случае в пространстве смыслопорождения, и, стало быть, инсценировщику пришлось надеть очки идеального читателя Деррида. Действие инсценировки начиналось в тот момент, когда герой выходит в отставку и приезжает в Горюхино, которое унаследовал «после смерти почтеннейшего родителя». Одержимый бесом сочинительства, герой отправляется на «охоту» за сюжетами, цепляясь за малейшую возможность, предоставленную не особенно богатой событиями уездной жизнью. Собственно события пяти повестей тоже трансформировались в инсценировке по принципу игры — была сделана попытка отделить правду жизни от вымысла Белкина: реальность уездной жизни Иван Петрович стремился разукрасить «цветами собственного воображения» — поначалу лишь на бумаге, а затем, входя во вкус, — ив самом течении жизни, вмешиваясь в отношения людей и «режиссируя» их на свой лад. Замечу в скобках, что между собою и окружающими: соседскими помещиками, барышнями, дворовыми девками — Белкин стремился выстроить отношения автора и героя по бахтинский «реалистической схеме»: «познавательный избыток автора низводит характер героя до простой иллюстрации какой-либо теории автора»1, сами же герои, как, впрочем, и теченье уездной жизни, отчаянно сопротивлялись «схемам» Белкина. Всякие отношения между людьми писатель Белкин тайно, но страстно мечтал заключить в рамки трагедии. Как результат, попытка «драматизировать» действительность, пусть и в рамках одного уезда, закончилась «роковым крахом» лишь для милейшего Ивана Петровича, закономерно приведя его к отчаянью; в отчаянной же попытке привести последний из своих сюжетов к драматической развязке Иван Петрович убивал себя сам. Впрочем, умирал он совершенно примиренный и с собою и с миром — ему все же удалось произвести на свет одного драматического героя.

Достаточно свободное обращение с текстом «Повестей...», как и фабульные надстройки, логически проистекало в данном случае из интерпретационных действий читателя, в самой инсценировке соединялись несколько интерпретаций первоисточника: реальность; реальность, приукрашенная фантазией Белкина; чистые вымыслы Белкина и его сны. Таким образом, тотальную интерпретацию здесь следует мыслить как смыслопорождение, то есть как итог чтения в зоне деконструкции.

Деконструктивный подход к классическому произведению отмечали многие рецензенты этого спектакля, независимо от их приятия или неприятия подобных принципов чтения. «Но ниспровергателям (классики. — Я. С), видно, неймется. Теперь они вторгаются в творческую лабораторию писателя, трактуют его замыслы, пытаются проникнуть в подсознание творца, — обрушивались на инсценировку М. Ильина и Е. Холшевникова. — Нельзя валять по грязи сцены, топтать, жевать, расшвыривать листы с рукописями „Повестей Белкина", как это делается в „Покойном бесе" ТЮЗа, даже если их Белкин написал!»2. Или: «Автор использует калейдоскопич-ность структуры, чтобы глубже, непосредственнее, без иллюстративной унылости („веселей") войти в авторский мир, вовлечь автора в круг его собственных героев, обнаружить связи (всегда существующие) между жизнью художника, его поэтикой и персонажами, порожденными его творческим воображением, — так считывала

' *Бахтин. М. М.* Автор и герой... // Собр. соч. Т. 1. С. 241.

2 *Ильина М.,Холшевникова Е.* «Закружились бесы разны...»// Санкт-Петербургские ведомости.

9янв. С. 5.



инсценировочный принцип „Покойного беса" Р. Кречетова. — Перед нами как бы изначальная материя пушкинского замысла, рассюжеченная, разорванная, превращенная в движение сталкивающихся ситуаций, образов, фраз. Центр этого, еще не упорядоченного творческой волей мира — Иван Петрович Белкин. Промежуточный человек. Мнимость»1.

«Промежуточность» состояния читателя-инсценировщика делает его положение в системе «театр-текст» как будто не таким уж важным, но это совсем не означает, будто он — «мнимость» или «отсутствующая структура», поскольку, как мне кажется, в его обязанности входит весьма ответственная задача — заставить «заговорить» текст первоисточника. С режиссером, с исполнителями, с публикой, с новым историческим контекстом, с самим собой. Именно такие обязанности вменяет читателю деконструкция. В этом и заключается ее пафос применительно к феномену чтения В конце главы, отрешившись от механизмов и технологий, мы сделаем попытку взглянуть на феномен деконструктивной работы с текстом дистанционно — с точки зрения «заветных» целей.

Инсценирование как перевод

Позволим себе отойти от главного предмета исследования — чтения и посмотреть на процесс инсценирования повествовательного текста как на перевод. Общеизвестно, что Деррида часто ставил знак равенства между деконструкцией и переводом: «Вспомним, как он искал аналог деконструкции в „Письме к японскому другу" и в конце концов нашел его в переводе»2, — Н. Автономова акцентирует принципиальность этого понятия для деконструктивного метода. Сам термин «деконструкция» возник в тот момент, когда Деррида искал французский аналог тому, что происходит со словом при переводе на другой язык. «В одном из толковых словарей он даже встретил уместное значение: разборка целого для перевозки на новое место»3. Но это определение было только промежуточным результатом. «Искомая деконструкция имела и негативный и позитивный смысл: так „деструкцией" оказывались при

*Кречетова Р.* Промежуточный человек // Театральная жизнь. 1998. №4. С. 48. *Автономова Н.* Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 100. 3 Там же. С. 18.

переводе слом и переделка иностранного слова, а „конструкцией" — воссоздание этого слова на родном языке»1.

Сопряжение механизма инсценирования с процессом перевода на другой язык часто можно встретить сегодня как в театральной критике, так и у практиков театра, примеры подобного словоупотребления в связи с инсценировками можно обнаружить в любом театральном издании: «Осуществляется перевод одного вида литературы, не предназначенного для сцены, в другой»2; «Театр захотел перевести весь роман на язык сцены»3; «Перевод, понятное дело, оценит лишь тот, кому известен язык оригинала»4; «Какой бы он ни был (текст первоисточника. — *Н.* С), его можно (должно) было улучшить, — то есть перевести на язык сцены, близкий и понятный нынешнему зрителю»5 и т. п. Перевод осуществляется при обращении театра или кино к любым текстам, считал Г. Товстоногов: «Постановка спектакля или фильма есть своеобразный перевод с языка литературы на язык сцены или кино»; проблема только в том, что «есть переводчики хорошие, плохие и средние»6. Но А. Васильев, например, видит проблему перевода в другом: «Нужно какое-то средство, чтобы одолеть эти тексты, написанные давно. У них была другая душевная конституция, запас слов другой»7. Вопрос о «чистоте перевода» Васильев проблематизирует еще и потому, что «все подвержено вирусу интерпретации, все напоминает сосуд с открытой пробкой, из которого начинает исходить джин»8; «импровизация подсознания» независимо от нашей воли совершает интерпретационные действия при переводе любого текста на сценический язык, считает режиссер, посвятивший значительную часть своей творческой жизни опровержению постулата о неотделимости чтения от интерпретации. Однако Деррида полагает подобный «вирус интерпретации» необходимейшей составляющей хорошего перевода.

Во второй главе исследования я сделала попытку развернуть механизм инсценирования в терминах перевода повествовательного источника прозы в драматический формат, мысля перевод как структурную перестройку базового текста, теперь же попробуем взглянуть на этот механизм с точки зрения идеальных содержательных целей, для чего и посмотрим, какие же особенности перевода принципиальны для деконструкции. Во-первых, «всякий перевод, а не только Шиллер в переводе Жуковского — разрушителен для оригинала». Это утверждение, однако, вовсе не означает отрицания каких-либо принципов перевода: «...правила этой разрушительной работы должны быть систематически выдержаны»9, — объясняет Н. Автономова механизм перевода, как его мыслит Деррида. Сам философ в беседе с российскими коллегами подчеркивал: «Я бы сказал, надо переводить максимум наиболее богатой идиомы. Для меня лучший способ — перевести самое непереводимое стихотворение

*'' Автономова* Н. Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 18-19.

2 *Соколинский Е.* Пушкин: текст литературный и сценический // Играем Пушкина. С. 395.

3 *Белкин А.* Хорошее начало — половина дела // Театральная жизнь. 1990. *№* 8. С. 9.

4 *Соколянский А.* Шинель от первого лица // Московский наблюдатель. 1994. № 3-4. С. 22.

5 *Смоляницкий М.* Роман с кокаином, теперь еще и на сцене // Театр. 2004. № 5. С. 152.

6 *Товстоногов Г. А.* Кино, проза и театр // *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Т. 1. С. 96.

*1 Васильев А. А.* [Из выступления перед студентами актерского и режиссерского факультетов Петербургской академии театрального искусства (декабрь 1999)] // Играем Пушкина. С. 357. 8 *Васильев А. А.* [Беседа с Полонской Е.] // Театральная жизнь. 1990, №24. С. 18. ' *Автономова Н.* Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 18.

с одного языка на другой. Конечно, это очень трудная, почти что невозможная задача, и в качестве таковой я бы определил ее следующим образом: сохранять идиому и сохранять перевод, сохранять прозрачность перевода»1.

Это «правило Деррида» так или иначе взято на вооружение в практике инсценирования. И сколь причудливой ни была бы форма «объекта, воспроизведенного на другом языке», экспозиция факта, что данный театральный текст является чтением, переводом той или иной книжки, есть, как мне кажется, не просто жест корректности по отношению к тексту первоисточника и его автору. Такое обнажение приема часто и порождает определенную степень отстранения и провоцирует инсценировоч-ный ход: чтение книги прямо на сцене, как было когда-то у Немировича-Данченко («Братьях Карамазовы», МХТ, 1910), экран, на который проецировались страницы первого издания романа «Идиот» у Товстоногова (БДТ, 1957), рассыпанные страницы («Повести Белкина». Пятый театр. Омск. 1999), обыгрывание названия книги в тексте инсценировки («Бедные люди», «Пышка» В. Семеновского), персонифицированные категории паратекста: например, ожившая Тайная Недоброжелательность в «Пиковой даме» — спектакле, поставленном П. Фоменко в Вахтанговском театре в 1996 году (там же текст повести превращался в «озвученные» ремарки). Достаточно часто «переводчик» провозглашает «перевод» уже в самом названии спектакля, как это сделано у того же П. Фоменко в спектакле по роману Л. Толстого: «Война и мир. Начало романа»2.

Второе правило, которое мы извлекаем из метода деконструкции, связано со стратегией перевода. По признанию самого Деррида, искусство перевода всегда балансирует на грани невозможного: «Но в то же время эта невозможная задача и есть то, с чем мы сталкиваемся на каждом шагу. Всякий раз мы терпим неудачу, и всякий раз все-таки преуспеваем. Вот перевод, но перевод невозможен»3. Опыт инсценирования говорит о сходных проблемах. «Это балансирование на грани возможного и невозможного, невозможного, но необходимого, становится чертой философии, которая не боится зияний, трещин, пределов»4, — такое определение деконструкции вполне сопоставимо с процессом инсценирования. Подобная деятельность есть постоянное изобретение новых возможностей и в то же время осознание ограниченности их применения. Каждый раз, инсценируя прозу, мы сталкиваемся с тем, что при применении тех или иных принципов отдельные фрагменты текста доступны переводу, другие же совершенно непереводимы. В этом аспекте, как ни странно, идеальный читатель Деррида сходится с читателем-позитивистом, разница лишь в оценке факта невозможности адекватного перевода. И если такое осознание рождает глубокий пессимизм и даже отказ от подобной практики у читателя-позитивиста — в поле деконструкции постоянное осознание «тупиковости», «непреводимости» как раз и означает правильность избранного пути и достаточно глубокое внедрение в процесс перевода. «Иначе говоря, сопротивление переводу и есть опыт самого перевода, но это и опыт другого языка»5.

' Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. С. 160-161.

2 Л. Толстой. Война и мир. Начало романа. Инсценировка и постановка П. Фоменко. Театр «Мастерская

П. Фоменко». Москва. 2001.

Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. С. 162. 4 *Автономова Н.* Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. С. 80.

Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. С. 162.

Мне кажется, что деконструкция нащупывает продуктивный механизм для инсценирования: внедрение в повествовательный текст с целью его перевода на язык сцены по «правилам Деррида» должно начинаться именно с тех страниц, которые на первый взгляд вообще не поддаются инсценированию. Следовательно, выявление проблемных мест является непременным условием чтения для инсценировщика прозы. Читая «Анну Каренину», мы вновь и вновь возвращаемся, например, к трудно переводимому на язык сцены эпизоду возвращения Анны в Петербург: «На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад или просто стоит? Аннушка ли подле нее или чужая? ,Нто там на ручке, шуба то или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?" Ей страшно было отдаваться этому забытью. Но что-то втягивало в него, и она по произволу могла отдаваться ему или воздерживаться». Если говорить о стратегии перевода, поиск инсценировочного хода значительно продуктивнее начинать здесь, а не на следующей странице романа, где автором подробно прописан ночной диалог Анны и Вронского.

Конечно, найденный драматический эквивалент может быть весьма далек от процитированной страницы текста Л. Толстого. «Как раз для того, чтобы как можно полнее выразить прозу, театр должен зачастую как можно дальше от нее отойти»1, — говорил Г. Товстоногов тридцать лет назад, защищая право театра на вмешательство в священное тело рассказа Толстого «Холстомер». Но это соображение относится к результату, а не к процессу инсценирования и не вскрывает причины, по которой инсценировщик получает право переписывать классический текст. Как и замечание Достоевского о том, что при намерении «извлечь из романа драму» не стоит страшиться переделок и искажений, а «взяв, например, первоначальную мысль, совершенно изменить сюжет», которое вот уже много лет «работает» как своеобразная охранительная грамота для радикальных переработок авторского первоисточника. При этом в качестве знамени используется лишь вторая часть утверждения и совершенно игнорируется первая. Ради чего, почему возникает желание читателя «совершенно изменить сюжет»?

Деконструктивный сценарий, как мне кажется, предлагает именно такой механизм чтения, при котором, пусть пунктирно, все же прочерчивается зависимость конечного перевода от «первоначальной мысли» оригинала. И если невозможность перевода, о которую неустанно и последовательно бьется инсценировщик, шаг за шагом осуществляя желание перевести непереводимое, порождает дистанцию между оригиналом и переводом — одно это является достаточным основанием для любых радикальных изменений первоисточника в пространстве деконструкции. Такие жесты, такие события деконструкции продуктивны, и в этом смысле мы можем переосмыслить тезис Товстоногова с точки зрения процесса инсценирования: чтобы иметь шанс полнее выразить прозу, театр должен внедряться в книгу в самых «непроходимых» местах.

Сам же вопрос «философии границы», вопрос о том, до какой степени перевод еще перевод и когда он уже самостоятельный текст, — практически не ставится в дискурсе Деррида. Границы остаются непрочерченными, но это не значит, что их вовсе нет и в этой работе «все дозволено». Обсуждая проблему в беседе с российскими коллегами, Деррида говорит о первоначальном импульсе, механизмах и задачах,

Цит. по: *Свободин А.П.* Диалоги **о современном театре. С. 14.**

стоящих перед переводчиком. Формулируя основную цель перевода (а следовательно, и деконструкции), мэтр вновь и вновь обращается к проблеме «невысказанное™» литературного текста, к тому, как и почему невысказанность должна быть переведена, к способам ее перевода:

«Н. Автономова. В самом деле, вот мы сталкиваемся, на одном полюсе, с массой особенностей — национальных, культурных и др., а кроме того еще и с бездной явно не высказанного и не представленного. <.. .>

Ж. Деррида. Невысказанное детерминировано, оно детерминируется самой своей связью с тем, что...

Н. Автономова. Как раз и высказывается?

Ж. Деррида. Высказывается или репрессируется... даже если невысказанное располагается глубже, чем психологическое вытеснение или политическое и полицейское подавление; невысказанное не есть все, что угодно, это не просто не-язык, не просто нечто чужое тому, что высказывается или пишется. А раз так — вы должны, точнее, *мы* должны артикулировать это детерминированное невысказанное через то, что говорится или уже сказано»1.

Собственно артикуляция того, что автор вовсе не хотел говорить и о чем текст «проговорился», является главнейшим из жестов деконструктивной работы переводчика. Деррида уверен, что «невысказанное», «репрессированное» в тексте детерминировано тем, что уже сказано. Механизмы подобной детерминации не прочерчены, не ясны, здесь читатель-инсценировщик во многом должен полагаться на собственную интуицию, эту «импровизацию подсознания», о которой говорил А. А. Васильев.

Таким образом, деконструкция, понимаем ли мы ее как чтение-перевод или как чтение-игру, всегда предполагает долгое общение с текстом. Основой для декон-структивных практик является сам текст первоисточника, при интерпретационных действиях, однако, в качестве восполнения может быть привлечен и внешний по отношению к данному, посторонний текст. Но привлечение внешних элементов, смыслопорождение, игра свободных интерпретаций не есть самоцель для чтения-деконструкции, главной задачей подобных жестов является артикуляция «невысказанного». В этом, вероятно, залог сильного прочтения в пространстве деконструкции: при том, что границы читательского сотворчества принципиально раздвинуты, система все-таки остается центрированной, все читательские усилия направлены на то, чтобы заставить «заговорить» базовый текст.

И в этом смысле текст не отвечает за свое «бессознательное» и «трансформация смысла художественного текста может происходить независимо от воли его автора», считает, например, Е. С. Громов, исследователь современных экранизаций русской классики. «Почему бы, допустим, читая толстовский роман „Анна Каренина", — продолжает свою мысль профессор-киновед, — не оставить мысленно в живых главную героиню и не соединить ее с Левиным?»2. Фраза, брошенная случайно или сознательно, возможно, выражает лишь мимолетное желание читателя в отношении сюжета романа. Внезапно проговорившись, Громов и сам устрашился своего голоса: «другое дело, хорошо это или плохо», однако его тайный импульс — не есть ли он то

Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. С. 158-159.

*Громов Е.* С. Искусство и герменевтика в ее эстетических и социальных измерениях. С. 302.

самое бартовское «вожделение к тексту», артикулированное вопреки критическому долгу, законам герменевтики и здравому смыслу?

И здесь возникает принципиальный для нас вопрос: а что должен делать читатель-инсценировщик с подобным импульсом? «Оставить в живых Анну Каренину и соединить ее с Левиным» — возможно ли воплотить этот мыслительный жест в инсценировке или киносценарии великого классического романа? Правомерно ли наше «желание»? Законно ли оно? И может ли состояться подобное событие как опыт чтения «Анны Карениной» в каком-либо из описанных выше сценариев? Орест должен убить Клитемнестру — со времен Аристотеля классический логос с негодованием отвергает само промысливание иного завершения классических фабул. Опыт структуралистского чтения убеждает нас в том, что роман не поддержит подобной интерпретации. Постструктурализм и деконструкция отвечают уклончиво, скорее утвердительно: «.. .писать — значит предоставлять другим заботу о завершенности твоего слова; письмо есть всего лишь предложение, отклик на которое никогда не известен» .

Возможно, где-то за кулисами Произведения, в магме Текста кипят ингредиенты и этой возможности. И не есть ли эта интерпретационная тропинка — то самое тайное «бессознательное» текста, подавленное, но расслышанное читателем вопреки риторике романа, вопреки первоначальной интенции его идеального и реального авторов? Возможно, именно поэтому подобный жест чтения-письма, артикулированный Громовым, провоцирует желание? То самое «вожделение к тексту», которое заметил, постулировал и оставил нам в наследство Ролан Барт. Но кто и что мешает нам воплотить эту манящую вероятность? Скорее всего, мы будем разочарованы результатом, но отчего бы не устроить себе это гуманитарное приключение ради переживания самой возможности? ...Вот он, незаконный кульбит сюжета, фантастическое совпадение, которому они обязаны смертью автора, свободой читателя, внезапно и безрассудно вспыхнувшему у него «вожделению к тексту»:

*Что если Левин, отправив Кити и сына на бричке, по дороге домой выходит к рельсам, что если Анна, в ожидании запоздавшего поезда, идет вдоль железнодорожного полотна? Он остановился, невольно загораживая ей путь. Она не узнавала его и едва ли понимала, что перед ней человек.*

ЛЕВИН. Анна!

«Сила свободы, заключенная в литературе, не зависит ни от чего»2, — поощряет наши устремления Р. Барт. Но кто наберется смелости, чтобы продолжить диалог?

Вопрос так и остается открытым, однако мы можем с некоторой долей уверенности утверждать, что сам опыт подобного чтения «Анны Карениной» подобен волнующему приключению, итог которого непредсказуем. Так постструктурализм и деконструкция, отнюдь не гарантируя сильного прочтения, указывают путь: предлагают нам «образ книги (текста), где интимнейшим образом переплетутся и оставят свои следы все возможные виды наслаждения — наслаждение от „жизни" и наслаждение от текста, где чтение и приключение сольются в едином анамнезе» .

*Барт R* Литература и значение // *Барт Р.* Избранные работы... С. 296.

*Барт Р.* Лекция // *Барт Р.* Избранные работы... С. 551.

*Барт Р* Удовольствие от текста // *Барт Р.* Избранные работы... С. 511.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Отношения литературы и сцены занимают сегодня многие умы, и все они сходятся на том, что современный театр чувствует себя все более независимо от своей кровной сестры — драматургии. Читатель «первого уровня», т. е. тот, кто больше всего на свете хочет узнать, как относится Гамлет к Офелии и чем кончилось у них дело, будет разочарован, придя на любой современный театральный спектакль по этой пьесе. Театр, шаг за шагом осознавая свою аутентичность, все больше перестает быть лишь фабулой, все шире пользуется данной ему свободой «прочтения», все меньше склонен преклонять голову перед авторитетом любого автора, не говоря уже о современном драматурге. Театр осознает свои и только свои возможности, обретает только ему свойственный язык. Театр «бросает» из стороны в сторону: он многое «занимает» у музыки, у новейших электронных технологий, у кинематографа, у пластических форм. И лишь те из современных сочинителей пьес, кто готов поддержать такие искания, оказываются востребованы: режиссеры хотят сегодня не новых пьес, а, скорее, некий «материал» для постановки. Материал, который позволил бы им разговаривать на своем языке.

Именно пластичность прозы сделала ее незаменимым «материалом» для спектакля в эпоху режиссерского театра. «Хочу сказать, что проза — наиболее совершенный вид искусства вообще. Самая динамичная и глубокая форма самопознания. При чтении прозы громадна ассоциативная активность читателя, активность его воображения, мышления. <...> То, что при чтении выстраивается его воображением, на спектакле должно быть выстроено нами, театром»1. Снова процитировав рассуждение Г. А. Товстоногова о взаимоотношении прозы и сцены, замечу, что эта мысль многократно подтверждается по мере в развития отечественного театра.

Я старалась доказать, что одна из сущностных причин все более частого обращения театра к прозе заключаются в расширении «эпического поля» театрального спектакля, именно драматизация события изображения: авторского стиля, особенностей повествования, связанных с разными «голосами», иными словами, оптикой на события и героев, замедлением или ускорением течения времени, а также разнообразными особенностями композиции повествовательного текста, — и составляет его особую притягательность для режиссуры.

Еще один важный момент состоит в том, что классическая проза оказывается все более востребованной театром именно в силу заключенного в ней «интерпретационного призыва» (термин Эко), структурных особенностей, делающих акт ее чтения-интерпретации подлинным творчеством. Кроме того, философия постклассического чтения дает нам право полагать каждый опыт инсценирования уникальным, ни одна из произведенных сценических интерпретаций классического романа, повести или рассказа не становится канонической, каждая эпоха и каждая режиссерская индивидуальность требуют нового события чтения-интерпретации.

Современное инсценирование может и должно быть творческим процессом; для продуктивного художественного события инсценирования читателю не-

Цит. по: *Свободин А. П.* Диалоги о современном театре. С. 13.

обходимо продуктивно использовать тот или иной механизм интерпретирования, а также направить творческую энергию на процесс драматизации события изображения, иными словами, нарративного дискурса прозаического текста, поскольку сценический перевод фабулы или события изображенного требует, как правило, лишь технических, ремесленных навыков. Сама потребность театра инсценировать повествовательный текст обоснована в книге интересом режиссера именно к эстетическому событию, которое, в отличие от этического поступка, можно обнаружить лишь в недраматическом произведении. Таким образом, внимание инсценировщика к событию изображения является на сегодняшний день приоритетным. Эту задачу можно осуществить разными способами.

Для анализа события изображения читатель может, во-первых, использовать различные типы структурно-семиотического анализа текста, например, при инсценировании русской и европейской классической прозы полезно использовать читательские сценарии У. Эко и М. Бахтина. Такой тип анализа позволяет выявить и интерпретационные границы данного произведения, поскольку внутренняя структура повествовательного текста «поддерживает» лишь запрограммированные интерпретации. Но это еще не все. Важнейший вопрос — современности прочтения классической прозы не может быть решен на структурно-семиотическом уровне.

Весьма продуктивен для этого текстовой анализ Р. Барта: одновременное применение действенного, структурно-семиотического и коннотативного механизмов интерпретации позволяет читателю, помимо постижения структуры Произведения, осмыслить механизм связей Текста с другими текстами и с разнообразными, в том числе и современными, контекстами, запустить в сознании читателя механизм свободных коннотативных ассоциаций, помогающих рождению Инсценировочного хода.

«Прослушав» Текст как воплощенную множественность интерпретаций, читатель-инсценировщик обретает возможность воспользоваться деконструк-тивным инструментарием Деррида: свободным и отстраненным воплощением одной или нескольких из вычитанных и/или «вчитанных» из/в Текста/Текст вариантов интерпретаций, связанных по принципу игры.

В любом случае принципиальным моментом для читателя-инсценировщика является процесс «вхождения» в текст: структуралистский, постструктуралистский и деконструктивный методы предполагают долгую работу с первоисточником.

На сегодняшний день это все, что хотелось сказать о прозе в отечественном театре. Однако процесс ее освоения, как мне кажется, теперь в самом разгаре, а следовательно, мы еще будем свидетелями самых невероятных сценариев чтения, и потому — было бы ошибкой поставить точку...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Книги и статьи,

посвященные феномену инсценирования

«Анна Каренина» в постановке Московского ордена Ленина Художественного Академического театра Союза ССР имени М.Горького. М., 1938.

*Белинский В, Г. О* русской повести и повестях г. Гоголя: («Арабески» и «Миргород») // Собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 259-307.

*Белинский В. Г.* Русский театр в Петербурге // Собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 76-89.

Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969.

*Бескин Э.* Инсценировка // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1930. Т. 4. С. 537-539.

*Билинкис Я.* Роман Толстого — спектакль, фильм // Театр и драматургия. Л., 1971. Вып. 3. С. 206-222.

*Бояджиев Г. Н.* В чем новая сила сцены? // Театр. 1973. №7. С. 32-33.

*Васильев А. А.* [Беседа с Полонской Е.] // Театральная жизнь. 1990. №24. С. 17-19.

Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.

*Гинкас К. М.* О замысле: [«Скрипка Ротшильда» Чехова в МТЮЗе] // Петербургский театральный журнал. 2004. №3 (37). С. 14-19.

*Гинкас К. М.* Почему у Чехова нет пьесы «Недотепы»: Беседу ведет Н. Казьмина // Театр. 2004. № 1. С. 14-26.

Гоголь и театр. М., 1952.

*Горячкина-Полякова Е.* «Братья Карамазовы»: отрывки из романа Ф. М. Достоевского. Московский Художественный театр. 1910 // Спектакли XX века. М„ 2004. С. 36-42.

*Днепров В.* Драма в романе // Театр. 1974. №4. С. 64-65.

Достоевский и театр: Сб. статей / Сост. А. А. Нинова. Л., 1983.

*Дурылин С. Н.* Пушкин на сцене. М„ 1951.

*Иванов Вяч.* Достоевский: Трагедия — миф — мистика // *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 483-590.

Играем Пушкина: Пушкинские театральные фестивали, творческие лаборатории, научные конференции 1994-2001. СПб., 2001.

*Казьмина Н.* Невозможное qui pro quo «Нелепой поэмки» Камы Гинкаса // Театр. 2006. № 2. С. 34-40.

*Кречетова Р.* Промежуточный человек // Театральная жизнь. 1998. №4. С. 48-50.

*Крымова Н. А.* Добрые игры в недобром мире: Размышления после фестиваля «Все спектакли Мастерской Петра Фоменко» // *Крымова Н. А.* Имена. Кн. 3. М., 2005. С. 161-166.

*Крымова Н. А.* «Нашего времени случай-с»: [«Играем „Преступление" по Достоевскому». Реж. К. Гинкас] // Крымова Н. А. Имена. Кн. 3. М., 2005. С. 114-124.

*Крымова Н. А,* Боже, как грустна наша Россия // Вечерний клуб. 1998. 14 мая. С. 6.

*Любимов Б. Н.* Роль Достоевского. Сценичность Достоевского и ее интерпретация // Действо и действие: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 137-238.

*Максимова В. А.* Попытка самоотмены: Юрий Олеша // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20-30-х годов. М., 1993. С. 221-243.

*Максимова В. А.* «Братья и сестры» Ф. А. Абрамова. Малый драматический театр. Ленинград. 1985 // Спектакли XX века. М., 2004. С. 425-429.

*Малочевская И. Б.* Метод действенного анализа в создании инсценировки: Учебное пособие. Л., 1988.

*Марков П. А,* Юрий Олеша // *Олеша Ю. К.* Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.; 1968. С. 3-12.

*Марков П.* Московский Художественный театр 1909-1917 годов: Поиски современной трагедии в режиссуре В. И. Немировича-Данченко // Наука о театре: Межвузовский сборник трудов преподавателей и аспирантов. Л., 1975. С. 45-64.

*Мацкин А. П.* На темы Гоголя. М., 1984.

*Орленев П. В.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанная им самим. Л.; М., 1961.

*Немирович-Данченко Вл. И.* К истории постановки спектакля «Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского // *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера: Хрестоматия. М., 1984. С. 68-83.

*Немирович-Данченко Вл. И.* О спектакле «Анна Каренина» // *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера: Хрестоматия. М., 1984. С. 301-359.

*Полякова Е. И.* Театр Льва Толстого. М., 1978.

Проза и сцена / О. Егошина, Г. Заславский, В. Никифорова, О. Романцова, М. Смоляницкий, А. Соколянский, Н. Якубова // Московский наблюдатель. 1996. №1-2. С. 5-18.

*Рассадин С. Б.* Гоголин // Литературная газета. 1998. 25 мая. С. 10.

*Рогачевский М.* А также инсценировка // Театр. 1965. №5. С.74-81.

*Родина Т. М.* «Есть какая-то тайна искусства» // Классика и современность: проблемы советской режиссуры 60-70-х годов. М., 1987. С. 149-190.

*Романова Г. А.* Первые инсценировки «Мертвых душ» // *Романова Г. А.* Время. Личность. Культура: Сб. науч. трудов. СПб., 1977. С. 115-134

*Рощин М. М.* От романа к спектаклю // Театр. 1984. № 5. С. 81-82.

*Рудницкий К. Л.* «Мертвые души», МХАТ, 1932 // Театральные страницы. М., 1979. С. 145-185.

*Рудницкий К. Л.* Проза и сцена. М., 1981.

*Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. М., 1990.

*Свободин А. П.* Работа в праздник // Театр. 1984. № 10. С. 121-135.

*Свободин А.* Театр прозы и проза театра // *Свободин А.* Диалоги о современном театре. М., 1979. С. 6-15.

*Силюнас В.* «А зори здесь тихие» Б. Васильева. Московский театр на Таганке. 1971 // Спектакли XX века. М., 2004. С. 323-326.

*Скороход Н.* Кто мы: Беседы с коллегами // Театральная жизнь. 2006. № 5-6. С. 60-64.

*Смелянский А. М.* Идиот нашего времени // Московский наблюдатель. 1996. №1-2. С. 19-24.

*Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.

*Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX в. М., 1999.

*Смелянский А. М.* Растущий смысл: [Проблема режиссерской интерпретации классики] // Классика и современность: проблемы советской режиссуры 60-70-х годов. М., 1987. С. 5-45.

*Смелянский А. М.* Черный снег // Театр. 1987. №8. С. 113-121.

*Сокурова О. Б.* Большая проза и русский театр. СПб., 2003.

*Соловьева И. Н.* Попытка пейзажа: [О спектаклях Льва Додина] // Московский наблюдатель. 1996. № 1-2. С. 71-76.

*Соловьева И. Н.* «Семейное счастье» Л. Н. Толстого. Театр Мастерская П. Фоменко. Москва. 2000 // Спектакли XX века. М., 2004. С. 477-481.

Театр. Драма. Проза / В. Белов, И. Вишневская, Л. Гинзбург, Б. Костелянец, Т. Родина, М. Каган, К. Рудницкий, М. Туровская, В. Хализев и др. // Театр. 1979. №5. С. 38-64; №6. С. 35-63.

Театр Достоевского: Сб. ст. / Сост. А. А. Нинов. М., 1986.

*Тимченко М. Б.* Театральная судьба «Обыкновенной истории». Роман Гончарова, пьеса Розова. Автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1972.

*Товстоногов Г. А.* Театр, кино и проза // Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 1.С. 96-99.

Товстоногов Г. А. О постановке «Тихого Дона» // *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 2. С. 282-288.

*Фокин В. В.* Подписи к рисункам: [К спектаклям «Нумер в гостинице города N», «Превращение» и др.] // Сцена. 1998. №12. С. 4-6.

*Фокин В. В.* Диалог с культурой: [Материал подготовлен А. А. Чепуровым] // Театральная жизнь. 2009. № 1. С. 4-20.

*Фоменко П., Копылова Р.* Приближаясь к Толстому // Телевидение и литература: Сб. ст. / Сост. Е. В. Гальперина. М., 1983.

*Фоменко П. Н.* «Сбились мы. Что делать нам...»: [Интервью с Т. Сергеевой] // Искусство кино. 1999. №6. С. 109-119.

*Хализев В. Е.* Инсценировка // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 127.

*Халип В. Т.* Строка, прочтенная театром. Минск, 1973.

*Чепуров А. А.* Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации произведений разных повествовательных жанров: Автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1984.

*Цимбал С. Л.* Проза как театральный жанр // *Цимбал С.* Театр. Театральность. Время. Л., 1977. С. 59-95.

*Шах-Азизова Т. Н.* «Черный монах» А. П. Чехова. Московский театр юного зрителя. 1999 // Спектакли XX века. М., 2004. С. 472-476.

*Шах-Азизова Т. Н.* Чехов вне юбилея // Театр. 1987. №8. С. 131-141.

*Юзовский Ю. И.* «Анна Каренина» // О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 209-213.

II. Инсценировки,которые полезно прочесть

*Булгаков М. А.* Мертвые души: Комедия по поэме Н. В. Гоголя в четырех актах // *Булгаков М. А.* Пьесы. М., 1991. С. 567-622.

*Булгаков М. А.* Белая гвардия: Сцены в пяти актах // *Булгаков М. А.* Пьесы 20-х годов. М., 1989. С. 35-109.

*Булгаков М. А.* Дни Турбиных: Пьеса в четырех актах // Там же С. 110-160.

*Вайда А.* Достоевский: Театр совести: Три инсценировки по мотивам прозы Федора Достоевского, поставленные в Краковском Старом театре. Краков, 2001.

*Олеша Ю. К.* Заговор чувств // *Олеша Ю. К.* Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968. С.

*Семеновский В. О.* Книга представлений. СПб., 2009.

*Рощин М. М.* Анна Каренина: Пьеса в 2-х частях по одноименному роману Л. Толстого // Собр. соч.: В 5 кн. М„ 2007. Кн. 3. С. 493-540.

*Шаховской А. А.* Хризомания, или Страсть к деньгам / Публикация и комментарий Л. Киселевой // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. III. Тарту, 1999. С. 179-254.

*Шаховской А. А.* Крестницы, или Полюбовная сделка / Публикация и комментарий Л. Киселевой // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2000. С. 385-418.

III. Книги и статьи, посвященные проблемам чтенияи интерпретации литературных произведений

На русском языке

*Автономова Н. С.* Деррида и грамматология // *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000. С. 7-107.

*Автономова Н. С.* Философские проблемы структурного анализа в гуманитарной науке: (Критический очерк концепции французского структурализма). М., 1977.

*Барт Р.* Драма. Поэма. Роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 133-151.

*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

*Барт Р.* Введение в структуральный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С. 387-422.

*Барт P.* C/Z. М., 1994.

*Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. соч.: В 6 т. М., 2003. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. С. 69-263.

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

*Бланшо М.* Пространство литературы. М., 2002.

*Борхес X. Л.* Пьер Менар, автор «Дон Кихота» // *Борхес X. Л.* Оправдание вечности. М., 1994. С. 44-52.

*Вайнштейн О.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // Arbor Mundi. 1992. № l.C. 50-72.

*Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.

*Громов Е. С.* Искусство и герменевтика в ее эстетических и социальных измерениях. СПб., 2004.

Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М., 1993.

*Изер В.* Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология. СПб., 2001. С. 186-216.

*Котков. Г. К.* Идеология. Коннотация. Текст // *Барт P.* C/Z. М., 1994. С. 277-302.

*Косиков Г. К.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 3-45.

*Ман П. де.* Аллегория чтения. Екатеринбург, 1999.

*Ман П. де.* Слепота и прозрение. СПб., 2002.

*Платон.* Федр // *Платон.* Диалоги. СПб., 2000. С. 369-434.

*Сартр Ж.-П.* Что такое литература. СПб., 2000.

*Сент-Бев Ш.-О.* [Из работ разных лет] // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С. 39-53.

*Тэн И.* История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М, 1987. С. 72-94.

*Усманова А. Р.* Читатель // Постмодернизм: Энциклопедия. Минск; М., 2001. С. 958-963.

*Усманова А. Р.* Умберто Эко: Парадоксы интерпретации. Минск, 2000.

*Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004.

*Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб., 2005.

*Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2003.

*Ямполъский М.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

На иностранных языках

*Derrida J.* La pharmacie // *Derrida J.* La Dissemination. Paris, Seul, 1972. P. 71-196. *Iser W.* The Implied Reader. Baltimore, 1977.

*Jauss R.* Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft // Rezeptionsflsthetik: Theorie und Praxis. Munchen, 1993. S. 122-154.

*Kristeva J.* Desire in Language: Semiotic Appoach to Literarure and Art. N. Y., 1980.

**ПЬЕСЫ**

Пушкин. Покойный бес

Сценическое переложение

произведений А. С. Пушкина

«Повести Белкина»,

«История села Горюхина»



*По заказу Государственного Пушкинского театрального центра*

**ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:**

ИВАН ПЕТРОВИЧ БЕЛКИН, помещик, уроженец села Горюхина. Сочинитель трагедий, эпических поэм, баллад, повестей. *Его домашние:*

КИРИЛОВНА, старая ключница и нянька; НАСТАСЬЯ, АГРАФЕНА, ПЕЛАГЕЯ и ДАРЬЯ, дворовые девушки.

*Прочие лица существуют, главным образом, в воображении Ивана Петровича, хотя и имеют, вне всякого сомнения, реальные, земные прототипы... Важнейшими и необходимейшими из них являются два лица:*

ГЕРОЙ — молодой повеса лет 20-25, необычайно хорош собою, является всякий раз в новом обличье: он и ПРОЕЗЖИЙ, и ротмистр МИНСКИЙ, и ГРАФ, и АЛЕКСЕЙ БЕРЕСТОВ.

ГЕРОИНЯ — стройная бледная семнадцатилетняя барышня. Она представляется Ивану Петровичу то МАРЬЕЙ ГАВРИЛОВНОЙ Р\*, то ДУНЕЮ, дочерью станционного смотрителя, то ЛИЗОЮ МУРОМСКОЙ.

*Немалую роль в жизни и повестях Ивана Петровича играют и соседи-помещики:* ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ Р\*. жена его ПРАСКОВЬЯ ПЕТРОВНА, ГРИГОРИЙ ИВАНОВИЧ МУРОМСКИЙ, ПЕТР ИВАНОВИЧ БЕРЕСТОВ, гувернантка MISS JAKSON, а также ВЛАДИМИР К\*, бедный армейский прапорщик.

*В повествовании, однако же, появятся и другие персонажи: старинные друзья и приятели Ивана Петровича, а также разнообразные лица, с которыми сталкивала его судьба:*

СИЛЬВИО, отставной гусар,

САМСОН ВЫРИН, станционный смотритель,

АДРИЯН ПРОХОРОВ, гробовщик,

САПОЖНИК, БУЛОЧНИК, КАРТЕЖНИКИ и прочие лица.

Действие происходит в N-ском уезде: частию в селе Горюхине, вотчине Ивана Петровича, частию в иных местах — на почтовой станции, в имении Муромских, на поляне возле Бесовского болота; и только лишь в двух картинах воображением Ивана Петровича действие переносится в уездный город N.

Время же... время здесь никогда не протекает равномерно: подчас один день длится дольше целого века, в иных же случаях — три года пролетают в единый

миг...

Что же касаемо эпохи, то все происходящее и мыслимое надлежит смело отнести к 25-28 годам девятнадцатого столетия, кои и были наиболее плодотворными в творчестве покойного Ивана Петровича Белкина.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

**Глава первая. Пролог предчувствий**

*Во дворе была метель. Ветер выл, ставни тряслись и стучали... За стеною и злилась, и плакала вьюга. Лишь печальный звон колокольчика пробивался сквозь ее монотонный вой... Неровный мерцающий свет заливал мало-помалу смиренную, опрятную обитель, обнажая горшки с бальзамином на заснеженных окнах... Посреди комнаты стоял человек лет тридцати, росту среднего, в бобровой шапке, окутанный шалью... Из-за дощатой перегородки слышались причитанья и вздохи...*

Голос СМОТРИТЕЛЯ. Ишь... и злится... и плачет... и стучит...

БЕЛКИН. Милостивый государь! Будучи от природы человеком нрава смиренного...

Голос СМОТРИТЕЛЯ. Сударь... Дороги занесло... Слышь? — И злится... И воет... И куда ж теперь ехать? — Дорога скверная... В полях опасно... Лошади не везут.

БЕЛКИН. Милостивый государь! Я требую отыскать лошадей не-мед-лен-но!

*Из-за перегородки появился САМСОН ВЫРИН, станционный смотритель, человек лет пятидесяти, однако ж еще бодрый, в наскоро наброшенном на плечи сюртуке с тремя медалями в полинялых лентах.*

СМОТРИТЕЛЬ. Сударь, помилуйте, куда ж вам ехать? Ишь, как бестии хрипят. .. Ваше высокоблагородие, послушайтесь меня: останьтесь, спросите ужин... Дуня!

БЕЛКИН. Помилуйте, когда бы ни нетерпение вновь увидать места, где провел я лучшие свои годы...

СМОТРИТЕЛЬ. Дуня?! Чай, не слыхала? Поставь самовар да неси скорее сливок!

*Стук, скрип дверей и вой ветра на миг заглушили его слова; в комнате в полумраке появился человек — ПРОЕЗЖИЙ в черкесской шапке, в военной шинели отряхивал налипший на сапоги снег...*

ПРОЕЗЖИЙ. Эй! Любезнейший! Немедленно сыскать лошадей!

СМОТРИТЕЛЬ. Не извольте гневаться, ваше высокоблагородие... Все лошади в разгоне.

ПРОЕЗЖИЙ. Ах ты разбойник! Проходимец! Изверг рода человеческого! Да я тебя...

БЕЛКИН. Милостивый государь! Я требую тотчас же...

СМОТРИТЕЛЬ. Дуня-я-я-я! Воля ваша, господа проезжие, а только три часа назад приезжает генерал — отдаю ему двух последних лошадей, в том числе и курьерскую, а тут внезапно сделалась такая метель... *(СМОТРИТЕЛЬ принес еще огня.)* Дуня! Ну что же самовар?!

ПРОЕЗЖИЙ. Проклятый истукан! Ты хоть знаешь, старик, кто теперь стоит перед тобою?!

*Сняв мокрую косматую шапку, сдернув шинель, ПРОЕЗЖИЙ явился молодым стройным гусаром. Поднесши свечу, он пристально всматривался в лицо сконфуженного ИВАНА ПЕТРОВИЧА.*

СМОТРИТЕЛЬ. Господи помилуй...

ПРОЕЗЖИЙ. Молчать! Невежа. А ведь перед тобою стоит теперь сочинитель! Надежда отечества, единственный в своем роде литератор российский... высший судия... наблюдатель и пророк, чей лик известен уж всякому неразумному дитяти...

БЕЛКИН. Милостивый государь...

СМОТРИТЕЛЬ. Батюшка... ваше высокоблагородие... Сочинитель! Дуня!! Да что ж ты там возишься?! Вот проклятая девка! Неси самовар да подай поскорее пуншу! Уж будьте покойны, ваше высокоблагородие! Бог в помощь, пойду по дворам, сыщу вам лошадей...

*И с этими словами СМОТРИТЕЛЬ, накинув на плечи тулуп, ушел в темноту, в мутную желтоватую мглу, сквозь которую летели белые хлопья снега...*

БЕЛКИН. Милостивый государь! Позвольте мне тотчас же рассеять то диковинное недоразуменье...

ПРОЕЗЖИЙ. Однако же, пустое.

БЕЛКИН. Я вовсе не сочинитель, однако ж дерзкая мысль сделаться писателем поминутно приходила мне в голову.

ПРОЕЗЖИЙ. Оставьте, сделайте милость...

БЕЛКИН. Помилуйте, это странно: своим предположением вы... выразили истинное намеренье... заветнейшую мечту мою...

ПРОЕЗЖИЙ. Да полноте вам молоть чепуху. Да назови я вас фельдъегерем — этот старый пройдоха тотчас спросил бы подорожную и обнаружил обман. Литератор же — человек без чина; слава, знаете ли, вольна в своих прихотях... *(ПРОЕЗЖИЙ зевнул и развалился на лавке, как будто бы приехал в отеческое имение...)* Так-то, сударь, простите, не имею чести знать вашего имени...

БЕЛКИН. Белкин. Иван Петрович. Следую в имение честных и благородных моих родителей, смерть коих принудила меня подать в отставку, дабы...

ПРОЕЗЖИЙ. Далеко ли будет ваша деревня?

БЕЛКИН. Горюхино? По подсчетам моим не более восьми верст вверх по N-скому тракту...

ПРОЕЗЖИЙ. Так я поеду теперь с вами, а после уж отправлюсь и далее...

БЕЛКИН. Ах, извольте, едемте непременно, тотчас же! Я только лишь опасаюсь... внезапно сделалась такая метель...

*Но ПРОЕЗЖИЙ, казалось, уже не слушал его...*

А далеко ли изволите ехать?..

ПРОЕЗЖИЙ. Бог весть. Долго ли, далеко ли... Путешествие привычно мне; а только поневоле иногда станет скучно среди бесконечных равнин.,. да вот хоть и в нынешнюю ночь, когда, кажется, небо слилося с землею... Скажите, тут в двух верстах за березовой рощей... местность? Село? Церковь у дороги...

БЕЛКИН. Быть может, Жадрино? А впрочем, не скажу...

ПРОЕЗЖИЙ. Жад-ри-но? Вообразите сюжет... вам как литератору...

БЕЛКИН. Помилуйте...

ПРОЕЗЖИЙ. Оставьте это, а вот что... Послушайте. Полчаса назад я был обвенчан Бог знает с чьею невестой.

БЕЛКИН. Вы бредите.

ПРОЕЗЖИЙ. Непонятная, непростительная ветреность... Не знаю, как зовут деревню, где я венчался, не помню, с которой станции поехал. Совпадение? Или случай?

БЕЛКИН. Полно, да вы хоть знаете имя той...

ПРОЕЗЖИЙ. Ах, нет... все сделалось как будто нарочно. Мы въехали в деревню, церковь была отворена... «Помилуй, где ты замешкался?» — сказал мне кто-то. Однако ж, вы правы, быть может, все это только видение или сон. Ну слушайте. Я вошел в церковь, освещенную двумя или тремя свечами...

*Тут двери в соседнюю комнату отворились и на пороге появилась девушка, красота которой тотчас поразила обоих. Она потупила большие голубые глаза и начала разговор безо всякой робости...*

ДУНЯ. Уж верно, господа прозябли с дороги.

ПРОЕЗЖИЙ. Ба-а-а-а...

ДУНЯ. Не изволите ли чаю? Ишь, и воют, и стонут, проклятые...

БЕЛКИН. Да кто ж это воет, красавица?

ДУНЯ. Да кто ж их разберет? Духи аль бесы... Пожалуйте к столу, господа проезжие. Кто ж нынче в поле выбирается? — Погода скверная, ямщик упрямый, лошади не везут...

*ПРОЕЗЖИЙ подхватил из рук ДУНИ самовар и с проворностию водрузил его на стол, а после с почтением поцеловал у нейруку. В ту самую секунду двери отворились*

*и на станцию, запорошенный снегом, охая и причитая, воротился*

*СМОТРИТЕЛЬ...*

СМОТРИТЕЛЬ. Лошади готовы, ваше высокоблагородие, господин сочинитель! Воля ваша, а только все дороги занесло... не видно ни зги... А... вот и Дуня.

БЕЛКИН. Это дочка твоя?

СМОТРИТЕЛЬ. Дочка-с. Да такая проворная, вся в покойницу мать... Ну, Дуня, зови-ка гостей за стол!

БЕЛКИН. Нет, нет! Нетерпенье тотчас же увидеть места, где провел я лучшие свои годы... На вот возьми, да непременно купи своей дочери гостинец... Прощайте. Прощайтесь, сударь, пора!

*ИВАН ПЕТРОВИЧ сунул СМОТРИТЕЛЮ ассигнацию, обернулся к ПРОЕЗЖЕМУ, но тот не отвечал, да и, казалось, уж не слыхал ничего, глаза его были закрыты...*

СМОТРИТЕЛЬ. Батюшка! Ваше высокоблагородие! Дуня! Да что же с ним сталось?

*ПРОЕЗЖИЙ застонал: «Пить...».*

СМОТРИТЕЛЬ. Так видно от беды не отбожишься... Ваше высокоблагородие! Сударь!

БЕЛКИН. То, верно, припадок, однако ж он и давеча бредил...

ДУНЯ. Принесите ж поскорее студеной воды! Да уложим его теперь на лавку...

*ПРОЕЗЖЕГО уложили. Снова раздался стук. Скрипнули двери. На пороге стоял человек, невысокий, в медвежьем тулупе, задумчивый, хмурый.*

СМОТРИТЕЛЬ. Чего тебе, батюшка? Ты проезжий али кто? АДРИЯН. Далеко ли до Ненарадова?

СМОТРИТЕЛЬ. Ты, стало быть, и впрямь сбился с дороги... верст семь, и то если полем, а так и все девять... Да только теперь куда? — Не дойдешь, не видать ни зги... БЕЛКИН. Да на что тебе оно?

*ПРОЕЗЖИЙ снова застонал. ДУНЯ приложила к его губам стакан с водою...*

АДРИЯН. Нарочный приходил от покойного... А что, нет ли у вас в деревне покойников?

ДУНЯ. Да что ты, батюшка?! Нету! Перекрестись!

БЕЛКИН. Да что ж теперь делать?

ДУНЯ. А что ж? Будем ходить за ним, а утром в город пошлем за немцем...

АДРИЯН. Ну коли так, пойду до Ненарадова.

СМОТРИТЕЛЬ. Полно, батюшка, куда ж теперь идти? Останься ночь переждать.

*Скрипнули двери, и незнакомец пропал. Вьюга за стеною неунималась. Лошади хрипели. На пороге появился ВЛАДИМИР, бедный армейский прапорщик, едва живой, падая с ног от усталости, он быстро оглядел убогое жилище...*

ВЛАДИМИР. Далеко ли Жадрино? СМОТРИТЕЛЬ. Отколе ты?

ВЛАДИМИР. Жадрино-то далеко ли? СМОТРИТЕЛЬ. Недалече... ДУНЯ. Однако ж, версты три.

ВЛАДИМИР. Лошадей! Я заплачу, сколько будет угодно! СМОТРИТЕЛЬ. Все лошади в разгоне! Да куда ж вам ехать? Не видать ни зги! БЕЛКИН. Постойте... Жадрино... Нам с вами по дороге. Я отвезу вас... СМОТРИТЕЛЬ. Прощайте, ваше высокоблагородие... Насилу достал коней... ВЛАДИМИР. Благодарю. Который теперь час?

СМОТРИТЕЛЬ. Ишь... генералов да курьеров государевых уж повидали, а чтобы сочинитель...

*ДУНЯ подошла к сконфуженному ИВАНУ ПЕТРОВИЧУ.*

ДУНЯ. А позвольте, любезный сударь, вас поцеловать на прощание... СМОТРИТЕЛЬ. Ишь, егоза! Да вы уж ей разрешите... Девка она славная, грамоте обучена от дьячка, такая разумная: уж прочла *Новейший письмовник...* ВЛАДИМИР. Который теперь час?

*ДУНЯ бросилась на шею БЕЛКИНУ, ПРОЕЗЖИЙ снова застонал.*

СМОТРИТЕЛЬ. Уж скоро рассветет. Ну с Богом... Так и воют... так и хрипят... Слышите ль?

ВЛАДИМИР. Я погиб.

БЕЛКИН. Прощайте. Едемте, сударь!

ВЛАДИМИР. Вы слышите?! Я погиб!

*СМОТРИТЕЛЬ отворил двери, и БЕЛКИН и ВЛАДИМИР растворились в снежной мгле, отзвенел колокольчик, а после темнота и вой вьюги поглотили голоса и огоньки...*

**Глава вторая. Бедная Маша**

*Ясное морозное утро. Тишина. Лишь однообразный звон колокольчика, то пропадая, то возвращаясь вновь, напоминает о прошедшем: о бесконечной дороге, буре, туманной мгле... Когда свет наполняет пространство, освещая жилище героя — комнату в старом помещичьем доме, где родился, а ныне проживает ИВАН ПЕТРОВИЧ БЕЛКИН,* — *мы видим множество разбросанных в беспорядке листков, а также сидящих тут и там ДВОРОВЫХ ДЕВУШЕК, здоровенных, босых, с гусиными перьями в руках. Сам же хозяин в величайшем волнении ходит меж ними, размахивая худыми руками, вполголоса бормоча...*

БЕЛКИН. Внезапно сделалась метель... окрестность исчезла во мгле... мутной... мутной и желтоватой... Настасья!

НАСТАСЬЯ. ...-апно ...сделала-ся ...ми-и-те-е-е-ль... БЕЛКИН. Долго ли?



НАСТАСЬЯ. Ох, погоди, барин, не так шибко...

БЕЛКИН. Долго ли еще странствовать мне по белу свету?., белые хлопья летели! Дарья!

ДАРЬЯ. ...хлопья летели... Ох, не поспеть мне... Господи помилуй!

БЕЛКИН. Господи!... и быть может, Господь сулил мне умереть в кибитке... в карете... Аграфена!

АГРАФЕНА. ...в карети-и-и...

БЕЛКИН. Во рву! Пелагея! Во рву, размытом водою, в чистом поле, среди бескрайних равнин... Написала ль?

ПЕЛАГЕЯ. Ох, Господи прости! ...во рву-у-у-у-у... У-у-у! боле не могу, барин, пощади!

*ИВАН ПЕТРОВИЧ вырывает стремительно из ее руки покрытый невообразимыми каракулями листок, погружается в чтение, в отчаянье рвет написанное... В комнате появляется КИРИЛОВНА, старая ключница и нянька...*

КИРИЛОВНА. Снег-то... снег... так и блестит, аж глаз слепнет... БЕЛКИН. Нет, невыносимо. Что ж... видно не всякий рожден быть поэтом! КИРИЛОВНА. А что б тебе, батюшка, в санях до станции проехать... Да и возьми, коли желаешь, с собою Настасью... Баба здоровенная!

*ИВАН ПЕТРОВИЧ, не замечая старую няньку, читал уж другие листы...*

НАСТАСЬЯ. ...странствовать по свету... Уф! Готово, барин! БЕЛКИН. Поймите же: случай сей преследует мое воображенье... и я стремлюсь придать какой-нибудь образ сему таинственному лицу...

*За окнами опять зазвенел колокольчик...*

КИРИЛОВНА. И-и-и-и, батюшка, надевай-ка поскорее сертук! Гости у крыльца! Дарья! Пелагея! Готовь самовар, да ступай в погреб за сливками! АГРАФЕНА. ...не-бо... сли-ло-ся... с землею... НАСТАСЬЯ. ...цер-кафь... НАСТАСЬЯ. ...бы-ла... АГРАФЕНА. ...из-вестие... НАСТАСЬЯ. ...о-жидал-о-о-о... АГРАФЕНА. ...заперта. Фу-у-у-у!

*ИВАН ПЕТРОВИЧ между тем обнимался с приезжими гостями* — *ненарадов-скими помещиками, бывшими в давнем знакомстве с его покойными родителями,* — *ГАВРИЛОЙ ГАВРИЛОВИЧЕМ Р\* и женой его ПРАСКОВЬЕЙ ПЕТРОВНОЙ.*

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. И-и-и, матушка! Полно слезы-то лить!

БЕЛКИН. Помилуйте, Прасковья Петровна...

ПРАСКОВЬЯ ПЕТРОВНА. А как вы-то, батюшка, постарели...

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Ну, будет, будет... Былого не воротишь! Что, Иван Петрович, уж и введен во владение? Ишь... Живешь барином... А давно ль с покойным твоим родителем... зайцев на болоте Бесовском... Э-эх... *(Заплакал и ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ.)*

БЕЛКИН. Не в силах унять волнения чрезвычайного... осмелюсь осведомиться о здоровий Марьи Гавриловны...

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. А день-то, день-то какой... Все солнце... холмы-то блестят... Ишь...

БЕЛКИН. Так что же Маша? Здорова ли? Замужем?

ПРАСКОВЬЯ ПЕТРОВНА. Ах, Маша, Маша... нынче-то здорова... а две недели в горячке лежала... Все бредила...

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Уж сказывали, была, дескать, на краю гроба... уж лекарь головою качал, однако ж Бог милостив — поднялась!

БЕЛКИН. Да где ж она теперь?

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Замешкалась в сенях... Ишь, робеет...

ПРАСКОВЬЯ ПЕТРОВНА. Непременно тебя увидеть желала... Уж ты ей, Иван Петрович...

*ИВАН ПЕТРОВИЧ при этих словах пришел в волнение чрезвычайное, не дослушав ПРАСКОВЬИ ПЕТРОВНЫ, он выбежал из комнаты вон, едва не сбив с ног старую НЯНЬКУ.*

КИРИЛОВНА. Ох, батюшка, а у нас-то — беда. Ох, горе да беда... Корова бурая пала... Пожалуйте, гости дорогие... самовар давно уж кипит... А снег-то... снег...

*НАСТАСЬЯ, АГРАФЕНА, ПЕЛАГЕЯ и ДАРЬЯ бубнили, склонившись над рукописями, очевидно переписывая набело плоды утренних фантазий ИВАНА ПЕТРОВИЧА. В комнате в сопровождении хозяина появилась МАРЬЯ ГАВРИЛОВНА, стройная бледная печальная барышня...*

НАСТАСЬЯ. ...ужасное...

АГРАФЕНА. ...о-жи-да-ло... его...

БЕЛКИН. Что ожидает меня в будущем? Единственная мечта моя сделаться литератором...

ДАРЬЯ. ...ис-чез-ло... во... мгле...

ПЕЛАГЕЯ. ...была... за-пер-та-а-а-а...

БЕЛКИН. И теперь, будучи в отставке, я не в состоянии более противиться влечению природы...

НАСТАСЬЯ. ...внезапно... скрылося... И...

МАША. Так вы, стало быть, уж и публиковали свои сочинения?

ДАРЬЯ. ...исчезло... во мгле.

БЕЛКИН. Увы. Я пробовал. Все роды поэзии были мною разобраны.

ПЕЛАГЕЯ. ...во мгле...

НАСТАСЬЯ. ...мут-ной и жел-той... Уф! Готово, барин!

БЕЛКИН. Я непременно решился на эпическую поэму... Я искал себе героя... но — нет!.. Я взялся за трагедию — трагедия не пошла. Я пытался обратить ее в балладу, но и здесь не мог отыскать героя!..

*МАРЬЯ ГАВРИЛОВНА, казалось, не слушала его, она стояла у окна в печальной задумчивости...*

МАША. Взгляните, как снег блестит.

БЕЛКИН. А вы, Марья Гавриловна, не хотели бы сделаться героинею баллады?

МАША. Нет. Не станемте боле говорить о балладах...

БЕЛКИН. Помилуйте, я должен прочесть вам непременно! Вообразите...

*ИВАН ПЕТРОВИЧ и ДЕВУШКИ кинулись лихорадочно подымать с полу листки...*

БЕЛКИН. Ужасная, сливающая небо с землею метель! Мутная мгла! Настасья! *(НАСТАСЬЯ вручила ему исписанный листок.)* Вообразите: бедный армейский прапорщик, уговорившийся тайно... Пелагея! *(БЕЛКИН стремительно рвал листы из рук испуганных девушек.)* ...решился венчаться тайно с предметом своей страсти! Дарья! Аграфена! И уж, разумеется, против воли ее родителей... И что же? В назначенный час он спешит к невесте, уж ожидающей его в церкви...

МАША. Что вы говорите... Как это странно...

БЕЛКИН. Но внезапно исчезает во мгле... мутной и желтоватой. Стая демонов... Но вы не слушаете меня?

МАША. Прошу вас, продолжайте.

БЕЛКИН. Когда же перед рассветом он подъехал к церкви... убитый раскаяньем... он нашел, что дверь ее заперта... и...

МАША. Довольно. Вам все известно.

БЕЛКИН. Помилуйте, вы в волнении? Полно! Я счастлив! Я заставил трепетать ваше юное воображенье! Узнайте ж боле: в ту ночь я встретил и приютил сей блуждающий дух! Я пленил моего героя!

МАША. Владимир... теперь у вас?

БЕЛКИН. Он вам знаком? Помилуйте... Марья Гавриловна...

МАША. Я непременно должна его увидеть.

БЕЛКИН. Нет, не теперь... Я клятвенно заверил его, что ни единая живая душа... не узнает о месте его пребывания.

МАША. Мне надобно говорить с ним тотчас же. А вы... окончите балладу!

БЕЛКИН. Невероятно... Так это были вы?..

*Бледный, как сама смерть, в комнате появился ВЛАДИМИР. МАРЬЯ ГАВРИЛОВНА, готовая тотчас же упасть в обморок, удержалась заручку кресла. ИВАН*

*ПЕТРОВИЧ хотел было покинуть комнату, но ВЛАДИМИР удержал его самым решительным образом.*

ВЛАДИМИР. Что же... Мне нечего скрывать боле — теперь вы знаете имя той...

БЕЛКИН. Помилуйте, от отроческих лет являясь преданнейшим другом столь почитаемой мною Марьи Гавриловны и разделяя с нею в прошедшем детские мои шалости и первейшие опыты литературного образования...

ВЛАДИМИР. Она была воспитана на французских романах, следственно, была влюблена.

МАША. Я... непременно должна объясниться... Владимир!

БЕЛКИН. Ужасные неведомые бесовские силы вмешались в судьбу двух любящих сердец! Настасья!

*НАСТАСЬЯ проворно вбежала в комнату. Отыскав перо, она склонилась над чистым листом.*

МАША. Все в ту ночь казалось мне дурным предзнаменованьем: метель не утихала... Насилу добрались мы до церкви и три часа ожидали тебя. Я была как будто в бреду... и вдруг...

ВЛАДИМИР. Полноте. Не тревожьте себя боле...

БЕЛКИН. Владимир Николаевич! Да понимаете ли вы, в каком состояньи находится теперь бедная Маша?!

ВЛАДИМИР. Что же... Марья Гавриловна сделалась героинею баллады, я же — посмешищем рода человеческого!

МАША. И вы... уж не любите меня боле?

ВЛАДИМИР. Довольно мы клялись друг другу в вечной любви...

*ВЛАДИМИР взглянул на нее с серьезностию. Затем он подошел и со всею сердечностью обнял бедную девушку... Тут двери отворились и ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ, ПРАСКОВЬЯ ПЕТРОВНА в сопровождении КИРИЛОВНЫ, АГРАФЕНЫ, ПЕЛАГЕИ и ДАРЬИ появились на пороге...*

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Ба! Гляди-ка, да у них, кажется, дело уж совсем слажено! Здоров, брат Владимир Николаевич! Что же ты две недели глаз не казал? А мы уж думали, батюшка, бес тебя унес. Уж видно, суженого конем не объедешь... Так ли, матушка?

ПРАСКОВЬЯ ПЕТРОВНА. Совет да любовь. И вправду говорят, жить-то тебе, Маша, не с богатством, а с человеком! Так, видно, и на роду тебе написано... Такова, стало быть, и судьба...

*И старушка снова заплакала. ВЛАДИМИР и МАРЬЯ ГАВРИЛОВНА отпрянули друг от друга. Тяжело молчали.*

БЕЛКИН. Верьте мне, Гаврила Гаврилович...

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. А тебе, Иван Петрович, быть непременно посаженным отцом! Проси ж его, Маша!

ВЛАДИМИР. Вот вам, любезный Иван Петрович, тема и сюжет для трагедии! Прощайте ж, Гаврила Гаврилович... Прасковья Петровна. Милая, драгоценная моя Маша. Я покорнейше прошу вас забыть о несчастном, для которого смерть остается единственною надеждою... Прощайте.

*И с этими словами ВЛАДИМИР вышел из комнаты. Бедная МАРЬЯ ГАВРИЛОВНА упала без чувств... НАСТАСЬЯ, АГРАФЕНА, ДАРЬЯ и ПЕЛАГЕЯ скрипели перьями, записывая на огромном белом листе...*

БЕЛКИН. Любезная... Настасья! Лю-безная, дра-го-ценная моя Марья Гавриловна. .. Аграфена! Быть может, в странном волнении решаюсь направить вам сие послание, припоминая неясные черты последнего свидания нашего... Пелагея! ну что? Скоро ли? Ну что за народ!

КИРИЛОВНА. Уж не бессудь, батюшка... Бабы здоровенные, а ума-то Бог не послал...

БЕЛКИН. Трагедия сия еще не окончена! Клянусь всем, что свято для меня в этой жизни... Пелагея!.. .отыскать того, кто решился присвоить себе полномочия судьбы... Настасья! Дабы убить злодея в честном поединке и вновь подарить вам покой и свободу... остаюсь покорнейшим другом вашим. Иван Петрович Белкин.

КИРИЛОВНА. Ишь... Мы и слов-то эдаких, батюшка, отродясь не слыхали...

*Девушки расстилают на полу исписанный лист и складывают из него большого бумажного змея. Змея пускают в небеса. ИВАН ПЕТРОВИЧ долго глядит в небо...*

**Глава третья. Бедная Дуня**

*Было ясное утро. Весеннее солнце освещало жилище СМОТРИТЕЛЯ, в котором царили теперь ветхость и небрежение. На окнах уж не было цветов. СМОТРИТЕЛЬ спал, укрывшись тулупом... Звук колокольчика потревожил его сон, он заворочался, бормоча сквозь дрему...*

СМОТРИТЕЛЬ. Погода несносная... Дорога скверная... ямщик...

*Скрипнули двери, и в комнату почти что вбежал ИВАН ПЕТРОВИЧ БЕЛКИН, промокший, взъерошенный, в волнении чрезвычайном...*

БЕЛКИН. Эй! Здорово, диктатор!

СМОТРИТЕЛЬ. Ваше высокоблагородие! Все лошади в разгоне...

БЕЛКИН. Помилуй, да узнаешь ли ты меня?

СМОТРИТЕЛЬ. Погода несносная... ямщик упрямый...

БЕЛКИН. Полно, да ведь мы с тобою старые знакомые!

СМОТРИТЕЛЬ. Дорога большая... быть может, и встречались...

БЕЛКИН. Полно, ты ли это, Самсон?! Да здорова ли твоя Дуня?

САМСОН. Дорога большая, проезжих много...

СМОТРИТЕЛЬ. Вот чудак! Да что ж твоя Дуня? Уж, верно, она замужем?

*Снова скрипнула дверь, и на станции появилось новое лицо: человек лет тридцати пяти в поношенном сюртуке, запыленный, обросший бородою; он спросил с угрюмостию, швырнув на стол подорожную...*

СИЛЬВИО. Лошадей! Теперь! Тотчас же!

*Но САМСОН, казалось, не заметил грозного окрика, он глядел неподвижно на ИВАНА ПЕТРОВИЧА, будто обдумывая сделанный им вопрос...*

САМСОН. Эх, Дуня, Дуня... Что за девка-то была...

СИЛЬВИО. Лошадей!

САМСОН. Поверите ли, сударь, генералы, фельдъегеря с нею по получасу заговаривались...

СИЛЬВИО. Лошадей, изверг!!!

БЕЛКИН. Сударь, я хотел бы вас предуведомить...

САМСОН. Бывало барин, какой бы сердитый ни был, при ней утихает...

СИЛЬВИО. Так ты нарочно меня не слышишь, разбойник!

БЕЛКИН. Поверьте, сударь... человек сей, будучи от природы нрава смиренного...

САМСОН. Дом ею держался... Дуня!

СИЛЬВИО. Молчать! Изверг рода человеческого! Да я тебя...

*При этих самых словах СИЛЬВИО достал пистолет, выстрелил, а затем выстрелил еще... Обе пули угодили в стенку, продырявив картинку, изображавшую библейскую историю блудного сына... ИВАН ПЕТРОВИЧ подошел к стене, дабы рассмотреть след, оставленный обеими пулями, старик же, казалось, не заметил и выстрелов, он все бормотал, покачивая седою головою...*

САМСОН. Эх, Дуня...

БЕЛКИН. Однако же, хороший выстрел. Только раз встречал я в жизни человека, который сходу мог бы уложить в одно отверстие обе пули... САМСОН. ...Дуня!

*Из-за перегородки показалась ДУНЯ в теплом платке и салопе, следом за нею появились НАСТАСЬЯ, ПЕЛАГЕЯ, АГРАФЕНА и ДАРЬЯ с корзинами в руках. Устроившись на лавке, ДЕВУШКИ достали из корзин листочки и перья. Окунув перья в чернильницу СМОТРИТЕЛЯ, они принялись за работу...*

БЕЛКИН. Что же...

НАСТАСЬЯ. Что-о-о-о же-е-е-е...

СИЛЬВИО. Что же... пистолет требует ежедневного упражнения...

САМСОН. Что же... ты, Дуня? Лошади готовы... Попрощайся с их благородием.. . Ты что же, к обедне собралась?

ДУНЯ. К обедне...

БЕЛКИН. Сильвио?! *(ИВАН ПЕТРОВИЧ приблизился к проезжему...)* Полно, быть этого не может... Узнаешь ли ты меня?

СИЛЬВИО. Однако же, странный случай... САМСОН. Лошади готовы, ваше высокоблагородие!

*Из другой комнаты вышел МИНСКИЙ в шинели, окутанный шалью... Со стороны казалось, что станция полна проезжих* — *одни прибывали, другие же* — *отправлялись в путь...*

САМСОН. Лошади готовы, ваше высокоблагородие. Уж будьте покойны: дорога скверная...ямщик упрямый... *(Онирассмеялись...*)

Дуня!

СИЛЬВИО. О ком он бредит, несносный старик?

БЕЛКИН. Дочь его нынешнею зимою сбежала с проезжим... Однако ж... Откуда ты? Куда? Давно ли вышел в отставку?

МИНСКИЙ. Что же... Прощай, диктатор! Вот тебе за постой!

БЕЛКИН. Да как же ты здесь? Зачем? Один среди сих унылых, пустынных мест?

МИНСКИЙ. А право, жаль мне расставаться с тобою. Осмелюсь предложить Авдотье Самсоновне своих лошадей... проехать до церкви...

ДУНЯ. Ах, нет... сударь, благодарю... Дорога скверная... ямщик упрямый... Уж я и сама...

МИНСКИЙ. Что ж... Вольному воля. Прощайте.

САМСОН. Да что же ты, Дуня, дичишься, точно крестьянская девка? Чай, его высокоблагородие не волк и тебя не съест. Прокатись-ка до церкви!

ДУНЯ. Ужель?.. Так, стало быть, и Бог повелел. *{ДУНЯ бросилась на шею СМОТРИТЕЛЮ, поцеловала и выбежала вон.)*

САМСОН. Так и пропала... так и сгинула... Бывало генералы... фельдъегеря...

СИЛЬВИО. Что же... Молодость, ум, красота...

БЕЛКИН. Так ты, стало быть, знаком с ним?

САМСОН. Ну, с Богом, ваше высокоблагородие... Прощайте.

*САМСОН и МИНСКИЙ простились...*

СИЛЬВИО. Милостивый государь! МИНСКИЙ. Я к вашим услугам.

СИЛЬВИО. Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую беспечную...

МИНСКИЙ. Я к вашим услугам. Жребий?

*Они бросили жребий.*

БЕЛКИН... .веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились... Настасья!

СИЛЬВИО. Ты, граф, чертовски счастлив.

МИНСКИЙ. Что же... Счастье, как известно, вольно в своей прихоти. Ну-с?

БЕЛКИН. Аграфена!

АГРАФЕНА. Ду-ня с той стан-ци-и...

БЕЛКИН. Отмерь двенадцать шагов. Живо!

САМСОН. Дуня с той станции отправилась вместе с гусаром... Дорога скверная. . • ямщик упрямый...

СИЛЬВИО. Успехи его в полку и в обществе женщин приводили меня в совершеннейшее отчаянье... Шесть лет назад я получил пощечину, и враг мой до сих пор жив!

БЕЛКИН. Вы с ним дрались?

АГРАФЕНА. Сию минуточку, барин... Один. Два. Три.

*СИЛЬВИО и МИНСКИЙ встали. МИНСКИЙ выстрелил. С головы у СИЛЬВИО слетела фуражка.*

МИНСКИЙ. Теперь ваш черед.

*СИЛЬВИО стал прицеливаться.*

САМСОН. Ваше высокоблагородие!

МИНСКИЙ. Что тебе?

САМСОН. Уж больно полюбились вы мне... вот, возьмите в дорогу.

*СМОТРИТЕЛЬ протянул МИНСКОМУ плетеный кузовок. МИНСКИЙ помедлил, а после снял фуражку и высыпал туда пригоршню ягод... Он стоял, освещенный весенним солнцем, выбирая из фуражки спелые ягоды и выплевывая косточки. Скрипели перья...*

НАСТАСЬЯ. ...весеннее сол-нце... взо-шло-о-о, и жар уже нас-пе-е-е-вал...

*СИЛЬВИО прицелился, но после опустил пистолет.*

БЕЛКИН. Стреляйте.

СИЛЬВИО. Вы теперь изволите завтракать; мне не хочется вам помешать.

МИНСКИЙ. Вы ничуть не мешаете мне. Стреляйте.

СИЛЬВИО. Вам, кажется, теперь не до смерти...

САМСОН. Стреляйте, ваше высокоблагородие! Дуня с той станции отправилась вместе с гусаром!

ПЕЛАГЕЯ. Стреляй, барин!

ДАРЬЯ. Стреляй! Поделом злодею!

БЕЛКИН. Цыц! Я нашел своего героя! Бог знает, скольким несчастиям он станет еще причиною... Не стреляй. Что пользы лишить его жизни теперь, когда он ею вовсе не дорожит?

МИНСКИЙ. Так будете вы стрелять или нет?

СИЛЬВИО. Нет. Нет!

МИНСКИЙ. Как вам будет угодно... Впрочем, выстрел ваш остается за вами. Я всегда к вашим услугам. Прощай, диктатор!

*Скрипнули двери, и МИНСКИЙ исчез. Колокольчик еще долго звенел, но и он стих... Слышно было, как скрипят перья.*

СИЛЬВИО. Три дня назад я получил известие, что враг мой собирается вступить в брак с молодою прелестною особой...

БЕЛКИН. Невероятно... Все это ложь... Обман... Бесовство...

СИЛЬВИО. Посмотрим... Посмотрим, так ли равнодушно он теперь примет смерть...

САМСОН. Лошади готовы!

*Утро. ПЕЛАГЕЯ, АГРАФЕНА и ДАРЬЯ дремлют над рукописями. Зевая и охая, в комнату входит КИРИЛОВНА, навстречу ей с корзиною рукописей, всхлипывая и шмыгая носом, плетется НАСТАСЬЯ.*

КИРИЛОВНА. Четвертое мая. Снег. Господи, твоя воля... Тришка опять бит... Корова рыжая пала... Настасья! Баба здоровенная, а по дому слоняешься сопливая да босая. Барин спит, чай?

НАСТАСЬЯ. Спи-и-т... Уж полчаса, как започивал...

КИРИЛОВНА. Храни нас, Господи... Вишь, снег во дворе... Чего ревешь, дура?

НАСТАСЬЯ. А то... *{Она достала из корзины листок и прочла.)* Я ли не лелеял моего дитяти; уж ей ли не было житья? Эх, Дуня, Дуня...

*ДАРЬЯ, ПЕЛАГЕЯ и АГРАФЕНА встрепенулись и тоже захлюпали носами...*

КИРИЛОВНА. Сбежала? Врешь!

НАСТАСЬЯ. Сбе-жала-а-а... Вот те святая пятница!

*Девушки сошлись около корзины НАСТАСЬИ, они вынимали листки и читали, бормоча...*

КИРИЛОВНА. Не уследил, значит... Девка-то видная... Эх! Ну, а что же Самсон? НАСТАСЬЯ. Известно, что... Поехал за нею!

ДАРЬЯ *(читает).* Авось, думал он, приведу заблудшую овечку мою... ПЕЛАГЕЯ. С э-той мы... мыс-лею... прибыл он в город... о-ой, не могу-у...

*Девки передают друг другу листки, рыдают.*

КИРИЛОВНА. Ну будет, будет... что слякоть-то разводить... И так уж снегу навалило ... Может, еще отыщет да домой приведет... Чего на свете-то белом не бывает...

**Глава четвертая. Как провести вечность? (Вертеп)**

*Комната в трактире была наполнена людьми. Дым стоял коромыслом. Пиво лилось. За одним из столов пировала вся немецкая слобода: ремесленники, мастеровые; за другим шли игры... Приглядевшись, в банкомете мы узнали бы, верно, мрачную фигуру СИЛЬВИО, прочие игроки были как будто незнакомы... Поминутно являлись новые лица, тосты следовали один за другим... За пирующим столом появились АДРИЯНПРОХОРОВ и САМСОН...*

ПЕРВЫЙ ПОНТЕР. Позвольте, козырь?

ВТОРОЙ ПОНТЕР. Ну-с? Беру!

АДРИЯН. Здорово, господа! Привел я гостя!

СИЛЬВИО. Валет убит.

САПОЖНИК. Здоровье всех проезжих гостей!

ВТОРОЙ ПОНТЕР. Семерка.

АДРйЯН. Твое здоровье, Самсон!

СИЛЬВИО. Убита.

САПОЖНИК. Однако ж позвольте узнать, любезный, зачем пожаловали к нам?

ПЕРВЫЙ ПОНТЕР. Угол.

*Хлопали двери. К картежному столу пробирался ИВАН ПЕТРОВИЧ. СИЛЬВИО распечатал новую колоду...*

СИЛЬВИО. Нельзя ли погодить?

САМСОН. Дорога скверная... Ямщик... Эх, Дуня...

СИЛЬВИО. Убита.

ТРЕТИЙ ПОНТЕР. Угол.

ТРЕТИЙ ПОНТЕР. Милостивый государь!

СИЛЬВИО. Убита!

ТРЕТИЙ ПОНТЕР. Я покорнейше вас прошу... Я желал бы...

*За карточным столом зашумели.*

ТРЕТИЙ ПОНТЕР. Милостивый государь! Я готов ответить, как будет угодно господину банкомету!

СИЛЬВИО. Извольте продолжать!

БУЛОЧНИК. Как это вас Бог принес, батюшка? По какому делу изволите...

БЕЛКИН. Играйте, прошу вас!

САМСОН. Погода несносная... и воют... и стучат... и плачут...

*Игроки поднялись, лишь СИЛЬВИО, не замечая ничего, продолжал метать...*

ТРЕТИЙ ПОНТЕР. Милостивый государь! Я прошу вас принять ставку.

БЕЛКИН. Полноте. Ведь мы играем не из денег...

САМСОН. Ямщик упрямый... Лошади...

АДРИЯН. Дочь его сбежала с проезжим гусаром...

БЕЛКИН. Извольте, сударь, я сяду за вас... Тройка дана.

САПОЖНИК. С гусаром! Ишь!

СИЛЬВИО. Тройка взяла.

АДРИЯН... .нет о ней ни слуху, ни духу...

БЕЛКИН. Семерка.

САМСОН. Жива ли? Нет? — Бог ведает... Эх, Дуня, Дуня...

БУЛОЧНИК. А с кем сбежала-то она?

ПЕРВЫЙ ПОНТЕР. Семерка взяла!

БЕЛКИН. Тройка!

АДРИЯН. Как не знать? Фамилия известная...

ПЕРВЫЙ ПОНТЕР. Тройка взяла...

СИЛЬВИО. Проклятье!

САПОЖНИК. Что же? И то — правда... фамилия знатная — что ни месяц, берем от них заказ.

БЕЛКИН. Ва-банк.

БУЛОЧНИК. А что? И по всему видать: фамилия славная... Всякий день нарочный от них...

СИЛЬВИО. Тройка взяла!

ПЕРВЫЙ ПОНТЕР. Однако же... какое странное теченье карт.

ПОРТНОЙ. А что? Барин бога-а-тый... щедрый... А уж одет! И-и... Уж нам-то заказ от них — одни платки да рубашки...

БЕЛКИН. Валет.

КУЧЕР. Фамилия славная! А уж барыня-то его... вся в бархате да в атласе... Вон давеча мне два целковых дала — ба-а-гатая барыня!

СИЛЬВИО. Снова ваша.

БУЛОЧНИК. Эй!!! Здоровье богатых господ! За тех, на кого мы работаем!

*Все за столом начали чокаться и кланяться друг другу...*

САМСОН. Бо-га-а-тая барыня... А может, и не она?

АДРИЯН. Айв самом деле... Много их тут... молоденьких дур... сегодня в атласе да бархате, а завтра метут улицу с голью кабацкою...

ПЕРВЫЙ ПОНТЕР. Банк пуст.

САПОЖНИК. Ну, что же ты, заезжий гость! Выпей за здоровье господ богатых! За тех, на кого работаешь!

АДРИЯН. Пей, батюшка Самсон! Пей здоровье господ проезжих...

САМСОН. Нужды нет. Ведь и ты не пьешь здоровье мертвецов.

САПОЖНИК. И правда! Адриян! Пей здоровье своих покойников!

*В трактире стало тихо. Все глядели на АДРИЯНА. СИЛЬВИО налил себе вина и подошел к столу.*

СИЛЬВИО. Я пью за здравие твоих мертвецов! Слышишь?!

*СИЛЬВИО выпил, оставил стакан и вернулся к карточному столу. Хрустнула колода, СИЛЬВИО начал метать.*

СИЛЬВИО. Я ставлю выстрел.

*Все кругом захохотали и стали подходить к ГРОБОВЩИКУ, чтобы чокнуться...*

АДРИЯН. Да что ж это в самом деле?

ПОРТНОЙ. И вправду! Дай тебе Бог, батюшка, поболе мертвецов! АДРИЯН. Да что ж это? Да чем ремесло мое нечестнее прочих?! БУЛОЧНИК. Здоровье мертвецов!

АДРИЯН. Да разве гробовщик гаер святочный?

САМСОН. Да полно, батюшка, что ты? Бог с тобою, они ж смеются... БУЛОЧНИК. Мертвецов поболе да побогаче! КУЧЕР. Да чтоб были доброго нраву да лицом пригожи! АДРИЯН. Чему смеются, басурмане?! САМСОН. Да и ты посмейся, да и выпей со всеми!

АДРИЯН. Ан, нет! Не бывать тому! Уж лучше приду домой и созову тех, на которых работаю, мертвецов православных, да уж и с ними стану пировать! ПЕРВЫЙ ПОНТЕР. Тройка убита.

СИЛЬВИО. Проклятье! Ты выиграл. Выстрел теперь за тобой. САМСОН. Да что ты, батюшка, перекрестись!

*Гуляющие притихли. В комнату с корзинами в руках входили НАСТАСЬЯ, ПЕЛАГЕЯ, ДАРЬЯ и АГРАФЕНА.*

НАСТАСЬЯ. Что ты, барин, перекрестись! АГРАФЕНА. Экая страсть созывать мертвых на пир! ПЕЛАГЕЯ. Господи прости... ДАРЬЯ. Экая мерзость!

БЕЛКИН. Ей-богу, созову! И на завтрашний же день! Эй! Настасья! Пиши! НАСТАСЬЯ. Ан, нет! Не стану! Грех!

БЕЛКИН. Вот ужо пошлю тебе завтра свиней пасти! Дарья! Милости просим, мои благодетели у меня пировать...

ДАРЬЯ. Что хошь делай, барин, а только не буду!

БЕЛКИН. Аграфена! Угощу, чем Бог послал...

АГРАФЕНА. Да пусть уж лучше рука отсохнет!

БЕЛКИН. Пелагея!

ПЕЛАГЕЯ. Уж лучше свиней пасти на Бесовском болоте!

БЕЛКИН. Молчать! Так-то исполняешь ты господскую волю!

*И с этими словами ИВАН ПЕТРОВИЧ выхватил пистолет и выстрелил в строптивую девку. Визг, хохот, топанье босых ног были ему ответом...*

*ИВАН ПЕТРОВИЧ стоял один посреди своего жилища, окруженный корзинами с исписанными листами... Старая КЛЮЧНИЦА, едва передвигая ноги, шла к нему с конвертом в руках.*

КИРИЛОВНА. Точно басурмане, из пушек палим... Нет покою ни днем, ни ночью... Письмо тебе, батюшка...

*Зажмурившись, НАСТАСЬЯ, АГРАФЕНА, ПЕЛАГЕЯ и ДАРЬЯ стояли в ряд, на голове у каждой была надета фуражка. Высоко над ними медленно проплывал огромный бумажный змей... ИВАН ПЕТРОВИЧ упражнялся в стрельбе из пистолета.*

БЕЛКИН. Милая... драгоценная моя Маша. НАСТАСЬЯ. Господи прости...

*ИВАН ПЕТРОВИЧ выстрелил. С головы ее упала фуражка.*

БЕЛКИН. С величайшей... не так... Величайшей скорбию наполняется сердце мое...

АГРАФЕНА. Стреляй же, душегуб!

*Выстрел. АГРАФЕНА перекрестилась и бросилась поднимать простреленную фуражку.*

БЕЛКИН. ...при мысли о недавней кончине доброго Гаврилы Гаврилыча, почтенного родителя вашего и верного и первейшего друга моего семейства. Грустию и унынием...

ПЕЛАГЕЯ. Батюшка... Христом Богом молю...

*Выстрел перебил ее мольбу. Фуражка опять была прострелена...*

БЕЛКИН. ...переполнена душа моя... Искренно желал бы разделить горесть вашу, а также милой моей Прасковьи Петровны... Однако же некоторые обстоятельства требуют моего присутствия в иных местах...

*ДАРЬЯ дрожала как осиновый лист.*

Скоро... уж скоро судьба покарает сего надменного беса, мнящего себя ее счастливым избранником... и...

*ДАРЬЯ, не выдержав, сорвалась с места и побежала со двора... плача и вопя.*

ДАРЬЯ. Ох, барин, не стреляй! Не погуби! М-мы-м-м...

*БЕЛКИН, прицелившись, выстрелил. Четвертая фуражка была пробита.*

БЕЛКИН. Покорнейше прошу терпения вашего. Иван Петрович Белкин.

*Бумажный змей летел над Горюхиным, над Жадриным, над Ненарадовым, надо всем уездом, над домиком СМОТРИТЕЛЯ, покуда не исчез где-то в облаках...*

■ **Глава пятая. Все призрак, суета...**

*Было утро. За окнами шумел неугомонный город. Свет едва проникал сквозь шторы в комнату, которая являла собою уединенный кабинет, убранный со всевозможной роскошью... Его хозяин безмятежно спал на диване, над ним в задумчивости стоял человек, одетый в черное, с коробкою в руках.*

СИЛЬВИО. Ныне мой час настал.

ГРАФ *беспокойно зашевелился и сел, а после долго молчал, разглядывая незваного гостя, как будто припоминая забытые черты...*

СИЛЬВИО. Ты не узнал меня, граф? ГРАФ. Сильвио?!Ты... СИЛЬВИО. Так точно.

*И он выложил перед ним коробку, раскрыл и извлек оттуда пистолет.*

Выстрел за мною. Я приехал разрядить мой пистолет. Готов ли ты? ГРАФ. Я... к твоим услугам... Нет, погоди... Разрешишь ли ты мне по крайней мере одеться?

СИЛЬВИО. Я жду.

*СИЛЬВИО мерил шагами комнату.*

Один. Два.

ГРАФ *накинул на плечи халат.*

СИЛЬВИО. Четыре... пять...

ГРАФ. Нет, стреляй теперь. Тотчас же! Куда мне встать? СИЛЬВИО. Десять.

ГРАФ. Сейчас сюда могут войти. Нам надо торопиться... Куда мне становиться?! Ну же?

СИЛЬВИО. Одиннадцать. Двенадцать. К барьеру!

*ГРАФ встал около стола. СИЛЬВИО прицелился...*

ГРАФ. Стреляй же!

*За дверью послышались шаги. ГРАФ в ужасе обернулся. В дверях стоял САМСОН ВЫРИН.*

САМСОН. Ваше высокоблагородие!

ГРАФ. Ты?!

САМСОН. Ваше высокоблагородие! Сделайте такую божескую милость...

*Старый ЛАКЕЙ, поспешно вбежав в кабинет, схватил СМОТРИТЕЛЯ за рукав.*

ЛАКЕЙ. Сюда нельзя! Нельзя! Пошел! ГРАФ. Пошел! Оставь нас!

*ЛАКЕЙ тотчас же исчез. СИЛЬВИО прицелился опять. ГРАФ переводил взгляд со СМОТРИТЕЛЯ на СИЛЬВИО.*

СМОТРИТЕЛЬ. Выше высокоблагородие... Что с возу упало, то пропало. Отдайте мне по крайней мере мою бедную Дуню...

ГРАФ. Стреляй же!

СИЛЬВИО. Я сожалею, что пистолет заряжен не черешневыми косточками...

ГРАФ. Что сделано, того не воротишь... виноват перед тобою... Вот... Возьми себе... и уходи же...

*И ГРАФ, судорожно раскрыв одною рукою ящик, вытащил пачку ассигнаций и бросил их СМОТРИТЕЛЮ.*

Ну что же ты медлишь?! Стреляй!

СИЛЬВИО. Мне все кажется, что у нас не дуэль, а убийство... Начнем все сызнова. Решка.

*И он достал из кармана монету и подбросил ее. Монетка упала, покатилась и замерла у ног СМОТРИТЕЛЯ.*

СИЛЬВИО. Ну что же, старик?

СМОТРИТЕЛЬ. Орел, выше высокоблагородие...

СИЛЬВИО. Ты, граф, чертовски счастлив...

*Он вынул из коробки другой пистолет и протянул его ГРАФУ с дьявольской усмешкою.*

СМОТРИТЕЛЬ. Выше высокоблагородие! Не погубите... Велите же теперь кликнуть Дуню... Вы ведь уж натешились ею...

ГРАФ. Я не стану... я не хочу... Я отказываюсь стрелять!

СМОТРИТЕЛЬ. Выше высокоблагородие! Что за девка-то была! Всякий похвалит, никто не осудит...

ГРАФ. Оставь нас, старик! На что тебе ее?!

СИЛЬВИО. Ваш выстрел!

САМСОН. Ваше высокоблагородие! Дорога скверная... Ямщик упрямый! Лошади не везут! Бывало, кто ни проедет, всякий похвалит, никто не осудит. Дом ею держался! Дуня!

*САМСОН уж кричал. ГРАФ выстрелил... СИЛЬВИО продолжал стоять, не шелохнувшись.*

ГРАФ. Слава Богу, промах...

*Воцарилось молчание. СИЛЬВИО начал прицеливаться опять; и тут отворились двери и ДУНЯ в белом утреннем платье вбежала в кабинет.*

ДУНЯ. Что? Да что же это?!

ГРАФ. Милая, разве ты не видишь, что мы шутим? Не надо пугаться, поди к себе, мы после придем.



САМСОН. Дуня!

*ДУНЯ бросилась к СМОТРИТЕЛЮ.*

ГРАФ. Стреляй же! Ради Бога!

*Она тотчас обернулась к СИЛЬВИО.*

ДУНЯ. Сударь, да разве ж вы теперь шутите? Скажите мне правду! Вы оба!

САМСОН. Дуня... Вот и приведу домой заблудшую овечку мою...

СИЛЬВИО. Шутим... Он всегда шутит, Авдотья Самсоновна. Однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил вот эту фуражку... Как-то раз он шутя обвенчался с чужою невестой, а после, разумеется тоже шутя, увез тебя из родительского дому...

ГРАФ. Бог знает, о чем он говорит. Ну да все равно! Стреляйте же!

ДУНЯ. Это ложь! Я ехала с ним по своей охоте! Вы слышите?!

ГРАФ. Встань, Дуня, стыдно! А вы, сударь, перестаньте издеваться над бедною женщиной! Будете вы стрелять или нет?

СИЛЬВИО. Не буду. Я видел твое смятение, твою робость, с меня довольно. Я давеча проиграл свой выстрел.

*Он отдал пистолет ИВАНУ ПЕТРОВИЧУ, который Бог знает откуда появился за его спиною, и вышел вон.*

БЕЛКИН. Сударь, узнаете ли вы меня?

ГРАФ. Да будь вы сам дьявол — стреляйте!

ДУНЯ. Да это ж... Разбойники! И ты с ними заодно? Ты, верно, хочешь меня зарезать! Что тебе от нас надобно?!

САМСОН. Дуня... Не тебя первую, не тебя последнюю сманил проезжий повеса... а там подержал, да и бросил!

БЕЛКИН. Полно, да этот ли человек повстречался мне тогда на станции?

САМСОН. Может статься... Дорога большая... ямщик упрямый... лошади не везут...

ГРАФ. Да будете вы стрелять или нет?!

*БЕЛКИН стоял в нерешительности... в растерянности... АГРАФЕНА, ДАРЬЯ, НАСТАСЬЯ и ПЕЛАГЕЯ ожидали его ответа. Но ИВАН ПЕТРОВИЧ молчал. Девки переглядывались и ерзали...*

НАСТАСЬЯ. Так будете вы стрелять или нет?!! АГРАФЕНА. Не буду. Я видел твое смятение и робость.

ДАРЬЯ. Мой выстрел назначен другому. ПЕЛАГЕЯ. Прощай.

*ИВАН ПЕТРОВИЧ молчал. Тогда они совсем осмелели...*

НАСТАСЬЯ. Он вышел на крыльцо... кликнул ямщика и уехал.

ДАРЬЯ. Дуня лежала в обмороке!

АГРАФЕНА. А смотритель... уехал домой... и...

ПЕЛАГЕЯ. Умер.

*Перья заскрипели.*

АГРАФЕНА. А Сильвио...

НАСТАСЬЯ. Уехал на войну и тоже умер.

ДАРЬЯ. И Дуня умерла?

ПЕЛАГЕЯ. Дура!

НАСТАСЬЯ. Дуня обвенчалась с графом и народила ему детишек! Фу-у-у...

*Они бросили перья и аккуратно сложили исписанные листы в корзину. ИВАН ПЕТРОВИЧ безмолвствовал.*

ПЕЛАГЕЯ. Кириловна!

*Из соседней комнаты вышла КИРИЛОВНА, причитая и бормоча.*

*■* КИРИЛОВНА. Ох, горе да беда... Господи, помилуй нас грешных... Чего тебе? АГРАФЕНА. Вот тебе на хозяйские потребы. Всю корзину забирай... ДАРЬЯ. Хоть окна зимою во флигеле заклеить...

КИРИЛОВНА. Тьфу, Господи, прости! Говорю тебе, горе у нас! Матушки-и-и... Батюшки святы-ы-ы...

*Она снова заголосила. ИВАН ПЕТРОВИЧ очнулся, будто бы ото сна.*

БЕЛКИН. Что сие означает?!

КИРИЛОВНА. Ох, батюшка, уж не знаю, как и сказать... Сраму-то, сраму на весь уезд...

БЕЛКИН. Да что приключилось, говори!

КИРИЛОВНА. Да девка-то наша... Авдотья-кривая, ну, помнишь, что свиней пасет да за курами ходит, сделалась вдруг беременною...

НАСТАСЬЯ. Эка невидаль. Дак где ж она свиней-то пасла?

КИРИЛОВНА. Известно где. У Бесовского болота.

ДАРЬЯ. Ну. Там бес-то болотный и проказит... и промышляет...

КИРИЛОВНА. Врешь. Нету там никакого беса!

АГРАФЕНА. А вот и Настасья... назавтра на то болото собралася...

НАСТАСЬЯ. А что? И пойду! Пойду по грибы...

ДАРЬЯ. А вот и поглядим...

КИРИЛОВНА. Ишь! Тьфу, Господи прости, рожи бесстыжие! Да что ж ты-то, батюшка, молчишь?!

НАСТАСЬЯ. Слышь?! Колокольчик!

*Они прислушались. КИРИЛОВНА поспешила к окну.*

КИРИЛОВНА. Настасья! Ставь самовар! Аграфена! Дарья! Собирай-ка на стол, да паутину, паутину-то сымите с икон! Батюшки святы! Муромские к нам! Да ты-то, батюшка, поди... лицо умой да надевай сертук! Сам Григорий Иванович с мадамою да Лизаветой! Поди ж!

*КИРИЛОВНА, НАСТАСЬЯ, АГРАФЕНА и ДАРЬЯ разбежались по сторонам.*

БЕЛКИН. Милая... драгоценная моя Марья Гавриловна. Сия эпоха... Настасья! Сия эпоха жизни моей не принесла заветных плодов... Аграфена! Дарья! Пелагея!

ПЕЛАГЕЯ. Чего тебе, барин?

БЕЛКИН. Душа моя пребывает в беспокойстве и унынии. Час мой еще не настал.. . А посему покорнейше прошу терпения вашего... ибо сердце мое уж чует новую бурю... Ибо повесть сия еще не окончена... Остаюсь искренним другом вашим... Иван Петрович Белкин.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

**Глава шестая. Бедная Лиза**

*В нагретом воздухе роем носилась мошкара; то здесь, то там слышались хохот, визг, крики «чур меня! чур!»... ИВАН ПЕТРОВИЧ и дворовые девки играли в горелки. ГРИГОРИЙ ИВАНОВИЧ МУРОМСКИЙ, МИСС ЖАКСОН и КИРИЛОВНА вели неторопливый разговор, сидя на крылечке господского дома...*

МУРОМСКИЙ. ...Вот, к примеру, твой Иван Петрович... все оды пишет, однако ж в неопытности и мягкосердии своем уж запустил хозяйство! Народ ваш...

КИРИЛОВНА. Не прикажешь ли, батюшка, подать брусничной воды?..

НАСТАСЬЯ. Чур меня! Чур!

МУРОМСКИЙ. Народ избалованный! Непослушанье бессовестное! Староста — обманщик и плут... а ты...

ДАРЬЯ. Чур меня!

МУРОМСКИЙ. А ты ж им только потакаешь, потому что всей деревне кума!

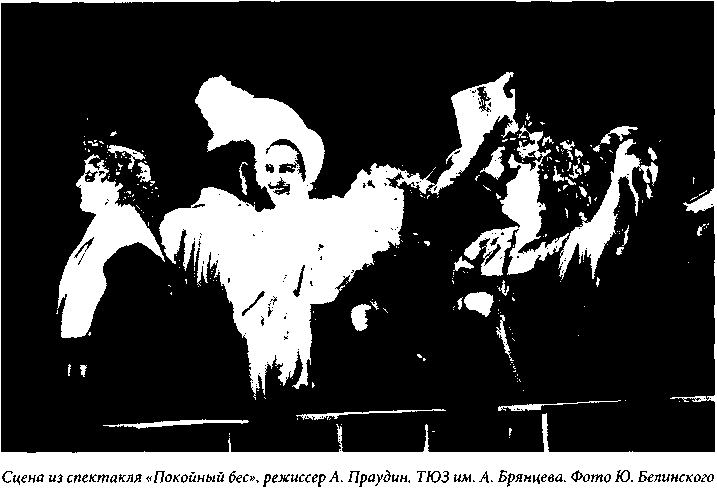
МИСС ЖАКСОН. Yeah! Heaven! I have been bitten by this awful Insect!1

МУРОМСКИЙ. Однако ж пора бы и честь знать. Бетси!

АГРАФЕНА. Чур меня!

МУРОМСКИЙ. Лиза!

Боже! Меня кусает это несносное насекомое! (англ.)



МИСС ЖАКСОН. I don't understand you! Mister Muromsky! She must be punished! I am going to seek her out1.

КИРИЛОВНА. Поди, милая, сыщи... ох... Балованное дитя... МУРОМСКИЙ. Нету с ней никакого сладу! Иной раз так напроказит...

*МУРОМСКИЙ засмеялся.*

ПЕЛАГЕЯ. Чур меня! Чур!

КИРИЛОВНА. Что же, батюшка... Она уж и невеста...

МУРОМСКИЙ. Невеста... Да где ж теперь женихи? Один Берестов молодой и есть, да мы с отцом его, сама знаешь, старинные враги... Скажи... а не уступит ли нам барин твой грамотную девку... за Лизою ходить... однако ж не сопливую, а чтобы разум имела?..

КИРИЛОВНА. Изволь, батюшка, любую забирай... Все, прости Господи, грамоте обучены... иные и по-французски... Эй! Настасья!

НАСТАСЬЯ. Чур меня!

МУРОМСКИЙ. Так, значит, и сговорились. Вот тебе двадцать пять рублей.

КИРИЛОВНА. Ась? Вот и Настасья... всем хорошая девка, да уж больно на язык востра...

МУРОМСКИЙ. Это уж Бетси решать... По мне так один черт... Баба здоровенная...

КИРИЛОВНА. Пелагея!

Я совершенно не понимаю вас, мистер Муромский. Этот ребенок должен быть наказан. Я пойду и приведу ее! (англ.)

МУРОМСКИЙ. Ты, матушка, спрячь ассигнацию в карман, что ж на нее глядеть-то. Лиза!

КИРИЛОВНА. А вот Пелагея! Девка видная, только что ума не дал Бог... ДАРЬЯ. Чур меня!

КИРИЛОВНА. Дашка... девка разумная, да уж больно непроворна... АГРАФЕНА. Чур меня!

*ИВАН ПЕТРОВИЧ пытался догнать смуглую маленькую проворную девку в синем сарафане...*

КИРИЛОВНА. Аграфена! Это ты ль? Ох, нет, не она... Постой! Ну полно, батюшка... Иван Петрович... пыль-то, пыль-то столбом... что дитя малое... неразумное... Эй! А ты чья ж будешь? Горюхинская? Али от соседей?

ДАРЬЯ. Дак это Акулина... Дочь Василия-кузнеца!

«АКУЛИНА». Чур меня! Чур!

*Однако ИВАН ПЕТРОВИЧ уж догнал ее и крепко держал за руку... В этот миг на крыльцо в необычайном волнении выбежала МИСС ЖАКСОН. В руках она держала голубое шелковое платье Лизы...*

МИСС ЖАКСОН. Mister Muromsky! Look! I have found this inside. It's her dress! She must be killed! Such a barbarous land!1

*Воцарилось молчание. ИВАН ПЕТРОВИЧ сдвинул повязку с глаз. Девки захихикали. Рядом с БЕЛКИНЫМ стояла ЛИЗА в деревенском сарафане, рубахе... Волосы ее были повязаны платком...*

БЕЛКИН. Помилуйте... Лизавета Григорьевна...

*«Дочь кузнеца» направилась к МУРОМСКОМУ, бросилась к нему на шею и поцеловала.*

ЛИЗА-. Ах, позвольте мне, батюшка, побыть здесь до завтра...

МУРОМСКИЙ. Лиза... Ты что, с ума сошла?

БЕЛКИН. Будучи от природы человеком нрава смиренного...

МУРОМСКИЙ. Да что же тебе вздумалось всех дурачить!

БЕЛКИН. ...никогда бы не дерзнул...

МУРОМСКИЙ. А знаешь ли что? Не вхожу в тайны женского туалета, а только, право, деревенское платье тебе к лицу! Ишь, барышня-крестьянка! Так ли, Иван Петрович?

БЕЛКИН. О... разумеется...

МИСС ЖАКСОН. It is impossible! Such a barbarous dress! Put it out in a moment!2

Мистер Муромский! Взгляните! Я нашла это в доме! Одно лишь ее платье! Но она сама... он; Она... могла быть убита! Варварская страна! (англ.) Это невозможно! Это ужасно! Это варварская одежда! Снимите это платье немедленно! (;

ЛИЗА. Ах, нет, позвольте мне доехать до дому в этом платье! Ах, пожалуйста, ну что вам стоит!

МУРОМСКИЙ. Изволь, my dear... если ты хочешь...

МИСС ЖАКСОН. I am going mad! Mister Muromsky! You have never been a noble... You don't know the first things about being a noble! I am going to leave now! No more on this barbarous land!1

*МИСС ЖАКСОН, швырнув платье ЛИЗЫ МУРОМСКОМУ, убежала в дом. ГРИГОРИЙ ИВАНОВИЧ кинулся за нею...*

МУРОМСКИЙ. Miss Jackson! I am very sorry about... my daughter.. .2 КИРИЛОВНА. Господи прости... Аграфена! Неси брусничной воды!

*КИРИЛОВНА ушла в дом. Девки окружили ЛИЗУ.*

ЛИЗА. Вот и конец веселью... Ах, верите ли, Иван Петрович, что это за скука, что за мученье быть уездною барышней...

*И она печально глядела на свое шелковое платье...*

БЕЛКИН. Полноте, Лизавета Григорьевна! Да что может быть лучше, здоровее деревенской жизни?

ЛИЗА. ...когда звук колокольчика уж есть приключение, поездка в уездный город полагается эпохою в жизни...

БЕЛКИН. Ах, неужто вы не понимаете, что это-то и рождает в уездных барышнях нечто... нечто особенное! Да-да! Самобытность! Характер! Настасья!

*НАСТАСЬЯ, вздохнув, принялась за дело.*

. ..то, без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия! ЛИЗА. Да как вы не понимаете, что я хотела бы узнать жизнь не из французских романов!

БЕЛКИН. Вы влюблены?

НАСТАСЬЯ. Она была воспитана на французских романах...

ДАРЬЯ. ...следственно...

ПЕЛАГЕЯ. Была влюблена!

*ЛИЗА лишь вздохнула в ответ. Перья заскрипели.*

ЛИЗА. Вообразите, мы даже не знакомы...

БЕЛКИН. Позвольте...

ЛИЗА. А только о нем говорит теперь весь уезд.

Я сойду с ума! Мистер Муромский! Вы не дворянин! Вы понятия не имеете о том, что значит быть дворянином! Я уезжаю! Теперь! Немедленно! Ни минуты боле на этой варварской земле! (англ.) МиссЖаксон! Мне очень жаль! Я сожалею о... моей дочери... (англ.)

БЕЛКИН. Громкое имя?

ЛИЗА. Громкое имя, молодость, ум, красота...

БЕЛКИН. Храбрость самая беспечная... деньги, которым не знает он счета...

ЛИЗА. На охоте... всегда он скачет первый, не разбирая дороги, а еще... Так вы знаете Алексея Берестова? Знаком он вам?

БЕЛКИН. И да, и нет. Так вы говорите... Это что же... Павла Петровича сын? Нет, мы не знакомы...

ЛИЗА. Отцы наши в ссоре, а сам он... говорят, не ездит ни к кому, ни на кого не глядит...

НАСТАСЬЯ. Не знаю, а на меня так уж слишком глядел...

АГРАФЕНА. Да и на меня тоже...

ПЕЛАГЕЯ. И на Дарью... и на меня. Грех сказать, никого не обидел.

БЕЛКИН. Да полно врать! Где ж вы его видали?!

ДАРЬЯ. Да как ходили давеча в Тугилово.

АГРАФЕНА. Поварова жена была у них именинница...

НАСТАСЬЯ. Сидели часа три... И обед был славный...

ЛИЗА. Ну... а что Берестов?

ПЕЛАГЕЯ. Пирожное подавали блан-манже... синее... красное...

АГРАФЕНА. И полосатое... А уж пироги...

ЛИЗА. А Берестов? Он что же, был там?!

НАСТАСЬЯ. Ан, слушайте дальше. Вот встали мы из-за стола... Я, Пелагея...

БЕЛКИН. Ах, Настя, как же ты скучна со своими подробностями...

ДАРЬЯ. Вышли мы из-за стола... а сидели мы часа три... Я, Настя... Аграфена, Дунька, Ненила...

БЕЛКИН. Замолчи! Quidquid praecipies, esto brevis1! Пелагея! Что Берестов?!

ПЕЛАГЕЯ. Берестов? И вправду хорош... Красавец, можно сказать... Румянец во всю щеку!

ЛИЗА. Право? А я думала, что у него лицо бледное... Что ж он, печален? задумчив?

*ДЕВКИ прыснули.*

НАСТАСЬЯ. Что вы?! Да такого бешеного я и с роду не видала! Вздумал он с нами в горелки бегать.

БЕЛКИН. Воля твоя, Настя, ты врешь.

ДАРЬЯ. Воля ваша, барин, не врет. Да еще что выдумал! Поймает и ну целовать!

АГРАФЕНА. Уж я-то насилу от него отделалась... Ну точно бес!

ЛИЗА. А мне говорили, будто он влюблен... говорит только об утраченных радостях, об увядшей юности... и носит на руке кольцо с изображеньем мертвой головы...

НАСТАСЬЯ. Уж про то не ведаю, а то верно, что палец на правой руке черною тряпицей перевязан.

БЕЛКИН. Полно, верно ли?

ДАРЬЯ. Ей-богу, барин. Так это, сказывали, он в поле в метель зимою заблудился ... застрял... вот палец-то и отморозил...

Чему бы ни учил — будь краток, (лат.)

ЛИЗА. Ах, как бы мне хотелось его увидеть...

ГОЛОС МУРОМСКОГО. Лиза! Come here, my dear! We are leaving now1.

НАСТАСЬЯ. Дак что ж тут мудреного?

ЛИЗА. Нет, верно, не судьба. Отцы наши в ссоре. Однако же, пора. Прощайте, Иван Петрович...

БЕЛКИН. Погодите... Лизавета Григорьевна... Вы вот что... отправляйтесь-ка завтра к Бесовскому болоту — может быть, там его и встретите...

НАСТАСЬЯ. Верно, что повстречаете. Он всякий день ходит там с ружьем.

АГРАФЕНА. Звал Настасью по грибы.

ЛИЗА. Ах, нет, нехорошо. Еще подумает, что я за ним гоняюсь. Да и места там недобрые...

БЕЛКИН. А вы, Лизавета Григорьевна, нарядитесь крестьянкою...

НАСТАСЬЯ. И вправду. Вот берите хоть вот эту рубаху да сарафан...

ЛИЗА. Нет... А если он узнает?

БЕЛКИН. Да как же он вас узнает? Он вас и не видал никогда. Отцы ваши в ссоре... По-здешнему говорите вы прекрасно... А хотите я с вами пойду?

ДАРЬЯ. Подите, барышня! Уж точно, Берестов вас не прозевает!

БЕЛКИН. Вы только представьте, Лизавета Григорьевна; ясное утро... утро... утренняя свежесть, роса... ветерок и пение птичек...

*ЛИЗА молчала в задумчивости. Скрипели перья...*

**Глава седьмая. Болотный бес**

*Утро выдалось хмурым. Квакали лягушки. Едва различимые фигуры проплывали в тумане, то появляясь, то пропадая вновь...*

ЛИЗА. Ау! А-у-у-у!

БЕЛКИН. Ау! Лизавета Григорьевна!

ЛИЗА. А-у-у-у!

БЕЛКИН. Доброе утро! Благополучно ли добрались?

ЛИЗА. Ах, нет, представьте... туман... не видать ни зги, рядом непроходимое болото... лягушки квакают... Уйдемте, прошу вас... Холодно.

БЕЛКИН. Полноте, Лизавета Григорьевна! Где ж ваш характер? И куда ж вам теперь идти? Романы читать? С батюшкой да мисс Жаксон в ерошки играть?

С *болота донесся собачий лай.*

ЛИЗА. Идет! Нет... Я вся дрожу!

БЕЛКИН. Вот. Накиньте теплый платок... девки горюхинские передают с поклоном.. . да еще кузовок... перекиньте через плечо, будто по грибы идете... Шли, шли, да и заблудились...

ГОЛОС АЛЕКСЕЯ. Sbogar! Sbogar!

ЛИЗА. Это он?

1 Поди сюда, дорогая! Мы уезжаем! (англ.)

БЕЛКИН. Ну с Богом! ЛИЗА. Не уходите...

*Но БЕЛКИН уж скрылся в тумане. С противоположной стороны появился АЛЕКСЕЙ БЕРЕСТОВ.*

АЛЕКСЕЙ. Sbogar! ...Эй! Кто тут? ЛИЗА. Не бойся, барин, чай не укусим...

*АЛЕКСЕЙ подошел ближе...*

АЛЕКСЕЙ. Ты что тут делаешь?

ЛИЗА. Вольному воля... а дорога мирная... иду себе...

АЛЕКСЕЙ. Откуда ты?

ЛИЗА. Из... Горюхина. Дочь Василья-кузнеца, иду по грибы...

АЛЕКСЕЙ. Ишь... по грибы... Да нынче не то что гриба... руки своей не разглядишь. .. Собака моя пропала...

ЛИЗА. Побродит, да и придет... А то, может статься, в Бесовском болоте сгинула...

АЛЕКСЕЙ. Да где ж такое болото?

ЛИЗА. Да вон, по правую руку, как перейдешь через ручей... да только...

АЛЕКСЕЙ. Ну, прощай!

ЛИЗА. Да только ты туда не ходи!

АЛЕКСЕЙ. Это почему же?

ЛИЗА. А так... Место нехорошее. А еще сказывают, живет там Болотный бес...

АЛЕКСЕЙ. Что за бес еще такой?

ЛИЗА. А вот не знаю-с... Сама не видала. Бес. А только слыхала... кто его увидит... после кружит, кружит по болоту, бродит четыре дня, покуда с голоду не падает, а ежели выйдет, то и ходит точно бешеный, да и не помнит ничего...

АЛЕКСЕЙ. Да что ж это за вздор! И вправду говорят, будто ваш барин горю-хинский — полоумный, так, верно, и крестьяне таковы...

ЛИЗА. А еще, слыхала, будто одна пастушка стерегла свиней недалеча от болота. .. а после... сделалась брюхата...

*АЛЕКСЕЙ захохотал.*

АЛЕКСЕЙ. Ой, уморила... Так, стало быть, снова бес виноват?! Да как звать-то тебя?

ЛИЗА. Акулиною. А ты, барин? Тугиловский, что ли?

АЛЕКСЕЙ. Ишь, какая умная! Да, может, я и есть тот болотный бес?

*И с этими словами он хотел было ее обнять, но ЛЙЗА отпрыгнула от него и приняла вдруг на себя такой строгий и холодный вид...*

ЛИЗА. Не извольте забываться, сударь! Ох...

АЛЕКСЕЙ. Вот это да... Кто ж тебя научил эдакой премудрости? Стало быть, оарин ваш и грамоте, и манерам крестьянок учит?

*ЛИЗА не отвечала ничего, боясь подойти к нему ближе...*

Не бойся, да разве ж я на беса похож? Я, верно, тугиловский, камердинер молодого барина...

ЛИЗА. А лжешь — не на дуру напал... Вижу, что ты сам барин.

АЛЕКСЕЙ. Да почему ты так думаешь?

ЛИЗА. Да как же барина со слугою не распознать?! И одет-то не так, и баишь иначе, и собаку-то кличешь не по-нашему...

АЛЕКСЕЙ. Однако ж ты мне разрешишь проводить тебя до деревни, коли уж бес тут у вас проказит?

С *болота раздался лай собаки.*

ЛИЗА. Ан, нет, я дорогу найду, а то беда будет, коли кто узнает, что я наедине с тобою у болота болтала. Иди-ка ты, барин, в сторону, а я в другую, вон и собака твоя лает. Слышь?! Пусти руки!

АЛЕКСЕЙ. Ну, друг мой Акулина, непременно буду в гости к твоему батюшке...

ЛИЗА. Не смей! Отец мой, Василий-кузнец, прибьет меня до смерти!

АЛЕКСЕЙ. Да как же быть, если я непременно хочу с тобою опять видеться?

ЛИЗА. Ну так я когда-нибудь приду сюда за грибами...

АЛЕКСЕЙ. Когда же?

*ЛИЗА молчала.*

АЛЕКСЕЙ. Когда же?

ЛИЗА. Да хоть завтра... Пусти руку, барин! АЛЕКСЕЙ. Побожись, что придешь! ЛИЗА. Вот те святая пятница, приду!

*ЛИЗА исчезла, растворилась в тумане, который, впрочем, отчасти рассеялся... Со стороны бесовского болота шел к АЛЕКСЕЮ человек...*

АДРИЯН. А что, мил человек, далеко ли до Тугилова?

АЛЕКСЕЙ. До Тугилова? Версты три будет... Как пройдешь рощу, повороти налево, а там по проселковой дороге... Да на что тебе?

АДРИЯН. Нарочный приезжал от покойного, сказывали, богатый покойник, а я-то не случись тогда на месте, а мои-то дуры все и позабыли! Да сам-то ты не тугиловский?

АЛЕКСЕЙ. Да ты-то, любезнейший, кто таков?

АДРИЯН. Адриян Прохоров, гробовщик. Слыхал, чай?

АЛЕКСЕЙ. Да я-то, верно, тугиловский...

АДРИЯН. А что, есть ли там богатый покойник? Чай не слыхал?

АЛЕКСЕЙ. Нету... Нету! Перекрестись!

АДРИЯН. Дак где ж он есть-то? Так, может, в Жадрине? В Прилучине? В Не-нарадове?

АЛЕКСЕЙ. Не знаю... не слыхал...

*Рядом с ними появился ИВАН ПЕТРОВИЧ.*

БЕЛКИН. Изволь, любезнейший. В пяти верстах отсюда в поместье Нена-радово скончался мой добрый сосед и первейший друг родителя моего Гаврила Гаврилович...

АДРИЯН. В Ненарадове?! Ах, басурмане...

АЛЕКСЕЙ. Теперь и я припоминаю... как будто слыхал об его кончине... И хотя я и не имел чести лично знать покойного, как вы, сударь...

БЕЛКИН. Белкин. Иван Петрович.

АЛЕКСЕЙ. Очень рад. Алексей Берестов.

АДРИЯН. Что же... Пойду... Как бы не сговорились они с другим...

*И он пошел от них, на ходу бормоча...*

Гроб, покров, свечи... мантии да шляпы...

*ГРОБОВЩИК сгинул в тумане. БЕЛКИН и БЕРЕСТОВ глядели друг на друга в молчании, покуда АЛЕКСЕЙ не нарушил его, сказав с беспечностью.*

АЛЕКСЕЙ. Странно... И Шекспир, и Вальтер Скотт представляют своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми...

БЕЛКИН. Но делают они это, дабы сей противоположностию поразить наше воображение... не правда ли?

АЛЕКСЕЙ. Однако ж, вам об этом лучше известно... Помилуйте, сударь... да ведь помещик ненарадовский скончался уж три месяца назад...

БЕЛКИН. А не приходилось ли вам когда-либо встречать дочь его, Марью Гавриловну?

АЛЕКСЕЙ. Может быть, а впрочем, не припомню теперь хорошо... Все здешние барышни для меня на один манер: томны, бледны, воспитаны на французских романах...

*Со стороны болота вновь послышался собачий лай, однако ж на этот раз отчетливей и ближе...*

АЛЕКСЕЙ. Sbogar! Sbogar! Ici... Прошу прощенья, сударь... всегда рад... продолжить знакомство... Sbogar!

*И АЛЕКСЕЙ поспешно ушел в сторону болота.*

*Темнело. Кругом трепетали огоньки. Быстрые шаги, шорохи, тревожный шепот окружали ИВАНА ПЕТРОВИЧА...*

ЛИЗА. Воля твоя, Настя, а только уж я боле не пойду.

НАСТЯ. Воля ваша, барышня, а только надобно идти. Такой уж сюжет.

ЛИЗА. Нет. Нет. Я уж и так себя кляну... Подумать только, что за легкомыслие...

НАСТЯ. А вы, Лизавета Григорьевна, так ему и скажите...

ЛЙЗА. Да что же я скажу?

ПЕЛАГЕЯ. Скажете, что поступок ваш кажется вам теперь легкомысленным...

АГРАФЕНА. .. .что в этот-то раз вы уж решились держать данное слово...

ДАРЬЯ. Но это свидание будет последним!

ЛИЗА. Ах, нет, я боюсь... у меня и духу не хватит... А что же он?

НАСТЯ. Он-то... Будьте покойны... будет страстно уверять, что станет во всем только вас слушаться...

ДАРЬЯ. Да пообещает никогда не дать повода к раскаянью...

АГРАФЕНА. Станет умолять видеться с ним наедине, хотя бы раз... или два в неделю...

ЛИЗА. Да откуда ты это знаешь?

АГРАФЕНА. Уж знаю. А не верите — так подите завтра на свиданье да сами и поглядите...

ЛИЗА. А потом?

НАСТЯ. Потом? Известно, что... влюбится в вас без памяти... а тут-то вы возьмете над ним власть... и...

ЛИЗА. И что? Потом-то что? Да может ли потомственный дворянин жениться... на дочери кузнеца?!

НАСТЯ. А вот мы и поглядим... Вы уж не тревожьтесь, барышня...

ЛИЗА. А если дождь?..

*Шепот становился все тише... тише... Уж невозможно было различить слова... Наступила ночь...*

**Глава восьмая. Недобрый сон**

*Осень. Серенькие тучки покрывали небо. Холодный ветер дул с пожатых полей, унося красные и желтые листья... Тусклый, унылый свет проникал в комнату СМОТРИТЕЛЯ сквозь немытые стекла... Все кругом показывало ветхость и небрежение. Посередине комнаты стоял огромный стол, покрытый белою скатертью. Вдоль стола, считая приборы, расхаживал АДРИЯН ПРОХОРОВ. Звук колокольчика пробивался сквозь вой ветра и шум дождя. АДРИЯН прислушался. Скрипнули двери. На пороге стоял ИВАН ПЕТРОВИЧ БЕЛКИН.*

БЕЛКИН. Эй! Любезный! Узнал ли ты меня?

АДРИЯН. Заходи, батюшка... Милости просим, коли есть у тебя в чем нужда...

БЕЛКИН. Полно... Да жив ли старый смотритель?

АДРИЯН. Помер. С год, как схоронили...

БЕЛКИН. Да отчего же он помер?

АДРИЯН. Спился, батюшка... Так и схоронили за околицей возле покойной хозяйки его.

БЕЛКИН. Да знал ли ты покойного?

АДРИЯН. Знал? Знал, батюшка, мне ли его не знать?

*Звук колокольчика прервал их беседу. ГРОБОВЩИК взглянул за окно.*

БЕЛКИН. Да у кого ж теперь его книги?

АДРИЯН. А Бог его знает... Да вот он и сам едет, его-то и спроси...

БЕЛКИН. Полно, что за вздор!

*Но тут дверь отворилась и сам САМСОН ВЫРИН, одетый в чиновный мундир четырнадцатого класса, явился перед ними...*

БЕЛКИН. Полно... даты ли это, Самсон?

САМСОН. Дорога скверная... ямщик упрямый... насилу добрались...

АДРИЯН. Проходи да садись, батюшка... не церемонься...

БЕЛКИН. Что за дьявольщина! Самсон... Узнал ли ты меня?

САМСОН. Как не знать? Дорога большая...

БЕЛКИН. Скажи... да есть ли здесь новый смотритель... у кого теперь твои книги?

САМСОН. Да нонче станция закрыта...

БЕЛКИН. Да отчего же?

САМСОН. Так... Проезжих мало... погода несносная... вот нынче летом барыня приезжала, а боле никого...

БЕЛКИН. Какая барыня?

САМСОН. Прекрасная барыня... Как ей сказали, что старый смотритель умер, так она и заплакала и пошла на кладбище...

БЕЛКИН. Так это, верно, Дуня твоя!

САМСОН. Дуня? Куда там... Что с возу упало — то пропало... А барыня... ехала она в карете в шесть лошадей! С маленькими барчатами, с кормилицей да с черною моськой... Пришла на могилу... легла и лежала.

*И снова звук колокольчика замер у крыльца. ИВАН ПЕТРОВИЧ и не заметил, как стемнело; луна сквозь голое окно освещала желтое лицо СМОТРИТЕЛЯ, его отросшую седую бороду...*

БЕЛКИН. Да полно, старик, это ж Дуня, Дуня твоя!

*Дверь потихоньку отворилась, и новый гость появился в комнате... АДРИЯН бросился к нему навстречу.*

АДРИЯН. Милости просим, батюшка... Входи да садись за стол...

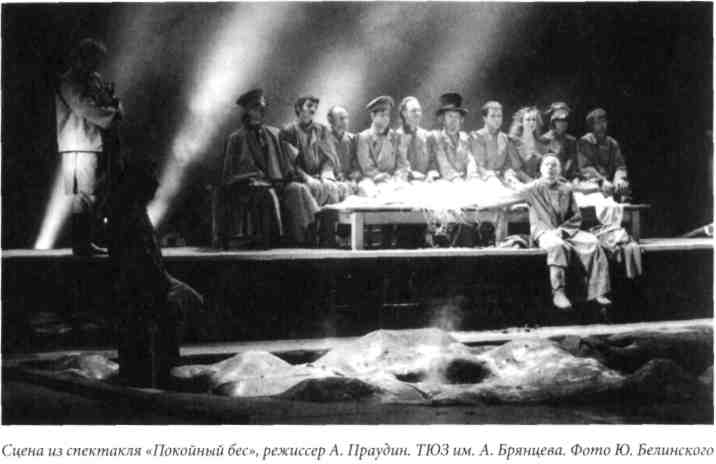
БЕЛКИН. Помилуйте... Гаврила Гаврилович?! Возможно ли? Какими судьбами?

САМСОН. Легла на могилу и лежала долго... А я все смотрел на нее издали — славная барыня...

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Здравствуй, Иван Петрович! Как видишь, поднялись на твое приглашение...

БЕЛКИН. Разумеется... я очень рад... однако же позвольте спросить...

САМСОН. Не извольте беспокоиться, ваше высокоблагородие, все поднялись, все откликнулись на твое приглашение... Вот только погода несносная, в полях опасно — иные и запоздали... Слышь?



*И впрямь звуки колокольчика неслись уж, казалось, со всех сторон: со двора ли, от окон, с земли или с неба?.. Двери поминутно распахивались, комната наполнялась людьми... Все они, и женщины и мужчины, кланялись ИВАНУ ПЕТРОВИЧУ и шумно рассаживались за стол...*

АДРИЯН. Милости прошу! Войдите же! Сделайте милость... Не церемонься, батюшка, прошу за стол!

*Один из гостей, бедный армейский прапорщик, бросился к ИВАНУ ПЕТРОВИЧУ...*

ВЛАДИМИР. Узнаете ли вы меня?

БЕЛКИН. Владимир?! Ты... здесь?! Вот уже целый год не имея об тебе никакого известия...

ВЛАДИМИР. Что Маша? Марья Гавриловна?

БЕЛКИН. Маша...

АДРИЯН. Мое почтение! Доброй ночи всем честным людям!

БЕЛКИН. Она и Прасковья Петровна оставили Ненарадово, место печальных воспоминаний, и поехали жить в далекое поместье, и ныне я имею честь состоять с ними в переписке...

ВЛАДИМИР. Да вышла ли она замуж?

БЕЛКИН. Полно. Уж ты, наверное, знаешь, что это невозможно, покуда...

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Женихи уж так и кружились... уж мы-то со старухой как ни уговаривали — всем отказ... ни в какую... только сердится да молчит...

АДРИЯН. Милости прошу всех за стол!

*Гости постепенно расселись. Лишь два прибора ожидали хозяев. ИВАН ПЕТРОВИЧ в нерешительности стоял у стола.*

АДРИЯН. Что же... Все ли здесь?

И *как будто в ответ опять послышался звон... Все повернули головы к дверям... На пороге стоял человек в поношенном черном сюртуке, обросший бородою...*

АДРИЯН. Милости просим...

БЕЛКИН. Сильвио?! Не может быть...

СИЛЬВИО. Так точно. Что же... ты не ждал меня?

БЕЛКИН. Помилуй... Вести о твоей печальной судьбе не добрались покамест до нашего уезда... Одни говорили, будто ты уехал за границу...

СИЛЬВИО. Я умер в Греции.

БЕЛКИН. Ты... дрался под Скулянами?

СИЛЬВИО. Сражение было жестоко! Вообрази себе семьсот человек арнаутов, албанцев, греков, булгар и всякого сброду, не имеющих понятия о военном искусстве... Резались ятаганами. Сам я был ранен копьем в живот и...

АДРИЯН. Милости просим, ваше высокоблагородие... поскорее за стол...

СИЛЬВИО. Что же... Благодарю.

*СИЛЬВИО сел у края стола. Теперь один лишь прибор пустовал. АДРИЯН ПРОХОРОВ поднялся с тем, чтобы сказать от имени остальных...*

АДРИЯН. Видишь ли, батюшка, все они собрались. Все поднялись на твое приглашение.

БЕЛКИН. Помилуйте... Я прибыл на станцию с единственной целью...

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Полно, Иван Петрович...

АДРИЯН. Все... Все поднялись; остались дома только те, которым уже невмочь, которые совсем развалились да у кого остались одни только кости без кожи...

*МЕРТВЕЦЫ согласно кивали и пристально глядели на ИВАНА ПЕТРОВИЧА.*

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Но и тут один не утерпел — так хотелось ему побывать у тебя...

*В ту минуту маленький СКЕЛЕТ поднялся из-за стола и бросился к БЕЛКИНУ. Кости ног его бились в больших ботфортах, как пестики в ступах.*

СКЕЛЕТ. Ты не узнал меня, Иван Петрович? Помнишь ли отставного сержанта Петра Петровича Курилкина, убитого и ограбленного ночью на тракте в двух верстах от Горюхина в 1799 году?

БЕЛКИН. Помилуйте, но лишь только в 1799 году родился я в селе Горюхине от честных и благородных родителей и, уж конечно, слыхал об вас от моей ключницы, однако же припомнить, а уж тем более узнать вас в этом самом виде...

*За столом обиженно зашумели.*

СКЕЛЕТ. Да что же это в самом деле? Да разве вид мой сквернее прочих?!! АДРИЯН. Полно, батюшка, воротись-ка на место... *СКЕЛЕТ, шумно вздыхая, отошел...*

Как видишь, все они здесь. Однако ж не могут начать свой пир, потому что место во главе стола пустует.

БЕЛКИН. Быть может... кто-то задержался в дороге: погода скверная... ямщик упрямый...

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Обождем еще...

АДРИЯН. Давеча обошел я все деревни, весь уезд с востока до запада, вдоль и поперек, стучал во все дома... да так и не нашел того, кто посылал за мною нарочного. Никто не нуждался во мне... целый день разъезжал я туда и обратно, а к вечеру был и зол, и сердит.

СИЛЬВИО. Помилуй... шесть лет назад я получил пощечину, и враг мой до сих пор жив?!

*Тут мертвецы заголосили, завопили разом... Сделалось смятение. ИВАН ПЕТРОВИЧ стоял ни жив ни мертв.*

ВЛАДИМИР. Жестокий повеса разъединил два любящих сердца... обвенчался с чужою невестою...

САМСОН. Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий бес...

СКЕЛЕТ. Разбойник, кровавый демон, лишивший жизни почтенного старика...

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Скончался от горя, причиненного дочери его...

УТОПЛЕННИЦА. Покинутая девица... бросилась в пучину вод... привязавши на шею камень...

САМОУБИЙЦА. Шулер, карточный вор, обманом лишивший наследства... купается в роскоши...

АДРИЯН *{стараясь перекричать других).* А уж коли не мог доставить сюда сего разбойника... говори, батюшка, зачем их звал? Уж не посмеяться ли над православными мертвецами задумал?

БЕЛКИН. Помилуйте... я прибыл на станцию из одного лишь желания добыть старую книгу, ибо следы его решительно затерялись; и, не имея на руках сих важных сведений, невозможно распознать истинное лицо...

*Но тут мертвецы подняли ропот негодования да стали угрожающе подыматься. СМОТРИТЕЛЬ швырнул ИВАНУ ПЕТРОВИЧУ пачку каких-то листков, листы рассыпались по полу. БЕЛКИН, стараясь ни на кого не глядеть, принялся собирать листы... Солнце давно уже освещало комнату... ИВАН ПЕТРОВИЧ, сидя на дощатом полу, перебирал исписанные листы...*

БЕЛКИН восьмое... восьмое декабря... коллежский регистратор... Дериухов...

из Астрахани в Москву... десятое... ротмистр Минский... из Смоленска... в Петер-

бург... генерал... отставной чиновник... Ага! двенадцатое декабря... следует из... в деревню Горюхино N-ского уезда Белкин Иван Петрович... сочинитель... Дальше!

*ИВАН ПЕТРОВИЧ вытащил из корзины следующий лист.*

БЕЛКИН фельдъегерь... советница Трофилина... двадцатое февраля...

ПЕЛАГЕЯ. Чего тебе, барин?

БЕЛКИН. Да знаете ли вы... Рукопись! Часть рукописи похищена! Здесь не хватает по меньшей мере пяти страниц!

АГРАФЕНА. Так это надобно у Кириловны спросить...

БЕЛКИН. Как так?

ПЕЛАГЕЯ. Да так... Сама не видала... а только люди говорят... будто она тайно употребляет бумаги ваши на разные потребы домашние...

ДАРЬЯ. Вот Тришка давеча говорил, будто все окна во флигеле заклеены первою частию...

БЕЛКИН. Да как она посмела?! Позвать ее ко мне! Живо!

*Сделалось смятение. АГРАФЕНА, ПЕЛАГЕЯ и ДАРЬЯ разбежались по всему дому, клича КИРИЛОВНУ. Сама КИРИЛОВНА же ходила по комнатам, разыскивая ИВАНА ПЕТРОВИЧА...*

КИРИЛОВНА. Ох, горе да беда... Батюшки святы... Го-о-ре! ИВАН ПЕТРОВИЧ. Да знаешь ли ты...

КИРИЛОВНА. Надевай, батюшка, сертук. Нарочный пришел от Лизаветы Григорьевны... Ох, беда... Господи, спаси!

ИВАН ПЕТРОВИЧ. Да что сделалось?! Говори!

*В комнату вбежала НАСТАСЬЯ.*

НАСТЯ. Барин, беда! Старый и молодой Берестовы уж едут на обед к Муромским!

БЕЛКИН. Воля твоя, Настя, а только ты врешь.

КИРИЛОВНА. Ох, горе да беда...

НАСТАСЬЯ. Воля ваша, барин, не вру!

БЕЛКИН. Да они ж двадцать пять лет слова друг другу не сказали.

НАСТАСЬЯ. Ан, помирилися!

БЕЛКИН. Как так помирились?

НАСТАСЬЯ. А так. Три дня назад... как раз в середу... старый Берестов выехал верхом, взяв с собою три пары борзых... стремянного... да...

БЕЛКИН. Ах, Настя, как же ты несносна со своими подробностями!

НАСТАСЬЯ. Ан, нет, не перебивайте! Так вот... Старый Берестов поехал верхом, взяв с собою стремянного, три пары борзых...

БЕЛКИН. Настастья!

НАСТАСЬЯ. ...три пары борзых, стремянного и дворовых мальчишек с трещотками...

БЕЛКИН *(сугрозою).* Quidquid praecipies, esto brevis...

НАСТАСЬЯ. А в то же время Григорий Иванович Муромский, соблазняй хорошею погодой, велел оседлать себе... Ой, барин, пусти!

*БЕЛКИН решительно подошел к НАСТАСЬЕ и схватил ее за ухо.*

БЕЛКИН. Quidquid praecipies, esto brevis! Поняла ли?

НАСТАСЬЯ. Ох, барин, пусти! Не знаю на латыне... Бо-о-ольно!

БЕЛКИН. Покуда всего не скажешь — не выпущу, ну?!

НАСТАСЬЯ. Ох, барин, пусти... в лесу... В лесу они и повстречались, а лошадь Муромского возьми да понеси, а Григорий-то Иваныч не усидел, упал да и треснулся пребольно, а старый Берестов отвез его к себе, так и помирились... Аа-а! Все! Пусти, барин!

*БЕЛКИН отпустил ее ухо.*

БЕЛКИН. То-то. Quidquid praecipies, esto brevis... Чему бы ни учил — будь краток. Что же... развязка близка. Едем!

**Глава девятая. Русский хлеб на чужой манер**

*ЛИЗА, НАСТЯ и БЕЛКИН в волнении ходили по комнате.*

ЛИЗА. Так меня и ошарашил: завтра у нас обедать! Берестовы, отец и сын! Be beau-tifui, my dear! Be pretty! Нет, Иван Петрович, как вам угодно... я ни за что не покажусь.

БЕЛКИН. Вы с ума сошли! Поймите, Лизавета Григорьевна, ведь это же примирение! Конец вражды старинной и глубоко укоренившейся... И потом... они же могут решить, что вы питаете к Берестовым ненависть наследственную...

ЛИЗА. Но что, что подумает Алексей? Какое мнение он будет иметь о моем поведении и правилах?! Да и к тому ж у меня с ним нынче свидание...

*В комнату вошла МИСС ЖАКСОН, набеленная и затянутая...*

МИСС ЖАКСОН. Alone, alone, alone... Alone on a wide wild sea... Are you ready, my dear? Here they come!1

БЕЛКИН. Будьте мужественны, Лизавета Григорьевна! Развязка близка! НАСТЯ. Just a moment, ma'am.. .2

*МИСС ЖАКСОН удалилась.*

Осмелюсь я... Лизавета Григорьевна... *{Иона что-то прошептала наухоЛИЗЕ.)*

ЛИЗА. Ты думаешь?

НАСТЯ. Непременно.

ЛИЗА. Ну что же... Была не была! Вот что, Иван Петрович, я выйду к ним, но только уговор: как бы я перед ними ни явилась, чтоб я ни делала, вы не дадите никакого знака удивления... и...

' Один, одинок, одинок... одинок средь бушующих волн... (мисс Жаксон цитирует, по всей видимости, поэму Кольриджа). Ты готова, дорогая? Вот они... (англ.) 2 Одну минутку, мадам... (англ.)

*ЛИЗА и НАСТАСЬЯ исчезли. МУРОМСКИЙ и оба БЕРЕСТОВЫ уж всходили на крыльцо...*

БЕРЕСТОВ. Да-с. Не желаю, Григорий Иванович, пускаться с вами в дискуссии, однако ж не могу не заметить, что на чужой манер хлеб русский не родится...

МУРОМСКИЙ. Родится, Петр Иванович. Родится. Вот извольте, нынче же после обеда объедем и поля; их мужики мои пашут по англицкой методе... Здравствуй, Иван Петрович...

*БЕРЕСТОВЫ раскланялись с БЕЛКИНЫМ.*

Однако ж, где моя Бетси? Стол уж накрыт... Опять какие-нибудь проказы. Прошу прошения... just a moment...

*МУРОМСКИЙ отправился за ЛИЗОЮ...*

БЕРЕСТОВ. А вы что же, Иван Петрович, все охотитесь за сюжетами?

БЕЛКИН. Стараюсь, Петр Иванович, по мере моих сил... ибо звание литератора всегда казалось для меня самым завидным...

БЕРЕСТОВ. Да вот возьмите хотя бы наше с Григорием Ивановичем примирение... Ну чем не предмет... вот послушайте: три дня назад вздумалось мне прокатиться верхом... прихватил я с собою на всякий случай трех борзых... стремянного...

АЛЕКСЕЙ. Да полно вам, батюшка, уж мне невмоготу больше слушать, да и Ивану Петровичу уж не раз, верно, пересказали соседи да дворовые девки.

БЕЛКИН. Не смею настаивать, ибо история эта и правда уже была неоднократно слышана мною от разных особ, а иные даже и стремились приукрасить истину цветами собственного воображения...

БЕРЕСТОВ. Что же... Скажу вам по совести: вражда враждою, да я в глубине души всегда знал, что сосед наш хотя и сумасброд, однако же хозяин оборотистый... дай графу Пронскому близкий родственник...

АЛЕКСЕЙ. Полно, батюшка!

БЕРЕСТОВ. Молчи. А что, Иван Петрович, дочка их, Лизавета Григорьевна, хорошая барышня?

БЕЛКИН. Невеста хоть куда, Петр Иваныч, всяк в губернии прочит за нее сыновей.

БЕРЕСТОВ. Видишь, Алеша... И чтоб ей в тебя влюбиться!

АЛЕКСЕЙ. Ну что за вздор!

БЕРЕСТОВ. Не вздор, а только уж я намерен тебя женить!

АЛЕКСЕЙ. Батюшка, я о женитьбе не думаю!

БЕРЕСТОВ. Ишь! Только погляди на него, Иван Петрович, — не думает! Не Думаешь — так я за тебя думал и передумал!

*Тут двери отворились и в комнате появилась МИСС ЖАКСОН, набеленная, затянутая, с потупленными глазами и маленьким книксом. Вослед за нею явился МУРОМСКИЙ.*

МИСС ЖАКСОН. Good morning. How do you like the weather? What do you think about our old orchard?1

*Мужнины подошли к ее ручке, но тут двери снова отворились и ЛИЗА, набеленная по уши, с фальшивыми локонами, перетянутая, как буква X, появилась в комнате. Она была как две капли воды похожа на МИССЖАКСОН, она старалась подражать ее походке и манерам...*

ЛИЗА. Good morning! What do you think about the weather? How do you like our old orchard?2

МУРОМСКИЙ. Полно, Бетси...

ЛИЗА. Have you ever seen our hens? sheep? cows?

БЕРЕСТОВ. Помилуй, батюшка, что она говорит?

БЕЛКИН. Она спросила, видели ли вы уже кур, овец... коров...

*Тут МУРОМСКИЙ не выдержал и расхохотался. Хмыкнул и Алексей. МИСС ЖАКСОН, топнув ногою и еле удерживая слезы, бросилась вон из комнаты...*

МИСС ЖАКСОН. It's the shame! No more in your barbarous house! Alone! Alone! alone...3

МУРОМСКИЙ. Mise Jackson! Wait! Wait for a moment!" Вот дьявол! Прошу прощенья, господа...

*И МУРОМСКИЙ устремился за нею... ЛИЗА, не замечая ничего, щебетала с БЕРЕСТОВЫМ, не придавая значения тому, что тот не понимает ни слова...*

ЛИЗА. How do you like miss Jackson? She is a real lady, isn't she? I always try to do like she does!

БЕРЕСТОВ. Да что она говорит, Алеша?

АЛЕКСЕЙ. Она говорит, что хочет во всем походить на свою англичанку... И спрашивает твоего мненья о ней...

БЕРЕСТОВ. О, да... То есть нет... Тьфу, запутала меня совсем...

АЛЕКСЕЙ. I am very sorry... I am... м-м-м... happy to meet you... but I have a bad headache now... Such a terrible weather... I have to leave.. .5

ЛИЗА. How pity... Hope to see you again... Fare thee well.. .6

АЛЕКСЕЙ. Прощайте.

БЕРЕСТОВ. Куда ж ты, Алеша... Постой!

*Но АЛЕКСЕЯ уж не было. В комнату почти что вбежал ГРИГОРИЙ ИВАНОВИЧ.*

1 Доброе утро. Как вам нравится погода? Какого вы мнения о нашем парке? (англ.)

2 Приблизительно то же самое.

3 Какой стыд! Ни минуты боле в этом варварском доме! (англ.)

4 Мисс Жаксон! Подождите! (англ.)

5 Мне очень жаль. Я был так счастлив познакомиться с вами... но теперь у меня разболелась голова. ■ ■Эта ужасная погода... (англ.)

\* Как жаль... Я надеюсь увидеть вас снова. Прощайте... (англ.)

МУРОМСКИЙ. Это уж слишком, Бетси... Поди попроси у ней прощения... Мисс Жаксон уж собрала чемодан... и прочее... Она уж вообразила Бог знает что!! Поди ж! ЛИЗА. Ах, я боюсь. Идемте со мною, Иван Петрович!

*БЕРЕСТОВ и МУРОМСКИЙ, оставшись в комнате одни, немного помолчали. Потом они расхохотались, совершенно довольные друг другом.*

МУРОМСКИЙ. Так-то, Петр Иванович... Пойдем-ка, брат, обедать!

**Глава девятая. Жребий брошен. Alea jacta est**

*День был осенний и пасмурный. Лил дождь. Холодный ветер срывал с деревьев последние листы. НАСТАСЬЯ, одна, скрываясь от дождя под большим черным зонтом, бормотала, время от времени заглядывая в книгу...*

НАСТАСЬЯ. Cogito ergo sum...1 Cogito... ergo sum... Ay! A-y-y!

*АЛЕКСЕЙ БЕРЕСТОВ бежал к ней со стороны Бесовского болота, не разбирая дороги, не замечая ни ветра, ни дождя...*

АЛЕКСЕЙ. Акулина! Бедная моя... Я... не виноват... Ты, верно, совсем застыла, поджидая меня...

НАСТАСЬЯ. Sine dubio2. Вот те крест, барин, продрогла до костей!

АЛЕКСЕЙ. Как?! Настасья?

НАСТАСЬЯ. А то кто ж? In carno3. Ox, и вымокла, и продрогла, вас тут ожи-даючи...

АЛЕКСЕЙ. Да где же Акулина?

НАСТАСЬЯ. Ох, не знаю, барин, сказать ли...

АЛЕКСЕЙ. Да говори же! Здорова ли?

НАСТАСЬЯ. Здорова-то здорова... Слава Богу... а только...

АЛЕКСЕЙ. Ну же?!

НАСТАСЬЯ. Была — не была! Alea jacta est!4 По чести сказать, приезжали ее сватать.

АЛЕКСЕЙ. Врешь!

НАСТАСЬЯ. Вот те святая пятница. И жених-то, говорят, пребогатый... и собою парень — молодец...

АЛЕКСЕЙ. Да что же Акулина?

НАСТАСЬЯ. А кто ж ее спросит? Чуть скажет поперек — отец и прибьет. Вот если уж ударят они нынче по рукам — так уж и быть свадьбе!

АЛЕКСЕЙ. Да как же ты скучна со своими подробностями. Нет... свадьбе не бывать!

Мыслю — стало быть, существую, (лат.) Вне сомненья, (лат.) Во плоти, (лат.) Жребий брошен, (лат.)

НАСТАСЬЯ. Да кто ж тут помешает? Sic erat in fatis...1 Уж разве что бес... Да и ты-то, барин, подневольный; прикажет тебе Петр Иваныч на ком жениться — куда деваться? Женишься... А коли упрешься...

АЛЕКСЕЙ. Замолчи!

НАСТАСЬЯ. А коли упрешься — и наследства-то лишит, а именье продаст да промотает и полушки не оставит... Нет... Ubi nihil vales ibi nihil velis2.

АЛЕКСЕЙ. Да что же мне делать?! Настенька... Украсть Акулину, венчаться тайно... жениться на крестьянке и жить своим трудом?..

НАСТАСЬЯ. Полно, Алексей Петрович... Что вы... словно дите малое... Да вон и Акулина... Alea jacta est!

*АЛЕКСЕЙ бросился навстречу ЛИЗЕ, НАСТЯ же, бросив на поляне свой зонт, помчалась домой по проселочной дороге. ЛИЗА шла, бежала, летела на свидание по мокрой траве. Она уже вымочила ноги, но не замечала того...*

ЛИЗА. Ау! А-у-у-у! АЛЕКСЕЙ. Акулина! Акулина!

*Они обнялись.*

АЛЕКСЕЙ. Что же ты молчишь? Скажи, правду ли говорят...

ЛИЗА. Нет, уж ты мне теперь скажи: верно ли, что был ты утром у Муромских?

АЛЕКСЕЙ. Верно. Отец мой помирился со стариком, так мне уж и пришлось к ним поехать...

АКУЛИНА. И какова тебе показалась прилучинская барышня? •

АЛЕКСЕЙ. Лиза? Да я ее и вовсе не заметил.

АКУЛИНА. Жаль... Потому что я хотела бы спросить у тебя... правда ли говорят...

АЛЕКСЕЙ. Что?

АКУЛИНА. Правда ли говорят, будто я на барышню похожа?

АЛЕКСЕЙ. Какой вздор. Да она перед тобою урод уродом!

АКУЛИНА. Ах, барин, грех тебе это говорить: барышня Лизавета Григорьевна такая беленькая... такая щеголиха... Куда мне до нее...

АЛЕКСЕЙ. Да полно, Акулина... есть о чем сокрушаться! Вошла она... вообрази себе: локоны фальшивые, кривляка, говорит все по-англицки, жеманясь, талия перетянута, а на шее — все фамильные брильянты, те, что еще не в ломбарде... Смешная чудачка...

АКУЛИНА. Однако ж ты ее хорошо разглядел, а раньше-то говорил, будто не приметил...

АЛЕКСЕЙ. Да я... Погоди, Акулина, скажи мне теперь...

АКУЛИНА. Нет, барин, мне и домой пора... Я уж и так с тобою, вишь... все ноги промочила...

АЛЕКСЕЙ. Погоди. Скажи мне...

1 Так уж суждено, (лат.) Где не имеешь силы — там и не желай, (лат.)

АКУЛИНА. Пусти руку, барин. Иди-ка ты в одну сторону, а я в другую! АЛЕКСЕЙ. Акулина! Постой же! Погоди... Бог знает... голова моя идет кругом... АКУЛИНА. Пусти, мне и домой пора! АЛЕКСЕЙ. Венчаться тайно... Жениться на крестьянке... Акулина!

*И АЛЕКСЕЙ опустился перед нею на колени в мокрую, пожухлую траву...*

Je vous aime. Les mariages s'accomplissent dans les cieux. Mon sort, mon bonheur dans vos mains... Decidez, ma cherie Acouline1.

*ЛИЗА, застыв от изумления слушала его... затем, совершенно выпав из своей роли, взволнованно проговорила:*

ЛИЗА. Oui... oui, oui! Je suis d'accord! Mon cher, c'est Fheroisme...2

*Молодой человек, не заметив оплошности, припал к её руке...*

*ПЕЛАГЕЯ, АГРАФЕНА, ДАРЬЯ и НАСТАСЬЯ, ползая по полу, подбирали мокрые листы... ИВАН ПЕТРОВИЧ, стараясь ничем не обнаружить своего волнения, слушал АЛЕКСЕЯ...*

АЛЕКСЕЙ. Милостивый государь! Вопреки воле моего родителя я страстно желаю жениться на принадлежащей вам крестьянке... дочери кузнеца... и прошу вас быть нашим покровителем, а также и свидетелем при венчании...

БЕЛКИН. Полноте... Потомственный дворянин у ног горюхинской крестьянки? Да что же скажет Петр Иваныч?

АЛЕКСЕЙ. Да, батюшка-то упрям, да я-то весь в него; и уж если что-то заберу себе в голову...

БЕЛКИН. И где же вы решили венчаться?

АЛЕКСЕЙ. Тут, недалече, в пяти верстах... в Жадрине есть церковь... Я уж говорил со священником. Я все предусмотрел: венчаться тайно... сегодня же в ночь, скрываться несколько времени где-то, да вот хоть и у вас, ведь вы же не откажете мне в гостеприимстве... а после...

БЕЛКИН. Помилуйте, Алексей Иванович, возможно ли это теперь? Ваш батюшка уж, кажется, всем разболтал о вероятной и скорой женитьбе вашей...

АЛЕКСЕЙ. Полноте, что за вздор?! На ком же?

БЕЛКИН. На Лизавете Григорьевне. Да и сам Муромский прочит за вас свою Дочь, ибо...

АЛЕКСЕЙ. Ну что за вздор! Мне Лиза Муромская вовсе не нравится! А что до слухов — так мне нет до них никакого дела!

БЕЛКИН. Так не лучше ли вам самому поехать теперь в Прилучино, да и объясниться со стариком Муромским и, быть может, склонить его на свою сторону...

1 Л1°блю вас. Браки свершаются в небесах. Моя судьба, мое счастие в ваших руках... Решайте

' Дорогая Акулина... (фр.)

\*••• Да, да! Я согласна! Мой милый, это героизм! (фр.)

АЛЕКСЕЙ. Вы так думаете? Что же... Старик мягок... Разве что подстрекнуть его великодушие? Склонить за свою сторону? Эх, была не была! Alea jacta est!

БЕЛКИН. Послушайте, Алексей Иваныч...

*Но БЕРЕСТОВА уж не было в комнате... БЕЛКИН сидел в задумчивости. ПЕ-ЛАГЕЯ принесла коробку с дуэльными пистолетами и принялась их заряжать. АГРАФЕНА и ДАРЬЯ складывали бумажного змея...*

БЕЛКИН. Милая, драгоценная моя Марья Гавриловна. Развязка теперь близка. Скоро, скоро повесть сия уже будет окончена... Вы станете свободной... я же... обрету, быть может, долгожданный покой. И каким бы унылым ни было ваше теперешнее существованье, верьте... и пусть... пусть же ваше отважное сердце живет одним лишь будущим и черпает из оного силы... Ваш И. П. Белкин.

*Бумажный змей вскоре исчез в пасмурном небе...*

**Глава десятая. Удалась ли трагедия?**

*Хмурым осенним утром АЛЕКСЕЙ БЕРЕСТОВ прибыл к МУРОМСКИМ. Ему навстречу, зевая, вышла НАСТАСЬЯ.*

АЛЕКСЕЙ. Дома ли Григорий Иванович?

НАСТАСЬЯ. Никак нет-с. С утра изволил выехать на охоту.

АЛЕКСЕЙ. Однако ж... досадно! Дома ли по крайней мере Лизавета Григорьевна?

НАСТАСЬЯ. Дома-с. Да вон они... изволят гулять по саду...

*АЛЕКСЕЙ взглянул в окно.*

АЛЕКСЕЙ. Где же? Да полно, она ли это? Воля твоя, ты врешь?.. НАСТАСЬЯ. Она-с. Вот тебе святая пятница. АЛЕКСЕЙ. С книгою в руках? Да точно ли Лиза?

*В комнату вошел ИВАН ПЕТРОВИЧ. Вслед за ним чинно следовали АГРАФЕНА, ПЕЛАГЕЯ и ДАРЬЯ.*

АЛЕКСЕЙ. Утренний туман... Видение...

БЕЛКИН. Дома ли Григорий Иваныч?

НАСТАСЬЯ. Ан, нет. С утра уехали на охоту.

БЕЛКИН. Дома ли по крайней мере Лизавета Григорьевна?

НАСТАСЬЯ. Дома-с.

БЕЛКИН. Так поди и доложи!

*АЛЕКСЕЙ бросился к ИВАНУ ПЕТРОВИЧУ.*

АЛЕКСЕИ. Я вас умоляю, Иван Петрович, ни слова о моем венчании! Ни слова об Акулине!

БЕЛКИН. Позвольте, Алексей Петрович, насколько мне известно, вы прибыли в этот дом с известною целью: объясниться с Григорием Иванычем...

АЛЕКСЕЙ. После, не теперь... И к тому же его нет дома... Я должен уехать...

БЕЛКИН. Ну отчего ж? Я бы посоветовал вам объяснить свои намеренья самой Лизавете Григорьевне... как всякая уездная барышня, она наделена пылким романтическим воображением и, наверное, сможет оценить ваш благородный порыв...

АЛЕКСЕЙ. Нет, нет... голова моя идет кругом... я теперь уйду, вы же не говорите ничего Лизе...

БЕЛКИН. Отвечайте, намерены ли вы сегодня венчаться с Акулиною?

АЛЕКСЕЙ. Жениться на крестьянке... да... сумасбродство... безумие... Голова моя идет кругом... Умоляю, если теперь сюда войдет Лиза... ни слова при ней!

БЕЛКИН. Милостивый государь! Я объявляю вас человеком бесчестным...

АЛЕКСЕЙ. Полно... Иван Петрович...

БЕЛКИН. ...человеком бесчестным и подлецом... авантюристом жестоким и надменным! Я вас ненавижу!

АЛЕКСЕЙ. Да как вы смеете?!

*И вспыхнув, АЛЕКСЕЙ бросился к БЕЛКИНУ и ударил его по щеке...*

БЕЛКИН. Вы, вероятно, догадываетесь, к чему это приведет.

АЛЕКСЕЙ. Помилуйте, я всегда к вашим услугам.

БЕЛКИН. Что же... Здесь. Теперь. Тотчас же! Кинем жребий, кому стрелять первому!

АЛЕКСЕЙ. Вы бредите... Сюда сейчас войдут... К тому же с нами нет оружия...

БЕЛКИН. Нынче или никогда! Пелагея! Пистолеты! Аграфена! Жребий! Дарья! Отмерь двенадцать шагов! 1 Живо!

*Девицы бросились исполнять приказание. АГРАФЕНА свернула две бумажки и бросила их в простреленную фуражку... БЕРЕСТОВ и БЕЛКИН вытянули жребий...*

БЕЛКИН. Вы снова чертовски счастливы... Вам стрелять первому...

АЛЕКСЕЙ. Как вы хотите... Голова моя идет кругом... Извольте, я выстрелю в воздух. Куда мне теперь встать?

ДАРЬЯ. Одиннадцать. Двенадцать. Пожалуйте сюда, барин... А вы, батюшка, так и стойте у дверей...

БЕЛКИН. Стреляйте...

НАСТАСЬЯ *{за дверью).* Ой, барин, не стреляй!

*АЛЕКСЕЙ от испугу отпустил курок. Раздался выстрел. Пуля угодила в фуражку, которую АГРАФЕНА положила на стол... В комнату вбежали НАСТАСЬЯ и ЛИЗА.*

ЛИЗА. Mon Dieu! Qu'ici se passe? Настя! Que nous faire?!1

!- Что здесь происходит? Что нам делать? (фр.)



АЛЕКСЕЙ. Акулина... Бог мой, Акулина!

*И он бросился целовать ей руки. ЛИЗА старалась от него освободиться... Она все еще была испугана...*

ЛИЗА. Me laissez, le monsieur, vous de l'esprit ktes descendus...]

БЕЛКИН. Выстрел за мною. Готовы ли вы?

АЛЕКСЕЙ. Акулина...

ЛИЗА. Кто здесь стрелял? Что случилось?! Иван Петрович, вы шутите?

БЕЛКИН. Этот человек всегда шутит, Ли-завета Григорьевна. Шутя, он просил давеча руки любящей доверчивой девушки... шутя, дал мне сегодня пощечину... как-то раз, проезжая мимо церкви, разумеется шутя, обвенчался с чужою невестой...

АЛЕКСЕЙ. Все это вымысел!

ЛИЗА. Вы шутите...

БЕЛКИН. Вы не верите мне... Еще бы! Отроду не видал я счастливца столь блистательного! Молодость! Ум! Красота! Веселость самая бешеная, храбрость самая беспечная! Вообразите, какое действие должен был он производить в обществе! Всякий раз, являясь в новом обличье, шутил он над любовию и над честью, над пылкими сердцами, над законами природы, над жизнью и над смертью... шутил! И тешился проклятою игрой!

ЛИЗА. Mon dieu... mondieu... A moi est terrible...2

АЛЕКСЕЙ. Полноте, да вы с ума сошли!

БЕЛКИН. Ныне мой час настал! Теперь и мне пришла охота пошутить. Готов ли ты?

АЛЕКСЕЙ. Вы бредите... Да если я и был околдован на один миг — то лишь своею же любовью!

БЕЛКИН. К барьеру!

АЛЕКСЕЙ. Выстрел ваш остался за вами. Что же... Стреляйте. Стреляйте же!

*Раздался выстрел. Следом другой. В комнате сделалось смятение. ЛИЗА кинулась к АЛЕКСЕЮ... Двери с шумом отворились, и МУРОМСКИЙ, БЕРЕСТОВ и МИСС ЖАКСОНявились на пороге. Шампанское, пенясь и искрясь, лилось из бутылок...*

МУРОМСКИЙ. Ба!!! Да тут, кажется, дело совсем уже слажено! Настасья! БЕРЕСТОВ. Ну?! Что я говорил? Так-то лучше, Алеша... Ай да невеста! МУРОМСКИЙ. Вот уж не угадаешь... Помилуй, Иван Петрович, уж не ты ли их сосватал?

Оставьте же меня, сударь, вы с ума сошли... (фр.) Боже... Мне страшно... (фр.)

БЕРЕСТОВ. Быть тебе, батюшка, посаженным отцом! МУРОМСКИЙ. Непременно! Проси ж его, Бетси! НАСТАСЬЯ. Acta est fabula.. .Трагедия не пошла!

*Она вынула из застывшей руки ИВАНА ПЕТРОВИЧА дуэльный пистолет и подала ему бокал. МИССЖАКСОН бросилась целовать несчастного дуэлянта...*

МИСС ЖАКСОН. Alone, alone, alone... Alone on a wild wide sea... БЕЛКИН. Господа! Надеюсь, вы избавите меня от необходимости присутствовать при развязке.

*И с этими словами ИВАН ПЕТРОВИЧ упал без чувств.*

**Глава одиннадцатая. Покойный бес. Эпилог**

*Во дворе была метель. Ветер выл, ставни тряслись и стучали... За стеною и злилась, и плакала вьюга. Лишь печальный звон колокольчика пробивался сквозь ее вой. В комнате горела лампада. АГРАФЕНА, НАСТАСЬЯ, ПЕЛАГЕЯ и ДАРЬЯ сидели у постели БЕЛКИНА, вслушивались, погружались в беспрестанный и бессвязный бред больного, пытались расшифровать его содержание и смысл...*

БЕЛКИН. Уж... поздно... образ... противится... отрадою... несравненной... оно умрет... ваш... вашему...

НАСТАСЬЯ. Теперь уж поздно...

ПЕЛАГЕЯ. ...поздно противиться судьбе... моей...

*КИРИЛОВНА принесла еще огня...*

КИРИЛОВНА. Ишь... и воет... и стучит...

БЕЛКИН... .зачем?.. .отрадою... что вам за дело... милой... несравненной... преградой... отрадой... и мученьем...

АГРАФЕНА. Ваш милый, несравненный образ отныне...

ДАРЬЯ. ...отныне будет мучением и отрадою...

КИРИЛОВНА. А не прикажешь ли, батюшка, подать липового отвару?..

БЕЛКИН. Зачем... преграды... на что же... непреодолимо...

НАСТАСЬЯ. И мне лишь остается...

ПЕЛАГЕЯ. ...исполнить тяжелую обязанность...

КИРИЛОВНА. Слышь? Будто колокольчик?!

НАСТАСЬЯ. Полно, что за вздор.

БЕЛКИН. ...надежда... оно умрет... ваш... вашему... какие заклинанья...

ДАРЬЯ. Ибо не имею более надежды...

АГРАФЕНА. Любви?

БЕЛКИН. ...заклинанья... вас... власти... зачем оно... умрет...

АГРАФЕНА. Ибо не имею более надежды отыскать того... ПЕЛАГЕЯ. ...того, который дерзнул положить между нами... НАСТАСЬЯ. ...непреодолимую преграду! Я вас люблю! Ф-фу-у-у...

*Из-за дверей слышались крики и причитанья.*

ГОЛОС КИРИЛОВНЫ. Ишь... Господи помилуй... Матушка... Батюшки святы... В полях опасно... Лошади не везут...

*В комнату быстро вошла МАРЬЯ ГАВРИЛОВНА. Сделалось смятение. НАСТАСЬЯ, АГРАФЕНА, ПЕЛАГЕЯ и ДАРЬЯ вскочили со своих мест, дабы пропустить ее к больному...*

МАША. Иван Петрович! Узнаете ли вы меня?

БЕЛКИН. ...зачем... привычка... говорить... вместе... несравненною... привычкой... чаянье... зло...

НАСТАСЬЯ. Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке говорить с вами ежедневно...

КИРИЛОВНА. Вот уж второй месяц пошел, матушка... Час от часу все хуже...

МАША. Иван Петрович... Я приехала с тем, чтобы спросить вас... Что же... вы уж окончили вашу балладу?

КИРИЛОВНА. Балладу... Батюшки святы! Пелагея!

БЕЛКИН необходимое... рассудка... чаянья... и доказательство... бессмысленное. .. необходимое зло...

КИРИЛОВНА. Пелагея! Поди ж да взгляни, нет ли ее в корзине у печки?

*ПЕЛАГЕЯ принесла корзину с бумагами. Она извлекла оттуда исписанный лист...*

ПЕЛАГЕЯ *{читает).* «Внезапно сделалась метель». Она. Только уж не обессудьте, барышня, нынче лишь половину баллады в печке спалили... МАША. Дайте ж... дайте же мне все, что осталось...

*МАРЬЯ ГАВРИЛОВНА опустилась перед корзиною на колени и принялась жадно читать...*

КИРИЛОВНА. Ишь... как бестии воют... и плачут... и стучат... Господи, помилуй нас...

МАША *{пробуяразобрать слова).* Бу-ря... н... не... у... л... т... ути-ха-ла... Ужасный, неразборчивый почерк...

*НАСТАСЬЯ вынула из ее рук листок.*

НАСТАСЬЯ. Буря не утихала. Я увидал огонек и велел ехать туда. ПЕЛАГЕЯ *{читает).* Церковь была отворена... По паперти ходили... АГРАФЕНА... .люди. Сюда, сюда, — закричали несколько голосов... Священник...

ДАРЬЯ. Священник подошел ко мне с вопросом... БЕЛКИН. Вопросом... прикажете начинать?..

НАСТАСЬЯ. С вопросом: прикажете начинать? — Начинайте, батюшка, отвечал я рассеянно...

ПЕЛАГЕЯ. Непонятная, непростительная ветреность... Нас обвенчали.

АГРАФЕНА. Поцелуйтесь, — сказали нам...

БЕЛКИН. Бледное лицо... мгла... совпадение или случай...

НАСТАСЬЯ. Жена моя обратила ко мне бледное свое лицо...

МАША. Боже мой...

ДАРЬЯ. Неон... неон...

МАША. Боже мой... Так это были вы?

АГРАФЕНА. Не он... не он, — вскрикнула она и упала без памяти...

МАША. Это были вы? Вы?!

ПЕЛАГЕЯ. Я повернулся, вышел из церкви безо всякого препятствия...

МАША. Отвечайте же...

НАСТАСЬЯ. Бросился в кибитку и закричал: «Пошел!»...

МАША. Ужели... Говорите, отвечайте же мне, это были вы?!

*ИВАН ПЕТРОВИЧ, будто очнувшись от беспамятства, сел на кровати и оглядел присутствующих.*

МАША. Так это были вы...

БЕЛКИН. Я. Что же... Долг мой исполнен... Окончив свой трудный подвиг...

МАША. Иван Петрович!

КИРИЛОВНА. Батюшка!

НАСТАСЬЯ. Барин!

БЕЛКИН. Я боле уж не нужен миру... Лошадей!

*В комнате поднялась суматоха. Девушки забегали, принося то чашку с липовым отваром, то одеяло, то мокрое полотенце... Комната наполнилась людьми: здесь были и САМСОНВЫРИН, и СИЛЬВИО, и ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ...*

САМСОН. Ваше высокоблагородие... БЕЛКИН. Я требую лошадей! Немедленно! МАША. Иван Петрович! Вы слышите? Вы узнаете меня? САМСОН. Сударь... И куда ж теперь ехать? Все дороги занесло... Останьтесь, спросите ужин...

КИРИЛОВНА. Очнись, очнись, батюшка... Эй, Настасья! Огня!

БЕЛКИН. Лошадей! Теперь! Тотчас же!

СИЛЬВИО. Полно! Остановись! Где ты видишь дорогу?

ВЛАДИМИР. В поля опасно...

ГАВРИЛА ГАВРИЛОВИЧ. Ямщик упрямый...

САМСОН. Лошади... не везут...

КИРИЛОВНА. Настасья! Скачи же в город за лекарем!

БЕЛКИН. Лошадей!

МАША. Иван Петрович! Вы... не узнаете меня?..

*В комнату вошел АДРИЯН ПРОХОРОВ.*

АДРИЯН. Лошади готовы... БЕЛКИН. Пошел!

*Вой вьюги, звон колокольчика, женские крики, плач смешались в одно. Небо слилося с землею... ИВАН ПЕТРОВИЧ был один среди бескрайнего поля, и белые хлопья снегу засыпали его... а после... после.*.. *мутная желтоватая мгла поглотила голоса и огни.*

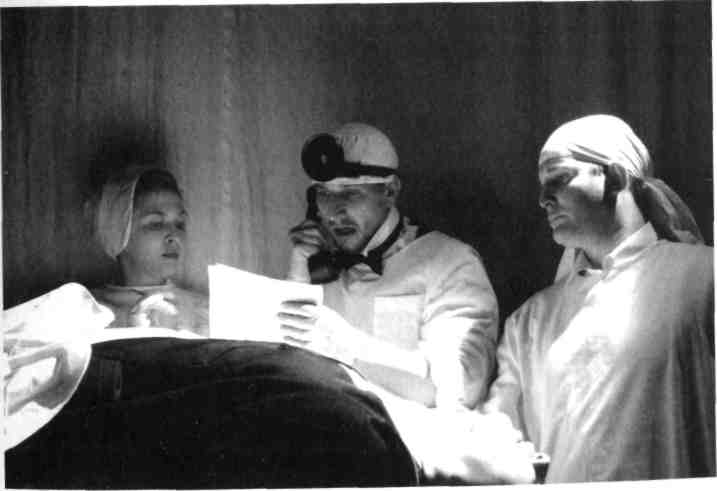
1998 год

Роман с кокаином

Сценическая версия

одноименной повести М. Агеева

в двух частях



*По заказу РАМТ (Москва)*

**ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:**

ВАДИМ

ГЛАВВРАЧ, он же иногда включается в действие, читая за недостающих персонажей: Директора гимназии, Доктора и пр. СОНЯ

МАТЬ (Мать Вадима) БУРКЕВИЦ

ДРУГ (Егоров (ЯГ), Мик, Студент, Санитар) СОПЕРНИК (Штейн, Муж Сони, Зандер) СОЛИДНЫЙ БАРИН (Извозчик, Учитель, Батюшка, Хирге) ДЕВКА МОЛОДАЯ (Зиночка, Нелли, Девка на бульваре, Курсистка, Санитарка) ДЕВКА СТАРАЯ (Китти, Нянька, Санитарка, Маргарита)

В «верхней» пьесе (1919 год) действуют Главврач, Соня, Санитары, товарищ Бур-кевиц. Главврач — военный, ровесник Вадима, его «гипотетический» собеседник.

Действие начинается в госпитале в 1919 году, потом переносится в прошлое, в эпилоге снова возвращается в госпиталь. Время — 1919, 1913-1916 годы.

ПРОЛОГ

*В помещение неизвестного учреждения входит человек, вернее, то, что остается от человека после долгих дней физического изнеможения, недоедания, бреда, бездомья и прочее... Он осматривается... Пусто. Откуда-то из коридора слышны звонки, голоса... С черным аппаратом в руках из коридора появляется ГЛАВВРАЧ, человек бодрый, подтянутый, насмешливый, злой. ГЛАВВРАЧ говорит в трубку, слушает, что ему отвечает неизвестный, невидимый голос, он не замечает ВАДИМА.*

ГЛАВВРАЧ. А? Обнаружили на скамейке? И что же? Давний знакомый? Невероятно. Я? *(ВАДИМУ.)* Я не понимаю, товарищ. Вы что-то говорите, но я не слышу.

*ВАДИМ попытался произнести первую фразу, но голос, которым он, вероятно, давно не пользовался, не послушался. ГЛАВВРАЧ снова погрузился в телефонию.*

ГЛАВВРАЧ. Ничего. Не сказал решительно ничего. Направили ко мне? И что же? Что с ним? Дизентерия? Тиф? Истощение организма? Вот опять. Снова, опять. Я вас не слышу, товарищ.

*ВАДИМ делает еще один шаг и падает. ГЛАВВРАЧ наблюдает издали, говорит по телефону.*

ГЛАВВРАЧ. И этот. И опять. Что? Я вынужден. Вынужден констатировать смерть. Я знаю, милая Соня. Я не могу ошибаться. Я? Январский холод. Алкоголь. Расстройство желудочного канала. Истощение. Кокаин. Впрочем, нет. Труп, недостаточно состоятельный для кокаина... Я не могу ошибаться. Что? Мне это запрещено, милая Соня. Вы же знаете... Нет? Восемь месяцев я проболтался в ЧК. Вам известно, что я умею допрашивать трупы?!!

*ВАДИМ поднимается. Садится напротив ГЛАВВРАЧА. Он еле дышит.*

ВАДИМ. Я не согласен. Нет. Всегда найдется какая-то сила. Последняя возможность... Самая последняя, наконец...

ГЛАВВРАЧ *(отодвигает трубку, рассматривает ВАДИМА, бесцеремонно оттягивает ему веко).* Как долго это продолжалось?

ВАДИМ. Долго. Уже давно.

ГЛАВВРАЧ. Пробовали бороться с собой?

ВАДИМ. Много. Много раз. Но всегда безуспешно.

ГЛАВВРАЧ. Симптомы? Физические симптомы?

ВАДИМ. Гоголь. Гоголь и вторая часть мертвых душ.

ГЛАВВРАЧ. Расстройство желудочного канала?

ВАДИМ. Как Гоголь. Продолжал. Прибегать. К кокаину.

ГЛАВВРАЧ. Слабость? Кашель?

ВАДИМ. Зная, что радостные силы ранних писательских дней совершенно исчерпаны... ис-чер-паны, и все-таки...

ГЛАВВРАЧ. Слабость? Хроническая бессонница?

ВАДИМ. И все-таки ежедневно возвращался... к попыткам творчества. ГЛАВВРАЧ. Сухость во рту? Апатия? ВАДИМ. Ничего.

Молчание. Что-то начинает хрипеть в трубке.

ВАДИМ. Ничего, кроме дикого отчаянья. Уже ничего.

*В трубке гудит и хрипит. ГЛАВВРАЧ поднимает трубку к уху.*

ГЛАВВРАЧ. Вы слышали? И что? Спасти? Спасти его теперь? Ну что вы, милая Соня. Оставлять такого больного в военном госпитале совершенно бессмысленно. Что? Хорошая психиатрическая санатория. Только это может его спасти. Существуют? Вы не можете себе представить, милая Соня. Белые стены. Белый хлеб. Много, много белого цвета. Но попасть туда теперь... в наше социалистическое время...

ВАДИМ. Теперь кокаин причиняет лишь спутанность мыслей. При беспокойстве, доходящем до галлюцинации.

ГЛАВВРАЧ (и *в трубку, и ВАДИМУ).* Теперь, увы, при приеме больного руководствуются не столько его болезнью, сколько той пользой, которую больной принес или, на худой конец, принесет революции. Алло! Алло! Вы куда-то пропали! Вы не слышите меня? Ну вот.

*ГЛАВВРАЧ бросает трубку, достает из стола чистый лист, садится, указывает ВАДИМУ на свободный стул, но тот продолжает стоять.*

ГЛАВВРАЧ. Так. Ваши родители?

ВАДИМ. Мама. Скончалась. Уже давно.

ГЛАВВРАЧ. Родственники. Знакомые.

ВАДИМ. Старая нянька. Она кормила все это время. Но теперь. Нет.

ГЛАВВРАЧ. Кто-то. Кто-то, кто мог бы оказать вам протекцию.

ВАДИМ. Штейн. Уехал за границу. Недавно.

ГЛАВВРАЧ. Возможно, кто-то из бывших. Однокашники, друзья...

ВАДИМ. Еще. Еще двое. Буркевиц. И Егоров. Они. Где они — неизвестно.

ГЛАВВРАЧ. Как, как? Как вы сказали?

*Молчание.*

ГЛАВВРАЧ. Товарищ Буркевиц?

*Долгое молчание.*

ГЛАВВРАЧ. Вы сказали Буркевиц? ВАДИМ. Да.

*Из коридора доносится шум, две САНИТАРКИ ввозят в помещение каталки с лежащими на них, этот поток буквально сметает ВАДИМА, он исчезает.*

*ГЛАВВРАЧ крутит телефон, кричит номер «22-08! Барышня! Барышня! Я не слышу! 22-08! Алле! Алле!». Во время перестановки ГЛАВВРАЧ возбужденно говорит в трубку.*

ГЛАВВРАЧ *(в трубку).* Вы слышите меня? Нет. Да. Да! Представьте себе. Товарищ Буркевиц — это же наше непосредственное начальство. Да-да. Однокашник кокаиниста. Такое совпадение. И ведь одного слова товарища Буркевица достаточно, чтобы его спасти. Нет. Нет, он был взволнован. Переменился совершенно. Едва ли не вприпрыжку бежал. Дойдет. Я не могу ошибаться. Мне это запрещено, милая Соня. Нет. Нет. Учреждение, которым руководит товарищ Буркевиц, находится на другой стороне нашей улицы. Такое совпадение. Вы удивлены? Даже не захотел подождать до утра. Да-да. Навязчиво бормотал про соплю, которая привела товарища Буркевица к его высочайшей должности.

*Грохот. САНИТАР медленно везет каталку. На ней* — *тело ВАДИМА.*

ГЛАВВРАЧ. Кто? А, это опять вы... (в *трубку)* минуточку... Я вам перезвоню, милая Соня.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

**Сцена 1. Велика Москва, и много в ней народу**

*В морге. Накрытые простынями, на каталках лежат тела. ДОКТОР и БАРЫШНЯ прогуливаются между ними. Курят. Подходят к телу ВАДИМА.*

ГЛАВВРАЧ. Спасать его было уже поздно. Нам оставалось только констатировать смерть. Смерть от остановки дыхания. Вот он. Хотите посмотреть?

СОНЯ. Да.

ГЛАВВРАЧ *(снимает простыню с тела).* Острое отравление кокаином и смерть. Вы удивлены, милая Соня?

СОНЯ. Непременно отравление?

ГЛАВВРАЧ. И несомненно умышленное... Кокаин был разведен в стакане воды и выпит.

СОНЯ. Но у него была же надежда. Тогда зачем? М-м-м?

ГЛАВВРАЧ. Этого мы не знаем. Пока не знаем, милая Соня. Я подчеркиваю, пока. Одну минуточку. Сестра!

*СЕСТРА приносит пакет и опись.*

ГЛАВВРАЧ *{читает опись).* На груди, во внутреннем кармане были найдены... во-первых, старый коленкоровый мешочек. *(Достает из пакета.)* Что там, взгляните.

СОНЯ. М-м-м... Монеты. Царские пятачки.

ГЛАВВРАЧ. А во-вторых, рукопись... А во-вторых, рукопись...

СОНЯ. Дайте, дайте мне...

ГЛАВВРАЧ. Увы... прочесть... *(просматривает рукопись, невероятно грязные, размокшие, склеившиеся листы, пробует отделить лист, рукопись рвется.*..) эти каракули не представляется возможным... Пока...

СОНЯ. И мы никогда не узнаем... что означали для него эти... Шесть... семь... Десять. Десять серебряных пятачков? Никогда? Никогда?

ГЛАВВРАЧ. Вы этого хотите? Ваше слово для меня — приказ! Думаю, он был вам не просто случайный знакомый.

СОНЯ. Вы не ошиблись. Нет.

ГЛАВВРАЧ. Так что же? Мертвое тело источает невидимые лучи. Это доказано наукой. Мне нужен свет. *[Двигает каталку с телом ВАДИМА.)* Отчего вы улыбаетесь, милая Соня? Я просто обожаю допрашивать мертвецов.

*СОНЯ трясет мешочек над ухом ВАДИМА. Пятачки звенят. ГЛАВВРАЧ разрывает рукопись, пытаясь что-то разобрать.*

ГЛАВВРАЧ *{смотрит в рукопись).* Была зима. Да? Конечно. Зима, и окна были законопачены вкусно-сливочного цвета замазкой. Да? Точно? Это зимнее? Отвечайте.

СОНЯ. Перестаньте дурачиться.

ГЛАВВРАЧ. Что было видно из окна вашей комнаты? Соседняя стена? Отгороженный сад? Нет? Нет... Мне надо больше света!

*Снова крутит каталку с ВАДИМОМ, перевозит ее с места на место. Рвет листы.*

ГЛАВВРАЧ. Нет? Уже было лето? Так? Лето, выпускные экзамены? Говорите, говорите же, так или нет?

СОНЯ. Фу, это гадко.

ГЛАВВРАЧ. Вечер. Летний вечер?

СОНЯ. Это глупо, наконец.

ГЛАВВРАЧ. Когда кое-где через один горели фонари, закрыты были магазины и пустели трамваи?

СОНЯ. Я иду наверх. М-м-м-м?

ГЛАВВРАЧ. Стойте! Замрите. Звените монетами. Я вам приказываю. Это приказ, милая Соня. Вы не сможете уйти.

СОНЯ. Это несмешная шутка, гадкая, глупая...

ГЛАВВРАЧ. Оставьте ваши интеллигентские сопли. Положите руку ему на лоб. Нет, лучше сюда. Трогайте! Перебирайте пальцами. Ни шагу! Ну?! *{Снова из рукописи.)* Однажды... был вечер, пер... вый... первый... вероятно снег... па... дал... падал на Москву? Вы куда-то пошли. Куда? Отвечайте! Однажды! В середине ноября!

БАРЫШНЯ. Я вас умоляю, пустите... Мне душно, нехорошо...

ВАДИМ. Однажды в середине ноября я, Вадим Масленников, вышел на улицу, думая пройтись или пойти в киношку. Был вечер, белый пушистый снег падал на Москву.

ГЛАВВРАЧ. Вы кого-то встретили? Одноклассника? Знакомого? Проститутку? ВАДИМ. В переулке, где я шел, я нагнал шедшую впереди меня девушку.

ВАДИМ. Какой жаркий этот московский вечер...

ЗИНОЧКА. Жаркий? Ах, нет... вы шутите?

ВАДИМ. Жаркий! Разве не так? Когда падает первый снег и щеки в брусничных пятнах.

ЗИНОЧКА *(смотрит на ВАДИМА).* Ой, и вправду. И вправду в брусничных пятнах! И вправду! Жаркий! Как это чудно! Правильно! Чудно! Ага!

ВАДИМ. Как ваше имя?

ЗИНОЧКА. Зиночка.

ВАДИМ. Зиночка!

ЗИНОЧКА. Зиночка, ага...

ИЗВОЗЧИК. Прикажете прокатить на резвой, Ваше благородие?

*ВАДИМ молчит. ЗИНОЧКА топчется нерешительно. Хочет уходить.*

ГЛАВВРАЧ *(читает рукопись).* А незадолго до этого вы заболели? Рези при мочеиспускании? Нагноение? Внутренние язвы? Зуд?

ВАДИМ. Доктор, адрес которого я наугад выискал в газете среди объявлений венерологов, говорил сочным баском, словно съел он что-то вкусное.

ГЛАВВРАЧ. Какой же вы, однако, зануда. *(За ДОКТОРА, сочным баском.)* Рези при мочеиспускании? Нагноение? Внутренние язвы? Зуд?

ВАДИМ. Именно.

ГЛАВВРАЧ. Не горюйте, юноша. Одевайтесь. За один месяц все поправим.

ВАДИМ. Вот. *(Протягивает деньги.)* Когда мне снова прийти к вам, доктор?

ГЛАВВРАЧ. Лучше ежедневно. Каждый день, кроме воскресенья. Вина никак нельзя, ясно? И женщин — ни-ни! *(Сбрасывает маску ДОКТОРА.)* Невероятно! В каком же вы тогда, черт побери, учились классе?

ВАДИМ. Мне шел тогда шестнадцатый год. И, желая установить за собой репутацию эротического вундеркинда, я тут же рассказал в классе, какою болезнью я болел.

ГЛАВВРАЧ. Ну и ну. Зачем же?

ВАДИМ. Я не сомневался, что только выиграю в глазах окружающих.

ИЗВОЗЧИК. Не сумлевайтесь, барин! За десять целковых до Петровского и назад, а?! С барышней! Пажа! Пажа!

ЗИНОЧКА. Нет-нет! Ни за что!!!

ВАДИМ. Но что же тогда? Прощайте?

ЗИНОЧКА. Нет! Да нет же! Цена эта неслыханная. Идемте! Немедленно уходите, ага!

ВАДИМ. Оставь, крошка, это такая мелочь! Я готов заплатить любую цену.

ЗИНОЧКА. Еще что выдумали! Чтобы вы не смели ему давать больше «зелененькой»! Сами катитесь за десять целковых! Поняли?

ИЗВОЗЧИК. Ваше благородие! Помилосердствуйте! И-и-и-и-эх! Подаю.

ЗИНОЧКА. Он согласен! Согласен за три рубля! Он сейчас подает! Теперь вы видите, какая я умница! Видите, правда, ага!!!!

ГЛАВВРАЧ. Забавно. Выходит так, что вы — элегантный кутила, богач и мот, а она, бедненькая нищая девочка, сдерживает вас, потому что не может осознать допустимости таких трат?

ВАДИМ. Именно. Мне это ужасно было приятно.

ЗИНОЧКА. Ах, как хорошо! Ах, как чудно, как чудно! Ой, мамочка, нагнитесь, нас же зашибет!

ВАДИМ. Не бойтесь, глупенькая!

ЗИНОЧКА. Куда это мы свернули? Ах, это ж Яр! Какая я глупенькая! Какой смешной кулак! Ах, это вывеска! А там, на ней ворона, ага! Какая я умница! Это же ворона! Да! Мне чудно, ведь правда, это чудно, а?

ИЗВОЗЧИК. Пажа! Пажа!

ВАДИМ. Вам не холодно, Зиночка?

ЗИНОЧКА. Мне чудно! Чудно! Вот возьмите, погрейте мне ручки...

ВАДИМ. У вас уж и щечки такие, словно наклеили вам яблочную кожуру!

ЗИНОЧКА. Мне чудно, чудно, а вам?

ГЛАВВРАЧ. Вам было чудно? Чудно или нет?

ВАДИМ. Странно было в моей жизни. Испытывая счастье, достаточно было только подумать о том, что счастье это ненадолго, как оно в это же мгновение и кончалось.

ИЗВОЗЧИК. Теперь прикажете на Страстной?

ЗИНОЧКА. Мне чудно! Ах, как это чудно! А вы — милый, милый!

ВАДИМ. Езжай к дому свиданий, к Виноградову, знаешь?

ИЗВОЗЧИК. Пажа! Пажа!

ГЛАВВРАЧ. И вас нисколько не беспокоило, что вы больны и что собираетесь эту Зиночку заразить?

ВАДИМ. Еще бы! Я непрестанно думал об этом.

ГЛАВРАЧ. Думали и что?

ИЗВОЗЧИК. Надо прибавить, барин. Досюдова не сговаривались. Пожалте полцелкового.

ВАДИМ. Боялся неприятностей — вот и они! В кармане «их благородия» оставалось два рубля, и, если все дешевые комнаты уже заняты, мне не хватит пятидесяти копеек.

ЗИНОЧКА. Куда мы приехали? Что это за рыжий дом?

ВАДИМ. Ну, крошка, ну, Зиночка. Ну мы же только зайдем сюда, погреемся и уйдем. Ну, маленькая... Вот у тебя уже щечки как красные яблочки...

ЗИНОЧКА. Ой, нет, не нужно, да мне же и домой... надо... пора.

ВАДИМ. Но, девочка, это же ненадолго... Ты же продрогла, да? А я? Ты посмотри, снег забился за воротник, волосы вымокли как назло... назавтра буду кашлять, а там заболею... Ты этого же не хочешь, Зиночка?

Какой же у тебя холодный носик! Послушай, крошка, у меня осталась теперь одна только сотенная, а ее тут не разменяют... У тебя нет ли пятидесяти копеек, я тотчас верну тебе, как разменяют сотенную... непременно...

ЗИНОЧКА. Ах, нет, не смейте! Вы не вздумайте сотенную менять! Вы на меня и так потратились! Ах, ну нельзя ж так мотать! Нет! Нет. Вот. Возьмите. Их как раз десять... десять пятачков... очень долго я их все собирала, говорят, они к счастью.

ВАДИМ. Но, крошка, это право тогда жаль. Возьми их. Я обойдусь.

ЗИНОЧКА. Вы должны взять. Вы должны.

ВАДИМ. Нет, нет, не надо, я сейчас, я разменяю на улице, я приду.

ЗИНОЧКА. Вы должны взять. Вы меня обидите. Миленький! Вы должны.

ГЛАВВРАЧ. И вы?

ВАДИМ. Взял. Небрежно сунул в карман ее пятачки.

ЗИНОЧКА. Миленький! Ах, ты моя любонька, ах, ты моя лапочка... Мне чудно! Чудно! Вот здесь помоги мне пуговку... И тут. Нет, здесь не целуй, не надо, тут у меня шрамик маленький, я летом порезалась... Ах, ты мой родненький... Любонька моя...

ВАДИМ. Тише, тише, за стенкой услышат...

ЗИНОЧКА. Ну так что же... ну и пусть. Родненький... Глазки мои... И щечки... Носик мой родной... Не бойся, любонька, мне совсем ничуточки не больно, вот нисколечко... Мне чудно! Чудно!

ГЛАВВРАЧ. А вам? Вам было чудно?

ВАДИМ. Это невыносимо! Замолчи же, детка... Замолчи! Замолчи!

ГЛАВВРАЧ. Вы проводили ее домой?

ВАДИМ. Нет. Еще во дворе я спросил ее, в какую сторону ей идти, чтобы обозначить свой дом в ином направлении. Зря.

ГЛАВВРАЧ. Зря?..

ВАДИМ. Зря заразил девчонку. Она не оправдала моих надежд.

ГЛАВВРАЧ. Вы что же, ожидали от нее благодарности?

ВАДИМ. Просто, рискуя, ожидал получить удовольствие и вот не получил.

СОНЯ. За что? За что ты ее погубил? Что она тебе сделала?

ГЛАВВРАЧ. Не стоит так увлекаться, милая Соня ...

СОНЯ. Эх, ты... Вон, смотри, вон она идет, этот малыш, заботливо прячет в варежку клочок бумажки, на котором ты записал свое придуманное имя, номер телефона, которого нет!

ГЛАВВРАЧ. И даже истерика? Я потрясен.

СОНЯ *{швыряет на пол пятачки, они рассыпаются, катятся долго со звоном).* А помнишь, как она говорила: долго я их собирала, говорят, они к счастью?

ГЛАВВРАЧ. Соня, его же нет! Он не существует. Он — тень, бесплотная тень, которая не ответит...

ВАДИМ. Нет! Нет! Это был хлыст. Хлыст по моему подлому, подлому сердцу, Соня! Я сунул руку в карман, я обнаружил ее пятачки, я их так и не истратил. Это был хлыст, понимаешь? Он заставил меня бежать, бежать вслед за Зиночкой, бежать по глубокому снегу... Бежать, когда бежишь и знаешь, что догнать не сумеешь, что не встретишь никогда... никогда...

ГЛАВВРАЧ. Немудрено. Велика Москва, и много в ней народу. Эй! Гражданочка! Вам кого?

**Сцена 2. Мама**

*В «мертвецкую» робко входит пожилая женщина, сначала мы думаем, САНИТАРКА. ГЛАВВРАЧ нетерпеливо ее окликает.*

ГЛАВВРАЧ. Вы кого-то ищете?

МАТЬ. Вадя... Мальчик... Сынок... Вадя Масленников...

*ГЛАВРАЧ указывает ей на ВАДИМА, уводит БАРЫШНЮ. Мать стоит в «мертвецкой», лежат покойники, накрытые простынями... Она озирается, беспомощно рассматривает все вокруг. Звенит звонок, и вдруг «покойники» с гиканьем срываются со своих мест* — *это гимназисты.*

МАТЬ *(видит ВАДИМА, зовет).* Вадя, мальчик, ты забыл деньги...

ВАДИМ. Мама? Зачем вы? Что вам тут?

МАТЬ. Вадичка... Деньги заплатить за полгода, в гимназию... утром на столе... конверт забыл, мальчик...

ВАДИМ. Что за надобность? И завтра бы заплатил! Надо было вам ехать?!

МАТЬ. А я думаю, мальчик испугается, что деньги забыл, так вот — принесла... *(Она хотела потрепать его по голове.)*

ВАДИМ. Не смейте! Оставьте эти ваши нежности, тут нельзя! Да уберите вы конверт. Мне на урок надо! Сами платите, идите в канцелярию, если уж притащились...

МАТЬ. Вадя, Вадичка, хорошо, куда только идти, я не помню... Вот этим коридором?

ВАДИМ. На втором этаже, по лестнице, идите же, мне некогда, да не подходите ко мне после! Ах, да, не снимайте же этот ваш капор! Идите так!

ШТЕЙН. Эй, господин Масленников! Это что за шут гороховый в юбке изволил уединиться с вами?

ЕГОРОВ. Ах, что за шубка, что за манеры, что за ботиночки! Вадька, не отпирайся, это твоя вчерашняя пассия от Виноградова, ты ей недоплатил, поросенок эдакий, вот она явилась за прибавкой!

ШТЕЙН. Фи, Масленников, недоплатить девушке, какой стыд! Надо быть европейцем! Одолжить вам гривенник?

*Звонок, входит ГЛАВВРАЧ.*

ГЛАВВРАЧ. Вам было так стыдно за вашу мать перед гимназическими товарищами?

ВАДИМ. Только перед этими. Только перед этими. Водительскую головку нашего класса составляли богачи Штейн и Егоров и, как мне тогда хотелось думать, я сам.

ГЛАВВРАЧ. Но вы были бедны?

ВАДИМ. Мы? Мы жили на какую-то пенсию, и мама крутилась из последних сил, чтобы содержать меня в гимназии. Идиоты! Это моя старая обнищавшая гувернантка! Ей надо рекомендаций!

ШТЕЙН. Куда? В веселый дом Марьи Ивановны в Косом переулке?

ВАДИМ. Штейн был сыном богатого еврея-меховщика и лучший ученик в классе.

ШТЕЙН. Передай, что я ее рекомендую на правах постоянного клиента. В конце концов, пора быть европейцем...

ЕГОРОВ. Чтой-то вы, ребятушки, пристаете к честной девице?

ВАДИМ. Егоров тоже был богат. Он был сыном казанского лесопромышленника, из очень религиозной, ранее старообрядческой семьи... Послушайте, господа, если вам угодно я вас ей представлю, и вы сможете не без успеха за ней поухаживать...

МАТЬ. Возлюблю Тебя, Господи, возблагодарю, исповедую Имя Твое, ибо отпустил Ты много злого и преступного! *(все, ко есть на сцене, подхватывает молитву, шепчут).* По милости Твоей и по милосердию Твоему... Аминь.

НЯНЬКА. Вадя! Барыня обедать зовут.

ВАДИМ. Отец погиб, когда я был маленьким, и в нашей бедной квартирке вечно пахло кухней. В классе я все это скрывал, разумеется. И она должна была понимать! В своей облысевшей шубке, в старых стоптанных туфлях, она только позорит меня!

ГЛАВВРАЧ. Вы попросили у матери прощения?

ВАДИМ. Я хотел. Но когда мы сели к столу...

*ВАДИМ и МАТЬ сидят друг напротив друга и едят суп. ГЛАВВРАЧ подсаживается к ним.*

ВАДИМ. Видите, как она ест? Поднимает ложку дрожащей рукой, проливает часть супа обратно в тарелку.

ГЛАВВРАЧ. И что из того?

ВАДИМ. Это же противно! Противно! Видите? После каждого глотка беловатым языком она слизывает с губ жир. И эти вечно жалобные выцветшие глаза! Вот, смотрите, смотрите, опять пролила на стол!

ГЛАВВРАЧ. Вы ненавидите вашу мать за ее старость или за ее уродство?

МАТЬ. Вкусно?

ВАДИМ. За эти желтые щечки, за эти жиденькие волосики, за морковный от горячего супа нос... *(МАТЕРИ, передразнивая.)* Ффкусне...

МАТЬ. Вадя... мальчик... *(Внезапно она заплакала, бросив ложку на стол.)*

ВАДИМ. Ну, не надо, не плачь... ведь не о чем... мамочка...

*НЯНЬКА входит с блюдом в руках.*

НЯНЬКА. Вадя! Барыня! Вадька, негодник! Ах, ты! Ты зачем огорчаешь барыню, говори! Ах, ты-то!

ВАДИМ. Молчи, старая хрычовка!

НЯНЬКА. Ты! Ты еще! Вот еще! А я-то! Я-то! Надо же!

МАТЬ. Вадичка, мальчик!

ВАДИМ. Старые вонючие... Я грязно выругался и тут же хватил кулаком по тарелке. Вот так, с облитыми супом брюками и кровоточащей ладонью, пошел к себе в комнату.

ГЛАВВРАЧ. А кулаком-то по тарелке хватили для кого и зачем?

ВАДИМ. Не знаю, для кого уж и зачем!

ГЛАВВРАЧ. Ну а если бы... Если бы тогда на перемене к вам подошел кто-то, ну, скажем, тот же Егоров, и сказал, что негоже сыну совеститься и отрекаться от своей матери только потому, что она старая, уродливая и оборванная...

ЯГ. И вправду, Вадька, ведь это обязанность твоя любить и почитать свою мать. Такое дело... Говорю тебе от души. ...И тем больше любить и тем больше почитать, чем старее, дряхлее и оборванней она.

ШТЕЙН. Пора быть европейцем, Масленников. Пора понимать такие вещи.

ВАДИМ. Я... Я... Я сомневаюсь, что Яг был способен на такие слова. В старших классах он, по выражению начальства, совершенно испортился, стал сильно и много пить.

МАТЬ. Вадя... Можно к тебе?

ВАДИМ. Войди.

МАТЬ. Ты уж прости меня, мой мальчик. Ты хороший. Ты ведь хороший, я знаю.

*МАТЬ погладила лежащего на каталке ВАДИМА по волосам и ушла.*

**Сцена 3. Буркевиц**

*В мертвецкой тихо. САНИТАРКА моет пол. На каталках лежат тела. Среди них* — *тело ВАДИМА. В мертвецкую медленно входит человек во френче, неболъ-шогороста, крошечные серые глаза, костистый лоб под шоколадными, впрочемуже с сединой, вихрами. Вошедший нерешительно топчется, рассматривая мертвецов. Потом подходит к каталке с ВАДИМОМ.*

НЕИЗВЕСТНЫЙ. Вадим?

САНИТАРКА. Ш-ш-ш-ш-ш! Тут нельзя, товарищ, ишь! А я-то! А он-то...

НЕИЗВЕСТНЫЙ. Пригласите сюда главврача.

САНИТАРКА. Еще бы! Открывай карман шире. Отдыхают главврач.

НЕИЗВЕСТНЫЙ. Моя фамилия Буркевиц.

САНИТАРКА. Завтра, завтра! А то еще — вот еще!

БУРКЕВИЦ. У вас в госпитале должен находиться... больной... Масленников. Так?

ГЛАВВРАЧ *(влетает).* Товарищ Буркевиц? Мне только что протелефонили... Вы — здесь?! Я только вот прилег на минуту. Простите... Довожу до вашего сведенья...

БУРКЕВИЦ. Где Вадька?

ГЛАВВРАЧ. Вадька???

БУРКЕВИЦ. Вадим Масленников.

ГЛАВВРАЧ. Масленников? Кокаинист? Вот он.

БУРКЕВИЧ. Поднимите простынь.

ГЛАВВРАЧ. Был доставлен тремя курьерами Вашего учреждения. Около полудня. Вчера.

БУРКЕВИЦ. Его доставили живым?

ГЛАВВРАЧ. Спасать его было поздно. Нам оставалось констатировать смерть от остановки дыхания. Умышленное отравление кокаином. И смерть. *{Поднимает простыню.)*

*Молчание.*

БУРКЕВИЦ. Вадька! Вадька! Ты что? Ты что это, а???

ГЛАВВРАЧ. Товарищ Буркевиц! *(САНИТАРКЕ.)* Воды! Нет, нашатырь, нашатырный спирт! Живо!

БУКЕВИЦ. Вадька! Что же ты молчишь, Вадька? *(По-немецки.)* War... tot... Умер. Tot... das Kind... In seinen Armen das Kind war tot. Скажи ж что-нибудь. Мы ж договаривались, сукин сын! Выручай!

ВАДИМ *(по-немецки).*

Er haelt in den Armen das aechzende Kind,

Erreicht den Hof mit Muh' und Not...

УЧИТЕЛЬ. Verdammte Bummelei.

ВАДИМ. И в ту самую минуту, когда наш немец застукал, что я подсказываю Буркевицу, Буркевиц чихнул, но чихнул так несчастливо, что из носа его вылетела сопля и, качаясь, повисла чуть ли не до пояса.

САНИТАРКА. Ишь-ты! Вот это соплища-то, Господи прости...

УЧИТЕЛЬ. Was ist denn wieder los...

ЯГ. А ты, милой, оборвал бы там свои устрицы. Бог милостив, а нам нынче еще обедать надо.

ШТЕЙН. Право слово, господа, надо быть европейцем, а с вами, Буркевиц, это, простите, немыслимо...

*БУРКЕВИЦ ищет платок, но у него в кармане платка нет. САНИТАРКА тычет ему бутылку с нашатырем.*

ГЛАВВРАЧ. А ну вас, несите полотенце! Товарищ Буркевиц!

УЧИТЕЛЬ. Aber selbstverstandlich nur im Falle, wenn Sie heut'n Taschentunch besitzen.

*БУРКЕВИЦ вытирает лицо полотенцем.*

ГЛАВВРАЧ. Считаю этот хохот чрезвычайно жестоким, несправедливым и неуместным! Товарищ Буркевиц! Позволите навести порядок во вверенном мне учреждении?

БУРКЕВИЦ. Оставь, доктор, путь их повеселятся.

ЯГ. А что ж мы худого сделали, что посмеялись? Да завидя эдакую соплю, тут бы и лошади рассмеялись. Да я такой сопли, прости, господи, за всю жизнь не видывал.

БУРКЕВИЦ. Вот именно. Если б та сопля, доктор, меня не сделала человеком, то заместо человека я сделался бы соплей.

ВАДИМ. Мы это поняли, но только не сразу.

ШТЕЙН. Любопытно, однако, что с этого дня мы перестали для него жить, этот мужлан как будто похоронил нас.

ЯГ. Эх, да что там! Да за что ты, Васька, дозволь тебя спросить, с той поры три года с нами ни единым словечком не обмолвился?

ГЛАВВРАЧ. Ну что же. Зато теперь, я думаю, товарищ Буркевиц исчерпывающе ответил на все ваши вопросы...

ВАДИМ. Нет. Это началось не теперь. Гораздо раньше. Еще в гимназии.

ДЕВКА. Купите газету, интересный барин.



ВАДИМ. Газету? А и сама ты — ничего. Что в газете?

ДЕВКА. Ой,барин... Ой,жиды... жиды... опять народ мутят...ой, не могу...

ВАДИМ. Что ты... что ты, тише, дурища! Сама-то читать умеешь?

ДЕВКА. Не, барин... На что мне? Вот купи газету, да и мне прочти... Я тут и живу недалеко... В Черны-шовом переулке... как раз...

ВАДИМ. Я купил газету, там печатался громкий судебный репортаж из Киева, другая статья была полна нехороших намеков на ритуальные убийства у евреев...

ГЛАВВРАЧ. Дело Бейлиса?

ДЕВКА. Ну что они, что? Они, проклятые, убили мальчишечку? Да-а-а?! Барин, я с тебя меньше возьму, ишь хорошенький... Ну, за рубль, ну, пойдем...

ВАДИМ. А если б, к примеру, я был еврей? Что б тогда?

ДЕВКА. Жи-и-ид??? Да я б ему за три! За три! Зелененькую с жида! У-у-у, кровопийцы!

*Звенит звонок.*

ЯГ. Аминь, ребятушки... Дай-ка мне, Вадька, газетку... Надо, стало быть, в курсе... А то тут, видишь, дело какое, как бы не пришлось, брат, быть европейцем.

ВАДИМ. Тотчас на перемене толпа гимназистов собралась вокруг Штейна, и Яг с недоброй улыбкой спросил его...

ЕГОРОВ. А верите ли вы, господин Штейн, в возможность и существование ритуальных убийств у евреев?

ШТЕЙН. Мы, евреи, не любим проливать человеческую кровь.

ВАДИМ. Штейн тоже улыбался, но, когда я увидел его улыбку, у меня сжалось за него сердце.

ШТЕЙН. Так вот, мы, евреи, не любим проливать человеческую кровь. Мы предпочитаем ее высасывать. Ничего не поделаешь, надо быть европейцем.

БУРКЕВИЦ. Вы, кажется, господин, Штейн, испугались здесь антисемитизма? А напрасно. Антисемитизм вовсе не страшен, а только противен, жалок и глуп: противен потому, что направлен против крови, а не против личности, жалок потому, что завистлив, хотя желает казаться презрительным, глуп потому, что еще крепче сколачивает то, что целью своей поставил разрушить.

ВАДИМ. Воцарилась тишина. Учитель истории, проходя по коридору мимо, поневоле застыл, прикованный к месту тихим голосом Буркевица.

БУРКЕВИЦ. Евреи перестанут быть евреями только тогда, когда наши господа-христиане сделаются наконец истинно христианами, иначе говоря, людьми, которые сознательно ухудшая условия своей жизни — дабы улучшить жизнь всякого

другого, будут от такого ухудшения испытывать удовольствие и радость. Но пока этого еще не случилось, и двух тысяч лет для этого оказалось недостаточно. Поэтому напрасно вы, господин Штейн, пытаетесь купить ваше сомнительное достоинство, унижая перед этими свиньями тот народ, к которому вы имеете честь, слышите, имеете честь принадлежать. И пусть вам будет стыдно, что я, русский, говорю это вам — еврею.

*Молчание.*

ЕГОРОВ. Вот так Васька... Ай да гусь лапчатый.

ГЛАВВРАЧ. Товарищ Буркевиц! Позвольте пожать вашу руку. Знаете, в первый раз за всю мою жизнь испытал острую гордость от сознания того, что я русский и что среди нас есть хотя бы один такой, как вы, товарищ Буркевиц.

ЕГОРОВ. Да-да! Знаете, было в его словах какое-то особенное рыцарство, рыцарство личного самоуничижения ради защиты слабого и обездоленного инородца! Рыцарство, столь свойственное русскому человеку в национальных вопросах. А вы далеко пойдете, Василий.

ШТЕЙН. Медленно, тупо, настойчиво... этот Васька Буркевиц все пер и пер... от тройки до четверки... от четверки до пятерки...

ВАДИМ. А в выпускном классе он уже, в сущности, обогнал тебя, Штейн!

ДЕВКА *{ШТЕЙНУ.)* Ладно, барин, уж так и быть, за рубль. Пойдем! Я, что ль, не человек?

ВАДИМ. Замолчи, дура!

ГЛАВВРАЧ. Вы что же, были не согласны с Буркевицем?

ВАДИМ. Согласился поначалу.

ГЛАВВРАЧ. Вы разделяли общее воодушевление?

ВАДИМ. Да. И впервые минуты даже испытывал смутную неприязнь к Штейну.

ГЛАВВРАЧ. Кстати, как повел себя Штейн?

ВАДИМ. Штейн? Злобно улыбаясь, он отошел, при этом словно что-то жуя или шепча губами.

ГЛАВВРАЧ. Вам было его жаль?

*Молчание.*

ГЛАВВРАЧ. Вам было жаль Штейна? Отвечайте. ВАДИМ. Нет, нет. Просто я сообразил... ГЛАВВРАЧ. Сообразили, что?

*Молчание.*

ГЛАВВРАЧ. Что? Что вам мешало испытывать радость за товарища Буркевица?

*Долгое молчание.*

ГЛАВВРАЧ. Общую гордость, которую разделяли все ваши русские товарищи? ВАДИМ. Я... Я... Я... Да идите вы... Штейн!

ШТЕЙН. Что тебе, Масленников? ВАДИМ. Можно обнять тебя за талию? ШТЕЙН. Идиот!

*Вбегает САНИТАРКА.*

САНИТАРКА. Доктор! Доктор! Ты-то... А я-то... Начальство идут... Вот. ГЛАВВРАЧ. Немедленно! Все на местах? Дежурный врач?!

*Мертвецы на каталках, накрытые простынями. Посторонних нет. САНИТАРКА поливает пол хлоркой. Входит товарищ БУРКЕВИЦ.*

БУРКЕВИЦ. Я оставил распоряжения насчет похорон.

ГЛАВВРАЧ. Вы окончили гимназию одновременно с этим... Масленниковым?

БУРКЕВИЦ. Он что-то вам говорил?

ГЛАВВРАЧ. Нет! Просто припомнил вашу фамилию.

БУРКЕВИЦ. Ладно, доктор. Бывай здоров.

ГЛАВВРАЧ. Товарищ Буркевиц! Каковы же результаты вашей инспекции? Какие будут выводы? Замечания? Распоряжения?

БУРКЕВИЦ. Пять лет назад вышла у нас с Вадькой одна история. Понимаешь, был в гимназии этой поп. *(Задумался.)* Попа того самого, кстати... нынешней осенью того... как врага революции. А... да что там! Если б не Вадька — вышибли б тогда с волчьим билетом. Вот так-то. Попа шлепнули. Директор сам где-то помер, повезло ему собаке. А теперь вот и Вадька... «Erreicht den Hof mit Muhe und Not; In seinen Armen das Kind war tot»...

ГЛАВВРАЧ. Я владею французским, английским и итальянским, знаю латынь и греческий, немного понимаю по-испански, читаю на польском... однако, как это ни смешно, не знаю немецкого языка. Так что боюсь, что не вполне понял смысл вашего высказывания, товарищ Буркевиц.

БУРКЕВИЦ. Дисциплину, дисциплину, епть Богу в душу мать вашу, доктор! Разговорчики! Распустил тут! Это тебе военный госпиталь, а не бордель! Ясно?

**Сцена 4. Соня**

*Одинокое тело ВАДИМА на каталке, накрытое простыней. Посторонних нет. ГЛАВВРАЧ разговаривает по телефону.*

ГЛАВВРАЧ. Нет. Нет. Его увезут сегодня же. Нет, нет. Нет. Боюсь, что на товарища Буркевица это посещение произвело самое тягостное впечатление. Нет. Это невозможно. Мне это запрещено, милая Соня. Отныне вход в госпиталь будет осуществляться строго по пропускам, подписанным товарищем Буркевицем. Нет. И еще раз нет. Встретимся на бульваре. Уже свободен. Уже. Немедленно. Я? Я запру госпиталь. Ради вас я закрою Вселенную на ключ. Уже иду. На этой пыльной скамейке. До встречи, милая Соня.

*ГЛАВВРАЧ уходит, запирает дверь в «мертвецкой» на ключ. Тишина. Некоторое время ВАДИМ один. Но вот слышно, как кто-то пытается открыть дверь. Появляются САНИТАРКИ, они везут каталку, на ней* — *смертельно пьяный ЯГ.*

ЯГ. Вадя! Вадька! Спит. Черт! Все такой же красавец! Ведь красавец? А?

НЕЛЛИ. Барин премиленький!

КИТТИ. А ты-то? А я-то?! Сладкий, сладкий барин! А и сами вы — ничего!

ЯГ. Слушай! Вадька! Это девки нам на сегодня! Вставай! Будите его, будите!

НЕЛЛИ. Я — Нелли.

КИТТИ. А я-то — Китти.

ЯГ. Цыц! Настюха и Китюха! Ясно? Что, хороши? Вадька! Сейчас едем быстренько кататься, а потом к ним домой! На всю ночь! Ясно? Вадька! Да проснись же, черт! У вас тут спирту у кого можно взять?

ВАДИМ *{окончательно просыпаясь).* Яг! Ты откуда? В панаме!

ЯГ. Прямо с вокзала! Еле от папаши! Проходу не дает, ребятушки! *{Поет.)* Я вас лю-ю-юбил... Сиди с ним в Казани. Кипяти его бизнес! Уж не рад, что гимназию кончили! А ты-то? Как ты-то? Студент? Юридический?

ВАДИМ. Именно. Юридический студент.

ЯГ. Вот такое дело, ребятушки! Студент! А между тем вижу в твоих глазах бессмертную тоску безденежья! Уж ты, Вадька, не взыщи! *{Вытащив из кармана пачку сотенных бумажек, он достал одну и протянул ее ВАДИМУ.)*

ВАДИМ. Да пошел ты!

ЯГ. Бери, бери! Чай, от русского берешь, дура твоя голова, не от европейца какого-нибудь!

ВАДИМ. Ладно, спасибо, ты... *{берет)* тебе уж и так много, ты б не пил больше, Яг!

ЯГ. Что? Мы что же, не русские? Чай, не европейцы! Наливай!

ВАДИМ. Где это мы?

НЕЛЛИ. В Орле!

ВАДИМ. Почему... в Орле?

НЕЛЛИ. Потому что здесь водку по чайникам разливают, миленький.

КИТТИ. А ты-то что подумал, барин?

ЯГ. Больше не могу! Не могу больше эту гадость употреблять, Вадька! Эй, братец! Ты бы братец, самогону, нам с собой... Русского, а не какого-нибудь там...

КЕЛЬНЕР. Я б с радостью, барин хороший, дак некуда, он-то у меня в бочке...

ЯГ. Катюха! Настюха! Ищи ведро! Надо вишь, дело какое, ведро где-то спи\*ить!

ВАДИМ. Не надо! Не надо! Ты уж и так на ногах еле стоишь!

ЯГ. Я-то? Это я-то? А ты? А кто это только что упал в сортире? Я?

КИТТИ. Я-то, я-то, ведрище-то!

НЕЛЛИ. Ведро нашлось, господа хорошие, сколько ж лить, миленькие мои.

ЯГ. На сто! На сто налей, епть твою Богу в душу... *{кидает сотенную, поет)* Я вас любил... лю-ю-ю-бовь... Вадька! Кто в сортире упал?

ВАДИМ. Ты! Упал — ты!

ЯГ. А ты? Ты-то, епть твою, что?

ВАДИМ. Я... только побелел.

ЯГ. Извини. Надо, брат, быть европейцем. Я, значит, упал в сортире, а он только побелел? Да?

НЕЛЛИ *(с трудом тащит ведро).* Вот, полное ведро, видите ли!

КИТТИ *(помогает ей).* Ой, невмоготу, ой, умру, барин...

ЯГ. Вадька! Тащи ведро!

ВАДИМ. Слушай, а пошел ты!

ЯГ. Вадька! Шалишь... Я тебе утром сотенную отвесил? Тащи ведро! *{НЕЛЛИ.)* Эй! Поди-ка сюда...

*НЕЛЛИ подносит ведро, ЯГ пьет самогон прямо из ведра. Протягивает ведро ВАДИМУ.*

ВАДИМ. Пошел ты со своим ведром! Со своими мильонами! Со своей сотенной! Со своим папаней! С пьяной рожей своей!

ЯГ *{падает, чуть не плачет).* Ва-а-адька! Тащи ведро! Тащи его, миленький! А то Настюха лопнет! Надо, брат, быть европейцем! Тащи его, дура твоя голова! Тащи! Я ва-а-ас лю-ю-ю...

ВАДИМ. Идиот!

*ВАДИМ берет ведро. ДЕВКИ ставят ЯГА на ноги. ЯГ, ВАДИМ с ведром, НЕЛЛИ и КИТТИ в коридоре их квартиры.*

КИТТИ. Да, вы-то... вы-то... Эй! Не упадите опять, барин...

НЕЛЛИ. Тише, тише... Только, Бога ради, без шума, господа хорошие...

КИТТИ. А то — хозяйка-то проснется... А мы-то... *(Хихикает.)*

ЯГ. Милая, не сумлевайтесь. Ежели ваши легкие и диванные пружины в исправности — шуму не будет! *(Поет.)* Я вас лю-ю-юбил... лю-ю-бовь... Вадька! Еще глоток!

*ЯГ пьет из ведра, потом ему делается нехорошо.*

ЯГ. Где тут у вас на воздух... милая...

*КИТТИ провожает его к окну. ЯГА рвет.*

ВАДИМ. Идиот! *(НЕЛЛИ.)* Поди-ка сюда. Не будем пока времени терять, детка.

*ВАДИМ целуется с НЕЛЛИ, ведро падает. В наступившей тишине слышны приближающиеся по коридору шаги. Дверь осторожно приотворяется, а потом нагло открывается, и в комнату входит СОНЯ в мужской пижаме.*

СОНЯ. Н-ну? Вы, я вижу, очаровательные жилицы. И что же у вас так каждую ночь будет, м-м?

КИТТИ *(вужасе).* Хозяйка квартиры...

НЕЛЛИ. Софья Петровна... мы...

ЯГ *(поет).* Я вас люби-и-и-ил... лю-ю-ю-юлю... бовь...

СОНЯ. Ваш товарищ прекрасно поет. Почему он только закрывает глаза? Ах, впрочем, да: чтобы не видеть, как я закрываю уши.

ВАДИМ. Остроумие придает облику женщины то самое, что мужской костюм ее фигуре: подчеркивает имеющиеся у нее прелести и недостатки.

СОНЯ. Боюсь, что только благодаря моему костюму вы оценили мое остроумие.

ВАДИМ. Это из вежливости. Было бы жаль по вашему остроумию оценивать вашу фигуру.

СОНЯ. Вашей вежливости я предпочла бы галантность.

ВАДИМ. Благодарю вас.

СОНЯ. За что?

ВАДИМ. Вежливость беспола. Галантность сексуальна.

СОНЯ. В таком случае спешу вас заверить, что не в моих намереньях ждать от вас галантности. Да, впрочем, и где вам. Для того, кто галантен, — женщина пахнет розой, а для таких, как вы, видно, даже роза пахнет женщиной. А спроси вас, так вы даже и не знаете толком, что такое женщина.

ВАДИМ. Что такое женщина? Нет, почему же — знаю. Женщина это все равно что шампанское: в холодном состоянии шибче пьянит и во французской упаковке дороже стоит.

СОНЯ. Если ваше определение правильное, то я бы имела право утверждать, что ваш винный погреб оставляет желать много лучшего. Впрочем, может быть, мы эту колючую беседу когда-нибудь сможем продолжить. Меня зовут Соня Минц.

ЯГ *{тихо поет).* Я вас лю-ю-ю-бил... лю-ю-ю-бовь...

СОНЯ. Собственно, господа, я не имею ничего против вашего пребывания в моей квартире, однако же прошу вас вести себя потише. Спокойной ночи, господа.

*СОНЯ выходит. ВАДИМ стоит столбом, тупо смотря ей вслед. ЯГ мгновенно протрезвел и стал собираться.*

ЯГ. Милые, просьба соблюдать тишину.

КИТТИ. Ба-а-рин, куда ж вы, куда?

ЯГ. Тс-с-с! Катька! Где моя панама?

НЕЛЛИ. Вот она... Да что же вы, премиленькие, постойте...

ЯГ. Тс-с-с-с! Вадя, идем. *(Он выгреб из кармана горсть мелочи и положил на стол.)* Такая вот история... Здесь два червонца, думаю, будет. Прощайте, милые... Я ва-а-а-с лю-ю-юбил...

*ЯГ и ВАДИМ быстро уходят. НЕЛЛИ и КИТТИ смотрят им вслед с недоумением. Потом надевают халаты и начинают убирать мусор, мыть полы...*

САНИТАРКА (старая). Пш... пш... ишь... их пусти... других пусти... как бы не так... господа хорошие... а доктор-то?..

*Тихонечко в мертвецкую входит СОНЯ, о чем-то шепчется с САНИТАРКОЙ.*

САНИТАРКА. Ладно уж... Сиди уж... Пш... как бы не так *(на предложенные СОНЕЙ деньги).*

ВАДИМ. Ня-я-я-нька! Нянька! Ня-нянька! Поди ко мне! Немедленно. НЯНЬКА. Что это, Вадичка, ни свет ни заря кричишь так? Только барыню разбудишь.

ВАДИМ. Ты что же, чертова кукла, теперь летом в валенках ходишь? НЯНЬКА. Очень ноги болят, Вадичка... Только затем и звал? ВАДИМ. Да-да, только затем...

*Тут же ВАДИМ бешено выпрыгнул из кровати, топающими босыми ногами изображая преследование в страхе бегущей НЯНЬКИ.*

ВАДИМ. Пш! Пшла-а-а! Эй, догоню! Улю-юлю! Брысь отсюда! Брысь! И это еще не все! Это было только начало представления, которое я в то утро разыгрывал перед твоими воображаемыми мною синими глазами, Соня!

СОНЯ. Это было чудное представление? М-м-м-м...

ВАДИМ. Да! Я полагаю, ты следила бы за мной с восхищением, ибо с нынешнего утра я переменился совершенно!

МАТЬ. Вадя, ты какую сегодня рубашечку наденешь?

ВАДИМ. Шелковую. Шелковую рубашку давай! Она чистая?!

МАТЬ *(подает рубашку).* Чистая, мальчик. Смотри! Вадя, Вадя, что ты?

*ВАДИМ топает рубашку ногами.*

ВАДИМ. Я бросил эту новую лучшую рубашку и топал ее ногами потому, что на плече чуть-чуть разошелся шов.

НЯНЬКА. Барыня, я зашью, сей же час... вы только заберите от него... барыня...

МАТЬ. Вадя... Вадя... Зашьем... сейчас же отдай!

ВАДИМ. Пора! Пора быть европейцем, старые перечницы! Нерадивые мои, ленивые мои старые перечницы! Пора!

*ВАДИМ хватает МАТЬ на руки, кружит ее. НЯНЬКА выхватывает рубашку.*

МАТЬ. Вадя, Вадя. Ну, хватит, ну, мальчик, ну пусти меня, ну...

НЯНЬКА. Вадя! Барыню уронишь! Вадя! Барыню уронишь! Ишь ты! А я-то! А он-то! Кофей убегает. Кофей убегает! А я-то!

ВАДИМ. Уже на улице во мне возникло желание послать тебе цветы. Сперва я представил, что пошлю тебе корзину за десять рублей.

СОНЯ. О-о-о-о!

ВАДИМ. Потом за двадцать, потом за сорок...

СОНЯ. Ну, нельзя ж так мотать! М-м-м-м...

ВАДИМ. Да, именно так я и представлял, что зависимости от цены корзины растет твое радостное изумление. Все. Когда я переступил порог цветочного магазина — я совершенно укрепился в необходимости истратить на цветы все имеющиеся у меня сто рублей Яга.

СОНЯ. Но ты же их не истратил?

ВАДИМ. Нет.

СОНЯ. Да почему же?

ВАДИМ. Да потому что в магазине стояла ты.

СОНЯ. Я? И я не узнала тебя?

ВАДИМ. На мне была старая, еще гимназическая фуражка, старые, с выбитыми коленями брюки. У меня нехорошо тряслись ноги, а ты шла прямо на меня.

СОНЯ. Ты лжешь! Как я была одета?

ВАДИМ. Серый костюм, пучок суконных фиалок был скверно приколот и морщил борт, ботинки без каблуков. Ты шла прямо на меня и улыбалась.

ПРОДАВЩИЦА. Угодно ли мсье корзину или букет?

СОНЯ. Невероятно, но я прекрасно помню, что ни единого человека не было в магазине.

ПРОДАВЩИЦА. Гвоздики. Перистые по тридцать копеек. Красные по сорок. Хризантемы... Бромелии... Розы. Вот эти — палиантовые — рубль пятьдесят.

ВАДИМ. Я это понял, когда ты прошла прямо мимо меня к кассе. Ты улыбалась вовсе не мне или не тому, кого ты видела. Ты улыбалась тому, о ком ты думала, Соня.

ПРОДАВЩИЦА. Иберис. Гиацинт. Вергинская лилия. Аир. Клематис. Чайные испанские розы. Вот эта корзина — всего сорок рублей.

СОНЯ. Пожалуйста, цветы пошлите сейчас же, а то господин может уйти, и будет очень досадно.

ПРОДАВЩИЦА. Конечно, конечно, курьер уже ушел, барышня.

ВАДИМ. Ну, наконец-то. Все утро я никак не мог вспомнить твой голос, этот особенный голос с трещинкой... Пожалуйста, повтори, что ты тогда сказала.

СОНЯ. Пожалуйста, мои цветы пошлите сейчас же, а то господин может уйти, и будет очень досадно. Еще раз?

ВАДИМ. Нет. Теперь я его вспомнил... Твой особенный голос. Теперь...

СОНЯ. И ты не купил цветы?

ВАДИМ. Купил. По дороге домой я все высматривал местечко, куда бы мне выбросить эти несколько гвоздик, купленных приличия ради. Хочешь, забирай.

*Он отдает СОНЕ гвоздики.*

СОНЯ. Но ведь между нами в ту ночь совершенно ничего не было. Еще ничего решительно.

ВАДИМ. Я знаю. Но во мне-то все уже было.

СОНЯ. И что же? И что ты мог ожидать?

ВАДИМ. Ничего. Ты посылала цветы какому-то господину. Ровно в эту минуту все было кончено между нами. Знаешь, даже в самом скверненьком человеке подчас родятся такие чувства, такие непримиримо гордые и требующие безоговорочной взаимности...

СОНЯ. А тут она посылает цветы какому-то господину...

ВАДИМ. Да! И страдание горького одиночества представлялось этому человеку милее радости успеха, достигнутого посредничеством разума... В ту минуту между нами все было кончено, Соня.

СОНЯ. Вот и прекрасно. Это было б просто прекрасно. Прощай, Вадим.

ВАДИМ. Прощай. И что это за господин такой? Что это такое за слово? Барин — да, это понятно, убедительно... А господин? Это же финтифлюшка какая-то.

*Входит ГЛАВВРАЧ. В руках у него пакет из белой шелковой бумаги, заколотый по шву булавками.*

ГЛАВВРАЧ. А... это вы опять? Опять за старое? Волнения? Разговорчики? Беготня?

ВАДИМ. Пропустите, я хочу лечь.

ГЛАВВРАЧ. Вот это правильно, товарищ Масленников! Кстати, вам просили передать.

*ГЛАВВРАЧ подходит к ВАДИМУ и кладет ему на грудь пузатый пакет. Тишина. Неожиданно ВАДИМ вскакивает. Вскрывает пакет. Там* — *букет цветов.*

ВАДИМ. Что это? Это же Сонины цветы.

ГЛАВВРАЧ. С запиской и с просьбой встретиться сегодня же вечером.

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

*«Мертвецкой» уже нет. Сценическое пространство напоминает скорее хорошую психиатрическую санаторию, о которой вскользь упоминалось в Прологе. Что-то белое и прекрасное, белое и воздушное. Много, много белого цвета. Белые стены. Кружевные занавеси. Мягкий пол. В углу за столиком сидит ГЛАВВРАЧ, он перебирает страницы рукописи, делая там пометки, как будто в истории болезни.*

**Сцена 5. Любовь**

*ГЛАВВРАЧ садится где-то наверху, изображая памятник Гоголю.*

СОНЯ. Вы видели? Капля. С каменного носа Гоголя... отпала, зацепила фонарный свет. Зажглась. И тут же потухла. Видели?

ВАДИМ. Да, конечно, я видел. Соня.

СОНЯ. Почему вы смеетесь?

ВАДИМ. Так... Вспомнилось... Идемте.

СОНЯ. Интересное?

ВАДИМ. Нет.

ГЛАВВРАЧ *{переходит к пианино, играет танго).* Вспомнилась, вероятно, сопля товарища Буркевица.

ВАДИМ. Слышите?

СОНЯ. Слышу.

ВАДИМ. Как будто лупят молотком по звонку. Соня.

СОНЯ. Любишь, да?

ВАДИМ. Сейчас. Скажу.

СОНЯ. Детка.



ВАДИМ. Скажу. Что я мог сказать тебе? Рассказать о зараженной мною Зиночке?

СОНЯ. Родной мой.

ВАДИМ. Слова. Волшебные. Чудесные. Рассказать о том, как я прогнал мать из гимназии?

СОНЯ. Милый.

ВАДИМ. Что я мог тебе сказать?

СОНЯ. Да, милый.

ВАДИМ. Сейчас. Скажу. Соня.

СОНЯ. Скажи теперь. Скажи.

*ВАДИМ отталкивает СОНЮ, кричит.*

ВАДИМ. Мне нужны деньги! НЯНЬКА. Вадя, Вадя, что ты ни свет ни заря кричишь?

ВАДИМ. Мне нужны деньги! Немедленно.

*ВАДИМ стоит над спящей матерью, трясет ее за плечо.*

МАТЬ *{просыпаясь).* Что, что такое, мальчик, что ты, что?

ВАДИМ. Ты не слышала? Мне нужны деньги, немедленно!

МАТЬ. Нет, теперь нет у нас, мальчик... Позже... потерпи.

ВАДИМ. Ну что же, если денег нет, так дай мне твою брошь, я заложу ее.

НЯНЬКА. Что ты, Вадя... Это ж единственная память... Об отце твоем, Вадя!

ВАДИМ. Мне нужны деньги!

ГЛАВВРАЧ. Но ощущение счастья? Желание обнять весь мир? Разве этого недостаточно?

ВАДИМ. Но те сто рублей, что дал мне Яг, через неделю были уже истрачены! Вот что у меня осталось от них!

МАТЬ. Брошь вчера заложена. Потерпи, мальчик.

ВАДИМ. И как я с этим могу сегодня встретиться с Соней? Мы уж уговорились! Уговорились с ней обедать вместе, а потом оставаться до ночи в Сокольниках! Как я могу встретиться с ней без денег? Как?

МАТЬ. Вадя... Вадя...

ВАДИМ. Мне нужны деньги, и я продам квартиру, я пойду на преступления, чтобы добыть их.

НЯНЬКА. Вадя! Не обижай ты барыню!

ВАДИМ. Тебя еще только, старый черт, не хватало!

НЯНЬКА. Вадя, не добивай ты ее, она и так сидит как неживая. Может, у меня возьмешь, а?

ВАДИМ. Пошла вон, старуха!

НЯНЬКА. Нынче день смерти твоего отца. Возьми у меня, возьми, сделай милость.

ГЛАВВРАЧ. Вы знали, что эти деньги она сберегла долголетним трудом?

НЯНЬКА. Возьми ради Христа.

ГЛАВВРАЧ. Вы знали, что копила она их на богадельню?

НЯНЬКА. Возьмешь, а?

ГЛАВВРАЧ. Чтобы на старости, когда работать не будет сил, иметь свой угол?

НЯНЬКА. Возьми, не обессудь...

ВАДИМ. Я знал. И все-таки взял их.

*НЯНЬКА всхлипывает. Входит СОНЯ.*

*СОНЯ и ВАДИМ в пустом зале ресторана. Кельнер накрывает на стол. Роскошный ужин. У стены — фортепьяно. ГЛАВВРАЧ играет танго.*

СОНЯ. О-о-о! Вадим, нельзя ж так кутить! ВАДИМ. Не говори при мне о деньгах, Соня.

СОНЯ. М-м-м... Слышишь? Опять. Ты любишь этот испанский жанр? ВАДИМ. Нет, предпочитаю русский. СОНЯ. Почему?

ВАДИМ. Я не знаю почему, Соня.

СОНЯ. Испанцы всегда поют о тоскующей страсти, а русские о страстной тоске, может быть, поэтому, м-м-м? ВАДИМ. Да, именно так, Соня. СОНЯ. Милый. Скажи мне... Скажи... ВАДИМ. Сейчас. Сейчас скажу, Соня...

*ВАДИМ, немного пьяный, возвращается домой. На лестнице стоит, как будто его поджидая, девушка.*

ДЕВКА. Купите газету, интересный барин.

ВАДИМ. Газету? А и сама ты — ничего. Что в газете?

ДЕВКА. Наклонися — скажу. *(Шепотом.)* Нашего-то царя — снова немец дубасит!.. *(Крепко обнимает, целует ВАДИМА.)*

ВАДИМ. Что ты... дурища! Сама-то читать умеешь?

ДЕВКА. Не, барин... На что мне? Вот купи газету, да мне и прочти... Я тут и живу недалеко... В Чернышовом переулке... как раз... Эй, ванька!

ВАДИМ. Дальше все было ужасно просто.

ДЕВКА. Ишь, красавчик, тебе дешевле, за рубль.

ВАДИМ. Пошел!

ИЗВОЗЧИК. Балу-у-у-й!

ВАДИМ. Извозчичья пролетка, откуда я видел кусочек звездного неба.

ДЕВКА. Надо же, искусал всю. А рубль-то есть ли у тебя, красавец?

ВАДИМ. Потом ворота, деревянные и сплошные, в которых дверца открывалась, как в часах с кукушкой.

ДЕВКА. Погоди, сейчас дойдем, погоди...

ВАДИМ. Керосиновая лампа. И одеяло из цветных лоскутков, сырое и тяжелое, словно с песком...

ДЕВКА. Да погоди ты, ирод, дай хоть платье скину...

ВАДИМ. Вяло сваливающая набок женская грудь с расплывшимся каштановым соском и белыми вокруг пупырышками.

ДЕВКА. Ой, красавчик, ой, не задави ради Христа, ой, не могу... ой...

ВАДИМ. И наконец остановка, и точка всему, и осознание, что женские телесные прелести — это только кухонные запахи: дразнят, когда голоден, отвращают, когда сыт...

ДЕВКА. Рубь-то на столе оставь...

ВАДИМ. Через семь часов я должен был встретиться с Соней. Что вы скажете на это, доктор?

ГЛАВВРАЧ. Это была измена!

ВАДИМ. Нет! Это слово решительно не удерживается, соскальзывает, отпадает, нет!

ГЛАВВРАЧ. Но если не измена, то что же это?

ВАДИМ. Это раздвоение! Раздвоение духовного и чувственного начал! Чувственность моя открыта всем женщинам, духовность же только одной Соне.

ГЛАВВРАЧ. Означает ли это, что целуя Соню...

ВАДИМ. Именно! Целуя Соню, я испытывал слишком нежное обожание, слишком глубокую душевную растроганность, чтобы испытывать чувственность.

ГЛАВВРАЧ. Неужели ни разу...

ВАДИМ. Нет! Для влюбленного мужчины все женщины — это только женщины, за исключением той, в которую он влюблен: она для него человек.

ГЛАВВРАЧ. Берегитесь: для влюбленной женщины, напротив, все мужчины — это только человеки, за исключением того, в которого она влюблена, он для нее — мужчина. Так что... чем быстрее вы объявите Соне, что вы...

ВАДИМ. Только не это! Нет! Все будет иначе! Соня! Завтра мы будем у Яга! Ты помнишь его?

СОНЯ. Я вас люби-и-ил... М-м-м-м?

ВАДИМ. Именно! У него прекрасная комната. Под самой крышей. Но к вечеру он должен уйти. И м-м-м-м-м... мы... будем там одни.

СОНЯ. О-о-о-о! Неужели?

ВАДИМ. И в этом нет ничего такого! Знаешь, этот Яг — душевнейший малый и преданный мне друг и...

*СОНЯ, ЯГ, ВАДИМ на балконе у ЯГА.*

СОНЯ. Как высоко. И как красиво. На дворе еще день, а здесь — сумерки. Абрикосовый свет.

ЯГ. Такое дело, ребятушки. Абрикосовый... Разрешите вам нацедить, Софья Петровна, ликерчик на ять...

СОНЯ. М-м-м-м... Что там за башня, не пойму?

ЯГ. Вот эта? Сен-Жермен-де-Пре, Софья Петровна. Неужто не узнали? Ай-ай-ай... И я ведь, можно сказать, и не знал, что вы с Вадимом встречаетесь и видно Даже друзья. Прошу покорно откушать.

СОНЯ *(пригубив ликер).* М-м-м-м...

ЯГ. Ведь вы, Софья Петровна, нас в ту ночку, деликатно выражаясь, в три шеи выставили, да, кстати сказать, поделом... Но я бы и кланяться вам не посмел, а тут вдруг такое дело...

СОНЯ. Какое дело?

ЯГ. Ну, это самое... Словом, не знаю, как Вадим это сладил, протелефонил ли вам...

СОНЯ. М-м-м-м... (Она *поперхнулась, замахала рукой.)* Ничего похожего. С чего вы это взяли? Просто я сама на следующее утро послала ему записку и цветы. Вот и все.

ЯГ. Цветы?

СОНЯ. Ага.

ЯГ. Ему-с?

СОНЯ. Ему-с.

ЯГ. Позвольте, однако, Софья Петровна. Позвольте... Вы изволили сказать, цветы там, записку и прочее... Ну а адресок-то, адресок-то как же?

СОНЯ. Но очень же просто. На следующее утро раненько я вызвала Нелли и допросила ее обо всем.

ЯГ. Однако, позвольте, Софья Петровна, ведь эта самая Настюх... э, Нелли... не знала ни фамилий, ни адресов.

СОНЯ. Правда. Но зато она знала, что одного из вас, того, кто был в студенческом кителе, зовут Вадимом, а другого Яг. Мало того, прошлой зимой она частенько видела вас обоих у Мюра, причем оба вы тогда ходили в какой-то, как она выразилась, странной форме, совсем похожей на студенческую, только пуговицы были не золотые, а серебряные. Эта форма московской классической гимназии мне была известна — там сейчас учится сынишка моей кузины.

ЯГ. 3-з-здорово! Вот так дела... И вы, стало быть...

СОНЯ. ...поехала в гимназию. Швейцар, после краткого выяснения наших с ним отношений, достал мне список учеников, окончивших гимназию этой весной. Мне повезло: в этом списке был только один по имени Вадим. Так я узнала фамилию, а швейцар тут же раздобыл мне и адрес.

ЯГ. Да-с... Однако, пора мне, ребятушки, зовут меня дела, не обессудьте, Софья Петровна. Ты уж, Вадимушка, позаботься, шоб барышня не скучала.

ВАДИМ. Он ушел, совсем свечерело, стало ветрено, и мне вдруг стало жаль, что ушел Яг.

СОНЯ. У, какой бука...

ВАДИМ. Боязливо, совсем как ребенок дразнит собаку, она стала водить указательным пальчиком по моим губам, я тотчас расхохотался.

СОНЯ. Вот по этому самому — по тому рассмеешься ли ты или озлобленно оттолкнешь мою руку, я в будущем всегда узнаю твои чувства.

ВАДИМ. Между тем темнело быстро и от крепчайшего ветра становилось беспокойно.

СОНЯ. Пойдем в комнату.

ВАДИМ. В комнате было тихо и душно, будто натоплено. Я включу лампу.

СОНЯ. Не надо, Вадим.

ВАДИМ. За белеющей в темноте, словно расплющенной колонной, мне помнилось, стояла кушетка. Соня...

*ВАДИМ обнимает СОНЮ и начинает наступать на нее. Они медленно движутся к кушетке, на которой дремлет ГЛАВВРАЧ.*

СОНЯ. М-м-м...

ГЛАВВРАЧ *(просыпаясь).* Ну вот, давно бы так.

СОНЯ. Милый. Детка. Скажи мне...

ВАДИМ. Что же мне делать? Скажите, что делать?

СОНЯ. Скажи мне...

ГЛАВВРАЧ. Как? И даже теперь?..

ВАДИМ. Нет. Сонины поцелуи опять делали меня слишком растроганным, чтобы быть чувственным. Что же мне делать? Что делать?

ГЛАВВРАЧ. Ну, есть несколько путей... Во-первых...

СОНЯ. Любишь? Да?

ВАДИМ (ГЛАВВРАЧУ). Нет! Нет! Нет!

СОНЯ. Любишь... Моя мечта, мой мальчик...

ГЛАВВРАЧ. Не впадайте в панику.

ВАДИМ. Сейчас будет такой срам, после которого уже нельзя будет жить.

СОНЯ. Мой мальчик, мой бука...

ГЛАВВРАЧ. Постарайтесь не думать. Не думайте ни о чем. Отдайтесь вашим чувствам...

СОНЯ. Мы падаем, милый! А-а-а-а!

*ВАДИМ вскакивает, рвет воротник, хрипит.*

ВАДИМ. Придумал! Соня. Мне худо! Воды!

*ВАДИМ падает в обморок. Все сбегаются к нему: ГЛАВВРАЧ, САНИТАРКИ. Обмахивают, обливают, поднимают, уводят. СОНЯ продолжает лежать на кушетке.*

**Сцена 6. Письмо**

*СОНЯ полулежит на кушетке.*

ГЛАВВРАЧ. «И в последнюю секунду, когда как в черную пропасть мы рухнули на кушетку, я, как это видел в театре, вдруг отчетливо захрипел: „Соня! Мне дурно! Воды!"»... На этом месте рукопись кокаиниста становится совсем уж беспорядочной. Что-то о каком-то письме... но неразборчиво... Вы сегодня не в духе? Вас что-то беспокоит, милая Соня?

СОНЯ. Почитайте мне это письмо.

ГЛАВВРАЧ. Его тут нет. *(Перебирает рукопись.)* Он пишет, что через месяц после известных событий получил письмо... и, насколько я понимаю, это все... Честно говоря, я устал от всей этой романтической грязи. Давайте съездим в Коломенское?

СОНЯ. Возьмите бумагу и перо.

ГЛАВВРАЧ. Как прикажете.

СОНЯ. Пишите. Москва, 1916 года, сентября. Мой милый и дорогой мой Вадим. Мне тяжело, мне горько подумать, но все же я понимаю, что это мое последнее письмо к тебе. Ты ведь знаешь, что с того самого вечера... В скобках: ты знаешь, какой я имею в виду... Закройте скобку. Вечера... между нами установились очень тяжелые отношения. Точка. Такие отношения, раз начавшись, уже никогда не могут вернуться и стать прежними. При таких отношениях достаточно... Нет, это зачеркните. Сделайте абзац.

ГЛАВВРАЧ. После «и стать прежними»?

СОНЯ. Да. Прежде всего, о твоем так называемом обмороке. С первой же минуты я в этот обморок не поверила, запятая, я поняла, что обморок этот только выход из положения, неблагоприятного для твоего самолюбия и оскорбительного для моей любви.

ГЛАВВРАЧ. Давайте напишем в скобках, что обморок имеет что-то общее с «обморочить»?

СОНЯ. Не стоит. Так. Для моей любви. Точка. Я не быстро диктую?

ГЛЛАВВРАЧ. Для меня не существует преград. Я окончил курсы стенографисток, милая Соня.

СОНЯ. Тысячи раз я задавала себе вопрос тире что же произошло, запятая тире...

ГЛАВВРАЧ. Мог бы возражать, как бывший филолог.

СОНЯ.... И тысячи раз получала один и тот же ответ, тире, он не захотел тебя.

ГЛАВВРАЧ. Грубо, грубо. Если не захотел, зачем же тогда устроил встречу?

СОНЯ. Ответ был один, двоеточие, очевидно потому, что сознательная его воля желала меня, между тем, запятая, как его тело противно и наперекор воле, запятая, брезгливо от меня отвернулось. Точка. И это брезгливое непослушание твоего тела, Вадим, меня особенно оскорбляло. С новой строки.

ГЛАВВРАЧ. Ох-хо-хо...

СОНЯ. Ты знаешь, что на следующий день должен был приехать мой муж.

ГЛАВВРАЧ. Вот это уже интрига!

СОНЯ. Нет, зачеркните. Вернитесь назад. Не осуждай меня, Вадим, и пойми, что всякие рассудочные соображения, которые побуждают телесно овладеть женщиной, оскорбительны для нее. Да. Безрассудство, совершаемое рассудочно, тире это низость. Эта мысль выражена ясно?

ГЛАВВРАЧ. Ясней некуда. Переходите к мужу.

СОНЯ. Да. Должен приехать муж, и какие бы ужасы меня ни ожидали, ты знал, что я честно и по-хорошему расскажу ему обо всем. Точка. Но я не сделала этого. Напротив, запятая, после той ночи я почувствовала к приехавшему мужу какую-то новую благодарную нежность. Ты знаешь, что было дальше. Ты пришел к нам домой как гость и как чужой.

*Звонок, входят МУЖ СОНИ и ВАДИМ.*

МУЖ. А вот и новый знакомый твой. Прошу вас, Вадим. Чудно! Благодарю. Я покажу вам нашу квартиру. Начнем со спальни. СОНЯ. Не входите!

МУЖ. Ты не одета? Тогда накройся чем-нибудь. Она кокетничает. Между нами — чудно сложена! Чудно!

СОНЯ. Я сейчас выйду!

МУЖ. Входите, входите. Это наша спальня. Здесь чудно.

СОНЯ. М-м-м-м, как ты бестактен.

МУЖ. Соня. Молодой человек отлично понимает: когда муж вернулся из дальних странствий — в спальне — хе-хе — царит некий хаос... Порхают Амуры... И чудная полуобнаженная нимфа возлежит на ложе любви! Ну же! Проходите, проходите, Вадим!

ВАДИМ. Благодарю вас. Добрый вечер, Софья Петровна.

МУЖ. Вы заметили? Здесь все из красного дерева.

ВАДИМ. Это очень дорого? И какое-то особенное покрывало... Которым накрылась Софья Петровна... Откуда оно?

МУЖ. Из Марокко.

ВАДИМ. Марокко... это в Африке?

МУЖ. В Северной Африке, молодой человек.

ВАДИМ. В Африке. Как картинка из книжки старинной, услаждавшей мои вечера, изумрудные эти равнины и раскидистых пальм веера...

МУЖ. Если перевести на наши — хе-хе — отечественные... эта вещь обошлась мне... в пятнадцать целковых! Да-с. Представляете? Это же чудно! Чудно!

СОНЯ. Я знаю, двоеточие, в эти минуты, стоя в нашей спальне, ты испытывал и ревность, и боль, и горечь оскорбленной любви, многоточие.

ВАДИМ. Вас можно поздравить с таким приобретением.

МУЖ. Это еще что! Идемте в столовую, я покажу вам две чудные вазы... *{Уходя.)* Дорогая, приготовь-ка нам что-нибудь выпить...

СОНЯ. И только потом я узнала, что это оскорбление твоей любви — тире — было часом рождения твоей чувственности, запятая...

ГЛАВВРАЧ. Надо как-то закончить предложение, вы тянете бесконечно, милая Соня.

СОНЯ. Хорошо, точка. С новой строки. И знаешь, так мне вдруг стало жаль тебя, Вадимушка, так больно было мне, так больно... *{ВАДИМ ложится рядом с ней, СОНЯ вскакивает, кричит.)* Больно! Больно!

ВАДИМ. Извини, я не хотел.

*Стук в стенку, ругательства.*

СОНЯ. И наши новые встречи были уже не те, что раньше, двоеточие... Что это за притон?

ВАДИМ. Все тот же. На, возьми полотенце.

СОНЯ. Прошу тебя, не кури.

ВАДИМ. Прости, я заплатил за час, так что оденься поскорей.

СОНЯ. Я переносила этот разврат, как больной переносит лекарство, двоеточие, он думает этим спасти свою жизнь, запятая, тире, я думала спасти свою любовь.

ВАДИМ. Девочка, мне сегодня идти к Штейну, я не смогу проводить тебя. Увы.

СОНЯ. Но вчера, запятая, вчера, тире, я почувствовала, нет, я поняла, что даже и чувственности нет в тебе больше, что ты сыт, что я лишняя и что так продолжаться не должно.

ВАДИМ. До пятницы, детка.

*СОНЯ, одетая для путешествия, множество чемоданов, коробок и саквояжей. МУЖ пересчитывает багаж, САНИТАРЫ выносят чемоданы. ГЛАВВРАЧ, как секретарь, стоит рядом с СОНЕЙ, записывая.*

СОНЯ. Нет, Вадим, нет, милый, это не любовь, а это грязь, мутная, мерзкая. Такая грязь имеется в моем доме в таком достатке, что я не вижу нужды переносить ее из моей супружеской спальни, где «все из красного дерева», это в кавычках, запятая, в жалкий номер притона.

ГЛАВВРАЧ. Многоточие? Не думаю, чтобы адресат стал читать далее.

МУЖ СОНИ. Ну-с, пора! Прощай, медицина. Жарища, должно быть, в этой Африке, страшное дело!

СОНЯ. Вы правы. Прощай, Вадим. Прощай, милый, дорогой мой мальчик. Прощай, моя мечта, моя сказка, мой сон.

МУЖ СОНИ. Не задерживайся, Сонечка. *{Выходит.)*

СОНЯ. Прошу тебя, оставь это письмо без ответа. Верь мне, двоеточие, ты молод, вся жизнь твоя впереди, и ты-то еще будешь счастлив. М-м-м? Прощай же. Точка. Соня. Точка. Впрочем, без точки. Соня без точки. Да. *{Выходит.)*

ГЛАВВРАЧ *{один, дописывает).* Прощай же. Соня. Без точки... Уф-ф-ф...

**Сцена 7. Кокаин. Начало**

*Комната та же. ВАДИМ лежит на кровати. За окном* — *снег. Долго звонит телефон.*

ГЛАВВРАЧ. Алло. Нет, не Вадим. А кто его спрашивает? Кто-то? Где-где? В канцелярии университета? Нет, отчего же. Он может подойти к телефону. Это какой-то Зандер.

ВАДИМ. Простите. Хотя у парадной двери нашего дома в суконной синей поддевке и сидел рыжий Матвей, жильцы, где только и как только возможно, избегали пользоваться его услугами. И вот уже много лет в доме были приспособлены звонки... Так что достаточно просто нажать нужную кнопку. М-м-м-м?

ГЛАВВРАЧ. Иными словами, чтоб я убирался к чертовой матери?

ВАДИМ. Именно.

ГЛАВВРАЧ. Что ж... *{Уходит.)*

*На ВАДИМА сразу наваливается облако тепла, запахов и звуков. Вместе со звуками кафе появляется ЗАНДЕР.*

ЗАНДЕР. Ну, наконец-то, вот и ты, ну как живем? Ну как живем, Вадя?

ВАДИМ. Я? Я совершенно не знаю, что мне с собой делать в шибкий такой мороз. А вы — Зандер? М-м-м-м... А что такое «понюхон»?

ЗАНДЕР. Эх, Вадя, Вадя, проходи, проходи... Есть ведь в кармане рублей пятнадцать-то, да? Вот, знакомься, это Мик. Карикатурист и, кажется, танцор?

*Его колючие глазки и хищный нос радостно морщились. Подошел ХИРГЕ.*

ХИРГЕ. Сегодня грамм стоит семь пятьдесят, вам, значит, сколько? МИК. О, морозец-то? А? Ну, ты не засиживайся, выясняй, выясняй положение. ЗАНДЕР. Положение выяснено. Имеется пятнадцать рублей. НЕЛЛИ *{подходит к ним).* А мне один грамм. ХИРГЕ *{ВАДИМУ).* А вам, значит, два грамма. ЗАНДЕР. Нет, как же... Это ведь надо разделить.

МИК. Ну, разумеется. У меня предложение разделить все три грамма поровну на четыре части, ведь вы не возражаете, ведь нет же, Вадим?

НЕЛЛИ. Нет, уж мне целый грамм. Целый день за эти деньги работаешь... МИК. Хорошо, хорошо....

*ХИРГЕ достает аптекарские весы, приносит мешочек с кокаином, несколько маленьких бумажек. Начинается развешивание.*

ВАДИМ *{НЕЛЛИ).* А я вас узнал.

НЕЛЛИ. Я вас тоже, миленький.

ВАДИМ. Живете все там же?

НЕЛЛИ *{внимательно следит за весами).* Нет, съехали-с, хозяин с Софьей Петровной под Рождество квартиру продали-с. Так мы теперь в Хамовниках с Катериной. А ваш-то, ваш-то приятель тот? Видитесь?

МИК. Ведь правда сверкает, сверкает, как нафталин, а?

ВАДИМ. Редко. Он теперь влюблен. Яг влюбился в католичку. Представляете? М-м-м-м?

ХИРГЕ. Подержи-ка пакет.

ВАДИМ. А куда же уехали с мужем, м-м-м-м?

МИК. Э, да тут почти ничего не осталось...

НЕЛЛИ. Хозяйка говорила, в Африку-с.

ХИРГЕ. Это один грамм. Для нее.

НЕЛЛИ. Ой, спасибо, миленький, пустите, пустите...

*Она осторожно взяла свой пакетик и отсела в кресло. Достала из сумки тоненькую трубочку и целиком ушла в кокаин. ХИРГЕ отвешивал порцию ЗАНДЕРА.*

ЗАНДЕР. Ах, не закрывай ты, пожалуйста... Ах, не дави, не надо...

*ХИРГЕ убрал весы и ушел в другую комнату. МИК и ЗАНДЕР уединились со своими порциями.*

ЗАНДЕР. Только в левую ноздрю и могу...



МИК *(ВАДИМУ).* А вы-то что же не нюхаете? Пойдемте, я вам все сделаю. Что ж вы там, господа! Идите же смотреть, тут ведь человека ноздревой невинности лишают. Я поднесу эту понюшку к вашей ноздре, и вы дернете носом, это все.

*ВАДИМ попытался воспроизвести все в точности, но, вместо того чтобы вдохнуть,* — *выдохнул.*

ЗАНДЕР. Что ж ты сделал? Ты же сдунул.

МИК. Эх, черт!

НЕЛЛИ. Нет, нет, вы не умеете. Видите ли, миленький мой, понимаете ли меня, кокаин, или, как мы его называем, кокш...

МИК. Или, как мы его называем, кокаин...

НЕЛЛИ. Ну так вот, кокш, он необычайно, до волшебства легкий. Понимаете? Малейшего дуновения-с достаточно, чтобы его распылить. И как только я поднесу понюшечку, так вы от себя не должны дышать, а сразу в себя тянуть. Теперь поняли, да?

ВАДИМ. Наверное, понял.

НЕЛЛИ. Прекрасно. И еще раз, миленький. Ну, вот и все. Молодец. Я на минутку. Я сейчас вернусь.

МИК. Вы должны дышать теперь только через нос.

ВАДИМ. Через нос. М-м-м-м...

ЗАНДЕР. Эге-ге-ге! Уберите платок. Немедленно.

ВАДИМ. Но если мне необходимо высморкаться?

ЗАНДЕР. У-у-у-у-у! Что вы такое говорите. Ну, какой же дурак сморкается после понюшки? Глотайте.

МИК. На то это ведь кокаин, а не средство против насморка. Послушай, Зандер, ты постучи там Нельке, скажи, чтоб поскорее. Да и сам поторапливайся. Я ведь тоже еще не умер.

ВАДИМ. Я думаю, что он не действует на меня. М-м-м-м. В чем дело? Куда вы все уходите?

МИК. Э, пустое. В уборную. После первой понюшки слегка портится желудок... Но потом проходит мгновенно. Только у вас этого еще не может быть.

ВАДИМ. Я думаю, что кокаин-то на меня не действует.

МИК. Это вы можете рассказывать вашей бабушке.

ВАДИМ. Вот я напрягаю сознание. Свое сознание я заставляю наблюдать за изменениями в моих ощущениях. М-м-м-м. Кокаин, значит, и вправду на меня не действует, никаких молний нет и не будет, м-м-м-м?

ЗАНДЕР. Э-э-э-э, Вадя, Вадя, договорились же, чтоб тихо. Тихо себя веди.

ВАДИМ. А если этот яд, этот могучий, вы слышите, бедные, маленькие людишки?! Вы слышите меня? М-м-м-м... Мне хорошо.

МИК. А Вадим-то наш, кажется, совсем занюхан. А, Вадим?!

ВАДИМ. М-м-м-м... милый Мик! Милый мой Мик... Пожалуйста, потерпи... Если я теперь поверну голову — я опрокину комнату. Понимаешь меня? М-м-м-м?

НЕЛЛИ. И вовсе он не занюхан. Просто у него реакция, и надо дать ему скорей еще понюшку. Держи-ка его голову.

МИК. Так. Раз. Два. Три. Вдыхай!

ХИРГЕ. Господа, вам не пора?

ЗАНДЕР. Ну, вот и все. Последняя. Вадя, тихо сиди. Соображаешь?

ВАДИМ. Не последняя, нет. Нет! М-м-м-м! Мама! Мамочка! У меня же есть моя мамочка! М-м-м-м... Мик! Зандер! Надо ехать к мамочке! Почему я так долго иду к столу, Мик? Пока я делаю шаг, я сгибаю ногу в колене. Я никогда ее не согну...

ЗАНДЕР. Тише ступайте, Бога ради... Здесь? Нет? В эту дверь?

ВАДИМ. Мик! Милый, красивый мой Мик. У меня есть м-м-м-м-мама, а у мамы есть брошь, эта очаровательная дорогая штука... М-м-м-м... Десять, нет, восемнадцать порошков...

ЗАНДЕР. Идите с Миком. Мы вас тут подождем. Идите же...

ВАДИМ. М-м-м-мама... Мамочка... добрая... хорошая моя... фея... Спит... Эта брошь у нее под подушкой... Нет... В шкафу... на нижней полке... под постельным бельем... Посмотрите на нее, Мик... Моя мамочка... Она дышит... Дышит во сне... Она добрая... фея... Смотрите...

ЗАНДЕР. Быстрее копайся... Что ты там?

МИК. Эта?

ВАДИМ. Эта, да... Это единственная память... Память о папе... О моем папе, Мик! О мичмане Масленникове, сгинувшем в Порт-Артуре...

ЗАНДЕР. Эй, очнитесь! Вот, видите, видите, целых девять! Девять порошков! Каждому по два! А вам целых три! Вадим! Идите сюда!

МИК. Тиш-тиш-тиш... Кто-то идет сюда!

ВАДИМ. Тише, это люди...

ЗАНДЕР. Прячемся... Вадим!

ВАДИМ. Я уже тоже боюсь! Тиш-тиш-тиш!

*Стук в дверь, входит НЕЛЛИ. Все прячутся, потом вылезают.*

НЕЛЛИ. Профессор! Ах, профессор... Пожалуйста, сегодня... о спорте.

МИК. Да, профессор, да, про спорт. Дайте определение, что такое спорт.

ВАДИМ. Спорт, господа, это есть затрата физической энергии в непременных условиях взаимного соревнования и совершенной непроизводительности.

НЕЛЛИ *(МИКУ).* Пустите, пустите меня. Да пошел ты! *(Бьет МИКА.)* Дальше, дальше, профессор!

ВАДИМ. Тише, господа. Для нас, господа, важен не спорт, не его сущность, а только степень его воздействия, его влияния на общество и даже, если угодно, на государство.

НЕЛЛИ. Профессор, профессор, уже рассвет.

ВАДИМ. Нет, господа. Эта ночь не кончится никогда, и мы будем долго откусывать обожание каждой секунды. Я счастлив, так счастлив, господа...

НЕЛЛИ. Никого уже нет, профессор. Вам надо идти.

ВАДИМ. Это вздор! Настоящий вздор. Там, на столе еще пакет с кокаином!

НЕЛЛИ. Кокаина, конечно, нет.

ХИРГЕ *(входит).* Его унесли Мик и Зандер, профессор.

ВАДИМ. Что ж, я пропал.

НЕЛЛИ. Пропасть вы не пропали, профессор. Все ваши прекрасные слова — только театр. Идите на воздух. *(Уходит.)*

ВАДИМ. Что же они сделали, что они сделали со мной?

ХИРГЕ. Здесь сидеть тебе нечего. Одевайся. Иди.

НЯНЬКА. Явился! Ишь... Явился под утро, глаза б мои...

ВАДИМ. Пошла ты... *(МАТЕРИ.)* Ты? Что ты? Что ты в моей комнате... И почему лампа горит? М-м-м-м?

МАТЬ. Вор. Мой сын — вор.

*ВАДИМ, размахнувшись, бьет МАТЬ по лицу. Потом еще. И еще.*

МАТЬ. Мой сын — вор. Вор. Вор.

ЯГ *(на коленях).* Велик Ты, Господи, и всемирной достоин хвалы, велика сила Твоя и неизмерима премудрость Твоя.

ВАДИМ. Яг, можно к тебе?

ЯГ. Тиш-тиш... И славословить Тебя хочет человек, частица созданий Твоих, который носит с собой повсюду смертность свою...

МАРГАРИТА *(она немолодая испанка, повторяет, коверкая слова)* И носит

с собой повсюду смертность свою...

ЯГ. ...Свидетельства греха своего и свидетельство, что Ты «противостоишь гордым».

ВАДИМ. Здравствуйте, господа.

ЯГ. Посиди, посиди, милой... По милости Твоей и по милосердию Твоему растопил Ты грехи мои как лед...

МАРГАРИТА. ...растопил Ты грехи мои как лед...

ЯГ. По милости Твоей и по милосердию Твоему... Аминь.

МАРГАРИТА. Аминь. Это очень хорошая молитва, Яг.

ЯГ *(поднимаясь с колен).* Все. Поехали, поехали, собирайтесь, ребятушки...

ВАДИМ. Ты уезжаешь?

ЯГ. А ты, можно сказать, не знал? В Каталонию, в монастырь Монсеррат, отправляемся, Вадя... Да-с... Кутили да пьянствовали, а тут вдруг такое дело! И не говори.

МАРГАРИТА. Яг, подожду тебя там.

ЯГ. Да-да, Маргариточка. Взгляни там багаж... Вадя, нет ни минуты. Как доберемся туда — не ведаю... Как-нибудь вразумит Господь... Вот тебе, не обессудь. *(Он сунул ВАДИМУ пачку денег.)*

ВАДИМ. Яг. Послушай... я сегодня... и моя мать... Видишь ли. М-м-мм. Я ушел из дому...

ЯГ. Такая история... Да это ж, можно сказать, находка... Вадя! Да это же истинный Господь и очень кстати. Вот тебе ключи! Живи, живи. Смотри тут за комнатой. Горничная раз в неделю... Я с вокзала ей... протелефоню... Я...

ВАДИМ. М-м-м-м. Ты меня выручаешь, просто сказать тебе не могу...

ЯГ. Вадя, храни тебя Господь... Что — обнимемся? Прощай, дура твоя голова. Прощай.

**Сцена 8. Сила кокаина**

ХИРГЕ. Сегодня грамм стоит семь рублей девяносто копеек.

ВАДИМ. Пожалуйста... один... нет, полтора... Полтора грамма. Где он? Куда же я положил порошки?

КУРСИСТКА. Они, конечно, на подоконнике, профессор.

ВАДИМ. Подожди. Там кто-то есть. М-м-м-м... Взгляни. Там, за окном кто-то стоит. Я знаю, это он.

КУРСИСТКА. Наше окно на шестом этаже, профессор.

СТУДЕНТ. Я как будто видел его лицо. Там, за стеклом.

ВАДИМ. Нужно взять порошки. Принесите мне их.

КУРСИСТКА. Нет-нет. Я не пойду, простите, профессор.

СТУДЕНТ. Я принесу.

ВАДИМ. Идите же!

СТУДЕНТ. Иду.

ВАДИМ. Что же вы стоите?

СТУДЕНТ. Темно. Надо зажечь свечу.

ВАДИМ. Спички в кармане пальто. В коридоре.

СТУДЕНТ. Иду. Так-так. Слышите?

КУРСИСТКА. Шаги. Шаги в коридоре.

СТУДЕНТ. В дверь, кажется, стучат.

ВАДИМ. Кто там? *(Действительно слышен какой-то невнятный стук.)*

КУРСИСТКА. Что вам нужно?

СТУДЕНТ. Говорите, кто вы?

ВАДИМ. Кто там, говорите!

КУРСИСТКА. Тиш-тиш-тиш! Это он. Прячемся в шкаф! Идите к нам, профессор.

СТУДЕНТ. Полезайте наверх. А мы на нижней. Тиш-тиш-тиш...

ВАДИМ. Прекратите! Что за вздор! Это же на дворе рубят дрова! Это же утро! Утро! Это же какие-то странные мании у вас! Если вы не прекратите, слышите! Немедленно не прекратите... вы окончите свои дни в сумасшедшем доме! Уходите вон! Слышите?

*ВАДИМ лихорадочно отдернул занавеску, раскрыл дверь, в комнате, конечно же, никого не было...*

ВАДИМ. Сила кокаина. Доктор! Где же вы?! Эй! Да. Невольно, лишь только сказал сейчас эти слова, тотчас мне представилась Ваша презрительная улыбка. Я прав? Прав, ей-богу! Где вы?! Вы, в чьи руки попадут мои печальные записки! Отзовитесь, вы нужны мне! Выходите! Я же знаю, вы где-то рядом. Молча улыбаетесь где-то в темноте. За шкафом? Не угадал? За портьерой? Ну, хватит играть в прятки. Я знаю, вы тут. Ну же? Нет, в самом деле, я чувствую, что эти мои поступки, которые должны характеризовать силу кокаина... для вас характеризуют лишь мою собственную слабость. Ведь правда? Эй! Ну погодите! Я вас выманю! Сейчас я докажу, что, случись это с вами, — кокаин погубил бы вас точно так же, как и меня!!!

ГЛАВВРАЧ *(выходит).* Погубил? Меня?

ВАДИМ. Именно. Вас! Вас! Вы недооцениваете силу кокаина.

ГЛАВРАЧ. Неужели? И в чем же выражается эта сила?

ВАДИМ. Сейчас! Сейчас мы вам это представим! Эй! Немедленно ко мне. *(Хлопает в ладоши. Появляются КУРСИСТКА и СТУДЕНТ.)* Итак... Сегодня выпускной экзамен. Слышите? «Сила кокаина». Разумеется, вы должны нас сразить, убедить, увлечь. Ну-с. Тяните билеты.

*ВАДИМ держит веером бумажки-билеты. Они робко подходят, и КУРСИСТКА первая вытаскивает билет.*

КУРСИСТКА *(читает вопрос).* Вопрос первый. «Что такое счастье».

ВАДИМ. Прошу.

КУРСИСТКА. До встречи с кокаином люди ошибочно полагали, что счастье есть нечто цельное, тогда как...

ВАДИМ. ...Ну-ка, ну-ка...

КУРСИСТКА. Счастье состоит: первое — из физического ощущения счастья, профессор, а также внешнего события, которое является психическим возбудителем этого ощущения.

ВАДИМ. Отлично! Правильно! Примеры! Вы, вы, тяните билет.

*СТУДЕНТ вытягивает билет. Повторяется сцена с ЗИНОЧКОЙ, только теперь СТУДЕНТ играет роль ВАДИМА.*

КУРСИСТКА. Мне чудно! чудно! Вот возьмите, погрейте мне ручки!

СТУДЕНТ. Эй! Гони в дом свиданий! К Виноградову! Да побыстрей!

ВАДИМ. Видите? Она счастлива. Между тем события изменились, эти события нехороши и даже губительны для Зиночки, но это изменение не дошло еще до ее сознания, а потому для нее, Зиночки, событий этих как будто бы и нет.

КУРСИСТКА. Мне чудно! Чудно! А вы — милый, милый...

ВАДИМ. Таким образом, продолжается физическое ощущение счастья, хотя, повторяю, никаких внешних событий, которые являлись возбудителем этого счастья, уже и в помине нет. *{Хлопает в ладоши.)*

*СТУДЕНТ, изображая пузатого ДОКТОРА.*

ДОКТОР. Дитя мое, этот негодяй совершил над тобою ужасный нечеловеческий поступок, следствием которого может быть твоя искалеченная жизнь, а может быть даже смерть.

ЗИНОЧКА. Ах! *(Падает.)*

ВАДИМ. И вот у меня в руке крохотная щепотка кокаина, которая в единый миг возбуждает в организме человека точно такое же физическое ощущения счастья.

*ЗИНОЧКА нюхает кокаин и застывает в блаженной позе.*

СТУДЕНТ. Ощущение счастья в никогда не испытанной раньше огромности.

ВАДИМ. Что это означает?

КУРСИСТКА. Это означает, что совершенно отпадает необходимость в каком-либо внешнем жизненном событии, профессор.

СТУДЕНТ. Бессмысленными становятся труд, усилия и время, которые человек затрачивает, стремясь к намеченной цели!

ВАДИМ. Прекрасно! Правильно! Отлично! Вот эта-то способность кокаина возбуждать физическое ощущение счастья — и есть та страшная притягательная сила, противостоять которой не может никто. Даже вы, доктор! Даже вы!

ГЛАВВРАЧ. А вы даже и не хотите?

КУРСИСТКА И СТУДЕНТ. Не хотим! Не собираемся, не хотим.

ВАДИМ. Другого пути нет. Идите к нам. Начните. Сейчас они вам все приготовят, доктор.

ГЛАВВРАЧ. Хорошо. Последний вопрос. А что если у миллионов людей ощущение счастья вызывает не результат, а те усилия, труд, преодоления, которые тратятся для достижения этого вашего вожделенного события?

ВАДИМ. Отвечайте, прошу. Вы. Вы первая. *(КУРСИСТКЕ.)* Ну-с?

КУРСИСТКА. М-м-м-м...

ВАДИМ. Странно. *(СТУДЕНТУ.)* А вы что скажете, молодой человек?

СТУДЕНТ. М-м-м-мы этого не проходили, профессор...

ГЛАВВРАЧ. И не догадывались об этом?

КУРСИСТКА. Мы не знаем, что сказать, профессор. Нет. Этого у нас в жизни не было.

ГЛАВВРАЧ *(ВАДИМУ).* Что скажете?

ВАДИМ. Пойдите вон! А? Что? Что разинули рты? Я выброшу вас отсюда с волчьим билетом, ясно?! Болваны! Идите! Меня от вас тошнит! Я не могу на вас смотреть.

Вон!!!! *(КУРСИСТКА И СТУДЕНТ убегают.)* Нет, это немыслимо! Доктор, я готов! Сегодня я готов их изничтожить! Ничтожества! Нет, это не ученики! Не люди! Это... Вот оно, вот оно пришло, доктор. Мучительное, неотвратимое, страшное, звериное раздражение... Вот они, видения зловещего срама. Что это, доктор? Я испытываю позывы, зверские, страшные позывы... их изничтожить. Изничтожить, убить. Я хочу вонзить свои ногти в ее гадкие щеки. Выколоть его пустые глаза! Догоните, поймайте, приведите их, доктор... У них еще есть, есть порошки... Я...

ГЛАВВРАЧ. Т-с-с-с. У вас обычная постнаркотическая депрессия. А знаете, непойманная мышь тоже уверена, что основное свойство мышеловки — это тот кусок сала, который ей хочется съесть?

ХИРГЕ. Молодой человек. Жить становится все сложнее.

ВАДИМ. Сколько?

ХИРГЕ. Видели вы, что творится на Хитровке? На Лубянке? Пречистенке?

ВАДИМ. Сколько? М-м-м-м?

ХИРГЕ. Двадцать четыре. Сегодня грамм стоит двадцать четыре рубля.

ВАДИМ. Три, нет... три с половиной грамма.

ДОКТОР. Учтите, эта доза обычно смертельна.

ВАДИМ. Это хорошо. Это будет ощущение никогда не виданного огромного счастья, счастья, от которого надо умереть...

*Долгое молчание.*

ВАДИМ. Доктор! Есть ли у человека душа?

ХИРГЕ. Что вы решили? Чего вы ждете? В столице вооруженный бунт. Кажется, вчера низложено правительство. ВАДИМ. Сколько стоит грамм? ХИРГЕ. Пятьдесят пять рублей.

ВАДИМ. Осталось... ровно на три с половиной грамма. М-м-м... ХИРГЕ. Здесь четыре грамма. Берите. Это подарок. ВАДИМ. Подарок? Зачем же? Мне? ХИРГЕ. Сегодня ваша свадьба.

*ВАДИМ оглянулся. В залу вошла СОНЯ.*

СОНЯ. У тебя запачкана щека. Дай, вытру. Вот так. М-м-м, какой неряха.

*Следом за СОНЕЙ вошли все персонажи.*

ВАДИМ. Соня. Это ты? СОНЯ. Я. Это я, милый. ВАДИМ. Почему столько людей? СОНЯ. Это гости. Сегодня наша свадьба. ВАДИМ. Это что, тоже театр? СОНЯ. Как раз нет.

ЯГ. Вадька! Дура твоя голова! Поверишь, я ззздорово растроган, до таких чувств... словом, уж не знаю, что и сказать тебе, черт ты эдакий... Ты... да Софья Петровна...

БУ РКЕВИЦ. Вадя... я... так рад... так рад... сам был... Эх, да что там... ЯГ. Вадька, это что тут за шут гороховый в юбке? Просится к тебе...

*В зале появилась МАТЬ. Она быстро кивнула ВАДИМУ и пошла вдоль стола.*

МАТЬ. Вадя, Вадя... мне кВаде... к Вадечке...

ШТЕЙН. Не понимаю, к чему приглашать на свадьбу бывшую свою гувернантку? Пора быть европейцем, Масленников! Пора понимать такие вещи.

СОНЯ. Кто это семенит? Какая странная старушонка...

ШТЕЙН. Однако, выпьем все за Масленникова. Вадим! Само собой тут напрашивается тост о самых возвышенных человеческих отношениях...

МАТЬ *(показывая на блюдо, то на одно, то на другое).* Фкусне... ф-кусне...

*МАТЬ жадно накладывает себе в тарелку еду.*

ЯГ. Ой, да старушка-то прожорлива!

ВАДИМ. Нет, господа! Попробуем вникнуть глубже. Я хочу выпить за смутную и страшную природу нашей души. Я хочу выпить за театр, господа.

ШТЕЙН. При чем тут театр? Ты просто ей не платил! И вот таков результат!

ВАДИМ. Да погоди ты, Штейн! Не об этом речь. Господа. Когда в доме становилось тихо... Когда за окном была ночь, с настойчивым постоянством возникали во мне вот какие мысли...

МАТЬ *(подсаживается на самый конец стола, ест).* Ах, как ф-кусне... как ф-кусне...

ХИРГЕ. Смотрите, смотрите! Взяла лопатку и уплетает себе! Ест-то за обе щеки! А я думал, и впрямь ваша мамаша.

ВАДИМ. Ну, тише, господа! Соня! Сегодня наша свадьба. Наш роман закончился свадьбой, потому что все это — театр, господа.

СОНЯ. Вовсе нет. Мы любим друг друга, и вот сегодня наша свадьба.

ШТЕЙН. Мамаша, не глотайте так часто. Можно и подавиться.

СОНЯ. Она пожилой человек, ей вредно так много есть. И потом, она немного мешает. Ты что-то хотел сказать, милый? Эти люди пришли, чтобы послушать тебя. М-м-м-м?

МАТЬ. Так фкус-не... Фкус-не...

ВАДИМ. Не обращай внимания, я прошу. Так вот. О театре. Скажите-ка мне, почему в театре мы любим смотреть, как хорошие умные честные люди побеждают, а подлые и злые терпят неудачу?

ШТЕЙН. Потому что это отвечает нашему чувству справедливости.

ВАДИМ. Но ведь в жизни, в жизни-то, Штейн, побеждают, как правило, худшие люди. В жизни, как правило, торжествует порок и погибает добродетель, но это не вызывает в нас чувства глубокого негодования. Почему?

БУРКЕВИЦ. Не согласен. В сегодняшней нашей жизни, когда мы покончили вот с этими *(показывает на ШТЕЙНА иЯГА)...* элементами... в нашей новой жизни побеждают только лучшие люди.

СОНЯ. Неужели? М-м-м-м...

БУРКЕВИЦ. Везде и всегда. И лучше бы ты встал в их ряды, Вадим. Иди к нам. Пока еще не поздно.

ЯГ. Васька, ты ж не на службе. Вот и помолчи.

МАТЬ. Фкусне... как ф-кусне... *(стала беспокойно поерзывать на своем ступе).*

ВАДИМ. Дело, очевидно, в том, что в жизни мы подлы и неискренни, в жизни нас прежде всего беспокоит наше личное благоустройство, в жизни-то мы подчас сами воплощаем тех самых насильников и злодеев. А в театре же ничто личное не насилует благородства и честности наших чувств, там мы становимся чище и лучше. И вот тут-то заложенные в наших душах чувства человечности и справедливости заставляют нас негодовать, возмущаться, мстительно свирепеть.

ЯГ. Это страшная мысль, Вадька. Страшная мысль.

МАТЬ *(встает, озирается). Я* на минуточку. В уборную.

ЯГ *(МАТЕРИ).* Да пошла ты вон, надоела! Следовательно, Вадька... так значит... он, вот этот вот... который за сирых, за убогих, за равенство да за христианские принципы... *(показывает на БУРКЕВИЦА).* Ведь это, это... это истина, дура твоя голова...

МАТЬ. Вадичка... Мне выйти, мне на минуточку...

ВАДИМ *(кричит МАТЕРИ).* Да зачем вы тут? Что вы-то притащились? Сами и идите теперь! *(Спокойно ЯГУ).* Именно. На самом деле он будит в этих убогих и сирых ярость скотов! Именно! Ярость скотов!

ХИРГЕ. Вы только полюбуйтесь... А старушка-то наша... того...

МАТЬ. Так фкусне... я на минуточку... *(идет, озираясь, задевает всех, все возмущаются).*

ШТЕЙН. Старушенции надо выйти.

СОНЯ. Как она неуместна.

ХИРГЕ. Вам нечего *тут* делать, мамаша...

ВАДИМ. Так вот! Милые, добрые пророки! Не трогайте вы нас, не распаляйте вы в наших душах возвышенных человечнейших чувств, не предпринимайте вообще никаких попыток сделать нас лучше.

*За дверью стоит МАТЬ ВАДИМА. Она хочет пройти обратно в зал.*

МАТЬ. Мой мальчик, мой Вадя, мой сын... Мальчик, пусти ж ты меня к нему... Пусти...

ЯГ. Надоела ты, старуха!

СОНЯ. Не надо ее пускать.

ШТЕЙН. От нее воняет. Пора быть европейцем, Масленников.

ЯГ. Вадька, ну ее совсем.

ВАДИМ. Ибо сами вы видите: пока мы плохи — мы ограничиваемся мелким подличаньем, когда становимся лучше — мы идем убивать!

*ВАДИМ кивает БУРКЕВИЦУ, БУРКЕВИЦ делает знак, к МАТЕРИ подходит один из санитаров и втыкает штык ей в живот. МАТЬ медленно оседает, смотрит на ВАДИМА.*

МАТЬ. Вадя, сынок, я не сержусь, мне не больно, не больно... ты у меня хороший, я знаю... ты хороший...

*В морг стремительно вбегает ГЛАВВРАЧ. Он хватает ВАДИМА за шиворот, начинает его трясти.*

ГЛАВВРАЧ. Проснитесь же вы! Проснитесь же наконец! Да вставайте! Вставайте, ну!

ВАДИМ *(просыпаясь, он лежит одетый на диване).* Что?

ГЛАВВРАЧ. Проснитесь, теперь же, сейчас же, от сна, от всей этой жизни, проснитесь же, проснитесь!

ВАДИМ. Долго я спал?

ГЛАВВРАЧ. Что вы делаете здесь? Что? В этом ужасном доме? Зачем вы здесь живете? Что это за мысли, которыми вы бредите? Вставайте! Одевайтесь! Идите домой! Идите к матери! Одевайтесь! Живо!

ВАДИМ. Ведь сейчас ночь.

ГЛАВВРАЧ. Ничего. Ничего. *{Помогает ему.)* Да что же это? Носки ваши прогнили совсем. Надевайте, надевайте пальто. Так. Теперь фуражку.

ВАДИМ. Ледяной ветер. Тише, я зыдыхаюсь. Я сейчас упаду.

ГЛАВВРАЧ. Видите — костер? Нам туда.

ВАДИМ. Луна. Смотрите. Бежит в окнах верхнего этажа.

ГЛАВВРАЧ. Вы помните, где сворачивать?

ВАДИМ. Вот здесь. Вот дом. Вот ограда садика. Идемте по черной лестнице.

ГЛАВВРАЧ. Электричества теперь нет. Поднимайтесь в темноте.

ВАДИМ. Дверь не заперта.

ГЛАВВРАЧ. Может быть, она на цепочке?

ВАДИМ. Нет.

ГЛАВВРАЧ. Вы уверены, что это ваша квартира?

ВАДИМ. Да. Часы стучат на кухне.

ГЛАВВРАЧ. Входите. Входите. Идите по коридору в вашу комнату. Ну?

ВАДИМ. Она заколочена.

ГЛАВВРАЧ. Ничего. Идите в столовую. Идите, кричите, позовите мать...

ВАДИМ. Ничего, что сейчас ночь? Они не испугаются?

ГЛАВВРАЧ. Нет.

ВАДИМ. Может быть, уйти теперь, а прийти утром?

ГЛАВВРАЧ. Нет. Дверь в спальню матери открыта. Идите. Идите теперь.

ВАДИМ. Иду. Вот ее кресло. Вот кровать. Мама. Мама.

ГЛАВВРАЧ. Постель не раскрыта. Она пуста.

ВАДИМ. Мама.

ГЛАВВРАЧ. Она... там.

ВАДИМ. Где она?

ГЛАВВРАЧ. Там.

ВАДИМ. В шкафу?

ГЛАВВРАЧ. Увидели?

ВАДИМ. Да. Зачем она туда взобралась и на чем стоит?

ГЛАВВРАЧ. Она, кажется, не стоит... Она висит...

ВАДИМ. Мама. Мама. *{Садится на стул.)* Мама. Аа-а-а-а! *{Он проснулся, в комнате ЯГА никого, ВАДИМ сидит в пальто за столом.)* Боже мой... Боже мой... Неужели же и здесь что-то не в порядке? Неужели же здесь что-нибудь случилось.

*ВАДИМ звонит у двери. Звонит и звонит.*

ВАДИМ. Неужели? Почему не открывают? Ну? Неужели здесь что-то случилось? Что же тогда будет со мной? Что же тогда будет со мной?

ХИРГЕ *(открывает).* Ах, это вы. А я-то уж думал, и впрямь человек пришел. Ну что же. Сегодня грамм стоит семьдесят пять рублей. Заходите.

ВАДИМ. И я зашел.

**ЭПИЛОГ**

*В морге. Накрытые простынями, на каталках лежат тела. ДОКТОР и БАРЫШНЯ стоят над телом ВАДИМА.*

ГЛАВВРАЧ. Спасать его было уже поздно. Нам оставалось только констатировать смерть. Отравление кокаином и смерть.

СОНЯ. Непременно отравление?

ГЛАВВРАЧ. И несомненно, умышленное... Кокаин был разведен в стакане воды и выпит.

СОНЯ. Но у него была же надежда. Тогда зачем? М-м-м?

ГЛАВВРАЧ. Этого мы не знаем. Пока не знаем, милая Соня. Сестра!

*СЕСТРА приносит пакет и опись.*

ГЛАВВРАЧ *(читает опись).* На груди, во внутреннем кармане были найдены... во-первых, старый коленкоровый мешочек. *Достает из пакета.)* Что там, взгляните?

СОНЯ. М-м-м... Монеты. Царские пятачки.

ГЛАВВРАЧ. А во-вторых, рукопись... А во-вторых, рукопись...

БАРЫШНЯ *(читает).* «И я зашел». Больше страниц нет?

ГЛАВВРАЧ. Нет ни одной. Ни одной страницы, милая Соня... Хотя, погодите... Посмотрим-ка... *(выворачивает карман пальто, там сложенный листок).* М-м-м... Вероятно, титульный лист. Держите.

БАРЫШНЯ. Тут что-то... *(рассматривает лист)* нацарапано... Ногтем...

ГЛАВВРАЧ. Ну-ка... ну-ка... Бу-ре... нет... Погодите...

БАРЫШНЯ. Буркевиц отказал.

ГЛАВВРАЧ. Что? Вы расшифровали надпись, милая Соня?

БАРЫШНЯ. Ну, конечно же! Буркевиц отказал.

2004 год

Дама с собачкой

Драма с антрактом по рассказу А. П. Чехова



**ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:**

Г-Н ГУРОВ (Дмитрий Дмитриевич) Г-ЖА ГУРОВА, его жена (Варвара Михайловна) Г-ЖА ФОН ДИДЕРИЦ (Анна Сергеевна) Г-Н СМИРНОВ, изрядно постаревший Медведь

Г-Н ИВАНОВ, очень молодой человек (появляется всякий раз в новом обличье, играет и благородных, и простых, все — Ивановы) ШПИЦ, маленькая собачка г-жи фон Дидериц

1898 год. Россия: Ялта, Москва, город С.

Антракт между 2 и 3 частями.

*По заказу АБДТ им. Г. А. Товстоногова*

**ЧАСТЬ I. НИЗШАЯ РАСА**

**Эпизод 1. Женихов!**

*Трое мужчин в летних костюмах едят арбуз и ведут беседу. Возможно, это мол, о который бьются нежные волны, кафе или набережная, сзади южный пейзаж, курортный город, Венеция, Ницца, Ялта. Но не исключено, что все эти господа — актеры, место действия* — *сцена, а весь антураж — три стула, черные кулисы и пыль, которая так хорошо видна в луче осветительного прибора.*

СМИРНОВ. Женихов, женихов и паки женихов! Это, голубчик вы мой, вопль. Истерзанный вопль души!

ГУРОВ. Странно. Ходим без пальто, а все-таки жарко.

СМИРНОВ. Не говорите. Жара невыносимая, мухи, а тут еще... Извольте видеть этого господина. Эдакой красавец!.. Жених! А все не решится достойнейшей девушке предложение сделать!

ИВАНОВ. Нет-нет, я не отказываюсь... но только скажите мне... Скажите, ведь правда, если девушка недурна, образованна, отличная хозяйка — чего ж тут еще желать?

ГУРОВ. Жениться на девушке только потому, что она недурна, образованна — это, знаете ли, все равно что купить себе на базаре ненужную вещь только оттого, что она недурно сработана.

СМИРНОВ. Да что вы, господа, в самом деле! Мужчины точно перебесились или обет девства дали: не женятся, хоть ты им кол на голове теши! Их просят, умоляют, кормят обедами, манят приданым — все зря. А ведь вы — молодые человеки!

ИВАНОВ. Простите, я не представился. Иванов. Неведомый миру господин Иванов.

ГУРОВ. Гуров. Дмитрий Дмитриевич.

ИВАНОВ. Вы москвич? *(ГУРОВ кивает.)* А нас, Ивановых, на земле ровно столько, сколько селедок в море. Не поверите, с утра головная боль. Всю ночь не спал, сидел на постели.

СМИРНОВ. Да о чем вы, милостивый государь! Встретили достойную барышню — так уж не отступайте. Женитесь непременно. Будете замечательны своим семейным благополучием. Ведь правда же, Дмитрий Дмитриевич?

ГУРОВ. Не знаю. Меня женили рано, еще студентом, а теперь кажется, жена меня старше лет на пятнадцать. У нее густые брови и низкий голос.

СМИРНОВ. У Варвары Михайловны? Помилуйте, красавец вы мой...

ГУРОВ *(перебивает).* Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой. Вы не обратили внимания?

ИВАНОВ. Да-да. Невысокого роста, блондинка. А за нею бежал, кажется, белый шпиц.

ГУРОВ. Ага. Вы тоже заметили.

СМИРНОВ. Дорогуша моя! Хватит вам вилять и ломаться! Извольте-ка надеть Фрак, перчатки и тому подобное... Где нет браков, говорит наука, там нет и населения. Это надо помнить. У нас еще Сибирь не заселена.

ИВАНОВ. А у вас есть дети, господин Гуров?

ГУРОВ. Дочь. Двенадцати лет. И два сына гимназиста.

ИВАНОВ. А я сегодня ночью прочел в одной книжке: в семейной жизни самый важный винт — это любовь, половое влечение, едина плоть... Моя невеста, господа, она... достойнейшая особа...

СМИРНОВ. Любовь! Едина плоть! Знаем мы эти ямочки! Послушайте меня, молодой человек: женишься по страстной любви или совсем без любви — результат один!

ИВАНОВ. Уф! Кажется, будь я пьяницей, до отчаянья напился бы теперь...

ГУРОВ. Да отчего бы это? Не пойму я вас. Человек вы молодой. Женитесь. Брак, знаете, еще не тюрьма...

ИВАНОВ. Нет-нет, она прекрасная девушка... она музицирует... изучает экономику и право...

ГУРОВ. Ах, вот она. Видите? Невысокая блондинка. В берете.

ИВАНОВ. Да-да... И шпиц... Но как мне-то быть, господа?

ГУРОВ. Вероятно замужем. А все гуляет одна.

ИВАНОВ. Господин Гуров! Ну скажите же мне... Вы, я вижу, опытны в подобных материях... такие, как вы, всегда привлекают женщин...

СМИРНОВ *(перебивает).* Милостивый государь! На своем веку я видел женщин больше, чем господин Гуров воробьев... Три раза я стрелялся на дуэли из-за женщин... Да-с! Двенадцать женщин бросил я, девять бросили меня! И я скажу вам по совести, господин Иванов, вот посмотришь на иное поэтическое создание: кисея! Эфир! Полубогиня! А заглянешь в душу... обыкновеннейший крокодил!

ГУРОВ. Да-с. Самомнение и самолюбие у нас европейские, а развитие и поступки — азиатские. Оревуар, господа.

**Эпизод 2. Такая скука**

*Те же кресла у моря. АННА подходит, садится, недалеко сидит ГУРОВ. Он ласково поманил шпица и, когда тот подошел, погрозил ему пальцем. Шпиц зарычал.*

АННА. Он не кусается. ГУРОВ. А можно дать ему кость? АННА. Пожалуйста.

Он *достает из кармана завернутую в салфетку кость. АННА СЕРГЕЕВНА рассмеялась. Быть может, он ее рассмешил другим образом. АННА СЕРГЕЕВНА смеется.*

ГУРОВ. Давно изволили приехать в Ялту?

АННА. Пять дней назад.

ГУРОВ. А я дотягиваю вторую неделю.

АННА. Дни летят быстро, а между тем тут такая скука.

ГУРОВ. Это только так принято говорить... Обыватель живет себе в Белеве или Жиздре — и ему не скучно, а сюда приедет: ах, скука, ах, дрянь... Подумаешь, что он из Гренады приехал.

АННА. И правда.

ГУРОВ. Бывали вы уже в Ореанде?

АННА. Нет.

ГУРОВ *(сердито).* В Гурзуфе? Не были. В Тамани? Понятия не имеете, где она есть, Тамань. Что ж вы хотите?

АННА. Да, я слышала, окрестности здесь красивы. А все не соберусь никак. А сами вы... бывали?

ГУРОВ. Был только в Ореанде. Поехал затемно, дожидался рассвета.

АННА. Красиво?

ГУРОВ *(пауза).* Вот встанемте. Нет-нет, пройдите, отсюда виднее. Взгляните во-он туда. Возьмите мой бинокль. Видите? Памятники, кресты... Кладбище на высоком холме... Ну что? Разглядели?

АННА. Кажется.

ГУРОВ. И там вы, разумеется, не были?

АННА. На кладбище? Не была.

ГУРОВ. Стало быть, не были? А знаете что? Поедемте прямо сейчас.

АННА. Сейчас? Но я...

ГУРОВ. Вы смотрите недоверчиво.

АННА. Нет, отчего же...

ГУРОВ. У павильона крикнем извозчика... Через час с четвертью будем на холме. Это чрезвычайно любопытно. Кладбище старинное, а знаменито оно тем... Впрочем, извините мою горячность. Вы, вероятно, заняты теперь.

АННА. Нет-нет. Я... поеду. И какие ж тут могут быть занятья...

**Эпизод 3. На кладбище**

*АННА и ГУРОВ бродят между могилами.*

ГУРОВ. Дундук. Федор Петрович.

АННА. Надежда. Терновская. Надежда. Надо же. Ей было семнадцать лет.

ГУРОВ. Она умерла невестой.

АННА. Невестой? Но почему?

ГУРОВ. Венок. Вот этот венок на камне. Вот он. Это особый знак.

АННА. Она умерла двадцать пять лет назад. А тут свежие цветы.

ГУРОВ. Цветы запоздалые.

АННА. Это лютеранское кладбище?

ГУРОВ. Православное. Возможно, на той стороне холма лютеранская часть. А почему вы спрашиваете?

АННА. Фон Дидериц. И дальше еще одна могила. И здесь.

ГУРОВ. М-м-м... Вернее всего, основатель рода служил в русской армии, дошел До Крыма, ну а после его семейство осело тут. Ау! Отчего вы смотрите так странно?

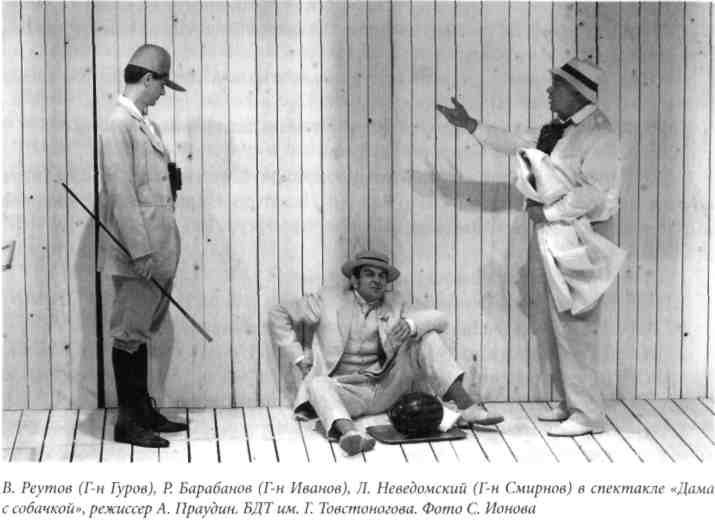
АННА. Моя фамилия фон Дидериц.

ГУРОВ. Ваш муж немец?

АННА. Нет, он православный. Но у него, кажется, дед был немец.

ГУРОВ. Любопытно... Быть может, предок вашего супруга участвовал в покорении Крыма, а он и не подозревает об этом...

АННА. Он хороший человек. Служит в губернской управе.



ГУРОВ. Где?

АННА. Как далеко видно море. В земской. И не в управе. Только не в управе. В земском... Смотрите! Сиреневая вода.

ГУРОВ. Ничего удивительного. Скоро вечер. Не странно ли? Госпожа фон Дидериц! А мы ведь так и не познакомились толком. Гуров. Дмитрий Дмитриевич.

АННА. Анна... Сергеевна. Вы — москвич? *(ГУРОВ кивает.)* Подождите. Я могу и вашу профессию угадать.

ГУРОВ. Да? И наверное, ошибетесь.

АННА. Лекции читаете в Московском Университете. Студенты любят вас. Угадала?

ГУРОВ. Темнеет. А потому вода меняет оттенки. Служу в банке... хотя по образованию филолог, а когда-то в частной опере пел. Любите оперу?

АННА. Люблю. У нас случаются отличные солисты в театре, а вообще-то город тихий-тихий. Я выросла в Петербурге, а там — все совершенно не так. И спать ложатся рано.

ГУРОВ. Рано... *(Напевает из «Гейши».)*

**Эпизод 4. Жаркий полдень**

*Мол. Недалеко пристань. АННА и СМИРНОВ с чемоданом. Шпиц АННЫ СЕРГЕЕВНЫ.*

АННА. Душно. Он не кусается.



СМИРНОВ. Чужая собака — всегда чужая собака, дорогуша моя... Вот именно и тому подобное.

АННА. Весь день стоит духота. Ждала, что приедет муж, а сегодня получила письмо.

СМИРНОВ. Милая моя, гудок. Слышали?

АННА. Он не приедет. У него глаза разболелись. Просит меня вернуться поскорей.

ГУРОВ *(подходит с бокалом воды).* Вот вам газировка. С клубничным сиропом.

АННА *(пьет воду).* Кажется, был гудок? Спасибо. Какая пыль.

ГУРОВ. Волнение улеглось. Подали трап.

СМИРНОВ. Духотища, мухи... и прочее. Ну, стало быть, пора. Пароходом до Севастополя, а там по железной дороге...

ГУРОВ. На пристани полно народу и суета.

АННА. В комнатах невозможно усидеть. Люди идут на пристань.

ГУРОВ. Давайте спускаться, господа. Анна Сергеевна, возьмите на руки шпица.

АННА. Да-да.

ГУРОВ. Погодите! Где ваша лорнетка?

АННА. Не знаю... Потеряла... Надо же. Потеряла в толпе...

СМИРНОВ. Знаете что, Дмитрий Дмитриевич? Не провожайте меня на пристань. Толпа и шум и тому подобное... Простимся сейчас, дорогуша...

ГУРОВ. И правда. Ну с Богом. Духота, однако.

СМИРНОВ. А дома в Москве все уж, наверное, по-зимнему... Вот именно и тому подобное... Варваре Михайловне вашей повезу поклон. И деткам.

ГУРОВ. Непременно. Попутный ветер.

СМИРНОВ. Доброго вам здоровья, милая.

АННА. Счастливого пути.

СМИРНОВ. Что за толпа! Пожилые дамы одеты как молодые...

ГУРОВ. Да-да. И много генералов.

*СМИРНОВ уходит.*

АННА. Ну вот. Куда же мы теперь пойдем?

ГУРОВ. В комнатах душно, на улице Бог знает что... А не поехать ли нам куда-нибудь? *(Второй гудок парохода.)* АННА. Что? Простите, я не слышу. ГУРОВ. Пыль. Бьет прямо в лицо. Некуда деваться. АННА. Душно.

ГУРОВ. Анна, идемте куда-нибудь *{берет ее за локоть).* АННА. К вечеру соберется дождь. Куда-то надо идти... ГУРОВ. Пойдемте к вам...

*И оба пошли быстро.*

**Эпизод 5. Дорожная интермедия 1. Женоненавистник**

*СМИРНОВ на пароходе. Возможно, обращается к кому-то из зрительниц. Крики чаек. Плеск волн.*

СМИРНОВ. Нет, вы слышали? Как я зол... как я зол... Нет, вы только подумайте... Вот вы имеете несчастье быть женщиной и, стало быть, по себе самой знаете женскую натуру. Скажите же мне по совести, видели ли вы на своем веку женщину, которая была бы искренна, верна и постоянна? Ха-ха! Не видели! Вот именно и тому подобное! Верны и постоянны одни только старухи да уроды! И скорее вы встретите рогатую кошку, чем постоянную женщину! Да черт меня побери совсем, повесьте меня на этом гвозде вверх ногами, — и разве женщина умеет любить кого-нибудь, кроме болонок?.. Где мужчина страдает и жертвует, она вертит... шлейфом и старается покрепче схватить вас за нос. Вот посмотришь на иное поэтическое создание: кисея, эфир, полубогиня... миллион восторгов, а заглянешь в душу — обыкновеннейший крокодил!

**Эпизод 6. Грехопадение**

*В номере АННЫ. АННА с распущенными волосами в унылой позе сидит на стуле. Одинокая свеча освещает ее лицо. ГУРОВ расхаживает по комнате.*

АННА. Нехорошо. Вы же первый меня не будете уважать теперь.

*ГУРОВ отрезал себе кусок арбуза и стал есть не спеша.*

ГУРОВ. Отчего бы я перестал уважать тебя?

АННА. Это ужасно. Пусть Бог простит меня.

ГУРОВ. Ты точно оправдываешься.

АННА. Чем мне оправдаться? Я дурная, низкая женщина, я себя презираю и об оправдании не думаю. Я не мужа обманула, а самое себя. И не сейчас только, а уже давно... Мой муж, быть может, честный, хороший человек, но ведь он лакей! Мне, когда я вышла за него, было двадцать лет, а потом...

ГУРОВ *(смотря в окно).* Четвертый час ночи.

АННА. Любопытство... меня все томило любопытство, ведь есть, говорила я себе, другая жизнь... Другая... Хотелось пожить... Любопытство меня жгло...

ГУРОВ. Безлюдно... и с этими кипарисами... у города совершенно мертвый вид.

АННА. Вы этого не понимаете, но клянусь Богом, меня нельзя было удержать, и я сказала мужу, что больна, и поехала в Ялту... И здесь все ходила в угаре, как безумная; и вот наконец я стала пошлой, дрянной женщиной, которую всякий может презирать...

ГУРОВ. Ты сама не знаешь, что говоришь...

АННА. Верьте, верьте мне, умоляю вас... Я люблю честную, чистую жизнь, а грех мне гадок, я сама не знаю, что делаю.

ГУРОВ. Ну, полно, полно... Ведь это же не рассказ, не драма, не художественное произведение. Это ж...

АННА. Нечистый попутал.

ГУРОВ *(смеется).* Вот именно.

АННА *(тоже смеется).* А что? Простые люди говорят: нечистый попутал.

ГУРОВ. А не поехать ли нам в горы... Любопытно, можно ли здесь достать ночью извозчика? *(Задувает свечу.)*

**Эпизод** 7. **Рассвет в Ореанде**

*Ночь. Туман. Темнота. Потом рассвет. Сторож молча идет и ставит стулья. Шпиц вертится тут же...*

ГУРОВ. Госпожа фон Дидериц! СТОРОЖ-ИВАНОВ *(бормочет).* Господи помилуй. АННА. Он не кусается. СТОРОЖ. Господи помилуй. *(Уходит.)* ГУРОВ. Госпожа фон Дидериц. Госпожа фон Дидериц. АННА. Ау.

ГУРОВ. А я испугался, что вы исчезли. Улетели в туман. АННА. Роса на траве. Что ж теперь будет?

ГУРОВ. Когда? *(АННА молчит.)* Когда не будет ни Ялты, ни Ореанды? Когда не будет нас. Ни моря, ни гор, ни облаков. АННА. Я вас не вижу. Где вы?

ГУРОВ. Замрите. Не двигайтесь. Вот так. Вы сказочно хороши. АННА. Но что же будет?

ГУРОВ. Не знаю. Однообразный шум моря. Вечный сон. Или покой? Вы слышите меня? АННА. Да.

ГУРОВ. Как в сущности, если вдуматься, все прекрасно. *(Гудок.)* АННА. Пароход идет. Верно, из Феодосии. ГУРОВ. Вернемся в город?

**Эпизод 8. Прощание навек**

*Носильщик вносит чемоданы.*

АННА. Это хорошо, что я уезжаю. Это сама судьба.

ПРОВОДНИК-ИВАНОВ. Курьерский отправляется. Господа пассажиры первого класса. Господа пассажиры второго класса...

ГУРОВ. Ну вот. Скоро и мне на север.

АННА. Дайте, я погляжу на вас еще...

ГУРОВ. Ну-с, госпожа фон Дидериц...

АННА. Еще раз погляжу. Вот так.

ГУРОВ. Берегите вашего шпица. Напейтесь чаю в вагоне.

АННА. Господь с вами, оставайтесь.

ПРОВОДНИК. Минута до отправления. Господа пассажиры первого класса...

АННА. Буду о вас думать, вспоминать. Не поминайте лихом. Мы навсегда прощаемся, это так нужно, потому что не следовало бы вовсе встречаться.

ГУРОВ. А вот вам анекдот на дорогу: на прошлое рождество в трактире на Трубной двое малых поспорили, кто больше чаю выпьет. Пили в разных залах, первый, однако, сдался после двенадцатого стакана, а другой пил и пил и, наверное, выиграл бы пари, если б не отдал Богу душу. Известный факт, и печатали «Русские ведомости».

АННА. Ну, Господь с вами...

**Эпизод 9. Дорожная интермедия 2. Чаепитие с попутчиком**

*ГУРОВ и АННА СЕРГЕЕВНА каждый в своем поезде. В руках* — *стаканы с чаем. Он и она исповедуются своему попутчику. Неведомому миру господину ИВАНОВУ. Эти исповеди идут одновременно, реплик нет, смысл неважен. Гул двух голосов и стук колес образуют музыкальную перебивку между первой и второй частями.*

ГУРОВ. Перрон, ее отъезд, поезд ушел быстро, и его огни скоро исчезли. Так, будто все сговорились прекратить поскорее это безумие. Крик кузнечиков, темнота, гудение телеграфных проволок...

АННА. Это было безумие. Горы, роса на траве, вода с клубничным сиропом... Поверьте, я люблю честную чистую жизнь, а грех мне гадок. Вот вы молодой человек, и все у вас впереди. А мы навсегда прощались, потому что не следовало бы и вовсе встречаться.



ГУРОВ. Нет, послушайте, поверьте мне, все эти рассказы о легких победах, о нечистоте тамошних нравов, в них много неправды...

АННА. Мой муж, быть может, честный, хороший человек... Я не знаю, что он делает там, как служит, я знаю только, что он лакей. Я выросла в Петербурге, и мне, когда я вышла за него, было двадцать лет...

ГУРОВ. Не странно ли это, господин Иванов? Что такое опыт? В самом деле, горький опыт, от которого в памяти остается мало. Всякое сближение, будем откровенны, в самом начале так приятно разнообразит жизнь... Это только принято говорить: ах, женщины, ах, романы... А женщины... Одни беззаботные, простые, добродушные, благодарные тебе за счастье. Другие, те любят без искренности, с излишними разговорами, как будто это не любовь, не страсть, а что-то более значительное...

АННА. Город тихий. Тихий-тихий. Спать ложатся рано. Боже ты мой, господи! Как раз против моего окна протянулся забор, серый и длинный, с гвоздями... Какая-то чепуха, и уйти, убежать невозможно. От такого забора не убежишь.

ГУРОВ. Были и другие. Раз или два. Красивые и холодные, нерассуждающие, капризные. Не самой первой молодости... И знаете, эти, как правило, не умны, и, когда ты охладел, их красота вызывает что-то вроде ненависти... нет, не то чтобы ненависти... а так. Кружева на ее белье вам напомнят вдруг рыбью чешую. А тут...

АННА. Любопытство жгло меня! Хотелось пожить! Со мною что-то делалось, я уже не могла владеть собою. Я сказала мужу, что больна, и поехала в Ялту. И все ходила как в угаре. Как сумасшедшая...

ГУРОВ. Хорошо. Хорошо, что все это кончилось вдруг. Как будто и не было ничего. В Москве все уже по-зимнему. Топят печи. Утром ненадолго зажигают огонь. Любите вы этот первый день езды на санях? Кругом бело. Белые крыши. Дышится мягко и легко. Она все называла меня добрым, считая, вероятно, человеком необыкновенным, возвышенным. Смешно. Какое-то безумие. Как во сне.

АННА. Я там ходила в угаре. Понимаете? Как безумная. Как во сне. ИВАНОВ. А дождь? Представьте, лупил в окно целую ночь. Не слыхали?

ЧАСТЬ 2. РОЛЬ ФАТА

**Эпизод 10. Венеция**

*В Москве. В доме ГУРОВА.*

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Димитрий!

СМИРНОВ. А вы сегодня веселенькая. И глазки горят. Вот именно и тому подобное.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Димитрий! *(ПоявляетсяГУРОВ.)* Вот посмотрите на него, господа! Не правда ли, в нем что-то есть! Что-то особенное, неуловимое? В его наружности! В характере, во всей его натуре?

ИВАНОВ. Совершенно с вами согласен, Варвара Михайловна. Ваш муж — незаурядная личность. Такие, как Дмитрий Дмитриевич, всегда привлекают дам.

СМИРНОВ. Вот именно.

ГУРОВ. И тому подобное.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Тебе, Димитрий, вовсе не идет роль фата! Ты — Ван-сельгам, ты — Отелло! Нет. Ты Гамлет! Московский Гамлет! Не правда ли, господа?

ГУРОВ. Говорили, что «Гамлет» на Пушкинской сцене был встречен с удовольствием. Вы не были?

СМИРНОВ. Я, дорогуша моя, пока еще не решил, стоит ли в театре Пушкина «Гамлета» играть или не стоит. Вот чем вопрос.

ИВАНОВ. Шекспира должно играть всегда и везде! Я, господа, посетил недавно палаццо Дездемоны.

ГУРОВ. Любопытно. Вы были в Венеции?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Димитрий! Но, черт возьми, я же отписала тебе в Ялту! Господин Иванов женился на Марьи Игнатьевне! И прямо из-под венца с женою в Италию укатил. Ну как ты мог позабыть?

ИВАНОВ. Ах, что вы, Варвара Михайловна... Нас, Ивановых, на земле ровно столько, сколько селедок в море. Обо всех не упомнишь...

ГУРОВ. Ах, вот оно что...

СМИРНОВ. Красавец вы мой! Умница! Молодожен... и прочее...

ИВАНОВ. Да-да, благодарю вас.

ГУРОВ. А какой город за границей вам больше понравился?

ИВАНОВ. Венеция.

ГУРОВ. Венеция?

ИВАНОВ. Ну разумеется. Какое же может быть сравненье? Представьте, что на улицах вместо мостовых вода, вместо извозчиков вы видите гондольеров, и весь день от утра до вечера вы сидите в гондоле и плаваете по улицам. Боже ты мой, господи! Повсюду, здесь и там, вы видите этих нежных носатых птиц, которые едва касаются воды и вздрагивают при малейшей волне. И все от неба до земли

залито солнцем. Нет, русскому человеку, бедному и приниженному, с непривычки можно умереть. А вечер! Во-первых, звезды, во-вторых, длинные каналы, в которых отражаются и звезды и огни.

*Во время монолога г-на ИВАНОВА в комнату робко входит АННА. Ее видит только ГУРОВ, и он глядит на нее в замешательстве. Потом поднимается, делает неопределенный жест в ее сторону.*

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Димитрий! Что с тобой?

АННА. Я знаю, я не вовремя. Простите. Я забыла *{смущенно подбирает оставленные на сцене зонтик или лорнетку, уходит).*

ГУРОВ. Что?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Что? Это я хочу спросить, черт возьми!

ГУРОВ. Как? Разве ты не видишь? Вон плывет гондола, увешанная разноцветными фонариками. В ней сидят музыканты в масках, факельщики... огни... Дездемона... ее чернокожий муж, и женщины, мужчины, и господин Иванов и поют... все до единого.

СМИРНОВ. Словом, тень отца Гамлета.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Фу, как ты меня напугал, Димитрий.

СМИРНОВ. Вот именно и тому подобное.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Боже мой, как ты меня напугал.

ГУРОВ. Вот видишь, роль фата мне удается вполне.

ИВАНОВ. Вы смеетесь над моей восторженностью, господин Гуров, а между тем...

ГУРОВ. Дурак тот, кто живет в Москве и не едет в Венецию!

ИВАНОВ. Но ведь это же правда, это так, господа! Жизнь там дешевая, квартира и стол на двоих стоят 36 франков, то есть 6 рублей с человека в неделю! И это — совершенно другая жизнь, другая — сплошное очарование, блеск, радость, — вот именно и тому подобное. А заслуживает ли ваша московская жизнь тех мучительных размышлений, на которые изнашиваются наши передовые умы? Вот это еще вопрос.

**Эпизод 11. Московский Гамлет**

*Там же. ГУРОВ и ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА.*

ГУРОВ. Ходишь в театр, честное слово, только потому, что некуда больше ходить.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Ну уж нет, Димитрий. Лучше плохо сыгранный Гамлет, чем глупые водевили.

ГУРОВ. Vivat stultitia!

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Да здравствует глупость?.. Что ты хочешь этим сказать?

ГУРОВ. То, что глупость — глупая вещь, но подчас действует освежающе. А тут... Атмосфера свинцовая. Гнетущая.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Помилосердствуй, Димитрий. Сцена с матерью проведена прекрасно. А госпожа Баранова? Сколько прелести в игре! Помнишь? «О, ангелы, перенесите нас в прошлое. Туда, где принц и его рассудок жили в согласии. О, молю!»

ГУРОВ. Браво. Да и Клавдий был недурен.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Вот видишь.

ГУРОВ. А для чего Горацио нарядили в шлем? Нет. Сцена мала, и пыль, и декорации плохи.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Но это внешнее. Это все внешнее.

ГУРОВ. Да? А главное? Давай разберем главное. Где идея?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Димитрий.

ГУРОВ. Нет, ты же читаешь сотни газет, ты передовая, ты, как сама себя называешь, мыслящая особа...

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Ты разбудишь детей.

ГУРОВ. Скажи мне.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Что с тобой? Что ты хочешь узнать?

ГУРОВ. В чем там была идея? *(ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА смотрит насмешливо.)* И зачем нам драма, если идеи нет? Если ее нет — и без драмы хорошо! Vivat stultitia!

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Что ж, опротивел тебе театр, отыщем что-нибудь поглупее. Vivat stultitia? Хорошо. Куда-то ж надо ходить.

**Эпизод 12. Зимний вечер**

*ГУРОВ и жена в гостиной, читают газеты.*

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Послушай-ка, Димитрий. Вот пишут: два мальчика-москвича, проникшись насквозь духом творений Купера и Майн Рида, удрали из родительского дома в Америку. «Дяденька, а где Америка?» — спрашивали на улице у прохожих. Какой-то шутник послал их на Казанскую железную дорогу и рекомендовал доехать до Тарасовки, якобы там уж и рукой подать. Выйдя на платформу и не обнаружив там следов Америки, малыши озверели, почувствовав внезапное влечение к разбойничьей жизни. Они наняли лошадь и по дороге убили везшего их мужика. Погоди. Они наняли лошадь и по дороге убили... Убили. Выделено курсивом. Теперь оба малыша сидят в тюрьме и изобретают способы бегства. Димитрий, ты слышишь? Черт знает что. Драма есть, а идеи нету. Интересно, а где теперь наши малыши? И точно ли они в спальне? Димитрий! Ты здесь? А почему ты молчишь?

*ГУРОВ встает и выходит, ни слова не говоря.*

**Эпизод 13. Зимняя ночь**

*ГУРОВ у себя в кабинете. АННА в своем доме в С. ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА в гостиной.*

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА *(просматривает газеты, бормочет).* Ходит анекдот про некоего капитана, который будто бы, когда его товарища опускали в могилу, собирался прочесть длинную речь, но выговорил «будь здоров!», крякнул — и больше ничего не сказал. Ну, это все старо...

АННА. Прошел какой-нибудь месяц?

ГУРОВ. 44 дня. Где вы?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. А вот и еще... Так... В погоне за эффектами наши бедные драматурги уже начинают, кажется, заговариваться до зеленых чертей...

АННА. Уж, наверное, покрылась в памяти туманом. Пройдет еще месяц, и нечего будет вспоминать. Где вы?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. А это... Нет, ты только послушай... Ты слышишь меня, Димитрий?!

ГУРОВ. Вот именно и тому подобное.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. А, вот... Нашла. Речь, с которой г. министр народного просвещения обратился к студентам Московского Университета, произвела на них отрадное и освежающее впечатление. Читатели уже знают, что на прошлой неделе государь император изволил отозваться о деятельности молодежи в самых сочувственных выражениях. Господин министр с радостью упомянул об этом еще раз.

АННА. У нас тихо-тихо. Все спят уже. А вы?

ГУРОВ. Что же. Окунулся мало-помалу в московскую жизнь. Хожу по домам, театрам, ресторанам. На юбилеи. На службу. Хорошо.

АННА. Что у вас в комнате? Книжный шкаф?

ГУРОВ. Письменный стол рублей в четыреста. С инкрустациями.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Речь министра, ах, вот оно что... пришлась как раз на Татьянин день, то есть тот самый праздник студиозов, в который разрешается напиваться до положения риз даже невинным младенцам и классным дамам. Воодушевленные похвалами министра и государя... так... так... погоди... вот, это уж точно драма с идеей... московскими студентами было выпито все, кроме Москвы-реки, которая избегла злой участи только благодаря тому обстоятельству, что замерзла.

АННА. А это? Камин? Темный угол с лампадкой?

ГУРОВ. Бархатная мебель. Бюст Шопенгауэра. Картины, ковры. Вон, тигровая шкура на полу.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. В Патрикеевском, Большом Московском, в Татарском и прочих злачных местах выпито было столько, что дрожали стекла. Так, так... Тройки... и лихачи... Шампанское... оркестры не умолкая жарили Gaudeamus... Вот послушай-ка... Было так весело, что один студиоз с криком «да здравствует государь император» бросился в резервуар, где плавают натрускинские стерляди, и утонул... Ты слышишь?.. Бросился в резервуар со стерлядью и утонул... захлебнувшись по неосторожности и будучи совершенно пьяным... Вот оно. Нашла. Драма с идеей. Черт возьми, Димитрий? Ты что, уснул?

АННА. Завывает в камине метель, да? В доме тепло. А я уж далекий призрак. Забыли? И утро с туманом? И пароход из Феодосии? Где вы сейчас? С кем вы говорите? Куда вы смотрите?

ГУРОВ. Смотрю, как травят волка.

АННА. Я-то не вижу вас. И не слышу. *(Исчезает.)* ГУРОВ. Что-что?

**Эпизод 14. Смерть волка**

*Галереи конского бега. ГУРОВ, ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА, СМИРНОВ. ГУРОВ во время травли говорит как будто в пустоту, по своей привычке обращаясь, вероятно, к АННЕ. Это выглядит немного странно.*

ГУРОВ. Вот и вы наконец. Как это может быть? Травля волков и без вас.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Мы тут в первый раз. Говорили, от этого зрелища в восторге все наши дамы.

ГУРОВ. Вся суть, разумеется, в фантастичности.

СМИРНОВ. Дамы тут совершенно ни к чему. С дамами здесь не стоит бывать и прочее.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Но почему же?

СМИРНОВ. Потому что, дорогуша моя, при дамах ругаться нельзя. Вот именно и тому подобное. А как же на охоте не ругаться?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Ругайтесь. Сделайте одолжение. У нас бывают такие дамы, господин Смирнов, они и сами ругаются, хоть святых выноси. Возьмем хоть бы и Марью Игнатьевну.

СМИРНОВ. Потом, дорогуша моя, потом... Смотрите. Несут его, несут голубчика.

ГУРОВ. Видите? Человек шесть, посвященных в таинства охоты, несут один ящик и ставят его посреди арены... В публике волнение. По ящику стучат молотком.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Димитрий! Тебе совершенно не идет эта роль.

ГУРОВ. Ну отчего же? Я заменяю хор. Мне кажется, я сегодня в ударе.

СМИРНОВ. Вот он, родимый! Ух, матерый бирюк!

ГУРОВ. Вы, разумеется, ничего не понимаете? Я буду объяснять вам. Вот глазам публики представляется серый волк. Волк озирается в испуге, он встает на лапы... бежит... За ним мчатся шереметьевские собаки, за ними можаровские собаки, за ними — борзятник с кинжалом.

СМИРНОВ. Так его мать его... расссс.такковскую! Так, так, так!

ГУРОВ. Публика неистовствует. Волк оборачивается. Нет спасения. А ему все же жить хочется.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Димитрий. Ты можешь помолчать хоть полминуты?

ГУРОВ. Волка ловят, окружают, собаки хватают его за шерсть. Бац! Волку вонзают кинжал, волк падает, волк умирает, унося с собою в могилу не лучшее мнение о человеке.

СМИРНОВ. Черт! Можаров спустили не в очередь.

ГУРОВ. Слышите? Кричат браво. Публика в восторге!

СМИРНОВ. Хороша была свечинская или чья это рыжая, что сбоку подвернулась, а?

ГУРОВ. Волк умер. Вы удивлены? Говорят, что теперь девятнадцатое столетие. Не верьте.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Черт знает что. Уж не пьян ли ты, Димитрий?

ГУРОВ. Нет, мы спросим теперь, какова цель этой кровавой комедии? Какова идея? Какова мораль?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Разумеется, мораль самого скверного свойства. Ты рассуждаешь, как гимназист.

**Эпизод 15. Юбилей**

*Где-то на юбилее. В прихожей. На улице. На площадке. Несколько осколков. Возможно, это одна сцена, растянутая на зиму.*

ГУРОВ. Чепуха какая-то, господин...

ИВАНОВ. Иванов. Да не волнуйтесь вы так, Дмитрий Дмитриевич.

ГУРОВ. Топорная, нескладная галиматья.

ИВАНОВ. Юбилей есть юбилей. Что же прикажете делать?

ГУРОВ. Улететь на воздушном шаре.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Ты уже уходишь, Димитрий?

ГУРОВ. Да. Выехал утром чуть свет, служба, обед в Докторском клубе, вечером — здесь: игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Разумеется, поезжай домой... Но ты противоречишь себе, мой милый. Vivat stultitia...

ГУРОВ. Скучная история, собственно говоря. Брожу как тень. Дети надоели. Банк надоел.

СМИРНОВ. Это, дорогуша моя, старо.

ГУРОВ. Вот именно и тому подобное. Бестолковые ночи, унылые, незаметные дни.

СМИРНОВ. Что-то ты разнюнился. Фу-фу. Дайте-ка, присядем.

ГУРОВ. Убежать? Уйти?

СМИРНОВ. Да отчего же, не пойму я вас! Послушайте, красавец вы мой...

ГУРОВ. Нет, бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах...

СМИРНОВ. И слушать не хочу! Человек ты молодой... И что за охота в Гамлеты записаться? Тебе, между прочим, ужасно идет роль фата. А?

ГУРОВ. А помните, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте?

СМИРНОВ. А?

ГУРОВ. Но ведь вы помните ее.

СМИРНОВ. Что-то мне... не того... Голова... И живчик в желудке... Дорогуша, извозчика!

ГУРОВ. Только не притворяйтесь. Ну же? Пристань. Духота. Ветер срывает шляпы! Ну? Тявканье ее шпица? Пряный запах духов! Ну, вспомнили? Где были ваши глаза? Эй! Где вы?

СМИРНОВ. Нет меня! Нет! Фьють! Испарился! Сижу в санях. Едва живой. В глазах искры. Мчу по Петровке, вон уж на Калужскую свернули. Давай! Живей, живее, братец. Живчик. Живчик в животе. Искры в глазах. А давеча вы были правы, дорогуша моя. Осетрина-то с душком. С душком!

**Эпизод 16. За человека**

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Слыхали новость? Димитрий уехал.

СМИРНОВ. Уехал?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Уехал. В Петербург.

**СМИРНОВ.** Как в Петербург?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Ну что вы разахались, как чиновники в Малом театре? Собрал чемодан и уехал.

СМИРНОВ. Когда уехал? Зачем?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Сказал, едет хлопотать. За человека.

СМИРНОВ. За человека?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. За человека. Все для человека. Так в новой пьесе говорят.

СМИРНОВ. Все для человека. Так. Дмитрий Дмитриевич. Дорогуша моя. Где вы? Где вы, мой милый?

ГУРОВ. Где? Сел в поезд, уехал в С.

СМИРНОВ. Зачем? А главное-то, зачем, дорогуша моя?



ГУРОВ. Сам не знаю. Повидаться с нею. Поговорить. Устроить свидание. Если можно.

СМИРНОВ. А муж?

ГУРОВ. Пусть его.

СМИРНОВ. Это же бестактно и тому подобное. Бац! Хлоп! Вот и я! Извольте любить и жаловать! Ялтинский ухажер! Ореанда. Туман. Вот именно и тому подобное. Так нельзя, дорогой, эдак целая задача.

ГУРОВ. Пусть.

СМИРНОВ. Вернитесь немедленно. Дмитрий Дмитриевич. Нехорошо же. Стыдно. Нет, вы шутите, наверное.

ГУРОВ. Какое. Владимир уж проехали.

СМИРНОВ. Да черт меня побери совсем, повесьте меня на этом гвозде вверх ногами, — разве женщина умеет любить кого-нибудь, кроме болонок?.. Ну что вы в самом деле? Там, где мужчина и страдает и мучается, она... Хотите совет? Сойдите-ка в Нижнем, Дмитрий Дмитриевич. И на курьерском. В обратный путь! К нам! В Москву!

ГУРОВ. Я не слышу вас.

СМИРНОВ. Ну подумайте... А если она... если она уж... там... Как это вы говорили-то давеча? Низшая раса?

ГУРОВ. Низшая раса? Пусть.

ПРОВОДНИК-ИВАНОВ. Нижний. Нижний.

СМИРНОВ. Эй, братец. Этот господин в Нижнем будет сходить. Прибери-ка чемодан.

ГУРОВ. Оставь. Я еду в С.

СМИРНОВ. Кому говорят? Ах, ты... болван! Как твоя фамилия?

ГУРОВ. Это несерьезно. Он призрак. Не обращай внимания, любезный.

СМИРНОВ. Ну что ты рот разинул? Неси к выходу чемодан!

ГУРОВ. Его здесь нет. Говорю тебе: этот господин в Москве.

ПРОВОДНИК. Да ну вас к лешему совсем! *(Уходит.)*

СМИРНОВ. Дмитрий Дмитриевич. Дорогуша. Неловко. Люди-то смотрят.

*Конец первого действия.* ЧАСТЬ 3. ДВЕ ЖИЗНИ

**Эпизод 17. Афиша на заборе**

*ГУРОВ в С. Ходит вдоль забора. Едва слышна игра на рояле. Где-то за забором женский голос напевает из «Гейши».*

ГОЛОС ЖЕНЩИНЫ.

Когда совсем была мала,

И в куклы мне была мила

Игра. Из них одна была смешна...

Мигала глазками она...

Болтала все: папа, мама. Ей подражала я сама...

*Мимо ГУРОВА проходит молодой мастеровой с ведром. Останавливается. Присматривается к забору. Начинает мазать забор клеем.*

ГУРОВ. Послушай-ка, братец! Знаешь, кто тут живет? ПАРЕНЬ-ИВАНОВ. Известно кто. Дрыдериц. ГУРОВ. Ты хотел сказать, господин фон Дидериц? ПАРЕНЬ. Он. Хорошо живет. Богато. ГУРОВ. Возьми-ка. Сходи в трактир. Водочки выпей.

ПАРЕНЬ *{смотрит на монету).* Нам ни к чему. Непьющие мы. *{Разворачивает афишу, начинает клеить.)*

ГУРОВ. Бери, тебе говорят. Баранок купишь *{запихивает ему в карман монету).*

*Вновь возникает уже громче тот же мотив. Пение громче, можно разобрать слова.*

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС. Мигала глазками она... Болтала все: папа, мама. Ей подражала я сама...

ПАРЕНЬ. Премного благодарные. *(Помолчав.)* Лошадок своих имеет. Знают его в городе. Все знают. Не сумлевайтесь, ваше благородие, положительные оне. Правильный человек. Дрыдериц.

*Тут в доме за забором как будто бы отворили двери, послышался лай шпица, а потом игра и внятное пение...*

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС.

Но из коллекции моей

Мне барабанщик всех милей...

ПАРЕНЬ *(громко подхватывает).*

Был пароход, паяц, урод,

Индийских пехотинцев взвод,

Солдат английских целый полк,

Медведь, осел, баран и волк!

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС.

Забавы дикие тогда

Нам нравились как никогда...

Но идеал наш дорогой

Был плут Петрушка молодой...

ПАРЕНЬ.

Но всех милей мне был один

Китайский старый мандарин...

*Он берет ведро и уходит, оставляя на заборе афишу: «Впервые в С. оперетта С. Джонса ГЕЙША».*

ГУРОВ *(читает афишу).* Сэнди Джонс. Гейша. Оперетта. Ну вот, и приехали. Вот тебе и дама с собачкой. Vivat stultitia.

**Эпизод 18. Мужчины и женщины**

*В Москве. ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА и СМИРНОВ в маскарадных костюмах. Она* — *японка. Он* — *английский моряк.*

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Как все это глупо и беспокойно. Я сама себя не узнаю. Вы усмехнулись? Скажите, какая новость, подумали вы! Ха-ха! Я смешная, нелепая... да? Я ничего не понимаю в мужчинах?

СМИРНОВ. Вот оно. Настоящая женская турнюрная логика. Время, сударыня! Едемте в маскерад.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Нет, черт возьми, не увиливайте. Я ничего не понимаю в мужчинах. Из всех мужчин, каких я только знала, самым лучшим, самым любящим, верным и постоянным представлялся мне Димитрий... и что? Я любила его всем существом, я отдала ему свою молодость, счастье, жизнь, свое состояние! Я дышала им, я молилась на него, как язычница... И что же? Этот лучший из мужчин обманывал меня самым бессовестным образом на каждом шагу!

СМИРНОВ. Обманывать вас? Ну уж нет! Черта с два!

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Я вам докажу!

СМИРНОВ. Не докажете!

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. А вот и докажу!

СМИРНОВ. Нет уж, дорогуша моя! Не докажете.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Я нашла в его столе ящик писем! Любовных писем! Вот они. Читайте, если хотите.

СМИРНОВ. Не верю! И с какой стати ему обманывать вас? Ведь вы-то — настоящая женщина! Не кислятина, не размазня, не ломака, а порох, огонь!

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Очевидно, я ничего не смыслю в мужчинах, вы же — ничего не понимаете в женщинах, господин Смирнов.

СМИРНОВ. Я ничего не понимаю в женщинах?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Вот именно и тому подобное!

СМИРНОВ. Сударыня! На своем веку я видел женщин гораздо больше, чем вы воробьев. Три раза я стрелялся на дуэли из-за женщин... Да-с! Двенадцать женщин бросил я, девять бросили меня! Было время, когда я ломал дурака, миндальничал, медоточил, рассыпался бисером, шаркал ногами... Любил, страдал, вздыхал на луну, раскисал, таял, холодел. Любил страстно, бешено, на всякие манеры, черт меня возьми! *{Запел.)*

**Эпизод 19. Предстоит веселье тут!**

*Сцена из «Гейши». В веселом чайном домике. Гейша и офицеры английского корабля. Участвуют все, кроме АННЫ СЕРГЕЕВНЫ. Во время сцены АННА тихонько садится в зал.*

**Эпизод 20. Как зовут шпица**

ГУРОВ *{подходит к сидящей АННЕ).* Здравствуйте.

*Она встала, быстро пошла, ГУРОВ пошел за нею. Наконец АННА останавливается. Молчание.*

ГУРОВ. Давно хотел спросить, как зовут вашего шпица?

АННА. Зачем вы приехали?

ГУРОВ. Смешно. Утром видел вашу собаку, хотел позвать его, но надо же... вдруг так забилось сердце, что от волнения не мог вспомнить, как... этого шпица... зовут...

АННА. Я едва жива. Зачем вы приехали?

ГУРОВ. Да Бог его знает, зачем... Сам не знаю хорошо...

АННА. Как вы меня напугали... Полгода я думала только о вас, жила мыслями о вас... И мне хотелось забыть, но зачем вы приехали?

ГУРОВ. Приехал. Утром все ходил под вашим забором... Слышал игру на рояле и звуки слабые, неясные, должно быть, это вы пели... *(Он обнял ее.)*

АННА. Что вы делаете? Что вы делаете? Мы с вами обезумели!

ГУРОВ. Это вы пели? Анна! А я все ходил-ходил и потихоньку возненавидел этот забор...

ИВАНОВ. Ну наконец-то. Госпожа фон Дидериц! Вашему мужу высочайше поручено пригласить господ актеров на губернаторский ужин. А он говорит, что не знает, кого звать, а кого не звать, хочет, чтоб Вы назначили восемь персон... Из тех, кто нынче поет...

АННА. Потом, потом, после... господин...

ИВАНОВ. Иванов... А после уж неловко, Анна Сергеевна. Надо в антракте конверты отнести. Значит, я так прикинул по карточке: Мимоза-сан, Реджинальд Ферфакс, разумеется, Молли Зеамор, госпожа Синдяйкина то бишь... Куннинган, или ну его к дьяволу? Налижется как сорок тысяч братьев... А? Ну и далее три дамы... Кику-Саи, Нана-сан, Комурассаки-Сан, так? Вы как считаете?

АННА. Вот и хорошо, господин Иванов. Поскорее надпишите конверты...

ИВАНОВ. Бегу! Лечу! Вы — чудо, госпожа фон Дидериц! *(Уходит.)*

АННА *(быстро).* Вы должны уехать! Понимаете, Дмитрий Дмитриевич?

ГУРОВ. Да-да. Я должен. Я должен сказать. Сказать вам... что...

АННА. Нет. Расстанемся теперь! Слышите?

ГУРОВ. Слышу. Слышу этот дрянной оркестр, все эти звуки обывательских скрипок, я слышу, да. Я, знаете, когда увидел вас там, в партере... ваше черное платье, эта ваша вульгарная лорнетка — вместе со скрипками... и с этим раз-

малеванным небом... чайными домиками... стали единственным моим горем, радостью, единственным счастьем...

*Вбегает г-н ИВАНОВ.*

ИВАНОВ. Нет! Анна Сергеевна. А давайте-ка так. Кику-Саи, Нана-сан, Комурассаки-сан и Кинкато-сан! И к дьяволу Куннигана! Ненадежен ваш Кун-ниган!

ГУРОВ. Послушайте, вы...

*ИВАНОВ смотрит на ГУРОВА, потом на АННУ СЕРГЕЕВНУ и уходит.*

АННА. Уезжайте немедленно. Дмитрий Дмитриевич!

ГУРОВ. Уехать я не могу.

АННА. Вы должны уехать! Заклинаю вас всем святым, умоляю... Уезжайте сегодня же, уезжайте сейчас. Я приеду. Я никогда не была счастлива, я и теперь несчастна и никогда, никогда не буду счастлива, слышите? Никогда! Я приеду. Клянусь, я приеду в Москву *(быстро уходит, оборачивается).* Я приеду к вам! Слышите? Я приеду!

**ЧАСТЬ 4. ВЬЮГА**

**Эпизод 21. Дорожная интермедия 3. Ужасный попутчик**

*АННА, ее шпиц и господин СМИРНОВ в поезде «С.-Москва».*

СМИРНОВ. Вот, выспался зачем-то. Что же я теперь ночью буду делать.

АННА. Через полчаса Москва. Это хорошо, что вы выспались, сударь. А то все беспокоились...

СМИРНОВ. Беспокоился? Это с какой стати, дорогуша?

АННА. Ночью все ходили по коридору из конца в конец.

СМИРНОВ. Сударыня. Я не мальчишка! И не сентиментальный щенок! Я дворянин, порядочный человек, имею десять тысяч годового дохода, попадаю пулей в подброшенную копейку.

АННА. Окна все залепило. Так что ж вам не спалось, сударь?

СМИРНОВ. А! Завертелся совсем! Должников чертова пропасть, за полгода не объехать, и ни одна каналья не платит.

АННА. Стало быть, оттого и беспокоитесь...

СМИРНОВ. Вот именно и тому подобное. Надо же. Два часа дня, а будто сумерки. Ах, поскорее бы заделаться старичком...

АННА. Вот вы хороший человек... А отчего, например, не женаты?

СМИРНОВ. Все отчего да отчего, дорогуша. Да Бог его знает, отчего...

АННА. Не хотите отвечать? Я спрашиваю из любопытства. Мы же скоро расстанемся, да уж более не увидимся никогда.

СМИРНОВ. Что вы... Я ничего не намерен скрывать от вас, милая моя! Видите ли, какая штука... Правый глаз у меня, сударыня, дальнозоркий, а левый — близорук. А стало быть, я калека и прочее...

АННА. А давеча сказали, что попадете пулей в подброшенную копейку... Что ж...

СМИРНОВ *(помолчав).* Отчего я, например, не женат... Сударыня. Вот вы имеете несчастье быть женщиной и, стало быть, по себе самой знаете женскую натуру. Скажите же мне по совести, видели ли вы на своем веку женщину, которая была бы искренна, верна и постоянна?

АННА. Я?..

СМИРНОВ. Вот именно и тому подобное! Ха-ха! Не видели! Верны и постоянны одни только старухи да уроды! И скорее вы встретите рогатую кошку, чем постоянную женщину!

АННА. Думайте про меня как хотите.

СМИРНОВ. Я не говорю о присутствующих, но, черт меня побери совсем, повесьте меня на этом гвозде вверх ногами, — да разве женщина умеет любить кого-нибудь, кроме болонок?.. Вот именно и тому подобное! Посмотришь на иное поэтическое создание: кисея, эфир, полубогиня... а заглянешь в душу — порох, огонь, миллион восторгов! А? Настоящая женщина. Не кислятина! Не размазня! Что я говорю? Я с ума сошел... Черт меня побери! Стыд и срам, дорогуша! Разлимонился, рассиропился, раскис. Сударыня... На своем веку я видел женщин больше, чем вы воробьев... Двенадцать женщин бросил я, девять бросили меня, но ни одну из них я не любил! А тут люблю... и прочее... Просто хоть караул кричи. Очи черные, очи страстные, алые губки, ямочки на щеках... Нет, вы только подумайте... Тут вьюга у нас, метель... а я сума сошел. Стыд и срам... дорогуша...

**Эпизод 22. Человек в красной шапке**

*В гостиной ГУРОВА. ГУРОВ и ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА.*

ГУРОВ. Уф. Снег валит, а под ногами лужи. Не спится тебе?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Теперь три градуса тепла. И снег. Отчего это так, Димитрий?

ГУРОВ. Тепло только на поверхности земли. А в верхних слоях — другая температура...

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Будешь ужинать?

ГУРОВ. Нет уж. В клубе съел порцию солянки. Потом еще одну. Немыслимое обжорство. Водки зачем-то выпил. Тяжело.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Отчего зимой не бывает грома? *(Молчание.)* Я рано ушла спать. А потом пришел человек.

ГУРОВ. Человек?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Спрашивал тебя.

ГУРОВ. Какой человек? Как его фамилия?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Простой человек. Кучер или посыльный.

ГУРОВ. Он что-то просил передать?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Ничего не просил. Ушел. Ты не поверишь, а господин Смирнов прислал мне письмо. Вот послушай. «Сударыня... вы, стало быть, по себе самой знаете женскую натуру... и скажите же мне по совести, видели ли вы на своем веку женщину, которая была бы искренна, верна и постоянна в любви? Думаю, что не видели. Верны и постоянны одни только старухи да уроды. И скорее вы встретите рогатую кошку...» ну и прочее... и тому подобное...

ГУРОВ. Мало ли чудаков на свете? Говорили, что его мать была сумасшедшая...

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Верны и постоянны одни только старухи да уроды... Разве это не так, Димитрий?

ГУРОВ. Полно, дорогуша. Зачем нам драма, если и без драмы хорошо?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Вспомнила. На нем была красная шапка.

ГУРОВ. Что-что?

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Человек, который тебя искал. На нем была красная шапка. Это нелепая деталь. Я ее запомнила.

ГУРОВ. Объелся. Теперь уж не усну.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Ты нервный человек, Димитрий.

ГУРОВ. Я нервный человек, и мне... И мне ужасно идет роль фата. Устал как балерина... А завтра юбилей. Ты не забыла? Ты купила себе перчатки? Ну что с тобой, дорогуша? В городе творится Бог знает что... А у нас — и тихо... и тепло.

ВАРВАРА МИХАЙЛОВНА. Тепло только на поверхности, Димитрий. А в верхних слоях — совсем другая температура.

**Эпизод 23. Вечерняя Москва**

*АННА и ее шпиц в гостинице «Славянский базар». За стеной играют на рояле какой-то пошлый мотив. АННА звонит.*

ЛАКЕЙ-ИВАНОВ. Да-с. *(Видит шпица.)* Господи прости.

АННА. Он не кусается. Мой посыльный не возвращался?

ЛАКЕЙ. Никак-с нет. Что там творится, сударыня... Жуть! Чистая фантасмагория.

АННА. Который час?

ЛАКЕЙ. Двенадцать без четверти. Вернется, я мигом дам знать, госпожа фон Дидериц.

АННА. Хорошо, хорошо, иди. *(Лакей уходит.)* Послушай-ка... эта музыка...

ЛАКЕЙ. Скажу, чтоб потише оне...

АННА. Да-да. Иди же. *(Одна.)* И скорее вы встретите рогатую кошку. Чем постоянную женщину. Рогатую кошку. Рогатую кошку. Что ты так смотришь на меня? Я дурная, низкая женщина. Низшая раса.

*АННА ходит из угла в угол. Слышно, как воет метель. АННУ обступают воспоминания. Шпиц скулит жалобно.*

*ГУРОВ идет пешком. Его окликает господин ИВАНОВ.*

ИВАНОВ. Господин Гуров! Господин Гуров! Постойте... да постойте же...

ГУРОВ. А? Вы меня звали? А... это вы, дорогуша... Вот так встреча, господин...

ИВАНОВ. Иванов.

ГУРОВ. Да-да. А нас Ивановых на земле ровно столько...

ИВАНОВ. Сколько селедок в море! Ну и вьюга. Провожу вас немного.

ГУРОВ. Который теперь час?

ИВАНОВ. Полночь где-то бьет. Слышите?

ГУРОВ. Извозчика не сыскать... Что-то вас на улицу понесло?

ИВАНОВ. А... Легче, знаете, самому помирать, чем покойника у себя в доме видеть.

ГУРОВ. Покойника?

ИВАНОВ. Вот именно и тому подобное. Сначала звонит гробовщик, нос красный, лезет в дверь и не смущается ничем. «Самые лучшие-с гроба-с, ростик глазетовый, на ножках...» Его погнал, а за ним другой стучит, потом третий... В промежутках между гробовщиками вползают читалки — мелкие... но много их, такие, знаете, шустрые, как рыжие тараканы... Откуда они выползли, как прослышали о покойнице? Неизвестно... Далее нанимаешь певчих, линейки, покупаешь могилу. Все это, знаете ли, алчно, пьяно и грубо... торговаться неловко... и уйти, убежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах. Насилу вырвался... поброжу по улицам... а то в доме пахнет ладаном, деревянным маслом, шишками какими-то... Тяжело.

ГУРОВ. Помилуйте... а кто же умер у вас? Когда?

ИВАНОВ. Как, а вы не знаете? Любопытно...

ГУРОВ. А как же? Как же ваша Венеция? Я слыхал, вы точно уехали туда и насовсем?

ИВАНОВ. И точно уехали. Только не доехали: Наташа, жена моя, по дороге и померла. Кровь горлом пошла. Вот привез ее сюда. Завтра похороны на Ваганьковском. Не приходите. Не надо.

ГУРОВ. Постойте, да погодите вы, господин...

ИВАНОВ. Иванов. Не могу я видеть всех этих пьяниц, друзей-приятелей... Без них обойтись как-то неловко... Какая-то чепуха.

ГУРОВ. Нет-нет. Поверьте, это не чепуха, это другая жизнь... вот все это... служба в банке, походы на юбилеи, все это так, оболочка, ее не нужно принимать всерьез, она ничего не значит, а есть другая, совсем другая жизнь...

ИВАНОВ. У вас, может, и есть она. А у меня уж нету ничего. И зачем я женился на ней? Однако прощайте...

*В гостинице «Славянский базар». АННА и шпиц. Музыка то смолкает, то играет громче. АННА звонит, но никто не приходит. Она ходит по комнате, прислушивается и снова звонит.*

АННА. Почему же нет никого? И эта ужасная музыка. Который час? У нас с тобой и часов нету. А вдруг все уж ушли. И пусто. Где они? *(Звонит.)* Лакеи, коридорные, горничные? Нет. Исчезли. Улетели на воздушном шаре. Да что ж это в самом деле! Нету. Никого. И нигде. Только я да ты. Дама с собачкой. *(Музыка становится громче.)* Послушайте! Нельзя ли потише?

*АННА звонит. Появляется Мимоза-сан. Она чем-то напоминает ВАРВАРУ МИХАЙЛОВНУ.*

АННА. Кто вы? *(Молчание.)* Вы ошиблись комнатой? Что это? Что вам от меня нужно?

МИМОЗА. Я хочу научить вас одному танцу.

АННА. Я... я не понимаю...

МИМОЗА *{видит шпица).* Ах, Боже мой... собака...

АННА. Он не кусается.

МИМОЗА. Правда? Тогда я вам покажу. Вот так. А теперь вместе. Встаньте, пожалуйста, вот сюда. Согните колени. А теперь медленно, медленно вырастайте... Еще медленнее. Вот так. А я — соседний бамбук, колеблемый ветром. Очень хорошо. Вон там, видите — море. Сиреневая вода. Туман. Пароход. А здесь — уютный чайный домик.

АННА. Нет. У меня не получается.

МИМОЗА. Тогда я научу вас чему-нибудь легкому. Смеяться, например.

АННА. Смеяться?

МИМОЗА. Да. Давайте попробуем. Встаньте, пожалуйста, вот сюда. Ха-ха. Ха-ха. А теперь вместе. Ха-ха-ха.

АННА. Нет, не получается.

МИМОЗА. Наклоните голову. Вот так. А теперь резко — назад! Ха-ха-ха!

АННА. Это ужасно. Я себя презираю. У меня никогда получится как у вас.

*ГУРОВ на улице. Метель. Идет к гостинице «Славянский базар». Вдруг где-то впереди пробегает тень: дама с собачкой. ГУРОВ останавливается, бежит за ней.*

ГУРОВ. Анна! Что за чертовщина! Анна, куда же ты?

ФИГУРА (напоминает опустившегося СМИРНОВА) *(оборачивается, и лицо и походка напоминают г-на Смирнова).* Па-дайте, ваше благородие, бла-гаа-ародному человеку, бывшему отцу семейства... родителю семерых дете-е-ей... па-а-астрадавшему в боях... да в похода-а-ах по житейскому морю! Па-а-адайте тридцать копеек, па-а-ажалейте, ваше бла-а-агородие...

ГУРОВ. Вот возьми, возьми, только замолчи, любезный... Это какой перекресток? Где «Славянский базар»?

ФИГУРА. Дай Бог вам здравия, га-а-аспадин любезный... Роковой вихрь... Было дело под Полта-а-а-а-вой! Бундет и другое! *(Поет.)*

ГУРОВ. Это какая улица, братец? Мне нужен «Славянский базар».

ФИГУРА. Мама-а-аша! Какой базар? Па-а-а-агода подлейшая. А зачем это птички поют? Крокодилы ползают... Львы и тигры...

ГУРОВ. Послушай, это же Мещанская, да? Отведи меня в «Славянский базар», я дам тебе рубль, любезнейший. Ты знаешь, где он, в какую сторону идти, да? Что там светится?

ФИГУРА. Ваганьково... Памятники, кресты... Па-дайте, ваше благородие, бла-гаа-ародному человеку, бывшему отцу семейства... Было дело под Полта-а-а-а-вой! Бундет и другое! Отвези меня домой. Га-аспадин...

ГУРОВ. Вот и приключение. Куда теперь идти? Извозчик! Извозчик!



*ГУРОВ и НИЩИЙ идут куда глаза глядят. Фантастическая сцена, их обступают призраки. АННА и шпиц тут же. ГУРОВ не может пробиться к АННЕ и окончательно сбивается с пути. Но внезапно все кончается, ГУРОВ оказывается в «Славянском базаре» и входит в номер к АННЕ.*

**Эпизод 24. Встреча в «Славянском базаре»**

*В номере АННЫ в «Славянском базаре».*

АННА. Это вы?

ГУРОВ. Я. *(Лакею.)* Принеси-ка, любезный, чаю.

АННА. Нет. Нет.

ГУРОВ. Твой посыльный не застал меня вчера вечером... Ты давно меня ждешь? *(Хочет ее обнять.)*

АННА. Нет, погоди... *(Плачет.)*

ГУРОВ. Ну... как ты живешь там? Что нового?

ЛАКЕЙ. Вот он, чай ваш... А Сидора в больницу везут. Так-то. Ноги его как ватные. Не идут. Упал вместе с подносом.

ГУРОВ. Вот, отдай, отдай ему или его жене. Ступай же, братец. Ну? Как ты живешь? Что ты?

АННА. Погоди... сейчас скажу, не могу...

ГУРОВ. Ну, хорошо, поплачь. А я пока посижу. *(Молчание.)* А можно дать ему сахар? Со мною был сейчас жуткий случай.

АННА. И со мною. И с ней. И с ним. В соседней комнате. В поезде. В коридоре. На улице. И везде. Почему это так? Скажи! Нет, погоди... вот ты умный, необыкновенный человек, ты все-все на свете знаешь, скажи...

ГУРОВ. Полно, ну перестань.

АННА. Нет, ты скажи мне, скажи мне теперь же, скоро ли это кончится?

ГУРОВ. Скоро ли? Нет, еще нескоро. Неизвестно когда.

АННА. Скрываться? Прятаться от людей? Видеться тайно в номерах, как воры? Жить в разных городах?

ГУРОВ. Ну перестань. Перестань. Поплакала и будет.

АННА. Нет, ты скажи мне...

ГУРОВ. Давай, давай теперь сядем, поговорим, что-нибудь придумаем...

АННА. Но как? Как?

ГУРОВ. Не прятаться от людей. Не жить в разных городах.

АННА. Но как? Как? Разве наша жизнь не разбита?

ГУРОВ. Но подожди... подожди... мы придумаем. Придумаем что-нибудь...

2007 год

Наталья Степановна Скороход

КАК

ИНСЦЕНИРОВАТЬ

ПРОЗУ

Проза на русской сцене: история, теория, практика

Редактор *Е. В. Миненко* Компьютерная верстка *Юкка Малека*

«Петербургский театральный журнал» 191028, Санкт-Петербург, Моховая, 30

Подписано в печать 06.10.10. Бумага офсетная.

Формат 70 х 100 '/ . Печать офсетная.

28 усл. печ. л. Тираж 1000 экз. Заказ 3512.

Отпечатано в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие „Искусство России"» 198099 Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 38/2. • '

ISBN 978-5-902703-12-9

9785902703129

