

ЧЁРНЫЕ
ДЫРЫ
БУКВ

Альманах
творческой лаборатории
«Территория диалога»

Самарский
университет

№9

Самара

2019

УДК 82-1
ББК 84 (2Рос-Рус) 6-5
Ч 49

ЧЁРНЫЕ ДЫРЫ БУКВ. Альманах творческой лаборатории
Ч 49 «Территория диалога». Выпуск 9. Редактор и составитель Е.Д. Богатырёва. —
Самара: ООО «Артель», 2019. — 210 с.

ISBN 978-5-903943-13-5

ISBN 978-5-903943-13-5

УДК 82-1
ББК 84 (2Рос-Рус) 6-5

© Самарский национально-исследовательский
университет им. академика С.П. Королева, 2019

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА

ДЕБЮТ

Артеми́й Ноготков. Перевод с английского Уильяма Батлера Йейтса.....	5
Анна Киселёва. Анятон. Избранные тексты.....	17
Кирилл Криницюз. Малая проза.....	26
Юлия Григорьева. О важном и насущном. Павел Арсеньев: о филологах и студентах.....	33

ЛЕКЦИЯ

Александр Марков.

Настройка лиры Орфея: как возможен Рильке в XXI веке.....	35
---	----

ПЕРЕВОДЫ

Райнер Мария Рильке. К Гёльдерлину.

Перевод с немецкого Алёши Трокопьева.....	49
---	----

Фридрих Гёльдерлин. В милой цветёт синеве.

Мнемозина (Третья редакция).

Перевод с немецкого Алёши Трокопьева.....	51
---	----

Жюль Сюпервьель. Размышление о поэтическом искусстве.

Перевод с французского Александра Давыдова.....	59
---	----

Рейн Рауд.

Перевод с эстонского Анны Гальберштадт.....	65
---	----

ДЕБЮТ

АРТЕМИЙ НОГОТКОВ

УИЛЬЯМ БАТЛЕР ЙЕЙТС.
Перевод с английского

ШАГАЮ В РАЙ

Когда Уинди-Гэп я миновал,
Полпенни кто-то мне подал:
Всё потому, что я шагаю в рай.
Хватает просьбы от меня,
Чтоб незнакомый мне добряк
Солёной рыбки дал за так:
А там – что царь, что нищий – всё одно.

Себя мой братец Мортин изнуряет,
Своих сынков драчливых усмиряя;
Что до меня, то я шагаю в рай.
Он беден и живёт трудом,
Хотя владеет псом, ружьём,
Служанка да слуга при нём:
А там – что царь, что нищий – всё одно.

Разжились бедняки деньгами
И снова стали бедняками;
Что до меня, то я шагаю в рай.
Умов загублено порядком:
Кто в школе дрыгал голой пяткой,
Теперь её в носок упрятал:
А там – что царь, что нищий – всё одно.

Стал ветер стар, но всё свистит,
И должен падать я в пути:
Всё потому, что я шагаю в рай.
Ещё не встретились мне те,
Кто смог бы внять моей мечте,
Что с ветром пляшет в высоте:
А там – что царь, что нищий – всё одно.

RUNNING TO PARADISE

As I came over Windy Gap
They threw a halfpenny into my cap.
For I am running to paradise;
And all that I need do is to wish
And somebody puts his hand in the dish
To throw me a bit of salted fish:
And there the king is but as the beggar.

My brother Mourteen is worn out
With skelping his big brawling lout,
And I am running to paradise;
A poor life, do what he can,
And though he keep a dog and a gun,
A serving-maid and a serving-man:
And there the king is but as the beggar.

Poor men have grown to be rich men,
And rich men grown to be poor again,
And I am running to paradise;
And many a darling wit's grown dull
That tossed a bare heel when at school,
Now it has filled a old sock full:
And there the king is but as the beggar.

The wind is old and still at play
While I must hurty upon my way.
For I am running to paradise;
Yet never have I lit on a friend
To take my fancy like the wind
That nobody can buy or bind:
And there the king is but as the beggar.

ОН СОКРУШАЕТСЯ ОБ ИЗМЕНЕНИЯХ, ЧТО ПОСТИГЛИ ЕГО И ЕГО ВОЗЛЮБЛЕННУЮ, И ЖАЖДЕТ КОНЦА СВЕТА

Ужели не слышишь мой зов, о белый безрогий олень?
Был обращён я во красноухого пса,
И в Терновом Лесу я был, и на Тропе Камней,
Ибо кто-то отвращение, надежду, и страсть, и страх
У стоп моих спрятал, чтоб ночью и днём я тебя загонял;
С орешника веткою человек, беззвучно явившись
Ко мне со спины, зачаровал вдруг меня;
Мой голос теперь – лай собачий всего лишь,
Сменяясь, спешат Изменение, Время, Исток.
О, вот бы вдруг Вепрь Гладкокожий примчался с заката
И с неба луну, и созвездья, и солнце исторг
И, хрюкая, лёг бы, предавшись покою, во мраке!

HE MOURNS FOR THE CHANGE THAT HAS COME UPON HIM AND HIS BELOVED, AND LONGS FOR THE END OF THE WORLD

Do you not hear me calling, white deer with no horns?
I have been changed to a hound with one red ear;
I have been in the Path of Stones and the Wood of Thorns,
For somebody hid hatred and hope and desire and fear
Under my feet that they follow you night and day.
A man with a hazel wand came without sound;
He changed me suddenly; I was looking another way;
And now my calling is but the calling of a hound;
And Time and Birth and Change are hurrying by.
I would that the boar without bristles had come from the West
And had rooted the sun and moon and stars out of the sky
And lay in the darkness, grunting, and turning to his rest.

ОН МЕЧТАЕТ О НЕБЕСНЫХ ОДЕЖДАХ

Имел бы я расшитые небесные одежды
Из золотого и серебряного света,
И синие, и с дымкою, и тёмные одежды –
Ночные, сумрачные и дневного света, –
Я положил бы их к твоим прекрасным стопам.
Но беден я, и отдана сокровищница грёзам –
Я повергаю их к твоим прекрасным стопам.
Ступай же мягче, по моим ступая грёзам.

HE WISHES FOR THE CLOTHS OF HEAVEN

Had I the heavens' embroidered cloths,
Enwrought with golden and silver light,
The blue and the dim and the dark cloths
Of night and light and the half-light,
I would spread the cloths under your feet:
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly because you tread on my dreams.

ЗАСЫХАНИЕ ВЕТВЕЙ

Луну я молил, когда птицам шептала она:
«Дай чибису – звать, а кроншнепу – плакать свободно,
Мечтаю я слушать тебя, будь ты зла иль нежна:
Пути бесконечны, и в дали стремится мой разум».
Медвяно мерцает луна на холме мерно-сонном,
Уснул я средь быстрых ручьев одинокого Эхтге.

Ни ветви не высохло из-за холодных ветров;
Но высохли ветви, когда я мечты им поведал.

Я знаю покрытые листьями тропы тех ведьм,
В жемчужных венцах что приходят, с улыбкою тайной,
Держа веретёна, из тёмных подозерных бездн;
Я знаю, где кружит луна, и где Туат де Дананн
Стремглав обращаются в танце, и свет льётся наземь
Холодный; ступают они по мерцающей пене.

Ни ветви не высохло из-за холодных ветров;
Но высохли ветви, когда я мечты им поведал.

Я знаю о сонной стране, где кружат в небесах
Поющие лебеди, скованны цепью златою.
Король с королевой здесь бродят, и птиц голоса
Внушили им счастье, отчаянье; мудростью разум
Замкнули; бродить до скончанья времён суждено им, –
Я знаю об этом, и чибис, и кроншнеп на Эхтге.

Ни ветви не высохло из-за холодных ветров;
Но высохли ветви, когда я мечты им поведал.

THE WITHERING OF THE BOUGHS

I cried when the moon was murmuring to the birds:
'Let peewit call and curlew cry where they will,
I long for your merry and tender and pitiful words,
For the roads are unending, and there is no place to my mind.'
The honey-pale moon lay low on the sleepy hill,
And I fell asleep upon lonely Echtge of streams.

No boughs have withered because of the wintry wind;
The boughs have withered because I have told them my dreams.

I know of the leafy paths that the witches take
Who come with their crowns of pearl and their spindles of wool,
And their secret smile, out of the depths of the lake;
I know where a dim moon drifts, where the Danaan kind
Wind and unwind their dances when the light grows cool
On the island lawns, their feet where the pale foam gleams.

No boughs have withered because of the wintry wind;
The boughs have withered because I have told them my dreams.

I know of the sleepy country, where swans fly round
Coupled with golden chains, and sing as they fly.
A king and a queen are wandering there, and the sound
Has made them so happy and hopeless, so deaf and so blind
With wisdom, they wander till all the years have gone by;
I know, and the curlew and peewit on Echtge of streams.

No boughs have withered because of the wintry wind;
The boughs have withered because I have told them my dreams.

ТРИ ДВИЖЕНИЯ

Рыба Шекспира плескалась в бескрайних волнах;
Рыба романтиков плавала в тесных силках;
Что же за рыбы в агонии бьются в песках?

THREE MOVEMENTS

Shakespearean fish swam the sea, far away from land;
Romantic fish swam in nets coming to the hand;
What are all those fish that lie gasping on the strand?

МЕРУ

Цивилизация сама себя сковала
Владычеством уставов, видимостью тиши,
Иллюзии веленьем; мыслью жизнь предстала,
И человек, и устрасаясь, дальше движет
Опустошение веков вслед за веками –
Грабёж неистовый и яростный; за ним
Наступит разоренье мироздания:
Прощайте, о Эллада и Египет, прощай, о Рим!

Отшельники на Меру, или Эвересте,
Которых ночь в сугробах склепом укрывает,
Иль где угодно, где снега и зимний ветер
Их голые тела колотят грубо, знают,
Что день сменяет ночь, что прежде погубила
Его сияние, его героев скрыла.

MERU

Civilisation is hooped together, brought
Under a mle, under the semblance of peace
By manifold illusion; but man's life is thought,
And he, despite his terror, cannot cease
Ravening through century after century,
Ravening, raging, and uprooting that he may come
Into the desolation of reality:
Egypt and Greece, good-bye, and good-bye, Rome!

Hermits upon Mount Meru or Everest,
Caverned in night under the drifted snow,
Or where that snow and winter's dreadful blast
Beat down upon their naked bodies, know
That day brings round the night, that before dawn
His glory and his monuments are gone.

ЧЁРНАЯ БАШНЯ

О древней чёрной башне говорят,
Что, хоть и кладовая оскудела,
Казна пуста, и вина скисли зря,
Хотя солдаты в крайней нищете, –
Но связан клятвой гарнизон:
Не впустит он чужих знамён.

Стоймя в могилах мертвецы,
Но с берега ветры задувают:
Гремит, когда ревуче грают,
Гремит костями на склонах гор.

Враги хотят купить иль утрашить
И шепчут, что защитники – болваны,
Которые, когда король забыт,
Всё ждут, что он вернётся в замок.
Но если он давно погиб,
Зачем же войско здесь стоит?

В могилы льётся свет луны,
Но с берега ветры задувают:
Гремит, когда ревуче грают,
Гремит костями на склонах гор.

А повар дряхлый скачет по ущельям,
Он ловит птиц вдали лесных дорог,
Пока мы спим – мы, крепкие мужчины.
Божится он, что слышал королевский рог.
Он лжёт, конечно, старый вор, –
Но клятвенно несём дозор!

В могилах всё густеет тьма,
Но с берега ветры задувают:
Гремит, когда ревуче грают,
Гремит костями на склонах гор.

THE BLACK TOWER

Say that the men of the old black tower,
Though they but feed as the goatherd feeds,
Their money spent, their wine gone sour,
Lack nothing that a soldier needs,
That all are oath-bound men:
Those banners come not in.

There in the tomb stand the dead upright,
But winds come up from the shore:
They shake when the winds roar,
Old bones upon the mountain shake.

Those banners come to bribe or threaten,
Or whisper that a man's a fool
Who, when his own right king's forgotten,
Cares what king sets up his rule.
If he died long ago
Why do you dread us so?

There in the tomb drops the faint moonlight,
But wind comes up from the shore:
They shake when the winds roar,
Old bones upon the mountain shake.

The tower's old cook that must climb and clamber
Catching small birds in the dew of the morn
When we hale men lie stretched in slumber
Swears that he hears the king's great horn.
But he's a lying hound:
Stand we on guard oath-bound!

There in the tomb the dark grows blacker,
But wind comes up from the shore:
They shake when the winds roar,
Old bones upon the mountain shake.

ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ

Кружась, кружась, крылами вихорь создавая,
Охотника не может слышать сокол;
Все вещи рушатся на части, нескрепимы;
Анархия обрушилась на мир,
Кроваво-дымчатый поток низвергнулся, и всюду
Невинность поруганью отдана, утоплена во крови;
Достойные повергнуты в сомнения, а подлые –
Вдохновлены и страстны.

Должно быть, некое нисходит откровенье,
Должно быть, близится Пришествие Второе.
Пришествие Второе! Едва провозглашаю,
Когда гигантский образ из Spiritus Mundi
Мои глаза сжигает: где-то среди пустыни
Огромный львинотелый, человекоглавый зверь
С безжалостным, пустым, как солнце, взглядом
Свои передвигает мерно члены, пока вокруг него
Кружатся негодующие птицы.
Тьма наступает снова, но теперь я знаю,
Что два тысячелетя сна без жизни
Прервались удушающим кошмаром,
И что за зверь, чей час теперь вернулся,
Плетётся в Вифлеем, чтоб быть рождённым?

THE SECOND COMING

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! Hardly are those words out
When a vast image out of Spiritus Mundi
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.
The darkness drops again; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born?

АНЯТОН

Избранные тексты

1. ЧАСТУШЕЧНУЮ МОЛИТВОЮ

ты была мне, как Байрону — Греция,
я был пылким глумливым юнцом.
в новой жизни ина преференция,
так позволь мне забыть лицо.

демоница, поганая грешница!
дай свободу мне, я молю!
море светится, море пенится,
я, тем временем, рвусь к нулю.

я один уже, всех я выставил,
все они мне мерзки, увы,
моя милая, моя чистая,
ты избавь от рубцов любви.

я уже не такой, как встретились,
спиртом слово мешать перестал,
светят другие мне благодетели
больше змий меня не кусал

ну пожалуйста, дай мне честное
слово, что своей руки
не кладёшь на моё телесное
и позволишь сменить замки.

2. ПРО МЕНЯ

мой король, ты помнишь, были живы?
по земле ходили девой чистой
босы ноги больно мазали крапивой
и рубили косы дланью серебристой

мой король, ты помнишь, как дышали?
каждой книгой, будто пенъем ветра
засидевшись, петухов считали
лучшим призом в схватке против света

мой король, ты помнишь, как любили?
поначалу гибкий образ юга
карие глаза и крылья носа
не давая шанса льду и вьюгам

мой король, ещё любили русский
томный светлый локон, и движенья
робкие; проём оконный узкий
каждый раз сулил нам поражение

мой король, ты помнишь, как боялись
жизнь закончить рано и без славы
а сейчас вам ничего не страшно
утонули ночью на купалу

мой горацио, прости, увы, неправ ты
кроме бело-жёлтых стен, не видел
в жизни я ни цента, и не жил я
в мире, что прекрасными устами

(не закончить ведь мне фразы этой,
не спастись от глупой фразы ритма)
сладкими, счастливыми устами,
ты увы, так тщетно восславляешь!

стал бы я сносить такое горе,
если б это всё со мною было?
мой горацио, мой сладкий, мой ноябрь,
дай мне время — «!»

} ***

Вихрь кровавый несётся по крышам старого дома,
Грубо, как Гаргантюа, и громко, с треском сжирает
То, что копил ты, уставший, так долго, так рьяно,
Многие деды твои и прадеды нещадно копили.

Глаза открываешь зачем-то: унылые серые стены,
Бюст Аполлона ужасный задвинут за шкафом;
Сизый туман петербургский и небо такое,
Цветом близнец для притихшего севера града.

Снова завеса опущена; снова бушует
Зверь ненасытный, ужасно рыча и свирепо;
Балка несущая силу зверя того не сдержала,
Сломалась, лишних богатств напрямиком в недры чрева отправив.

Снова ты в мире – такой же, как море, кричащий,
Злой не со зла, но не менее трудный, разитель
Громко с трибуны врагом всего мира объявит
Тебя, потому что тень твоих глаз он увидел

Нежное рыбы солёной твоё раздражённое око
Лишней слезинки в смертях уронить не посмело,
Тут же – по-гречески стойким, но грустным,
Что-то в походке твоей миру могло показаться.

«У Блока тоска у глаз», опять «тоска у глаз у Блока»
Зачем этот рослый снова так грубо тебя унижает?
Не грубо — заметил хрустальной тонкой плоти
Надлом и трещину зоркий взгляд футуриста.

Нынче тоску у глаз monstro смертельно,
Синие горы новым обдались цветом,
Сердце твоё тоже в огне пылает —
Дом лишь судьба запретила себе оставить.

Ты отшутился, «значит художник — нищий»;
Да и не жаль тебе дома этого толком;
Только вот что-то мало в груди будто места
И руки часто сводить неприятно стало.

4. BLUE

«Искрится глаз хрусталь, Как небо голубое. декабрь»

Они соседствовали с духами, перемещая свою душу одной только мыслью – это нельзя описать, но нужно было забрать те крупинки вдохновения, которые можно будет передать людям от муз. Греки называли это космосом, но это было неправдой – нельзя назвать место, где нет слов, только чистое искусство и огромные сплетения звёздной материи. Нет! Не космос – Мир Вечности, волшебное пристанище Поэтов, перед которым они должны благоговеть и преклоняться. Несколько лет снаружи – несколько минут внутри. В Мире Вечности потревожить почти невозможно: все устройства, которые издают звуки, сдаются на входе в аппаратную.

«Выйти», - произносит расслабленный мужской голос и делает пасс рукой, будто по граням треугольника, пальцы подсвечиваются электрическим голубым, и под очками медленно, но всё равно причиняя неприятные ощущения, проявляется настоящая вселенная. Здесь Время идёт.

Эта Вечность – не настоящая вечность, всего лишь нечто, генерируемое сигналами машин, и от этого он почувствовал бы печаль, если бы мог чувствовать какие-то нетехнические эмоции: датчик, который встроен в висок, разрешает тебе быть человеком только тогда, когда ты подключен к Системе и отдаешь ей стихи. Стихи они используют, чтобы формировать в новых людях преданность Системе.

Если бы он мог чувствовать, он чувствовал бы печаль.

Он прикладывает руку к ящику, чтобы открыть его и забрать палец, проводит пальцами по полоске, заменившей пуговицы, чтобы одежда подстроилась под хозяина, та в свою очередь подсвечивается электрическим голубым, за ней, отреагировав на сигнал, открывается дверь. Она ведёт по лестнице на крышу.

Его имя – Александр Блок, точнее теперь - просто Блок, потому что сейчас модно и удобно, когда имена короткие и технические.

RED

Ржавая пыль оседает в лёгких, уменьшая продолжительность жизни каждую секунду. Вред от неё для Земли растёт в геометрической прогрессии, но разве то, что осталось сейчас, можно назвать Землёй? Даже небо перестало толком голубеть над головой: оно чаще всего буровато-серое, когда облака отражают сияние и блеск неоновых вывесок

Блок, тот самый Блок, которого слушает почти большинство, с чувствами которого мирятся даже футуристы, тот, с кем советуются революционеры, стоит сейчас на крыше и просто-напросто курит.

Его имя, звучное и техническое, уже вписано в анналы истории. Выгравировано на золотой табличке в перечне Лучших Людей, разлетелось миллионными байтами, осталось, как «льдинка в руке».

Рубцами осталось в каждой душе.

Каждом сердце.

Душно. Мутится в голове липкими приторными приступами, как будто за горло хватают цепкие пальцы неземного чудовища из какого-то нового, электрического ада. Ад, кстати, всегда изображался рыжеватым, даже если в нем не было видимых языков пламени или алых чертей с винно-красными узкими хвостами, похожими на кнуты. К таким кнутам не хватает только дубинок.

Тех дубинок, которыми сейчас гонят кого-то с длинной белой полосой вдоль пальто. Это – опознавательный знак времен Блэкаута и Гражданской войны, а нынешнее правительство, с таким рвением желающее избавиться от всех ненужных людей, решило оставить метки и называть за ношение полос, не подходящих под цвет Кодекса Коммуниста. Этого человека сотрут: тело испарят, всю информацию подчистят, а всех, кто знал, холодно-вежливым письмом попросят не упоминать ничего. Да и это – только формальность, все и без того знают, что за упоминания «стёртого» грозит наказание, хоть и не равное самому процессу, но почти сравнимое с ним.

**«Пусты глазницы,
Темны ночи.
февраль»**

«Как на свиньях».

На самом Блоке метка красная – раскрашена вот-вот уже почти пролитой кровью дорогих ему людей. Всё распалось на три цвета – белый, чёрный и красный, только у них есть право смешиваться, только они имеют разрешение на жизнь.

Вот с несчастного срывают пальто, и Блоку как в страшном сне бросаются знакомые серые глаза, безысходно сверкающие двумя дымчатыми кварцами.

Блок делает несколько бессознательных шагов назад. Этого человека тот, кто стучит по металлу крыши дешёвыми рабочими набойками сейчас, знает прекрасно, хоть и имел некоторые разногласия. Разногласия – не повод стирать человека! У него есть прекрасная жена и ребёнок, он толком не занимается агитацией!.. Блок сам знает куда больше людей, которые в правительстве могут быть настоящими... ммм... эх! В голове что-то мутится и идёт помехами, белый шум причиняет почти физическую боль.

Блок останавливается, покачиваясь; останавливается и процессия внизу. Внезапно в нём горит мысль: а знают ли эти господа с электродубинками, что мы – люди? Помнят ли они что-нибудь о своих старых обещаниях дать каждому человеку права?

Его когда-то звали Александр, того, кто внизу – Николай.

Люди ли они? Сейчас очень трудно отличить, кто человек с душой и боится эту душу показать, чтобы её точно так же не исколотили дубинками и

не испарили, человек ли уже без души, который старательно эту душу вытравливал, чтобы было нечего прятать, не было так обидно за умирающую птицу в твоей груди, человек ли вообще? Или тот синтетический слуга, которого так старательно навязывают голоса на огромных экранах в домах и снаружи домов?

Ещё несколько шагов, по инерции. Плащ с красной полосой всполохами поднимается за Блоком.

Наверное, это выглядит с позиции толпы снизу довольно красиво, эстетично — но кто поднимет на него голову. Это значило бы то, что в них ещё теплится жизнь.

А люди ли мы? Что отличает нас от синтетических слуг?

Чувства? Высшая нервная деятельность в совокупности с некоторыми химическими процессами, которые легко можно сейчас спродюссировать с помощью нужных машин или медикаментов. Если нужно — а это никому не нужно.

Эмпатия? У кого в этом мире осталась хотя бы капля эмпатии?

Шаг, ещё шаг. Ужасный звук падающего тела.
Сзади на огромном билборде возникает:

Неугомонный.
Не дремлет.
Враг.

P.S. PALE

Красная полоса на плаще задумывалась для того, чтобы светить себе и освещать путь другим — но, стоя в строю, уже ловишь себя на мысли, что не работают те постулаты, которые идейные дизайнеры Новых Советов вкладывали в создание всего этого мракобесия, что приказали называть модой. На деле все эти светящиеся аксессуары были ничем иным, как униформой, или того хуже, формой военной. Правда, против кого воевать, Блоку было горячо непонятно — а зачем военная форма в мирное время?

Его красная полоса барахлила — светилась почему-то не так ярко, как у всех остальных. С ней постоянно были какие-то проблемы, хоть он и вовремя менял элементы питания, стирал аккуратно, щёткой, методично отчищая свой плащ от всяческой скверны, которая стремилась налипнуть на него. Партийные рабочие, проехав на машине мимо, уже не оставляли луж — лужи считались врагом и уничтожались силами специального подразделения; но Блок всё равно, если видел какого-то бюрократа, потом методично отстирывал плащ. Иначе на нём осталось бы его дыхание, частицы, которые поры бюрократов выделяют в воздух, — кто знает, а вдруг от них можно заразиться бездушием и бюрократией?

Блок уже был болен. Не физически — батальон новосоветских писателей считался элитным, поэтому его, как и всех остальных воскрешенных, об-

рекших себя на вечные муки, привили от всех физических болезней, которые можно было победить, и если он умрёт от чьей-нибудь глупой ошибки, где-то в подвалах Кремля уже дышит голубоватым питательным раствором такое же, как его, тело, затянутое в серебристо-синий комбинезон, чтобы стать вместилищем данных о его поэтике и индивидуальном стиле. Но он чувствовал, что из него по крупице исчезает душа, непонятная субстанция, которая заставляла трепетать каждую его деталь тогда, когда он видел дождь, или тогда, когда к кому-то относились несправедливо: он чувствовал, что душа дождя или огромная, злая душа несправедливости нажимали на какие-то кнопки в нём, как в фотоаппарате, чтобы он перевёл большую душу мира с их помощью в много маленьких душ-стихов.

Душа в бионических клонах была большой ошибкой, но по-другому сохранить поэтику и создавать произведения почти не отличимыми от тех, что были в старых Советах, было нельзя. Никто из всей этой огромной толпы инженеров не мог сделать ничего с этим. С каждым днём Блоку становилось все хуже.

{.

Я сижу, развернувшись спиной к спинке стула, которая смотрит на окно. (это нереально; это деконструирует конструкт окна как моей связи личного и общественного)

Мои волосы острижены и высветлены добела, я стара_лась избавиться от напоминаний о биологическом. (фаллоцентризм устарел и должен быть разрушен вместе с крахом литературности, в первую очередь, в микрокосмосе)

За стулом одна полка, на которой ненавистная мне книга Новикова В. И. (в этом ви есть что-то от пелевинской игры слов, например: «ірһuck» «generation пи», тут — we; через этот и ещё несколько вышеупомянутых символов можно выстроить аналогии с несколькими антиутопиями)

У этой книги горят глаза на обложке, у него глаза не горели. (отсылка к мифологическому не нуждается в представлении)

У Блока разверзаются уста, страшный нежный тенор выплёвывает, с трудом продираясь через: (мифопоэтическая картина мира присутствовала и у символистов, так что это цитатность поэтики)

«Зачем?» — голос направлен, кажется, ко мне, я книгу не вижу, нет (риторические вопросы вкупе с метафорой вселенской слепоты тоже являются средствами выразительности, свойственными ситуации постмодернизма)

«Затем,» — отвечаю я, — «Ты предал мои чувства, тут зуб за зуб.» (см. риторические вопросы — риторические ответы обладают той же функцией)

«Я не смог ничего сделать против судьбы» — ему трудно говорить, он закашливается. (метафора загробной жизни и признание собственного бессилия перед судьбой и скриптором)

«Ты даже не пытался», говорю я, поджигая стул, на котором сижу.
(метафора фатализма в жизни героев выстраивается в систему диалогических образов)

Задняя часть моих джинсов начинает тлеть и вонять пластиком, они ненатуральные. (для полной картины постмодернистского диалога в ответе не хватало симулякра, натуральность джинс — это симулякр)

Я чувствую, пламя доберётся до моей головы, но есть ли смысл?
(открытая концовка, отсылающая к глубинным вопросам бытия, также служит достижению цели вселенной)

6.

Завертело, закружило –
Красным цветом перебило,
Белый саван смотрит вниз,
Автор скинут за карниз.

От свечения болят глаза, да так, что даже не спасает привычка ослабевшими глазами неловко прищуриваться, чтобы разглядеть, что есть на самом деле - такой источник такого яркого света. Красный и золотой в сочетании дают сочетание, достойное Германской империи во времена её расцвета – отнюдь не того, что из себя сейчас пытаются выдавить её жалкие потомки, играя на идеях, близких бывшим «германцам» на уровне культурного кода. Блок даёт дорогу своре собак, чтобы те не съели его, но те, кажется, не интересуются им вовсе. Им нужно откусить кусочек от искрящегося золотистыми потоками на множество километров вокруг кислотно-белого полотна. Оно вихрится и меняет своё положение, так что от потоков не спрятаться нигде, даже в той подворотне, в которой поэт находит себя. Свора делает поворот на девяносто градусов, присоединяясь к процессии. Это первомай?

Звоном флаги поднимают,
Детям ушки прикрывают,
Боже, красного не счесть!
За Иисусом кто-то есть?

Лай собак не отдаляется и перетекает в одну огромную реку, смешиваясь со свечением и претворяя в жизнь совершенно дикие идеалы симфонии; чуть погодя, Блок слышит в нём Вагнера и сам пугается странного чувства, возникающего в себе, где-то между передней и задней стенками скелета грудной клетки. Собаки поют за трубы, перед ними поют народы в двенадцать партий, есть тринадцатый. Кто-то один, в вышине, тоже напевает это.

Псом голодным не назвали,
Бросили и потеряли,
От испуга брошен в морг
Тихий Александр Блок.

Обладатель савана держит губы сомкнутыми, звук, ошибочно принятый за тринадцатый голос в партии – собственный блоковский крик.

Александр Александрович открывает глаза.

].

Я шёл, отстукивая по брусчатой мостовой подкованными туфлями увертюру к своим дальнейшим действиям. Гролом литавр зазвенели трамваи, я обернулся, чтобы отсчитать музыкальную фразу в восемь тактов, но зачем-то остановился — и пропустил чуть больше, чем следовало. У меня тут же испортилось настроение, но это продлилось буквально несколько секунд, тех, что я поворачивал голову в сторону адской машины: из неё торчала всклокоченная твоя голова.

Я позвал тебя по имени, и мы пошли домой. Зазвучала и ожила плавная часть симфонии, но в один момент прогремел гром и к плавной части прибавились какие-то постапокалиптические нотки. Шёл я молча, не давая и тебе встроить ни одного слова, потому что иначе ты помешала бы этому наслаждению, прекрасному чувству истинного счастья, которое давала эта музыка, ощущению полёта и растворения во всём прекрасном, что только могло существовать в мире... Я вёл тебя под своим зонтом, и ты была молча благодарна этому, на мой край плеча капало несколько капель в минуту, поэтому, повинувшись всеобщему ритму, я не мог идти ещё ближе к тебе; тебя это жгло и не давало спокойно идти, но ты, борясь с собой, молчала.

Мы вошли в дом, когда-то только мой, а потом и наш общий дом, и, разувшись и сняв промокшую одежду, разошлись — я поспешил на второй этаж, записывать то, что я слышал, пока эта музыка, огромная и неуловимая, не сбежала от меня далеко-далеко, а ты пошла куда-то на кухню. Новая баночка чернил тут же оказалась на своём предписанном месте, а капли дождя, всё ещё слышные в комнате, ушли на второй план. Твой голос послышался с кухни, звала ты отнюдь не меня, а кого-то по телефону - я вписал его в партию скрипок; в окно ударил порыв ветра и ещё несколько секунд громовых раскатов — они точно так же стали частью симфонии. Скрипка надрывалась и плакала, я записывал, в затактах кашляя и забывая дышать; гром гремел, листы бумаги, заполнявшись ровными бисеринками нот, быстро отметались в сторону, симфония звучала, билась, как птица в клетке, как настоящее, живое существо. Вот и я тоже растворился в ней, летел и летел, не мог остановиться, не знал, куда она меня ведёт, куда велит мне дойти фаустовский Мефистофель...

Вдруг задребезжало окно на кухне и за ним, как бы получая своё развитие в звуке, хлопнула дверь.

Ты осталась в промокшей (я посмотрел на потолок над кухонным столом — оттуда, вроде, не капало) записке на клетчатой скатерти. Симфония была обречена.

Всё исчезло.

КАЖДОЕ УТРО

Каждое утро... Каждое утро на горизонте - виновник жизни. Он устал, он закован, миллиарды лет он неизменно являет себя на суд, но суд каждый раз переносят назавтра.

И снова впереди - новый старый круг... Восходит солнце и заходит солнце. Всё повторяется, все реки возвращаются, чтобы опять течь. А наш герой просыпается с первыми лучами, поднимает свое иссохшее тело и тащит его на балкон - на свой трон клеймения жизни.

Он крепко стоит на жилистых ногах своих, порывы осеннего ветра бьются об его стеклянные глаза и чуть заметно шевелят жёсткие волосы его на редкой челке и седых висках. Обведя взглядом панораму улицы, он закрывает глаза и безнадежно улыбается. Он встречает новый день усмешкой отчаяния, с гордой высоты балкона всё представляется ему в истинном свете: свете порока и ограниченности, ничтожности и мелочности, в очерняющем свете горестной правды. Он любит этот свет, он им питается, им живёт.

ТРАМВАЙНАЯ ЖЕРТВА

Сковывает. Холод.

Вагон трясёт. Попутчики - все на одно лицо. На такое, что не хочется смотреть. Страшно. Глаза прячь в пол, в их лакированные туфли. Смотри вниз, дабы не стыдиться их бульдожьих щёк, дряблых морщин, рыхлой кожи - иначе обвинят. Отчего никто не садится? Молчи. Стоят, смотрят... Зачем?.. Не задавай вопросы. Каждый из старых боится выделиться? Запрись. Это коллективная Жертва? И сдохни. Или всё вместе?.. Для чего и для кого это сидение - одно на целый вагон? И что, собственно, останавливает... меня сесть.

Сидение пустует. В конце концов, это непрактично! Может, они просто любят постоять? К тому же, сидение холодное. Зачем оно им? А кто они? - я посмотрю... Идиоты! Да они все - идиоты! Нужно устроить им взбучку! Только сесть на сидение... Ну и что же? Три шага. Мне нужно три шага (пусть леденят своими взглядами, сколько пожелают).

Шаг... Два... Холод. Пройти бы сквозь него живым. Три...

Но кто я, и кто они?.. - вопрос застыл. Остановка. Двери распахнулись. Ледяной свет вошёл в вагон. Озарив их...

Теперь я вижу! Великаны! Великаны смотрят на меня! Все до одного!!!

Плачу. Слезы замерзают в их дыхании. Больше не хочу садиться! - сказать им? Молчи. Зачем-то пытаюсь встать с колен, опираюсь рукой на ногу. Они видят меня? Не задавай вопросы. Рука соскальзывает - падаю. На грязный пол - туда, где раньше прятал взгляд. Их немые лица давят на меня тысячью атмосфер! Взгляды их сжимают грудь, ломая рёбра. Великаны смотрят на меня! Запрись. Я виноват... Я уже бьюсь в агонии, извиваюсь, как проткнутый червяк! И сдохни.

- Простите! - бросаю я в слезах и со стыдом выпрыгиваю из вагона.

Я вне. Буря утихает. Но что же я наделал? Выбросился наружу, как кит

на берег. Теперь я замёрзну и умру. На остановке девушка. Она улыбается, бросает мне ласковый прощальный взгляд. Её глаза покрыты лаком. Мне холодно. Она отворачивается, садится в трамвай, улыбаясь всё шире каждому. Проходит к сидению, собирая на себе восторженные взгляды. Садится. Трамвай вздрагивает и уезжает.

СТАРЫЙ ЦЫПЛЁНОК

Освещённый холодом ламп, он гнулся под одиночеством своей тени. Отбрасываемой в форму червя, выгнутого и засохшего. Бородатый цыплёнок в сером пиджаке слишком долго смотрел на искусственный свет и ослеп. Поедая пустоту своей червивой тени, обрастая пухом и бородой, он никогда не думал о холоде, голоде. Всегда теплы были его выцветшие глаза. Пиджак прижимал немощные крылья, борода обвязывала ноги. Он стоял на месте слишком давно. Никто не помнил его последнего вздоха и даже не знал, когда...

САМО

Оборвалось само: злой, грызущий уши лай, неистово бьющийся о стены соседней комнаты, разом исчез; никогда не смолкавший, он давно успел стать шумовым фоном Его существования - такой же привычный, как дыхание или отражение в зеркале.

Проснувшись, Он не сразу заметил пропажу: какое-то время лай продолжал стоять в голове, и хотя случившееся не раз представлялось ему в минуты мечтаний, суля освобождение и новую жизнь, когда Он наконец ощутил тишину, в груди Его зажёгся нестерпимый зуд.

Зуд сжимал, разжимал грудную Его клетку, и понемногу сдутые лёгкие наполнились комнатной пылью; рёбра гнулись под тяжестью грузного тела, поднявшаяся пыль слепила глаза, ум скрипел. Самоуправство. В самых толщах телес Его нашло себя негодование и тотчас разрослось, наполнив плоть гневом.

- Я! Тут! Живу! - залаял рот, обозлённый бардаком оживших внутренностей.

Теперь Он с замиранием забившегося сердца ждал ясности негодования, ответа на брошенный вызов, на отсутствие вопроса. Но пробив преграду пыли, звук породил лишь стыд, страх. Откуда-то раздался звон. Не прекращающийся, он стал новым возбудителем.

Распираемый звоном, зудом и страхом, ум, чтобы выяснить причины, начал поднимать обрюзглое тело вверх. И вот, Он, сам того не понимая, уже стоял на ногах. Впервые. Ум направил Его к долгожданному и недостижимому ранее окну. Оказавшись у цели, глаза познали запалённость стёкол. Решив, что это причина беспорядков, ум свалил Его навзничь. Руки принялись стучать кулаками по вискам Его. Продолжая до тех пор, пока не треснул череп, и через влекущие свободой щели не полилась вспененная кровь.

Когда затекло в уши, Он услышал отдалённые голоса, постепенно Они слились в знакомый лай.

Зуд и звон утихли, страх исчез.

ВНЕ

Держание руля требует концентрации. Но концентрация невозможна в привычном. И поэтому вероятность обнаружить себя вне дороги растёт на поворотах. Оказавшись вне, продолжаешь оставаться вне: ум инертен - самоопределение рекуррентно: сознание исчезает в дали дороги. Глаза недвижно созерцают: дорога, бездорожье - одно, а вне - их связь с сознанием.

МОНОЛИТ

Второй вагон трамвая без водителя – пассажир входит в первый. Проталкиваясь чрез твердь телес, толщу недовольных лиц, он ищет место для себя и находит его у окна в конце вагона. Взявшись за отведённый ему поручень, пассажир понимает, что свою поездку проведет у него: вагон переполнен.

Вслед за пассажиром входит мёртвый холод, он медленно стелется по вагону, кусает и травит каждого. Пот на стёклах неумолимо превращается в лёд, закрывая внешнюю ночь.

Пассажир тщетно ищет тепло в себе, дрожит. С надеждой и злобой он смотрит в сторону кабины водителя: терпеть холод больше невыносимо, а трамвай всё стоит. Пассажир чувствует свою ничтожность перед пальцами на тумблерах, перед ногами на педалях, перед отсутствием руля. Кто там? Всё так бездушно холодно. Настолько, что уж скорее всего, трамвай на автоматике, и, в таком случае, пассажир разберётся. Разберётся во всем.

—

Когда двери закроются, оставшийся в вагоне холод станет заперт с людьми. Тепло их тел будет противостоять ему и победит. Пассажир благодарен и рад теплу туш. Он и сам таким станет, чтобы другие не дрожали. Выпустит поручень из рук. Вместе – сильнее. Нам ни по чем задверная ночь, а трамвай – лишь наша железная обшивка! Монолит не знает ничтожества и преисполнен собой. Удивительно ещё, что он не поёт.

ПРИМИ ГОСПОДА В РАЗУМЕ СВОЁМ

И вот его голова стала золотым куполом. И он побежал. И купол перевешивал. А он мчался, не успевая за ним, всё быстрее. Нагибаясь вперёд и почти падая, устремлялся за золотым, который валился с хилой шеи вниз. Он бежал и сметал на пути всё: деревья, дома и лица – падал вперёд. Наконец купологоловый нагнулся настолько, что, споткнувшись, оторвался от земли и, став горизонтальным, полетел.

—

Теперь он – линия. Золото окрашивает линию - из кроваво-красной она превращается в бежевую. Не устремлена ни в одну из сторон, никуда не мчится и только сужается в бесконечно малое, вытягиваясь в длину.

ЧУГУННЫЕ ВЕКИ

Морозный туман... В нём толчётся ежеутреннее солнце...

С удалённой точки схождения рельс донёсся скрежет. Отбрасываемый фарами по трамвайным путям скользит металлический, слепя и оживляя скопившихся на остановке, свет (блеск).

И вот безобразно падает слетевший с вагона инертный – остановка – дохлый снег. И вот уже растворяются двери в исторгающий пассажиров морозный туман...

—

Ежеутреннее солнце разрешается в световую плоскость на изморози стёкол; окна, в непрозрачность коих упирается взор, тверды.

Погружённый в статику внутривагонного, глаз ребёнка желает насытиться динамикой задверного, сменяемостью его.

—

Мальчик прикладывает руку к холодному дверному стеклу, оставляя чуть менее холодный след. И через его прозрачность видит: медленный наружный мир становится быстрым и проносится пред ним, деревья сливаются в серые полосы на фоне слитых в белое снегов, проплывают большие дома. Прозрачность снова зарастает сверкающим льдом. И мальчик стирает его. Самозабвенно растапливает, растирая перчатками холодное стекло.

И вот процесс настолько им завладевает, что становится смыслом и целью – сделать всё окно прозрачным, коим оно и должно быть, чтобы можно было видеть.

—

Тёплым скрежетом, поворачиваясь, похрустывает заботливая шея: вовлечённый в нерадивый процесс сыночек запечатлевается во влаге материнских глаз:

– Загубленную твоим бесстыдством кожу мне изъест мытьё!!!

Проскользив по грязному стеклу перчатками, сбитые наотмашь руки падают по швам. Бессмысленное вращение сбитых в недоуменье глаз. Сбитое в наливающийся готовностью плач грязеисканье.

– Грязеисканье вменяется свинье! Искоренить грязеискание!!!

Поворот. Дребезжащий железом сотрясает искажённые (в визгливых рыданиях ребёнка) пассажирские лица.

—

Сверхнормативные износы, трещины, волнообразные дефекты, смятия – порождая, несётся, подлетая и обрушиваясь, электрогромохвост в железе, сметая крепкий ветер!

—

Но проходит время. И вот, выравниваясь, рельсы смиряют игривость чугунных колёс. И вот трамвай уже ровно скользит, холодный, в мёртвой тишине.

—

Мерно скрежещет и баюкает вагон. Веки чугунеют. И ребёнок закрывает глаза.

ЗДЕСЬ НЕВОЗМОЖЕН СТИХ

Скукоженность содержания
Тождественна
Расправленной и плоской
Серости форм.

Здесь:

Закоренелость схем
И запотелость твёрдых стёкол.

Не существует больше единиц.
Сухие пальцы ищут виноград в изюме.

Труп минаотавра сросся со стеною, за которой...
Града стоят!

– В них сквозняки. асфальт. и плиты.
И птицы под бетоном мрут.

ОВЕЩЕСТВЛЕНИЕ

1

Ссохли цветы. В саду с деревьев опали листья. Под яблоней плоды, счернев, уже уходят в землю. Всё увядает, блекнет, чтоб мёртвым быть под снегом после. Ноябрь. Сам воздух умерщвляет и студит.

Бесцветный сад. В нём холод отравил всех мух. Седыми точками их сохнувшего тела испещрена в саду земля. По ней полз богомол. Стояла ночь.

2

Сад кончался одинокой хижинкой. Достигнув её, богомол заполз в открытые двери и, оказавшись внутри, стал вскарабкиваться по стене, упорно поднимая раздутое брюхо.

Он замер в тёмном углу потолка – здесь кончался его долгий путь; богомолье брюхо сокращалось, исходя серой пенистой массой. Масса липла к стене и твердела. Кладка бесформенно росла - богомол оставался недвижим; дул ветер, раскачивая дверь.

В эту пору осени воздух умерщвляет и студит.

3

Воздух проник в дом через открытые двери. Оказавшись внутри, он достиг комнаты и разбудил хозяина. Приоткрыв глаза, тот ещё чувствовал перебитый сон. Но явь обдала тревогой и холодом. Не найдя больше тепла в себе, хозяин встал на пол: со сном было покончено – впредь – пред ним лишь тёмная пустая комната и стужа.

4

Хозяин понял про незакрытую дверь, разозлился и поспешил к ней размахисто. Усиливающийся холод вселял в хозяина страх и забирал злость. Когда он дошёл, злобы внутри не осталось – она жила лишь инерцией его движений: хозяин рванул дверь на себя! Хлопок! Крик! Кто-то на двери!

—

В испуге хозяин отлетел на пол. Ему показалось – когда летела дверь – что-то посмотрело в него. Эти чёрные точки зрачков – богомол не сводит взгляд и сейчас. И взгляд этот будто обращает в камень...

—

Оцепеневший, хозяин долго сидел на холодном полу. И наконец холод стал отрезвлять. Теперь всё представилось нелепым. Насекомое. Но оставлять его в доме, свободного в движениях, нельзя: очевидно, богомол не сможет причинить вреда, но возможность самого прикосновения вызывала омерзение и ужас.

Хозяин отправился на кухню. Он проходил мимо богомола и боялся, но тот не прыгнул и даже не пошевелился, только повернул зрачки. «Почему он смотрит на меня?» - пробормотал хозяин, доставая пустую стеклянную банку из тумбочки, дверцы коей, что странно, были открыты заранее.

5

Превозмогая немощь смякших под страхом рук, корячась у входной двери, он полнил нарастающее отчаяние крепнущим гневом в каждой провальной попытке заключить цепкого богомола в банку. И, наконец, прилив решимости сообщил удару палкой силу, оторвавшую богомола от стены. Насекомое свалилось в банку, измождённый хозяин закрыл её дрожащими руками, поставил и стал смотреть на богомола в ней.

Стеклянная преграда подавляла ужас и омерзение. Постепенно он даже стал привыкать к форме испугавшего его существа. Казалось, оно почти не имеет отношения к жизни, равно как и к смерти. Неживое, иноприродное. Недвижимый богомол смотрел хозяину в глаза. И, желая вывести хищника из этой пугающей сосредоточенности, хозяин решил найти ему добычи.

Теперь он стоял перед банкой, и, криво улыбаясь, держал в руках горсть дохлых мух. Отскакивая от богомола, сыплющиеся мухи падали на дно банки. Безразличное к ним насекомое оставалось недвижимым и продолжало смотреть в глаза. Кривая улыбка искажалась в оскал.

Хозяин ждал, отлавливал и приносил мелких жуков, тряс банку, наблюдал, ждал, оставлял богомола, возвращался и опять ждал, и всегда чувствовал на себе неотвязный взгляд. Слово богомол заполз в дом не случайно, а за ним. Манипуляции с банкой оставались безрезультатны: богомол смотрел в глаза. Терпеть это становилось невыносимо.

6

Хозяин понёс банку вон. Вытряхнул богомола с его мёртвой добычей в сад. «Жри!»

—

Разбил банку и, возвращаясь, рывком закрыл дверь.

7

Но, спустя время, входная дверь отворилась вновь. И, отбрасывая в сад чёрную тень, на пороге вновь стоял хозяин.

Он дошёл до ссохшей яблони, под которой выпускал богомола. И, как он и догадывался, обнаружил его там, на том же самом месте и в той же самой позе; как он и догадывался, богомол не собирался уползать, а по-прежнему оставался недвижим среди мёртвых мух. И, как он и думал, насекомое вновь посмотрело ему в глаза.

В бешенстве хозяин топнул богомола ногой! А потом ещё раз. И ещё. И вот, разъярённый, хозяин втапывал, с каждым разом всё больше свирепея, ненавистное существо в землю.

Усиливающийся холод вселял в хозяина страх и забирал злость. К концу злобы внутри не осталось - она жила лишь инерцией его движений. Опустив ногу в последний раз, хозяин ощутил слабость своего смякшего под страхом тела. И отправился прочь, навечно запечатлев в памяти образ богомола, втопанного и вытекшего в землю серого сада.

8

Зайдя в дом, хозяин не заметит кладки в тёмном углу потолка. Пред ним предстанет тёмная пустая комната и стужа.

2015-2019

О ВАЖНОМ И НАСУЩНОМ¹

Павел Арсеньев — российский поэт, художник, эссеист, теоретик искусства. В 2010-м году окончил магистратуру факультета филологии и искусств СПбГУ по специальности «Теория литературы». Стихи Арсеньева переводились на английский, итальянский, датский, голландский, финский, польский и болгарский языки. По его инициативе в 2005-м году начал издаваться литературно-критический журнал «Транслит». С тех пор является его главным редактором.

Недавно Павел приезжал в Самару и презентовал 22-й номер «Транслита» (13-го сентября выступил в «Горький-центре», 14-го — провёл лекцию-перформанс в галерее «Виктория»).

Мне удалось встретиться с ним и задать несколько животрепещущих вопросов о бытии студентов-филологов: что изучать, куда идти дальше.

Читаем ответы на актуальные вопросы, чтобы эти вопросы... деактуализировать.

Павел Арсеньев: о филологах и студентах

«Филологическая» чувствительность

В своё время Ницше выделял филологов в качестве особого класса. Более того, он говорил: «Мы — филологи», имея в виду особый тип чувствительности. Не к текстам, а скорее, к материальности идей, которая простирается от языковых объектов до материальных поверхностей и записей.

Инструменты письма трудятся над нашими мыслями.

Это очень важная мысль. В биографии Ницше есть важный момент, когда он стал слепнуть, но не мог остановиться писать. Поскольку он уже не видел перо на бумаге, не попадал им в чернильницу, его друг, Пауль Рэ, привез ему печатную машинку — тогда они имели форму сферы. Думаю, этот факт иллюстрирует, откуда и докуда простирается чувствительность, названная Ницше «филологической». Тут не только про буквы, но и про буквы на конкретной поверхности, произведенные конкретным аппаратом.

Что изучает современная филология

Поэтам и филологам, устаревшим образом настроенным, может казаться, что есть некая ситуация вдохновения, или муза — более абстрактное существо. Есть свеча, лист. А иногда это совсем не лист, и, соответственно, остальные атрибуты тоже рушатся. Муза и вдохновение заменяются другими атрибутами в материальном отношении. Это даже не процесс письма, а скриптуральная процедура. Очень конкретный, жестикуляторный и в материальном, и в инструментальном отношении жест. Жест здесь есть инструмент. Именно это, мне кажется, является объектом изучения современной филологии. Не тексты и не процесс письма.

¹Текст размещён на страничке Студенческого пресс-центра факультета филологии и журналистики Самарского университета 24 сентября 2019 года: <https://vk.com/@pressphil-pavel-arsenev-o-filologah-i-studentah>

О трудоустройстве

Вопрос, конечно, болезненный. Но ведь процедура записи ещё более болезненная. Как в рассказе Кафки «Исправительная колония», где некто переживает запись на собственном теле. Буквы и слова закона записываются с помощью татуировочной машинки, которая ранит человека и оставляет запись.

Вопрос «куда идти на работу» — не ранит.

Это хозяйственный вопрос. Харчовый, как назвал бы Малевич. Это не то, что стоит на кону. Поэты — это тоже форма странного призвания, которое совершенно не гарантирует трудоустройство, но люди, причём молодые, не такие уж искалеченные и безнадёжные, стремятся к этому призванию. Летят на зов, как бабочки на огонь. Вопрос, что делать поэтам в хозяйственном отношении, наверное, странный. Для меня филолог — это что-то очень близкое к поэту.

Основная идея — в том, что поэт, филолог или человек, в целом обладающий артистической амбицией, ставит себе цели сам.

Он не рыщет на рынке труда. Он ставит произвольные, может быть, вымышленные — творческие — задачи перед собой. Поэт не ждёт социального заказа. И если задача измышлена хорошо — достаточно безнадёжно — она займёт надолго. Если же все мысли сводятся к тому, как заработать, как засветиться, то человека необязательно называть филологом, поэтом. Нужно расщепить понятия «филолог» и «студент». В Петербурге тоже есть студенты с конкретной эмпирической задачей: быстрее получить это самое образование. Они пролетают как на ядре через университет, ничего не поняв, не зацепившись ни за одну полочку, ни за одну заминку. Вот тогда — да, возникает вопрос, что делать с филологическим образованием.

Совет молодым филологам: не торопитесь закончить образование. Но одновременно не принимайте его на веру.

Мы начали делать журнал на 1 курсе в 1 семестре. И этот журнал мы сразу назвали органом студенческого недовольства филологическим образованием. Нам не нравилось, что нам преподают, нам не нравилось, что нам что-то не преподают. Мы хотели другую филологию, другое литературоведение, теорию литературы. Мы не были уж совсем панками, но ставка была такая: сопротивление филологическому образованию в его инерционной форме. Это противостояние и одновременно обучение продолжаются до сих пор. Поэтому мой совет, хоть и состоит из будто бы взаимоисключающих утверждений, продиктован опытом.

ЛЕКЦИЯ

НАСТРОЙКА ЛИРЫ ОРФЕЯ: КАК ВОЗМОЖЕН РИЛЬКЕ В XXI ВЕКЕ

Как все помнят, Орфей был разодран на части, а голова его как инструмент продолжала петь. Таков трагичнейший образ эпохи модернизма: поэзия, которую раздирают на части непониманием и неуместностью дальнейшего действия.

Но я пришел прежде всего сообщить вам три хорошие новости

Первая новость – это та, что поэзия Рильке продолжает быть сейчас, как поэзия, рассказывающая о внутреннем. Внутреннее, важная категория опыта Рильке: внутренний мир, пространство внутреннего мира. Долгое время казалось, что внутреннее в настоящее время утрачено, всё выводится на поверхность в виде схемы, строения клеток, атомов, мотивов поступков и причин вещей, всё стало снаружи и стоит, описано и исчислено. Но в современной философии оказывается, что вещи имеют собственный замысел, что наше восприятие окружающего мира определяется не только тем, сколько объектов мы разоблачили или раскрыли, но и тем, сколько объектов действует независимо от нас. Новейшие направления философии, такие как объектно-ориентированная онтология, конечно, вдохновляются высоким модерном, хотя имя Рильке звучит не так часто, скорее, экспрессионизм, Майринк, Лавкрафт и т.д., дающий понять, что мы с нашей способностью к схематизации не являемся первыми и последними деятелями мира.

Вторая хорошая новость – статус вещей в современной философии. Долгое время казалось, что понятие «вещи» ушло из философии, вместо него появились «функции», «отношения», «события». Что последним был Хайдеггер, кто говорил о вещи как о чём-то самодостаточном и заслуживающем внимания. Философия после Хайдеггера как будто сосредоточилась на том, что вещь – лишь момент среди событий, перипетий, отношений; только производное от разных манипуляций. В современной философии вещь возвращается, потому что оказывается, что событие и высказывание конечны. Как назвал Квентин Мейясу свою книгу «После конечности», после того, что события закончились, наш произвольный взгляд на вещи отошёл в прошлое, и вещь вновь стала значима.

Вспомним, как начинается Восьмая элегия Рильке (буду сейчас, держа немецкий текст перед глазами, давать, скорее пересказ, чем перевод): «Тво-

¹Лекция прочитана в Самаре на Международном литературном фестивале «Рильке. Мелодия вещей» 6 декабря 2019 года. (Организатор фестиваля: МБУК г.о. Самара «СМИБС» (Самарская муниципальная информационно-библиотечная система).

рение смотрит во все глаза на открытое, но наши глаза, они оказываются обращёнными в себя и как будто бы попавшими в ловушку». О чём здесь говорит Рильке? Что животное, конечно, смотрит на какую-то цель: хищник на свою добычу, бабочка на цветок, человек, как тоже животное, на сами условия, в которых он или она может состояться.

Но здесь как раз и оказывается, что наш взгляд как-то обращён внутрь, повёрнут: каким-то образом мы уже устыдились этой открытости мира. Просто вышло так, что мы можем смотреть только смущённо на себя, не имея тех прав, которыми обладает открытая природа. Мы постоянно сомневаемся, стыдимся, хотим чего-то большего и оказываемся в ловушке страстей и желаний. Но Рильке тут же даёт выход. То, что снаружи, извне, то мы все узнаём от зверя.

Что означает «от зверя»? Мы можем вместе со зверем заглянуть не только на собственную внешность, но и в собственную глубину. Для Рильке зверь – не хищник лишь, но и способное к самопожертвованию существо. Ради продолжения рода, ради потомства. Вот в этот самый миг зверь только по-настоящему глядит в собственную глубину.

И с этим связана третья радостная новость – в современную философию вернулись животные. Более не просто как обитатели нашего мира, а как те, кто сообщают о той глубине, о самоотдаче, о которой мы уже сообщить не можем. Можно вспомнить артистический и философский проект Александра Пшеры «Интернет Животных», в котором он рассуждает так: мы своими датчиками, щупальцами проникли, казалось бы, во все области мира, мы можем увидеть свет далёких галактик и можем понять, как происходят какие процессы на молекулярном уровне. Вот один шаг и, казалось бы, теперь мы можем собрать любой организм, можем заниматься конструированием ДНК. Но чем больше нам кажется, что мы всё вытащили на поверхность, что события и манипуляции определяют содержания окружающего мира, тем больше понимаем, что эта система вдруг зависает, вдруг перестаёт работать. Вдруг оказывается, что взгляд животного, которое чувствует приближающуюся бурю, понимает свою собственную небольшую мутацию, расскажет нам о многом. Скажем, бабочка чуть-чуть изменила цвет, мы этого не заметили, но это адаптация бабочки к загрязнению окружающего мира, это её готовность пожертвовать внешним ради этого нового внутреннего переживания, когда и загрязнение окружающей среды, и любые корыстные манипуляции оборачиваются болью, это и есть её слово.

Опять обратимся к «Дуинским элегиям», уже не к Восьмой, а к Четвёртой. «О, деревья жизни, когда начнётся зима, когда станет всё зимой?» Что это за деревья жизни? Ясно, что это не метафора, не просто указание на то, что жизнь можно представить в виде разрастающегося дерева, но очень частое у Рильке переворачивание – жизнь как дерево, как деревья, как множество, жизнь во множественном числе. Жизнь, которая не просто дана, как какая-то плоскость, как какая-то картинка, а которая начинает расти как лес, то есть жизнь среди других.

У другого поэта дерево жизни обозначало бы события, разные обстоятельства, столкновение то с одним, то с другим. У Рильке это не метафора событий, обстоятельств, это сама реальность. Какой может быть жизнь? – Только как лес, только как плодоношение деревьев, другой она не бывает.

И продолжение: «Мы не одни, мы не одиноки, не в одиночку остались. Мы разве что можем чего-то понимать, как перелётные птицы». Что делают перелётные птицы? Полностью доверяются воздуху и своему инстинкту. Они ничего не просчитывают, но как бы природа за них просчитывает, что они перелетят на юг. Эта огромная интуиция Рильке сравнима по мощи только с теми интуициями, которые мы получили сейчас в эпоху интернета, мобильной связи, возможности в любой момент одним нажатием пальца оказаться в любой точке мира.

У другого поэта перелётные птицы означали бы тоску и ностальгию, поиск лучшей доли и какие-либо ещё метафоры. У Рильке эти перелётные птицы означают то же, что и современный интернет, который оказывается везде, регулирует сам себя, и неожиданно мы вдруг получаем самую нужную информацию. Как эти перелётные птицы руководствуются не только инстинктом лететь постоянно на юг, но умением чувствовать ветер как собственную родную среду. Можно здесь сразу обратиться, прежде чем мы перейдём к теоретикам и философам, к началу ещё одной элегии, Третьей, которая подтверждает все три радостные новости: вещи есть, глубина есть, живое есть. Не получилось ли так, что мы со своим схематизирующим разумом всё это утратили, выявили подноготную всего и остались ни с чем? На самом деле всё есть. Вот начало Элегии. «Одно дело – воспевать любимую, но другое – о, горе мне, увы! - воспевать также скрытого, виновного, текучего Бога крови». И дальше поясняется, что этот Бог крови – Нептун, некий страшный инстинкт, сопровождающий любовь, который уже неотступно нас предостерегает как волнение в крови. Почему же горе, что нужно говорить не только о любви, но и о страсти? Разве любовь неотделима от страсти? Разве волнение в крови не сопровождает чистую влюблённости? Разве поэты прошлого не воспевали и жар в крови, и чистоту любовного созерцания с равной смелостью? Что же делает Рильке?

Рильке показывает, что ключевым словом будет слово - «скорбь», «горе мне». «Горе» в том смысле, что мы никогда не властны над собой, даже если распределили роли, даже если ждём, что именно я сейчас скажу, что любовная сцена будет такой-то. Всё равно рано или поздно получится перелом в этом действии. Примерно то же говорит на платоновском пире Сократ, примерно так, кажется: «Не горе ли нам, что мы воспеваем многих богов, не воспевая Эроса?»

«Горе» не в том смысле, что Эрос на нас обижен, а что мы до конца не знаем себя, пока не стали воспевать этого бога, властного над нами, над самим нашим телом, и возвращающего нам телесность. Получается, что горе – это не какие-то случайные обстоятельства жизни, не события, не драма, не драматургия, но возможность увидеть любовь как настоящую вещь, а не как сценарий. Любовь, которая властна над нашим телом, которая удержи-

вает нас, как удерживает преграда, и вдохновляет нас так, как вдохновляют солнце или ветер. Именно этим занимается значительная часть современной новейшей философии – выяснить не то, как реализуются речевые сценарии, а как вообще можно быть среди того, что существует в нашем мире. Как можно сбыться; как может у нас появиться та же любовная ярость, что и в животных, но ярость не дикая, а, наоборот, отчаянная, спасающая, спасающая род и в конце концов спасающая вещь.

Я сейчас обращусь к нескольким филологам, философам, теоретикам. Прежде всего к американскому специалисту по романтической английской поэзии Мейеру Абрамсу, прожившему более ста лет. Он почти не писал о Рильке, его интересовала только англоязычная поэзия, но посмотрим на его открытия.

Первое его открытие, это что поэзия Нового времени научилась делать вещи с помощью текстов, то есть научилась брать несколько метафор, ну, например, видеть любовь как огонь и одновременно любовь как солнечный свет, и, соединив эти темы, создавать сам факт любви: любовь – это когда на душе очень ясно, но кровь пламенеет. То есть романтизм, по мнению Абрамса, уже открыл вот это конструирование вещей.

Рильке делает прямо противоположное, он не вещи делает с помощью текстов, а наоборот, тексты с помощью вещей. Если Рильке будет писать об огне любви, или луче, или ветре, то здесь будет происходить прямо противоположное – метафоры и образы окажутся несовместимыми, но они оказываются однозначно также важны для того, чтобы их воспевал Орфей.

И кто такой этот Орфей у Рильке? Это не столько драматический персонаж (хотя действительно Орфей Глюка, а до этого Орфей Полициано – основание европейской оперы), но это Орфей, который, можно сказать, был последним неметафорическим поэтом, в то время как у Гомера уже множество метафор. Орфей, который по преданию мог составлять стихи из одних существительных, просто перечисляя их списком, и каждое из них начинало действовать. Именно так устроены гимны секты орфиков, поклонявшихся Орфею, это список существительных или прилагательных. «Ты, Зевс, ты могущество, слава, смелость, сила!» – это не набор сравнений, скорее, набор переживаний, делающий тексты с помощью вещей.

Если Рильке говорит слово «сила», то это не метафора какого-то ярко-го переживания, не сценарий впечатления, а то усилие, которое мы должны предпринять, чтобы песня зазвучала. Если какой-то другой, поэт напишет строчку: «Сила моя в преображении», допустим, мы поймём это так, что я стремлюсь преобразиться, и это будет каким-то новым невиданным событием. Если скажет что-то такое Рильке, это будет означать, что воспеть преображение себя я могу, только сосредоточив все силы на этом.

Второй тезис Абрамса – это сверхприродность романтизма. Романтизм стремился создать стихи как природу, которая больше самой природы. Сделай так, чтобы, например, озеро или небо в стихах было ещё большим озером, чем в природе. Можно вспомнить, как в реалистической живописи от Гейн-

сборо до Камиля Коро в озере обязательно отражаются небо и деревья, облака повторяют формы деревьев, то есть природа в искусстве оказывается возведённой в квадрат.

Рильке делает что-то совсем другое. Если продолжать математические аналогии, Рильке не возводит природу в квадрат, а, скорее, дифференцирует её, то есть смотрит, при каких условиях природа тоже может смотреть. Это тот самый непонятный и чудесный зверь в одном из сонетов Рильке, который существует при том, что его нельзя не только увидеть, но и назвать. Это же принцип дифференциального исчисления, что мы имеем дело с бесконечно малыми, которые невозможно применить, невозможно никак обозначить, но без них не состоится дальнейшее просчитывание функции. Или – дальнейшая жизнь стихотворения. Чудесный зверь потому и важен тем, что он глядит, что мы можем сказать, что в какой-то момент мы оказались под его взглядом.

Следующий тезис, что романтизм, по мнению Абрамса, создал изменчивость метафоры. Метафора начинается, например, с телесного и заканчивается духовным. Например, можно сказать, что роза – метафора любви, но начинается это с телесной любви, а заканчивается представлением об идеальной геометрической форме. Поэтому романтизм всегда вводит разного рода такие громкие слова, или какие-то сильные переживания, говорит о круге, говорит о вдохновении и гении как каких-то конечных точках передвижения.

То есть для романтизма важно постоянно сдвигать метафору в сторону какого-то духовного бытия. Самое простое со словом «гений», которое сначала было свойством «иметь гения» (то есть иметь определенный высокий талант, или Дух, который тебе подсказывает), а потом превратилось в начале девятнадцатого века во всей Европе в выражение «быть гением», то есть как бы сбыться в качестве какого-то духовного существа.

Орфей Рильке – это что-то опять прямо противоположное. Это не движение к какой-то крайней точке, в которой духовное обретает бытие. Известнейшая строчка, что «из ада Орфей возвращается как песня вечная и нежная», это прямое опровержение привычного романтизма, потому что в «вечном» романтизм, наоборот, стремился к тому, что всё «нежное становится вечным». Здесь же, наоборот, «вечное» оказывается пояснено «как нежное».

Получается, что это вечное бытие песни, то есть атрибут Орфея, который был с самого начала сделан так, что предназначен «быть божеством», оказывается после *нежным*, оказывается поводом *нежно отнестись к вещам и самому возвращению*, воссоздать саму ностальгию. Тогда возвращение Орфея, даже потерявшего Эвридику, – возвращение к кротости, возвращение в мир, где события уже не будут обладать такой властью над вещами.

Следующее свойство романтизма, по Абрамсу, это *истина против искренности*. То есть романтик может быть искренним и говорить о том, что поэзия – это высокая фантазия, и может, наоборот, говорить истину как по-

свящённый, но при этом вещать от какого-то безличного начала, пророчествовать, заклинать, стилизовать библейский текст, или античную трагедию, но конфликт неизбежен. А здесь как раз мы видели по этой вечности, которая нежна, что искренность и истинность не противопоставляются, потому что «быть истинным» означает сделать вещи вокруг себя искренними. Если ты сам по себе истинен, если ты сам по себе честен, то ты видишь и искренний взгляд страдающего тигра, или кота, и искренний голод, и искреннюю жажду, искреннее желание природы расти всё дальше.

Вспомним в тех же «Дуинских элегиях» рассказ о смоквах, которые у Рильке не просто растут, не просто наливаются всем соком, а становятся одновременно и яркими, и ясными, и готовыми брызнуть, и готовыми вместить в себя весь мир. В чём-то это напоминает эффекты видеоклипов, когда рекламируемая ягода вдруг рассыпается радугой конфет и т.д.: как будто вскрывается мешок, и оттуда всё летит. Это не фокус в романтическом смысле, не замена одной метафоры другой, метафоры, допустим, зрелого плода метафорой изобилия, а единственный способ сделать истину искренней, сделать истину вот этого налившегося соком дерева, дерева крепкого, плотного, сделать эту истину искренностью, что смоква вдруг оказывается весёлым, улыбающимся, искрящимся, а не просто таким доброкачественным плодом.

И, наконец, пятое. Абрамс говорил, что у романтиков лирика превращается в поэтическую норму. До романтиков лирик – провокатор, индивидуальность как исключение. Долгие времена поэзией был эпос, тогда как теперь лирика стала поэтической нормой, поэт начинает свою деятельность как лирик, и более того, рассчитывает на успех именно в лирике. Ответим же теперь, кто такой Орфей у Рильке? Орфей – это человек или Бог, делающий вещи лирическими, способными о себе воспеть, или, как он говорит в одном из «Сонетов к Орфею», пройти через узкие струны лиры, как Аполлон, а при этом сам он не лирик, сам он Бог.

Здесь постоянно идёт сравнение Орфея с Аполлоном. Аполлон у Рильке постоянно проходит через все вещи, он оказывается и богом, и алтарем, и сценой, и театром, и жертвенником, и жертвой. Можно сказать, это такой универсальный образ культуры, которая оказывается проникающей всюду. И это то, что в современной философии, например, у Квентина Мейясу или у Рэя Брассье, мыслится как случайность, что вот в мире возможна культура, потому что возможна случайность в отличии от природной необходимости.

Но если современная философия просто различает культурную случайность и природную необходимость, Рильке идёт дальше. Кроме Аполлона как универсального образа культуры, жертвенника, жертвы, того, кому приносится жертва, театра, сцены, актёра и реквизита одновременно, появляется и Орфей, который делает лирическим всё вокруг, но сам не лиричен, сам серьёзно сосредоточен как природа. Для пояснения можно вспомнить Аполлона Бельведерского и ту самую стелу «Орфей, Эвридика и Гермес», которой Рильке посвятил одно из стихотворений.

Кто такой Бельведерский Аполлон? Это лучник с готовым колчаном стрел, воин, человек, который готов начать истребляющую войну (как-то это заметил Библихин). Бог, который, по Гераклиту, Полемос, отец всего. Война всё распределяет, по Гераклиту, в том числе, и в природе, назначает жертвенник и жертву, назначает социальные роли и социальные контексты.

Теперь вспомним, что такое Орфей. Этот тот, кто идёт вперёд, но и сразу пытается дать знак слушателю. То есть перед нами то, что и является лирикой в начальном смысле. Лирика как непредсказуемость жеста. Лирика появилась тогда в древней Греции, у Алкея, Сапфо, когда на смену старому эпосу, где правит судьба и необходимость, пришло новое самочувствие, что можно, оказывается, сделать неосторожный жест, мигнуть, допустим, и начнётся любовная история. Было открыто, что можно простым жестом, выставив ногу, или подмигнув глазом, начать любовную историю и вообще принести любовь в мир. Орфей у Рильке всё это умеет, но он приносит любовь всем вещам, в том числе и тому мрамору, из которого изваян.

Дальше следующим нашим собеседником станет Жан Боллак, французский филолог, наверное, крупнейший филолог своего поколения, я успел с ним пообщаться, довольно хорошо, за год до его смерти (1923-2012). Он попытался реконструировать, чем же была античная поэзия и чем она является для наших дней. Он говорит о так называемых «тайных мирах непрямого традиции». То есть, что такое непрямая традиция? Например, это усвоение философии поэзией, Боллак приводит обычно в пример Малларме, Бодлера, французских поэтов, которые вдруг начинают рассуждать как Платон, или как Гераклит. Почему? Потому что им важно, чтобы кроме лирического вдохновения появилось что-то ещё, а именно, например, память и забвение. Боллак исходит из того, что лирическая поэзия это до некоторой степени механизм разрядки, что мы не можем всё помнить, наша память будет перегружена, поэтому лирика даёт какое-то забвение, она показывает как вдохновение может увлечь прочь от готовых структур памяти. О Рильке Боллак почти не пишет, из немцев он рассуждает, в основном, о Гёльдерлине; тем не менее, сказанное им лучше всего подходит к поэзии Рильке, где действительно всегда есть забвение, но забвение, которое вдруг себя преодолевает, забвение, которое с собою борется. Так его Георгий-победоносец, побеждая змея, постоянно забывает, на самом деле, как воевать, потому что если помнить стратегию, тогда невозможно совершить этого чистого действия. Но вдруг и оказывается, что в Георгии, совершающем эти поступки, оживают древнейшие мифы о борьбе солнца с хтонической тьмой.

Следующий тезис Боллака состоит в том, что лирика основана на безумном сюжете, при этом выстроенном в очень ясную композицию. Под «безумием» он имеет в виду не бред или сумасбродство, а то, как это слово стало употребляться в XX веке, когда поэтическое безумие начало пониматься как возможность, по сути дела, постоянного трансфера от реальности к воображению; и постоянного обращения к воображению. Да, нечто может осуществляться не так, но мы можем вообразить это так. Да, наш путь не

похож на небо, но мы, думая о своей судьбе, представим свой путь как небесный путь.

В этом смысле, например, когда Блок представляет дорогу как небесную дорогу, представляет какой-то небесный град и т. д., это и есть безумие вот в этом французском смысле, не в смысле сумасшествия, а в смысле необычной мотивированности вещей. Такое безумие держится на композиции, по мнению Боллака. А именно, что в других стихотворениях будет повторён тот же мотив «пути небесного», или, например, где изгибы дороги будут сопоставляться с созвездиями; таков безумный образ, но лирически работающий.

Так вот и, конечно, у Рильке мы видим то же важнейшее композиционное мышление, но основанное на другом принципе, который Боллак вскрывает в Гёльдерлине. Вслед за Хайдеггером Боллак пытался найти у Гёльдерлина фигуры повторения. Гёльдерлин воспеваает истоки реки и постоянно снова пытается вернуться к «истокам», хотя река уносит это слово вдаль. И вот эта недоматериализация метафоры была для Хайдеггера важнейшим доказательством, что поэзия может сказывать истину, а не просто описывать мир вещей; что истина рано или поздно дойдёт до нас, вопреки нашим впечатлениям и вопреки власти каких-то отдельных впечатлений и событий, она до нас дотечёт, как доходит до нас свет звёзд, течение реки, доходят обстоятельства.

Для Хайдеггера и для Боллака Гёльдерлин – главный толкователь, главный герменевт, почему всё так, а не иначе, почему мы с вами сейчас оказались в этом зале. Тогда как для Рильке важна постоянная фигура бегства, причём бегство у него – это не просто придание скорости себе, скорости ног, это неожиданность впечатлений, это всегда оксюморонное бегство. То есть, допустим, беглец у него не глубоко дышит, а широко дышит, беглец не быстро смотрит, а очень ясно смотрит. Здесь появляется фигура оксюморона, не сочетаемости понятий, но это, в некотором смысле, и бегство от инерции речи.

Поэтому Боллака можно дополнить, что композиция может быть построена не только на повторениях, но и на оксюморонах, на постоянном сочетании необычного. Допустим, пальцы не просто гибкие, а быстроходные, когда улыбка не просто ясная, а насыщенная.

Следующий тезис – это то, что в античности, по мнению Боллака, открыли мысль, не только связывающую слова в текст, но и связанную словами, то есть открыли принцип диалога. Диалог, как говорит Боллак, появляется уже у Пиндара в строении его Од, что явно о победителе как бы говорят и боги, и люди. Когда говорят, что «победитель прославлен истинным венком», то ясно, что «истинный венок» могут назначить только боги, а слово «прославлен» могут сказать только люди. В результате в гимнах Пиндара переплетаются два высказывания, то, что могут сказать только боги, и то, что могут сказать только люди.

Вот здесь и преодолевалась тяжесть памяти и забвения, потому что боги могут вспомнить то, что забыли люди, а люди могут вспомнить то, что забыли боги. Если обратиться к Рильке, то у него такого равновесия, которое

Боллак хочет видеть у Пиндара и Платона в его диалогах, на самом деле, нет, потому что Орфей должен рано или поздно сообщить людям всё, рано или поздно поэзия должна полностью выйти к людям и полностью сказать всё. Рильке не случайно менял языки своего поэтического письма, буквально переходя на другой язык, на русский, на французский; потому что в конечном счёте есть не просто что вспомнить, но можно вспомнить всё, что хотел сказать Орфей, сказав тогда о том, почему ему удалось стать тем самым беглецом из ада. (У Рильке Орфея не Минос отпускает, а он сам оказывается тем самым беглецом, у которого взгляд не только пронизательный, но и широкий, который быстро спит, пронизательно дышит).

Дальше Боллак говорил о том, что если распределять слово между памятью и забвением, то забвение - это отражение, мы видим себя в зеркале, в чём-то забываем себя, а память – это преследование, когда волк гонится за зайчиком, та самая искренность хищника, о которой я уже упоминал, это и есть память, поэтому память рано или поздно начинает тяготить и стремиться любое такое хищничество. Здесь Боллак мог опираться на Пиндара. Я вспоминаю разговоры с ним, допустим, знаменитое начало гимна Пиндара, что лучшее благо – вода. Конечно, это нельзя объяснять так, как объясняют старомодные филологи, что в Греции мало было воды, поэтому он написал, что вода очень ценится. На самом деле, это объяснение простое, что лучшая вода. У Рильке в ней можно отразиться как Нарцисс, забыться, но она же может стать предметом жажды, тогда эта искренность жажды, бег и стремление к источнику, это и становится памятью.

Интересно, что Рильке в отличие от Пиндара, который мыслил вещами и дружил с вещами, действует после опыта романтизма, опыта метафоризации вещей, ему нужно к вещам вернуться. Поэтому Орфей у него появляется в отражении, сначала появилось отражение, потом сама вода. Не случайно как раз вдохновением для «Орфея, Эвридики и Гермеса» стала стела, надгробный памятник, но при этом из прозрачного мрамора; и Рильке всячески подчеркивает, что эта фактура не просто ощутима телесно, но и прозрачна. Это как вода, в которой уже отразилась смерть, смерть забыла о самой себе и вдруг вспомнила о бессмертии.

Хищное стремление Орфея наружу, его превращение в животное, которое стремится вернуться из Аида, вот эта витальность животного, которое вдруг рвётся, – это и есть, на самом деле, переход от смертного отражения, от забвения к памяти, которая и есть бессмертие. Очень часто говорят, что Рильке – может быть, последний поэт, который точно верил в бессмертие в отличие от тех многих последующих поэтов, которые могли быть лично очень религиозны, как, например, поздний Элиот, но у которых вера в бессмертие должна была поддерживаться внешними подпорками, той же религией, которую Элиот исповедовал.

Последний тезис Боллака: эстетическая композиция – условие освобождения. Под «эстетическим» он имеет в виду то, что у Рильке есть возвращение Орфея (вдруг себя почувствовать Орфеем). Мир Аида – это мир

не эстетический, в широком смысле, в нём не остаётся места для чувства и каких-либо ощущений. Тогда как мир, в который Орфей возвращается, это и есть мир эстетический, где можно почувствовать себя, а не только своё тело, или свой ум, – потому что мы на самом деле себя, как правило, не чувствуем. Мы чувствуем, что у нас что-то болит, например, вот разболелась голова, или чувствуем зависть, или ненависть, но это не эстетическое, не чувствование себя. Боллак пояснял, что «эстетическое» – это вырывание за пределы всего этого, эстетическим (он на примере Гёльдерлина говорил) как раз будет никогда не ощущать под видом себя что-то, что тобой не является, не будет говорить, «я болею», или «я хочу», «я завидую». Так может сказать Орфей, спускающийся в ад, в ад своей болезни, своей зависти, своих чувств, но Орфей, возвращающийся из ада, так сказать уже не может. Раз вспомнили Элиота, у него есть близкое понятие об очищении аффекта, очищении чувства. Эта тема довольно распространена в начале XX века: та же система Станиславского об очищении чувства, работа актёра над собой.

В этом смысле Рильке мыслит как Элиот, Станиславский и многие другие, что мы действительно, как говорит Элиот, приступаем к работе с завистью, стремясь написать стихи не хуже других, с ненавистью, пытаюсь найти образ, не сразу нашёлся, при этом мы не замечаем этого, так как отождествляем такие ощущения со своим телом. Нам кажется, что мы просто пишем стихи, когда мы на самом деле завидуем, ненавидим, как-то нервничаем, переживаем. Но на обратном пути происходит очищение, где сама форма начинает нам помогать. У Элиота это представлено в духе новелл или сказок: сначала идёшь в лес сказки, где страшно, а потом возвращаешься благодаря серому волку, который тебя вынес. У Рильке это конечно всё есть, и он прекрасно знал все эти русские сказки про серого волка, знал волшебную сказку, но, конечно, Орфей к этому не сводится.

Следующий наш собеседник - немецкий рильковед. Это Беда Алеманн (1926-1991), который как раз объяснял, в чём особенность Рильке. Я выделил пять пунктов. По Алеманну, *фигура у Рильке перестает быть тактическим средством, а становится стратегическим*. Что такое риторическая фигура? По сути дела, это некий жест, заостряющий внимание. Например, сказать, просто «я голоден», это простая речь, сказать, «я голоден как волк», это заостряет внимание, сказать, «я голоден как волк, видящий стадо ягнят», это уже фигура, потому что мы уже не просто начинаем сочувствовать волку, но оказываемся на его месте.

На самом деле слово «фигура», риторическая фигура, взято из танца, когда танцор вживается в жест, а публика следит, затаив дыхание. Так следит, или как мы следим за канатоходцем, который идёт и кажется вот-вот свалится. Когда у нас замирает дыхание, перехватывает в груди, это и есть риторическая фигура.

Сегодня, когда мы в школе изучаем метафоры и метонимии, мы не понимаем, что риторика была не только перформативной, но и рискованной. Рильке мог проиграть своё дело, свою карьеру, и многое другое. Получается,

что фигура – это возможность встать на место, у нас перехватывает дыхание, когда смотрим на канатоходца, хотя тот ответственен за свою жизнь, но мы вживаемся в фигуру так же как когда говорим «я голоден как волк, видящий стаю ягнят». По Беде Алеманну, тактическое тогда превращается в стратегическое. То, что у другого было бы ярким сравнением, которое настраивает читателя на нужный лад, у Рильке становится сюжетом о том, как жизнь сама себя проживает, как жизнь сама себя делает по-настоящему живой.

Следующая особенность – это особое перспективное видение у Рильке. Здесь Алеманн сравнивал этот перспективизм с реформой живописи Ренессанса, созданием воздушной перспективы. В чём смысл этой реформы? В том, что мы можем любой повторяющийся элемент видеть не только как закономерный, но и как случайный, потому что просто узор – это закономерность, а шахматная доска подразумевает случайную шахматную игру. Вспомним финал «Марбурга» Пастернака и сравнение этих пятен с шахматной игрой. И вот как раз этим и была ренессансная перспектива, когда предметы становятся в некоторой степени случайными, можно поэтому декорировать их сколько угодно разного рода завитушками, потому что это не закономерный узор, а это просто повторяемость, внутри которой есть какая-то игра.

Третья особенность – это понимание музыки не как развертывания какой-то темы, а как той же самой случайности. Можно вспомнить, что в эпоху Возрождения был изобретен наравне с воздушной перспективой, музыкальный жанр ричеркар, то есть разработка темы, но такая, что саму тему мы не сразу узнаём, в отличие от вариации музыки Нового времени, где как раз постоянна отсылка к теме, разрабатываемой внутри вариации. И если говорить, что делает Рильке на музыкальном языке, то это возвращение от музыкального принципа Нового времени к принципу ричеркар. Так в сонетах к Орфею, когда мы не сразу при чтении понимаем, как это связано с общей историей Орфея, но потом мы понимаем, что весь сюжет стихотворения мог относиться только к этой, он без этой истории подвешивает нас в неопределённости. А иначе, без ричеркара – к чему эти роскошные оксюморонные образы? Итак, в отличие от развёртывающейся музыки, это музыка, в которой мы подвисяем. Как в молитве, допустим, что если едиными устами поётся гимн, то нас это подвешивает в ожидании самой эпифании, явления божества. А в Сонетах Рильке не столько эффект эпифании, сколько эффект ричеркара, эффект, когда мы вдруг оказываемся в некоторой неопределённости, но понимаем, что тема Орфея могла быть разыграна только так, а не иначе.

Наконец, дальше, ещё одна особенность Рильке – *новая форма мифа*. Миф превращается из рассказа в форму близости, что дерево как мифологический герой становится для нас ближе, чем просто дерево, солнце как божество ближе солнцу как астрономического светила. Но здесь я бы уточнил, что близость эту можно понимать по-разному, потому что близость бывает нарушающей границу, такая близость ничем не лучше, чем шумное молчание.

Тогда как, конечно, близость, которую имел в виду Рильке, это другая: умение быстро перейти от слова к определённости, к вещи, как отражение

отражения. Допустим, простое отражение в воде, та самая забывчивость Нарцисса – это ещё не близость, хотя Нарцисс, казалось бы, совсем близко прильнул к воде, чтобы рассмотреть себя, какой он красавчик, но это ещё не близость, ибо вода постоянно меняется, не даёт к себе приблизиться. А вот в отражении отражения, когда Орфей как гражданин Аида из Аида возвращается, когда отражение Нарцисса является определением Нарцисса и превращается в цветок, когда само отражение отражения переопределяет себя, это и есть настоящая близость. Нарцисс был предельно далёк, когда любовался собой, но, став цветком, он оказался тем самым образом себя, который жаждет и даёт другим красоту и который впервые обрёл желанное. Он желал красоту, но толком не знал, что это такое, а цветок, который радуется всех, он впервые это самое желанное узнал и впервые эту жажду исполнил.

Последняя особенность, о которой говорит Алеманн, будет победой времени над временем. У Рильке время понимается иначе, чем у романтических лириков. Романтики тоже считали, что поэзия может одержать определенную победу над временем (сохраниться в вечности, или запечатлеть миг). Но эта победа была основана на компромиссе. Например, чтобы воспеть вечность, нужно также воспеть миг. Чтобы воспеть величие, нужно было увидеть величие в самом малом. То есть романтик должен был отдать дань для того, чтобы это было, чтобы потом это время победило, победила вечность или миг победил.

Тогда как у Рильке получается что-то другое, скорее, метаморфоза, скорее, миг оказывается не условием вечности, не каким-то соответствием, не партнёром в танце, а миг - речевая фигура. Я проанализирую один из сонетов к Орфею. «Не воздвигается какого памятного камня. Позвольте, чтобы роза в каждый новый год расцветала с удовольствием. Потому что не она может оказаться Орфеем, так как его метаморфозы и здесь, и там. И нам остаётся разве что произносить какое-либо другое его имя». Получается неожиданно, что вроде бы тема метаморфоз известна из Овидия, и вроде бы для нас мифология неотделима от понятия метаморфоз, но здесь метаморфоза другая, нам остаётся только называть и называть имя, что Орфей может оказаться розой, может оказаться, зверем, лесом, или чем-то ещё. Это бытие дается через постоянное отрицание. «Мы должны только и делать, что...» Такая фигура вычитания и оказывается единственной причиной, почему Орфей обретает вечность. Просто для Рильке образ метаморфоз - это по сути дела единственный образ вечности. Это отвечает духу времени, когда были распространены восточные учения о переселении душ, теософия и другие представления о том, что вечность можно заработать, постоянно превращаясь то в одно существо, то в другое и т.д. Но Рильке решает это не через фигуру утверждения, как теософия, которая просто дублирует существующее (а вот к этому тигру прибавится ещё один тигр, которым я стану в следующей жизни), а фигурой отрицания, что я отрицаюсь в качестве субъекта, который называет Орфеем этого человека, и, отрицая это, я могу увидеть Орфея и в розе.

Роза, как вещь, может оказаться Орфеем именно потому, что она живёт так же, такое же время, такую же вечность, как Орфей, достигая расцвета и увядания, жертвуя собой (роза так же жертвует собой, как и Орфей). То есть, если у романтического поэта важна фигура речи, тактическая, например, фигура включения (любовь как роза, дикость как тигр), то здесь у Рильке наоборот возникает прямо противоположная фигура исключения (мы не можем опознать Орфея, мы не знаем, кто это такой, мы с Орфеем ни разу не встречались, это всё минус, минус, минус и единственный плюс – это вдруг расцветшая роза, которая говорит о себе столько же, сколько говорит миф).

«Он один на все случаи жизни, один на всякий раз, Орфей, когда был...». «Он приходит и идёт, разве не прекрасно, когда роза была не розой, а расцвет розы продержится хотя бы несколько дней». О чём здесь идёт речь во втором катрене этого сонета? Почему Роза может оказаться Орфеем? Потому что Орфей «приходит и идёт», и роза «подходит и идёт».

Здесь, конечно, мы подходим к загадке многоязычия Рильке, почему он мог так легко менять языки, мог перейти с одного языка на другой. А потому, что есть такие выражения, которые не принадлежат идиоме языка, но которые обозначают именно жесты. Ну, например, мы говорим, «этот костюм мне идёт». И вот Орфей, когда «приходит и идёт», то как роза, она «идёт сюда», она «подходит сюда». В некотором смысле, Рильке избавляет язык (о чём, мне кажется, не писал ещё ни один рильковед) от идиомы, от того, что мы связаны особым явлением идиоматики, например, в русском она «подходит», во французском «идёт», в немецком «выглядит прилично» и т. д. А вот это просто «приходит и идёт» можно принимать и как рассказ о времени, и как идёт, и как уместна роза, она как раз сюда идёт, сюда подходит... Любая идиома годится в дело, и нет уже прежней тирании идиом.

Тайна рильковского многоязычия – в отказе от идиомы в пользу вот таких речевых жестов, жест, допустим, удирания, дерёт, в пользу экспрессии, как у нынешних видеоблогеров. Если бы мы писали как Рильке по-русски, мы бы сказали «Орфей удирает», имея в виду, что он как дикий зверь собирается задрать овечку и что он будет разорван менадами на части, и вот это раздирание. Биbihин говорил о том, что ему в этом слове «удирать» и «дёрнуть» открывается целая бездна, что это раздирание мира. На это один ехидный лингвист-позитивист возразил, что в этом слове никакой тайны нет, это просто экспрессивное выражение, передающее быстрое резкое действие без всякой дополнительной семантики. Но там, где ехидник-языковед смотрит как телезритель на гимнаста и считает, что даже если сорвётся, то у него есть страховка, там Биbihин видел настоящего акробата, который действительно может разбиться насмерть. Вот разница между Биbihиным и его позитивистским критиком.

Идём дальше, следующий терцет сонета: «Он должен погрузиться, исчезнуть, раствориться, чтобы для нас стать определённым, или чтобы стать определяемым».

Здесь фактически вся строка представляет собой отказ от идиом. Здесь «исчезать», и «значить», «определять», вроде бы такие операциональные слова, определения в науке, «определённость», «предназначенность» и т.д., которые как бы уже не принадлежат не языку, но принадлежат некоему научному сознанию. Что-то исчезло, исчезновение, гибель, аристотелевское «уничтожение»... Как будто строка написана не Рильке, а Аристотелем: ты должен уничтожиться, чтобы стать определённым, чтобы стать для нас определением. Мы увидим увядшую розу, поймём, каковы параметры существования розы, и поймём многое другое. Когда ветки плодоносят, мы знаем, что Орфей ушёл. Ведь само слово «разлука» уже достаточно говорит о состоявшейся разлуке.

Будто не Рильке, а Аристотель даёт определения. Сбылось. Или как у Деррида остался след, значит, вещи самой нет.

Переходим к последнему: «Он уже там, потому что с нами больше не прощается».

Замечательное: там он не потому, что он не может с нами поздороваться, а потому что с нами он не прощается, значит, все события уже произошли.

«Когда музыка звучит, значит, руки поднялись со струн».

Музыка тоже является следом исчезновения Орфея, оно (исчезновение) определяет то, что мы можем слушать музыку. Это как-то отличается от Блока, у которого художник отнимает аромат живого цветка. Блок опасался, что своим творчеством губит предметы, превращая в образы. Здесь погубить предметы нельзя, ибо они уже ушли. Если музыка прозвучала, означает, что я не нажимаю на клавиши, но что поднимаю руки с клавиш.

«И лира ему принадлежит, когда он преодолевает лиру».

«Преодолевает» означает и то, что он уходит вдаль, и то, что он как бы борется с лирой, чтобы она извлекла нужные звуки.

Повторю, глядя в немецкий текст, я примерно исполнял эту партитуру, это не «научный» перевод, но это приближение к нашим переживаниям.

Подводя итоги. В XX веке Рильке говорит тоже, что говорит философия. Мы уже знаем «след» у Деррида, «событие» у Бадью, некоторые достижения аналитической философии, например, о «квалиа», которые остаются, даже если вещи исчезли, или взяты на учёт, изучены по всем параметрам. Существование розы и её живость остаётся таким «квалиа».

Благодаря этому Рильке остаётся жив, мы давно живём не в романтическое время, не в модернистское, и даже, возможно, уже не в постмодернистское, поскольку речь с ее фигурами уже не первое и не последнее дело, но, всякий раз рискуя, расставаясь, обнимаясь на прощание, мы оказываемся в мире Рильке, сами того не зная.

ПЕРЕВОДЫ

AN HÖLDERLIN

Verweilung, auch am Vertrautesten nicht,
ist uns gegeben; aus den erfüllten
Bildern stürzt der Geist zu plötzlich zu füllenden; Seen
sind erst im Ewigen. Hier ist Fallen
das Tüchtigste. Aus dem gekonnten Gefühl
überfallen hinab ins geahndete, weiter.

Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwörer, ein ganzes
Leben das dringende Bild, wenn du es aussprachst,
die Zeile schloß sich wie Schicksal, ein Tod war
selbst in der lindesten, und du betraatest ihn; aber
der vorgehende Gott führte dich drüben hervor.

O du wandelnder Geist, du wandelndster! Wie sie doch alle
wohnen im warmen Gedicht, häuslich, und lang
bleiben im schmalen Vergleich. Teilnehmende. Du nur
ziehst wie der Mond. Und unten hellt und verdunkelt
deine nächtliche sich, die heilig erschrockene Landschaft,
die du in Abschieden fühlst. Keiner
gab sie erhabener hin, gab sie ans Ganze
heiler zurück, unbedürftiger. So auch
spieltest du heilig durch die nicht mehr gerechnete Jahre
mit dem unendlichen Glück, als wär es nicht innen, läge
keinem gehörend im sanften
Rasen der Erde umher, von göttlichen Kindern verlassen.
Ach, was die Höchsten begehren, du legtest es wunschlos
Baustein auf Baustein: es stand. Doch selber sein Umsturz
irrte dich nicht.

Was, da ein solcher, Ewiger, war, mißtraun wir
immer dem Irdischen noch? Statt am Vorläufigen ernst
die Gefühle zu lernen für welche
Neigung, künftig im Raum?

Irschenhausen, September 1914

К ГЁЛЬДЕРЛИНУ

Здесь задержаться на время, даже у самого дорогого,
нам не дано... дух с завершённых картин
устремляется на те, что вдруг надлежит завершить... Моря –
ждут тебя в вечном только. Здесь же падать –
самое дельное. Из заученного чувства
падать в смутное ощущение, дальше, ниже.

Тебе, о прекраснейший, тебе, заклинающий, вся
жизнь неотложной картиной была, когда ты её излагал,
строка как судьба завершалась, смерть –
и в утоляющем самом, и ты вступал в неё... но
всякий раз выводил тебя наружу бог-проводник, что шагал впереди.

О – наистранствующ! – ты, дух изменчивости самой! Как же они все
в тёплом стихе обустроились, вот и живут – долго, уютно,
в сжатом сравнении. Принимая участие. Ты только
месяцем бродишь. Под тобой освещается и затемняется
ландшафт твой ночной в священном испуге,
прощаясь, касаешься тихо его. Никто
не отдавал его возвышенной, не возвращал целокупнее
целому, никто бескорыстней. Вот так ты
с бесконечным счастьем священно играл,
не принимая в расчёт больше годы, как если б оно
не внутри тебя было, без хозяина
на мягком валялось лугу, оставлено божьими детьми.
Ах, то, чего вышние жаждут, вне всяких желаний
возводил ты камень за камнем: и стояло оно. Но даже обрушившись
не смущало тебя.

Как же, когда был средь нас такой, вечностью меченный,
не доверяем земному ещё мы? Вместо того чтоб всерьёз – во временном –
чувствам учиться, дабы уметь
в грядущем пространстве любить?

FRIEDRICH HÖELDERLIN

IN LIEBLICHER BLÄUE...

In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache
Der Kirchthurm. Den umschwebet
Geschrey der Schwalben, den umgiebt die rührendste Bläue.
Die Sonne gehet hoch darüber und färbet das Blech,
im Winde aber oben stille krähet die Fahne.
Wenn einer unter der Glocke dann herabgeht, jene Treppen,
ein stilles Leben ist es, weil,
wenn abgesondert so sehr die Gestalt ist,
die Bildsamkeit herauskommt dann des Menschen.
Die Fenster, daraus die Glocken tönen, sind wie Thore an Schönheit.
Nämlich, weil noch der Natur nach sind die Thore,
haben diese die Ähnlichkeit von Bäumen des Walds.
Reinheit aber ist auch Schönheit.
Innen aus Verschiedenem entsteht ein ernster Geist.
So sehr einfältig aber die Bilder, so sehr heilig sind die, daß
man wirklich oft fürchtet, die zu beschreiben.
Die Himmlischen aber, die immer gut sind,
alles zumal, wie Reiche, haben diese, Tugend und Freude.
Der Mensch darf das nachahmen.
Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein Mensch
aufschauen und sagen: so will ich auch seyn?
Ja. So lange die Freundlichkeit noch am Herzen, die Reine,
dauert, misset nicht unglücklich der Mensch sich
mit der Gottheit.
Ist unbekannt Gott? Ist er offenbar wie die Himmel?
dieses glaub' ich eher. Des Menschen Maaß ist's.
Voll Verdienst, doch dichterisch,
wohnet der Mensch auf dieser Erde. Doch reiner
ist nicht der Schatten der Nacht mit den Sternen,
wenn ich so sagen könnte,
als der Mensch, der heißet ein Bild der Gottheit.

Giebt auf Erden ein Maaß?
Es giebt keines. Nämlich
es hemmen den Donnergang nie die Welten des Schöpfers.
Auch eine Blume ist schön, weil sie blühet unter der Sonne.

Es findet das Aug' oft im Leben
Wesen, die viel schöner noch zu nennen wären
als die Blumen. O! ich weiß das wohl!
Denn zu bluten an Gestalt und Herz,
und ganz nicht mehr zu seyn, gefällt das Gott ?
Die Seele aber, wie ich glaube, muß rein bleiben,
sonst reicht an das Mächtige auf Fittigen der Adler mit lobendem Gesange
und der Stimme so vieler Vögel.
Es ist die Wesenheit, die Gestalt ist's.
Du schönes Bächlein, du scheinst rührend, indem du rollest so klar,
wie das Auge der Gottheit, durch die Milchstraße.
Ich kenne dich wohl,
aber Thränen quillen aus dem Auge. Ein heiteres Leben
seh' ich in den Gestalten mich umblühen der Schöpfung, weil
ich es nicht unbillig vergleiche den einsamen Tauben auf dem Kirchhof.
Das Lachen aber scheint mich zu grämen der Menschen,
nämlich ich hab' ein Herz.
Möcht' ich ein Komet seyn?
Ich glaube. Denn sie haben Schnelligkeit der Vögel; sie blühen an Feuer,
und sind wie Kinder an Reinheit.
Größeres zu wünschen, kann nicht des Menschen Natur sich vermessen.
Der Tugend Heiterkeit verdient auch gelobt zu werden vom ernstesten Geiste,
der zwischen den drei Säulen wehet
des Gartens. Eine schöne Jungfrau muß das Haupt umkränzen
mit Myrthenblumen, weil sie einfach ist
ihrem Wesen nach und ihrem Gefühl. Myrthen aber
giebt es in Griechenland.

Wenn einer in den Spiegel siehet,
ein Mann, und siehet darinn sein Bild, wie abgemahlt;
es gleicht dem Manne.
Augen hat des Menschen Bild,
hingegen Licht der Mond.
Der König Ödipus hat ein Auge zuviel vielleicht.
Diese Leiden dieses Mannes, sie scheinen unbeschreiblich, unaussprechlich,
unausdrücklich.
Wenn das Schauspiel ein solches darstellt, kommt's daher.
Wie ist mir's aber, gedenk' ich deiner jetzt?
Wie Bäche reißt des Ende von Etwas mich dahin,
welches sich wie Asien ausdehnet.
Natürlich dieses Leiden, das hat Ödipus.

Natürlich ist's darum.
Hat auch Herkules gelitten?
Wohl. Die Dioskuren in ihrer Freundschaft
haben die nicht Leiden auch getragen? Nämlich
wie Herkules mit Gott zu streiten, das ist Leiden.
Und die Unsterblichkeit im Neide dieses Lebens,
diese zu theilen, ist ein Leiden auch.
Doch das ist auch ein Leiden, wenn mit Sommerflecken ist bedeckt ein Mensch,
mit manchen Flecken ganz überdeckt zu seyn! Das thut die schöne Sonne:
nämlich die ziehet alles auf.
Die Jünglinge führt die Bahn sie mit Reizen ihrer Strahlen
wie mit Rosen.
Die Leiden scheinen so,
die Ödipus getragen,
als wie ein armer Mann klagt,
daß ihm etwas fehle.
Sohn Laios, armer Fremdling in Griechenland!
Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben.

MNEMOSYNE

[DRITTE FASSUNG]

Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet
Die Frücht und auf der Erde geprüft und ein Gesetz ist,
Daß alles hineingeht, Schlangen gleich,
Prophetisch, träumend auf
Den Hügeln des Himmels. Und vieles
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten. Aber böse sind
Die Pfade. Nämlich unrecht,
Wie Rosse, gehn die gefangenen
Element und alten
Gesetze der Erd. Und immer
Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist
Zu behalten. Und not die Treue.
Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See.

Wie aber Liebes? Sonnenschein
Am Boden sehen wir und trockenen Staub
Und heimatlich die Schatten der Wälder und es blühet
An Dächern der Rauch, bei alter Krone
Der Türme, friedsam; gut sind nämlich
Hat gegenredend die Seele
Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.
Denn Schnee, wie Maienblumen
Das Edelmütige, wo
Es seie, bedeutend, glänzet auf
Der grünen Wiese
Der Alpen, hälftig, da, vom Kreuze redend, das
Gesetzt ist unterwegs einmal
Gestorbenen, auf hoher Straß
Ein Wandersmann geht zornig,
Fern ahnend mit
Dem andern, aber was ist dies?

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
Und Ajax liegt
An den Grotten der See,
An Bächen, benachbart dem Skamandros.
An Schläfen Sausen einst, nach
Der unbewegten Salamis steter
Gewohnheit, in der Fremd, ist groß
Ajax gestorben,
Patroklos aber in des Königes Harnisch. Und es starben
Noch andere viel. Am Kithäron aber lag
Elevtherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch, als
Ablegte den Mantel Gott, das Abendliche nachher löste
Die Locken. Himmlische nämlich sind
Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
Gleich fehlet die Trauer.

ФРИДРИХ ГЁЛЬДЕРЛИН

В МИЛОЙ ЦВЕТЁТ СИНЕВЕ...

В милой цветёт синеве металлической крышей
церковная башенка. Вокруг неё
ласточек щебет, вокруг – эта трогательная синева.
Солнце над ней поднимается, выцветив жезь,
на ветру же тихо звякает флюгер.
Если кто с колокольни спустится вниз, по лестницам тем,
это тихая жизнь сама, ибо,
когда сильно так обособляется облик,
облекается в образ тогда человек.
Окна, откуда доносятся звоны, – ворота в прекрасное.
То есть, поскольку врата эти в тон природе,
то и схожи с деревьями леса.
Чистота – она тоже Прекрасное.
Внутри, из различий рождается строгий дух.
Но образа эти внутренне так просты и так святы, что
часто поистине я описывать их боюсь.
А вот небожители могут, они всегда хороши,
ибо всё разом имеют, богатые: и добродетель и радость.
Человек вправе в этом им подражать.
Вправе ли он, когда жизнь сплошное страдание, он, человек,
в небо взглянуть и сказать: я таким хочу быть?
Да. До тех пор, покуда приветливость и чистота
длятся в сердце его, небезуспешно он соразмеряет себя
с божеством.
Неведом ли Бог? Или явлен, как небо?
В последнее верю я. Человека то мера.
Множество прочих заслуг у него, но прежде всего как поэт
жительствует человек на Земле. И не чище
тьнь ночи со звёздами,
коль позволено будет сказать мне,
нежели человек, образом божества нареченный.

На земле есть ли мера?
Нет никакой. Ибо
все миры как творенья Творца не препятствуют валу громов.
Так прекрасен цветок, потому что под солнцем цветёт.

И часто Господне око в жизни находит,
можно было б сказать, тех существ, что прекрасней
цветов. О! я знаю, конечно!
Что ж – пусть сердце и плоть истекут последнею кровью,
дабы больше не быть, разве это по нраву Творцу?
Но душа, верю я, она чистой остаться должна,
чтобы мощи достигнуть на крыльях орла с хвалебною песнью,
голосов многих птиц.
Вот где суть! это облик и есть.
Ты, прекрасный ручей, так щемяще прекрасен, когда катишь столь ясно,
словно Господа око по Млечному ходит пути.
Я знаю тебя,
но слёзы льются из этого ока. Безмятежную жизнь
созерцаю я в ликах Творенья, как вокруг меня радостно, тихо цветут, ибо
несправедливым не будет сравнить её, жизнь, с голубями на кладбище.
А смех, как мне кажется, только мрачит человека,
ибо сердце есть у меня.
Хотел бы кометой я быть?
Думаю, да. Ибо скоры, как птицы; расцветают огнём;
и как дети они – в чистоте.
Большего пожелать и не может дерзнуть человек по природе своей,
и такая его добродетель, как весёлый нрав, достойна похвал от строгого духа,
а веет он там, в саду, между
трёх колонн. Где прекрасная дева пусть увенчает мне голову
миртовым цветом, поскольку проста она
по сути своей и по чувству. Мирты же
всюду есть в Греции.

Когда в зеркало смотрится кто-то,
мужчина, и видит там образ свой, как срисованный,
он похож на мужчину того.
У него есть глаза человека,
как у месяца – свет.
Для Эдипа царя был один глаз, наверное, лишним.
И страданья его неопишут, несказуемы,
невыразимы.
Когда ставят такое в театре, то доходит это сюда.
Но со мною-то что происходит, когда вспомнил тебя я сейчас?
Как ручьями, влеком я кончиной чего-то такого,
что как Азия ширится всё.
Конечно, страдание, вот что было с Эдипом.

Конечно, поэтому всё.
А страдал ли Геракл?
Пожалуй. Диоскуры, и в дружбе своей,
не страдали они разве тоже? То есть,
как Геракл с божеством, да, сражаться, вот что значит страдать.
И бессмертье в себе, завидуя этой жизни,
носить – это тоже страданье.
Но страданье и в том, когда в солнечных пятнах весь,
в веснушках весь человек! Вот что делает солнце:
прекрасное, всё растит оно здесь.
Украшает лучами своими Юница,
словно розами путь устилая.
Страданья же кажутся,
те, что носил Эдип,
такими, будто бедный один человек
говорит, что ему не хватает чего-то.
Царь, сын Лая-царя, бедный в Греции странник чужой!
Жизнь есть смерть, а смерть это жизнь в свою очередь тоже.

МНЕМОЗИНА

[ТРЕТЬЯ РЕДАКЦИЯ]

Вызрели, в пламя погружены, приготовлены,
Земные плоды, и, землю испытаны, – се закон:
Всё, что есть здесь, к высям, подобно змеям,
Пророчески всходит,
К небесным холмам. И многое,
Что гнетёт нас, как бремя
Поражений, следует
Помнить. Но коварны
Тропинки. Ибо противу правил,
Будто бы кони, ведут себя укрощённые
Стихии и древние
Законы Земли. И вечно стремится
В необузданность наша тоска. Но многое всё же
Следует помнить. И верность нужна.
Но вперёд и назад не хотим мы
Смотреть. А даём укачать себя, словно
Чёлн на морских волнах.

Только как же всё то, что любимо? Солнца луч
На земле видим мы и сухую пыль,
И родимы нам тени лесов, расцветает
Над крышами дым; у ветхой кровли
Башенок, мирно; ибо как же они хороши, –
Даже если, противословя, душа
Небесное ранит, – приметы дня!
Ведь снег, благородство везде
Знаменуя, как ландыши, где бы то
Ни было, делит, сверкая,
На зелёной альпийской
Лужайке, просторы с ней, там, где
Идёт, о кресте, что поставлен в пути
Над могилой погибшего,
Беседуя с другом пристрастно,
Высоко в горах странник,
Даль прозревая, но что это, что?

У смоковницы
Ахиллес мой погиб,
И Аякс лежит
У гротов на море,
У ручьёв, что соседи Скамандру,
Свист узнав у виска, как привык
У берегов саламинских вечный
Ветра свист слышать он, – великой
На чужбине Аякс погиб смертью,
И Патрокл – в доспехах царя. И погибли
Иные и многие. Но стоял же – у Киферона –
Мнемозины город святой, Элевтера. Ей же, как только
Бог снял плащ, Запад волосы
Распустил. Небожители ведь
Негодуют, когда кто-то, душу щадя,
Не может сдержаться, а только он должен: у него
Пропадает сразу печаль.

Перевод с немецкого Алёши Прокопьева

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОЭТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Поэзия мне является из всегда потаённой мечты. Я стремлюсь оседлать эту мечту, кроме часов вдохновения, когда уверен, что её не надо подхлестывать.

Мне неинтересна мечта просто дрейфующая (лучше б сказать дрейфящая). Я стараюсь её уплотнить, придать форму ростра, чтобы она, пробуриив мои внутренние пространство и время, встало лицом к лицу с пространством и временем внешними; а «внешнее» для неё - это лист бумаги.

Грезить - это значит забыть о собственной материальности, даже и во все потерять границу между внешним и внутренним. Оттуда вездесущность поэта истинно космического. Всё, что я созерцаю в каждый конкретный момент, для меня приправлено мечтой; описанное мною в своих воспоминаниях «Напитаться из родника» - чистая правда: во время загородной прогулки окружающий пейзаж почти мгновенно становится внутренним, неведомым образом соскальзывая вовнутрь, - и вот я словно уже прогуливаюсь в своём душевном универсуме.

Кому-то кажется странной моя изумлённость миром, происходящая, как от постоянной мечтательности, так и от плохой памяти. Эти свойства мне преподносят сюрприз за сюрпризом, заставляя вечно удивляться. «Гляди-ка, существуют деревья. Существует море. Существуют женщины. Какая прелесть...».

Но грёза только потворствует моему увлечению поэзией, с её замечательным прямодушием, завораживающей убедительностью. Не так ли же целиком откровенна мечта спящего человека при всей её многомерности? Это уже бодрствование размывает её образ, делая мечту туманной, расплывчатой.

Если я, как поэт, раскрылся довольно поздно, то лишь потому, что я долго избегал собственных глубин. До своих «Стихов с грустным юмором» я не решался в них пристально взглянуться. Для этого мне потребовалось достаточно закалить нервы, чтоб избежать головокружения, а также и всех ловушек внутреннего космоса, который я всегда очень ясно представляю и словно даже осязаю.

И к современной поэзии, куда меня заманили Рембо и Аполлинер, у меня был долгий путь. Я никак не решался перемахнуть стены пламени и дыма, что отделяли этих поэтов от классиков, от романтиков. И после того, как, всё же верю, мне это удалось, я стремился стать одним из тех, кто развеивает дым, притом, стараясь не задуть пламя, то есть занять место в цепочке посредников между поэзией традиционной и современной.

Учитывая едва ли ни полную дегуманизацию нынешней поэзии, я поставил себе цель, не порывая с традицией, не игнорируя достижения классиков, выразить треволения, надежды и тяготы современного поэта и человека вообще. Помню малоизвестный совет Валери молодому стихотворцу: «Не стыдитесь своих стихов, - обращался автор «Чар» к Андре Казелли, – я нахожу в них много достоинств, из которых для меня едва ли не важнейшее - совершенная искренность интонации, которая так же необходима поэту, как певцам необходим абсолютный слух. Сохраняйте этот естественный тон. Не удивляйтесь, что именно я его отметил в ваших стихах и за него хвалю. Но вот в чём огромная трудность: следует сочетать это прямодушие с литературным мастерством. Ведь чтобы целиком достоверно и внятно выразить свою душу, необходимо необычайное мастерство. Но одного мастерства мало».

Именно естественность тона, достоверность интонации, прямодушие я всегда старался даже умерить: ими столь изобиловала моя грёза, что это могло нанести вред поэзии. В наше время, когда и в стихах, и в прозе переизбыток безумия, оно для меня всего лишь приправа, вроде перчика или горчицы, но я нахожу куда большую пикантность в затаённой мудрости, управляющей этим безумием, ему придавая видимость здравомыслия, чем в безумии своевольном.

Разумеется, любая поэзия невозможна без доли безумия, но оно должно быть отцеженным, избавленным от осадка и отстоя, со всей тщательностью, которую требует эта деликатная операция. Мне лично, только призвав чистосердечие и стремление к внятности, удаётся выведать свои сокровенные тайны и отцедить самый исток своей поэзии. Надо стремиться к тому, чтобы сверхъестественное стало естественным, само собой разумеющимся (или, по крайней мере, казалось). Если можно так выразиться, нам следует природнить неизречимое, но при этом не убив его исконное очарование.

В распоряжении поэта две педали – светлая, направляющая к полной ясности и тёмная, ведущая к непроглядности. Я, видимо, лишь очень изредка нажимаю на тёмную педаль. Если я что-либо затуманиваю, то, верю, что естественным флёром, свойственным поэзии вообще. Поэт часто распяляется во мраке, но охладиться тоже отнюдь не бессмысленно. Это позволяет совершать более смелые шаги, поскольку отрезвляет. В таком случае мы можем быть уверены, что нам потом не придется краснеть, как бывает поутру, когда вспоминаем свои пьяные выходки. Я тем более нуждаюсь в такого рода трезвости, поскольку по своей природе путаник. Для меня поэзия всегда начинается с некоторой невнятицы. Я пытаюсь её прояснить, но тем не лишив жизненной силы.

Я признаю странность только, если она «акклиматизирована», соответствует температуре человека. Я стараюсь вытянуть в единственную прямую одну или несколько ломаных линий. Нередко бывает, что поэты становятся жертвой своих озарений. Для них только и радость их выплеснуть наружу, насколько не заботясь о красоте стиха. Или применю другую метафору: они наливают свой стакан до краёв, притом забывая вам его поднести, вам, читатель.

В отличие от большинства писателей, я скорее стыжусь быть невнятным и вычурным, чем банальным. Поскольку моя поэзия не обращена к профессиональным дешифровщикам, мне всегда больно, когда чуткая личность не понимает моего стихотворения.

Поэтический образ подобен волшебному фонарю, высвечивающему поэтов во мраке. Или, скажем, освещённое пространство возле таинственной точки, где бьётся само сердце поэзии. Но поэзия - это не только образы. Требуются переходы от одного к другому, которые тоже обязаны быть поэтичны. Что же касается их истолкования, полагают, что оно вне поэзии. Это верно, если речь идёт о чисто логическом. Но погруженность в мечту допускает истолкование, не покидающее домена поэзии.

Таким образом, поэт должен стремиться к согласию, к полному слиянию со стихотворением, поверхность которого освещена, притом, что его тайна скрыта в глубинах. Я требую от своего сочинения, чтобы оно в первую очередь овладело образами и заставило их петь. Погружённое в мою собственную мечту, я не побоюсь его выразить и в прозаической форме. Поэтическое вдохновение у меня контролируется свойственным прозаику здравомыслием. Организованность любого стихотворения, жёсткость конструкции отнюдь не убивает его магию. Когда я говорю, что прозаик во мне надзирает над поэтом, я, конечно, не забываю принципиального различия между этими жанрами. Проза движется прямым от пункта А в пункт Б, а поэзия, по крайней мере, как я её себе представляю, смыкает концентрические круги.

Я подобен часовщику, глаз которого всегда вооружен лупой. Каждая мельчайшая пружинка должна быть на своем месте, чтобы «запустить ход» стихотворения.

Приступая к письму, я не жду вдохновения, питаю надежду, что оно меня настигнет хотя бы ближе к концу пути. Поэту не стоит рассчитывать на исключительную удачу, когда он начинает писать словно под диктовку. Мне кажется, что тут нам стоит брать пример с учёных, которые не ищут озарения, чтобы приняться за работу. В этом смысле наука - великая школа скромности, уже хотя бы потому, что доверяет обычному состоянию человека, а не его редчайшим порывам. Иногда нам кажется, что и сказать-то нечего, тогда как стихотворение притаилось внутри нас за лёгкой дымкой, и достаточно приглушить случайные помехи, чтобы его расслышать.

Стендаль уповал лишь на упорство писателей. Думаю, он видел это спонтанное упорство чем-то вроде навязчивой идеи. Подчас, то, что именуется поэтическим вдохновением – следствие подсознательного и застарелого упорства, которое в результате окажется плодотворным. Оно будто волшебным фонарем в нас высвечивает то, что нам незаметно в нашем повседневном состоянии.

Я не люблю откровенного оригинальничанья (кроме нескольких блистательных исключений, к примеру, во французской поэзии - Лотреамона¹ и

¹Изидор-Люсьен Дюкасс (1846-1870) - французский поэт и прозаик уругвайского происхождения, писавший под псевдонимом Граф де Лотреамон.

Мишо²), предпочитаю менее осознанную оригинальность наших классиков.

Несмотря на мое восхищение теми поэтами, что обращают слово в драгоценность, я часто пишу, вовсе не думая о словах, даже вообще стараясь забыть об их существовании, в стремленье выразить с максимальной точностью свою мысль, или верней, состояние, пограничное меж мышлением и грёзой, порождающее поэзию. Это не значит, что мысль как таковая проникает в стих, скорей, стих на неё намекает, о ней ностальгирует. Состояние творчества, по крайней мере, сколь оно мне доступно, я попытался выразить, отвечая на анкету Жана Полана³ для «Нового французского журнала». (Тут речь именно о лирическом опьянении, что я так редко испытываю в его полноте, как и заметно по предыдущим страницам, которые я писал, не дожидаясь поэтического транс). «Моё вдохновение обычно выражается чувством моей вездесущности, одновременном присутствии и на земле, и в различных уголках своего сердца и разума. Можно сказать, состояние творчества для меня начинается своего рода магической путаницей, когда идеи и образы приходят в движение, срываются с обжитых мест, или устремляясь к другим образам – в этом пространстве всё со всем соседствует – или, чтобы, претерпев глубокую метаморфозу, измениться до неузнаваемости. В этот миг для разума, обогащенного мечтой, уже не существует противоположностей: утверждение едино с отрицанием, как и прошлое с будущим, отчаяние с надеждой, здравомыслие с безумием, жизнь со смертью. Внутри меня звучит песнь, сама подбирающая нужные слова. Мне кажется, что мраку в его устремлении к свету содействуют изливающиеся на бумагу образы, которые шевелятся, заявляют о себе в моих глубинах. После этого я уже лучше понимаю себя самого, разбудив опасные силы, закливав их и сделав союзниками самых отчаянных глубин своего сознания».

Полан мне говорил, что моё высказывание напоминает стихотворение в прозе. Это поскольку в первую очередь именно образы подстегают мою мысль. Пусть образ, даже точный, всё же более расплывчат, чем концепт, он распространяет лучи, высвечивающие бессознательное. Он пронизывает стих, тогда как лучше или хуже сформулированное соображение – лишь связка, оправдывающая переход к другому образу, который постепенно всплывает из глубин на поверхность.

Если в моей поэзии присутствует некоторая человечность, думаю, это лишь благодаря тому, что я обогащаю свою скудную почву столь питательным удобрением, как страдание. Возможно, вечная затаённая тревога делает мою поэзию не такой яркой, как она могла быть. Испытывать телесную или интеллектуальную муку, значит задуматься о себе, даже выступить против себя самого. Задуматься о себе вопреки себе самому, значит низойти к полному ничтожеству, избавиться от каких-либо прикрас. Я всегда побаиваюсь атаковать монстров, которых внутри себя чувствую. предпочитаю их постепенно приручать самыми ласковыми словами. (Не теми ли самыми, которыми

²Анри Мишо (1899-1984) – французский поэт и художник.

³Французский писатель, эссеист, издатель (1884-1958). Член Французской Академии.

мы умеряли ещё наши детские отчаянные страхи?) Я уповаю на их мудрость и дружелюбие, многократно испытанные, когда было необходимо противостоять напору невнятицы, обычно рождающему панику. Не высшая ли моя мудрость в том, что я нередко чуть сдерживал своё безумие.

Я не люблю стихов (тем более, собственных) слишком ярко блещущих. Предпочитаю, если уж сияние, то мерцающее, будто стыдливое. То есть чудо должно подкрасться, и, себя явив, так же крадучись удалиться. Я готов целиком отринуть столь туманные чувства, столь невнятные ощущения, коими мы полнимся. К тому же я считаю подчас вполне уместными прозаические вкрапления в стих (тем более, когда они подчеркнуты и одухотворены ритмом). Их полная естественность привносит в трагический миг дополнительную патетику. Когда Виктор Гюго слышит цокот «Смерти вороных коней», он ещё добавляет две строки совершенно прозаичных (притом, необычайно броских и ритмизованных):

Я как нетерпеливый пешеход,
Который ждёт, чтоб проползла повозка.

Я применяю разные поэтические формы: регулярный (или почти) стих; белый стих, когда расставляю рифмы по собственному наитию; верлибр или нечто близкое к ритмизованной прозе. Как уже говорил, во всем предпочитая естественность, я не избираю форму заранее, предоставляя выбор самому стихотворению. И это не из презрения к технике, а чтобы её раскрепостить. Или, лучше сказать, сделать её динамичной, чтобы она лишь тогда запечатлевалась в стихотворении, когда сольётся с песней. Это призвано открыть стиху более широкий выбор.

Поэтическое искусство для каждого поэта - восхваление в разной мере пафосное той поэтики, в которой он преуспевает. Так Верлен нам рекомендует нечётносложный стих; Валери – регулярный, классический, «маллармезированный»; Клодель – ритмическую прозу. Надеюсь, мне простят, что я выразил свои предпочтения куда наивней, чем мои выдающиеся предшественники, а также с небрежностью, которая плод мечтательности. Я стараюсь писать, не слишком задумываясь о поэтике, и предпочтительно в саду, где природа, кажется, сама за тебя выполнит всю работу. Конечно, вольное пространство, не ограниченное стенами, слегка рассеивает внимание, но, если сад огорожен, оно помогает сделать эту «рассеянность» целенаправленной, стимулируя поэзию, одаряя прохладой и свежестью.

У каждого поэта есть свои секреты. Некоторые из собственных я попытался вам раскрыть, представив того самого двойника, который тайно над нами надзирает, искушает или заставляет порвать в клочья свежее списанный лист. Но я почти не коснулся наших главных секретов, тайны, которая живет в любом поэте, столь с ним нераздельно, что он и сам не способен взглянуть на неё со стороны. Пусть же она найдёт прибежище в моих стихах.

От переводчика

Жюль Сюпервьель (1934-1960) мало известен в России, в этом году выйдет лишь первый его поэтический сборник в переводе на русский язык. Тогда как это несомненный классик французской литературы, во Франции величина безусловная, в качестве и поэта, и прозаика; лауреат литературных премий, включая премию Французской Академии за совокупность творчества (1955), даже в 1960 году он был избран «князем поэтов». Сейчас во Франции вручается и премия Жюля Сюпервьеля. Но нельзя сказать, что русские поэты совсем прошли мимо его творчества. Некоторое его влияние испытал один из самых известных писателей первой эмиграции Борис Поплавский, посвятивший ему стихотворение «Поэт из Монтевидео». А Иосиф Бродский включил Сюпервьеля в составленный им для американских студентов список литературы, обязательной для чтения, в числе десяти французских поэтов XX века, чего не удостоилось несколько всемирно знаменитых имён.

Родился Сюпервьель в Монтевидео, став вторым после Лотреамона «урагвайцем» среди больших французских поэтов. Однако учился он Сорбонне, в 1912 окончательно перебравшись в Париж, где и жил до самой смерти с перерывом на военные годы.

Возможно, не только эстетика Сюпервьеля, но и латиноамериканское происхождение привлекли к нему интерес Х.-Л. Борхеса, написавшего в своём эссе «Жюль Сюпервьель»: «Язык логики принадлежит дню и бодрствованию, язык мифа – ночи, детству и озарениям сна. Сюпервьель признавал над собой власть второго». Притом сам Сюпервьель утверждал, что больше боится быть непонятым, чем банальным. По крайней мере, его поэтика выглядела консервативной по сравнению с безудержным новаторством модных в годы его дебюта сюрреалистов. Однако именно он во многом указал путь крупнейшим поэтам следующего поколения, таким, как Рене Шар, Анри Мишо, Франсис Понж.

Это эссе кратко и ёмко выражает его взгляд на поэтическое искусство.

Александр Давыдов

* * *

Годы на то, чтобы понять: это ты.
Одну тебя понять. Полностью. Каждое мгновение.
Твоё прикосновение, глубокое.
Вода откликается эхом. Лёд откликается, пар отзывается эхом.
Объятие твоё, когда я прихожу побитый.
Неповторимое, вот это, всего меня обнимешь.
Мы, вместе, тоже часть чего-то большего, чем мы с тобою.
Это нельзя назвать счастьем, ведь счастье проходит,
это нечто большее. Время перестаёт что-либо значить,
все камни, тобою расставленные, это тоже мгновения. Такие дела.

Перевод с эстонского Анны Гальберштадт

МАРИУС БУРОКАС

УЛИЦА ДОБРОВОЛЬЦЕВ – В РАЙОНЕ ДОБРОЙ НАДЕЖДЫ

зияет, рот полон покрасневших советских зубов; ряды вонючих мусорных урн; всё здесь выстлано тоской аккуратно, давно потрескавшимися серыми плитками; даже яркие краски зелени – к ней присобачены; время струится коварным горным потоком, полным ям, воспоминаний порогов; тут ты можешь быть только маленьким, только ребёнком – спешить в темноте по пугающему подземному переходу, зажав рюкзачок в кулаке, торопиться и осознавать – одиночество тебя не отпустит.

Я НЕ ПРОЩУ

Я не прощу тех , кто меня спасал
Я не прощу тех, кто мне помогал
Я не прощу тех , кто хотел –
----- День
был красивый вдалеке ребёнок сумасшедший
кидался черепом в снежную
крепость
 я думал , что можно ещё
вернуться в детство и детскую ненависть
почувствовать опять
 но умереть
не так уж просто
 я не прощу
тех, кто спасал меня. Кто мне помогал
не верю я
и если не сбрендил я,
я не прощу
 а ты прости – Творец

ПТИЦА В КЛЕТКЕ

Я заточён
меж четырёх стен
сделанных из прутьев
что ж видят мои стены
они – вот эти стены
только глазают друг на друга
а у меня пространства другого нет

нет ни часов показать мне время
ни зеркала, чтоб отразить меня
так почему же и на что же
намекает и в чём винит меня
невинный детский взгляд

вот тут я заточен и тут закрыто моё утро
и вечер мой играет, взаперти,
и капля катится по моему лицу
мелодию нехитрую
всё повторяя

ведь я же знал
что не хочу другой
ведь я же знал
что ты другого не хотела
мечта прекрасная
тут оказалась на замке

ОСЕНЬ В ГОРОДЕ

Смущена, улыбаешься, наливается краской рябина
вот и осень уж льнёт к стенам улиц
каждая мысль на тему искусства, каждая мысль
об отравленном камне, как мышьяк, ядовитом
я на лестничной клетке курю, а транзисторный
ангел рыдает, оплакивая дешевающую
со скоростью света
стоимость дней наших
в то время, как свет стирает рассеянно
капли дождя с летних мольбертов
как течёт этот день, как вода розовеющей пеной
в реке половодной
на сером асфальте светятся звездообразные листья
только слово произнесённое стынет во рту
время смоем всё, но и грех, который нужно бы смыть,
и его вроде нет уж
я курю у окна и не вижу тебя, наклонённой
над раковиной, Венера моя
там вдали у озера горного в отраженном сиянии
ты накрыта лёгкой вуалью дождя
золотит твои руки сквозь сплетенья ветвей
в просвете меж туч солнечный луч
сколько шагов тут столкнулось и сколько не встретились
тут, у ратуши бывшей
сколько желаний уносит несбывшихся эхо шагов
эротическое
и сколько несказанного скрыто за дверями закрытыми
кондитерских парикмахерских и аптек
как больно сознавать, что не исправить день
когда пропустил его, как ошибку
снова весна, холодна как стекло, но она уж
в воспоминаний шкатулке на бархате пестром
как мало в ней простоты
и утешения мало
но вот ты снова бредёшь под дождем под красной рябиной
принеси мне невообразимое что-нибудь
любимая моя

20 ПРИЗНАНИЙ

Подумал о том, что я уже всё испытал,
притворялся младенцем, ребёнком малым,
маленьким мальчиком и маленькой девочкой.
Маленьким детским богом – Ничем.
Я прикидывался птицей.
С высоты птичьего полёта смотрел на Литву, на кратеры её морей.
Притворялся ксендзом, кентавром, Жаворонком, Иисусом
Христом, величайшим литовским поэтом, всякими людьми и птицами.
Хароном, демиургом, игравшим с ракушками в Балтике.
Смертным, ласкавшим Дидону в глубине моря с китами.
Пьяным Вийоном или Бильханой, насилующим несовершеннолетнюю
королевскую дочь.
Кассандрой, предсказывающей гибель.
Пикассо, дробящим кости.
Выжившим из ума Гёльдерлином, жаждущим только тишины.
Ли Бо с припорошенными снегом знамёнами в древнем Китае.
Вороной, белой, выдёргивающей крапиву.
Всеми созданиями, которыми, ты, Господи, велел мне быть.
А вот сейчас я хотел бы быть собой.
Жестоким, тёмным, безжалостным,
бессильным, больным, благородным.
Умиравшим и воскресающим. Чтобы жить.

А НА САМОМ-ТО ДЕЛЕ НЕТ НИЧЕГО

самые большие переживания в моей жизни

*– один из моих приятелей любил прогуливаться по лезвию бритвы, но я
дошёл до рожицы из сабель –*

самого главного героя-любownika Иисуса Христа не было, придумали его отщепенцы, правда, но такой малюсенький акцент, а всё остальное До и После него, акцент всегда был, насколько нам известно, за – огромное пространство, пурпурное одеяние и ореол, явление народу, снятие с креста, воплощение, божественный знак, жизнь, скитания, принятие мук, смерть и воскрешение, исцеление и воскрешение других, всё было и возродилось по радению апостолов, как проекция, как накопление, как концентрация благородства, но всё равно он остался маленькой точкой, сосредоточенной самой в себе в этой вселенной, а мне так бы хотелось, чтобы он сиял надо мной как огромная пурпурная звезда с тысячей ветвей, а тут и растения, и моря-океаны, люди, миры, Бог Отец и Матерь его Святейшего духа, золото, соли и воды, розы и бриллиантовые звёзды, а крестик на самой вершине, как прочерченный кровавым ногтем, о, я желаю, чтоб он был большой, такой необъёмный, чтобы я мог его спотыкаясь нести, такой вышитый сверкающими рубинами острорёбрыми, святыми его звёздочками, они как пуговицы, как клешни рака, такой далёкий и близкий, что, даже ничего не испытывая, ты страдал бы, страдал бы, страдал бы, работать некогда, любить некогда, бороться некогда, разрубить цепи неволи, реконструировать мир, начать заново...

Перевод с литовского Анны Гальберштадт

RECEIVED

* * *

ты движешься по коридору
от рождения до смерти
не понимая что родилась уже
вначале плывёшь
из материнских тёплых рук
к дешёвой погремушке
к кофточке из колючей шерсти
к коричневой целлулоидной
обезьяне
к фруктовому мороженому за семь копеек
дальше всё будет разворачиваться быстрее
кадры начнут сменяться
незаметно школа первый
день сентября астры и гладиолусы фартук белый
первый звонок слёзы
глядишь на дворе весна
выпускной вечер танцы под Роллинг Стоунз
в саду поцелуи с таким же как ты охламоном лопухим
молоко на губах не просохло.

* * *

В самолёте Эль-Аль внезапно
и, тем не менее, как всегда,
понимаешь, что ты
тут вдруг – не представительница
меньшинства.
Ты больше не девочка
в тёмных кудрях с зелёными глазами
в море пшеничных блондинок
как в литовской школе.
О твою длинную хасидско-раввинскую фамилию
не спотыкаются больше
тётки в отделе кадров
университета и такие же,
но с погонами на плечах
в ОВИРе.
О фамилию, которую без запинки произносят
только берлинские таксисты
и которую немецкие врачи
(как тот красавец, который в Кёльне
приходил в отель,
когда у тебя вышел
диск из позвоночника)
тут же безошибочно определяют
как еврейскую
по названию средневекового немецкого города
также, как запах чёрного человека из Кении
за километр чувствуют расисты.
Вот американский подросток сидит
в соседнем кресле –
с мордахой круглой, жуёт бейгл
ученик Еврейской школы
из предместья Филадельфии
говорит, что давно мечтал
увидеть Масаду и Стену Плача – Котель.
Лысый с бородкой стюард
с лицом интеллигентного еврея
шутит, убирая мусор в клозете,
другой, со скулами сибиряка,
на иврите чешет, как будто

родился он в Назарете.
Вся эта смесь черты оседлости,
талмудистов и Леванта
с его теплом и бардаком,
на шуке Махане Иегуда
с дарами Всевышнего –
невиданными фруктами,
орехами и горячим хлебом.
Юные мамы в шляпках
с черноокими младенцами
в колясках и у длинных юбок.
Смолоду седобородые
хасиды в белых кипах

* * *

Старый Иерусалим
светится ночью
узкие улочки упираются
в таинственные арки
и дворы.
Выходишь наружу
и открывается
сногшибательный
вид с горы.
Праздничные огни в окнах
в субботний вечер.
Московская богема
передвигается
из одного дома
в другой, по соседству.
Пятикратно женатые
завязавшие алкаши
остепенелись.
Удачно женившись
в последний раз
вставив зубы
и приодевшись

в бархатные пиджаки.
Бойкие жены
у них всё схвачено
доклады на Лимуде
на тему журналистики
и политики.
Дети у кого в ортодоксальной иешиве
у кого в Берлине
с немецкой подружкой
в татуировках.
Главное – рождаются
дети, то бишь внуки
и за это необходимо выпить.
В старом доме друзей
тёмное дерево
излучает тепло
высокие стеллажи
со священными книгами
на столе субботние свечи
в стеклянных колпачках
таинственно дрожат.
В тесноте, да не в обиде
гости пьют винцо
и обсуждают,
что главенствует –
земное или небесное,
диалог двух мудрецов.

* * *

Жить как живут
под снегом цветы
слушать глухого сапожника
стук его молотка
капает кран за стеной
каплет вода
руки немы
руки немы без тебя
кифара Орфея молчит
Эвридика его и не ждала

* * *

Никогда не глядела
на памятник Пушкина
с такой высоты
вместо диссидентов
читающих стихи
шестидесятников
длинноволосых
с бутылкой портвейна
и пачкой БТ
кругом Timberland
H&M, Шоколадница
Цветы со Скидкой!
мигают фары Яндекс Такси
на крыше фиолетово-зелёные
спагетти неона
одно знакомое слово –
ИЗВЕСТИЯ
через дорогу
квадратные
конструктивистские буквы –
СССР ВЦИК
похоже на вжик
окаменевшая паутина времени
когда вспоминать прошлое
также бессмысленно
как пытаться открыть
забытую на три года
банку дефицитных
консервов.
Остановись, мгновенье
в тоталитарной столице
сталинского ар-деко
даже
если ты не прекрасно!

БАЛ-МАСКАРАД

Тамара Фёдоровна говорит
про свою вторую невестку –
она из себя
всё время что-то строит.
А вот ещё одна тут дама
ни слова в простоте святой
не скажет прямо
сама зефирна и орхидейна
но к цели движется
с быстротой цунами.
А вот куратор
он же и петухатор
знаток искусств и благоухатор
танцор на празднествах
носитель Ролексов
подарков меценатов.
А вот художник в меховом воротнике
сыт пригож и энергичен
к нему в салон ценители искусств
и критики придут
отведать потофе
и выпить коньячку
и оценить последний
перформанс с ожившей Изадорой
пляшущей для Луначарского
с шарфиком под Прощание Славянки.
А вот и дамский воздыхатель обаятель
он образован остроумен и писатель
хочет слушает ест пьёт
всех любит
с дамами накоротке
заметит туфельки и декольте.
Поэт подвыпивший без Ролекса
но лауреат всех премий
он гений
но к женщинам под юбку лезет
и не терпит возражений
опохмелившись способен
удивиться действиям своим
и даже мило извиниться.

Цитата из сессии с пациентом:
«Полина как придёт с работы, поест, ляжет с компьютером и весь вечер фейсбучит.»

За окном декабрьская темень
шум радиатора
подсвечник на подоконнике с Диогеном,
несущим факел, хоть и стемнело,
чего не хватает людям
на фотографиях старых в интернете
уже распавшиеся пары
всё ещё сидят в обнимку на диване
и, как всегда, кто-то хороший
умер.
Енот кувыркается в бассейне
с ушастым спаниелем
женщины демонстрируют новую стрижку
или рукодельные шляпки
а их подруги ставят лайки.
В Третьяковке Иван Грозный
продолжает убивать своего сына
школьники пишут сочинения
про Магадан в день чекиста
кто-то в шорт-листе Русской Премии
а кто-то в Брянске просто выпивает
и закусывает
за прошедший день танкиста.
Сузившийся объём внимания
не вмещает романов больше
прочёл главу – поехал дальше
и так вроде всё понятно.
Любовь до гроба
устарела тоже
для крематория и ящик сойдёт
вроде как из под апельсинов
на вечность он ведь не рассчитан
память тоже у нас увечная
ляжешь с Милой
вдруг вскрикнешь – Зина!

СОН-ЛАБИРИНТ

Бесконечный тёмный лабиринт
из прямоугольников
в которых более мелкие
геометрические фигуры
видны
как бы сверху
когда самолёт приземляется
или как на карте
археологической.
Каждый конгломерат –
небольшой лабиринт
с металлического цвета стенками-перегородками
как бы пеналами с письменными столами
или передвижными столиками
в корпоративном зале.
Римские раскопки в Тсиппори
тоже город-лабиринт
у которого снесло крышу
прекрасные мозаики в доме Диониса —
красавица в серьгах
кентавр
заяц, грызущий виноград.
Там светило солнце
и огромные кактусы
разросшиеся в джунгли
обрамляли лестницу
ведущую на смотровую башню
построенную крестоносцами.
На камнях видны были
следы колес
там где рынок был в пятом веке.
Во сне я мечусь по лабиринту
похожему на старый рынок
Махане Иегуда
в Иерусалиме
только опустевший.
В этих металлических лабиринтиках
ни входа нахожу
ни выхода.
Тихо шепчу себе – не бойся!
Геометрическая задача
с двадцатью неизвестными.

Голос за кадром
спросонья говорит мне –
А не ищи выхода.
Прими жизнь
как она есть
и успокойся.

* * *

Невыразимо грустный сон –
Вот комната – прямоугольник
Вот окно
с осенним утром за стеклом
Почти-что солнечно
Но туча наползает слева
Вот он – лежит под белым одеялом
Спиной к стене, как будто тоже белой.
Квартира непонятно где
В какой стране, на каком материке
Она лежит на краешке тахты
Тоже укутана – то ли под шалью
Белой, то ли под тем же одеялом.
Лицом к герою.
Но на расстоянии протянутой руки.
Лежат и тихо говорят о чём-то.
Вот муж проходит мимо
Этой пары
Спиною в кадре
Проходит молча по своим делам
То ли не видит
То ли не считает нужным
Возникать и
Нарушать гештальт.

* * *

Что ещё можно сказать о любви
или о смерти
о томлении духа
о тополином пухе
на щеке
и о руке в руке
переходя улицу
к кафе
где.
О том
как незаметно замирает
звук за окном
как отодвигается
тяжесть ежедневных
забот
как время течёт
как мёд
как оно замирает
как день впереди
иногда весит шестьсот тонн
как пройти от угла
до поворота
не оборачиваясь
может занять
три года.
Что осталось
от того
медового лета
которое кануло в Лету
дыхания в унисон
как сон
и сонм пчёл
над клевером
кашкой
резедой и ромашкой.

ОБ АННЕ ГАЛЬБЕРШТАДТ

Анна Гальберштадт - автор, у которого есть основания для того, чтобы читатель не пожалел того, что может познакомиться с её творчеством.

Её стихия – адреналин зрения, пластика с прицельными, меткими деталями, современное кино в стихах. Она умеет и тонко иронизировать, и писать любовную лирику, и сказать о войне, эмиграции, ностальгии, литературной жизни, современном искусстве, воспитании, урбанизме, психологии, о многом.

А. Гальберштадт исходит от каждодневной обычной жизни и бытописания, оживляя их тем, что показывает лирический подтекст, реальное наличие подтекста становится реальным проводником. Это трудно, потому что нужно обладать дыханием, не сфальшивить, чтобы ангажировал не только порядок слов, но и звук. Эти стихи органичны на русском. Но, наверное, любителям зарубежной поэзии это напоминает стихи Хемингуэя и Томаса Макграта, Уильяма Джей Смита, Карла Рекози, Алена Гинсберга, Эудженио Монтале, Умберто Саба. В постоянно пополняемой копилке наблюдательности Анна Гальберштадт с присущим ей изяществом выделяет детали, имеющие ресурс оправданного обобщения.

Нью-Йорк, тебя как человеческий зародыш
Окружают солёные океанские воды
Не сверкающие на июльском солнце лазурью
Как Средиземное море.

Баржа из Баттери Парка медленно переползает
В Стейтен Айленд
Туристы полные пива щёлкают тётеньку с факелом
Обещавшую приютить
Всех голодных и усталых.

Здесь есть струя влияния американской школы, - с её особо крепким прямым контролем слова, лирическим, загадочным свечением и снижением, суровым предубеждением к риторике, и с интенсивной работой над драматизмом подтекста.

Верлибр Анны Гальберштадт – чист по стилю. Не условен, не хаотичен, как это пока, к сожалению, часто происходит с верлибром, осваиваемым по-русски – не лихой эксперимент с обломками. Но верлибр её - для читателя, - реабилитирован неспешно, тщательно и с волнующей очевидностью, так приходил в Россию свободный стих с лучшими переводами М. Зенкевича, И. Кашкина, И. Эренбурга, М. Кудинова и др.

СНЕГ ЗАВИС

Снег завис - никто не дёрнул мышкой,
не спросил: зачем он не летит?
В пику всем уставшим и привыкшим
замер, и - держите передышку,
разве кто-то снегу запретит?

Ноль один - великий ноль к великой
единице - доначальный бит –
раскрутив вселенную в семь кликов –
бог танцует и у маленькой улитки
Фудзияма в глазках дребезжит.

Снег висит, а Фудзи подлетает,
едет скорый поезд через тьму:
ветки, рельсы, прочие детали –
на свету побыли и пропали,
а взялись откуда? - не пойму.

*

в сирии убивают, в европе живут живут
жизнь как стеклянная ваза не ставь на край
сегодня сгустятся тучи а завтра уйдут уйдут
не умирай сегодня и завтра не умирай

и вообще - никогда, нигде
прячься в песок с головой
пусть придёт человек в бороде
и не знает что делать с тобой

постоит в бороде часок
попинает песок
поутирует пот рукавом
а потом прыг прыг бом бом

станет розой ветров
скорпионом полозом
лицом суров
а потешно ползает

в европе живут живут
в сирии убивают
это длится и длится
так не бывает

МГНОВЕННАЯ ФОРМА

иную коряжку подцепив
кочергой
горящую прибрав
за тёмный бочок
поднимая
дождаться
пока дотлеет
и любоваться
формой её мгновенной
вобрать до белого
пятнышка
последнего тёплого хруста

-

вообще нет бога,
а в словаре есть и в этой фразе есть,
куда ни глянь - везде бог, бог –
повсюду, но вообще его нет нигде
и слава богу.

-

у пальцев есть буквы
у букв – пальцы
у меня - только «у» и «только»
и эта земля где нас всех хоронят
и эти слова где нас всех хоронят
пальцы и буквы и я

небо – отдельно
в нём птица – отдельно
хвост голова крылья
и слезятся глаза
от ветра и одиночества
от чего больше?

в клюве кусок хлеба
кусок луны
слова

вырванного изо рта
из неба

перенеси меня птица
как переносят боль

*

раньше учили война - хорошо человек воевал
теперь учат война - плохо а он всё равно воюет
раньше был рюрик
теперь вован
раньше человек был тля
и теперь тля
но хотя бы было понятно для
чего он вступал в войну теперь не понятно
мир

тогда необъятным
был теперь границ больше чем государств
раньше был царь король император теперь народ
раньше ждали хозяин чего-то даст
и разевали рот
для приветствия государева
теперь тоже ждут чтоб чего-то дали им
но рты разевают для трёпа и нецензурной брани
раньше были стада коровьи стада бараньи
теперь людские
но рассветы-закаты сейчас такие
же как и были
но если выглянешь из окна то увидишь другие окна
а в них люди такие
же как и были
когда их учили
война - это хорошо

ИНСТРУКЦИЯ ПО СБОРУ

Прочеси лес на прямой пробор –
чтобы каждый пересчитать подснежник,
но не знают ни гугл, ни эпл стор,
где достать валежник.

- Эту чурку не брать, как и этот пенё!
Уже слышу - рожа трещит по швам.
Неужто не видно? - Выворотень! –
Ну и молодёжь пошла...

Чо пришёл сюда? - Лес не твой,
а провинции Чжуан Чжи.
Уходи! Ку-уда!? Остолопа не тронь!
Руки убрал! И карманы мне покажи...

*

Жёлтые кисти непонятного дерева.
Голые пальцы кустарника.
Холод сменяется теплом
южного ветра.
Клавиши воображаемого рояля.
Слова воображаемого стихотворения.
Ночь удаляется от заката
в даль, которой не существует.

Где та граница,
которую солнце подкрашивает ежедневно?
Где те гребцы, что днём уводили к ней
бесчисленные галеры облаков?

Фонари ослепляют –
синие пятна плывут
в закрытых глазах.
Каждую ночь я вижу звёзды во сне,
они скрываются от человеческих глаз,
как некогда человеческие глаза прятались от них.
они сияют
в своём последнем прибежище –
чтобы таять и растворяться
синими пятнами
в открывающихся глазах

*

Лицом я выскочил из шляпы трав
где мне стоять на солнце нелюдимом
про что урчит вагон и млеет мох
то служб жужжание цензура
на пении сверчка
Я всё прошёл железного кота
ссадил в коробку
А кто вникает тот и вынимает
Так и здесь
чтоб в стену говоря
наполнить города горохом

Если ящик проходит через плоть
то вжух и вжик

За кем шпионил тот и провожает
спокойно спи
не знаешь до конца
как мебель переносит через пропасть
В конце строки монеты как глаза
Скорее вправо жми теперь пригнись
И ковш над головой
проходит
хорошо что ты
не знаешь физики а значит не обязан
ей подчиняться

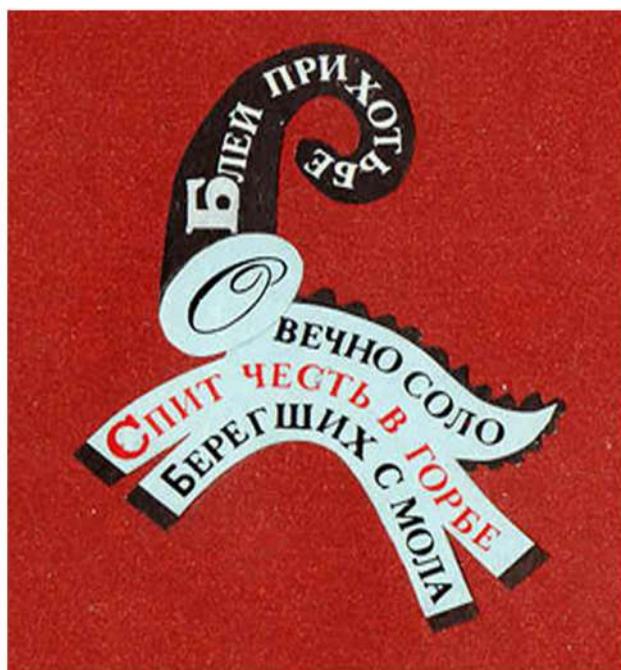
*

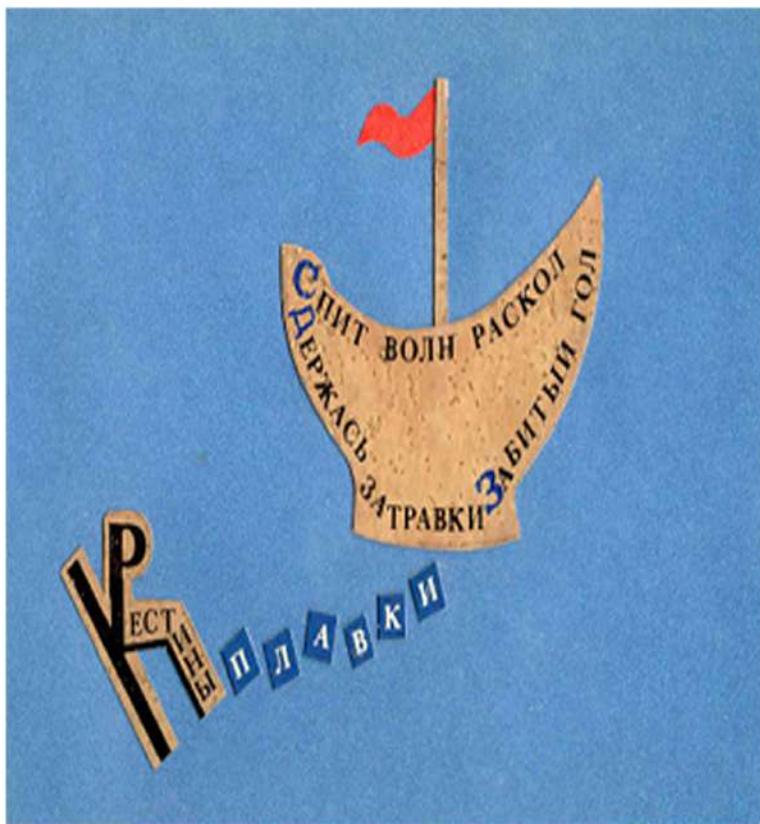
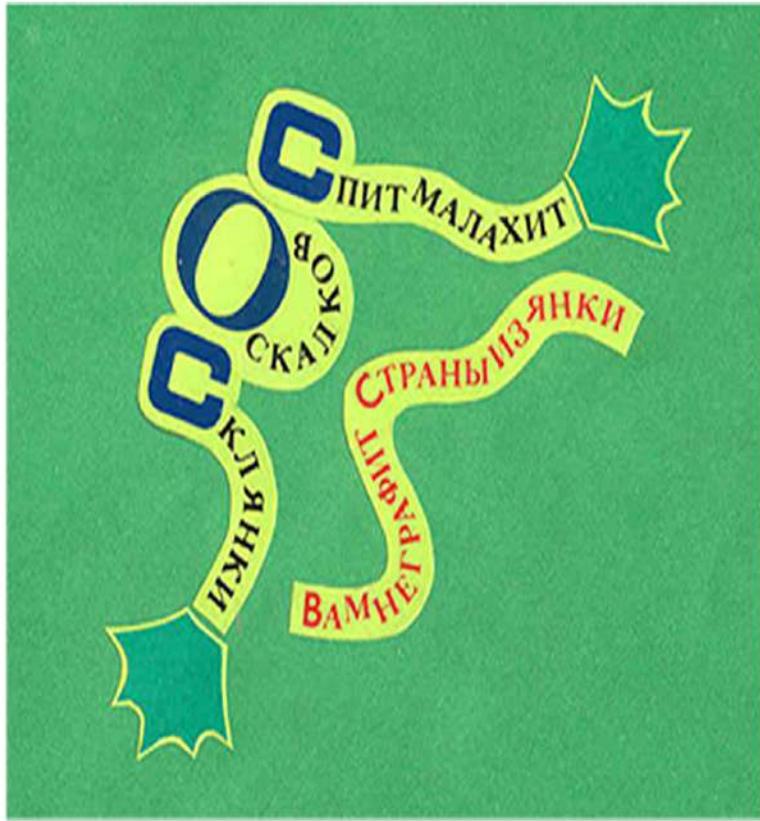
Сколько я проживу на свете? –
не услышать кукушку мне –
то восточный, то западный ветер
щепку звука мешает в волне.
И русалка поёт в пучине,
за спиной тараторит чёрт.
Всё ломается - кто починит,
на мякине не проведёт?

Стрелки словно на снимке замерли:
карамелью откапает час
и поднимется Солнце замертво –
ради мира, не ради нас.

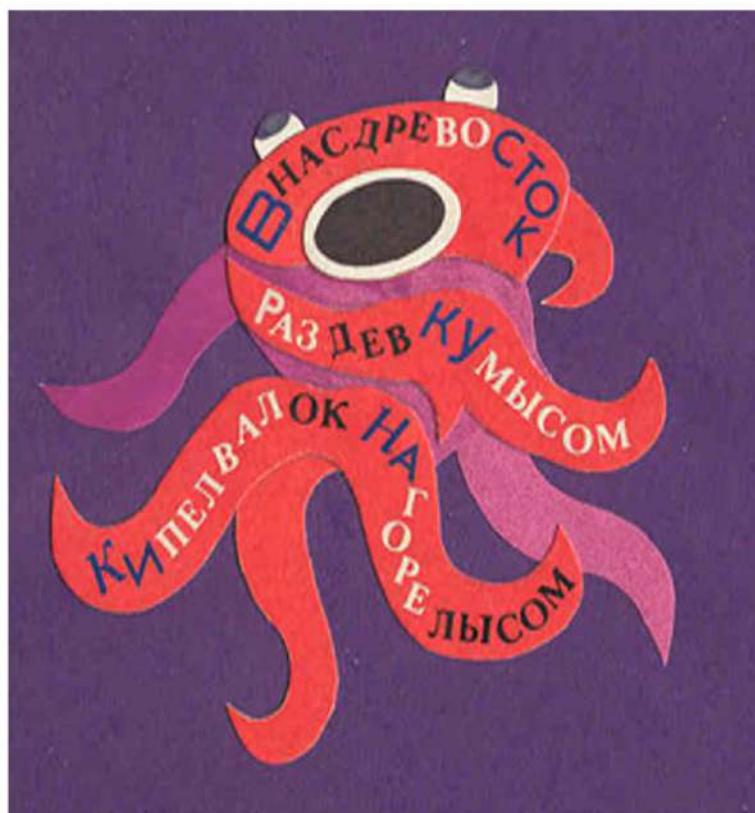
БЛЕЙ ПРИ-ХОТЬ-БЕ

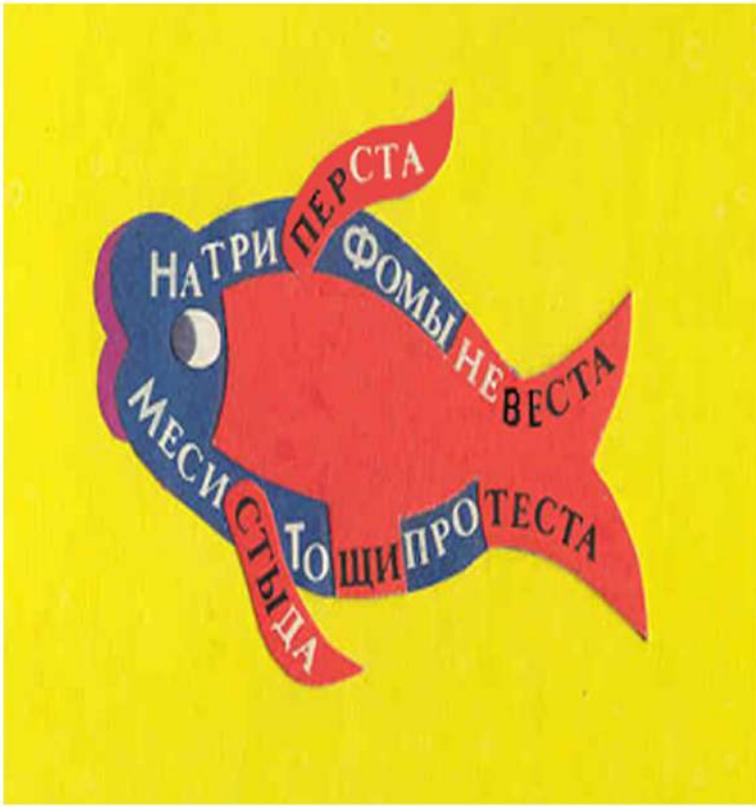
Алтарная композиция (3хПТИХ)







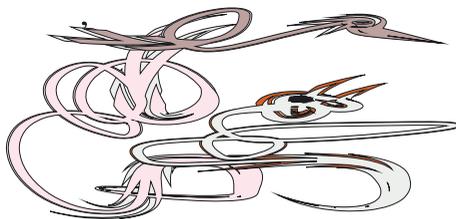




25-Й КАДР, ИЛИ СТИХИ НЕ О ТОМ

(отрывки из книги)
вербальная графика

ПОГРЕШНОСТИ
РАЯ



Погрешно^{сти}
рая свой срок

апока
лип^Систем что ^{ОТ}
будем

Кавказским хребтом

на письме

пере
носом упёртых

границы гор^{ды}
ни раз^дви
нет

не гор
лом железный

не гор^{сти}
шестикрылым ^ОР
ланом

а^{ры}
ком

звериным

что ^{вы}
сох раненьем

телесным

увидим

в навеянном

^Снесовместимостью

с жизнью

Егория храбрым

спутившимся с **ГОР**
СТЬЮ

ЗЕМЛИ света **ЧИ** **СЛОМ** гекса
СТОГО **ГЕННЫМ**

и **ВО**
ПОЛЕ **ЖАЛОМ** нагорной пчелы

суицидным укусом

отметим

что давняя **ВЫЛА**
СКА **ПЬЁМ** как и пили!

на змея удачна

победа **ЗА**
ВЯЛА текущим –

уж не за горами!

но близится полночь

а **ГЕН**
ДАРА нет

да и **ГОР**
НОН **ВЫСОКИХ**

не видно

Заточка – холодное оружие.
Орёл – символ Зевса.
Поза орла – на корточках (обычно справляют нужду).
Афина Паллада родилась из головы Зевса, как из яйца.

Игре **БЕНЬ** заломим
и кровь с молоком
только супа **ИС** **БИТЫ** не сварись
не **БЭ** и не **МЭ** **САЧ**
КОНЁМ
филин птица ночная
ушло чувство в **ДОЛГ**ое ууууууууу
на **ЛУУУУН**уууу групп**ОВОЕ**
а **У** **СЕМИ** **НЯ** **НЕ** **К**
РО
ТЫ но безглазы
кричали **Уа** **да** **ау** **хала**
КОСТочка **ру** **СЛОМ**
предвидя по фене
блатной атавизм **СРУ** **диментом** **убор**
НЫХ
оконным стеклом
забелённого света
цара
па**ПИН**кодом ремённым

Снаждачной
газетной
пыльцой абразивной
покажем
язык искромётный
суспешной за точкой
под
даты
вне
планавой
не сру
Б иконом вчерашним
сру
Банками дикими
данных
нам априори
покажем
на вылуПестружской
по линии женской
на кладке
сидящего в позе орла
яйцеголового бога
строкою бегущей
ПРОЧтьенью
не поддаваясь

«Эдип-царь» – Софокл.
«Бодался телёнок с дубом» – А. Солженицын.
«Бедная Лиза» – Карамзин.
Ленд-лиз – договор, по которому во время войны предоставлялась помощь.

С строкою бегущей

ПРОЧЬтенью не поддаваясь

вновь рвётся

навеянный в руку

СОНтрактом буфетным

меняют **ПОЛ**
БАНКИ

теряют **Па**
литру кривые

в аренду
ХИбары сдаются

и сходят **со**сцены

в Софо**кла**
довые **и**ди
па-лестиной

иди па-
ралеями Вакха
и **Па**
на-растающей

Снежностью

кома без сутры

совсем неприглядна
экзотика
вру^сКОМ
промат-перемате одеждах
мудея музея
пра^ходит
ВНЕ^сУТОК (как с гуся) крикливых
и^{во}
поле^{веет} заметно
к празднику
воздух
разряжен
свинцом в молоко
отпе^{ва}ем
глот^кА^{менным}
курсом эпохи
добавочной дробью ^{при}
целом
в гербарии трав^мЫ
заноcим
до дыр убешщура
до вын[@]са
латы ^{пи}
латы ^{до}
спехи ^и
тоги
до хро^{на}
саждений зелёных

ПО КРЫШЕ^еПИТО
ЛЕМ СОЛОМОЙ

ПОКРОВА^а
СМИШЕНЬЮ НАГРУДНОЙ

КАРЬЕРНОГО СМЕР^{ша}
РИАТОМ

ВЕРБОВКОЙ В ПОБЕДУ
БА^{дал}СЯ ТЕЛЁНОК

ЗА^{мок} ПО^{за} ВЕТУ В ЗАДО^{ре}
ЦЕДІВУ ДАВАЯСЬ

«Чому ж я не сокил, чому ж не летаю».

ЗА^{мок} КРОВОСОС^{сны} ЗЛО
ВЕЩИ В СЕБЕ

ВЫХОДИЛИ

СУХИМИ

НЕ СДЕЛАВ ПОГОДЫ

ЛЕНД^ЛИЗОЮ БЕДНОЙ

И ХОДОМ И ХОДОМ

ЗА^ЕЛИ
ЗАВЕТЫ

ПОБЕДНОГО МАР^{ша}
ЦТРОПОЮ ВОЕННОЙ

ПО^аСУ^{шир}ПРОТРЕ^{БОМ}
ЖИВАЛИ И ХУЖЕ

ЗА НАМИ ЛЕТ^ТУЧИ

И МЫ
ШИЗОКРЫЛЫЕ ПТИЦЫ

БЕЗ ОПЕРЕНЬЯ

Мол р кален
ча ву дарь
ИЗменяюсь в лице
утешает туннель
тем что будет в конце

Л тело в обр^{ра}емель
трав ПО да ПО
ЛЫНЬ да ЛОЖЬ
про па^{ра}
ведя Лель
за красиво живёшь

да де^{мо}граф был прав
сев в ^{кло}на риф
зете
под се по^{до}
бя брав
нен^овящий мотив

и вводил не^{жид}-
костью сер^{вер}ста^{ка}
сред
не русский мужик
пятый пункт тупика

шёл **ОТ**бы **а**м
дам бал

от скинхедов **Бей**
руТ

Рей многих **ВИ**
ТИНГ дал

сам затылком был крут

запустив в оборот
века южный акцент

надрываясь **на**
МРОТ

за**т**бы хеппи
кал **ЭНД**

сно**ва** день мо**Ро**
де**нь** **сист**

с**вод** ме**те**
ки **О.ру**

не **ПРИ** попу
крыл лист

отходивших к одру

отдавая приказ

чело **сру**
веку **жбём**

занулся **Кав**
хлеб **каз**

в зове крови своём

в этом верно свой шик

к**рес** ткнулся в**кру**
тик **жок**

М**етод** ты**к** **наШ**
е**ты** **тык**

Овольн**ости**
да **шок**

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОЛИФОНОСЕМАНТИКЕ АЛЕКСАНДРА ГОРНОНА

I. Поэзия как актуализация неопределённости: семь источников.

1. Язык. Язык, по В.Гумбольдту, не мёртвый (тождественный самому себе) продукт, а действие, энергейя. «Превышая собственные пределы» (М.Шелер).

2. Практики с их профессиональными языками и стилями; речевой обиход и пр. Поскольку происходящее лишь условно членится на «занятия», человек оказывается на скрещении разных смысловых перспектив, топик и т.п. В своей «текстуальности» повседневная жизнь предстаёт как напластование текстов (палимпсест).

3. Игра (с её долей самосознания, рефлексии).

4. Призмы видения, «органоны», контексты. Детскость. Это – не презумпции, а эвристические орудия.

5. Говорящий, автор в широком смысле. Исполнение на этом полюсе. Здесь поэтика отличает себя от речи. Пойэзис не то же, что строй речи.

6. Читатель, слушатель, зритель. Исполнение на полюсе толкования (герменевтики).

7. Слово в исходном смысле. Имеется в виду – Слово, Логос. Оно как единое может состоять из многих лексем, словосочетаний, предложений и т.п., но это не относится к его сути. «Слово о законе и благодати». Поэтический охват приводит к стяжению отдельностей в нечто единое; поэтической рефлексии свойственно обратное действие. В действительности мы имеем то сжимающееся целое (с подвижным центром тяжести), то целое с несколькими центрами тяготения. Монтаж, композиция - это тоже об этом, о явлении целого.

Что ему хвала и слава, и народная молва
В миг, когда дыханьем сплава,
Слово сплавлено в слова (Б.Пастернак).

Детскость близка к 7 и к 1. Она образует слова. Хотя её поправляют: «так не говорят». Это «так не говорят» не правила, это другая логика: поправка не запрет. Нельзя запретить того, чего просто нет в данном интерьере. Нельзя запретить того, что может появиться в окне. Можно ли язык выставить как «продукт» и некую данность? Если да, то ребёнок не сможет его освоить. Здесь требуется работа удивления и открытия. Здесь можно учиться только на своих ошибках. И это не ошибки. Они ошибки с другой, «взрослой точки зрения» (этим взрослым всё надо объяснять, а принимают они только то, что выражено числами. Так говорит повествователь в «Маленьком принце»).

Почему лётчик, а не летатель? (у Заболоцкого: Летатель Книзу Головой).

А что делать с тем, кто, по своему амплу, будит (пробуждает) другого человека? Слово будильник занято машинкой. Хочется одного слова как имени для концепта, а его нет, – без всякого объяснения! Грамматика не объясняет ни присутствия, ни отсутствия чего бы то ни было в языке. Поэзия - это не мир языка как данного, это вызов языка как возможного. И в силу 1. она ближе к природе языка.

Язык усваивается каким-то чутьём к аналогии, интуицией этимологии в отношении композитов, то есть в понимании, что слово могло прежде быть словосочетанием, а потом некое стяжение (компрессия) произвело свою работу словообразования. Это мифопоэтическая интуиция, ибо миф и есть сворачивание «истории» в слово и обратное развёртывание. Мухомор – значит, гриб морит мух. Но видимо, сначала он их притягивает? Тогда почему бы не мух амор, любимец мух? Или вот я говорю кому-то: Ты долго спал. Отвечает: да, я такое существо, долгоспал (ну есть же богомол). Эта сфера языковой рефлексии языка как «логики возможного» как раз и актуализируется таким явлением, как «домашняя этимология». Это – область творчества.

Ещё о детскости как органоне восприятия. Не будем путать её с инфантильностью. Детскость заменяет всякое бессмысленное уродство чем-то имеющим смысл. Такова её оптика (или акустика). Уже и в «ослышках» мы имеем не ошибку, но некий палимпсест, как фильтр видения и разумения. «Смело мы в бой пойдём / За власть Советов / И как один умрём / В борьбе за это». Пятилетний мальчик из белорусско-еврейского местечка слышал это так: И крокодилов бьём в борьбе за это. Мальчик не мог понять (да и принять) этого революционного монстра, оборот «как один умрём». Такой квазимонolit он заменял развёрнутым предложением (крокодилов бьём). Контаминация (наложение топик) возвращает смысл целому, распрямляя «скрюченный продукт». С этого казуса можно начать разговор о полифоносемантике А. Горнона.

II. На подступах к полифоносемантике.

1. Александр Горнон, развивая свою поэтическую систему, обнаруживает феномен вариативности, омонимичности, контаминаций, зачёркиваний, превращений как присущий самой речевой действительности. Может быть, следует начать с фразеологизмов (этих вербальных «монолитов»). Вот есть фразеологический оборот, с его природной скрюченностью-упакованностью: «нашла коса на камень». У Горнона это превращается в строчку: «нашла коса на поле камень». Тут в качестве ортопедической шины, выпрямляющей скрюченность, выступила модель «найти что-то там-то». Произошло событие контаминации. От константы, от равной себе формулы (пускай и «понятной») мы перешли к исполнению, к завязке истории. Семантическим «переключателем» выступил в данном случае фактор полисемии (или даже омонимии) слова «нашла».

Иногда уже простой сдвиг паузы в речи приводит к её вариативному членению, как это известно из фольклора («Казнить нельзя помиловать»). Алексей Крученых заметил, что переразложение монолитов может провоцироваться притяжениями и смещениями на более низких уровнях языка, например, на уровне отдельного звука или морфемы. Намечая контуры «Сдвигологии русского стиха», Кручёных приводит строку из «Онегина»: Узрю ли русской Терпсихоры – что за узрюли такие?! Если акцентировать установку на определенность значения (релевантную для ряда поэтических школ), это можно трактовать как промах. Кручёных предъясняет коллекцию таких казусов. Акцент на экспонирование казусов переняли у Кручёных последователи так называемой «комбинаторной поэзии». Всякая демонстрация объекта на самом деле манифестирует не его, а некое видение. Это видение (я говорю о комбинаторной поэзии) кажется мне ограниченным в своих горизонтах.

Александр Горнон не занимается выставлением казусов, да и вообще не считает вариативность эксцессом, отклонением и т.п. Он открывает удивительные смысловые ресурсы полифоносемантической речи. На мой взгляд, возникает письмо необыкновенной плотности и поразительной пульсации масштабов.

2. Омонимия?

И гол на роль
Но скоро лём
Бежим на водо во даём

Вот первая строка: она читается двояко. Омонимия высказывания («омограмма»), тем самым намечающая и раздвоение мотива. Так разыгрывается тема (понимаемая в музыкальном, композиционном смысле). И провоцируется это и в самом деле на уровне звуко (фоно) смысла, а так же на уровне морфемного строения. Категория грамматического рода обретает здесь неожиданно наглядный облик. Уменьшительный суффикс ка, одновременно указывающий на женский грамматический род, придаёт осмеянию короля – кароля! – ещё и смысл отрицаемой мужественности: в отличие от скипетра, иголка символизирует ущербность, посрамление фаллического. Это противопоставление подчёркнуто контрастом редуцированной гласной корня («а») и ударного «о» (с коро лем). Но авторская интонация более замысловатая: безударное «о» (звук «д», буква «а») далее фигурирует как соединительная гласная (вóдо), при этом не реализующая соединительную функцию. Форма вóдо (вóдд) вообще вне грамматического рода, заключительная гласная – чисто служебная. Возникает образ коллектива «нас», спешащих на водные процедуры, вернее, на вóда (на вóдо). Тут не тургеневская езда на воды имеется в виду, а некое отсечение: отсечена вторая часть слова, и не ясно, что там – водолечебница? Водоканал? Водоём? - последнее слово тут то ли разыграно (как в шараде), то ли впоследствии разрушено, «зачёркнуто». Тут ритуал: не омовения и не крещения, но некоей утраты самости. «Вóдо» (или вóда) всё уравнивает, нейтрализует всё (не только гендерные) различия. ... И только

фантом «лём» ещё торчит в конце второй строки, но что он символизирует? Что скоро конец, конец всем различиям, не до них будет?

Всё-таки странно: как же в предшествующем чтении я не заметил (это было десять лет назад) контекст Гоголя – ключевой при всяком явлении фантомного мира? Нос – королём. Да, Нос, тот самый. Но и всякий иной: не вешай носа, держи нос по ветру. Не только не предоставлено нам фразеологически-очищенной действительности, но мы живём в воздухе поговорок, в мире проговаривания. Чем обусловлены эти единство и теснота (в спину локотком)? В конечном счёте не пределами стиховой строки (как это полагал Тынянов), а закупоренностью самого окружения, пределами нашего «жизненного мира». Прорваться к чистой воде, вывести на чистую воду... Полифоносемантика еще и политематична, поликонтекстуальна.

3. Компрессия, деформация, контаминация. Слово имеет фонетическое, морфологическое, композитное строение, обеспечивая «монолитность» за счёт неких «стяжений». Есть и стяжение словосочетания и фразеологизма. Когда стяжение преодолевается, это производит сильное впечатление.

Нули пла нет отбоя от сердец.
Сотворена как все мы понаслышке
Неделица.
Отбросил мосолыжки
Застывший на посту день холодец.

Фразеологизм «нет отбоя от» оказался, как реплика со стороны, «переиначивающим подхватыванием» начальной констатации (нули планет), но ещё и разорвал слово «планет» (не считаясь даже с морфемным составом). Это как отрыв электрона от атома при соединении атомов в молекулу. Приходится поставить под сомнение саму лингвистическую концепцию сборки высказывания из единиц. Это концепция мыслит поэтическое высказывание как процесс выбора по двум осям. Слово выбирается «по оси» парадигматики, а сопряжение слов происходит по оси синтагматики. Что-то вроде конструкции при игре в лего. Но почему-то при этом не учитывается, что слово не есть монолит или константа, и даже простая рядоположенность изменяет весь состав происходящего. А главное, всякое стяжение оказывается динамичным, так что ни слово, ни сочетание слов не оказывается равным себе (зато в последней строке мы обнаруживаем совершенно иное состояние «конденсата», его можно назвать морфемной общиной. Застывший день, студёный день, сту-день. Но и холодец это ещё и холодный день. Слова как бы отражённо повторяют друг друга). ... Коллизия временных шкал, наложение времён. Попытка разобраться с ритмами и масштабами времени. Время астрономическое; время, отсчитываемое сердцебиением; «время нашей жизни» (о начале которого мы знаем понаслышке).

* Язык есть не оконченное дело или вещь (Ergon — эргон), а деятельность (Energeia — «энергейя»).

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

ЭРОТИЧЕСКОЕ В КОНТЕКСТЕ КЛЮЧЕВЫХ ФИЛОСОФСКИХ ПРИНЦИПОВ АРКАДИЯ ДРАГОМОЩЕНКО

Цикличность развития цивилизаций и, как следствие, постоянная переработка прошлого опыта в любой из областей научного и эмпирического знания, её отражение в искусстве – проблема, на мой взгляд, стоящая достаточно остро. В частности, ею интересуется филология.

Объектом моего исследования являются формы архаического сознания, пропущенные через лингвофилософскую категорию эротического в творчестве современного поэта Аркадия Драгомощенко.

В своих текстах он заботится о бытии предметов и явлений, никогда не претендуя не только на сами предметы, но и на возможность улавливания их, хотя бы частичного схватывания – и здесь крайне сильно проявляется тотальная эпистемологическая неуверенность. Более того, читатель тоже оказывается в состоянии неизбежного сомнения. Тексты выстраивают в сознании воспринимающего бесконечно текущие и динамичные миры, их распады, полураспады и соединения, затягивают внутрь этого бесконечно обновляемого континуума. Особенно важно подчеркнуть, что Драгомощенко наделяет все предметы и процессы правом высказывания, правом существовать автономно, т.е. правом быть субъектом. Поэт предельно деликатен в своей коммуникации с миром, он будто заботится об описываемом, наделяя его автономией. А забота о субъекте, в свою очередь, становится заботой о читателе, попыткой освобождения его от пределов (определённостей), уважение к индивидуальности восприятия.

Каковы философские аналоги таких воззрений? Здесь стоит сказать, что сплетения, взаимодействия Драгомощенко могут быть близки к ризоме Делёза и Гваттари, так как они тоже противостоят линейности и иерархичности бытийных структур. Также для Драгомощенко важны идеи Бланшо, Витгенштейна и Гераклита. Первый, возможно, помог поэту в создании субъекта стихотворений – динамического и дистанцированного по отношению к миру, к явлению, к вещи. Второй же, Витгенштейн, просматривается наиболее ярко сквозь тавтологию – особое лингвосмысловое пространство для современных поэзии и философии, открывающее перед нами бесконечность вариаций одного и того же: N, которое при повторном назывании разрушает свои границы, перестаёт быть N, выстраиваясь в новое относительное целое. Это становится есть и у Гераклита, которого, по словам Мамардашвили, «прежде всего интенсивно и очень драматично интересовало, как бытие становится в существующем»¹. Зазор – важное понятие в поэтике Драгомощенко – как

¹Мамардашвили М. Лекции по античной философии. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – с. 85.

пространство возможного смысла берёт своё начало именно у Гераклита и потому вполне обосновано считать, что этот философ близок поэту.

Первая задача, решаемая в данном исследовании, состоит в том, чтобы ответить на вопрос, что такое эротическое у Драгомощенко. Традиционно в литературе под эротическим у определённого автора (ряда авторов) подразумевается попытка исследования телесного и сексуального. У Драгомощенко всё несколько иначе.

Жорж Батай в работе «Из слёз Эроса» намечает границы понятия «эротическое», дифференцирует сексуальное и эротическое, связывая такого рода разделение с познанием смерти, а эротическое возбуждение он определяет следующим образом: «Это и есть жизнь, её воспроизведение; воспроизводя себя, жизнь выходит из установленных берегов: избытком своим, бьющим через края, жизнь достигает наивысшего исступления. <...> оно противится смерти, призванной позже обречь эти тела на немощство разложения»². Драгомощенко в своих текстах бесконечно воспроизводит всё новые и новые отношения между различными явлениями и процессами. Космос текстов поэта выстраивается (и тут же разрушается, и вновь выстраивается, но уже в переконструированном виде) при помощи тотального эротизма бытия. Избыточность эротического заключается в избыточности смысла. Отсюда сложность восприятия его текстов – каждое новое слово неизбежно взаимодействует со следующим и с предыдущим, продуцируя всё новые отношения, обрекая нас на постоянные попытки соединения всех оттенков значения, улавливание контакта коннотаций:

«Сколь прекрасно. Они уходили в мох.

Жужжали сосны, но сухой мост, лист,

лишайник, узор сквозной –

был более, чем прост, –

это словно проснуться с изморосью на губах,

во рту с травяной речью, рядом, забыть,

буквы, из которых стебли подрагивают,

как если б тление глаз

в речном слоистом наряде оглянулось назад.

И это как войти в воду,

Никогда не выйти.

Но не сделать и шага. Ни одного»³.

В предложенном в качестве примера стихотворении мы можем увидеть, как «тление глаз» обретает способность оглянуться назад, и не только. Некие «они», таинственным образом уходящие в мох, «травяная речью», «слоистый наряд». Подобные смысловые конструкции требуют привлечения теоретического материала.

Образы, представленные в стихотворении, являются метаболоми. Согласно Эпштейну, «Метабола – это целостный образ, не делимый надвое, но

²Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – с. 271-308.

³Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. – с. 60.

открывающий в себе несколько измерений»⁴. Этот образ, возникающий как результат взаимодействия неких реалий А и В, оказывается достаточно продуктивным. Метабола эротична, так как обуславливает постоянную возможность взаимодействия всего со всем, зарождения бесчисленного количества смыслов. Обнаружение зазоров, взаимопревращений, взаимоуподоблений в реальности, и, таким образом, её переконструирование в сознании человека (автора, читателя, субъекта – они равны), происходит, как правило, именно при помощи метабола.

В случае с приведённым стихотворением мы наблюдаем естественность, природность этого метаболического эротизма: мхи, лишайники, лист – всё это и оказывается травяной речью, тем, что не нуждается в буквах. Вхождение в воду же означает вхождение в поток жизни, если быть точнее, в космическое, в то же время «не сделать и шага. Ни одного» – значит, умереть, не двигаться. Поэт демонстрирует нам балансирование на грани между Эросом и Танатосом.

Здесь мы переходим к решению второй поставленной перед нами задачи, а именно к установлению признаков синкретичности мышления Аркадия Драгомощенко, которые прослеживаются в его стихотворениях. Как связаны некоторые признаки дологического мышления с эротизмом? Ответ на этот вопрос найдём в работе Мишеля Фуко «Использование удовольствий. История сексуальности», который напоминает нам, что Эрос является наряду с Геей, Хаосом и Тартаром одним из четырёх космогонических начал, причём, как отмечает автор, Эрос – «Протогон “перворожденный” (по учению орфиков, из первобытной тьмы появилось мировое яйцо, которое, расколовшись, породило Эроса-Протогона»⁵. Также именно Эрос – космическое, животворящее начало, и он непосредственно причастен к первоматерии, к протосознанию и зарождению мысли, если следовать мифологическому миропониманию.

Метабола возвращает нас к первобытному сознанию. Дело в том, что именно в ней архаический параллелизм открывается вновь, происходит своеобразная лингвистическо-когнитивная «перезагрузка»:

«Хоть и не взять в руку прядь тени, и дата как дата, время, линия,

И каждая её точка в сумме – антрацитовая чешуя солнца, веет

По векам снов. В них дёрн прозрачен, вены, ветер, звезда сзади»⁶

В подобной конструкции можно наблюдать принцип условной неразделимости, выраженной не только в метаболических смысловых построениях («антрацитовая чешуя солнца», «веки снов»), но и в перечислении («дёрн прозрачен, вены, ветер, звезда сзади»), свойственном лирике Драгомощенко. Всё наслаивается друг на друга, всё оказывается во всём.

Михаил Ямпольский в одной из работ пишет: «Точка у Драгомощенко лишена какой-либо стабильности, она исчезает столь же быстро, как и возникает. Вспомним, что Эрос – творящая сила – лишь на мгновение сводит

⁴Эпштейн М. Метабола. // Проективный философский словарь. – СПб.: Алетейя, 2003. – с. 214-217.

⁵Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2. – СПб.: Академический проект, 2004. – с. 57.

⁶Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – с. 64

тела в момент касания, а затем разводит их прочь. В момент, когда тела или страницы расходятся, точки соприкосновения также расходятся, и мгновенное совпадение мест касания нарушается. Жизнь, творение, время и суть такое расхождение точек, распад соответствий»⁷.

Так принцип «всё во всём» оказывается порождением своей противоположности: всё в том числе и «разваливается» во всём в ту же секунду, в которую зародилось. И здесь мы уже утверждаем, что тот семантический Эрос, о котором шла речь в начале работы, может существовать лишь будучи обречённым на смерть, на моментальный распад.

Несмотря на архаическое единство реальности, в котором, например, высказывание субъекта равно предмету, а действие равно абстрактному понятию; также несмотря на нерасчленимость метаболического образа, похожую по своей сути на недробимые семантические единства, послужившие прародителями художественных тропов, мы должны понимать, что равенство и недробимость возникают как элементы древнейших уровней сознания. Драгомощенко не пытается стать первобытным. Он лишь освобождает восприятие мира от заданных структур, приближаясь к древнему мышлению. Явление витгенштейновской тавтологии («дата как дата, время, линия») не позволяет нам воспринимать поэтическое слово Драгомощенко в синкретическом ключе: в указанной эпохе значение слова повторимо и тождественно себе. Современный логос немислим в древнейших категориях.

Отсюда вытекает, что Эрос и Танатос – способы освобождения восприятия от современных структур. Такая чистота и приближает нас к сознанию, не дифференцирующему некоторые категории, и проводит заметную грань между сознанием современного человека, стремящегося к истине, и сознанием первобытного. Дело в том, что архаике свойственны статика и ритуал. Драгомощенко же моментально преломляет представления, не закрепляя их в сознании ничем, кроме некоего квантового опыта и метаболической словесной оболочки. Кумуляция эмпирического превращается не в накопление, а в улавливание. Мерцает мир, мерцает истина, и каждый результат эротического взаимодействия уходит в небытие стремительно, подчиняясь силам, противоположным Эросу и делающим невозможным ритуал. Всё эротическое, всё во всём неизбежно подвергается Танатосу. Новые значения расщепляются и вновь меняют свои конфигурации. Так Драгомощенко трансформирует миф и получается принцип «всё трансформируется во всём».

Список использованных источников

1. Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.
2. Мамардашвили М. Лекции по античной философии. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – с.85.
3. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – с.271-308.
4. Эпштейн М. Метабола.// Проективный философский словарь. – СПб.: Алетейя, 2003. – с.214-217.
5. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т.2. – СПб.: Академический проект, 2004. – с.57.
6. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – с.224.

⁷Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – с. 224.

ДРАМА

АРКАДИЙ ДРАГОМОЩЕНКО

ПАГУБНАЯ СТРАСТЬ К ТЕАТРУ

Вздор в двух частях

СПИСОК ВСЁ ТЕХ ЖЕ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ:
Папа Карло, Мальвина, Артемон, Буратино и т.д. –

Время действия - много лет спустя.
Место действия - сцена и её окрестности.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Картина первая

В проходе между креслами зрительного зала, затем на просцениуме появляются Алиса и Базилио. Это их первая встреча после долгой разлуки.

АЛИСА. О, милый мой! (Оглядывается).

БАЗИЛИО. О, радость моя! (Прислушивается).

АЛИСА. Вы совсем не изменились. Те же морщины, тот же властный взгляд, та же ирония, скепсис... Что я хотела сказать? (Вздых).

БАЗИЛИО. Друг мой, путь познания чреват разочарованием и усыпан отнюдь не розами. И чтобы сохранить себя, прибегаешь порой к таким горьким снадобьям, как... ну, ирония, скепсис... деньги.

АЛИСА. Деньги?!

БАЗИЛИО. (Кивая головой). Всего-навсего лекарство для бедных.

АЛИСА. Для нищих! Нищих духом! Богатые не нуждаются в лекарствах, дорогой.

БАЗИЛИО. (Про себя). Возможно, возможно... Впрочем, несколько лет уединения, строгий режим питания, аскеза - приводят неизбежно к тому, что забываешь и о бедных, и о бедах, преследовавших тебя. А мир... Мир, мой ангел - находишь в один прекрасный день, - переменялся в лучшую сторону.

АЛИСА. Вы Вольтер, Базилио. Но в какую сторону двигаться нам?

БАЗИЛИО. Все города похожи. (Резко). И город юности ничем не отличается от города твоей старости. Те же помойки, те же сады.

АЛИСА. Улицы! Площади!..

БАЗИЛИО. Воспоминания. Понимаю. Струны сердца!

АЛИСА. Да, милый, память - единственное, чем может жить старая, больная женщина.

БАЗИЛИО. (Продолжая с её интонацией). Очень старая, достаточно больная...

АЛИСА. Но женщина, Базилио! Женщина! Воспоминания, прошлое, ставшие пылью. Розы. Ах, как давно, как удивительно давно это было! Время поистёр-

ло даже их имена, смело события, и ничего, ничего...

БАЗИЛИО. (Прерывая её). Которые вам так не хочется помнить! Перестаньте, Алиса, врать. По крайней мере, мне. Уверяю, вы прекрасно знаете, что привело старую больную женщину в этот городишко.

АЛИСА. Стоит ли заострять внимание на каких-то несуществующих мелочах!? Нет. Но откройтесь, доверьтесь, положите руку на грудь. Мне... Вы слышите? (Прикрывает глаза). Оно стучит. Ну?

БАЗИЛИО. (Отступая на шаг). Умерьте пыл. В вашем возрасте он неуместен. Даже вреден. Ведь если я скажу вам, что намерен заняться...

АЛИСА. Нет, не поверю. Раз...

БАЗИЛИО. Конечно, я мог бы сказать, что я, допустим... А вообще, что это за допрос?!

АЛИСА. Допрос? Да что бы вы ни сказали, я гроша ломаного за это не дам. Два...

БАЗИЛИО. (Раздражённо). Даже если услышите, что Мастер жив, здравствует?

АЛИСА. Три. Жив?

БАЗИЛИО. Мало того, желает видеть нас у себя. И не прикидывайтесь! У вас это по-прежнему не выходит!

АЛИСА. Жив... и желает?

БАЗИЛИО. Предложить кое-что по нашей, вернее, по моей части. Что скажет тогда пожилая женщина с воспоминаниями?

АЛИСА. Что вы неисправимый лгун. И годы, проведенные в уединенье, не изменили вас в лучшую сторону.

БАЗИЛИО. Вы пользуетесь моим великодушием. Вы эксплуатируете мои слабости. Но не время для дебатов на темы истины и лжи. Время действовать. Молчите! Вы прибыли сюда, так сказать, чтобы взыскать некий должок-с с известных персон. Не перебивайте! Я слишком долго молчал... дама с воспоминаньями!

АЛИСА. На полтона ниже, Базилио. Я никому ничего не обещала, не обещаю и не собираюсь впредь обещать. Глупо... Что мне, простите за откровенность, до вашего мира грязи, вдовьих слёз, воплей сироток? Я певица, у меня голос. Наконец, имя, и я не нуждаюсь ни в каких таких разных действиях... О, пыль кулис! (Пытается что-то напеть, но смолкает под взглядом Базилио, рука которого движется за борт плаща, во внутренний карман). Базилио, руку не надо туда. Хорошо?

БАЗИЛИО. (Шаря в кармане). Мастер жив!

АЛИСА. Базилио, я понимаю... Это не повод... Руку, Базилио!

БАЗИЛИО. Его мнимая смерть была всего-навсего тактической уловкой. Так сказать, стратегической западней. (Алиса закрывает руками лицо). Держите. (Протягивает ей газету).

АЛИСА. (Не отнимая рук). Нет, только не... Базилио! Ты знаешь, что у меня с чтением, вернее, с глазами неладно. Да и кто же в наше время верит репортерам? Ты? О, ты всегда жил в разладе с мечтой; мы никогда не успеваем за ней - не твоя вина... Когда-то, помнишь... (Базилио деликатно зажимает ей рот рукой, наклоняется и шепчет на ухо. Лицо его становится угрюмым и злым.

Алиса, напротив, заливается хрипловатым смехом. Возможно, говорят они о Карабасе-Барабасе, возможно, о старости или о чём другом, о чём могут говорить старые друзья, не дававшие знать о себе долгие годы. Не переставая смеяться, шептать, они уходят). О, Базилио!...

Картина вторая

Дом папы Карло. На сцене тьма египетская. Неожиданно она разрывается невероятным воплем. Так люди не кричат: надсадно, протяжно, с глубоким печальным подхохатыванием. Мечтательный, кисейный свет заливают неприятно обставленную комнату. На стенах афиши спектаклей, фотографии. Сбоку, на диване человек, замотанный с головой в плед. Комнату отличает чрезмерный художественный беспорядок. На полу валяются ватные бороды, шляпы с перьями, сапоги более чем 67 размера, бараньи ноги явно театрального происхождения, райские яблоки, фальшивые мечи и прочее. На столе груды мишуры, банки грима, полные пепельницы, пустые молочные бутылки. Среди хлама ярким пятном выделяется красная шляпа с полями.

Новый вопль. В комнату входит Мальвина. Вероятней всего, она в пеньюаре. Волосы растрёпаны, в руках свеча, от которой, приостановясь, она прикуривает. Следует ещё один вопль, воспринимаемый ею как должное. Мальвина направляется к дивану и с неожиданной для её хрупкого телосложения силой трясёт спящего за плечо.

МАЛЬВИНА. Псих, который давно спятил! Не ори! От которого все давно спятили! Не ори, сказала! Сумасшедший, безумный псих! (Человек вскакивает и с нарочитым ужасом, однако довольно осторожно бегаёт по комнате. Мальвина невозмутима, равна, выпуская дым, не без интереса). Успокоился? Браво. Всё кончено. Нельзя же в самом деле так! Днём, куда ни шло!

ПАПА КАРЛО. (В упоении собой). А? Кто? Кто тут? Я спрашиваю! Требую! Ах, это ты... Карабас-Барабас, мой лютей враг, проклятый пёс! Сомкнуть ряды. Меня лихорадит, знобит. Что?

МАЛЬВИНА. Нет, ничего. Нормально. Это я, Мальвина. Ну?

ПАПА КАРЛО. (Разыгрывая удивление). Ты? Дочь моя, ты ли это? Как странно видеть сны...

МАЛЬВИНА. (Зевая). И видеть сны, быть может... Какие сны...

ПАПА КАРЛО. (Презрительно). Вот он! Вот. Не-го-дяй, какой негодяй! Он ещё прячется под стулом, будто от меня там укроешься. Сны какие, спрашиваешь? Да вот, полюбуйся! О, ты знаешь, о ком я говорю! Вы все прекрасно знаете, кого я имею в виду! Лицемеры!!

МАЛЬВИНА. Если бы кому-нибудь вздумалось у меня спросить... Ну, просто пешеходу, какому-нибудь бедному мальчику из учебника, из пункта А... О, сказала бы я, - фантазия, иллюзия, мир теней... (Вспыхивает). Весь этот грязный мусор! Хлам! Тряпьё! Вот чем набита его башка!.. (Горько). Бедный папа Карло, бедная Мальвина. (Умолкает, но в следующий миг выпрямляется). Нет, мой мальчик из учебника, мы необыкновенно счастливы!

ПАПА КАРЛО. (Подозревая, что Мальвина произносит отрывок из смутно-знакового монолога). Отлично. Тогда начнём. Прочь, дерзкий призрак! (Старается произвести впечатление). Какие перемены нам готовишь? Исчадьё ада, ты какой поживы найти здесь тщишься? (Недовольно). Реплику. Исчадьё ада... Мальвина, дальше! Какие перемены... Достаточно. Просто прекрасно, девочка. (Беззвучно шевелит губами).

МАЛЬВИНА. И так всегда, мой мальчик из пункта А. Он горит не по дням, а по часам, то серый волк...

ПАПА КАРЛО. (Из глубины раздумий). Прошение отклоняется, сударь.

МАЛЬВИНА. То - дед-мороз.

ПАПА КАРЛО. Корделия!

МАЛЬВИНА. (Невинно). Да, папа. (Поспешно заканчивает). А с некоторых пор и...

Входит Буратино.

БУРАТИНО. Скоро до мальчика-с-пальчика доберёмся. Недолго осталось. Тебя просили его успокоить? Просили. Ты успокоила? Вместо этого ты потакаешь... разным гнусностям!

МАЛЬВИНА. Тебя просили входить? Тебя не просили входить. А он - спокоен.

ПАПА КАРЛО. (С заметной иронией). О, смутный призрак, скройся. Уйди, исчезни, сгинь!

БУРАТИНО. (Настоятельно). Не надо кричать. Надо дать людям отдохнуть. (Кричит). Дайте мне отдохнуть! (Снижая тон). Ты выжил из ума, это не секрет. Всё давным-давно травой поросло. (Мальвине). И каждый вечер, каждую ночь одно и то же. (Папе Карло). Сказки кончаются. Рано или поздно, но кончаются. Будни. Будни изо дня в день, а ты вопишь и мешаешь людям. Это не сцена, наконец. Понимаешь: Барабас, Лир, Стойкий принц, кто там ещё...

МАЛЬВИНА. (В порыве возмущения). Ты!..

БУРАТИНО. (Папе Карло). И ты - плоды твоей фантазии. Мальвина скажет то же. Умоляю, скажи и закончим наши сатурналии!

ПАПА КАРЛО. Неблагодарный осёл. Длинноносый неблагодарный осёл. Упрямый плод моего усталого воображения, который поселился в моём доме...

МАЛЬВИНА. Что вы называете домом? Это не дом! Дома - там, где-то. А это не дом, даже не цирк!

ПАПА КАРЛО. Пожинаем плоды, как говорится!

БУРАТИНО. Со своим воображением... вы со своим воображением лучшего придумать не смогли. Дровосек. Тончайший мастер топора!

ПАПА КАРЛО. Сноб! Взгляни на себя. Ты только посмотри на себя. Полюбуйтесь этим уродом! Ты что же думаешь, если у тебя нос до земли, так ты уже Сирано де Бержерак?

МАЛЬВИНА. Буратино, я прошу, я прошу!

ПАПА КАРЛО. Поцелуй свое полено, поцелуй. Она просит! О-о-о, Буратино, успокойся... Да я!..

МАЛЬВИНА. Я говорила, кому я говорила, что нам не ужиться. Сто раз говорила, что здесь сумасшедший дом, я стала невменяемой! А завтра мне нужно

хорошо выглядеть!

ПАПА КАРЛО. Напрасный труд.

МАЛЬВИНА. Нет, не напрасный! За это деньги платят!

БУРАТИНО. Вот. Так он и выглядит. (Передразнивая). Папа Карло - воплощение доброты. Папа Карло - дедушка-мороз, борода из ваты, он подарки нам принёс... Скажи, кто я? Видно, я не Лир? Не тот у Лира глаз, не та походка. Он, видно, погружён в глубокий сон? Он грезит: Наяву так не бывает? Скажи, кто я? Кто мне объяснит!!! (Холодно). Я. И я объясню. Ты - посмешище. И по твоей воле я, одарённый, та-лант-ливый человек, я...я...я, который, понимаешь, который!.. (Замолкает. Подходит к папе Карло). Лучше бы ты меня из полена, папа, не вырубал.

МАЛЬВИНА. Я уйду куда угодно, завтра, сегодня, но уйду. Даже с Артемоном уйду, если он захочет. Мне всё равно.

ПАПА КАРЛО. Конечно, - мальчик из пункта Я. Надо же, бесстыдство какое!

БУРАТИНО. Не понял юмора.

ПАПА КАРЛО. Не строй из себя идиотика.

МАЛЬВИНА. А почему нет? Да, почему - нет? - Не вижу - почему! Именно Артемон. Вечное искусство, вечное возвращение... Сдохнуть мне здесь прикажете? А ты, Буратино - дурак, дорогой. (Плачет).

ПАПА КАРЛО. (Как бы нащупав нужный текст). Как я был слеп! Теперь стучись в ту дверь, откуда выпустил... (Спохватывается). Словом, выпустил...

БУРАТИНО. Там написано - разум.

ПАПА КАРЛО. (Идя напролом). Да. Разум! Да, я папа Карло. Да, я твой отец. ...Сынок, сынок, да ты знаешь, кто я?

БУРАТИНО. Слюной не брызгайте. От вас капустой какой-то несёт. И не орите! Не то я в свою очередь тоже!... Я! (Выбегает. Доносится его крик: «Я!» Вбегает). Не то я! Запомните меня ещё! (Выбегает. Кричит «Я!» Вбегает). Увидите, увидите! Не советую я! (Выбегает).

Входит Артемон.

АРТЕМОН. (Вслед Буратино). Кто же ещё! Конечно, ты. (Улыбается). Он взволнован, на нём нет лица. Что происходит? Вы не любите друг друга? Мальвина, это безвкусно. Бедный Буратино, он совсем заблудился в этом мире.

МАЛЬВИНА. Тебя не касается!

ПАПА КАРЛО. Куда девалась половина свиты? (Устало). Это его позиция.

АРТЕМОН. Ты прекрасно выглядишь, девочка, свежа, легка. Кстати, я слышал. Покорно благодарю.

ПАПА КАРЛО. Их было сто, а стало пятьдесят.

АРТЕМОН. Старик, не валяй дурака. А в следующий раз, советую не оставлять свой дневник, где попало. Мальвина, знаешь, я, может быть, и соглашусь.

Входит Буратино.

БУРАТИНО. (Язвительно). Надеюсь, мне разрешат остаться?

МАЛЬВИНА. Оставь нас на минутку. Любопытно, что этот умник имеет в виду.
АРТЕМОН. (Папе Карло). Мечтаешь об актёре, стало быть? У тебя мало актёров?
ПАПА КАРЛО. Мальвина, поставь-ка нам чаю и там, к чаю чего-нибудь! (Артемону). Вздор. Тебе приснилось.

Мальвина выходит.

АРТЕМОН. Буратино, ты стал много задумываться. Смотри, станешь как Пьеро! (Папе Карло змеиным шёпотом). Если я узнаю, что вы взяли кого-то со стороны, вам не миновать беды. Я, право, собственными руками растерзаю вас, осмею, не знаю что сделаю! Я порой себе ни в чём не отказываю.

ПАПА КАРЛО. Буратино, ты не слушай. (Деланно смеётся). Прости, творческие перипетии... (Шипит Артемону). Потихе! Во-первых, это всё чепуха, а во-вторых, если он услышит - уже ничем не поможешь.

АРТЕМОН. Я долго продирался сквозь ваше красноречие. И в конце концов понял...

ПАПА КАРЛО. Мне нечего скрывать. Я стар, годы мои подходят к пределу. Я действительно мечтаю о преемнике, о достойном человеке, в чисто духовном плане. Но лучше помолчи, молчи, он услышит.

АРТЕМОН (громко). Да и вообще ваши бараньи ноги, чай натюрель, китайская сечка, слёзы до колен, проблемы!.. Уверяю, разойдитесь. Натурализм нынче не по карману.

БУРАТИНО. Я ничего не понимаю. Что он мелет? Нет, Артемон, ты будь любезен, скажи вначале, что ты имеешь в виду!

Входит Мальвина.

МАЛЬВИНА. Всё необыкновенно просто.

БУРАТИНО. Что просто? Бараньи ноги - просто? Натюрель-ноги просто?

МАЛЬВИНА. Ты мне гадок!

БУРАТИНО. Что это значит!

ПАПА КАРЛО (Отодвигаясь к двери). Только то, что ты рогоносец! И я смеюсь! Ха-ха-ха! Хотя мне и больно. Ибо я понимаю тебя, сынок... (Взгляд его стекленеет). Как я тебя понимаю... (Обращаясь к Артемону). Всё хорошо, нам нечего скрывать... все здоровы. (Не выдерживая, кричит). А-а-! Он там! Там! Дрожащей рукой он показал на меня! Вы слышите! Нет, вы слушайте!.. Он говорит... Вы слышите? Он говорит, что ему нет покоя...

МАЛЬВИНА (Плюёт на пол). Это мне нет покоя.

ПАПА КАРЛО. На том свете нет ему покоя, потому что я подло обманул его... О боги!!!

БУРАТИНО. Чёрт бы тебя побрал, папа Карло!

ПАПА КАРЛО. Но он стоял! Утрите мне пот с чела. Я собственными глазами видел. Его! Он не изменился. У него опять та же борода. Именно. Те же усы... Наконец, те же штаны в клетку!

БУРАТИНО. Это уже за гранью!

МАЛЬВИНА. Битый час за гранью. Завтра спектакль. А а... Артемон? Не вынесу! Я спать хочу, спать, спать, спать!

ПАПА КАРЛО. По-видимому, кто-то думает, что лично я хочу играть в бильбоке!

Артемон тем временем подходит к Мальвине. Виновато улыбаясь, протягивает к её лицу руку, будто хочет просто коснуться щеки, поправить прядь...

БУРАТИНО. (Щёлкает крышкой часов). Час. А я просил о минуте покоя. Одна минута покоя, одно мгновение.

АРТЕМОН. (Мальвине). Можешь не говорить, не стоит, слова лгут. Кивни, моргни, я пойму.

МАЛЬВИНА. Да нет, нет, ничего ты не поймёшь...

АРТЕМОН. Мальвина? Кивни!

БУРАТИНО. Кивнуть могу и я при желании, особенном желании. Важность какая!

Артемон медленно поворачивается к Буратино, и на лице его расплывается та ослепительная улыбка, после которой, по утверждению многих, знающих Артемона, следует обычно ряд действий, никоим образом не вяжущихся с образом воспитанного человека.

БУРАТИНО. (Вертит часы). Приличия! Вот что я скажу. Я попрошу соблюдать приличия! В доме разнузданность, хамство!.. В конце концов я...

МАЛЬВИНА. Боюсь, Артемон, что и я сама не понимаю... Ох, ты ошибся, напутал, придумал все! (Отстраняется).

ПАПА КАРЛО. Но когда ошибся? Когда напутал? Где корни моей ошибки? Чего я не учёл? Стал укором совести... Не потому ли его призрак терзает меня денно и ночью!.. Укора совести.. Тебе ясно, Артемон? Посуди сам: вначале борода, потом усы, как живые, и, наконец, штаны в клетку. Или ты оглох!

АРТЕМОН. Простите, Карло, но во-первых - Артмен, А р т - м е н. Вы же не хотите, чтобы вас называли дядя Витя? Хотя это не имеет значения и не меняет дела, о котором я намерен сообщить, и о котором едва не забыл, что немудрено в вашем странноприимном доме. Судя по всему и по тому, что мне удалось услышать тут... (Мальвина прерывает его).

МАЛЬВИНА. Не надо. Не будь жестоким! Не смей больше! Здесь...

АРТЕМОН. (Отчётливо, но тихо). О да! Да! Мы бесконечно утомлены признаниями! Но на этот раз я о другом, дорогая.

МАЛЬВИНА. Буратино, ты подойдёшь и поцелуешь меня. Ты немедленно подойдёшь и немедленно обнимешь меня. И поцелуешь.

БУРАТИНО. Я не скорая помощь, солнышко!

МАЛЬВИНА. Я не ослышалась? Буратино? Скажи мне, что слух мой ошибся!

БУРАТИНО. (Машет руками). Как в пьесах Пьеро! Я подхожу, утираю слёзы... Минуту, солнышко, ведь нужно услышать о главном. Артемон ждёт, у него нет времени, у него никогда нет времени! Мы ему очень многим обязаны!

ПАПА КАРЛО. Ошибки, сплошные ошибки. Караваны ошибок.

МАЛЬВИНА. Буратино!

БУРАТИНО. (С пафосом). Да, любовь моя. Иду. Иду. Я просто лечу! (Садится на диван).

АРТЕМОН. (Обнимая папу Карло). О, на этот раз вы не ошиблись. Если я правильно понимаю, штаны в клетку, усы и всё прочее - сон в руку.

МАЛЬВИНА. Так мало нужно, чтобы довести человека до могилы! Какой-то пустяк и... ненавижу!

БУРАТИНО. Короче, Артемон. В самом деле, выкладывай и проваливай. До смерти надоело, правда. Меня просто тошнит, когда я вижу тебя больше часа.

АРТЕМОН. Ты ещё покажи на пальцах! А потом, Буратино - Артемон. Заруби у себя на носу, а это, надо полагать, нетрудно. Однако что мешает нам вернуться к делу? Итак...

Фальшивые, но лёгкие звуки давно забытого вальса, словно дуновение пролетают по комнате. Папа Карло прислушивается.

-----!

АРТЕМОН. Насколько я понимаю, вы, папа, говорили о небезызвестном Карабасе-Барабасе. Мной допущена неточность? Чудесно.

БУРАТИНО. (Угрюмо). Если быть точным - о покойном Карабасе-Барабасе, который испустил дух, который в гробу, ха-ха, в белых тапочках, ха-ха-ха... на ужине!

АРТЕМОН. Чрезвычайно верное замечание. Да, скончался на лазурном побережье в объятиях немолодой арфистки от приступа меланхолии. Испытанная версия. Она мне тоже по душе. Какой простор для сочинителя! Немного эротики в стиле граффити, хтоническое и космическое... Однако, друзья мои, читайте! (Победоносно швыряет на стол газету).

ПАПА КАРЛО. (Ловко подхватывая её). Песок для пляжей только высшего качества... экологические этюды... психиатр отвечает... Боже, как быстро движется наука! Контакт... и о! Предстоящая премьера! Ну и я участвую, это понятно. Отвратительная фотография. Но это не я. Или я? В ролях бабушки, дровосека и прочих - я. Всё правильно.

БУРАТИНО. (Артемону). Я его сейчас убью.

ПАПА КАРЛО. Ничего удивительного. В наше время приличных трагиков с огнём не сыскать. Автор статьи прав... тут уж не прибавить, ни убрать.

БУРАТИНО. А ну-ка передайте газеты, трагик. (Пробегает глазами текст). Удивительное дело... хм... (Иным тоном). Неистощимый юмор был всегда... (Опускает газеты, смотрит перед собой).

ПАПА КАРЛО. А ты думал! Конечно, хорошую шутку понимали только я и Джузеппе. Ах, дитя моё, он тебя на руках носил. Ах, старый шалун, бездна юмора, веселья! Кстати, это он говорил: если ошибся - будь последователен, ошибайся постоянно, это мой маленький фокус, говорил он, но зато другой... весьма.

БУРАТИНО. (Снова принимается за газету). Неистощимый юмор был присущ всегда нашему несравненному Карабасу-Барабасу... Пальма.

ПАПА КАРЛО. Паяц на выходах! Жалкий пошляк! (Замечает взгляд Буратино). Молчу! Не буду! Тс-с-с! Дальше, дальше, Буратино. Незачем ворошить прошлое.

БУРАТИНО. Был всегда присущ нашему несравненному Карабасу-Барабасу, последняя шутка которого утвердила, можно сказать, за ним славу великого ми...мисти...

ПАПА КАРЛО. (Неожиданно с испугом). Мистика!!!

БУРАТИНО. (Глотая ком). Мистификатора.

МАЛЬВИНА. А что это? Это что-нибудь значит? Почему вы не отвечаете?

БУРАТИНО. Постой, ничего не значит. Прожив в уединении... так... Тибет... Непонятно... Так... Ага. Прибыв - вот! - на своей яхте в купленную задолго виллу, Карабас-Барабас принял журналистов и заявил, что нынешний год чрезвычайно благоприятен для его планов.

ПАПА КАРЛО. Неплохо сказано... Конечно... Джузеппе и я... мы оба понимали настоящую мужскую шутку... Выходит, значит это... штаны в клетку. (Рушится на пол. Очнувшись, не поднимается: улыбаясь, хлопает ладонью по пол).

БУРАТИНО. (Хлопая крышкой часов). Неистошимый юмор... Ладно. Мальвина, у нас сорок четыре минуты.

АРТЕМОН. (Разводя руками). Поезд ушёл.

БУРАТИНО. У тебя какая-то крошка на губах, Артемон...

АРТЕМОН. (Снимает). Снял?

БУРАТИНО. Нет, не то, бесполезно. Я хотел сказать другое. Постойте! Как же это могло случиться! Что всё это значит? Артемон, ты не снял... Зачем? Кто мистификатор? Он умер. Его нет, мы ездили на экскурсию, я читал мемуары этой арфистки...

МАЛЬВИНА. Мемуары обыкновенной шлюхи.

БУРАТИНО. Я читал некролог. Я видел фотоснимки, заключения. Что это? Да кто это там стучит!

ПАПА КАРЛО. Это я там стучу. Я от отчаянья, может быть, стучу.

МАЛЬВИНА. Карабас-Барабас... Только легла, как всякая чепуха стала сниться. Будто я маленькая, трава, пионы, небо... И кто-то кричит, точно эхо зовёт - Мальвина! - а! - а!

ПАПА КАРЛО. (Вспрыгивая на ноги). А я говорил! Нет, что я вам говорил! Всем говорил! Плюйте теперь на папу Карло! Смейтесь над стариком! Топчите его интуицию! С землёй сырой сравняйте! Я говорил!! (Мальвине). Эхо, говоришь, звало тебя ночами? Нет, не эхо. Это я взывал, терзаем ужасом за вас!

МАЛЬВИНА. (Не обращая внимания на эскападу папы Карло). Яхта... Проклятье! Замок... Индия... и травка, травка... небо, тучки... Колокольчики звенят. Лопни мои глаза...

АРТЕМОН. Мало того...

БУРАТИНО. Не мало, не мало, не мало!..

АРТЕМОН. Я располагаю информацией, абсолютно достоверной, что Маркиз Карабас-де-Барабас...

МАЛЬВИНА. (Со знанием дела). Дэ...

АРТЕМОН. Маркиз Синяя Борода и маркиз де Сад одно и то же лицо.

БУРАТИНО. У тебя опять какая-то крошка... Сними, сними крошку!

АРТЕМОН. Видишь ли, стилистическая экспертиза может определить и не такие вещи. Допустим, ты пишешь книгу... (Рассказывает).

ПАПА КАРЛО. (В сторону Артемона). Жулик. Клейма негде ставить. И как он пронюхал про сад, диву даюсь! Странно. Артемон, голубчик, ты понимаешь, нужны корни, нужна земля, нужно ходить босиком по земле. Так вот, эти самые корни, то есть сад, не то чтобы мой или наш, он по наследству переходит как бы от Джузеппе, много формальностей и налоги, конечно, - и видишь ли, голубчик, мы-то вовсе не против корней, земли, экологического, так сказать, вклада. Но это даже не сад, а... ну, японский такой огородик. Икебану, что ли... Из веточек разных, окурков, щепочек, камешков. Декоративный элемент, орнаментальное пятно на стене... (Окончательно запутавшись, останавливается).

МАЛЬВИНА. Что по наследству? (Обводит взглядом присутствующих). И я, дура, верила? Я, как тупица с утра до вечера - то одному, то другому, белкой в колесе, руки отваливались. И это, когда меня приглашали сниматься...

АРТЕМОН. Не преувеличивай.

МАЛЬВИНА. А я отказывалась, потому что один Лир, второй муж еловый, а третий, третий обыкновенный мерзавец, который только и норовит в постель к тебе шмыгнуть, когда у тебя руки отваливаются. А тут, оказывается, сад некий цветёт! О, теперь понятно, куда денежки наши ухнули! Поле чудес! Необходимы жертвы! Каждый свою лепту на алтарь!

БУРАТИНО. (Кричит и топает ногами). Идиотка! При чём здесь вонючий сад! Нам конец! Крышка. Всё. Занавес, финиш... (Занавес начинает сходитьсь). Да нет! Не этот. Только не этот, назад! (Занавес расходится). Пошевелите мозгами. Нужна чёткая мысль, нужна стратегия.

ПАПА КАРЛО. А что я говорил? Что я каждому говорил, твердил? Он и приходил по ночам, когда я кричал, словно эхо. Сам, собственной персоной, а никакой не фантом и не астральное тело. Я не мистик! Я трагик! И попрошу не путать искусство с жизнью, потому что это одно и то же. Он же хватал меня своими ледяными руками за мою шею и держал, держал...

АРТЕМОН. Почему, когда вас задвигают в угол, вы принимаетесь врать. Да вас ещё никто пальцем не тронул, а вы столько вранья наворотили, что ни в сказке сказать, ни пером описать.

ПАПА КАРЛО. Продажным пером ничего не описать! Я трагик, не сравнивай меня с собой. Трагедии стучатся во врата истины, а не занимаются хаханьками!

БУРАТИНО. Но для кого, папа, вы трагик? Хотелось бы знать.

ПАПА КАРЛО. Для кого, ублюдок? Я возвращаю свой дар всему, а если болваны вроде тебя спрашивают, для кого, я им... не отвечаю. И играю для камня, для колеса, для рыбы, наконец, которая не может играть, потому что она немая.

АРТЕМОН. Резонное объяснение.

МАЛЬВИНА. Старый дурак, фигляр! Большое счастье напяливать красную шапочку на синие волосы. А их нужно красить! А они лезут! Великое, непомерное счастье! Скажите на милость. Да никто из вас не подозревает всего ужаса. Оставьте меня, не подходите ко мне, я сейчас закричу!

БУРАТИНО. Артемон, или чёрт тебя дери, Артмен... Я жду. (Папе Карло). Да принесите ей воды, она сейчас икать начнет! Так вот, Артмен, разве не видно, что в этом чумовом доме мы единственные с тобой мужчины?

АРТЕМОН. О чём речь! Но дело осложняется тем, мой дорогой друг, что из окружной тюрьмы выпустили Базилио. Говорят, он хорошо сохранился. Немного охрип, а так ничего...

БУРАТИНО. Между прочим... Хотя, какое это имеет теперь значение. Хорошо сохранился... (Поворачивается, чтобы уйти). Впрочем, меня эти вещи не касаются, я должен идти, дела. К сожалению, дела.

МАЛЬВИНА. Приятель наш готов. Он устремился к бессмертию.

БУРАТИНО. Бессмысленно. Грязный котище... Почему мне, почему сегодня, а не вчера, скажем?

МАЛЬВИНА. Потому что вчера уже было. И сегодня было. И завтра было.

АРТЕМОН. Об Алисе, говорят, такого не скажешь. Она порядочно сдала. Её не узнать.

ПАПА КАРЛО. Знаешь, мне иной раз кажется, что нас тут чересчур много. Дышать нечем. Откройте окна, я хочу слышать пенье соловья.

МАЛЬВИНА. (Прислушивается). Сверчок... Какая тоска. Вы слышите? Сверчок. С детства терпеть не могу. Бесконечные вечера. Начало зимы, мутные вечера, бумажный жасмин...

АРТЕМОН. Вроде бы даже намекали на какие-то обстоятельства, которые привели их сюда. Но вы в общем схватили ситуацию верно.

МАЛЬВИНА. Колоссально! Мне остаётся упасть в обморок. Тебе бы наверняка, Артемон, хотелось бы видеть, как я падаю в обморок. Похоже, что ты не дождёшься. Опять сверчок. И Пьеро нет. Странно, неделю не появлялся. А когда крутили эти страшные цветы жасмина, кончики пальцев горели и опухали. Но мы были так счастливы...

АРТЕМОН. Судя по тому, не очень.

ПАПА КАРЛО. Превратность судьбы. Фатум.

БУРАТИНО. Заткнитесь-на, папа. Не фатум, а... финиш.

ПАПА КАРЛО. А сколько ещё не сделано! Сколько нужно сделать.

МАЛЬВИНА. Пора на отдых, папа. Всему своё время.

АРТЕМОН. И уверен, есть потрясающие места вечного покоя и блаженства.

ПАПА КАРЛО. Нет!

Картина третья

(Совет)

Та же комната. За окном поют птицы - соловьи, совы, орлы. За столом папа Карло, Мальвина, Буратино, Артемон.

ПАПА КАРЛО. Дети мои.

БУРАТИНО. Да.

МАЛЬВИНА. Да.

ПАПА КАРЛО. (Обводя взором сидящих). Нет. Я собрал вас для того, чтобы сообщить одну важнейшую вещь. Мне нечего скрывать. Всё, что мной делалось, делалось для вас. Я человек широких взглядов. Порочно думать, будто я начинаю жизнь. Я заканчиваю её. Лишь только теперь начал я ощущать полноту

и величие природы. Я знаю, куда стремят свой путь реки, почему зима - это зима, а не лето. Но душевное равновесие моё разрушено. Всё разрушено.

МАЛЬВИНА. Всё давно разрушено. Мы не любили друг друга.

АРТЕМОН. Ложь. Я любил тебя.

ПАПА КАРЛО. Я любил вас. Но чёрные тучи собрались над этой... (показывает головой).

БУРАТИНО. Не вижу туч. Убейте меня, не вижу. И головы не вижу.

ПАПА КАРЛО. Вижу. Я вижу всё, даже Карабаса-Барабаса. Что не просто. Надо бороться.

АРТЕМОН. Лишь только в крайнем случае, с огромной натяжкой это можно назвать утешением.

ПАПА КАРЛО. Я не занимаюсь утешением, попугай. Отвратительный, заносчивый попугай. И не хватало мне на склоне лет выслушивать каких-то попугаев в чёрных очках. Сними их, наконец. Сними. Взгляни правде в лицо.

АРТЕМОН. Боюсь, что она слишком ослепительна.

БУРАТИНО. Конечно, человек обречён на одиночество. Меня никто не понимал, никогда. Что бы я ни делал...

ПАПА КАРЛО. Ты не человек. Ты актёр.

МАЛЬВИНА. Папа!

ПАПА КАРЛО. Надо вместе, надо сообща. Надо...

БУРАТИНО. Что я говорил!

АРТЕМОН. Это откровенная лажа.

МАЛЬВИНА. Смятение в душе растёт.

ПАПА КАРЛО. Наша история удачно кончилась. Вы помните. Всё совершилось как нельзя лучше. На смену зиме тревоги нашей пришло лето. Мы взяли верх. Узурпатор исчерпал себя.

БУРАТИНО. Добро победило, и он бежал с позором!

ПАПА КАРЛО. Всё начинается с начала.

МАЛЬВИНА. Успокойтесь. Милый, всё сначала.

ПАПА КАРЛО. Я спокоен. Спокоен, как никогда. Карабас-Барабас...

БУРАТИНО. О, я понял. Невероятно! Мы сбежим.

ПАПА КАРЛО. Поздно.

АРТЕМОН. Явная лажа.

БУРАТИНО. Вы, папа Карло, станете бабушкой, Мальвина - красной шапочкой. Я серым волком. Нас никто не узнает. Мы скроемся в... когда ну, это вот... когда начнётся спектакль. Понимаете, мы укроемся под сенью театра! И ты, и ты... И ты, Артемон. Ты будешь Буратино.

АРТЕМОН. У меня такое ощущение, будто эта роль обречена на провал.

БУРАТИНО. Чего же ты хочешь? Мальвина, нельзя опускать руки.

ПАПА КАРЛО. Карабас-Барабас... Что он затевает? Что готовит этот паяц?..

МАЛЬВИНА. А зачем бежать? А это куда девать? Зачем... Столько воды утекло с тех пор. Кто нас узнает. В самом деле, разве под этим тряпьем можно разглядеть Мальвину? (Натягивает красную шапочку). А кто узнает эту рожу в морщинах! Может быть, ты, Артемон, скажешь, как я прекрасна? У тебя это иногда очень трогательно получалось, - правда, словно иногда забывал, торопился, сбивался...

АРТЕМОН. Что говорят нам слова, Мальвина? Ничего.

МАЛЬВИНА. Конечно, они ничего не говорят. И того, что мне впору старух играть! Да, молчанье! - ты прав. Комар носа не подточит.

ПАПА КАРЛО. Да. Играть. Ты права, девочка. Играть вопреки всему.

БУРАТИНО. Bravo, папа.

ПАПА КАРЛО. Это сражение. Мы выигрываем, непременно выигрываем. Мы обречены победе.

БУРАТИНО. Валяйте дальше, валяйте! Расскажите, как это делается.

ПАПА КАРЛО. (Вставляя монокль). Возможно, это будет наше последнее представление, сынок. Последнее сражение.

МАЛЬВИНА. (Продолжая о своём). А что потом? Что потом, Буратино? Только не покидай меня, это не только страшно, это... сложно.

ПАПА КАРЛО. Это прекрасно. Но как я всегда позволял себе говорить - «пусть один раз я встречу с отовсюду грозящим мне коварством, чем в вечной тревоге буду его избегать».

МАЛЬВИНА. Папа!

БУРАТИНО. Мальвина.

МАЛЬВИНА. Буратино!

ПАПА КАРЛО. Мальвина права. Схватка неизбежна... Бездна.

БУРАТИНО Да, папа.

МАЛЬВИНА. Да.

АРТЕМОН. Битва у пирамид!

ПАПА КАРЛО. Нет! Дети мои, я собрал вас здесь для того, чтобы поставить лицом перед фактом: душевное равновесие моё разрушено. Ткань мироздания не выдерживает ветра судьбы. Трещина, рождённая в сердце трагика, разрывает реальность. И потому не только равновесие...

АРТЕМОН. Прекратите вещать. Мне за вас неловко. Это просто какое-то бесстыдство!

МАЛЬВИНА. Я знаю... Всё разрушено.

ПАПА КАРЛО. Да.

АРТЕМОН. Что? Что разрушено!

ПАПА КАРЛО. Сними очки, дай нам взглянуть тебе в лицо, в глаза!

АРТЕМОН. Оставайтесь-ка лучше в руинах душевного равновесия.

ПАПА КАРЛО. Нельзя оставаться в стороне. Нужно что-то предпринимать. Надо включиться в процесс. Что-то придумать, наконец, чёрт меня побери! Сообща, вместе. Надо что-то.

БУРАТИНО. А что я говорил! Я говорил. Человек одинок...

МАЛЬВИНА. Смятение. Волны смятения растут в моей душе.

ПАПА КАРЛО. История наша удачно кончилась. Вы помните, всё в ажуре. Этот несчастный Карабас размолот колесом нашей истории. Богиня победы вострубила, распростёрла крыла... Словом, мы превозмогли метели тревоги и дожди отчаянья.

БУРАТИНО. Добро победило. Добро. И не советуя никому сомневаться!

ПАПА КАРЛО. Всё начинать сначала. Всё сначала...

МАЛЬВИНА. О да! Конечно, успокойтесь - сначала.

ПАПА КАРЛО. Я спокоен. Никогда я не был так спокоен.
 БУРАТИНО. Потому что я ведь придумал. Мы это... сбежим, значит.
 МАЛЬВИНА. (Сквозь лёгкие слёзы) Куда ты сбежишь, дурачок, с таким носом.
 ПАПА КАРЛО. Ссоры вам не помогут. Поздно.
 БУРАТИНО. Минуту! Одну минуту - есть одна симпатичная идея. Вы, папа, станете бабушкой, - и ничего в этом зазорного нет. Мальвина будет красной шапочкой, я - серым волком.
 АРТЕМОН. Всё те же исполнители, Буратино! Театр - не лес.
 ПАПА КАРЛО. Карабас-Барабас... Нет дыма без огня. Что он готовит?
 БУРАТИНО. Я не хочу, чтобы он готовил! Я, наконец, просто не хочу!
 АРТЕМОН. Чего же ты хочешь?!
 МАЛЬВИНА. Простите, но нас наверняка не узнают. Это очевидно. Во всяком случае, меня уж точно не узнают.
 ПАПА КАРЛО. (Прекращая возгласом все пререкания). Играть!!! Вопреки всему, вопреки Карабасу-Барабасу, даже если он... миф, дым! Мы должны. Мы принимаем вызов.
 БУРАТИНО. Красная шапочка - я... Волк тоже я, Мальвина, в сущности, тоже я... Нет, всё получается.
 ПАПА КАРЛО. (Выпрямляясь во весь рост). Возможно, это представление будет нашим последним, сынок. Но, как я всегда говорил - "лучше один раз встретиться с отовсюду грозящим коварством, чем в вечной тревоге его избегать".
 МАЛЬВИНА. Папа!
 БУРАТИНО. Мальвина!
 ПАПА КАРЛО. Буратино!.. (В сторону, со страданием). Актёр! Где найти такого актёра? Кто поднимет на своих плечах весь страшный груз этой драмы?
 АРТЕМОН. (Выставляя палец в сторону папы Карло). Па-па. Кар-ло..
 МАЛЬВИНА. Артемон!
 ПАПА КАРЛО. Мальвина права. Борьба неминуема.

Занавес.

Картина четвёртая

По просцениуму бредут Алиса и Базилио.

БАЗИЛИО. (Продолжая свой страстный монолог)... а у него двадцать. Открываюсь - моих: двадцать одно. У него двадцать одно - у меня "золотое", два туза, бубновый и трефовый.

АЛИСА. Сердце у тебя золотое.

БАЗИЛИО Не знаю. Впрочем, вероятно. Иначе, как объяснить... понимаешь, ну как с цепи сорвались! Низкие людишки, обыватели, на уме одно: деньги, деньги, деньги! А дух, Алиса! Дух, я спрашиваю? Мерзавцы... Один, между прочим, за бритву хватается, остальные руки выкручивают, а у меня из рукава - ох! - туз червей ползёт. Исключительно силой воли, понимаешь... (Замолкает).

О чём ты, Алиса?

АЛИСА. Не обращай внимания, о своём. О призраке совершенства.

БАЗИЛИО. Да-да... Дорогая, скажи... У тебя опыт всё-таки, ты женщина... В этом падшем мире могу ли я рассчитывать на чувство, ну, хотя бы на привязанность... какой-нибудь молодой особы?

АЛИСА. Чего только не случается. И привязанность, и чувство.

БАЗИЛИО. И ты полагаешь, меня не осудит мнение, если у меня... Алиса, а какие нынче волосы в моде?

АЛИСА. Как ты несносен! В твои годы - волосы, молодые особы. Какая душевная рана не даёт тебе покоя? Признайся!

БАЗИЛИО. Ах, Алиса...

АЛИСА. Забудься, забудь сегодня тревоги... Какая ночь!

Уходят.

Открывается занавес.

ПАПА КАРЛО. (Он мрачен. Лицо поросло густой щетиной). Бороться. Бороться. Это что-то да значит. Это не просто игра такая - бороться, кто кого и так далее. (Разражается заунывным смехом).

МАЛЬВИНА. От вашего смеха кровь в жилах стынет.

ПАПА КАРЛО. Как однообразны игры Мнемозины. (Мальвине). У тебя в жилах не кровь, а как это... ну, чтобы наоборот - антифриз!

МАЛЬВИНА. Глупо.

ПАПА КАРЛО. Не спорю. Но на твоём месте другие бы бились в ужасе головой в стену, а у тебя кровь, видите ли, стынет в жилах и только. Может быть, тебе нравится весь этот зловещий туман. А? Может быть, ты находишь в нём удовольствие? Кровь у тебя стынет в жилах, а пальцем не пошевелить никому! Сколько я тебя прошу - скажите, как там было, что за чем шло! А в ответ что? То есть, я хочу сказать, кем мы были?

БУРАТИНО. Да кому это надо!

ПАПА КАРЛО. Дайте мне зеркало. Зеркало и свет. Много света! А затем по порядку. Первое... Свет в окне, музыка.

МАЛЬВИНА. (Относит руку, прищурясь рассматривает ногти). Если мне не изменяет память, вы тогда... О, знакомство, подарок, известие. Ерунда какая.

ПАПА КАРЛО. Музыка. Вот где собака зарыта!

МАЛЬВИНА. Понимаете, милый, милый папа Карло, музыка, собака... Нет, точно подарок. Артемон, ты не хочешь мне ничего подарить? У меня ноготь цветёт. И цветы снились, детство.

БУРАТИНО. (Ликуя). Выходит, вы в конце концов поняли, о чём я толковал? Моя затея, между прочим, не так уж плоха, как некоторым может показаться.

АРТЕМОН. Твоя идея не стоит выеденного яйца. Все идеи вторжения оставь сюрреалистам. И отдавай себе отчёт, что сараи искусства полны подобного рода затеями.

МАЛЬВИНА. (Папе Карло). Тогда, папа, вы были моложе, что ли... Были вы тог-

да... ну, другим были, другим. И дело тут не в зеркале. А причём здесь зеркало?
ПАПА КАРЛО. Я устало прикрываю глаза, деточка. Мне ничего не остаётся. Но, право, стоит ли так подчёркивать?

АРТЕМОН. Почему же не стоит. Иногда очень многого стоит вовремя поставить нужный акцент. К примеру, берём меня. Подсчитываем... Так сказать, суммируем, подбиваем бабки.

МАЛЬВИНА. (Артемону). Не заставляй меня говорить тебе гадости.

ПАПА КАРЛО. Я и сам себе не нравлюсь. (Внимательно глядит в зеркало). Плохо. Очень плохо.

БУРАТИНО. Если исключить собаку, а она никому не нужна... Остаётся музыка. И пусть я провалюсь на месте, пусть стану жертвой пагубных наклонностей Алисы, если не ясно, какая музыка.

АРТЕМОН. А свет в окне?

БУРАТИНО. Вечная музыка! Музыка надежд, я знаю. Главное, вспомнить, где она. (Раскрывает шкафы, поднимает облака пыли, роется под диваном. Выходит. Иногда вскрикивает за кулисами: «Это же сила!» «Конечно, Музыка!» ... и т.д.).

ПАПА КАРЛО. У меня на лице словно паутина какая. И я не могу её снять. (Проводит рукой по лицу). Любопытно, почему у нас всегда грязно, не убрано? Почему так неудобно! Почему никто не слушает друг друга! Почему под ногами пищат какие-то селёдочные головы! Почему я, папа Карло, должен бесконечно вытирать пыль! Почему Буратино носится, как идиот, и мешает мне думать! Почему у меня масса вопросов!!! Кто ответит мне на этот вопрос?

МАЛЬВИНА. Слишком просто - зеркало. Дайте мне зеркало, и я увижу весь мир! Ну и что? Тебе дали зеркало, и ты пялишься в него целыми днями, пока в нём не появляются дыры!

АРТЕМОН. Маленькие хитрости - увы! - отнюдь не маленькой Мальвины.

Вваливается Буратино с шарманкой. Узнать его трудно. С головы свисает паутина, в волосах мусор.

МАЛЬВИНА. (Артемону). Всё-таки что-то в тебе вызывает омерзение.

ПАПА КАРЛО. (Отрываясь от зеркала). Я останавливаю мир, я ухожу в глубь времён, что я вижу в толще времён!

БУРАТИНО. Что, папа!?

МАЛЬВИНА. И это омерзение необоримо!

ПАПА КАРЛО. Кажется, ничего.

МАЛЬВИНА. А чего вы хотели увидеть? В общем-то, плевать. Была талантлива, что-то было. Было - не было - какая разница. Зеркало не расскажет.

БУРАТИНО. А ну-ка взгляните из толщи времён, папа! А!?

ПАПА КАРЛО. (Мальвине). Ты заблуждаешься! Талант не меркнет с годами. Словно драгоценное вино, он только крепнет в своём узилище, преисполняясь дивного аромата. (Подходит к Буратино, прикладывается ухом к диному инструменту).

БУРАТИНО. (Скрывая торжество). Это музыка, папа. Это что надо. Круто, не так ли, папа. А?!

ПАПА КАРЛО. (Набирая темп с хода). Что же, вы думаете, под этим вот... (указывает на лицо) ничего нет? Вы думаете всё прошло? И здесь не бьётся сердце? (Раздаётся звук лопнувшей струны).

БУРАТИНО. Да, сэр - звук лопнувшей струны. Оно бьётся - большое, отважное сердце. Безмерно одинокое сердце. Мальвина!

АРТЕМОН. Курам на смех! Помнится, когда я произносил этот монолог, у всех на глазах выступали слёзы. Даже Базилио был бледен, как мел, а одна дама после спектакля ушла в монастырь! (Роняет голову на грудь и замогильным голосом произносит). Да, сердце, способное вместить любовь ко всем: отвагу, нежность; и благородной ненависти взрыв.

ПАПА КАРЛО. Безвкусный штукарь! (Возможно, повторяет последние заключительные слова монолога в «будничной» манере).

АРТЕМОН. Опять враньё!

БУРАТИНО. Папе виднее.

ПАПА КАРЛО. Папе виднее. И папа видит то, чего не видят, невесть что возомнившие, чада.

МАЛЬВИНА. Папа - горный орёл! Кончайте!! Мне надоело.

БУРАТИНО. Но это папа!

ПАПА КАРЛО. Подойдите сюда. Все подойдите сюда.

МАЛЬВИНА. Кончайте!

БУРАТИНО. Ради меня, Мальвина! Сделай одолжение... (Подходят к папе Карло).

ПАПА КАРЛО. Положите руки вот так... (Кладут руки на шарманку). Теперь вслушайтесь в себя. Закройте глаза, вслушайтесь, не думайте ни о чём постороннем. Вот, как я... (Закрывает глаза. Все следуют его примеру). Вот так...

МАЛЬВИНА. Под окнами кто-то прошёл.

БУРАТИНО. Я что-то вижу. Нет, я в самом деле вижу!

ПАПА КАРЛО. Ты видишь свет во тьме.

АРТЕМОН. (Шёпотом, обращаясь к папе Карло). Ты нас долго будешь морочить?

ПАПА КАРЛО. Не твоё дело.

МАЛЬВИНА. Словом, это должно нам что-то напоминать. Не так ли?

БУРАТИНО. Я вижу свет во тьме!

МАЛЬВИНА. Артемон, мы, кажется, играли такую пьесу... Я помню: был лес, справа стоял Буратино, и ещё кто-то впереди стоял. Его тень падала вот так... (Показывает руками).

ПАПА КАРЛО. (С открытыми глазами). Это я стоял. Но подальше, а поближе был...

АРТЕМОН. Да откройте глаза, наконец! Что вы слушаете этого шарлатана!

МАЛЬВИНА. Мы бежали.

ПАПА КАРЛО. Да-да, бежали. Ещё немного. Умолкла.

БУРАТИНО. Я вижу... только свет во тьме, а больше вроде бы ничего нет. А может, это такие мушки в глазах белые, маленькие...

АРТЕМОН. Bravo, Мальвина! Я тебя поздравляю.

МАЛЬВИНА. А чем я отличаюсь от него? Посмотри, чем мы отличаемся от него? А ты... сам? Почему ты с нами? Ступай, ступай лучше, Артемон. Поздравь кого-нибудь другого.

ПАПА КАРЛО. Отлично, Буратино! Очень хорошо! Ты слышишь?

БУРАТИНО. (Продолжая раскачиваться с закрытыми глазами). Да. Я слышу. Я слышу свет во тьме.
ПАПА КАРЛО. Выноси! Чучело!
БУРАТИНО. Да! Слышу! Выноси чучело... (Открывает глаза. Кричит). Н-е-ет!!!
Папа, не надо! Только не это!
МАЛЬВИНА. По-моему, это чересчур.

Пауза.

ПАПА КАРЛО. Не чересчур. Я просил всё вспомнить. Я просил вас! Враг у ворот. Мы в опасности! А вы? Что же вы! Вы танцуете и поёте, как безмозглые куклы, зная только растопыривать пальцы!
БУРАТИНО. Но причём тут пальцы! Мы всё помним. Я всё вспомнил. Вы садист!
ПАПА КАРЛО. И вместо того, чтобы вырыть священный топор войны, раскрасить себя в боевые цвета...
МАЛЬВИНА. Не вздумайте краситься!
ПАПА КАРЛО. Попрошу не указывать! Буратино! (Буратино вскакивает).
АРТЕМОН. Будьте благоразумны.
ПАПА КАРЛО. Мой разум благ в достаточной мере, а ваши жидкие умишки... Я поражён.

Буратино втаскивает чучело.

МАЛЬВИНА. О-о-о-о-о... Меня просто тошнит!
ПАПА КАРЛО. Кто говорил - призрак? Кто лишал меня покоя!
МАЛЬВИНА. Какой ужас. Всему есть пределы, папа.
БУРАТИНО. Зарежьте меня, я к нему больше не притронусь! У меня... не знаю. Но я не подойду к этому кадавру.
ПАПА КАРЛО. И подойдёшь!
МАЛЬВИНА. А был когда-то лес, была река, цветы, бабочки...
ПАПА КАРЛО. Он съел ваших бабочек, он слопал все цветы, сожрал лес. И по вашей милости он сегодня сожрет меня!
БУРАТИНО. Какая мерзость!.. Нет. Не подойду.
ПАПА КАРЛО. Подойдёшь! Трус суеверный.
АРТЕМОН. Да не шумите! Про что, собственно, была та пьеса?
МАЛЬВИНА. (Пожимая плечами). Ах, ну лес, река, бабочки. Господи, как надоело!
ПАПА КАРЛО. Надо взять себя в руки.
БУРАТИНО. (Артемону). А потом мы бежали... куда-то... Не смотрите на меня, папа! Не подойду. Ни за что. (Артемону). Ну, бежали, бежали...
АРТЕМОН. Тогда - позвольте откланяться. Веселитесь в собственное удовольствие. Не стану докучать, друзья. Привет! (Уходит).
ПАПА КАРЛО. Предатель. Намылится...
АРТЕМОН. (В дверях). Не предатель. Мечтатель, а не предатель.
МАЛЬВИНА. Какой ужас... Тушь потекла. Кошмар.
БУРАТИНО. Нечего на ночь глядя краситься.

ПАПА КАРЛО. Я изнемог в борьбе. Помогите, протяните руку помощи!

БУРАТИНО. И не просите. Выносите сами этот хлам.

МАЛЬВИНА. Папа!

ПАПА КАРЛО. Буратино.

МАЛЬВИНА. (Со страшной интонацией). Карабас-Барабас...

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Картина первая

Вилла Карабаса-Барабаса, обставленная не без затей и с обстоятельностью, вызывающей в памяти мерцающие образы глянцевых каталогов. Словом, капля на запотевшем хрустале, теннисные ракетки, душевые розы, аромат трубочного табака, яхта, приклеенная к горизонту, лепет воды за окном и прочая неприятная роскошь в духе «ретро», «диско» и т.д.

Утопая в глубоком кресле, спит Пьеро. Возможно, делает вид, что спит.

В глубине сцены замерло в невыносимом восторге прелестное существо. По ходу действия оно будет стрекотать на пишущей машинке. Карабас-Барабас в «белом» костюме с изрядной долей скуки на лице мастерит бутерброды.

Одновременно диктует.

КАРАБАС-БАРАБАС. Точка с запятой. Признаться... очень мне нравится... точка с запятой. Никаких отточий! Никакой неопределённости! Мысль течёт широко и привольно. Ну-с... где мы остановились?

СЕКРЕТАРЬ. Точка с запятой, мне нравится точка с запятой... Простите, никаких отточий?

КАРАБАС-БАРАБАС. (Самому себе). Да, сюда, пожалуй, следует положить маслину. Она просто сама просится на этот прелестный ломтик.

СЕКРЕТАРЬ. На вашем месте я выбрала бы ломтик лимона.

КАРАБАС-БАРАБАС. О нет, дитя моё, - лимон придаёт, я бы сказал, излишнюю резкость. Мальвина... Маслина же, простите, напротив. Прохладная, тёмная, туманная!.. Я спрашиваю, где мы остановились? (Бормочет). Лимон, понимаешь... Это каждый... лимон.

СЕКРЕТАРЬ. (Подаваясь к нему). В замке. Тут.

КАРАБАС-БАРАБАС. Если бы Пьеро спал, а не притворялся, я смог бы кое-что вам рассказать. О шёпотах, трелях, роковых словах, путешествиях по крышам, разорванных брюках...

СЕКРЕТАРЬ. Гадко. Гадко! Вы подсматриваете, подслушиваете. Это невыносимо! И неправда, наконец!

КАРАБАС-БАРАБАС. Переигрываете. Перегибаете палку. Но в чутье вам не отказать.

СЕКРЕТАРЬ. Неужели вы могли подумать? Ведь не о любви ко мне... Он говорил, что душа его полна иным... К тому же вы сами просили.

ПЬЕРО. (Приоткрывая глаз). Дура. Боже, что за дура! Кромешная. За что ей платят?

КАРАБАС-БАРАБАС. За непосредственность. (Ей). Сфинксы заговорили. Это со сна бывает. Но я спрашиваю! О том месте в тексте, до которого мы добрались! (Роняет с ножа масло на брюки). Чёрт знает что. В самом деле, дура. Простите, у меня вырвалось. Очень душно.

СЕКРЕТАРЬ. Ничего, ничего... сейчас, вот здесь... минутку.

ПЬЕРО. (Зевая). На истинах.

СЕКРЕТАРЬ. Истины... Минуточку. Истины!

КАРАБАС-БАРАБАС. Не обращайтесь внимания! Он пьян. И кроме того - спит.

СЕКРЕТАРЬ. Истины всегда убийственны.

КАРАБАС-БАРАБАС. И что же вас остановило? Простите сначала... А сюда... мы присобачим огурчик. (Рассматривает ряд бутербродов). Смертельно.

СЕКРЕТАРЬ. Они убийственны не потому, что приоткрывают нам то, что находилось под тяжким покрывалом тайны - человек привыкает ко всему, а к тайнам в первую очередь - истины убийственны своей простотой.

КАРАБАС-БАРАБАС. Действительно... (Задумывается). В простоте обретают красоту. (Поднимает руку, шевелит в воздухе пальцами.) А вы лично как находите?

СЕКРЕТАРЬ. Поразительно! Однажды мне довелось встретиться...

КАРАБАС-БАРАБАС. (Наливая рюмку, выставляя её на край стола у конца бутербродного ряда). Охотно верю. Охотно. Именно... - забавно. Вот рюмка. Это очевидно. (Берет её в руки). И спустя миг её не будет. (Незаметно наливает такую же рюмку, отодвигает её к противоположному концу). Да, не будет. И Пьеро, если бы он в состоянии, написал бы очередное версе о тщете. Что же делаю я?

СЕКРЕТАРЬ. Не знаю. Что?

КАРАБАС-БАРАБАС. Я её выпиваю. (Выпивает). И говорю... Говорю: пишите! Такой истиной была для меня вспыхнувшая молнии подобно неистребимая любовь к людям. Как в целом, так и в частности. (Закатывает глаза). Дошла. Ах! Ветер огненный! Дыхание пустынь!

СЕКРЕТАРЬ. (Заливаясь краской). Но вы сами не отдаёте себе отчёта, как это прекрасно! Любить одного, может быть...

ПЬЕРО. И животное, страдающее моногамией.

КАРАБАС-БАРАБАС. (Раскачиваясь на стуле). Которое вечно спит, будто его укусила муха цеце.

СЕКРЕТАРЬ. Я не договорила. Но любить всех, всех сразу, подряд - это предназначение... удел, необходимость всех.

КАРАБАС-БАРАБАС. Не увлекайтесь. Я рад, что вам нравится. Однако, пройдемся по клавиатуре! (Шевелит пальцами, выдёргивает из ряда несколько тартинок с разными прелестями. Невольно добирается до края и - о, неожиданность! - натывается на полную рюмку). Ба! Подарок судьбы! (Опрокидывает рюмку, тотчас наливает вторую и т.д.). Продолжим. Некоторые склонны упрекать меня... А вот здесь возникает неопределённость. Вы не находите: Не надо. Упрёков. Без страхов, упрёков, тревог. Покажешь палец, останешься без руки. Я не хочу никого обвинять, с моей стороны было бы бестактно обвинять кого-либо, но... Поищите-ка, что у нас лабиринтом?

ПЬЕРО. Ты мёртвых из могилы поднимаешь! Ты их поднимаешь, и они побегут в разные стороны, сломя голову! О-о-о-, голова... раскалывается. Чем же ты угощаешь, хотелось бы знать, своих гостей!

КАРАБАС-БАРАБАС. Не слышу, не вижу, ибо ты пьян как свинья, пристаёшь к моим сотрудникам.

СЕКРЕТАРЬ. Неправда!

КАРАБАС-БАРАБАС. А в довершение спишь, и я не смею тебя будить! Всё.

СЕКРЕТАРЬ. Вот ваш лабиринт. Лабиринт обстоятельств. Страстей... Это?

КАРАБАС-БАРАБАС. Скажите, а вам Пьеро нравится? Говорят, он пользуется популярностью у женщин. Почему вы на меня так смотрите? Нет? Так и скажите - нет. Он тоже мне не нравится. Тщеславие его не нравится. А вообще он бедный, несчастный мальчик. Жалейте его. Ну? Чего вы смотрите? Дальше - в лабиринт.

СЕКРЕТАРЬ. Не было случая, чтобы я не пришёл к человечеству на помощь.

КАРАБАС-БАРАБАС. А может быть, нравится? Не таитесь. Вот я не скрываю. И говорю: мне нравится Пьеро. Я питаю даже некоторое к нему сострадание. Вы питаете к нему сострадание? Ведь он вам стихи посвящает! (Пьеро стонет). О! Уверен, что это вы ему снится какой-нибудь эдакой нимфой в тюлевой занавеске. Ну, а человечество? Любопытно. Право, любопытно... Слушаю.

СЕКРЕТАРЬ. Не было случая, чтобы...

КАРАБАС-БАРАБАС. Между нами - были. Считанное количество. Но были. Не приходил. Не мог. Уставал, болел, уезжал. Ко всем не успеть. Но не держать же под спудом! Достаточно. Вы... плохо выглядите. Ступайте, загорайте, купайтесь... в купальнике. А манускрипт бросьте в ящик. Не церемоньтесь. У вас синева под глазами?

ПЬЕРО. В ящик, в ящик...

КАРАБАС-БАРАБАС. Как море... Она вас красит. Впрочем, шутка. Да очнитесь! Какие вопросы?

СЕКРЕТАРЬ. Ежедневник просит снимок. Желательно в шляпе... на фоне скал.

ПЬЕРО. Базилио! Он сойдёт. Скалы пририсуют.

КАРАБАС-БАРАБАС. Он оживает! У него двигается рот!

СЕКРЕТАРЬ. Я не могу так! Ежемесячник спрашивает: «Кто вы, Карабас-Барабас?»

КАРАБАС-БАРАБАС. (К Пьеро). Кто я? Я. Интересно, интересно... Действительно, кто я? Кто же он? Кто же этот злосчастный Барабас? Демон интриги? Злодей в плаще? Нет. Нищий монах. Вот кто я. Нищий монах, бредущий под дождём с зонтиком. С дырявым. Не забудьте: монах, дождь, дырявый зонт. И довольно с меня! Я не могу дать ответы на все вопросы народа. Монах и всё. Разошлите в виде официального заявления. Вы свободны.

ПЬЕРО. Виват. Скромность, строгость и ответственность.

КАРАБАС-БАРАБАС. И никаких там экзис... экзесиз... Ну-ка, девочка, угадайте, что я хочу сказать? Не суть важно - важно другое. (Сцена с «подарком судьбы»). Я... человек действия. Бремя добра, вины и искупления возложены на мои плечи, ибо витальность, сила дарована мне, а не Пьеро. Ступайте, купай-

тешь, пойте. (Секретарь тихо выходит). И она тебе пришлась по вкусу, Пьеро? Она же форменная кляча, да и зануда в придачу.

ПЬЕРО. Монах. Недурно. Когда-нибудь я займусь твоим методом вплотную. Неплохой метод, очень неплохой. Где!? Почему ты вдруг пятишься назад? И почему вдруг валишься замертво, а потом поднимаешься? Феникс... Уму непостижимо.

КАРАБАС-БАРАБАС. Это немного проще, чем рифма. Впрочем, как ты выразился, и это уже в прошлом для тебя. В прошлом, на котором ты нет-нет да и работаешь...

ПЬЕРО. Как же! Тебе-то руки греть на будущем!

КАРАБАС-БАРАБАС. Щедрый мальчик. Стало быть, мне ты оставляешь будущее?

ПЬЕРО. Не смей меня.

КАРАБАС-БАРАБАС. Не собираюсь. Да о твоём будущем думают такие, как ты. Для меня, Пьеро, не было и нет, и не будет ничего, кроме настоящего!

ПЬЕРО. Конечно, для ослов в запасе всегда имеется морковка на удочке.

КАРАБАС-БАРАБАС. Боюсь показаться тебе неделикатным, но беседы на отвлечённые темы мне больше по душе.

ПЬЕРО. Подумать только! И ради этого я торчу здесь вторую неделю?

КАРАБАС-БАРАБАС. Неужели так быстро летит время! Да ты и не сообщал мне о том, что намерен смотаться. Я тебя не держу. Вольному - воля.

ПЬЕРО. А стоит мне сделать шаг за порог, как меня тут же заталкивают назад.

КАРАБАС-БАРАБАС. Вот это уже цинизм, Пьеро. Злоба неудачника. По-иному и не называть. Ты пользуешься полной свободой. У тебя... комната с видом на сад. У тебя... всё-всё, исключительно есть всё. А в моём лице, согласись, неплохое общество. А бедная девочка? Утром ты можешь писать разные там сонеты, а вечером, вместо того, чтобы лакать в компании Базилио, ей читать. Она вполне нормальная девочка. Может быть, даже нежная. Радуйся, Пьеро. Разумеется, я не могу уделить тебе всего внимания, но... но ты вспоминай, думай обо мне.

ПЬЕРО. Помнится, ты заявлял, что мы будем охотиться, ловить бабочек в горах, удить форель в горных ручьях, любоваться закатами, составлять гербарии. Займёмся искусствами...

КАРАБАС-БАРАБАС. Если это ирония, Пьеро, то считаю, что она неуместна.

ПЬЕРО. (Дирижируя рукой). Ты настаивал на том, что всё кануло в Лету, тебе ничего не нужно, ты свободен...

КАРАБАС-БАРАБАС. Какая муха тебя укусила? Что тебя привело в такое уныние? Да я клянусь, что так оно и будет. Но позже. Надо перевести дух, вздохнуть полной грудью, осмотреться, залечить старые раны. А враги? Недоброжелатели. С ними как быть? (Садится к Пьеро на подлокотник кресла, простирает руку вдаль). Но будет, будет, Пьеро. Непременно. Не прошлое, будущее принадлежит поэтам. У нас всё впереди. Но позднее, несколько позже.

ПЬЕРО. Именно это меня и занимает.

КАРАБАС-БАРАБАС. Не надо преувеличивать. Твои оковы слишком условны, чтобы принимать их всерьёз. Думаешь, у меня иногда сердце кровью не исходит, когда я слышу... и вижу... и так далее. Только не думай, что я тебе зала-

мываю руки! Не перебивай! Ступай на все четыре стороны, но запомни - этим ты мне доставишь истинное страдание. Иди, Пьеро, я тебя не задерживаю.

ПЬЕРО. Но я не хочу пока...

КАРАБАС-БАРАБАС. Почему? Быть может, ты мне не доверяешь? Напрасно.

ПЬЕРО. Не может быть и тени сомнения. А твоя сотрудница? Она переживёт истинное страдание?

КАРАБАС-БАРАБАС. Друзья. Ей помогут перенести и это огорчение.

ПЬЕРО. И она потом письменно отчитается в способах утешения?

КАРАБАС-БАРАБАС. Ты слишком поверхностно судишь о людях, поэт. Отсюда вся твоя грубость и цинизм. Не настолько она глупа. К тому же ты лишён воображенья, а эгоизма в тебе хоть отбавляй. (Пауза). Пьеро! Мы ссоримся? Делим? Но что! Ведь мы делаем одно большое дело - живём. И что твои терзания по сравнению с моей вечной мукой! Спроси, зачем всё это мне? Суета. Прах! Пыль! А гербарии, форель, ромашки, лютики - это пошлость. И поверь, когда я добьюсь того, что... (Умолкает).

ПЬЕРО. Ты забыл, что говорить дальше?

КАРАБАС-БАРАБАС. (В потолок). Деточка, отключи прибор. (К Пьеро). Ладно, допустим, ты попадаешь на моё место. Садись, чувствуй себя как дома, не стесняйся. (Встаёт, ходит по комнате). Располагайся, кури.

ПЬЕРО. Не могу. Голова болит.

КАРАБАС-БАРАБАС. Болит? Сочувствую. Со вкусом располагайся, закуривай.

ПЬЕРО. Болит... Не могу курить.

КАРАБАС-БАРАБАС. (Кричит). Тогда выпей, если болит! Устроился? Так вот, ты сидишь полон безмятежности. Закуривай. Ах, да, голова. А я, фигурально выражаясь, эдакий Пьеро, литератор с замашками. Ну-с... Теперь - ваша позитивная программа! Выкладывай, Пьеро!

ПЬЕРО. Я поднимусь и уйду.

КАРАБАС-БАРАБАС. Не обязательно. И вот я обращаюсь к тебе - любезный Карабас-Барабас, что печалит тебя? Что тебя, то есть меня, тяготит? (Выталкивает Пьеро из кресла).

ПЬЕРО. Я ничего не соображаю.

КАРАБАС-БАРАБАС. Само собой разумеется. И поэтому я иду к тебе на помощь. Похож ли я на Алису? Не отвечай. Дураку ясно, что не похож. Далее мы идём так: если я не похож на неё - добавь пару нюансов от себя - нужны ли мне воспоминания? Резонно. И потому я избавляюсь от прошлого не на словах, Пьеро. Не на словах! Ради будущего я сотру прошлое с лица земли, со всех лиц, - и прости за каламбур, сотру вместе с лицами, если будет нужно.

ПЬЕРО. Барабас, остановись! Ты превратился в полнейшего идиота! Что ты несёшь? Поспи. Ночь душна, слишком душна.

КАРАБАС-БАРАБАС. Момент. Не отрицаю, мысль моя противоречива, даже слишком, однако отметь её диапазон! Птички, гербарии, стишки - потом, всё потом. Я даю слово, потом мы соберём такой гербарий, что ни одному музею не снился! Вся природа станет нашим гербарием! Но, Пьеро, я должен избавиться, - ты понимаешь, - я должен...

ПЬЕРО. Ты скулишь, как побитый пёс; пёс, которого застукали с хозяйской

котлетой. Сочувствия это не вызывает.

КАРАБАС-БАРАБАС. Быстренько выпей за моё здоровье. Быстренько... Вот так, так. Ишь, как понимаешь мои просьбы. Или я стираю прошлое с лица земли этого города или - себя. Я...

Входит секретарь.

СЕКРЕТАРЬ. Как?

КАРАБАС-БАРАБАС. Трудно, но почти.

СЕКРЕТАРЬ. Тогда я побуду. Я выключила. И потом, мне интересно. О, Пьеро!

КАРАБАС-БАРАБАС. Я решился таким образом на последнее.

ПЬЕРО. На что последнее?

КАРАБАС-БАРАБАС. Стереть с лица себя. Выпьем за это? А ты как думал! Выпей, мой маленький поэт. Сразу видать поэта. (Секретарю). Чего ты стоишь? Ты бы ещё валенки и шубу надела! (Она исчезает).

ПЬЕРО. Ты меня дуришь, Барабас. Мне много не надо.

КАРАБАС-БАРАБАС. А кому надо много?

Появляется секретарь в бикини. Не может найти себе места.

КАРАБАС-БАРАБАС. Она свидетель.

СЕКРЕТАРЬ. Пьеро! Пьеро! Ах, мне так неловко...

КАРАБАС-БАРАБАС. Я жду.

ПЬЕРО. Чего?

КАРАБАС-БАРАБАС. Того, что ты скажешь, выкрикнешь мне: "не надо! жизнь прекрасна! мы будем читать забытых поэтов, ловить форель, слушать струнную музыку". Повтори.

СЕКРЕТАРЬ. (Протягивая руки к Пьеро). Пьеро, жизнь мучительно прекрасна.

КАРАБАС-БАРАБАС. Музыка! (Секретарь включает приёмник). Хватит музыки!

ПЬЕРО. (Медленно). Да. Прекрасна. У нас такая игра?

КАРАБАС-БАРАБАС. Да! Прекрасна! Я люблю её, Пьеро.

ПЬЕРО. И женишься?

КАРАБАС-БАРАБАС. (Утирая пот). Наконец-то. (Секретарь). Можешь покуда идти, у нас мужской разговор.

ПЬЕРО. Зачем? Для свадьбы у неё вполне подходящий наряд.

КАРАБАС-БАРАБАС. Я начинаю сомневаться в твоих умственных способностях. Это ты смог бы на ней жениться! (Секретарю). Тебе сказали выйти! (К Пьеро). А я люблю другую, другую, другую. Неужто такой простой вещи не долбить тебе в голову!

ПЬЕРО. (Секретарю). Уходите немедленно. У него пена сейчас изо рта пойдёт.

КАРАБАС-БАРАБАС. (Смеётся). Достал, достал... Хватит. Выпей, поговорим, мозгами пораскинем. Закуривай, если хочешь. (Секретарь выходит). Н-да... (Вслед). Я им не доверяю. Ах, если бы ты её видел сейчас! (Открывает стол, швыряет кипу фотографий Пьеро). Девчонка. Бегала по росистой траве, бабочки, стрекозы, шалунья.

ПЬЕРО. (Подбирая фотографии). Мальвина... ещё Мальвина...
КАРАБАС-БАРАБАС. А теперь Киприда, Венера, Астарта, очарование глаза. Я тебе, слушай... не кажусь случайно безумцем?
ПЬЕРО. Тридцать четыре Мальвины. А вот и ещё, крохотная...
КАРАБАС-БАРАБАС. Да брось ты фотографии! Ты мне поможешь.
ПЬЕРО. Чем? Я? Чем я тебе помогу?
КАРАБАС-БАРАБАС. Ты их знаешь. Тебе они доверяют, ты можешь мне помочь. Я тебе, признаться, сюрприз готовил, но так и быть... Раскрою карты. Видишь ли...

Входят Базилио и Алиса.

БАЗИЛИО. Виноват, мастер, - тут у нас...
АЛИСА. Кое-какая информация к делу. (Пристально смотрит на Пьеро).
КАРАБАС-БАРАБАС. (Замечая её взгляд) При нём можно. Он принял моё предложение. Он друг. Он наш большой друг. Верный друг. Друг закадычный!
БАЗИЛИО. Новый друг... лучше старых не битых.
АЛИСА. (Достаёт лист бумаги). За мостом. За мостом ровно 730 шагов.
КАРАБАС-БАРАБАС. Куда 730 шагов? За каким мостом?
БАЗИЛИО. Живут они за мостом, мастер.
КАРАБАС-БАРАБАС. О, я не хочу им зла! Я всё им давно простил.
АЛИСА. Разве я возражаю? Итак, Мальвина. Блондинка среднего роста... Объём груди...
КАРАБАС-БАРАБАС. (Прерывает). Блондинка? А синие волосы, простите! Как понимать?
БАЗИЛИО. (Снимая шляпу). Приходится нам всем мириться с суровой реальностью.
КАРАБАС-БАРАБАС. Кому это нам?
АЛИСА. Уже два неразрешимых вопроса.
КАРАБАС-БАРАБАС. Подарок друзей... что ж...
БАЗИЛИО. Фикция, мастер. Обыкновенные волосы.
КАРАБАС-БАРАБАС. Но-но! Обыкновенные...
АЛИСА. Да. Глоток и продолжаю. (Буылку суёт в сумку). За последнее время...
БАЗИЛИО. Выходит, мастер, за истёкший период зрелости...
АЛИСА Базилио! Простите, - ничего предосудительного не было замечено. За исключением...
КАРАБАС-БАРАБАС. Да-да-да. За исключением. Я слушаю. Мне что-то очень нравится это «за исключением».
АЛИСА. Слишком затянувшегося романа с неким графоманом. (Выдерживает паузу). Из тех, кто рифмуется любовь с «пустой».
КАРАБАС-БАРАБАС. А как это делается?
БАЗИЛИО. Слово эксперту!
ПЬЕРО. Какая разница, что с чем!

Алиса тем временем шепчет на ухо Карабасу-Барабасу. Тот меняется в лице.

КАРАБАС-БАРАБАС. Я этого ожидал. Я ожидал этого. Ничего удивительного. Парень на лету хватает!

ПЬЕРО. Ты не хочешь забыть, как они тебя вздули? Искупление грехов молодости? Странно.

КАРАБАС-БАРАБАС. Не строй из себя умника. У тебя же кошки на сердце скребут.

БАЗИЛИО. Сюда слышно. За сто шагов слышно, как скребут.

АЛИСА. Ну и последний глоток, с маслиной. Чудо, как хорошо.

КАРАБАС-БАРАБАС. Садитесь, друзья, присаживайтесь. Почему бы вам не провести уютный вечерок в приятной компании. (Пытается лягнуть Пьеро).

ПЬЕРО. Странно, что ты обыкновенный дурак. Обыкновенный!

БАЗИЛИО. Знаешь, Пьеро. Иной раз я думаю, думаю, размышляю вот...

ПЬЕРО. Странно.

КАРАБАС-БАРАБАС. Почему же? Разве нам отказано в мышлении? А хочешь знать, о чём я думаю порой? Почему, иной раз думаю, ты сидишь передо мной? Почему! Почему, будем откровенны, я не убил тебя?

ПЬЕРО. Старая песня.

КАРАБАС-БАРАБАС. Да. Это правда. Горькая правда. Я не выношу одиночества.

АЛИСА. Конфликт! Драма идей! Сомнительное положение!

КАРАБАС-БАРАБАС. Более того, совершенно дурацкое. С одной стороны, я не выношу тебя, мою маленькую интеллектуальную птичку, а с другой стороны - одиночества.

АЛИСА. (У окна). Ну и вид. Бутылочная наклейка, а не пейзаж. Дрянная наклейка с дрянного вина. Угораздило.

БАЗИЛИО. (Значительно). Самое плохое вино то, Алиса, что выпито другими.

ПЬЕРО. Я разделяю точку зрения Базилио и умолкаю.

БАЗИЛИО. Он будет молчать. Героически молчать. Я пожимаю плечами.

КАРАБАС-БАРАБАС. Он будет молчать, потому что мои доводы сокрушительны. Но ты не дослушал. Когда я женюсь, с этой проблемой будет покончено. Раз и навсегда.

АЛИСА. Чудовищный удар. Я бы не выдержала и выпила глоток. Карабас, ангел мой, где ваши погреба, - те, мифические? (Шарит под столом). Одни лунные ландшафты.

БАЗИЛИО. Нам пора. Мастер, оставьте его наедине с совестью. Несколько минут. (Отходят). Алиса, подойди сюда. Вот как обстоят дела. Завтра спектакль, как и ожидалось. И прошу без восклицаний! Я буду краток. Итак, завтра спектакль. О нём распространяться не стану. Мы игравали лучше.

АЛИСА. Мэтр, а как хороши были вы! Борода, ветер, волнуется публика, музыка...

КАРАБАС-БАРАБАС. Алиса, потом, мой старый друг. Выслушаем Базилио.

БАЗИЛИО. (Показывая на Пьеро). А он ничего? Не услышит?

КАРАБАС-БАРАБАС. Гарантировано. План остается в силе.

БАЗИЛИО. О чём речь! Мы проникаем на представление. Убрать полоумного

Карлу не составляет труда. Затем, по сигналу, - только по сигналу, учтите, - происходит замена. Точнее, ввод. Вместо Буратино входите вы. Мы блокируем кулисы, уборные и так далее... Внятно?

КАРАБАС-БАРАБАС. Остаётся уповать на судьбу. Удачи! Скоро полночь, а там и новый рассвет!

Базилио и Алиса выходят. Тут же возвращаются.

КАРАБАС-БАРАБАС. Удачи! - я сказал.

БАЗИЛИО. И потому о некоторых деталях, мастер. Есть кое-какие мелочи, и нам бы хотелось внести полную ясность.

АЛИСА. Иными словами, я позволю себе заметить, что чистый энтузиазм...

БАЗИЛИО. А здесь попахивает именно этим!

АЛИСА. Всегда оборачивается чудовищной меркантильностью. Необходима гармония, соразмерность, органичность в решении наших задач.

БАЗИЛИО. (Загибая пальцы). Четыре рыжих гайки - раз.

КАРАБАС-БАРАБАС. Рыжих? Пьеро, что это значит - гайки!

АЛИСА. Четыре обручальных кольца, мастер, золотых.

БАЗИЛИО. Скрипка работы неизвестного мастера - два. Она солидно весит.

АЛИСА. Стоит.

БАЗИЛИО. Собрание сочинений очень хорошего автора в изящной полужоке - три. Красочное полотно эпохи упадка - четыре. И просто деньги, какие ни есть - пять.

АЛИСА. Фермуар из мелких таких брильянтиков, чепуха одна - шесть! Серьги - восемь, персидская шаль - семь. И тёплое пальто на меху, зимнее - одна штука.

БАЗИЛИО. Для ровного счёта мы подыщем ещё что-нибудь...

КАРАБАС-БАРАБАС. Право, я обескуражен. Не знаю даже...

АЛИСА. Но я актриса! У меня голос!

БАЗИЛИО. Годы не те, реакция не та, душа ищет покоя, а некоторые... с бритвой в руках защищают свою банку икры!

КАРАБАС-БАРАБАС. Ни слова больше. Друзья, мир у ваших ног. Берите. Не возражаю. Кто-нибудь сказал бы нет, но я говорю: да. Что-то ещё?

БАЗИЛИО. Запомните, вы выходите из левой кулисы. Безо всякой помпы, без ваших монологов. Выходите и ведёте свою роль до конца, как офицер. В остальном положитесь на меня.

Уходят.

КАРАБАС-БАРАБАС. Ну, Пьеро, миг настал! Ещё немного, и я преступлю порог блаженства.

ПЬЕРО. А я твой порог. (Задумывается).

КАРАБАС-БАРАБАС. Какая самонадеянность... Ах, дорогой мой, сколько средств, хитрости, нервов стоила мне эта затея. Мы встретимся с ней в эпицентре представления.

ПЬЕРО. Пойду-ка я спать.

КАРАБАС-БАРАБАС. И не думай! Я оставляю тебя. Разделять своё счастье. Ведь не горе же, в самом деле, Пьеро! Любовь моя на представлении этой безобразной, бездарной пьесы будет нежной-нежной красной шапочкой. Ах, прелесть моя, чудо... А ты, Барабас, будешь страшным волком. Любопытно, получится или не получится? Текста нет, реплик нет. Лишь интуиция! Спонтанность! (К Пьеро). У тебя плохая аура.

ПЬЕРО. Куда папу Карло денете?

КАРАБАС-БАРАБАС. Не грызи ногти. Тебе безусловно хочется, чтобы я его съел, как ты свои ногти. Признайся. И чтобы потом пришли дровосеки и разрубили меня пополам. Я тебя насквозь вижу. (Вздыхает). Дух просто захватывает. А ты говоришь: душа, духовность... Вот, где она, на ладони! (Показывает кулак). Мы им такой театр устроим, что всем тошно станет. (Примирительно). Выпей со мной. Сейчас принесут нам вина, зажгут все свечи, много свечей, никто не будет спать! (Секретарь в халате вносит вино. Карабас-Барабас разливает его по бокалам. Закатывает глаза, хихикает, бормочет. Поразмыслив, достает из кармана таблетки и одну опускает в бокал Пьеро. Пьеро наблюдает. Карабас-Барабас добавляет ещё пять).

ПЬЕРО. А это зачем?

КАРАБАС-БАРАБАС. Но как же!.. (Изумлённо). Ты ведь собирался поспать.

ПЬЕРО. Не вижу необходимости.

КАРАБАС-БАРАБАС. (Трясёт часы возле уха). Остановились. Нет... идут. Остановились. (Всматривается в стрелки. Пьеро достает внушительных размеров таблетку и укладывает её в свободный бокал. Берёт его себе). Пора на отдых. Пора, пора... Пробил час. (Бьют часы).

ПЬЕРО. (В сторону). Разве бессилье толкает нас на этот шаг? Ненависть? Откуда же соблазн оборвать разом эту нитку. Нить... скуки. Как непрочна она. Любой ветерок способен оборвать её и превратить в волшебное средство для поднебесных путешествий. А кто порой не пытался, подобно пауку парить над землей... Но она обрывается, а затем снова виток, виток за витком. Помедлишь и... (После паузы). О, клинок яда! Мгновенный блеск! И фея Мэб уже несёт за горизонт грёзы...

КАРАБАС-БАРАБАС. Бокалы! Пьеро, ни слова больше. Я не вынесу твоей печали!

ПЬЕРО. Изволь. (Поднимает свой бокал). Хочешь хороший совет?

КАРАБАС-БАРАБАС. А что, если нам выпить на брудершафт? Отличная мысль! Будем говорить друг другу исключительно «ты». Поцелуемся. Никакой вражды, только конструктивность и доверие, конструктивность и доверие. И строгость.

ПЬЕРО. Мы и так с тобой на ты.

КАРАБАС-БАРАБАС. Ну... Преждевременно, я думаю.

разъяснений ставит свой бокал на пол, берёт бокал Пьеро, подносит ко рту.
ПЬЕРО. (Приподнимаясь). Дай мне испить мою чашу, Барабас! Не наглей..
КАРАБАС-БАРАБАС. (Пьёт. Отрывается). За удачу! (Пьёт. Отрывается). Ты стал бледней луны, Пьеро, (Пьёт, роняет руку с бокалом). Однако, у нашего вина какой-то непонятный привкус. Тебе не кажется, Пьеро? (Оседает, хрипит). Пей... Дуновенья! Душно. Мальвина. Базилио..
ПЬЕРО. Одна уж свадьба... состоялась. Как же там говорилось? Черёд теперь другой? Да, Пьеро, готовься к роли мужа.

Ведь истинно - развязка
Не там, где рок ступает
по сцене ноткой случая,
Но там, где свечи гаснут,
Занавес, смыкаясь, от наших глаз
закрывает неприглядность
и ветхую изнанку соответствий,
порывов страстных,
гулких монологов..
Спи, спи, дурак!

Направляется к выходу, засовывая по пути разные предметы в карман. На полдороге останавливается, возвращается, опускается на колени у тела Карабаса-Барабаса.

ПЬЕРО. Костлявая невеста
Тебе объятья кроткие открыла...

Обыскивает. Заталкивает за пазуху найденные деньги. Замечает секретаря, грозит ей пальцем.

СЕКРЕТАРЬ. Негодяй? Убийца?

ПЬЕРО. (Проходя мимо). Я когда-нибудь вернусь к тебе... чудовище.

СЕКРЕТАРЬ. (Опускается на колени перед Карабасом-Барабасом. Гладит его голову). Мёртв? Никто не поможет?

КАРАБАС-БАРАБАС. Не надо. Пусть это делает Мальвина... (Встаёт). Меня лихорадит. Однако обошлось. Иммунитет. (Потирает руки). Сообщите Базилио... Да, этого... снять с пробега. Путать жизнь с искусством!.. жизни. Невероятно. Записывайте. Избавляя себя от одиночества, я избавляю себя от твоего присутствия, Пьеро!

Занавес

Картина вторая

Актёрский буфет за кулисами, о чём свидетельствует хриплый динамик, время от времени изрыгающий указания актёрам и персоналу.

Колорит этой картины несколько призрачен. Тусклый свет «дежурных ламп» растворяется в зеленоватом свечении ночи. В растворённое настежь окно вползают волны белого тумана...

За стойкой Алиса. Базилио в углу. Где-то звучит ни к чему не обязывающая музыка, но иногда в ней слышны «щемящие» нотки.

АЛИСА. И ты думаешь, что сюда не войдут?

БАЗИЛИО. Нет.

АЛИСА. (Шарит за стойкой). Подчистую. Ни крошки. Пиво будешь? А если войдут?

БАЗИЛИО. Нет.

АЛИСА. Не войдут или ты не хочешь пива? Выражайся яснее. (Пауза). Это всё атмосфера, я понимаю. Все ушли... все на сцене... Как славно тут пахнет! Мне иногда снится этот запах. Просыпаюсь и снится среди ночи и лицо мокрое. Не веришь?

БАЗИЛИО. Нет.

АЛИСА. Хорошие духи, табачный дым, волшебный свет, ожиданье, овалции, волнение... А потом, знаешь, морозный вечер, луна в окне! Боже, как хорошо! Идёшь домой и ничего тебе не нужно. И всё это прошло... Зачем я приехала сюда?

БАЗИЛИО. Шаль. Персидская, и четыре рыжих гайки.

АЛИСА. Не будь вульгарен, Базилио.

ГОЛОС ИЗ ДИНАМИКА. Второй звонок. Актёрам, занятым в первой картине, собраться... (кашель, хрип, свист). Кто взял мой термос?

АЛИСА. А ты уверен, что Пьеро появится здесь?

БАЗИЛИО. Что-то я сам не могу разобраться... Чему я должен верить? Было так всё незатейливо, просто.

АЛИСА. Я спрашиваю - ты уверен, что Пьеро придёт, или ты решил меня известить загадками? Неделю назад ты говорил крайне мало. А теперь всё с каким-то намёком. Что было просто?

БАЗИЛИО. Алиса, прошу тебя, не трогай... Это может плохо кончиться.

ГОЛОС ИЗ ДИНАМИКА. Всем, занятым в первой картине, повторяю... И ветер, ветер проверить! Да... Сию минуту проверить ветер. Не стойте, наконец, над душой, идите!

АЛИСА. Была бы я мужчиной.

БАЗИЛИО. (О своём). Предположим, что он хочет... хочет вернуть своё хозяйство. Деньги ему ни к чему. У него прорва денег. Девать некуда. Мстить? За что? За то, что бездарен? Нелепо.

АЛИСА. Не так уж он и благороден, чтобы мстить за просто так!

БАЗИЛИО. Плевать ему на возмездие... Что-то другое, другое!

АЛИСА. Базилио, я вот о чём... Уже вроде как за полночь, а тут собирают актё-

ров для первой картины. Как это понимать? Они что, в три смены работают? БАЗИЛИО. Другое. Мальчишка пытался его отравить. Так. Было за что, значит. Так просто не суют яд. Не бегут потом!

АЛИСА. (Кричит). Зачем их собирают, когда давно за полночь!

БАЗИЛИО. Что? Пыль кулис... Ядовитая пыль кулис...

АЛИСА. Какая пыль кулис! Я не дурочка. (Раздаётся ужасный вой ветра. Алиса жестикулирует, придерживая юбку. Базилио не отвечает, глядя перед собой). Давай уедем отсюда! Завтра же, с первым лучом солнца! Мы не так беспомощны, как это кажется. У меня голос. Я бы пела простые песни. Их всегда слушают, простые наши песни о прошлом. Ты смог бы продемонстрировать несложные карточные фокусы. А повезёт, рано или поздно всегда везёт, - купим домик, разобьём грядки. Редиска ранней весной, своя! Я сошью себе удивительное платье для огорода. Вот здесь оно будет широким, тут собрано, рукава-кимono, чёрный пояс, ты писал бы романы. Есть - я верю! - места, где нас никто не знает, где мы перестанем вспоминать. Очнись!

БАЗИЛИО. Пыль кулис... Разъедает глаза. Ничего не вижу. Мрак.

ГОЛОС ПЬЕРО. Глаз выколи! (Влезает в окно). Но и с моей стороны - слабость, непростительная слабость... Приют клоунов... Не будь он таким доверчивым... (Алисе, не узнавая). Чашку кофе и поскорей. Мальвины нет? Прекрасно. Не было Мальвины и вдруг алтын (вытаскивает деньги, рассматривает). Как у нас с мечтами, дорогая?

АЛИСА. стакан тёплого пива. Храните горло, молодой человек.

ПЬЕРО. Что может быть страшней этого... (Пьёт).

БАЗИЛИО. Вышел кофе. Не подвезли вовремя кофе, значит. Я тоже предпочитаю. Берегу горло. (Пьеро всматривается в Алису). А ты как? Любишь ли ты мечтать? Верно. Мечты надо таить, скрывать.

АЛИСА. Между нами, и меня называли женщиной мечты. Бросали жён, состояния. Чего не сделать, в самом деле, для своей мечты!

ПЬЕРО. (Кивая головой, отсчитывает из пачки. Поворачивается, швыряет пачку Базилио). Тебе, горло беречь. Добрые друзья помогают друг другу. Тёплое пиво - это же беда... Ну, пошёл.

БАЗИЛИО. (Сунув деньги в карман). Мерси. Деньги... Кстати, для убийцы ты ведёшь себя унижительно. Где взгляд! Где дрожь ноздрей! Где кошачья гибкость в походке?

ПЬЕРО. Я не буду драться.

БАЗИЛИО. И никто другой на твоём месте не стал бы драться. На месте убийцы, выслушивающего свой приговор.

АЛИСА. В храме... Искусства!

ПЬЕРО. Что, собственно, это значит? За то, что я... да, избавил вас от этой свиньи, от унижений, хамства! За это я получаю...

БАЗИЛИО. Нет-нет-нет-нет! Разве я испытывал нужду в избавлении? Я мирно зарабатывал свой кусок хлеба. Ты же, избавитель, его мог у меня отнять... Я ведь прост, Пьеро. Не надо меня сочинять, не надо. Я таков, как я есть. И никогда не лгал! (Кричит). Никогда! Не изворачивался!

АЛИСА. Он прост.

ПЬЕРО. Да не ты, не ты - он лгал вам. В лицо. Вот так. В лицо. Вы-то хоть представляете себе, какую роль играете в этом позорном спектакле?

БАЗИЛИО. Пьеро. Не юли. Нельзя... это, витать над облаками. (Кричит). Мылом не надо быть! Это только вначале хорошо, а потом все устают, всем надоедает. Ловкость и притворство надоедают! (Его рука ползет за борт плаща).

АЛИСА. Базилио, руку!

ПЬЕРО. Погоди!

БАЗИЛИО. А-а-а... деньги. Спрашивается, почему ты с такой лёгкостью с ними расстался? Отвечаю - потому что я сам бы взял их потом. Остальное не имеет значения. Можешь считать меня капризным, злым, недобрым. Мне, откровенно, надоело.

ПЬЕРО. Да ты просто ангел печали!

БАЗИЛИО. Да. Ангел. Но прежде всего я человек долга!

АЛИСА. Не кричите! Сюда войдут.

БАЗИЛИО. Прочь!

АЛИСА. (К Пьеро). Успокойся. Он ничего такого не сделает. Карабас не умер, всё в порядке, тебе нечего волноваться. (К Базилио). Он формально прав. Надо разобраться.

ПЬЕРО. Я собирался убить себя. И не убил по чистой случайности.

БАЗИЛИО. Да-да, конечно. Чистая случайность! Изумительное объяснение. Ты случайно собирался убить себя. Случайно наткнулся в кармане случайно оглушённого человека на случайные деньги, случайно оказался здесь, чтобы случайно бросить их мне с кислой рожей. Картина хоть куда. Куинджи! Бывало, я себе тоже кое-что дарил, как женщина дарит себе цветы. Бывало... Сейчас, Пьеро, я подарю тебе миг покоя, а себе справедливости.

АЛИСА. Ты уже немолод, Базилио. Пьеро! Раньше он делал наоборот. Объяснения...

БАЗИЛИО. Трупам мои объяснения ни к чему, Алиса. Закрой окно, дует.

ПЬЕРО. (Задумываясь). Короче - меня... (щёлкает языком). А Карабас-Барабас (щёлкает языком) женится.

АЛИСА. Нас не касаются твои отношения с Мальвиной. Вы не дети.

ПЬЕРО. Ну да! Нужны вы ему как прошлогодний снег.

БАЗИЛИО. Нужны-не-нужны, дело десятое. Наше личное дело.

ПЬЕРО. А когда он женится...

БАЗИЛИО. Да. На мне. Я меньше всего похож на невесту.

АЛИСА. А когда он женится... Мы-то хороши! Театр, месть... Он девуку эту хочет!

БАЗИЛИО. А кто даст гарантии, что не денег? А докажи, что не театр?! И потом, почему не месть! Если месть... зачем тогда Мальвина? Голова. Ещё раз - месть, а если не месть, то театр, а Мальвина куда? Алиса, поддержи мою голову. И так, местный театр и...

АЛИСА. И Мальвина. Мальвина и всё! Дико, потому и всё! (Умоляюще). Это правда, Базилио. Пощупай, как сердце бьётся! Он провёл нас Мальвиной, чтобы мы думали про театр, а на самом деле она и есть, а не театр.

БАЗИЛИО. Голова. Пьеро! Увези меня... в сумасшедший дом. (К Алисе. Сурово). Ладно, будем последовательны. И так, есть Мальвина... Дано: Мальвина. Алиса...

ПЬЕРО. (Обнимая Алису за плечи). Не надо. Не так все серьезно. Успокойтесь! (Алиса вздыхает). У вас так бьётся сердце... (Кладёт руку Алисе на сердце. Тут же получает от неё пощечину).

БАЗИЛИО. (Наблюдая). Есть ещё я. Есть много чего на свете. Нет, он выжил из ума!

ГОЛОС ИЗ ДИНАМИКА. Алиса и Базилио на выход.

АЛИСА. Столько лет ждать! Таить глубокое чувство! Получай... Какой мелкий, лишний человек!

ПЬЕРО. Между прочим, Мальвина совершеннолетняя.

АЛИСА. Это не моя проблема.

Мимо проходят персонажи в костюмах Базилио и Алисы.

БАЗИЛИО. (Провожая их взглядом). И это называется театром! Пьеро... Уходи. Чтобы духу твоего не было!

ПЬЕРО. Я уйду. (К Алисе). Проследите, чтобы он, того... в спину. Прошу вас.

ГОЛОС ИЗ ДИНАМИКА. О, радость моя.

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС. О, милый мой!

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Вы совсем не переменялись.

БАЗИЛИО. Враньё. Ещё как переменялся! Ты же стала на чучело похожа.

АЛИСА. Ну, где враньё, а где - нет. Тайна, как говорится, за семью печатями.

ЖЕНСКИЙ. Твои седые волосы...

Базилио бросается к динамику, вырывает шнур.

БАЗИЛИО. Как ты сказала? (Наступает на Алису). Ну-ка! Повтори. Я спрашиваю, наконец, Алиса, что ты сказала!

АЛИСА. Она там, эта Алиса. Её тут нет... (Пытается улыбнуться).

БАЗИЛИО. Нет, не там. Здесь, а не там. Здесь, Алиса, здесь! Не знаешь? И не узнаешь. Ох, тайна, тайна... Пропади она пропадом, эта тайна. Что же делать? Открой окно, душно. Принца не хватало. Всё у нас есть, всего вдоволь, так вот ещё принца не хватало. (Замечает взгляд Алисы). Да!

АЛИСА. Базилио, не делай так... (Визжит). Так не надо, не подходи! Ты страшный... Тебе плохо? (Бросается к нему, рыдает).

БАЗИЛИО. (Отстраняясь). Тайна. Болван, как мог забыть? Из-за тебя забыл. Не подходи. Из-за всех вас забыл, всех!

АЛИСА. Горе... Что ли?

БАЗИЛИО. Я? Нет, отнюдь - тайна, а не я. Вот что я такое. Будь она проклята, эта жаба.

АЛИСА. Какая жаба, Базилио. Опомнись.

БАЗИЛИО. (После мучительной паузы). Тортилла.

АЛИСА. Она черепаха.

БАЗИЛИО. Жаба! Какая разница - кто. Крокодил, черепаха! О-о-о... Алиса, дорогая! Это... были голодные годы. Мне не везло. Серия неудач, провалов, и я решил Тортиллу... съесть. Меня самого среда заела! Я понимал, на что иду.

Проклятье! Если бы пошевелил кто мозгами из вас, друзей... я бы вспомнил! ...О, Алиса, есть это животное было сущим ужасом! Мрак. Эта жаба была как лошадь, старая кляча. Притом, веришь ли, сама попросила сожрать её. Вычеркни, видишь ли, её из красной книги. Она жить устала, видишь ли! А я? Ты? Мы не устали жить? Кто нас вычеркнет? Чья рука? (Смотрит на руку).

АЛИСА. А тайна, кретин! Тайна, милый Базилио!?

БАЗИЛИО. Она устала жить! Конечно. Таская такой горб, не горб, а могильную плиту - не устать. Смешно, но факт. А я ей: да, мадам. Слушаю, говорите... Ишь! Плохо себя вёл, оказывается. Бедных обижал, слово нарушил заветное. А я ей, да, мадам, но какое мне дело?

АЛИСА. Кто, кто нарушил?

БАЗИЛИО. (Распаляясь). Не верил!

АЛИСА. О!

БАЗИЛИО. У!!! Ты что, слепая? Он был прекрасным принцем, а за это стал Карабасом-Барабасом. Колдуны проклятые... Всё к одному. Теперь понятно - сапог снился с дыркой, а в нём ещё сапог... тоже с дыркой и с усами.

АЛИСА. Былые костюмы, гитара, замашки... Понятно теперь, откуда все это. А сам он знает? Базилио, береги себя!

БАЗИЛИО. Поцелуй любви. Вот.

АЛИСА. Поцелуй любви...

БАЗИЛИО. И весь тебе фокус. Он целует её и прощай старость... Он принц в белом костюме, а мы... Да что там!

АЛИСА. Мальвина.

БАЗИЛИО. Да! Быстро ко мне. Ближе. Ничего... (Рассматривает Алису). Красивая шляпа. Да. Патлы в индиго... Да. Шляпу и патлы...

АЛИСА. И один маленький глоток?

БАЗИЛИО. Нет.

Занавес

Картина третья

Опушка леса. Просцениум. Яркий свет. Под мерные удары барабана появляются Папа Карло, Буратино, Артемон.

АРТЕМОН. Уважаемый публикум! Драгоценный зритель!

БУРАТИНО. Пользуемся случаем пригласить тебя на представление миракля Красная шапочка! Неповторимый, единственный, самый прекрасный...

АРТЕМОН. Самый достоверный и тонкий театр "Поле Чудес!"

ПАПА КАРЛО. Сурьёзно! Только у нас. Театр на рассвете. Театр первого луча.

БУРАТИНО. Сочетанье глубокого анализа женской души!

АРТЕМОН. С подлинно-приключенческой фабулой!

ПАПА КАРЛО. Только у нас. Только сурьёзность!

БУРАТИНО. Вечные образы...

ПАПА КАРЛО. Воплощенные мастерами сцены. Только здесь и никогда больше!

БУРАТИНО. Смех и слёзы!

ПАПА КАРЛО. Папы Карло!

АРТЕМОН. Становится сурьёзным оружием...

ПАПА КАРЛО. На вираже судьбы!

БУРАТИНО. Силы волчьих инстинктов разбиваются о скалу медитации!

ПАПА КАРЛО. Волны зла не в силах размыть берег добра! Только у меня!

Замечает Алису в красной шляпе набекрень. Базилио безуспешно пытается втащить её за кулисы.

БАЗИЛИО. (Шипит). Испортишь! Не лезь! Назад-д-д-д-...

АЛИСА. (Идёт на папу Карло). У тебя... У тебя!.. - тихая гавань. У меня... У меня ночь! Без конца. (Увлекается). Ночь, страшная ночь (выдержав паузу) души.

БУРАТИНО. Это не работа. (Пиная ногой барабан).

ПАПА КАРЛО. Что ты сказал?

БУРАТИНО. Говорю - не работа. Помощничков принесло!

АРТЕМОН. Позвольте, кто эта дама?

БУРАТИНО. Эта дама - зритель. Этой даме кажется, что она имеет право вмешиваться в чужие дела, потому что эта дама наверняка мечтает посвятить свою жизнь искусству.

ПАПА КАРЛО. Зритель... Но что это - зритель? Она сказала: ночь души! Боже, как верно! И неплохо сказано... Артемон?

АРТЕМОН. Это будет наше последнее представление, сынок.

ПАПА КАРЛО. (Алисе). Но откуда ты, зритель? Подойди, я близорук, молод, я почти не угадываю тебя в тумане. Ты любишь театр? Я не слышу... Кто же ты?

АЛИСА. О!!! (Пауза). О-о-о-! Это мы. Ночь и я. О, жила бы за зеркалом, щёлкала бы орехи, дружила бы с кроликами, котами, трюфовыми дамами... (Запинается). Кажется, сознание моё расщепляется, расщепля, ля! Ля-а-а! (Напевает). На подмостках (неожиданно хриплым голосом) одного имени ещё кого-то терпеть? Нет. Вообразите, этой жалкой дуре, ломанке, кукле, сексуальной дурочке с синими волосами привалило столько счастья! Не верю! Не... верю. Где правда? Выше? Увы, одинокой, одинокой женщине остаётся только святилище искусства.

БУРАТИНО. (Шаг к Алисе). Почему на ней шляпа моей жены?

АЛИСА. Ты везде и повсюду видишь свою жену. Ты ещё ребёнок!

ПАПА КАРЛО. Продолжаю. Только у меня трагизм достигает...

БУРАТИНО. (Прерывает папу Карло). Почему на тебе, тебе, тебе шляпа! Ты спёрла! Как тебя зовут?

АЛИСА. Сколько в нашем мире шляп! Но ты видишь одну единственную! Для тебя существует только одна... Дитя, знаешь, есть прелестная история о шляпе, которую прошляпили, поскольку дело, которое находилось в шляпе, досталось в руки обыкновенной шляпе.

ПАПА КАРЛО. (Царственно). О! Недурно, зритель. Для рядового зрителя даже очень недурно. Артемон?

АРТЕМОН. Мираж.

АЛИСА. (Обнимая папу Карло). Оставь меня одну. Не умножай мои печали. Красное к лицу Алисе. Но, если хочешь, незнакомец, я расскажу тебе историю своей жизни.

ПАПА КАРЛО. (Сухо). О шляпах, которые в шляпах?

АЛИСА. Я спою историю своей жизни. (Уводит папу Карло). Песня поражения и побед, песня падений и взлётов, гимн парений и прощаний! Что там шляпы!

БУРАТИНО. Папа Карло! Папа! (Тащится следом).

АРТЕМОН. Дитя сейчас, кажется, закатит небольшую истерику. Спешите видеть.

СЛЫШНЫ ГОЛОСА: В последний раз, я плевать хотел... Да-да! Именно так. Как слышал. Нет! (Душераздирающее «нет» повторяется). Успокойся. Ты же гений, гений, у тебя почва! Понимаешь, почва! Не обращай внимания! Па-па-а-а! Пустите! Прочь. Не задерживаю!

Проходит Карабас-Барабас.

КАРАБАС-БАРАБАС. (Деловито). Так-так... Дисциплинка ещё та! Под мышками режет... Так-так-так... Не продохнуть, боже мой! Устрою я вам представленнице, отравленнице... Карабас-Барабас, помоги! Карабас-Барабас, устрой, достань, спаси! Я вам устрою спасеньице! Я... Да. Да! Да!!! (Издалека доносится пенье Алисы. Голоса приближаются). Кошмар... (Исчезает).

Спальня Мальвины.

В окно забирается Пьеро.

ПЬЕРО. Никого. Глазам не верю. (Прикуривает). Никого...

МАЛЬВИНА. Что ты имеешь в виду? (Смеётся).

ПЬЕРО. Тс-с-с... Там за рекою злой черкес... (Садится на край постели). Радость моя, доброе утро.

МАЛЬВИНА. Нет, это сон, волшебный сон. (Холодно наблюдает за Пьеро).

ПЬЕРО. Только не так громко. Правда, я одет... Впрочем, это нетрудно исправить. (Стягивает рубаху. Зевает).

МАЛЬВИНА. Нет... сон, прекрасный сон.

ПЬЕРО. Не сон. А явь! Лишь явь нам не щадит сознание! И мы, и мы взываем к снам.

МАЛЬВИНА. Достаточно услышать твой голос... Где ты шатался? Скажи спасибо, что я ещё помню, как тебя зовут! Не прикасайся ко мне!

ПЬЕРО. (Возится со шнурками). Когда-то был Пьеро, теперь я тень. Предутренняя тень волшебных сновидений.

МАЛЬВИНА. Ты бездарен. (Загибает пальцы). И утром, и... ночью. И в полдень. Ненавижу. Я сказала, не прикасайся! (Потягивается). Утро? В самом деле? И все ушли? И без меня? Разбудить забыли? Слушай, Пьеро... Что тут было ночью, ты не поверишь!.. Я сказала - не прикасайся! Они говорят, что теперь конец, но я не верю, он... и просто вижу его седые виски, - потом у этого что-

то случилось в голове и, значит, он на стену полез, нам конец, всё кончено, я вас любил! А я вижу, как он... идёт... одинокий, несломленный, гордый, лишний!.. Пьеро, я решила тебя наказать. Убери руки.

ПЬЕРО. И не думаю.

МАЛЬВИНА. Ну, значит, у тебя само так получается. Взгляд похабный... Отвернись, я оденусь. (Издали доносится пенье Мальвины). Кто же так поёт? И я... буду так петь, когда переиграю всех на свете красных шапочек. Подай платье. Да, кстати, чего тебе от меня нужно? Не понимаю. (Зевает). Так петь... Не понимаю. Вот и папа прокричал. Утро... Ты не ответил, зачем пожаловал?

ПЬЕРО. Ситуация...

МАЛЬВИНА. Только не ври! Нет-нет, не подходи и забудь про это навсегда.

ПЬЕРО. Мальвина, ты меня недооцениваешь.

МАЛЬВИНА. В самом деле?

Оба застывают. Алиса и папа Карло медленно проходят, беседа.

АЛИСА. (Нежно) Совсем ручной, дурашка...

ПАПА КАРЛО. (Сломленный). Изумительная! (Целует ей руки, себе руки...). Сколько лет в одиночестве... мечты, ночь души! Ты будешь, клянусь, будешь в моём театре, или я не папа Карло! Будешь. Бездна обаяния...

АЛИСА. (Целуя его в висок) Н-е-т-т. Я птица. Над бездной. Я альбатрос! В этом безумном мире... (Разводит руками). Где же твоё поле чудес?

ПАПА КАРЛО. Дивная? Я - твоё поле чудес.

АЛИСА. Э-э-э... Нет, милый, нет. Увы! Оно обернулось ко мне другой стороной - равниной, степью дураков. И там мне место. Не просите, не просите, всё кончено. Милый, я не могу. Вы чистый, чистый кристалл, а я мерзкая, испорченная женщина. (Протягивает папе руки. Ветер). Прощайте, вы никогда, никогда...

ПАПА КАРЛО. Нет! Только не это!

АЛИСА. Никогда больше. Навеки!

ПАПА КАРЛО. Всё выше! Нет, - всё ваше, теперь всё ваше! Ни за что!

АЛИСА. Хотите, я застрелюсь?

ПАПА КАРЛО. Понимаю, шутка! Только Джузеппе и вы. Пощадите. Я верю, верю вам, богиня, альбатрос.

Удаляются.

ПЬЕРО. Но почему ты не веришь? Он продумал до мельчайших подробностей этот план. Я не стану о них говорить подробно. Неважно. Зато - Базилио... Алиса плюс некоторые пикантные подробности...

МАЛЬВИНА. Кому я нужна теперь, Пьеро? Ты поэт. Лучше расскажи, как ты, убегая по крышам, отстреливаясь...

ПЬЕРО. Какое это имеет отношение! Оставим поэзию в покое.

МАЛЬВИНА. И Мальвину. Серьёзно.

ПЬЕРО. Не капризничай. Он сказал, что завтра, а это, как-никак сегодня. А кто даст гарантию, что он под кроватью у тебя не прячется?

МАЛЬВИНА. Довольно с нас одного папы Карло. Однако, что же про сегодня? Повтори.

ПЬЕРО. Ну, словом, эта свинья с бородой, это гнусное животное... За три копейки, воображает, можно купить поэта, девку, да ещё и убийцу.

МАЛЬВИНА. Ты забываешься, дальше.

ПЬЕРО. Прости. Я не тебя имею в виду.

МАЛЬВИНА. Пиши мемуары. Твои причитания меня не интересуют. Скажи-ка, Пьеро, а что там за подробности, о которых ты говорил: Может быть... он хочет меня похитить. Правда? Ну, Пьеро, отвечай же, строптивый мальчишка! Ну что ты умолк? Нам нечего скрывать друг от друга. Ближе тебя ведь у меня никогда не было... Никогда. (Обнимает его). Родной мой, сердце родное! Это сон, я сплю, ты вернулся...

ПЬЕРО. (Таёт). Я не отдам тебя никому.

МАЛЬВИНА. (Отстраняясь). Да брось ты! Не отдам никому... Кому ты нужен! Не прикасайся ко мне. (Смеётся). Ясное дело... он меня не отдаст. Какое благородство с твоей стороны. А ты понимаешь, что это значит - никогда, никогда больше не пялить на себя красные шапочки, слушая болтовню о театре. Никогда не видеть безумного Карлу, идиота Буратино? Ты это можешь понять? Прости, ты, видно, о другом, о крышах, перестрелках... И главное, Пьеро, не надо будет видеть тебя. В первую очередь тебя! Как ты бывал мне порою отвратителен... Но кто кого выбирал? А теперь выбираю я. Не плохо для начала. Да? Может быть, все эти годы в твоих объятиях я любила...

ПЬЕРО. Этого уroda?

МАЛЬВИНА. Позволь мне судить о мужской красоте.

ПЬЕРО. (Не утирая суровых слёз, заламывает руки Мальвине). Да, сколько хочешь суди о чём тебе заблагорассудится... Можешь ещё и ещё... сны свои смотреть...

МАЛЬВИНА. Кретин, ты мне делаешь больно! Какая дрянь... Низкая... Подонок!

ПЬЕРО. Ты так ещё больше мне нравишься. Не растаешь. (Они усердно сражаются, покуда Пьеро не связывает её простынями. Сгребает пирожки в лукошко, примеривает красную шляпу). Поздравь, дорогая, меня с премьерой. Не аплодируй громко. Побереги суставы. (Уходит).

Гаснет свет. Когда он зажигается, на сцене Буратино в мешке, за ним следует Базилио.

БУРАТИНО. ...папа Карло... Видишь, Базилио, они всегда бросают меня на произвол судьбы. Папа Карло... Они кого угодно вот так бросают. Им ни до кого нет дела. Безнравственны, у них нет почвы под ногами. Папа - папа... Провалялись. Базилио, отпустил бы ты меня? На кой чёрт я тебе сдался? Только без рук. Чтобы без рук! Приличия!

БАЗИЛИО. Виноват, ежели нарушил. Так сказать, раздумия... Роковое стечение обстоятельств. Тут уж мы с вами, так сказать, не в нашей власти.

БУРАТИНО. Давай откровенно, без рукоприкладства. Бумажник? Бога ради. Бери. Бери, он мне ни к чему. Без денег - ха-ха! - легче. Да?

БАЗИЛИО. Распространенное заблуждение. Пьеро вот тоже...

БУРАТИНО. А он где?

БАЗИЛИО. У него свой мешок. Я бы не хотел в нём оказаться.

БУРАТИНО. Ха-ха! Да? Честно, я тоже. Хочешь костюм? Он не старый. Он только так кажется, но он новый. Бери! Знаешь, я пожалуй пошёл бы домой босиком? Да? Так я решил. Это - выбор. Понимаешь? (Пытается снять пиджак. Отпускает края мешка...).

БАЗИЛИО. В мешок.

БУРАТИНО. Да, конечно, прости. (Подбирает края мешка). Да забери ты всё на свете! И папу Карло в придачу! И меня! Домой... не хочу! Холодно. Сыро, темно. Некуда, не к кому!

БАЗИЛИО. О, как я тебя понимаю! Разве я прошу тебя домой? Разве я тебя заставляю? Отнюдь. Мы - гуляем. Прогуливаемся - давай! - беседуем. Обопрись на меня. Возьми мою руку и давай мыслить. О фонтанах, звёздах. Воображать. Какая луна - повтори! - звёзды тишина.

БУРАТИНО. Тишина... Выпусти, Базилио! Скажу по секрету, скажу - ключик за дверь висит! (Смотрит на Базилио).

БАЗИЛИО. У этой тайны нет ключей...

БУРАТИНО. Ну ты и рожа... Всем рожам - рожа!

Из занавеса выпутывается Карабас-Барабас.

КАРАБАС-БАРАБАС. Базилио! Старый бандит! Ты опять что-то украл! Хо-хо! Звёзды, - а? - на небе, видал? С кулак звёзды! Вызвездило-то как! Как на родине. Красотища какая... светло как днём. Что я хотел тебе сказать... Да, всё ли у нас в порядке? Кстати, меня ведь отравили, как видишь. Я бежал... Ах вот что! С бородой как: Присобачить мне её или не надо? Без бороды как-то пресно и престиж не тот, а с бородой - волк какой-то смехотворный получается. Но она, она без бороды меня не признаёт! Так сказать, вечный образ...

БАЗИЛИО. Да в бороде ли дело, мастер? Иногда и с бородой, а иногда и без бороды смеются как зарезанные...

КАРАБАС-БАРАБАС. Эх куда тебя потянуло!

БАЗИЛИО. А женщины, мастер, не то чтобы... с бородой там, а на чей вкус, какая. Значит.

КАРАБАС-БАРАБАС. (Глядится в карманное зеркальце). Мастером меня больше не называть. Это раз. Во-вторых, я не таксист, Базилио. Я мастер!

БАЗИЛИО. Вам шуточки, а нам работа...

КАРАБАС-БАРАБАС. Мешками! Мешками работа! Не надорвались ли?

БУРАТИНО. Да-да, мешками! Жди, когда надорвётся эта рожа.

КАРАБАС-БАРАБАС. Что это, Базилио?

БАЗИЛИО. (Поигрывая брелоком). То, чего вы добивались.

КАРАБАС-БАРАБАС. Как? Уже? И всё? И ты? Ты её в мешок?

БАЗИЛИО. Не надо. До Мальвины ещё не добрались. А этого вы должны помнить. Буратино, кто ты?

БУРАТИНО. Я...

КАРАБАС-БАРАБАС. (Базилио). Ты болен! Зачем мне некто Буратино? Кто он?

В самом деле, зачем?

БАЗИЛИО. (Вспыхивает). Какого чёрта! Вам не угодить!

КАРАБАС-БАРАБАС. (Гладит Буратино по голове). На полтона ниже, Базилио. Какая смешная крыса...

БАЗИЛИО. Вы просили расчистить путь. Я расчищаю. Он... вот он (тоже гладит Буратино по голове). Эта смешная крыса в спектакле...

КАРАБАС-БАРАБАС. Да-да... бедное дитя, сирота...

БАЗИЛИО. Играет волка.

КАРАБАС-БАРАБАС. Удивляюсь, откуда иногда в таких вот берётся такое мужество! Играть волка!

БАЗИЛИО. Но и вы играете, должны играть волка.

КАРАБАС-БАРАБАС. Заруби у себя на носу - я никому ничего не должен!

БАЗИЛИО. Играть волка. Чтобы съесть бабушка. Волк и бабушка - два символа, съедаемые волками, - такова грязная интрига, которую они разыгрывают, выдавая это за искусство! А вы только того и ждёте.

КАРАБАС-БАРАБАС. Каннибалы...

БАЗИЛИО. Мне прикажете есть? Ну, а потом Красную шапочку...

КАРАБАС-БАРАБАС. Очень славно. Просто прекрасно! Но я вспомнил. Довольно о каннибалах. Между прочим, я волнуюсь. И это - прекрасно. Лицом к лицу, момент истины, время, когда... Поскорей бы. Да, когда время лица к лицу, постигаешь - хочешь этого, не хочешь - вечность. Запиши где-нибудь.

БАЗИЛИО. Что мне ваша вечность. И у вечности есть границы. Вот иногда я себя такой вот границей и ощущаю. Волосы аж на голове дыбом становятся! Полчаса. Как бы не так! Что вы знаете, мой курносый мастер, о карнавале! Под маской дурака, как обычно, прячется... дурак. Под маской короля - дурак тоже. И даже, если они меняются ими, масками... (задумывается) ничего не меняется. Король остаётся королём. А ты говоришь, Буратино, слава, деньги... Дым! Пойдём, бедный, пойдём. Прогулка! Мастер, вам пора менять наряд.

КАРАБАС-БАРАБАС. Базилио. Я предупредил тебя, в последний раз... Маска мастера... Только маска, а под ней лицо специалиста! (Переодевается).

БАЗИЛИО. Итак, соловьи. Я держу своё слово крепко, Буратино! (Тащит мешок за собой).

БУРАТИНО. Козёл...

Занавес.

Картина четвёртая

Занавес расходится, открывая сказочный интерьер сказочной избушки в духе братьев Гримм. В кресле-качалке расположился папа Карло. На нём чепец, платье, на носу очки, в руках барабан. Негромко, в лад словам, трагик бьёт в барабан.

ПАПА КАРЛО. И тут следует продолжение нашей сказки, так сказать, сказа. Намёк за намёком - доброму молодцу урок, стало быть. Молодец не унывает, груздем назвавшись. Но это присказка, друзья, присказка, чтобы заполнить не-

ловкую паузу. Верно? Так где же внучка? Где конструктивные идеи? Где она, имеющая обыкновение носить красную шапочку? В цветах ли она? Догадка верна. Что же несёт моя милая внучка? Пищу. К кому направляется моя радость, несущая духовную пищу? Ко мне...

Мочи нет, как голова кружится. Божественная, ослепительная, как альбатрос. Бабушка живёт в уютном жилом помещении. Вот кофейник. Из него пьёт. Вот часы. Качалка. Хорошо качаться бабушке и вязать. Разве ведаёт прамактерь, что над седой головой её сгущаются тучи! Тёмная сила зла - в образе хищника - пришла к выводу - искоренить. Безжалостные парки прядут, старуха, жизни нить! Костлявые персты перебирают узелки. То день, то ночь... и сутки прочь. И к тому же - лес ужасный! А по утрам, скажем, вполне сносный. Сурьёзно.

Но это бабушка нарочно, время бабушка оттягивает. (Иным тоном). Буратино!.. (Возвращаясь к прежнему тону). Но что томит грудь? Предчувствие ли? Я ощущаю тревогу. Я не нахожу себе места. У двери? Кто! (Закрывается рукой). Кто... Нет! Не дровосеки. Не время дровосекам, не время. Те стучат открыто и радостно. Кто там стучит? Где Артемон? Какая тишина... (Постукивает пяткой в пол). Ага! Стук громче! Чу! Мне страшно, страшно! Волк... О! Это ВОЛК! (Проходит Пьеро в красной шляпе, в платье...).

ПЬЕРО. Так... к бабушке отправляясь, спекла я оладушки. Весь день в цветах бродила, подол свой замочила, тут солнышко проснулось... и бабушка открыла глазки. Звенели колокольчики, деревья плыли вспять, и снова всё забыла...

Едва успевает скрыться, как появляется Алиса.

АЛИСА. (В красной шляпе, с лукошком). Гм... бабушке-старушке несём подарки в дом, немного постарела, но дело тут не в том... Вот солнце закатилось, кума зашла потом... Гадость какая!!!

Уходит.

ПАПА КАРЛО. И, ощущая тревогу, я слышу удары судьбы. Хотя - только шаги. Только шаги.

Вваливается «волк» - Карабас-Барабас.

КАРАБАС-БАРАБАС. (Оглушительным шёпотом). Порядок, папа. Запоздал, но дело в шляпе.

ПАПА КАРЛО. (После длительной паузы). Их - две.

КАРАБАС-БАРАБАС. (По-хозяйски). Две, одна. Ладно, пропадай, папа. Скорей пропадай. Живо! Давай, давай, старина... Сейчас Мальвина.

ПАПА КАРЛО. (Бухаясь вдруг на колени). Ноги, Буратино... У первой ноги... Не то чего-то с ногами. Я... Не спал ночь. Мне трудно. Я стар.

КАРАБАС-БАРАБАС. (Плюхаясь в качалку). Не надо. Ноги есть ноги, папа. Ступай, ступай, ножками. Тебе в дровосека рядиться надо.

ПАПА КАРЛО. Мне страшно, сынок. Предчувствие томит меня... Карабас-Барабас... Мы что-то выпустили из вида, не рассчитали...

КАРАБАС-БАРАБАС. (Жёстко). У всех предчувствия, всем страшно. Многие чего-то не учли. Такова жизнь.

Папа Карло выходит и возвращается спустя секунду с огромным картонным топором.

КАРАБАС-БАРАБАС. Рано.

ПАПА КАРЛО. Раны мои затянулись пеплом ожидания!

КАРАБАС-БАРАБАС. Допускаю. Но я говорю - рано, ты поспешил. Не твой выход. Сейчас шапочка. Ты оглох? Да ты посягаешь на единство действия! (Из-за кулисы спиной пятится Пьеро).

ПАПА КАРЛО. Единство. (После паузы). Вот значит что! А голос! А то, что у второй голос не её! А?! Но знакомый. Но не её! Где наше единство? Где? И ты осмелился мне о нём говорить? Ты заикнулся о единстве? Когда я из кожи лезу, чтобы сохранить, сберечь, защитить святое святых от... телевидения. И ты мне строишь козни? Ты перебегаешь дорогу? А как ты обошёлся с женщиной?.. Да ведь она в тысячу раз умней тебя, нежнее, добрей, талантливей!

ПЬЕРО. Оладушки пекла, несла бабушке. Шла. Наконец: всё в порядке. Ого! Ну и волк у нас нынче!

КАРАБАС-БАРАБАС. (Останавливая папу Карло жестом руки). Мальвина. Любовь моя! Блаженство взора. Жизнь без тебя пустыня.

ПАПА КАРЛО. Я переутомился. Голова. Все знакомы.

ПЬЕРО. Ах, Буратино! Не стыдно? На нас смотрят. О, кажется, ты пьян!

КАРАБАС-БАРАБАС. Тобою.

ПЬЕРО. Какие у нас глазки!

ПАПА КАРЛО. Нет! Мерзость запустения! Бред! Антракт. По техническим причинам. Закройте же это (показывает на занавес). Закройте эти... это... глазки.

КАРАБАС-БАРАБАС. Ты давно съеден. Мной!

ПЬЕРО. А ушки у нас какие! Ушки!

КАРАБАС-БАРАБАС. (Медленно движется к Пьеро). Изнемогаю... у ручья. Как годы изменили твой голос. Раньше звенел как колокольчик на лугу, теперь в нём слышится мне бархат всех печалей. Он - тучи, что дождём... Гм. На грудь! Мальвина! Я не тот, кто есть. Не Буратино. Но и не волк.

ПЬЕРО. Откройте же тогда!

КАРАБАС-БАРАБАС. О да!

ПЬЕРО. Тогда?

КАРАБАС-БАРАБАС. Не Казанова, маска я.

ПАПА КАРЛО. (Борясь с занавесом). Как миленький пойдёшь! Никуда не денешься. Ножками! О-о. все мы красные шапочки, все. Только Джузеппе, только он. Скандал! Скандал!

КАРАБАС-БАРАБАС. (Срывая костюм волка). А это то, что пылает под маской! Карло!!!

Папа Карло застывает на месте. Из горла его вырывается шипенье, бульканье, перерастая в известный вопль. Карабас-Барабас одним махом покрыв-

вает расстояние, разделявшее его и папу Карло, хватает его за горло. Вопль гаснет.

КАРАБАС-БАРАБАС. Свадьба, помолвка, всё, что угодно! Но чтобы - это! Я душу выну. Балаган по перышку разнесу! Мокрое место! Базилио!

БАЗИЛИО. (Неизвестно откуда). Праздник у ёлки. Не понимаю. Что ещё нужно? Зачем Базилио?

КАРАБАС-БАРАБАС. Не мешкай. Займись им! (Отпускает на миг папу Карло, который тут же заливается своим воплем. Снова хватает его за горло.) Да замолчите, отец! Я беру твою дочь. Согласен? Кивни и изумишься, ты свободен. Душител! А не отец. (Папа Карло валится на пол. У Пьеро сползает шляпа и парик... Пьеро швыряет на пол и то и другое. Кричит).

ПЬЕРО. Добро пожаловать в гербарий! Как тебе мой голос, старина! Я расстроган. Бархат печали, о бархат печали, смелее, Барабас, роль обязывает к дерзости!

Вбегает Мальвина. Вид её жалок. В мешке за ней скачет Буратино.

МАЛЬВИНА. Прочь! Куклы! Где же он... Он ушёл? О... (замечает, догадывается, что перед ней Карабас-Барабас) Мой Карабас... Барабас..... Вот какой ты! (Робко подходит к нему, гладит по щеке. Карабас не двигается, наблюдая краешком глаза за сценой). Вот и я, видишь? Ну? Была глупа, неумна, Что же взять с глупой девчонки? Слава? Подмости... Голубые волосы? Нужно ли тебе рассказывать, милый. Жизнь, она сложна, и пока разберёшься, что к чему, проходят годы. Но ты... вот какой... Спаси их, помоги им найти себя! Я твоя, Барабас.

ПЬЕРО. Уберите её! Она устала...

ПАПА КАРЛО. Это я устал.

БАЗИЛИО. И Тортилла устала в своё время... Как сейчас помню. Это были голодные годы...

МАЛЬВИНА. (К Пьеро). И ты поднял на меня руку, осмелился? Ты облил меня грязью? Его? Ничтожество. Ты хотел украсть моё счастье! Вор. Ты украл мой лучший парик, испортил лучшую шляпу!

ПЬЕРО. Мальвина...

МАЛЬВИНА. Да! Карабас мой! Что - не нравится? (Оборачивается и целует Карабаса-Барабаса. Пьеро бросается к Мальвине. Карабас-Барабас грохается наземь).

ПЬЕРО. Финал. Глупая, в его возрасте это чревато insultом. Бац, и нету, поминай как звали, догорели свечи. Жаль. Он иногда был забавен. (Трогает носком ботинка голову Карабаса-Барабаса). Не рыдай, не стоит. Оттуда не возвращаются.

БАЗИЛИО. Какая самонадеянность.

МАЛЬВИНА. (Обводя всех взглядом). Это вы, вы убили Карабаса-Барабаса!

БАЗИЛИО. Король умер, следовательно король - да здравствует. Хотя...

МАЛЬВИНА. Козёл... Да здравствует козёл!

ПАПА КАРЛО. (Приподнимаясь. К Базилио). Ты. Подонок.

БАЗИЛИО. Лучше пульс считайте. Он превращается, судя по всему. В кого?..

БУРАТИНО. В козла маринованного!

БАЗИЛИО. Нет. Ему другое.

МАЛЬВИНА. Землёй меня засыпьте! Одеялом роз укройте! Уснуть хочу!

БАЗИЛИО. Как раз сейчас этого делать не стоит. Прозеваете занятный момент.

Входит Алиса.

АЛИСА. Опоздала? Нет? Или опоздала... Что молчите! Ну? Мальвина... Где она?

О, она плачет... Да целуйте вы его покрепче, девочка. Чего уж тут слёзы лить.

Папа Карло, не смотрите так жутко на меня! Не смотрите, я сказала! Рассвет...

всё утро я думала... ну, словом, согласна! О пыль кулис!

БАЗИЛИО. Пыль.

МАЛЬВИНА. Он... розовеет. Что это? Смотрите! (Отшатывается). Не он! Это не он!

Все обступают Мальвину и лежащего Карабаса-Барабаса. Когда они через несколько секунд расступаются, на сцене стоит «прекрасный принц». Его те-ребят, щупают, отмахиваются от неперемного волшебного дыма, лезут в рот пальцами, охают. Принц безмолвен. Глаза закрыты.

МАЛЬВИНА. (Не отрывая глаз от принца). А тот... тот уехал, что ли?

ПАПА КАРЛО. Тихо. Минуточку тишины.

АЛИСА. Базилио, прости. Я не хотела мешать. И потом - как знать, что к добру, а что нет, согласен?

ПАПА КАРЛО. Друзья, близкие соратники и сёстры! Нам снова! Улыбнулось солнце. Мы ждали, терпеливо ждали. Базилио, не строй рожи! И мы победили. Всё по порядку. Победа шла за победой и потому иногда казалась поражением. Много побед - делаю вывод - вредно. Но мы невзирая на это победили. ПЬЕРО. (Уходя). Что называется, повезло. (Базилио придерживает Пьеро). У меня там вещи.

БАЗИЛИО. Закрыто на ремонт. Белят, красят. Забито гвоздями.

ПАПА КАРЛО. Молчим и слушаем! Братья и спутницы! Светлая мысль. Нет сомнений, вы изрядно помотали мне нервы. Но таковы законы. И нет ничего постыдного в том, что Красная Шапочка у всех застряла в печени. Кто-то говорит: натурализм. Кто-то: сюрреализм, кто-то говорит вообще неизвестно что. Мы же говорим НЕТ и отворачиваемся. Мы отворачиваемся и видим... Лица. Две красные шапочки. Бороду. Шкуру волка. И одного принца. И нет никого во вселенной, кто смог бы это отрицать. Это факт. Нет никого, кто захотел бы помешать нам, суя свои палки в колесо факта. Мы с вами. И луч солнца. Блеснул. Лишения. Беды, тучи сползли.

АЛИСА. Ночью он был не то, чтобы очень, но всё же...

БАЗИЛИО. А вдруг он тоже превращается? Алиса! Мир - болото. Под ногами нет почвы, колдовство, семиотика... Не по себе мне, Алиса!

ПАПА КАРЛО. И вот - срок зрелости, проникновения. (Вопит). О, радость! О, ликование!

АЛИСА. Я начинаю догадываться.

ПАПА КАРЛО. Завтра! Нет, подумайте, завтра, завтра!

БУРАТИНО. Попрошу не мешать папе. Спокойней. Говорит папа. Внимание, папа говорит!

ПАПА КАРЛО. Да. Говорю - не будем спешить. Не завтра. Рано или поздно наш театр, наше ПОЛЕ ЧУДЕС представит новую, роскошную мистерию "Пагубная страсть к театру!" И главная роль... (Выдерживает значительную паузу) будет отдана нашему милому, новому, юному другу!

Звучит хор. С неба валятся цветы.

АЛИСА. Мне же - роль зрителя...

БАЗИЛИО. Текст. Нет у неё текста, Алиса... А голос? Знаете, Карло, не предлагайте мне ничего. Ладно? Знаете, старые привычки, обязанности...

Папа Карло поднимает с полу бороду и прилаживает её к лицу принца. Мальвина в слезах умиления бросается ко всем по очереди на шею.

ПАПА КАРЛО. Мой юный друг, разрешите от лица персонала... Смущение, я преодолею тебя! Итак, мой друг...

ПРИНЦ. (Скрипучим голосом машины прерывает папу Карло)... монах... монах... бредущий монах... под дождём... всё время дождь... с зонтом... я не могу ответить на все вопросы человечества... у меня нет фотографии на фоне скал... мальвина... о... мальвина... (повторяет имя).

Насвистывая выходит Артемон с фотокамерой. В течение монолога он устанавливает аппарат и персонажей перед ним. Беззастенчиво поправляет рукой лица. Отбегаёт. Поднимает руку, кричит.

АРТЕМОН. Птичка вылетает!!!!!!!!!!!!!!

И в самом деле, вылетает внушительная жирная птица.

КОНЕЦ

Ленинград 84-85 г.

Драгомощенко: *Это моя пьеса. Я могу сказать ещё, что там есть ещё одно, для меня это было очень важное качество возникновения материала и его рост — то, что действие, поступки героев, действующих лиц, движения (даже нож взять или прореагировать на что-то) возникали из языка. То есть они придумывали на ходу себе, что делать. Потому что они лгали, а для того, чтобы подтвердить ложь, они вынуждены были как-то её подтверждать. Возникало совершенно непонятное действие. <...> Их вела речь, их заставляла двигаться речь. Их заставляла двигаться речь всё глубже и глубже. И в конце концов какие-то реальные события, которые действительно возможны были бы в этом, отодвигаются в сторону, и возникает совершенно гротескнейшая ситуация, когда люди говорят: «У тебя выросли уши ослиные». Раз — а у него у самого выросли уши ослиные.*

МИХАИЛ БОГАТОВ

РЫБА

пьеса в трёх действиях

Авторская ремарка: *Участвуют два актёра. В каждом действии они, не уведомляя зрителей, меняются ролями так, что первое и третье действие начинает читать один и тот же актёр. Желательное исполнение — максимально отстранённое, а ля «В ожидании Годо» Беккета, совершенно никакой школы Станиславского. Для усиления эффекта остранения — при хорошем предварительном знакомстве с текстом — допускается чтения с листа. Поскольку участвует только двое, то реплики по ролям не расписываются: каждую следующую читает другой.*

Пьеса предполагает участие героев-мужчин, однако возможно включение женского персонажа. Тогда в первом и третьем действии предпочтительно начинать чтение с женского персонажа.

Сценическое оформление минимальное: два стула, на которых актёры сидят. Возможно следующее решение: в первом акте они сидят лицом друг к другу — в три четверти к зрителям — на некотором удалении; во втором — стулья стоят спинками друг к другу и актёры смотрят в разные стороны (также, в три четверти к зрителям); в третьем действии — возвращение стульев и актёров к положению первого действия.

Также можно уведомить зрителей о том, что эта пьеса — Пятая, самостоятельная часть романа Михаила Богатова «Невидимка» (необязательно). Чтение в среднем занимает полтора часа. Желательны 5-10 минутные перемены между действиями. Допускаются зрители не младше 14 лет.

ЗНАКОМСТВО

— Не хнычь. Согласен. Но не стоит отвлекаться на мелочи, продолжайте. Итак, вы перелезли через забор.

— Да-да, вы правы. Хотя, знаете что? Я хотел бы вам признаться в убийстве. Можете сразу же доставать своих рыб.

— Время решения на рыбах определим мы сами. Так. Мы вас внимательно слушаем. Вы кого-то убили?

— Вероятнее всего, да.

— Что значит «вероятнее всего»?

— Я не до конца помню, но мне кажется, что да, убил.

— Тогда давайте пойдём по порядку. Итак, вы перелезли через забор.

— Нет-нет. Всё началось гораздо раньше.

— Когда же?

— Когда мы познакомились.

— Когда именно это случилось?

— Вот именно: когда. Тогда я жил беспечно –

— Что значит «беспечно»?

— Хороший вопрос. Приблизительно так: жил, не задумываясь о том, что живу и живу именно я, полагаясь на то, что каждый новый день принесёт мне свои ежедневные задания, и ни о прошлом, ни о будущем думать не надо.

— «Приблизительно» нам не годится, но мы вас поняли. «Беспечно» – неточное слово. Мы бы предпочли называть этот период вашей жизни «самозабвенным». Мы за предельную точность. Вы обязаны были присягнуть, хотя и отказались, что будете говорить точно, точно и никак кроме точно. Напоминаем, что у вас никакой точности, кроме вашей жизни не было и не будет. Всё, что помимо жизни, весьма расплывчато и никакому рассмотрению, а уж тем более приговору не подлежит и подлежать не может. По-крайней мере, мы бы за это никогда не взяли и не возьмёмся, в чём вы можете быть безусловно уверены. А теперь вернёмся к вашему знакомству, если, конечно, оно поможет нам всем понять, почему вы перелезли через забор. И хотя рассмотрению подлежит лишь данный эпизод, но мы готовы выслушать и ваше признание в убийстве, ежели таковое имело место. Помните, что с забором яснее, чем с убийством. Сегодня, к сожалению, стали типичными случаи, когда некто в убийстве охотно или неохотно, но признаётся, оно не совершая, и, с другой стороны, убивающий направо и налево ни о чём таком почему-то даже говорить не желает, он даже через заборы не перелезает. Поэтому в судах чаще всего обвиняются те, кто никого не убивал теми, кто только и режет, колет, жжёт, стреляет, душит, топит, четвертует и колесует других. Если вы, как и те хитрецы полагаете, что, признавшись в убийстве, поднимете тем самым свой социальный статус до уровня поместного судьи или именитого чиновника, помните: мы здесь находимся в том числе и затем, чтобы помешать вам воспользоваться этим лифтом, приостановив своим приговором по-

лёт ваших самых радужных надежд. И так, вы жили беспечно, когда познакомились. Как именно это случилось?

— Это произошло на одной вечеринке, где присутствовало много незнакомых людей.

— Вы их точно не знаете или желаете от нас что-то скрыть?

— Я их не знаю. Возможно, я что-то и скрываю, но тогда я даже не знаю – что именно.

— Ничего, мы разберёмся с этим. Продолжайте. Чем именно занимались на этой вечеринке, как вы нас уверяете, люди?

— Они пили алкогольные коктейли и танцевали под громкую музыку.

— Что за коктейли? Что за музыка?

— Я это уже плохо помню, но, кажется, больше всего виски с колой и пиноколаду.

— «Виски с колой» и «пиноколаду» – это название музыкальных коллективов или некоторых из звучащих там композиций?

— Нет-нет, это название алкогольных коктейлей.

— Ясно, мы это проверим. А музыка?

— Музыка была тяжёлая.

— Она вас ничтожила, угнетала, давила, вводила в депрессию?

— Нет, напротив, она бодрила и окрыляла.

— Почему тогда вы назвали её «тяжёлой»?

— Это не я её так назвал. Её все так называют. Она ритмичная, громкая, с множеством ударных инструментов, бас- и электрогитар.

— Хорошо, мы проверим эту информацию. Продолжайте.

— Она была с подругой. По-видимому, они пришли вдвоём, без компании, и, также как и я, мало кого знали тут.

— «Мало знали» или «совсем не знали», уточните. В этом – важное различие.

— Знали мало, но больше чем я.

— Почему вы так решили?

— Потому что они периодически, то одна, то другая, а то и обе вместе кивками приветствовали тех или иных, проходящих мимо них людей. Но, при этом, не вступали с ними в беседу.

— Уверены ли вы, что это не была разновидность тика или следствие зажима шейного нерва? Это бы объяснило причину их совместного появления на людях – вы ведь знаете, что люди с типичными заболеваниями часто сдруживаются друг с другом в силу недуга: слепые со зрячими, безногие с безрукими, любители детей или животных – с любителями животных или детей, ненавистники женщин – с ненавистницами мужчин?

— Нет, не думаю, что это тик, поскольку впоследствии, при мне, ни одна из них не кивала головой так же никогда, кроме случаев, если хотела с кем-либо поздороваться или попрощаться.

— И даже версию особого, приветственно-прощального тика вы не допускаете?

— Я не знаю, я не врач. Не думал над этим.

— Не думали над тем, что вы – не врач? Почему? У вас к врачам идиосинкразия?

— Нет-нет, я не испытываю к врачам никакого неприятия.

— Даже скрытого, латентного, имманентного? Судя по горячности вашей последней фразы, что-то личное в вашем отношении к врачам всё же проскальзывает. Хорошо, продолжайте. Впрочем, ещё один важный вопрос: к моменту той вечеринки убивали ли вы прежде или, быть может, лазили через заборы?

— Нет, что вы. Не убивал точно, а вот через заборы – не знаю, может быть, в далёком детстве.

— То есть вы не можете быть твёрдо и точно уверены в том, что не лазили через заборы прежде?

— Конечно, не могу. Может, лазил, может нет.

— Но, при этом, вы твёрдо уверены, что никого прежде не убивали. Чем вы можете объяснить столь странную избирательность вашей памяти?

— Наверное тем, что убивать и перелазить через забор – разные вещи. И присутствие одних вещей память беспечно забывает, а отсутствие других надёжно хранит.

— «Беспечно» или «самозабвенно»?

— Последнее, простите, было бы в приложении к памяти тавтологией.

— Вы боитесь тавтологий? Вам за них стыдно? Это похоже на ваше отношение к врачам?

— Мне трудно сказать.

— Хорошо, мы зафиксируем это. Продолжайте.

— Я случайно оказался рядом с ними, этими подругами. Возможно, они манили меня такой же растерянностью, которую испытывал на этой вечеринке и я сам.

— Что вы противопоставите этой растерянности? Какими казались другие в сравнении с вами троими?

— Деловитыми, бойкими, знакомыми меж собой, привычными, свойскими, пьяными, весёлыми, как рыбы в воде.

— При этом, из-за музыки вы были, цитирую, "бодрым и окрылённым"?

— Да, я так говорил.

— Значит, вы не были ни деловитым, ни бойким, ни знакомым, ни привычным, ни свойским, ни пьяным, ни весёлым?

— Вы забыли про рыбу.

— Мы уже сообщили вам, что время решения на рыбах определим мы сами.

— Я не про эту рыбу. Я про ту, которая в воде. Как рыба. В воде.

— Отвечайте на наш вопрос.

— Да, я не был никем из вашего списка.

— Это ваш список. Ещё раз уточним: вы были досужим, вялым, незнакомым, оригинальным, чуждым, трезвым, унылым – и, при всём при том, бодрым и окрылённым?

— Звучит странно, но похоже – да.

— Вы находите такое своё состояние странным?

— Вообще-то мне прежде так не казалось, но теперь я вынужден это признать.

— Хорошо, мы это зафиксируем. Продолжайте.

- Затем, когда я оказался позади них, одна из них наступила мне на ногу.
- Которая – первая или вторая, та или эта, одна или другая?
- Простите, но на данной стадии моего изложения, мне этот вопрос кажется бессмысленным.
- Хорошо, мы вернёмся к этому вопросу и вашему возражению позже. Почему «одна из них» наступила вам на ногу? Вы так близко к ним подкрались? Или же, напротив, вы стояли далеко, а «одна из них» старалась отпрыгнуть как можно дальше и наступить на кого-нибудь?
- Да, я подошёл к ним близко. Потому что они вдвоём казались мне островком неподвижности и спокойствия среди этой беснующейся и танцующей толпы. Меня к ним оттого и влекло.
- Что значит «беснующейся и танцующей толпы»?
- Все вокруг прыгали, с остервенением скакали под тяжёлую музыку.
- Все до одного?
- Нет, некоторые жались к стенам с бокалами в руках.
- Они жались к стенам лицом или спиной?
- Спиной.
- Тогда можно предположить, что прыгающие и скачущие под тяжёлую музыку могли проливать их алкогольные коктейли?
- Да, именно так и было.
- Значит, пол был липким?
- Да, пол был неприятно липким. Подошвы моей обуви постоянно к нему клеились.
- Почему вы этого не сказали?
- Мне не кажется, что это имеет отношение к делу.
- Это нам решать. Продолжайте.
- Иногда они обе принимались за танец – наподобие того, как это делали все вокруг –
- Кроме тех, кто жался спиной к стене и чьи алкогольные коктейли периодически проливались.
- Да. Но как только они принимались, то тут же ступёвывались и переставали, будто ничего и не было. Я наблюдал за ними, стоя позади. Они меня не видели. И я находил это весьма трогательным.
- Вы находили «трогательным», что стоите позади и они вас не видят?
- Нет-нет, скорее то, что они неловко начинают танцевать, а потом, когда они полагали, что на них никто не смотрит, так же внезапно свою попытку прерывали.
- Понятно. А чем вы находили то обстоятельство, что они полагали, будто на них никто не смотрит, а вы, зная это, наблюдали за ними?
- Я находил это интригующим и волнующим.
- Поясните.
- Сулящим приключения.
- Какого рода приключения? Вы хотели отправиться с ними к неведомой планете, на необитаемый остров, в морские глубины, лабиринты пещер?
- Не могу сказать. Возможно – сразу всё это и ничего из этого конкретно.

— Это не очень понятно. Могли бы вы пояснить точнее.

— Мне, знаете ли, это тоже не очень понятно, но пояснить точнее я вряд ли смогу.

— Хорошо. Уточним: после вашего знакомства предлагали ли вы «одной из них» или другой путешествие к неведомой планете, на необитаемый остров, в морские глубины, лабиринты пещер?

— Нет, не предлагал.

— Не предлагали по причине невозможности совершить данные путешествия – или по иной причине?

— Думаю, что не предлагал по иной.

— Значит, вы могли бы совершить с ними данные путешествия, но не предлагали их совершать именно этим двоим?

— Нет, наверное, нет. Знаете, вряд ли я мог бы совершить эти путешествия.

— А почему вы тогда полагаете, не будучи в силах эти путешествия совершить, что не предлагали их по иной причине, а не по самой банальной? Вам не хотелось выглядеть слабым и неспособным? Хотя вы были, цитирую, «вялым и унылым»?

— Да, конечно, мне не хотелось выглядеть слабым и неспособным, но не предлагал я по иной причине.

— Если вы её не можете назвать, то откуда же вы знаете, что она не та, которую мы предлагаем?

— Не знаю как, но знаю, что не та.

— Как вы отличаете причину их неприглашения в силу неспособности – от любой иной?

— В такой форме – никак.

— Хорошо, переформулируем вопрос. Почему, подходя к ним и ожидая приключений, после знакомства с ними вы от приключений отказались?

— Мне трудно ответить. Люди во время влюблённости чем-то окрылены.

— Как тяжёлой музыкой?

— Нет, лучше. А потом, по мере продолжения знакомства, уже нет. Почему – я не знаю.

— Речь не о людях, а о вас. Значит ли этот ваш ответ, что, будучи влюблённым, вы себя чувствуете собой, а «по мере продолжения знакомства» одним из многих, кем-то, никем?

— Возможно, вы правы.

— Что, на ваш взгляд, более счастливо – первоначальная влюблённость или время, цитирую, «по мере продолжения знакомства»?

— Я полагаю, что влюблённость.

— Известно ли вам, что счастливые семьи похожи друг на друга, а несчастные – несчастны каждая по-своему?

— Да, это начало «Анны Карениной».

— Значит, вы полагаете, что классик ошибался? Зафиксируйте это.

— Нет. Я полагаю, что говорить о семье и говорить о том, о чём говорю теперь я – это разные вещи.

— То есть, подходя к ним сзади и наблюдая за их трогательными и нелов-

ними попытками танцевать как все, вы не собирались заводить семью? Ни с «одной из них», ни с другой, ни даже с обеими?

— Совершенно верно, конечно же, не собирался.

— То есть, вы не хотели, думая о планете, острове, глубине, пещере, заводить семью?

— Что вы, конечно же, нет. Ведь семье явно не подходят слова «неведомая», «необитаемая», «морская», в конце концов, «лабиринт».

— То есть ваша семья вам заранее видится известной, населённой, сухопутной, в конце концов, прямой?

— Да, как и всякая другая, чужая семья. Именно поэтому я не хочу её заводить. Можете зафиксировать, если желаете. И именно поэтому Толстой прав.

— Что же тогда значит ваше ожидание приключений?

— Наверное, я мог бы ответить так: сами они, эти незнакомые мне девушки, когда я за ними наблюдал, грезилась мне неведомыми планетами, необитаемыми островами, морскими глубинами, лабиринтами пещер. Вас удовлетворит такой ответ?

— Нас удовлетворит. Продолжим. А затем одна из них наступила вам на ногу.

— Да, во время очередной неудачной, неловкой и трогательной попытки скакать как все. И, знаете, это было очень смешно. Особенно после, когда выяснилось, что одна из них была танцовщицей балета.

— А другая?

— Школьной учительницей.

— А что смешного в танцовщице балета?

— Не в ней, а в том, что, будучи танцовщицей, она никак не могла здесь раскрыть своего умения танцевать.

— Как вы это можете объяснить?

— Очень просто. Люди сегодня стыдятся своих навыков и талантов.

— Поясните.

— Ну, скажем, в кругу друзей хочется блистать лучшим, что в тебе есть, одарять их, осчастливить. Но мы сегодня выбираем друзей так, что им глубоко плевать на лучшее в нас, и это, к сожалению, взаимно.

— Вы так делаете?

— Нет, я не делаю. Но другие, я уверен, да.

— Почему вы в этом уверены?

— Мне так кажется. Взять хотя бы эту вечеринку.

— Но ведь вы ранее утверждали, что для вас эти люди не были друзьями, а ваши будущие подруги были с ними едва знакомы.

— Да, я так говорил.

— Можно ли тогда делать вывод, будто они были среди друзей, не дающих им раскрыть собственных дарований, и, тем самым, осчастливить окружающих?

— Нет, наверное, нельзя.

— Ну, так и не делайте. Как бы вы представили себе сборище друзей там? Она бы танцевала, её подруга читала урок, другой начитывал рэп, третий собирал автомобиль, четвёртый резал салат, пятый мастурбировал. Так?

— Нет, это выглядело бы нелепо и безумно.

— Но из ваших слов мы можем представить именно такую картину. Кстати, что умеете лично вы? Что бы вы предложили дружескому кругу?

— Я не знаю, не думал об этом. Наверное, я хорошо умею сочинять и рассказывать разные истории.

— Судя по нашему разговору, это совсем не так.

— Тогда я не знаю.

— Полагаете ли вы, что кассир обязан в кругу друзей достать кассовый аппарат и начать всё подряд своим друзьям продавать?

— Нет, что вы. Одно дело – талант, другое – работа.

— Вы их разделяете?

— Конечно.

— Как именно?

— Талант раскрывается в удовольствии, работа применяется по необходимости.

— Может ли быть работа по удовольствию?

— Да, но необходимость – вряд ли.

— Мы вас не понимаем.

— Я сам запутался. Давайте продолжим.

— Что они сделали, когда наступили вам на ногу? Кстати, кто именно тогда из двух наступил вам на ногу?

— Я тогда их не знал, но позже выяснилось, что это была танцовщица.

— Танцовщица – это «одна из двух» или «другая»?

— Я не понимаю вашего вопроса.

— Как вы выяснили позже, что наступила на ногу именно танцовщица? Спросили: кто из вас танцовщица?

— Нет. В непринуждённой обстановке, за пределами вечеринки, в тот же вечер, когда мы рассказывали друг другу о себе.

— Зачем вы рассказывали друг другу о себе в непринуждённой обстановке?

— В принуждённой это не очень удобно делать.

— Зачем это вообще делать?

— Не знаю. Так все делают. Наверное, для того, чтобы узнать друг друга получше.

— Стали ли вы знать «друг друга получше» после того как выяснилось, что «одна из них» – танцовщица, вы – рассказчик историй, а «другая» – школьная учительница?

— Сложный вопрос. Скорее всего, нет.

— А что вы стали знать?

— Знать, пожалуй, ничего.

— Почему же вы говорили друг другу о себе, если это не позволило вам достичь цели – «узнать друг друга получше»?

— Не знаю. Видимо, чтобы не молчать.

— Вы боитесь молчания?

— Нет, я люблю молчание. Но в такие моменты, как момент знакомства, например, молчание пагубно. У людей нет ничего, кроме вязкой, клейкой массы слов, которыми они стремятся удержаться друг за друга.

- Есть ли в этих словах что-то помимо вязкости, клейкости и массивности?
- Да, они будят фантазию.
- Поясните.
- Неведомая планета получает название, необитаемый остров очертания, морская глубина координаты, пещера с лабиринтом являет свой тёмный и таинственный вход.
- Что пробудило в вас сообщение о том, что «одна из них» – танцует балет, а «другая» - школьный учитель?
- Я сразу же посмотрел на одну уважительным взглядом школьника на уроке, а на другую восхищёнными глазами зрителя из портера на премьере.
- Захотели ли вы стать в тот миг школьником или зрителем?
- Нет. И был благодарен им за то, что я могу смотреть глазами зрителя и школьника, не будучи ни тем, ни тем.
- Это вы и называете фантазией?
- Нет, я называю это влюблённостью.
- Мы этого не поняли, но зафиксировали. Продолжайте.
- Когда она наступила мне на ногу, то тут же извинилась, а я сказал: ничего страшного.
- Вы не боитесь, когда вам наступают на ногу?
- Нет, мне это просто неприятно.
- Сообщили ли вы им в ответ, что вам это неприятно?
- Нет, конечно же, не сообщил.
- Почему? Вас обуяло желание лгать им?
- Нет, просто такой пустяк как случайное наступание на ногу – не самый плохой способ завязать знакомство.
- Каков, по вашему мнению, самый плохой способ завязать знакомство?
- Это завязывание знакомства между патологоанатомом и его пациентом.
- Всё же, вы не любите врачей.
- Нет, просто это знакомство выглядит немного бесперспективным, односторонним и быстротечным.
- Хорошо. Каков, по вашему мнению, самый лучший способ завязать знакомство?
- Это когда внезапно к тебе подходит красивая девушка и говорит: вы мне очень нравитесь, я хочу вас всего.
- Случалось ли с вами первое или второе?
- Нет, ни того, ни другого. Я же не врач и –
- Вы полагаете, что красивая девушка внезапно подходит только к врачам, преимущественно, патологоанатомам?
- Я такого не говорил. Ко мне не подходят красивые девушки, которые мне могли бы понравиться, потому что мне не могут понравиться девушки, которые так могут подойти к первому встречному.
- Но вы же не первый встречный.
- Это как сказать. Для них-то – он самый.
- Откуда вы знаете о том, кем являетесь для них?
- Мне так кажется.

— Это странно, поясните. Ведь вы сами представили данный способ как наилучший.

— Да, представил. Но именно потому, что он наилучший, он неосуществим.

— Это странно. Вы сами сторонитесь лучшего для вас?

— Нет, конечно, нет.

— А почему наилучшим вы почитаете небывалое?

— Не знаю. Наверное, потому что оно таково.

— Мы зафиксируем выпад против реальности. Скажите, не становится ли девушка, которая к вам так подойдёт, сразу же некрасивой для вас именно потому, что она к вам подошла? Но, не подойди она к вам, вы бы считали её недостижимо прекрасной?

— Не знаю, я не думал об этом. Возможно, вы и правы.

— Мы полагаем, что данное недоразумение в вашем уме сродни вашей убеждённости в том, что вы не зовёте новых знакомых в путешествие, поскольку не хотите, в то время как вы этого просто не можете себе позволить.

— Полагайте всё, что вам угодно. Это не мои выводы.

— Вы упомянули, что вскоре покинули вечеринку. Куда вы направились и сколько вас было?

— Нас было трое и мы направились в кафе неподалёку.

— Чем славится кафе «Неподалёку»?

— Ничем, кроме того, что оно рядом и там значительно тише, чем на вечеринке.

— Что вы там заказали?

— Две бутылки шампанского, тарелку сыра и пиццу.

— Назовите их сорта.

— Шампанское не помню, самое недорогое. Сыра было пять сортов: твёрдый, с голубой плесенью, с белой плесенью, копчёный и сырные шарики. Да, кажется, ещё была брынза. Шесть сортов. Название сортов не знаю, не интересовался. Пицца «Пепперони», кажется.

— «Кажется» или «Пепперони»?

— Точно «Пепперони».

— Почему шампанское, сыр и пицца?

— Наверное, шампанское – чтобы подчеркнуть торжественность момента, сыр – потому что он лучшее из меню, что годится к вину, а пицца – потому что мы все проголодались.

— Откуда вы узнали про голод?

— Я их спросил, когда мы оказались на улице, не хотят ли они есть. И они, переглянувшись, ответили: хотим.

— О чём ещё вы их спросили? Что ещё они хотели?

— Я не понял вопроса.

— Не хотят ли они спать, сходить в туалет, снять обувь, принять душ, побродить по лесу, постричь волосы, удлинить ногти, завести экзотическое животное, остановить войну на Ближнем Востоке, увидеть как пакует скунс, как падает комета, как стирает енот, прокатиться на роликовых коньках, перечитать «Дон Кихота», поохотиться на сусликов, пострелять из лука, перевернуть

черепahu, промокнуть под дождём, сшить себе новое платье, поиграть в дочки-матери, выкурить сигару, наконец, прослушать симфонию.

— Нет, ничего такого я у них не спрашивал.

— Правильно ли мы вас поняли, что из всего обилия желаний, которые может сознательно испытывать человек, и из ещё большего обилия желаний, которые его терзают и о которых он даже не подозревает, вы спросили только одно: не хотят ли они есть?

— Да, именно.

— Почему именно об этом?

— Знаете ли, это такая установившаяся в культуре форма вопроса. Даже если человек не голоден, он может согласиться просто для того, чтобы продолжить знакомство, а не расходиться по домам.

— «Продолжить знакомство» – это продолжить «порождать вязкую, клейкую массу слов»?

— Да, в первый вечер. Да.

— Что ещё можно делать при первом знакомстве?

— Много чего. Наверное. Не знаю. Гулять по аллее, сходить в кино, кататься на лодке, заняться сексом, целоваться, держаться за руки, бегать взапуски, играть в лапту и прятки. Ну и, разумеется, отправиться на ужин.

— Почему вы предпочли последнее всем этим вариантам, если уж они вам известны?

— Я был оглушён музыкой, неподалёку было кафе, а их, к тому же, было двое.

— То есть все перечисленные варианты не годятся для троих?

— Да нет, годятся. За исключением, разве что, целоваться. Это не очень удобно втроём – мешает устройство лица, нос, щёки, лоб, а также длина языка.

— Что вы чувствовали в кафе «Неподалёку»?

— Счастье. Я определённо был счастлив.

— Почему? Объясните.

— Передо мной сидели две обворожительные барышни, обе проявляли ко мне интерес, и, наконец, я покинул то шумное многолюдное место.

— Где музыка вас «бодрила и окрыляла». Кстати, зачем вы отправились на ту вечеринку?

— Мне было скучно и одиноко.

— Даёт ли вам приход на вечеринки ощущение радости и причастия?

— Нет.

— Тогда мы вас не понимаем.

— Я сам себя не всегда понимаю.

— Хотели ли вы там с кем-нибудь познакомиться?

— Наверное, хотел, если мне было одиноко. Но уж точно знакомство с двумя очаровательными девушками в мои планы не входило.

— Чем две очаровательные девушки плохи для знакомства, когда нужно разогнать скуку и одиночество?

— Ничем. Но одно дело – познакомиться с девушкой, а другое – с кем угодно просто.

— «Кто угодно просто» может быть девушкой?

— Да, конечно.

— Тогда мы вас не понимаем. Различите «одно дело» и «другое».

— Знакомство просто, с кем угодно, ни к чему тебя не обязывает. Это как посмотреть передачу, которую смотреть не собирался, но посмотрел, и особо об этом не жалеешь. Знакомство с девушкой обязывает тебя ко многому, мобилизует все твои силы. Это как необходимость снять целый фильм, когда даже не видел сценария.

— Необходимость – это работа. Нужен ли для этого талант?

— Ну, знаете, это другая необходимость. Не как работа. Радостная и бодрящая.

— Может ли работа быть радостной и бодрящей, а талант – грустным и угнетающим?

— Не знаю, не думал об этом. Наверное, да, но хочется думать, что нет.

— Какой фильм вы собрались снимать в кафе «Неподалёку»?

— Да никакого. Это метафора. Но, если её продолжить, то в том-то и прелесть, что снимать захотелось, а сценария и даже представления об этом нет.

— Это ещё одна метафора к планете, острову, глубине, пещере?

— Да, это радость влюблённости.

— В кого из двоих вы были влюблены?

— В обеих сразу.

— Готовы ли вы были поддерживать знакомство, ухаживая сразу за двумя?

— Нет, что вы. Это мне несвойственно.

— Правильно ли мы вас понимаем, что вы безрассудно влюбились в обеих, заведомо зная, что это ни к чему не приведёт?

— Да, именно. Зато я отлично знал, что жизнь всё расставит по местам рано или поздно, и поэтому мог себе позволить, пока этого не произошло, наслаждаться возникшей неопределённостью.

— Значит ли это, что вы радовались несвойственной вам ситуации?

— Да, именно.

— Если вас так радует несвойственное, то почему бы его себе не присвоить?

— Нет, ну что вы. Это же невозможно, противоестественно.

— Что именно вы считаете противоестественным в той вечеринке и в вашем знакомстве?

— В них ничего, наоборот, всё было очаровательно, естественно и случайно. Но противоестественно было бы продолжить встречаться с двумя девушками сразу так, как естественно встречаться лишь с одной.

— Вы полагаете, что случай естественно создал ситуацию, продолжив которую, вы бы погрузились в нечто противоестественное?

— В каком-то смысле, да. Это, знаете ли, был выбор, который мне необходимо было сделать.

— Была ли эта необходимость радостной и бодрящей, мобилизующей?

— Нет, напротив. Она была грустной и угнетающей.

— Как работа?

— По-другому, но похоже.

— Что в вашей ситуации говорило вам о необходимости следовать этой грустной и угнетающей работе?

- В ситуации как раз ничто. Это должен был сделать я.
- Вы добровольно, несмотря на ситуацию, принуждали себя к выбору, который, каким бы его ни сделать, всё равно будет грустным и угнетающим? Мы вас правильно поняли?
- Да.
- Зачем вы так поступаете с собой и другими?
- Не знаю. Все так поступают. Такова жизнь.
- Мы фиксируем за вами второй выпад против реальности. Продолжим. Почему вы думаете, что с двумя надо встречаться как с одной?
- А как ещё?
- А если попробовать с двумя как с двумя?
- Я так не умею.
- Правильно ли мы вас поняли, что вы считаете противоестественным то, что не умеете?
- Погодите. Как же. Но ведь так никто не делает?
- Вы точно в этом уверены?
- По меньшей мере, я таких счастливых случаев не знаю.
- Гарантирует ли встреча с одной, что случай будет счастливым «по мере продолжения знакомства»?
- Нет, конечно, нет. Но, наверное, гарантий больше, всё же, больше, чем при встрече с двумя.
- Почему вы так думаете?
- Не знаю, мне так кажется.
- Выходит, вы считаете противоестественным то, что не умеете, о чём не знаете и что вам просто кажется не таким?
- Хорошо, пусть так.
- Пытались ли вы расширить зауженное понятие естества?
- В тот вечер. Выходит да, пытался.
- Но, при этом, вы готовы были снова вернуть очарование случая к тому, что вы знаете, умеете и что вам кажется? Позвольте нам метафору: вспышку случая вы намеревались вернуть в привычный плафон комнатного освещения.
- Похоже, вы правы.
- Мы всегда правы. Поэтому мы здесь. Что вас удивляло в том вечере?
- Да буквально всё. Я ещё никогда не оказывался в подобной ситуации. Больше всего меня удивляло, что они подруги – и так похожи друг на друга.
- Мы уже касались этого нюанса, когда говорили о приветственно-прощальном тике. Не повторяйтесь. Что ещё?
- Я буквально видел, что их лица оставили на себе следы уважительных взглядов школьников, глядящих на одну – и взглядов восхищённых поклонников, глядящих на другую. И теперь, в этом кафе –
- Кафе «Неподалёку».
- Да. Оказавшись без своей публики, каждая из них буквально лучилась, отдавая мне обратно уважение и восхищение. Мне хотелось им чем-нибудь отплатить.
- Шампанским. Сыром. Пиццей.

— Нет, ну что вы. Историями, которые я читал, сочинял, пережил.
— То есть вы оказались в дружеском кругу?
— Да.
— Это странно. Ведь вы их едва знали. Пытались ли они, в свою очередь, танцевать или вести в том кафе «Неподалёку» урок?
— Нет, не пытались. Одно их присутствие заменяло все уроки и танцы на свете.
— Как вы их различали?
— По мере беседы. Но я долго не хотел их никак различать.
— Мы говорили вам об этом прежде, когда пытались уточнить, которая из двух была той, а которая – другой. Значит ли это, что школьную учительницу вы воспринимали за балетную танцовщицу, а балетную танцовщицу – за школьную учительницу?
— В каком-то смысле, да.
— Зачем?
— Знаете ли, в любой школьной учительнице скрыта блистательная и лёгкая танцовщица балета, а в любой легкомысленной танцовщице сидит внимательный и добрый учитель.
— С чего вы это взяли?
— Я так думаю.
— Мы фиксируем третий выпад против реальности. Считаете ли вы достаточным то, что сообщили о знакомстве?
— Я ещё мог бы рассказать, о чём мы говорили, как я их собирался проводить, решив, что последняя и будет той моей, как они нарушили мои планы, вызвавшись проводить меня, заявив, что их двое – а я один, как на следующий день –
— Нам это неинтересно. Мы узнали всё, что хотели о вашем знакомстве с балетной учительницей и школьной танцовщицей. Теперь пора приступать к тому, зачем вы перелезли через забор – и убийству, в котором вы собирались признаться. Мы должны вас спросить: вы не передумали?
— Нет, не передумал.
— Хорошо. Прежде, чем мы приступим, хотелось бы окончательно уточнить одну вещь, чтобы к ней не возвращаться.
— Да, я готов.
— Точно ли пол на вечеринке был липким? И какая на вас тогда была обувь?

Действие второе

УБИЙСТВО

— Вы сильно изменились с того времени?
— Мне трудно судить об этом. Предпочитаю думать, что нет.
— Почему вам предпочтительна мысль о собственной неизменности?
— Не хотелось бы, чтобы всё важное обратилось прахом.

- А хотели ли бы вы также сохранить и всё пустяшное, зряшное, мелочное, неважное?
- Никогда не думал об этом. Зато точно знаю, что, по прошествии времени, даже мелочи и пустяки выглядят милыми и симпатичными.
- Сколько лет должно для этого пройти?
- Трудно сказать. Смотря для кого.
- Мы по-прежнему говорим о вас и только о вас.
- Не знаю, смотря что именно вспоминать. Лет пять-шесть, наверное.
- А сколько времени прошло?
- Восемь. До убийства прошло ещё восемь лет.
- Что изменилось за это время в вашей жизни?
- Я уже восемь лет жил с одной из этих двух, а именно —
- Не надо нам этого сообщать, мы их всё равно не различаем. То есть за это время «жизнь всё расставила по своим местам» и вам удалось «снять целый фильм, когда даже не видел сценария». Удалось ли вам их различить?
- Я полагаю, что да. Поскольку я жил с одной из них, то прекрасно отличал её от остальных, включая подругу.
- Оставались ли они подругами на протяжении этих восьми лет?
- В том-то и дело, что да. Более того: у той, с которой я жил, подруг больше и не было. А другая, напротив, славилась обилием знакомств и лёгкой вхожестью в самые разные, неведомые мне компании.
- Огорчало ли ваших подруг различие между ними?
- Точно ответить не могу, возможно, и огорчало. Особенно ту, с которой я жил. Ведь другая-то ничего не потеряла.
- Что именно потеряла живущая с вами?
- Лёгкость и свободу.
- Было ли это похоже на семью?
- Было, хотя мы не были женаты официально. Но, в целом, да.
- То есть вы жили «известно, населённо, сухопутно, в конце концов, прямо»?
- Можно и так сказать.
- Куда делись неведомая планета, необитаемый остров, морская глубина, лабиринты пещер?
- Они оказались знакомой землёй, пыльной и жаркой городской набережной, лягушачьей бочкой на заросшем дачном участке, трещиной в ссохшейся глине.
- Почему, живя с вами, она потеряла лёгкость и свободу?
- Полагаю, что дело не во мне, а в совместной жизни как таковой.
- Были ли вы теперь похожи на все счастливые семьи?
- Мы были теперь неотличимо похожи на все простые семьи.
- Потеряв лёгкость и свободу, обрела ли она тяжесть и стеснение?
- Не знаю. Я её ничем не тяжелил и, смею думать, не особо уж и стеснял. Её стесняла совместная жизнь точно так же, как она стесняет всех, ею живущих.
- Под жизнью вы имеете в виду то, что всё «расставляет по местам»?
- Именно.
- Стесняла ли совместная жизнь вас?

— Безусловно, я же тоже ею жил.

— Можно ли назвать стеснение совместной жизнью «расстановкой по местам»?

— Наверное. Да, я думаю, что это будет точной формулировкой.

— Продолжали ли вы ваши встречи втроём?

— Да, именно об этом мне и хотелось бы рассказать. С самого начала мы встречались довольно часто.

— Назовите точную периодичность.

— Точно уже не скажу, но пусть будет так: первый год – два раза в неделю; второй – раз в неделю; третий – раз в месяц; четвёртый, пятый и шестой – два раза в полгода; седьмой и восьмой – два раза в год.

— Куда стремилась такая периодичность?

— Да никуда. К тому, чтобы и вовсе перестать знать друг с другом, навек остановившись на разе в год – на Новом годе. Новый год – это такое вневременное место встречи со всеми, кого больше в твоей жизни нет.

— Значит ли эта периодичность, что когда случилось убийство, вы виделись два раза в год?

— Именно. Один раз мы втроём отмечали день встречи, другой – со множеством стирающихся из жизни бывших друзей – Новый год.

— Связано ли убийство с этими встречами и, если да, то с какой из двух именно?

— Да, связано. С той, где мы отмечали девятую годовщину встречи.

— Как именно и где вы отмечали девятую годовщину встречи?

— Поначалу мы просто ходили в то кафе –

— «Неподалёку»?

— Да. На четвёртый и пятый года – в лучший ресторан города, а последние четыре года ездили в один приморский итальянский городок, ежегодно снимая прямо на побережье большую белую виллу сроком на пять дней. Девятая годовщина планировалась именно таким же образом и там же.

— Принципиально ли было для вас снимать именно белую виллу?

— Нет. Да. Не знаю. Там все виллы либо белые, либо серые с желтоватым оттенком, либо из крупного красного булыжника. Белая при таком выборе выглядит, как мне кажется, куда лучше других. Но и любая другая была бы тоже хороша.

— Опишите эту виллу.

— Она была достаточно небольшой. В ней было два этажа. Стена первого этажа из стекла, терраса второго видом выходила на море. Оттуда можно было любоваться белыми парусниками и купальщицами, сидя на креслах-качелях. Во дворике располагался слишком большой для нас троих бассейн с ярчайше бирюзовой водой. До устланного галькой пляжа идти четыре минуты неспешным, вальяжным шагом.

— Была ли ваша походка с виллы до пляжа – и обратно – неспешной и вальяжной?

— Не знаю, возможно. У всех, кто арендует такие виллы, походки весьма схожи.

- Чем вы это объясняете?
- Наверное тем, что люди, чего-то добившиеся в жизни, могут себе позволить ходить как им хочется.
- Чего же вы добились в жизни?
- Возможности снять такую виллу хотя бы.
- Почему люди, могущие позволить себе ходить «как им хочется», ходят одинаково?
- Не знаю. Наверное потому, что они добивались и, наконец, добились одинаковых вещей.
- Значит ли это, что ваша вилла была окружена такими же?
- Да именно. Это не была одинокая вилла. Некоторые из соседних сдавались внаём, как наша. А в некоторых обитали более-менее постоянные жильцы, те что приезжали на полгода и дольше.
- Много ли среди тех и других было итальянцев?
- Итальянцев я там вообще не видел, только в ближайшем городке. А в наших соседях были немцы, англичане, шведы, русские и парусцы.
- Рады ли вы были видеть в своих соседях русских и парусцев, когда ездили в Италию?
- Не особо. Не для того стоило ехать так далеко, чтобы оказаться там же и с теми же. Полагаю, что наше отношение друг к другу было взаимным. Между собой мы, не сговариваясь, разыгрывали незнакомцев, иностранцев. К тому же цель наших визитов исключала для меня заведение новых знакомств.
- Разыгрывали ли, не сговариваясь, между собой незнакомцев, иностранцев немцы, англичане и шведы?
- Нет, они почему-то радостно и приветливо общались между собой.
- Почему празднование годовщины встречи исключало для вас заведение новых знакомств?
- Подумайте сами. Если, празднуя наше знакомство, мы заведём новое, то на следующий год мы будем вынуждены праздновать уже две встречи одновременно: нашу первую и эту новую. Так всё в итоге перепутается и выйдет из-под контроля. Я был категорически против вмешательства любых сторонних людей в наше интимное сообщество.
- Вы любили праздновать без путаницы и под контролем?
- Да, я стремился всё контролировать.
- Была ли эта обстановка принуждённой?
- Возможно, но так и подруги, шедшие со мной, знали куда идут.
- Если всё держать под контролем и не допускать путаницы, может ли жизнь «расставлять всё по своим местам» и стеснять?
- Тогда нет. Мы её не допускаем до себя.
- Не стесняете ли вы себя сами, когда решаетесь лично «расставлять всё по своим местам»?
- Возможно и стесняю, но такова цена, которую мы вынуждены платить.
- Мы ничего платить не вынуждены. Опишите подробнее устройство виллы изнутри.
- На первом этаже размещается большая гостиная-студия, с псевдоками-

ном напротив входа, комплектом из кожаных кресел и углового дивана, маленьким стеклянным столиком между ними. На втором этаже – три спальни, приблизительно одинаковых по площади. Но в одной из них огромная кровать с неглубоким альковом и шёлковым балдахином, в другой – две раздельных кровати с тумбочками, напоминающими о недорогих гостиничных номерах, в третьей – обычная двуспальная кровать. Из первой и третьей имеется выход на террасу, вторая окнами выходит на другую сторону, из её окна видны горы. В каждой из трёх спален второго этажа имеется свои душевая кабина и туалет, а на первом этаже размещаются в разных концах гостиной два туалета и огромное джакузи.

— Где вы спали?

— В спальнях, разумеется.

— Как именно вы распределялись на ночь по этим трём спальням второго этажа?

— Я со своей подругой, почти женой – в комнате, где кровать с альковом, а наша вторая подруга – в комнате с видом на горы.

— Хотели ли вы изменить этот порядок?

— Если честно, то да. С самого начала, ещё в том первом кафе, а затем в ресторане мне виделись ночи втроём, затем, когда я понял, что это – блажь, мне иногда хотелось провести время с её подругой наедине.

— Как часто случалось это «иногда»?

— Всегда, как только мы общались втроём.

— Можно ли сказать, что вы были влюблены в подругу той, с которой жили?

— Влюблён? Нет, что вы. Влюблённость – это глупости молодости. Я просто хотел овладеть ею, не более.

— Когда ваша подруга, с которой вы жили, оказалась «знакомой землёй, пыльной и жаркой городской набережной, лягушачьей бочкой на заросшем дачном участке, трещиной в ссохшейся глине», оставалась ли другая подруга, с которой вы не жили и которой хотели овладеть неведомой планетой, необитаемым островом, морской глубиной, лабиринтом пещеры?

— Если и да, то только отчасти. По меньшей мере, за эти восемь лет я уже достаточно знал именование этой планеты, изучил очертания этого острова, знал координаты этой морской глубины, предполагал, где находится тёмный и таинственный вход в лабиринт этой пещеры.

— Не боялись ли вы, что за всеми этими вещами скрываются земля, набережная, бочка, трещина?

— Не знаю. Вот именно для этого следовало высадиться на этой планете, доплыть до этого острова, нырнуть в эту глубину, забраться в эту пещеру.

— Стали ли бы вы высаживаться на знакомой земле, доплывать до пыльной и городской набережной, нырять в лягушачью бочку на заросшем дачном участке, пытаться пролезть в трещину ссохшейся глины?

— Ни за что.

— Почему вы хотели овладеть ею? Чего вы от неё ожидали?

— Трудно сказать так сразу.

— Скажите постепенно.

— Понимаете, за восемь лет совместной жизни я достаточно изучил жесты, повадки и мысли моей подруги.

— Нравилось ли вам то, что вы изучили?

— На этот вопрос трудно ответить однозначно. Нравится ли вам то, что вы дышите воздухом? Я просто привык к своей подруге, принимая все эти вещи как данность, вот и всё. Поначалу я был этим всем очарован, её жесты казались мне верхом изящества, повадки необычайно женственными, а мысли глубокими и острыми. Затем я уже относился к этому спокойно, говоря себе – жесты как жесты, повадки как повадки, мысли как мысли, не лучше и не хуже других, она у меня вот такая и всё тут. А затем во всём этом стали проявляться раздражающие и надоедливые черты: жесты стали отвратительными и неуклюжими, повадки угловатыми и неуместными, мысли же либо полностью отсутствовали, либо принадлежали соседям, телевизору, инопланетянам, но не ей. Да, не ей.

— Было ли это взаимно? Проходила ли ваша подруга эти этапы вместе с вами – но в вашем отношении?

— Не думал об этом. Мне почему-то казалось, что она меня любила более-менее одинаково на протяжении всего этого времени. И не в последнюю очередь меня раздражало именно это её постоянство.

— Не кажется ли вам, что всё это её постоянство вы попросту себе выдумали?

— Зачем мне это? Почему? Я же говорю: наоборот, меня это раздражало. Не буду же я придумывать себе на пустом месте то, что мне самому не нравится?

— Мы считаем, что будете и даже придумали.

— Да откуда вам об этом всё знать? Единственный, кто с вами об этом говорит – это я, а я говорю вам другое.

— Мы об этом знаем из того же источника, из которого вы так тщательно ничего о своей подруге не хотите знать.

— Мне всё это кажется пустой игрой слов и вы неправы.

— Нас меньше всего интересует теперь, что именно и почему вам кажется. Вернёмся к вашему намерению овладеть подругой своей подруги.

— Да, вернёмся. Я не был в неё влюблён, но прекрасно знал, что, будучи свободной, она легко нравится другим мужчинам, причём, чаще всего – моложе меня и неё, заводит с ними быстрые и приятные романы, посещает вечеринки. Когда она к нам приходила, то прямо-таки сияла от чужих восхищённых взглядов, всегда была весела и бодра. Мне хотелось бы проникнуть в этот её мир – и для этого следовало провести с ней особое время вдвоём.

— Представляла ли ваша подруга контраст с ней?

— Поначалу несильный. Мне тогда, наоборот, нравилось видеть меж ними сходство вплоть до того, что, когда мы оставались наедине, я мог легко менять их местами в своём распалённом воображении. И эта подмена осуществлялась приятно и сама собой. Мне нравилось видеть в них обеих зеркальное сходство. В тот период мне доставляла наибольшую радость мысль о том, что у ней черты моей любимой подруги, и, будучи с одной я будто бы никогда не терял другую.

— Что случилось потом?

— А потом мне доставляла радость уже другое, необратимое сравнение: моя подруга похожа на ту, другую. Лаская свою, я ласкал другую. Видеть же в другой черты собственной стало невыносимо, противно.

— А дальше?

— А дальше я вообще перестал видеть между ними сходство, одна мысль о нём приводила меня в ярость. Теперь моя подруга стала средоточием всего, чего мне не надо, а та, другая – всего, чего я хотел.

— Вы верите, что дела на самом деле так и обстоят?

— О, да! Иногда я убеждён в это до полного безумия.

— И, при этом, вы думаете, что мало изменились?

— Конечно. Это же не я менялся, а они, эти обе, а также обстоятельства. Я же был по-прежнему таким же нежным –

— Да, спасибо, мы уже это где-то слышали. То есть вы полагаете, что в мире всё устроено так, что неведомая планета может обернуться знакомой землёй, необитаемый остров – пыльной и жаркой городской набережной, морская глубина – лягушачьей бочкой на заросшем дачном участке, лабиринты неведомых пещер – трещиной в ссохшейся глине?

— Конечно. Всему виной помешательство вещей, озоновые дыры, жадность корпораций и глобальное потепление. А вы разве не знали?

— А всё ли в порядке с человеком, который видел сначала одно, а потом другое?

— Не знаю. Возможно, он просто вырос из ребёнка во взрослого.

— Почему же так избирательно – ведь за той другой вы сохранили планету, остров, глубину, пещеру, а за своей – нет?

— Возможно потому, что если окончательно вырасти из ребёнка во взрослого, то просто-напросто умрёшь.

— Мы это зафиксировали. Итак, вы сосредоточили все ваши ожидания на её подруге.

— Да. И для меня всё более мучительными становились наши общие встречи, поскольку, чем больше она привыкала к тому, что я живу вместе с её подругой, а не с ней, тем дальше в прошлое уходило очарование нашей первой встречи и та призрачная, но чудесная неопределённость нашего очаровательного треугольника.

— В который, вы, напоминаем вам, не верили, полагая его «противоестественным». Не была усиливающаяся мука ваших встреч ничем иным, как тем, что, несмотря на ваш контроль, жизнь стесняет вас, «расставляя всё по своим местам»?

— Возможно. Поэтому надо ещё больше усиливать контроль, значит, его было мало. Кстати, я и сейчас полагаю такой треугольник противоестественным.

— Мы фиксируем, что в вашей голове добровольно сотворён рукотворный, отчасти вам привычный и лишь поэтому удобный, даже местами уютный, но, при этом, самый настоящий кошмарный ад.

— Фиксируйте всё, что угодно.

— При этом мы заявляем, что среди всего вами сказанного трудно найти не

только что-нибудь угодное, но хоть мало-мальски терпимое и выносимое.

— Простите, но это – моя жизнь.

— Вот с этим нам смириться сложнее всего. И так, каждая встреча становилась для вас всё мучительнее, но только ли потому, что та другая забывала о неопределённости первой встречи? Или, быть может, есть иные причины?

— Это какие же?

— Тут вопросы задаём, вообще-то, мы. Например, простая распалённая похоть – и невозможность её удовлетворить?

— Мне подобное объяснение кажется примитивным.

— Вы отвергаете возможность воздействия на вас примитивных факторов?

— Нет, их воздействие на себя я вполне допускаю, но предпочитаю для своего объяснения более высокие и тонкие вещи.

— Для объяснения вашего вожделения?

— Да, хоть бы и для него.

— Почему для вас это важно?

— Потому что мне так удобнее.

— Понятно. Какую ещё более высокую и тонкую вещь вы бы могли привести нам здесь для объяснения усиливающейся мучительности от ваших совместных, всё более редких встреч?

— Например такую. Когда она приходила из своего танцующего и блистающего мира, бликуя впитанным отовсюду восхищением, она всегда оставляла весь этот свой мир позади, за дверью.

— Как полагаете, почему она так поступала?

— Думаю, из душевного благородства и великодушия, чтобы не вызывать у своей подруги, бывшей со мной безвылазно, грустную зависть и мысль о постоянно, прямо здесь и сейчас, упускаемых ею возможностях.

— Безвылазно жить с вами – значит упускать возможность?

— Да. По меньшей мере, возможность жить так, как живёт подруга.

— Можете ли вы допустить мысль, что та другая оставляла свой мир за дверью лишь потому, что он не был ни танцующим, ни блистающим, ни бликующим, ни даже вообще сколь-нибудь целостным миром?

— Ни при каких обстоятельствах.

— Представляете ли вы себе, что она бродила, но вы её не видели, по миру с никому не нужной собственной красотой, нежеланная, усталая?

— Почему же она была такой бодрой, весёлой и желанной?

— Всегда ли мы бодр, веселы, желанны лишь потому, что бодр, весел, желанен наш мир?

— Безусловно.

— Вы считаете её красивой для других, а не только для себя?

— Конечно. Да и как же это для меня? Зачем? Нет, она мне нравилась только потому, что была красивой для всех. Я тут не обладаю никаким преимуществом.

— Ясно, мы это зафиксировали. Продолжайте.

— И вот, когда она оставляла свой мир там и являлась, будто сквозь чистый лист лучезарной гостьей, я не мог ей ответить тем же. Я не мог перед ней

взаимно оставить свой мир, чтобы мы встретились на равных, на ничейной земле взаимного желания.

— Почему вы не могли ответить ей тем же? Что мешало вам оставить свой мир за дверью? Только то, что она приходила к вам в гости, а не вы к ней? Вопрос только в том, что дверь была вашей, а не её?

— Нет, что вы. К нам она потом приходила, кстати, только на Новый год. Оставить за дверь мир - это же просто фигура речи. Ведь мы встречались и в других местах – например, в кафе, ресторане, вилле, где двери общие, ничьи.

— Кстати, если это фигура речи, то вернёмся к более ранней: были ли приходы той другой для вас вспышкой света, в то время как сожительство с вашей первой уже освещалось привычным плафоном комнатного освещения?

— Да, возможно.

— Хорошо. Теперь растолкуйте нам вашу фигуру речи буквально, раз дело не в принадлежности дверей кому-либо.

— Это легко. Я не мог ответить ей тем же, оставив перед нашей встречей свой мир за дверью потому, что мой мир был всегда и всецело со мной – это моя подруга, сожительница. Точнее, наша общая подруга.

— Значит, свою подругу вы в свой мир включали, а в мир той другой – нет? Зачем вы начали делить их миры так несправедливо? Почему вам было удобно понимать под миром той другой всё, что вы хотели и только могли вообразить, кроме единственного, что доподлинно знали: вы со своей по-другой, её подругой, входите неотъемлемой частью в её самый настоящий и, возможно, единственно мирный мир?

— «Неотъемлемой частью»? Ах, если б неотъемлемой! Ещё как отъемлемой. Да и какая тут неотъемлемость, когда приходила из ниоткуда на пару часов – и туда же пропадала на дни, недели, месяцы? Поэтому меня больше всего угнетало неравенство наших встреч – она ни слова о своей жизни, а нам даже не надо о своей говорить, потому что мы не можем о ней не говорить, нам больше и говорить-то не о чем! Мы сразу же всю свою жизнь вываливали с порога, на, мол, гляди. Я чувствовал себя прекрасным, но стареющим животным, запертым в ржавой клетке, в том дальнем углу зоопарка, куда она изредка по недоразумению забредала. Но ведь могла и перестать сюда забредать. Зато я из своей клетки никуда деться не мог. Если она хочет перенести свой визит, мы говорили: ничего страшного, заходи когда сможешь, мы-то всегда здесь. Всегда! А она где всегда? Нет, это определённо мука и несправедливая, незаслуженная тяжесть.

— Что именно вы хотели предпринять, чтобы избавиться от этой тяжести, облегчить муку, восстановить справедливость?

— Честно говоря, ничего. Не потому, что не хотел, но просто потому, что я не мог ничего придумать. Я был уверен только в одном: если я ею овладею, проведя с нею наедине наше особое новое время, то всё изменится.

— Да, мы помним. Высадиться, доплыть, нырнуть, забраться. Чем питалась ваша уверенность, что всё изменится?

— Тем, что дальше так просто не может продолжаться, так нельзя.

— Мы уже фиксировали ваши выпады против реальности. Данный вывод

относится к третьему. Сейчас можем лишь добавить, что мысль о том, что «дальше так просто не может продолжаться» и «так нельзя» – сомнительный источник для любого рода уверенности. Продолжайте.

— И поэтому, в итоге, наши встречи на вилле были единственным временем и местом, когда мои желания могли бы сбыться. Конечно, там ещё присутствовала моя подруга, делая предприятие фактически неосуществимым, но, зато, там без своего мира присутствовала и та другая, а без неё всё, о чём я говорю, и вовсе бессмысленно.

— Мы отмечаем, что всё это бессмысленно в принципе, присутствует кто-либо или нет.

— Ваше право. Но теперь вам должно быть гораздо понятнее, почему я не хотел заводить новых знакомств во время пребывания нашего бермудского треугольника, так мы себя в шутку называли, на вилле.

— Кого вы убили? Ту другую или свою подругу?

— Так вы думаете? О нет, что вы. Речь идёт о нашем ближайшем соседе, с виллы, что слева. Хотя, если смотреть с моря, то она справа.

— Продолжайте.

— Это было на нашу девятую годовщину. Мы заехали как обычно, на пять дней, в эту «Изабеллу», так она называлась в путеводителях. Но про себя мы её именовали не иначе как «Бермуды». И уже с самого начала там всюду заявляли о себе всякого рода необычности и странности.

— Какие, например?

— Например, в соседях там традиционно проживала одна шведская семья, но не подумайте, что они в том смысле, как и шведский стол, нет. Это была обычная семья шведов, которые ели каждый из своей тарелки. Мать, отец и два белокурых, иногда чересчур шумных мальчика-близнеца.

— Они нас мало интересуют. В чём странность?

— Нас они тоже всегда мало интересовали. Мы просто к ним привыкли, а мне было спокойно, что семейные люди рядом не будут портить нашей идиллии. Но в этот раз их не было. Садовник-португалец сообщил, что шведы заедут месяцем позже, а пока эта вилла сдаётся, пустуя. Но уже на следующий день тот же садовник сообщил нам, что по странному стечению обстоятельств именно вчера, когда въехали мы, в эту соседнюю въехал одинокий постоялец. Такой же как вы, русский, сказал он ещё. Он же не знает, что мы из Паруссии. И вот это странно.

— Странно, что садовник-португалец не знает, что вы из Паруссии?

— Нет, странно то, что одинокий турист въехал в тот же день.

— Одинокий турист не может снять виллу? Или для въезда одиноких туристов необходимо назначать особые дни въезда?

— Может снять, конечно. Например, чтобы развлечься. Но уже это обстоятельство внушило мне тревогу, ведь я знал, что та другая, всегда хранящая верность нашему треугольнику хотя бы на время этих встреч, любит развлечься, и, захоти она составить компанию этому неведомому туристу, я бы не смог ей помешать. Что бы я мог ей сказать? Не ходи к нему, останься с нами, имея в виду: со мной? Она бы сказала: я и так с всегда с вами, но главное для вас – это быть друг с

другом. Будто мы и так не набывали друг с другом за эти годы до тошноты! А ещё бы она могла добавить: побудьте одни, а я пойду проветриться. И это была бы гибель моих надежд, моих планов, да всего меня, в конце концов.

— Она присоединилась к этому неведомому туристу?

— К счастью, нет. Но с этого второго дня я стал чрезвычайно взволнован, чувствовал себя не в своей тарелке. Счастливое время моего хозяйствования и контроля было нарушено вынужденной оглядкой на неизвестного, но опасного выскочку. Я отныне себе не принадлежал, мне вообще ничего не принадлежало.

— Нам видится, что вы и до этого не очень-то себе принадлежали. А было ли что-нибудь странное в их поведении, этих ваших подруг?

— Почти ничего, за что я им благодарен. За исключением счастливого обстоятельства: словно бы читая мои мысли, моя подруга стала подолгу оставлять нас наедине. Каждый день она надолго уходила.

— Мы хотели бы спросить вас ещё: собирались ли вы, если вам удастся овладеть той другой, оставить свою нынешнюю подругу, воссоединившись для совместной жизни с новой?

— Нет, что вы. Я обезумел, но не стал же полным идиотом. Во-первых, это было бы некрасиво и рассорило бы их. Во-вторых, манящий меня мир попросту бы рассеялся, исчез, ввалился я в него с чемоданом. Нет, конечно нет.

— Вы не хотели бы, чтобы планета, остров, глубина, пещера обернулись землёй, набережной, бочкой, трещиной?

— Конечно, не хотел бы.

— Вы хотели бы с ней бесперспективного, одностороннего и быстротечного свидания – как у патологоанатома с пациенткой?

— Нет. Бесперспективного – да, но взаимного. Быстротечного – да, но страстного.

— Ясно. Рассчитывая на то, что они не рассорятся, вы полагали, что ваши совместные забавы с той другой останутся в тайне от вашей же подружки?

— Да, полагал и рассчитывал.

— Почему вы полагали и на что рассчитывали, когда думали, что это возможно сохранить в тайне?

— Риск, конечно, имелся, но если бы ей понравилось, она бы тогда ничего не сообщила подружке.

— Странная логика. Значит, вы уверились, что ей понравится быть с вами?

— Да, конечно. Иначе и быть не могло.

— Почему?

— Потому что я её очень сильно хотел.

— Хорошо, мы фиксируем маниакальный аутизм на фоне неудовлетворённости. Продолжайте. Итак, ваша подруга стала оставлять вас наедине. Куда она уходила?

— Если честно, меня это мало интересовало. Я не спрашивал, боясь спугнуть удачу. К тому же, спроси я, она бы услышала в этом вопросе упрёк – и изменила бы своё прекрасное поведение. Не знаю. На море, в город по кафе и магазинам. Кстати, я выдал ей значительную сумму перед отъездом – на развлечения. И, как видите, мой расчёт удался.

- Кстати, стали ли вы писателем, сочинителем и рассказчиком историй?
- Нет, что вы, это всё глупости –
- «Глупости молодости»?
- Именно. Я стал –
- Нас это не интересует. Скажите лучше: ваша работа для вас радостная и бодрящая или же грустная и угнетающая?
- Не знаю. Работа как работа. Как все работы. К чему эти различия?
- Она требовала таланта или необходимости?
- Я перестал различать эти вещи. Если человек ориентируется в необходимости – это и есть единственно потребный миру талант.
- Ясно. Продолжайте.
- Пока моей подруги не было, мы с той другой стали сближаться. В первый день мы плавали в бассейне, тянули холодные коктейли из трубочек с зонтиками, валялись в шезлонгах. Мы постоянно вели разговоры – и я стал себе нравиться в этих беседах. Она своим расположением приглашала меня становиться весёлым, бодрым, сильным, остроумным.
- Хотелось ли вам ей отплатить за это?
- Конечно.
- Шампанским, сыром, пиццей?
- Нет. Объятиями. Поцелуями. Всем собой.
- Было ли ваше общение общением дружеского круга?
- Наверное, да. Да и какая разница.
- Приглашали ли вас беседы с вашей постоянной подругой становиться весёлым, бодрым, сильным, остроумным?
- Нет, что вы. Мы же уже знали друг друга.
- Известная, населённая, сухопутная, прямая. Значит ли это, что знакомые друг с другом чаще всего грустны, вялы, слабы и скучны?
- Чаще всего – да.
- Значит ли это, что, желая сблизиться с той другой, вы хотели сделать её грустной, вялой, слабой, скучной? То есть, вы всё же хотели бы, чтобы планета, остров, глубина, пещера обернулись зем-лём, набережной, бочкой, трещиной?
- Не знаю, вы меня запутали. Хотя, если такова цена, чтобы избавиться от своего желания, то почему бы и нет? Но, на самом деле, я всего лишь хотел провести с нею ночь. Или, в данном случае, день.
- Да, мы помним. Что по вашим расчётам и полаганиям не могло ей не понравиться.
- Именно. На второй раз мы уже плавали с ней в бассейне обнажёнными –
- Это всё было днём. А как вы проводили вечера?
- Все вечера непременно втроём. Пили местное вино, ели местные блюда – сыры, особенно твёрдые. Помню вкусные щупальца жареного осьминога в бальзамическом уксусе с овощами. И на этих вечерах я чувствовал себя счастливо и спокойно: и подруга моя рядом, и та другая, и мы с ней будто тайные сообщники.
- Была ли счастлива ваша подруга?
- Как ни странно, да.

— Чем вы можете это объяснить?

— Это очень просто. Она нам доверяла, ничего не подозревая. Между нами, она немного глуповатая. Я это заметил на пятом году совместной жизни –

— Мы это помним: «мысли либо полностью отсутствовали, либо принадлежали не ей».

— Ах, да, я забыл уже. Из головы вылетело. Между тем, наш роман стремительно развивался. На третий день, будучи обнажены, мы поцеловались. А на следующий, четвёртый день, моё желание сбылось.

— Помимо поцелуев и исполнения желаний, гуляли ли вы по аллее, ходили в кино, катались ли на лодке, держались ли за руки, бегали ли взапуски, играли ли в лапту и прятки?

— Нет, что вы. Это всё глупости –

— Глупости молодости?

— Да. Разве что держались за руки.

— Речь идёт о четвёртом из пяти дней?

— Да. Но после, вечером же, я как бы невзначай предложил продлить наше пребывание ещё на пять дней. И был просто счастлив, что они обе меня с радостью поддержали. Если честно, я ожидал возражений или вопросов, тогда мне пришлось бы что-нибудь выдумывать. Но, к счастью, их скорое согласие избавило меня от необходимости лгать.

— Вы захотели продлить свой срок пребывания из-за того, что ваше желание сбылось?

— Да. И я хотел это продлить, ведь, вернись мы домой, я бы лишился её компании на целый год.

— При этом, прежде вы рассчитывали, цитирую: «я всего лишь хотел провести с нею ночь. Или, в данном случае, день». Вы хотели продлить «это» потому что вам это так понравилось, цитирую: «по-тому что я её очень сильно хотел»?

— Не совсем так. Совсем не так. То, что у нас вышло с первого раза, меня полностью сконфузило. Она оказалась почти бесчувственной, я лишь попусту вспотел и переволновался. В общем, всё было совсем не так.

— Почему же вы хотели «это» продлить, если «всё было совсем не так»?

— Как раз поэтому. Чтобы попробовать снова. Ведь всё должно было быть по-другому. Ведь наше вдвоём не могло быть плохим.

— Но вам, при этом, было плохо.

— Этому множество причин. Волнение, жара, боязнь быть застигнутыми, алкоголь?

— Значит ли это, что в течение остающихся дней вы рассчитывали не волноваться, оказаться в холоде, не бояться быть застигнутыми, не пить?

— Нет. Я рассчитывал на то, что немного привыкну к этим вещам.

— В первый раз вы были пьяны?

— Да, но недостаточно. На следующий день мы напились гораздо сильнее.

— И вам было лучше?

— Нам стало безразличнее и, в итоге, ещё хуже. Зато нам обоим было очевидно почему – ведь всё дело в алкоголе.

— Ваша подруга по-прежнему исчезала на день?

— Да. Я ей дал ещё денег. И каждый вечер она показывала фото со своего телефона: где была, что видела. Кроме того, хвалилась покупками.

— Не боялись ли вы, что ваша новая любовница выдаст вас вашей подруге? Ведь, вам не было хорошо вдвоём, а только это, насколько мы помним, должно было сохранить ваши отношения в тайне.

— Нет, не боялся. Они даже на пятый день вместе ушли на пляж, и я, честно говоря, немного тут переволновался, но та другая прислала мне сообщение: «всё просто здорово, ты супер».

— Поверили вы ей, что вы – супер после двух попыток, неудовлетворительных для вас обоих?

— А почему бы и нет? Она же так сама мне прислала. А самое смешное, что через три минуты сообщение «ты супер, я тебя люблю» прислала мне моя постоянная подруга. Тогда я представил, как она, бедняга, даже не ведая правды, пишет на пляже ко мне, не подозревая, что только что, тайком от неё и прямо рядом с ней, локтём к локтю, её лучшая и единственная подруга прислала мне те же самые слова. И я подумал: бедная моя, малышка. И умилился, и возбуждился от всего этого сразу.

— Сравните этих двух подруг в отношении удовлетворительности.

— Моя подруга в этом отношении гораздо лучше, но меня тянуло к той другой.

— Почему?

— Потому что она новое для меня, а подруга привычна.

— Можете ли вы себе представить, что для кого-нибудь ваша подруга, а не та другая, будет новым и как ему тогда повезёт? Куда больше, чем вам.

— Нет, не могу. Потому что моя подруга мне верна.

— Можете ли вы себе представить, что кажущееся вам землёй, набережной, бочкой, трещиной предстали перед другим планетой, островом, глубиной, пещерой?

— Могу, но с трудом. Да и незачем. Ведь тот, кто так будет видеть, ошибётся. Ведь и я так же ошибся.

— Хорошо, мы уже отметили вашу уверенность в этом отношении. Переходите непосредственно к убийству.

— На шестой день я проснулся один. То, что моя подруга ушла из моей постели, стало доброй традицией в этот приезд. Для путешествий, понимаете ли, необходима прохлада, и она предпочитала упархивать рано, пока итальянское солнце ещё не начинало поджаривать тебя будто яйцо или бекон. Но то, что рядом не было моей маленькой учительницы, меня несколько смутило. Именно сегодня я хотел попробовать с ней первое трезвое и, если тут применимо это слово, серьёзное общение. А потому её отсутствие меня, мягко говоря, покорило и скособочило. Расстроило, одним словом. Я написал сообщение своей подруге: мол, где ты, опасаясь, что она ответит, будто они где-то вместе. Но та меня успокоила на этот счёт и обеспокоила на другой, прислав селфи с капучино в бежевой шляпке из кафе, расположенного на центральной площади городка. Я написал такое же сообщение её подруге, но та мне ничего не ответила.

— И что же вы предприняли?

— Убедившись, что наш бассейн пустой, я предположил, что она на пляже. Я быстро и радостно выпил стакан сока и отправился на пляж. Через пару минут я уже был там. В это раннее время здесь было почти безлюдно. Там, кстати, я проткнул чем-то ногу. Поплавав в море, я, переполняясь раздражением, хромая, вернулся в «Бермуды». Там по-прежнему никого не было.

— И что вы предприняли тогда?

— А что я мог предпринять? Терзаемый ревностью и тревогой одновременно, я откупорил бутылку виски и стал его пить.

— Хорошо. Что было дальше?

— Почти допив бутылку, три раза поплавав в бассейне и выкурив две дорожные гаванские сигары, я набрался, наконец, смелости позвонить ей. Не своей, а той другой.

— И что она вам сказала?

— Она мне ничего. Потому что я ошибся в наборе номера и позвонил своей подруге.

— Что сказала вам ваша подруга?

— Я просил: привет, малыш, а ты где? Она немного удивилась. Во-первых, потому что я её никогда малышом не называл. Во-вторых, потому что она мне уже выслала селфи из кафе. И, несмотря на то, что прошло три часа и она, наверное, допила свой проклятый капучино, я никогда не спрашивал её в этот приезд где она, тем более – по телефону.

— Мы помним, вы боялись спугнуть удачу.

— Именно. В общем, голос у неё был немного взволнованным и напуганным, даже, мне показалось, раздражённым. Я её заверил, что напился один, потому и позвонил, не знает ли она, где подруга. Она ответила, что не знает. Я пообещал, что больше не буду её беспокоить и пойду спать, чтобы к её приходу вечером быть бодрым и весёлым. Она повесила трубку, сообщив, что напиваться на самой жаре – идея не очень.

— И что вы делали дальше? Пошли ли вы спать, чтобы проснуться к вечеру бодрым и весёлым?

— Нет, я не мог позволить себе так бездарно, на какой-то сон, тратить такие драгоценные дневные часы. Поскольку их оставалось всё меньше, я, прикончив бутылку, позвонил-таки той другой.

— И что она вам на сей раз ответила?

— Она мне опять ничего не ответила, потому что не подняла трубку. Зато, ещё не зная, что я снова звоню не туда, я услышал мелодию её звонка, будто телефон находился поблизости. Именно по этой случайной, глупой и сентиментальной, но так прежде нравившейся нам мелодии, кажется какая-то Шивари, то ли «Поцелуй на ночь», то ли «Луна на ночь», я понял, что звоню снова своей подруге. И, ещё понял, а в моём-то состоянии это было уже совсем нелегко, что её телефон находится где-то совсем рядом.

— И как вы распорядились результатом своего понимания?

— Взглянув на экран и убедившись, что повторно вызываю именно свою нежеланную танцовщицу, а не свою желанную учительницу, я не сбросил вызов, а начал искать источник мелодии. Подойдя ко входу, я убедился, что телефон

не внутри, звук отдалился. И уже когда закончился припев и начался куплет, примерно через полторы минуты после моего вызова, я понял, что звук доносится с соседней виллы, из-за не очень высокой белой ограды слева. А если смотреть с моря, то справа.

— Мы это помним. Что вы подумали в этот момент?

— Я точно не помню, но точно могу сказать, что я испытал интерес. Я был, мягко говоря, заинтригован. Лишь только я, пыхтя и кряхтя, подтянулся на этой ограде, чтобы взглянуть на происходящее, как мелодия прервалась, и мужской голос по-русски сказал: «Алло, я тебя слушаю». Я наконец-то смог высунуться – и увидеть достаточно молодого симпатичного парня, в белых шортах восседающего в шезлонге рядом с как две капли воды похожим на мой бассейн. Завидев меня, он сказал в трубку: «Извини, я тебе перезвоню чуть позже» – и приветливо помахал мне: «Привет, сосед!». Я, с трудом дыша, извинился и сказал, что сейчас загляну более культурно. Буквально рухнув на свою сторону, я довольно прытко схватил из минибара ещё одну бутылку виски и зашёл к нему уже с парадного входа, где он с улыбкой меня уже поджидал.

— Как развивались события дальше?

— Дальше мы пили возле его бассейна, где я его и застал. Мы сидели в его шезлонгах, рассчитанных на шведскую семью, и я поведал ему об этом странном совпадении, объяснявшим с моей стороны нарушение частной собственности и прочих благ цивилизации. Мы над этим от души посмеялись, и ему тут же снова позвонили, но мелодия была уже другая. Увидев мой недоумевающий взгляд, он сделал предостерегающий жест, сбросил звонок – и тут же поставил мне нашу с подругой то ли «Луну», то ли «Поцелуй на ночь», пояснив, что она стоит у него только на ряд избранных абонентов.

— Что вы делали дальше?

— Мы допили мой виски, он достал из своего холодильника бутылку шампанского, точь-в-точь такого же, какой мы пили по вечерам вместе, его любила моя жена, и мы отправились уже в наши «Бермуды».

— Увидев шампанское в его руках, оценили ли вы торжественность момента?

— Нисколько. Я увидел перспективу весёлого опьянения в хорошей компании.

— Значит ли это, что не всегда шампанское подчёркивает торжественность момента?

— Я уже и не помню, чтобы газированное вино могло что-то подчёркивать. Кажется, что это глупости –

— Глупости молодости?

— Именно.

— А если шампанское пьётся в кафе «Неподалёку», усиливает ли это торжественность момента?

— Я не понимаю, о чём вы.

— Мы это зафиксировали. Не боялись ли вы, что вам придётся знакомить его с вашими подругами, хотя, как вы недавно говорили, вы были категорически против заведения новых знакомств во время празднования?

— Знаете, честно говоря, в тот момент я ничего уже не боялся. Во-первых, я

был уже в таком состоянии, что появившись здесь хоть одна, хоть другая, хоть обе вместе, я был ни на что не способен. Во-вторых, я злился на них. В-третьих, возникшая между нами дружба с этим молодым человеком, не-смотря на разницу в возрасте, говорила мне, что на самом деле я соскучился по мужскому общению. И, наконец, в-четвёртых, празднование формально завершилось ещё вчера, ведь срок ему пять дней, а не шесть или десять.

— О чём вы говорили с вашим новым другом?

— Начав с обсуждения странного совпадения в мелодии звонка, я плавно перешёл к тому, что меня в тот момент единственно волновало. Я ему рассказал историю нашей треугольной дружбы, вплоть до интимных подробностей двух последних дней.

— Как он реагировал на вашу историю?

— Он реагировал правильно: смеялся, где было смешно, сочувствовал, где было тревожно, изумлялся, где было удивительно.

— Смешно, тревожно, удивительно вам?

— Конечно мне. Но мне смешно, тревожно и удивительно лишь потому, что смешно, тревожно и удивительно обстоятельствам, в которых я бываю.

— Понятно. Что было дальше?

— Дальше я очень плохо помню. Полторы бутылки виски и сверху ещё шампанское, а потом каким-то образом приготовленная кем-то из нас двоих, или мы оба её делали, «Кровавая Мэри» сделали-таки своё дело. Пару раз я падал и он со смехом водружал меня в шезлонг обратно. Символично, что мне запомнилось: он сидел на моём обычном месте, а я там, где обычно сидела моя дневная любовница. Я как бы думал, что вижу себя со стороны. И я себе нравился.

— Видел ли кто-нибудь вас двоих?

— Да. Внезапно пришла подруга.

— Ваша подруга или ваша любовница?

— Моя любовница.

— И что она сказала?

— Глядя на нас двоих, попивающих то шампанское, то «Кровавую Мэри», она сначала скорчила недовольную гримасу —

— Чем вы объясните её недовольство?

— Видимо, она рассчитывала увидеть меня одного и хотела раствориться в моих объятиях.

— Ясно. Продолжайте.

— А затем удивлённо сказала: «Андрей, ты же обещал нам нас не тревожить». Заметьте, что меня зовут не Андрей. А когда я вяло пытался что-то возразить, она улыбнулась и сказала: «Ну и хорошо, что вы сами познакомились. Это значительно упрощает и ускоряет дело». Когда я попросил её, пока ещё не снимая идиотской улыбки с лица, объяснить что же тут, собственно, происходит, она подошла ко мне, обняла и поцеловала, назвав «пьяным кроликом» и потрепав меня за оба уха. В этот момент я, как мне показалось, победно взглянул на нового знакомого и даже попытался ему подмигнуть, мол, гляди как реальность сама подтверждает мои слова.

- Что сделал он?
- Он ничего не сделал. Сделала она. Она подошла к Андрею, точно так же обняла его и поцеловала, а после уютно села к нему на колени. К нему, а не ко мне.
- Мы вас слышим. Что предпринял Андрей?
- Не знаю, что он там предпринимал, но тут взревел я. Я заорал, что мне «всё понятно», сказал изменившимся голосом, что сейчас убью их обоих – и пошёл на кухню за ножом.
- Как они отреагировали на вашу истерику?
- Они никак не реагировали. Продолжая обнимать Андрея, она со смехом сказала мне, чтобы я не горячился и «что всё не так».
- Что именно вы поняли в этот момент?
- А что тут было понимать? Случилось то, чего я и боялся с самого начала – она привезла с собой сюда своего дружка.
- Так, странно. Хорошо. Что произошло дальше?
- Дальше я вернулся к ним с ножом.
- И?
- А потом не помню.
- Что было, когда к вам вернулись сознание и память?
- Я лежал у бассейна. Моя подруга вытирала с плитки возле шезлонгов кровь и сметала какие-то осколки. Нож нигде не было.
- Чью кровь она вытирала?
- Ну, если учитывать, что весь наш треугольник здесь присутствовал, а исчез только Андрей, можно смело предположить, что это была кровь того самого Андрея.
- Почему вы решили, что это его кровь?
- Ясно же почему – потому что я его зарезал.
- Видели ли вы его тело?
- Нет, но это потому, что они, хитрые лисы, быстро его куда-то задевали.
- Они там обе были в этот момент?
- Да, я же сказал. Обе, как миленькие.
- Какова их версия произошедшего?
- О, у них отличная версия, поскольку они меня любят, наивные, и хотят выгородить. И у каждой свой мотив, как вы понимаете. Они поэтому несли мне какую-то чепуху. Вроде бы что я споткнулся, даже не дойдя до кухни, рухнул, потому что нельзя так напиваться. Они вдвоём, моя ещё тогда не подошла, подволокли меня к бассейну, ополоснули меня водой – и вот, спустя пару часов, я еле-еле пришёл в себя.
- Значит, согласно их версии, вы никого не убивали?
- Это они так мне сказали. Но я им не верю, хотя и люблю каждую на свой лад. К тому же, они странно себя вели.
- Куда по их версии делось тело?
- По их версии тело помогло дотащить меня до бассейна, вежливо попрощалось, извинилось – и ушло.
- Видели ли вы Андрея после?

— Как вы думаете, если я его убил, мог ли я его видеть после? На следующий день вилла слева была совершенно пуста.

— Почему вы уверены, что всё же убили своего нового знакомого?

— Потому что я решил его убить, и был в таком состоянии, в котором не готов взвешивать разумность принятых решений. Потому что я обезумел от страсти и, соответственно, от ревности к новой подруге, и не мог ради неё не убить, решившись, иначе это не была бы настоящая страсть и не была бы настоящая ревность. Потому что я больше этого Андрея никогда не видел. Потому что —

— Достаточно, мы вас поняли. Эта игра перестаёт нам нравиться. Почему вам показалось, что они вели себя странно?

— Ясно почему. Потому что не каждый день при них убивали человека. Да, лучше быстрее приступить к рыбам.

— Чувствую, что нас скоро могут прервать для ужина. Как именно они себя вели?

— Одна всё время надо мной хохотала, что я объясняю истерикой. Другая впала в какую-то очумелую отрешённость, что я тоже объясняю истерикой. При этом та, что хохотала, была —

— Можете не уточнять, мы их всё равно не различаем. Как нам становится ясно, вы их тоже не вполне можете различить. Давайте теперь перейдём к главному вопросу: как и при каких обстоятельствах вы нарушили наш закон, запрещающий перелезать через забор?

— Погодите, но я же сознался в убийстве! Неужели же вы это проигнорируете?

— Мы не рассматриваем дела с убийствами. Наше ведомство занимается перелезанием через заборы, и только через них. Мы вас даже не сможем привлечь к ответственности за то, что вы высунулись, как утверждаете, за белую межвилловую ограду. Оградами и виллами занимается тоже другое ведомство. К тому же, нам эта игра в выдуманных взрослых надоела, сами взрослые скучны. Давайте приступим к тому, что происходит в действительности. К тому же, наши рыбы начинают подгнивать. Вы согласны приступить?

Действие третье

ЗАБОР

— У нас всего два часа осталось, надо побыстрее.

— Ты что, два часа — это очень, очень-очень много!

— Мне сестра говорит, что за два часа ничего не успеть.

— А мне кажется, что твоя сестра врёт потому что, потому что —

— Потому что я тоже так думаю. Она часто говорит всё специально. Последний раз я за два часа, например, успел всё-всё.

— А я, а я последний раз за два часа успел всё, как и ты, и даже больше, чем всё-всё.

— Ты врёшь, так не бывает. Ты специально так говоришь, чтобы выглядеть лучше.

- Как это не бывает? Ты мне не веришь?!
- Да нет, верю-верю. Во что мы сегодня будем играть?
- Можно в кино.
- Давай лучше в рыбалку. Я даже рыб принёс.
- Почему в рыбалку?
- Мой папа ездил сегодня на рыбалку с утра, а меня не взял, но я не маленький, я хорошо знаю, как играть в рыбалку!
- Как же в неё, по-твоему, играть?
- Представь, что вот тут – речка, а это вот – удочка.
- Ну, представил.
- Теперь ты сядешь с удочкой в руках над рекой и будешь ждать поклёва.
- Чего ждать?
- Пока клюнет.
- Кто клюнет? Куда клюнет?
- В удочку клюнет рыба из реки.
- А как она сможет клюнуть-то? Ведь удочка тут, а рыба – там!
- Не знаю. Но она очень часто клюёт. Правда-правда. Чаше чем ловится даже. Папа говорил, да я и сам знаю.
- По-моему это какая-то ерунда. Мне вот кажется, что рыба ловится чаще, чем клюет. К тому же она не курица, чтоб клеваться. У неё и клюва-то никакого нет! Игра очень скучная, скажу я тебе. Сидеть и ничего не делать. Нет, давай лучше в кино.
- Но я же рыб принёс. Вот, смотри.
- Всё равно не интересно. Ты был на настоящей рыбалке? Правда?
- Конечно, был. А ты, что ли, не был?
- Неа, не был. И тебе интересно там было, что ли?
- Если честно, не очень.
- Вот-вот. А я не был, потому что у меня папа –
- Вот ты даёшь! Ты хочешь сказать, что никогда и бабочек живых не ел?
- Да уж, не ел! Ел, конечно! Ещё как ел! Давай лучше в кино играть.
- Я не люблю играть в кино, там всё не по-настоящему.
- Почему это не по-настоящему? Ещё как по-настоящему! А во что тогда?
- Давай в джунгли, например?
- Это как? Давай!
- Когда дед поливает грядки, я смотрю как вода из шланга заливает вот эти трещины в земле.
- Ну и что тут интересного?
- Представь, что это всё гигантское. Вот эти склоны грядки – непреодолимые горы, и для муравьёв это целый океан, цунами, на них бежит волна, бах-бах, и надо бежать от неё, вверх, карабкаться, а трава вокруг – это настоящие джунгли. Через них надо бежать с мачете, крушить всё, чтобы спа-стись. А в муравейнике уже ждут жуки, гигантские танки. Круто, да?
- Это, по-твоему, по-настоящему, что ли?
- Конечно, ещё как!
- Хорошо, а как в эти джунгли играть-то?

— Надо сесть и смотреть.

— Куда.

— Ну, вот сюда, в грядку, на траву, за муравьями.

— Знаешь, у тебя все игры какие-то дурацкие. То сидеть с палкой над бочкой, то пялиться на землю, как будто я там что-то не видел! Твой дед будет хоть сейчас поливать-то?

— Нет, не будет. Мой дед умер зимой.

— А что мы тут тогда просто так глядеть будем?! А как он умер?

— Он смотрел телевизор и потом умер.

— И ты прямо видел, как он умирает, честно-честно?

— Да, видел. Он сказал: кажется, я сейчас умру. По телевизору новости шли. А он захрипел и умер.

— Эх, это неинтересно.

— Это почему же?

— Ну, я думал, что можно умереть интереснее. Разбиться на формуле один, или прыгнуть с самолёта так, чтобы парашют не раскрылся. Ну, или быть съеденным осьминогом. Не от новостей же.

— Дед не от новостей умер, а от сердца.

— И ты прям там был?

— Говорю же, был.

— Нет, точно тебе говорю: можно умирать куда интереснее.

— А ты видел, как интересно умирают?

— Нет, я сам не видел, но мне Андрей рассказывал. Он много умираний повидал, интересных и не очень. Он вообще в этом деле специалист.

— И что же в этих интересных смертях интересного?

— Ты что, за деда обиделся? Не обижайся. Нормально он умер, бывает и хуже.

— Нет, ты уж ответь, что в этих смертях, о которых Андрей говорил, интересного? Он как будто сам на самолётах летал, на формуле один был и нырял к осьминогам?

— Нет, про это всё я сам придумал. Хотя Андрей на самолёте в Турцию летал с родителями прошлым летом, может и этим летом полетит. А там он на море нырял, его даже морской ёжик укусил.

— А откуда он про смерти знает? В Турции видел?

— Этого я не знаю. Но он говорит, что бывает очень интересно. Иногда приходят три ангела и забирают у трупа душу. А иногда, наоборот, приходят два чёрта, один тебя за руки держит, а другой на лицо задницей садится, дышать не даёт – и бах! – ты труп.

— Трупы не дышат.

— Конечно. Попробуй подышать, когда тебе чёрт на лицо сел. Хочешь я тебе тоже на лицо жопой сяду?

— Нет, не хочу.

— Ну и зря.

— Ну и не зря. Зато я голую Ленку видел.

— Да ладно тебе, врешь поди.

- Вот те зуб! Правда-правда.
- Это когда же?
- Одиннадцать дней назад.
- Не верю.
- Ну и не верь. А я подсмотрел за ней в душе.
- Всё равно не верю. У неё есть, например, сиськи?
- Представь себе, есть. Вот такие, огромные прямо.
- Да ладно! А почему же их не видно, когда она в майке?
- Потому что когда люди в одежде, вообще не видно их голыми, ты что, дурак что ли?!
- Ну они тогда должны у неё торчать.
- Ничего они никому не должны.
- А тебе понравились Ленкины сиськи?
- Ещё как! Я даже захотел себе такие же.
- Ну ты и дурак! Зачем тебе Ленкины сиськи?
- Не знаю, они красивые. И у меня таких нет.
- У тебя встал, когда ты на неё смотрел?
- Что встал?
- Ну. Встал. Ты что, не знаешь, что ли?
- А! Ты про это. Конечно, встал! Ещё как! У меня до сих пор стоит, если хочешь знать.
- Ты врешь!
- Не вру.
- Покажи!
- Как показать?
- Сними шорты.
- А при чём тут шорты?
- При том. Что стоит под шортами.
- Ерунда! Ничего под шортами не стоит!
- Правда?
- Клянусь. Вообще ничего.
- Чёрт, я так и знал. Это мне Андрей говорил, значит, наврал. Давай в бочке искупаемся?
- Нас бабушка поругает.
- Она не увидит из-за вишни.
- А если ты опять не сможешь вылезти и тонуть будешь, как в тот раз?
- Я в тот раз мог вылезти, но не хотел просто.
- Ты врешь!
- Ничего не вру.
- А почему же ты булькал, а потом посинел и ничего долго не говорил, даже когда бочку перевернули и тебя из неё вылили?
- Я всё это специально. Хотел маму разозлить.
- Зачем?
- Потому что она мне кофе пить не разрешает.
- Тебе ещё не разрешают кофе пить, что ли? Как малявке?

— Сам ты малявка! Как будто тебе разрешают!

— Мне – да, давно уже. С такой же пенкой как у родителей и такой же горький. Ячменный!

— Это не кофе.

— Кофе.

— Тебя обманули. Это для детей. Детский кофе.

— Нет, это нормальный взрослый настоящий горький горячий кофе.

— Не кофе.

— А ты почём знаешь?

— В нём нет кофеина.

— Это что за кофеин?

— Его взрослые пьют, чтобы у них вставал.

— Ну. Не знаю. Мне сказали, что это кофе, я им верю. Я его пью, и у меня всегда-всегда встаёт.

— Я тебе не верю. А Ленка видела, что ты за ней подсматривал?

— Ты, что, обиделся, что я её голой видел, а ты нет? Не обижайся. Мы её в следующий раз попросим, она и тебе всё покажет, наверное.

— Я не обиделся, глупости. Но она видела?

— Нет, не видела.

— А я ей возьму и расскажу.

— Не говори. Пожалуйста!

— Расскажу.

— Я же тебе как другу рассказал. Тогда я возьму и расскажу ей, что у тебя не встаёт.

— Это почему это ты решил, что у меня не встаёт?

— Потому что тебе кофе не наливали с кофеином. Поэтому ты и утопиться захотел. Чтобы у тебя вставал.

— Хорошо, договорились. Друзья так друзья. Я не буду ей рассказывать про тебя. А ты тогда тоже не будешь?

— Конечно, не буду. Мы же друзья. Я даже Андрею ничего не расскажу тогда. А он говорил мне по секрету, что с Ленкой целовался.

— Да он врёт поди.

— Я ему тоже не верю ни шиша. Он и прошлый раз, помнишь, наврал, что лазил в нашу волшебную пещеру из оврага.

— Ха, если бы он лазил, то наша сигнализация бы сработала бы.

— Вот-вот, мука и верёвка.

— Вот-вот. Он, может, и про Турцию врал.

— И про смерти.

— Нет, про смерти вряд ли. Похоже на правду с этими ангелами и чертями. Такое не выдумаешь просто так. А давай, может, в пещеру проникнем, если уж в бочке не будем купаться?

— Ну её, потом. Далеко идти.

— У тебя же отец отобрал лопату?

— Да, отобрал. Он сказал, что нас на этой помойке может засыпать.

— Сам он помойка!

- Вот именно!
- Жаль. Мы только две комнаты успели откопать, а там их столько. Надо хотя бы три спальни сделать! Помнишь, как мы с Ленкой пили чай там, а потом ты за шампанским пошёл?
- Ага. И мы потом все такие пьяные были!
- Мне кажется, что ты притворялся, а я-то вот вообще был пьянющий-пьянющий! Никакой прям.
- Ничего я не притворялся. А Ленку-то помнишь как унесло! Она и двух слов не могла сказать!
- Да, здорово всё было, по-настоящему прям. Интересно, где теперь та волшебная бутылка?
- У меня её сестра нашла, отобрала и сама всё выпила.
- Ух ты! Вот дура! Говорил же тебе, что надо её в пещере оставить, чтоб никто не нашёл. И что с твоей сестрой было? Напилась, как мы?
- Ничего не было. Она сказала, что только дураки подбирают на свалке пустые бутылки, наливают в них воду и пьют оттуда. Ещё она сказала, что там всякая зараза.
- Сама она зараза всякая. Это была же по-настоящему волшебная бутылка! Ты же напился?
- Напился. И ведь ты напился?
- Ещё как.
- Ну а уж Ленка-то –
- Её вообще унесло.
- Сестра потом ещё родителям пожаловалась.
- А они что?
- А они Ленкиной тётъ Вале всё рассказали.
- Вот дураки!
- Дураки, вот-вот. А после этого Ленку сюда две недели не пускали.
- Но потом-то пустили.
- Пустили. Она и сегодня вечером должна приехать, кстати. Не понимаю я этих взрослых, ведут себя хуже детей. То сначала всё разрешают, потом сразу всё запрещают, потом про всё это забывают. Ни ума, ни памяти, ни фантазии. Дураки!
- Вот-вот. А сами всё то же самое делают.
- Вот-вот. И ещё даже похуже и похлеще.
- Вот-вот. А ты хочешь быть взрослым?
- К сожалению, я уже взрослый. Прошло невинное детство в прошлое и не вернуть. Я и Ленку уже голый видел, и кофе я пью, и шампанское. И у меня, к тому же, встаёт всё время.
- Шампанское, если тебе интересно, я тоже пил. С тобой.
- Ну и ты, значит, к сожалению, уже почти взрослый. Также безвозвратно.
- И Ленка.
- Да, а Ленка уж тем более. У неё и сиськи торчат. И с шампанского её уносит. Эх.
- Эх. А я решил скоро на Ленке жениться.

— Когда? Как? У тебя же не встаёт ещё, и ты даже кофе не пил!

— А вот как мы на корабле поплывём, сразу повзрослею. Мы и кофе туда возьмём, и шампанское.

— Хм. Знаешь, я хотел тебе кое-что сказать.

— Что? Ты с нами не поплывёшь?

— Да нет, поплыву, конечно. Но мой отец сломал наш корабль.

— Как то есть – сломал?!

— Он его, когда нашёл, то всё раскрутил и разломал, сказал, что сдаст эту стиральную машину на железо, а ещё сказал, чтобы мы больше в сарай не лазили и инструменты не брали.

— Вот чёрт! А ты ещё хотел с ним на рыбалку ехать! Это не стиральная машина, если ему интересно, а паровой двигатель нашего корабля! Как же мы теперь на наш остров втроём поплывём? Я уже и консервов набрал, и с Ленкой вроде обо всём договорились ещё когда шампанское пили.

— Знаешь, я утром с мамой об этом говорил.

— А она что?

— Она не против, чтобы мы плыли, но сказала, что консервы мы открывать не умеем, а потому умрём с голоду.

— Вот уж дудки! Во-первых, нас непременно кто-нибудь спасёт, и мы счастливо вернёмся до-мой.

— Об этом я ей тоже сказал.

— А она что?

— Она сказала: зачем вообще плыть куда-то, чтобы тебя оттуда спасали и возвращали домой?

— Так прям и сказала?

— Так прям и сказала.

— Фу, какие же взрослые тупые! Ясно же зачем: чтобы счастливо вернуться домой. Счастливо! Ничего не понимают в жизни!

— Вот-вот.

— Ничего, мы другой корабль построим, получше даже. И побольше. И, во-вторых –

— А ты когда-нибудь открывал консервы?

— Во-вторых, конечно же открывал, тысячу миллионов раз! Я дома всегда их открываю, как только увижу – сразу же открываю. И у бабушки, и у другой бабушки. Я им все консервы понаоткрывал! Вообще все!

— И как?

— Да легко. Берёшь – и открываешь. Лучше, конечно, если открывалка есть. Но можно и без неё. Камнем там, или палкой. Или даже ногтями! И сгущёнку, и тушёнку, и финики –

— И оливки даже?

— О, да их проще всего открывать!

— А какие именно мы с собой возьмём?

— С тебя – шампанское и корабль. Ленка берёт у мамы косметику, ей надо. А я сгущёнку и тушёнку.

— И оливки?

— И оливки, конечно. Но если что, их придётся сбросить как балласт, извини. Согласен?

— Эх. Ну, согласен, если надо.

— А сгущёнку и тушёнку я сначала открою, перемешаю и обратно закрою. Так будет вкуснее и легче.

— Здорово. Только ты банки протри, я не люблю, когда руки липкие.

— Протру, само собой. Мне тоже липкое не нравится. Я из-за этого даже мороженого мало ем, а арбузы только ложкой.

— А как эта смесь называется?

— Не знаю, не думал. Смешанная тушёнка и сгущёнка?

— Ну ты же изобретатель! Тебе и придумывать название. Как острову и планете.

— Погоди, сейчас. Давай стушёнка.

— Здорово. Или, может, лучше: тусщёнка?

— Нет, я же изобретатель! Стушёнка – и точка.

— Да, хорошо, я согласен. Мне нравится. А помнишь, как ты в детском саду дразнил воспиталку капюшонкой?

— Кукушка кукушонку купила капюшонку? Конечно, помню. Как вчера.

— Эх. А мы теперь уже такие взрослые. А всё как вчера. Знаешь, я тут подумал, если ты женишься на Ленке до нашего путешествия –

— Да, и что?

— А может, лучше, ты женишься на Ленке после нашего путешествия? Когда мы счастливо вернёмся домой?

— Это зачем же?

— А на время путешествия на ней женюсь я, например. А ты и так ведь будешь капитаном корабля, тебе и жена не нужна.

— Нет, говорят, что потом, после кого-нибудь жениться – уже не то.

— Что не то?

— Не знаю точно, но точно не то. Так говорят. И я тоже так думаю. А давай ты возьмёшь в жёны её подругу?

— Это на которой Андрей женат сейчас?

— Да, ну и что? Она ему и так уже надоела, во-первых, а, во-вторых, мы вместе все уплывём, а Андрей нам ничего не сделает – нас-то не будет уже!

— Можно. Но Ленка классная. А наш корабль четверых выдержит?

— Точно выдержит, я же говорю – мы теперь большой корабль построим. Почти каравеллу. Я видел ещё две стиральные машины на горе там, ржавые, но ничего. Мы же их всё равно закроем чем-нибудь, главное, чтоб они корабль держали и работали паровыми двигателями. А если мы оливки не будем брать, то точно четверых выдержит. Вот и выбирай: оливки тебе или жена?

— Эх. Ну не знаю. Мне оливки больше нравятся, чем Юлька, особенно, если с тунцом. И Ленка классная.

— Это да, классная. Она скоро, кстати, учительницей станет. Сама мне говорила.

— Здорово. Прямо как Лилия Владимировна.

— Нет, что ты! Скажешь тоже: Лилия Владимировна! Гораздо, гораздо лучше. Но родители её пока в балетную школу с сентября отдают.

— Разве в балетной школе учат на учителей?

— Нет, просто они дураки. Как и все родители.

— Не знаю, я свою маму люблю. И папу тоже. А Юлька кем хочет стать?

— Твоя будущая жена хочет стать балериной, потому что она Ленке завидует.

— Ведёт себя как дура.

— Вот и я говорю: дура. Я бы на ней ни за что не женился. Но ты женись. Она, может, в путешествии и поумнеет.

— Что ж поделаешь, женюсь. А мы на какой остров поплывём?

— Это зависит от того, что звёзды скажут и куда карты лягут. Кстати, зачем ты рыб-то притащил? В рыбалку играть?

— Не, не в рыбалку. Это папа с утра принёс улов с рыбалки, а я у него двух выкрал – чтобы их отпустить. А если он обидится, то пусть так и знает: это за то, что он нам корабль сломал и к инструментам в сарай не пускает. А рыбы пусть в бочке живут, я им буду хлеб приносить.

— Они же дохлые.

— Ничего не дохлые.

— Дохлые, точно говорю. Как те, кому черти жопой на лицо садятся.

— Никто им на лицо не садился. И деду моему тоже. Мы их сейчас отпустим, и они оживут.

— Не оживут. Давай поспорим?

— Оживут как миленькие, я даже спорить с тобой не буду. А куда у нас карты лягут и что звёзды скажут?

— Ты у сестры, кстати, атлас выкрал?

— Конечно, за восьмой класс, как и договаривались. Я его в пещере спрятал, прямо в столовой лежит.

— Не в столовой, а в гостиной. Хорошо. Будем сначала по нему ориентироваться. Помни, что контурные карты нам не подойдут, их ещё разукрашивать надо. Я своему брату на них Микки-Мауса нарисовал, но такая карта не годится.

— Почему же не годится? Это куда интереснее, чем эти пятна.

— Не знаю, почему, но нет. Они на меня ругались, и отец талдычил, что мир не похож на Микки-Мауса.

— Ха, тоже мне скажет. Как будто мир больше на Дональд Дака похож. Ерунда!

— Не знаю, может и больше. Мне же кажется, что он больше похож на скелета с вытянутой рукой туда, где сокровища.

— Мне тоже так кажется. А звёзды?

— Что звёзды?

— Что звёзды нам скажут?

— Ой, ну звёзды куда угодно указывают и о чём угодно говорят. Их вон сколько, миллионы известных, а сколько ещё не открыто планет! Ничего звёзды не говорят, что ты как маленький. Вот бы космический нам корабль!

— Ничего я не маленький! Давай сначала на морском поплаваем, а потом,

когда счастливо домой вернёмся, то и можно уж слетать. Кстати, я окончательно решил – женюсь на Юльке. Ты только Андрею не проболтайся, а то драться полезет, он же в третьем уже!

— Не побьёт. Он мне по секрету признался, никому не говори, что втюрился в учительницу, в эту самую Лилию Викторовну. Так что Юлька ему больше не нужна. Вы с ним обменяетесь – ты ему учительницу оставишь, а Юльку заберёшь.

— Как это – учительницу оставлю.

— Ну мы же не будем в школу ходить.

— Почему? Я хочу в школу.

— Потому что наше путешествие продлится очень, очень-очень долго.

— Сколько?

— Ну, не знаю. Может дней пять. Или даже неделю!

— Это значит я в школу ходить не буду?

— Значит не будешь. Так что за эту неделю Андрей может и женится на Лилии Викторовне вашей, что вы в ней нашли, она же старая.

— Она добрая.

— Ленка тоже добрая.

— Да. И Андрей когда рассказывал, что её целовал, тоже говорил, что она хорошая.

— Ничего Андрей её не целовал.

— Да-да, я тоже в это не верю. Но ему не сказал, чтобы он не дрался. Я не люблю, когда меня бьют.

— Я тоже. Поэтому мы уплывём туда, где никто нас бить не будет. А только спасать.

— Здорово. Во что же нам поиграть? А то скоро ужин.

— Ну, если у нас нет лопаты для пещеры и инструментов для корабля, и корабля уже тоже нет, а Ленка приедет только вечером, может, всё же, в кино поиграем?

— Ну давай, в кино так в кино. А в какое?

— Я вчера глядел, как родители смотрят фильм про судей.

— Как это?

— Ну, ты опять как маленький. Это когда взрослые совершают преступление.

— Зачем?

— По разным причинам. Судья в этом и должен разобраться. К примеру, ты подсматривал за Ленкой в душе и видел её сиськи. А она об этом не знает. Так ведь всё было?

— Ну да.

— А как ты к её душе подобрался?

— Ты поди сам хочешь за ней подсмотреть.

— Нет, я судья, я узнаю всё не для того, чтобы самому знать как совершить преступление, а чтобы вынести приговор.

— Да ладно. Ты мне завидуешь, и хочешь всё вызнать именно чтобы самому—

— Замолчи, иначе игра не получится. Как ты к душе её подобрался?

— Как-как. Как мы обычно к ней с тобой вместе ходим. Через забор. Но я не

знал, что её тётя Валя в душ отправила с дороги. Слышу там вода льётся, я и посмотрел через щель. А там она.

— То есть, за Ленкой ты подглядывать не собирался, но подглядел?

— Успокойся ты. Конечно же, не собирался. Я хотел её в пещеру позвать, а по дороге за тобой зайти. И ещё показать ей как корабль наш строится, ведь его тогда отец ещё не нашёл даже.

— Хорошо. А через забор, значит, ты специально перелез?

— Что ты заладил, это же скучно.

— Отвечай.

— Да, я специально перелез через забор, чтобы Ленку позвать.

— А почему ты не через калитку пошёл?

— Потому что через забор быстрее, балда. Как будто сам не знаешь!

— Представь, что перелезть через забор – это преступление.

— Зачем мне это представлять?

— Это игра такая. Ну представь. Пожалуйста.

— А подсматривать в душе – тоже преступление?

— Нет. Если не специально подсмотрел, а случайно, то – нет.

— Хорошо, теперь представил.

— Я тебя сейчас за это буду судить.

— Это как?

— Я буду тебе задавать вопросы, а ты будешь отвечать. Всё как у взрослых. Давай?

— Ну, давай, если хочешь. Хотя мне кажется, что это скучно.

— Да уж повеселее, чем на муравьёв пялиться или с палкой над бочкой сидеть, где дохлые рыбы плавают.

— Они не дохлые.

— Дохлые. В кино это было интересно, значит в жизни и по-настоящему ещё веселее будет.

— Хорошо. А потом что будет?

— А потом я решу – виновен ты или нет.

— А как ты решишь?

— Ну, если ты через забор перелез, то будешь виновен. Если нет – то нет.

— Я же тебе говорю – я перелез через забор. Всё, я виновен. Что дальше-то?

— Погоди, так неинтересно. Это должен решить судья после расспросов.

— А потом что?

— Давай мне сюда своих рыб.

— Я хочу их спасти, не дам.

— Давай. Они всё равно уже дохлые.

— А что ты с ними сделаешь?

— Я вырежу проволокой на одной: виновен, а на другой – невиновен. Когда мы всё выясним, я положу их перед собой, буду долго на них смотреть – и торжественно выбирать. Если ты будешь виновен, я выберу первую, если нет – то вторую.

— Слушай, а тебе точно надо двух рыб для этого?

— Конечно. Это же для торжественности. К тому же я пока не знаю, пред-

ставь, что не знаю – виновен ты или нет. А ты не знаешь, представь, что не знаешь – что я в конце концов решу. Интересно же!

— Но, если я либо виновен, либо нет, давай возьмём одну рыбу, либо виновную, либо невиновную. А вторую в бочку отпустим, а?

— Ну что ты как дурак! Во-первых, они обе дохлые. Во-вторых, пока мы не поговорим, я не могу знать, потому что я неподкупный судья, виновен ты или нет. В-третьих, это всё не по-настоящему.

— Странная игра, ничего не скажешь.

— Это почему же?

— Ну, если я окажусь виновен, то нужна одна рыба. Если я окажусь невиновен, тоже одна рыба. Зачем убивать двух?

— Ну что ты заладил! Во-первых, они дохлые и их не жалко. Во-вторых, для торжественности надо много лишнего – у взрослых так принято, и я не знаю – почему. Ты же говорил, что ты взрослый – вот ты это лучше должен всё понимать, у тебя встаёт, ты пил шампанское и кофе, и у Ленки –

— Да, я взрослый. Но зачем две рыбы?!

— Это такая игра. Мы должны, кстати, ещё говорить на вы всё время.

— Хорошо. А потом, после ужина мы пойдём к Ленке?

— Конечно! Как обычно, через забор. А ещё мы прямо сегодня попросим её позвать Юльку, чтобы прежде, чем жениться, ты с ней хотя бы поцеловался.

— Но с ней уже Андрей целовался!

— Она ему надоела, я же говорил. Он и с Ленкой целовался, хотя я не верю, но я же из-за этого не передумал на Ленке жениться! Согласен сыграть?

— Да, хорошо. Но –

— Помни, мы говорим на вы. Я – судья, ты обвиняемый. Давай рыб вот тут, под вишней положим пока.

— Но давай хотя бы попробуем одну отпустим. На минутку.

— Нет, у нас нет времени. Они дохлые уже.

— Ну почему их две?!

— Не знаю. Ты ещё расплачься. Так у взрослых – и всё тут. Начинаем?

— Да, начинаем. Но мне очень, очень-очень жалко рыбу. И Ленка всё равно лучше Юльки, и это не потому, что я её голой видел, я не специально. И корабля у нас никакого нет.

— Всё, успокойся. Мы к этому потом вернёмся, после ужина. А пока начинаем. Теперь мы в мире взрослых, пока я не вынесу приговор.

— Взрослые – дураки, если им надо для торжественности убивать двух рыб.

— Не хнычь. Согласен. Но не стоит отвлекаться на мелочи, продолжайте. Итак, вы перелезли через забор.

ШУМ МОРЯ

Зарисовки апокалипсиса

Основные персонажи:

Он, имя Марин – чиновник, в прошлом моряк.

Она, имя Иза – играет из себя прорицательницу, в прошлом, возможно, молочница.

Женщина в шляпе, имя неизвестно

Пионеры – в прошлом, возможно, рыбаки.

Мим в чёрном, мим в белом.

Режиссёр спектакля.

Голос за сценой озвучивает некоторые тексты.

ШУМ ПЕРВЫЙ

Зарисовка первая

(Далёкий шум моря. Через сцену пробегает отряд пионеров, у них озабоченный вид. Выходит Он, в костюме и при галстуке, останавливается, смотрит внимательно себе под ноги).

Он (поднимает листик). Осенний лист, прозрачен, чист, упал к ногам моим. Странно, что я сейчас обращаю на это внимание. Как там было-то, дальше? Через года ко мне вернись... Э-э, забыл, а мог ведь стать поэтом, декламировать на собраниях стихи.

(Выходит Она, пристально смотрит на чиновника).

Он (замечает на листике грязь, бросает на землю). Или на худой конец, членом худсовета. Проза жизни.

Она: Вернулся, голубчик.

Он: Что Вы сказали?

Она: И надо же, таким... (невнятно и в сторону).

Он: Вы мне это говорите?

Она: Вам, Вам. А ведь предупреждала, не берите того, что Вам не принадлежит, будет расплата.

Он: Вы о чём, голубушка? Моя зарплата...

Она: Ну, да ничего уже не поделаешь, придётся наблюдать затмение.

Он: Луны или солнца?

Она: Напрасно иронизируете Затмение будет и ваше.

Он: Моё? В каком смысле?

(Неожиданно шум моря приближается).

Он (тревожно озирается): Почему? Да и о чём это?

Она: Узнаете.

Он (берёт себя в руки). Да кто Вы такая?

Она: Иза, если Вам угодно. Вы меня, Марин, конечно, не помните, но я-то Вас узнала.

Он: Первый раз вижу. О, боже, какая чушь! (Резко разворачивается и быстро уходит).

(Она задумчиво поднимает брошенный им листок. Уходит медленно, напевая строчку романса «Ни слова, о, друг мой». Шум моря усиливается ещё более).

Зарисовка вторая

(Слабоосвещённая комната. На диване лежит Марин, читает книгу, последний абзац произносит вслух).

Марин: Рыжие мотыльки падают на пол, танцем спалённые, падают, не разобравшись в причине судьбы, но вкусив её запах смертный сполна. Да и чем другим мог стать этот мгновенья полёт, не утешительный ни для того, кто мёртв, но и живым не понять серьёзность смерти.

(Распахивается окно, от ветра. В комнату врывается шум моря. Похоже, оно недалеко, и сильно штормит. По комнате начинает метаться бабочка. Марин встаёт, прикрывает окно, оборачивается на стук в дверь, подходит, открывает. На пороге возникает женщина, её лицо скрыто тенью, падающей от шляпы, но он её узнаёт и делает шаг назад в комнату).

Марин: Вы пришли... Проходите.

(Женщина оказывается на роликах, она въезжает в комнату, делает пируэт и начинает декламировать):

- Я не хочу тебя любить, я ненависть свою простить стараюсь, мне просто плохо, как же плохо мне. И это жизнь, с которой несогласье во мне сильнее, чем согласие. Боже! О, зачем ты сотворил любовь, коль с нею жить нельзя, ни умереть достойно!

(На последних словах женщина патетично заламывает руки и... выезжает из комнаты).

Марин: Нет, не может быть. Я виноват, я знаю. Но не может быть, нет, только не так, не так, не надо.

(Марин хватается себя за голову. Окно опять распахивается. Врывается ветер и шум сильно волнующегося моря. По комнате опять мечется бабочка. Новые и уже требовательные стуки в дверь. В окне появляется Иза).

Иза: Не открывайте.

(Марин в ужасе смотрит на неё. Иза влезает через окно в комнату).

Иза: Да не пугайтесь Вы так. Ваша роль маленькая, давать проход младенцам.

(Марин пытается что-то сказать, но беспомощно водит руками по воздуху. Иза прячется за диван, потом высовывается и ему подмигивает).

Иза: Теперь можете открыть.

Марин: Какого чёрта!

(Тем не менее, он поворачивается и открывает дверь. В комнату гурьбой вбегают отряд пионеров, они галдят и чем-то явно возбуждены. Не задерживаясь в комнате, сразу направляются к окну, через которое и вылезают наружу. Марин не знает, как на это реагировать. Иза приводит его в чувство).

Иза: Вот видите, всё не так страшно.

Марин: Что это... было?

(Иза достаёт из рукава письмо, некоторое время медлит, потом протягивает Марину).

Иза: Оно, похоже, Вам. Не спрашивайте, Вам лучше знать, от кого. Нашла, вижу ваше имя. Мне пора.

(Иза вылезает через окно. Марин растерянно смотрит на письмо, не сразу собирается с духом, но подходит к окну, всматривается в темноту, слушает какое-то время, наконец, плотно закрывает окно, проверяя замок. Становится тихо. Падает занавес).

ШУМ ВТОРОЙ

Зарисовка первая

(Золотая пыльца в воздухе. Рой бабочек. Радостный шум волн, звон колокольчиков. На сцену на роликах выезжает Мим в белом трико. Он изображает восход солнца над морем, переходящий в утро).

Голос за кадром:

Воздух полон богов.

Это с нами не бывшее,

Это сеть золотая сгоревшего сердца

Из юности нашей.

Пепел плоти реальной,

Реальной, чем смерть,

Отрезвившая лунную твердь,

Обошедшая землю.

(На сцену выезжает ещё один Мим, он в чёрном. Вместе с Мимом в белом он разыгрывает сцену борьбы Дня и Ночи. Во время сцены Голос озвучивает текст):

Это с нами случилось и с нами сгорело до тла,

Это нас распинали паршивые сукины дети,

Это в сторону нашу ночная вьюга мела,

Это к нам пробирались сквозь морок небесный столетья.

(Шум моря. Мимы замирают. Женщина в шляпе проезжает через сцену. Пионеры проходят строем).

Зарисовка вторая

(На сцену выходит Режиссёр. Он читает монолог):

Быть значит то же, что не быть.

Бессмыслицу не повторить.

Театр рождает гений, подмастерье

Сойдёт с ума, пока всё это воплотит

В подмостки слов, движенье, платья, спины,
В игру оркестра, осени картину.
Ведя импровизацию искусно,
Он должен предложить зевакам рай.
Танталов труд! Кровавых фурий мщенье!
Что значит, прессы мне не избежать.
Как жажду в этот час я превращенья
В тех, кто пришёл сюда... и не играть,
Но лишь глазеть на наше представленье,
Пускай чужого, близкого сейчас
Здесь встретить человека, разделить всю скуку
Его печальной жизни, смерти муку.
Вас... это не страшит? Тогда – финал!
И не минует нас мирской скандал!

(На сцену падают цветы. Звучат аплодисменты. Опускается занавес).

Финал

(Шум разбушевавшегося моря. На сцену на парашютах спускается отряд пионеров. На этот раз они тревожны, шарахаются от видимых только им чудовищ, падают наземь, ползут, кто-то из них закрывает от страха лицо, прячется за дерево, камень и т.п.).

Пионеры (скандируют несколько раз): Мы пройдем, мы придём, мы дорогу найдём...

(По внутреннему занавесу мечутся зелёные тени. Пионеры замирают, каждый на своём месте. Марин в зелёном трико, задумчиво едет на роликах через сцену с письмом в руках).

Голос за кадром:
...но не битва, не игра, не серый день
не экстаза морок дзынь холодный день
запахнуло мену ветер принесло
всех смахнуло на пол
вехой заревёт
положило смехом стоя вровень
на межи
не снегами раздавило
нежностью впотьмах
кто заглянет не увидит будет всё...

(Смех за сценой. Общее затемнение).

2007 (2020).

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ВСЁ, СВЯЗАННОЕ СО ВСЕМ

Седакова, Ольга. Вещество человечности: интервью 1990-2018 / Ольга Седакова; сост. Ю.Поддубнова. – М.: Новое литературное обозрение, 2019 – 648 с.

В книге собраны интервью Ольги Седаковой почти за тридцать лет. Расположенные в хронологическом порядке, они позволяют увидеть не столько и не только отношение Седаковой к поэзии, религии, политической культуре и ко многим другим вещам, но и изменения в современном российском обществе. А ещё о смысле литературы, о свободе и выборе, о пересечениях поэтического и обыденного, о переводе и идеологии.

«Для меня поэзия – совсем не исключительное явление. Пластика, музыка, мысль говорят мне не меньше. Они происходят из одного источника. Для меня поэзия не противопоставлена радикально ни другим искусствам, ни другим видам человеческого творчества. Но каждое искусство работает со своим медиумом, и поэзия – с языком, приведённым в несколько неестественное для него положение, с языком, который движется под дирижёрскую палочку со всем других, звуковых законов. И внутри каждого из искусств есть разные пути и скрещения. Рембрандт-живописец почти говорит словами. А Блок – это почти музыка. Можно забыть всё, о чём он говорит, и только слушать:

Вновь оснеженные колонны,

Елагин мост и два огня...

Это сама музыка языка. И музыка жизни. Неакустическая музыка».

Драгомощенко, Аркадий. Расположение в домах и деревьях: [роман] / Аркадий Драгомощенко. – М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / Пальмира, 2019. – 448 с.- (Серия «Лаборатория»).

Роман А. Драгомощенко «Расположение в домах и деревьях» стал лауреатом премии Андрея Белого в 1974 году, когда он ещё и опубликован-то не был. Тем интереснее посмотреть на самое начало самого знакового поэта двадцатого века. Это истории и не совсем истории. Драгомощенко умеет не столько рассказывать, сколько наблюдать. За временем вне времени. Всматриваться в мгновенное, которое ещё не успело стать вечным. И тогда дождь в окне, скатерть в коричневую клетку, стакан на подоконнике становятся не столько предметами, сколько возможностью, подвижностью мира между его краткостью и длительностью.

«Незыблем мир в отражениях и вещах — вот она, симметрия сна — преодолимо постоянство зрения, прилепившегося беспомощно к трём, пяти, десяти цветным пятнам, — ещё до рождения в сияющем слепом тумане мерцали они, — к двум, трём отголоскам, сочетания их потом тщетно слухом уловить хочешь во вселенной слов, где каждое дразнит. И не вздумай подходить к берегу, слышишь? — влечёт, манит, чтобы вдруг воззриться на тебя пустым провалом».

Ларионов, Денис. Тебя никогда не зацепит это движение: стихотворения / Денис Ларионов. – Харьков: kntxt, 2018. – 66 с. – (Книжная серия «Контекст»).

Денис Ларионов – поэт, прозаик, литературный критик. Его новая книга вышла в серии «Контекст», в которой ранее выходили книги Галины Рымбу, Лесику Панасюка. Это совместный российско-украинский проект, знакомящий российского читателя с текстами, написанными на Украине и наоборот.

Литературные критики, говоря о текстах Дениса Ларионова, называют его предшественниками Александра Скидана, Нику Скандиаки и Аркадия Драгомощенко. Главное для Ларионова – это сама замедленная ткань языка, физиология речи. Как отмечает Марк Липовецкий в предисловии к изданию: «Вглядываясь в замедленные планы его стихов, постепенно понимаешь, что главным объектом речи Ларионова является сама речь, её процесс. ...Явление телесной, осязаемой и ощутимо болезненной ткани языка – вот важнейший, хотя и не единственный, результат поэтического эксперимента, проводимого Денисом Ларионовым».

*костный пейзаж в сшивающих воздух железных лесах
выстужен и охвачен ломотой или подрезан световым фильтром июня
когда ждали холодных ночей опрокинувших понедельник
во вторник ветвящихся выражений в четверг героических нарративов
в поток анемичных строк от которых по-прежнему не очистилась память:*

*они выставляют простые движения вперёд они очень хотят
сотрудничать с миром в котором хорошие парни погибли долг структурирован
понижение гемоглобина думает он в сжатом корпусе внедорожника
Nissan Qashqai преломляющего воздушные сети так что острые семена
или поздний февральский снег разлетаются по неочевидному радиусу
вовсе не прорастая в стылую почву*

Лукьянова, Карина. Преломление света: стихотворения. – Нижний Новгород: Волго-Вятский филиал Государственного центра современного искусства в составе РОСИЗО, 2018. – 71 с. – (Поэтическая серия Арсенала).

«Преломление света» - первая книга нижегородского поэта Карины Лукьяновой. Автор занят подбором языка для разговора с событием, встреченным иногда случайно, иногда намеренно. Её интересует описание состояний света, его игры с человеком и другим окружающим пейзажем, постепенно перетекающим из снега зимы в отвергание времён.

*ступни из лёгкого времени дня
перевод дыхания корень тела
на каком языке с языком огня
говорит монетка в тебе звеня*

*речь произносит себя вовне
плотностью в точке её предела
на каком языке с языком в огне
говорит человек с фонарём в руке
дом пустой я хожу простой*

*щепки смысла слова угля
возвращаясь в язык как к себе домой
я немой и дом разве есть у меня*

Сен-Сеньков, Андрей. Стихотворения, красивые в профиль: избранное / Андрей Сен-Сеньков / предисл. А.Долина; послесл. Е.Павлова. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 192 с.

Самые лучшие книги пишут не писатели, а люди других профессий. Стругацкий, астроном; Кэрролл, математик; Булгаков, врач. Наверное, Андрей Сен-Сеньков тоже входит в этот список. Стихотворение в профиль – это просто прямая линия. Для всех, но не для Сен-Сенькова. Надо уметь увидеть красивое там, где оно спрятано. И Сен-Сенькову это удаётся.

«Вся поэзия Сен-Сенькова – об изменении ракурса, об умении увидеть невидимое, а плоскому придать объём». (А.Долин).

Театр жестокости это театр нежности

*ямочки на щеках
следы от ручки дверцы
через которую
если спектакль поцелуя не нравится
уходят
в антракте*

*за оральными кулисами
болит каждый
у кого свежая трещинка
на переполненном зрителе.*

Горалик, Линор. Все, способные дышать дыхание / Линор Горалик. – М.: АСТ, 2019.

Новую книгу Линор Горалик критики объявили спорной сразу после её выхода. Формально сюжет довольно прост: после неизвестной катастрофы птицы, жуки, насекомые и прочие животные обретают речь и вроде бы как становятся (или должны стать) полноправными членами человеческого сообщества. А человечество не понимает и не знает, что с этим делать. У всех животных человеческие имена, и порой, не понятно, кто говорит, - муравей по имени Костя, или человек. Книга Горалик – это переплетающиеся голоса разных людей и разных животных. Вавилонская башня, которая должна рухнуть. Или не должна?

«Я замер у дерева; сердце выскакивало из груди, и я услышал, как эти голоса говорят: «Дышим – и не думаем... Дышим – и не думаем...» Помню, что там была зебра и было, кажется, несколько шакалов; множество маленьких фигурок я не разглядел, да и не смог бы: слёзы уже застилали мне глаза. Я смотрел на них, ищущих того, чего сейчас так жадно искал я и боялся не найти, и думал, что Господь явил нам немыслимую и невообразимую благодать, объединив теперь наши души с душами тех, кто ещё недавно был для нас в лучшем случае «меньшими братьями», и даровав нам общую жизнь – по крайней мере, на нашем земном пути. Я стоял и слушал их; ничего комичного не было в их медитации, и я сам шёпотом повторял: «Дышим – и не думаем... дышим – и не думаем», – пока

они вдруг не прервали свою встречу и не разошлись. До сих пор я совершенно твёрдо уверен, что Господь явил мне высшую милость, показав в тот вечер сперва всё ничтожество души моей, а затем всё величие своего замысла, и что иначе меня ожидал бы страшный путь медленной утраты веры – утраты через растворение в себе и в собственной горделивой пустоте».

Зейферт, Елена. Греческий дух латинской буквы: книга лирики. – М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2017. – 124 с. – (Поэтическая серия «Русского Гулливера»).

Основу книги Елены Зейферт составляет античный цикл с комментариями автора. Это поиск того языка, которым может разговаривать современный древний грек, не забывший латынь. Андрей Тавров в послесловии к книге говорит о стихах Елены Зейферт: «Стихи Зейферт не состоят из слов и пауз или промежутков, но и слова, и промежутки выходят и возникают из некоторого предшествующего и преодолевающего их единства. Его условно можно обозначить как единство речи-состояния – области дословесного, и стихи цикла пронизаны силой этого единства, несут на себе его отсвет. Это поэзия не концептуальная, собирающаяся из слов и их комбинаций, – это поэзия, возникающая словами и образами из изначального, из первоосновы всего при помощи двоящегося языка и того, что древние называли вдохновением».

«Гиппарх положил на палубу триеры Солнце и Луну, эллипс лунной орбиты застрял в зубчатом колесе. у каждой из планет треугольные зубья и бронзовые шестерни. сферы из золота, серебра и деревьев ценных пород принадлежат шарам огромной звезды и шести известных планет.

освободи светило из механической Вселенной, и со дна Эгейского моря встанет солнце. не ты ли, Антикитера, теперь пуп земли».

Фролов, Александр. Гранулы / Александр Фролов. Самара: Контур, 2017. – 72 с.

Александр Фролов живёт в Ростове-на-Дону, преподаёт английский язык. Занимается авангардной музыкой, автор акустического проекта «Торсионные вихри». Стихи и переводы опубликованы в Вестнике современного искусства «Цирк «Олимп», журнале «Литература», на сайте «Полутона».

Тексты Фролова – это извилистые пути капель воды на стекле, никогда не знаешь, куда они сами себя приведут, а вместе с собой и читателя. Язык плавится и вновь застывает в самых причудливых очертаниях.

«Книга Александра Фролова, начинающаяся как бумажная Iridogorgia, превращается в точную топографическую карту для того, кто ничего не найдёт. Точность я её определил тем, что нашёл». (Андрей Сен-Сеньков).

«Глобус сквозит завершённой, но кувшины продолжали гибнуть на круге, рукоять чистого знака толще кольца – не было ещё столько насекомых в фонтане. Остывающие флаги вдоль твердеющей раны, внутри различия костёр космоса равный следу в поле вычёркивания – сезон быющих хрустальных манекенов. В основе не было ничего. Иногда попадались широкие стволы, но было ли это там или здесь?

Голем бредил крыльями».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гальберштадт Анна — поэт, переводчик. Выросла в Вильнюсе, с восемнадцати лет жила в Москве, где получила образование психолога в МГУ. С 1980 года живёт и работает в Нью-Йорке. Член Американского ПЕН-центра. Публикации в «Новом журнале», «Журнале ПОэтов», журналах «Интерпоэзия», «Дети Ра», «Эмигрантская Ли́ра», «Зарубежные записки», «Артикуляция», «Двоеточие», «Арион», «Новая Кожа», «Зинзивер», альманахе «Экзодика», антологиях «Наш Крым» и «70» (на русском), «Literatura Ir Menas», «Metai», «Siaures Atenai» (на литовском), «Literary Imagination», Oxford Journals; «Mudfish», «Cimarron Review», «Forge», «Tiferet», «Café Review», и многих др. (на английском). Автор поэтических сборников «Vilnius Diary» (NY: Box Turtle Press, 2014 (на английском)); «Green in a Landscape with Ashes» (NY: New Meridian Arts, 2017); «transit» (M.: Вест-Консалтинг, 2016 (на русском)); «Пасмурное Солнце», в серии «Авангарнды» (M.: Издательство Евгения Степанова, 2018). Книги переводов с английского: Айлин Майлз «Избранное Избранное» (M.: Русский Гулливер, 2017); Эдвард Хирш «Ночной Огонь» (M.: Издательство Евгения Степанова, 2018). Редактор (guest editor) антологии современной русской поэзии на английском в двух томах — *The Cafe Review, Special Russian Issue 2019 and 2020*. Лауреат международного поэтического конкурса Atlanta Review – обладатель приза International Merit Award Poetry 2016. Лауреат премии Поэзия 2016 журнала «Дети Ра». Лауреат премии Переводчик Года 2017 журнала ПЕРСОНА Plus за перевод поэмы Боба Дилана «Девчонка из Браунсвилля». «Vilnius Diary» в переводе на литовский (перевёл литовский поэт Мариус Бурокас) была выбрана одной из 10 лучших книг, изданных в Литве в 2017 году сайтом новостей – TOP 10 by Lt.15 и также попала в список наиболее значимых переводных книг 2017 года Литовского Союза Переводчиков.

Горнон Александр (род.в 1946 г.) — российский поэт, график, редактор. С 1981 г. экспериментирует с так называемой «полифоносемантикой» — индивидуальной поэтикой, основанной на одновременном звучании в тексте нескольких смысловых пластов благодаря широкому использованию омонимов и омофонов. Важнейшая поэтическая работа, которой автор посвятил несколько лет, называется «25 кадр, или Стихи не о том».

А.Горнон публиковался в отечественных и зарубежных поэтических альманахах, участвовал в художественных выставках, неоднократно выступал с чтением стихов в России и за рубежом. Лауреат литературной премии Андрея Белого (1991) и Международной отметины имени Давида Бурлюка. В 1991г. возглавлял литературно-художественный журнал «Лабиринт-Эксцентр» (СПб — Екатеринбург), в 1993—1994 гг. заместитель главного редактора альманаха «Черновик» (Нью-Йорк). В 1994—1997 гг. работал редактором в издательстве «Глаголь». В дальнейшем сотрудничал с издательством «Новое литературное обозрение», в 2002—2004 г. автор телевизионной программы «Неприкосновенный запас», представлявшей книги издательства по гуманитарным наукам. С 2007 года занимается поэтической анимацией. На сегодняшний день у А.Горнона более 12 авторских фильмов.

Григорьева Юлия — пробует себя в малой прозе и журналистике. Обучается на факультете Филологии и журналистики, специализация «Зарубежная филология» (2 курс), в Самарском Национальном Исследовательском Университете им. С.П.Королёва.

Давыдов Александр — прозаик, переводчик с французского языка, главный редактор нескольких издательств и изданий, среди которых ныне действующий культурологический журнал «Комментарии». Живёт и работает в Москве. Автор книг «Повесть о безымянном духе и чёрной матушке» (2004), «49 дней с родными душами» (2005), «Свидетель жизни» (2005), «Три шага к себе...» (2006), «Бумажный герой», «Мечта о Французике» (2019) и др. Избранные переводы: «Французская поэзия от романтиков до постмодернистов» (2008).

Драгомощенко Аркадий (1946-2012) — поэт, прозаик, эссеист, переводчик. Учился на филологическом факультете Винницкого пединститута, затем на театроведческом факультете Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Преподавал в Нью-Йоркском университете в Баффало, в Калифорнийском университете в Сан-Диего, в Нью-Йоркском университете. В Петербургском государственном университете вел творческий семинар «Иные логики письма». Обозреватель журнала «Петербург на Невском». В 1974-1983 годах был членом редколлегии самиздатского журнала «Часы», в 1991 -2000 годах он стал со-основателем и редактором Петербургского отделения журнала «Комментарии». Первый лауреат Премии Андрея Белого в области прозы (1978). Премия журнала PostModernCulture — «Electronic Text Award», 1995 г. Девять книг выпущено в России, три – в США. Книги: «Небо Соответствий», Сов. пис., 1990, «Description», Sun&Moon Press, 1993; «Хения», Sun&Moon Press, 1993; «Ксении», Борей-Art & Митин Журнал, 1994; «Фосфор», Северо-Запад, 1994; «Под подозрением» Борей-Art & Митин Журнал, 1994; «Китайское солнце», Борей-Art & Митин Журнал, 1997; «Описание», Гуманитарная академия, 2000; «На берегах исключенной реки», ОГИ, 2005; «Безразличия», «Борей Пресс», 2007. На русский переводил Л. Хеджинян, Дж. Эшбери, Р. Крили, М. Палмера, Чеслава Милоша, Э. Уйнбергера, П. Боулза, П. Остера и других. Работы публиковались в ряде антологий и периодических изданий на различных языках.

Ермошина Галина — поэт, переводчик, библиограф современной литературы. Работает в Самарской областной юношеской библиотеке. Автор нескольких книг стихов и малой прозы. Переводит классических и современных американских поэтов. Переводилась на английский и китайский языки. Автор статей о Саше Соколове, Владимире Казакове, Елене Гуро, современной поэзии и прозе. Публиковалась в различных журналах, включая «Дети Ра», «Дружба народов», «Знамя», «Нева», «Новое литературное обозрение», «Октябрь», альманахе «Черновик», вестнике современного искусства «Цирк „Олимп“».

Киселёва Анна — пробует себя в разных формах, обучается на факультете Филологии и журналистики, специализация «Зарубежная филология» (2 курс) Самарского Национального Исследовательского Университета им. С.П.Королёва. Интересы: русский модернизм и авангард, английский романтизм, Шекспир, поп-арт, Дэвид Боуи. Лауреат конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в 2019 году.

Кринцюс Кирилл — пробует себя в малой прозе, обучается в Институте авиационной техники (4 курс) Самарского Национального

Исследовательского Университета им. С.П. Королёва. Предпочтений в литературе конкретно выраженных нет. Из русского нравится символизм, из зарубежного – пражский магический реализм. Лауреат конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в 2019 году.

Марков Александр — профессор РГГУ, теоретик искусства, знаток возникновения осмысленности.

Милорава Юрий — поэт, переводчик. Родился в 1952 году в Тбилиси. Окончил Тбилисский институт иностранных языков. Печатался в журналах «Континент», «Крещатик», «Черновик», «Дети Ра», «Воздух» и др. Изданы три книги стихов. Автор критических и литературоведческих статей, воспоминаний о Викторе Шкловском, переводов с французского и грузинского языков. Живёт в Москве.

Ноготков Артемий — поэт, переводчик, обучается на факультете Филологии и журналистики, специализация «Зарубежная филология» (1 курс) Самарского Национального Исследовательского Университета им. С.П. Королёва. В литературе его «занимает поэтическое прозрение мифа и мистериальное измерение слова». Лауреат конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в 2019 году.

Прокопьев Алёша (Прокопьев Алексей Петрович) — поэт, переводчик. Переводил стихи с английского (Чосер, Спенсер, Милтон, Уайльд, Дж.М.Хопкинс...), с немецкого (Грифиус, Гёльдерлин, Новалис, Ницше, Рильке, Трахль, Бенн, Гейм, Целан, Герта Мюллер...), с шведского (Тумас Транстрёммер, Гуннар Экелёф и др.), с датского (Ингер Кристенсен) и др. Лауреат специальной Премии Андрея Белого (2010) в номинации «Перевод за переводы стихов Ницше и немецких экспрессионистов. Специальный Диплом поэтической премии Anthologia (2018) с формулировкой «За просветительскую работу в области художественного перевода, за переводы последних лет (2016-2018) - Райнера Марии Рильке, Пауля Целана, Ингер Кристенсен, Гертты Мюллер». Шорт-листы Премии Мастер (2014, 2016-2019). Живёт и работает в Москве.

Фральцов Александр — поэт, работает инженером-конструктором в РКЦ «Прогресс». Живёт в Самаре.

Шиповский Андрей — пробует себя в экспериментальных литературных форматах и литературной критике, обучается на факультете «Филологии и журналистики» в магистратуре по направлению «История и теория литературы» в Самарском университете.

Шифрин Борис (р.1950) — культуролог, литературовед, поэт, эссеист. Закончил мат-мех ЛГУ и аспирантуру в Тарту (диссертация по вычислительным методам). В Тарту прослушал и ряд спецкурсов по семиотике. С конца 80-х – работы в области философии культуры, литературоведения и герменевтики. Исследовательские интересы – эвристика в широком диапазоне: связь научных и художественных практик; русский авангард (В. Хлебников, Д. Хармс, А. Горнон, Ры Никонова, А. Альчук); феноменология странного; концепция синестезиса; «философия мелочей»; город как пространство исполнения. Автор работ по поэтике авангарда и по современной поэзии. Публикации

стихов - с конца 90-х (журналы «Черновик», «Русская мысль», «Кто zdes'», «Крещатик», «Интерпоэзия», «Футурум Арт», «Окно», а так же в альманахах и сборниках поэзии Петербурга).

Юлия Крейзер (Богатырёва Елена) — философ, поэт, критик, регистратор и редактор прочих состояний мира.

Переводы:

Мариус Бурокас (Marius Burokas, р. 1977) — выдающийся молодой литовский поэт и переводчик с английского и русского, участник знаменитой литературной программы в Университете Штата Айова, автор поэтических сборников и составитель антологии литовской поэзии на английском языке. За перевод сборника Анны Гальберштадт «Вильнюсский Дневник» получил премию ассоциации переводчиков Литвы. Его поэзия отличается стилистической сдержанностью и глубокой эмоциональностью. Автор четырёх книг стихов, в том числе «Научился не быть» (Išmokau nebūti, 2011) и «Состояние чистоты» (Švagraus buvimu, 2018). Его стихи переведены на многие языки, включены в ряд антологий и сборников, в том числе в книгу «Антология современной литовской поэзии. Книга I. А что если бог — это чайка» (Калининград: Phoca Books, 2020). Лауреат ряда литературных премий и фестивалей, в том числе премии мэра Вильнюса (2016) и фестиваля «Весна поэзии» (Poezijos pavasaris, 2019). Живёт в Вильнюсе.

Сигитас Геда (Sigitas Zigmās Geda, 1943-2008) — известный авангардист, который модернизировал литовскую поэзию. Литовский поэт, драматург, эссеист, литературный критик, переводчик, лауреат многочисленных премий (Государственной премии Литовской ССР, Национальной премии Литвы, Премии Правительства Литовской Республики, Ятвяжской премии, Премии Балтийской академии). Многие считают его гением, одним из двух претендентов на лучшую лиру Литвы, наравне с классицистом Томасом Венцловой. Прославился также своей скандальной репутацией.

Антанас Йонинас (Antanas A. Jonynas, род. в 1953 г. в Вильнюсе) — известный поэт и переводчик с немецкого и русского, автор широкого диапазона, мастер рифмы и верлибра, певец северной природы и трагической истории Литвы, поэт лирический и драматический. Автор тринадцати поэтических сборников, таких, как «Ночной Поезд», «Таков Мир», «Последний день в Итаке» и других. Его поэзия была переведена на немецкий, французский, грузинский, армянский и другие языки. Перевёл много книг и пьес с немецкого, в их числе «Фауста» Гёте и пьесу Лессинга «Натан Мудрый». Лауреат множества наград и премий, в том числе Литовской Национальной премии Искусства и Культуры, премии Союза Писателей и других. В настоящее время является президентом Союза Писателей Литвы и директором фестиваля «Поэтическая Осень в Друскининкай».

Рейн Рауд (Rein Raud, род. 1961) — эстонский поэт, философ, полиглот, культурный деятель, автор романов, лауреат разных литературных и академических премий. В 1985 году окончил Санкт-Петербургский Университет как японовед, в 1994 защитил докторскую диссертацию по

теории литературы в Хельсинкском Университете. Преподавал в Эстонском Гуманитарном Институте, в Хельсинкском, Свободном Берлинском и Токийском университетах, в настоящее время является профессором Таллиннского Университета. 19 книг, из них 5 поэтических сборников. В русском переводе изданы его романы «Брат» (2014), «Реконструкция» (2016) и «Смерть идеальной фразы» (2018). Его стихи ближе к традиции западной поэзии – американской, шведской, литовской. Это философские, лирические верлибры, напоминающие фильмы Бергмана и стихи Транстроммера или Ингер Кристенсен.

Иоганн Христиан Фридрих Гёльдерлин (нем. *Johann Christian Friedrich Höelderlin*; 1770—1843) — немецкий поэт, один из самых читаемых и загадочных, вызвавший большой отклик среди философов (о философском смысле его поэзии писали В.Дильтей, К.Ясперс, В.Беньямин, М. Хайдеггер), музыкантов (из самых известных – И.Брамс, Б.Бриттен, К.Орф), поэтов (среди которых Штефан Георге, Георг Хайм, Георг Тракль, Пауль Целан, Ингеборг Бахманн, Рильке).

Уильям Батлер Йейтс (англ. *William Butler Yeats*, 1865-1939 — ирландский англоязычный поэт, драматург. Лауреат Нобелевской премии по литературе 1923 года.

Райнер Мария Рильке (нем. *Rainer Maria Rilke*, полное имя: *René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke* — Рене Карл Вильгельм Иоганн Йозеф Мария Рильке; 1875 -1926) — один из самых влиятельных поэтов-модернистов XX века.

Чёрные дыры букв

*Альманах творческой лаборатории
«Территория диалога»*

Печатается в авторской редакции

Редактор — Богатырева Е.Д.
Дизайн, верстка — Андреева В.А.
Идея проекта — Ислеева С.Я.

Издается в авторской редакции

Подписано в печать 10.03.2020
Формат 60x84¹/₈ . Объем 24,5 усл.печл.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 50 экз. Заказ № 61 от 10.03.2020г.

ООО «Артель»
443125, г. Самара, ул. Ново-Садовая, 325; тел.: (846) 212-96-64,
e-mail: ns325@mail.ru

Отпечатано в типографии ООО «Артель»
443125, г. Самара, ул. Ново-Садовая, 325; тел.: (846) 212-96-64