

Достоевский
ТЕАТР СОВЕСТИ



Анджей Вайда Три инсценировки



Андрей Вайда Достоевский рисунок

Dostojewski
TEATR SUMIENIA

Достоевский ТЕАТР СОВЕСТИ

Три инсценировки
по мотивам прозы Федора Достоевского,
поставленные в краковском Старом театре

БЕСЫ

Альбер Камю
Анджей Вайда

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА

Анджей Вайда
Мацей Карпинский

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

Анджей Вайда

Перевод Никиты Кузнецова

© Анджей Вайда, Архив Анджея Вайды

Перевод с польского издания «**Dostojewski. Teatr sumienia**», PAX 1989

На обложке: Анджей Вайда, фотография Юдиты Папп, 2001

В оформлении использованы фотографии Войцеха Плевинского,
Ренаты Пайхель, Станислава Марковского, Мацея Сохора, Альдо Аньелли.

Художественное оформление и верстка: Дмитрий Шевионков-Кисмелов

Издатель: Andrzej Wajda — ARCHIWUM — Kraków

По заказу Санкт-петербургского Литературно-мемориального музея Ф.М.Достоевского

КНИГА ИЗДАНА ПРИ ПОДДЕРЖКЕ РЫШАРДА НАВРАТА

Опубликовано при содействии издательства a5 Krystyna Krynicka

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии Quartis, Краков

ISBN 83-85568-53-0

Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне.

Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. (...)

Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет...

*Из письма Федора Достоевского к Варваре Оболенской,
С.-Петербург, 20 января 1872 г.*



BYBENTY I NIEBOWIAK ARTYSTYCZNY I. HAKMAN

FIODOR DOSTOJEWSKI

BIESY

Adaptacja: Albert Camus

Przekład: Joanna Guzy

Opracowanie sceniczne: Andrzej Wajda

OSTAFA

Tibon	(Andrzej) Buzowski
Mikolaj Skowron	Henryk Bogdan
Narrator	Jan Nowicki
Aleksy Surochom	Boleslaw Szajm
Jan Szatan	Edmund Lubaszewski
Ewa Dwardan	Aleksander Fabiński
Marta Timofiejewna Lebedkin	Hanna Halczewska
Kuznierz Lebedkin	(Aniela) Mandzi
Michał Polakowski Skowron	Irabella Olszewska
Przemysław Dwardan	Jerzy Bielecki
(Dzieta) S. J.	Zofia Nowicka
Milopon Trudnowski Wierzbnowski	(Cecylia) Wierzbnowska
Ignacy	Zofia Wierzbnowska
Stefan	Teresa Bogdan Szajmowska
Władysław	Wiktoria Madzi
Semochowicz	Ryszard Łukomski
Łucyjan	Ryszard Madzi
Antoni Jagomirski Jekas	Edward Dubczanski
Marek	Frederyk Jurasz
Antoni	Leszek Pakula
Przebiegawczy Wierzbnowski	Jan Krzywomski
Broda	Ryszard Makłowicz
Wierzbowski	Raymond Jurasz
Leopold	Marek Hirska
Kapitan	Włodzisław Romanowski
Marta Szatan	Jerzy Stęży
Pop	Szymon Gromkowski
Marianna	Wanda Krzywomska
	(Dzieta) Maksymowicz
	Chimelka Wilczka
	Leszek Bogdan
	Irabella Kucharska
	Leszek Szajm

REŻYSERIA I SCENARIUSZ

Andrzej Wajda

ASYSTENT REŻYSERA KAZIMIERZ NACON ANIELA BOGUSZ • ASYSTENT SCENARISTA MARCI GUZYNEK

Krystyna Zachwatowicz

Zygmunt Koniczny



PREMIERA W STARYM TEATRZE

DNIA 28 KWIEŚNIA 1971 R.

Wszystkie prawa zastrzeżone. © 1971 Wajda

Афиша к спектаклю «Бесы», Старый театр, Краков

БЕСЫ

Как создавались «Бесы»

«Бесы» не то что на сцене смотреть

— читать страшно.

*Ян Блонский**

9 февраля 1971 года, 9 часов утра. Согласно театральному обычаю, первая репетиция «Бесов» должна была начаться с чтения предлагаемого списка исполнителей. Однако прежде чем это произошло, актер, которому была предложена роль самоубийцы Кириллова, встал со своего места и дрожащим от волнения голосом попросил разрешения немедленно сделать заявление. Немногие из присутствовавших тогда в репетиционном зале помнят, каково, собственно, было содержание этого меморандума. В самых общих чертах это был протест против моей политической деятельности, которую он называл антипольской. (Насколько я помню, речь шла главным образом о моем фильме «Пейзаж после битвы», который как раз вышел на экраны.) Он прочел заявление и сел, бледный как полотно. Конечно, первыми заговорили наши женщины. Актрисы начали извиняться передо мной, наперебой уверяя, что это не отражает мнения труппы, которая, наоборот, знает мои фильмы и одобряет их не только в художественном, но и в политическом плане.

— Вы будете играть роль Кириллова? — спросил тогда директор, а бедный актер, не раздумывая, ответил: «Да!» — чем поверг всех нас в еще большее изумление.

* Из программы спектакля «Бесы» в краковском Старом театре.

¹ Ян Блонский (род. 1931), историк литературы, литературный критик, эссеист. Профессор Ягеллонского университета. Автор очерков и эссе о современной польской литературе и литературной жизни, а также монографий о польских и зарубежных писателях и поэтах: К.И.Галчинском, С.И.Виткевиче, В.Гомбровиче, С.Мрожеке, Ч.Милоше, М.Прусте и С.Беккете.

Уже спустя многие годы Конрад Свинарский² вспоминал (как бы слегка завидуя мне), что это было самое удачное начало репетиций, о котором он когда-либо слышал.

Это правда. Случившееся создало напряжение, которое постепенно возросло вплоть до самой премьеры.

Основной трудностью, с которой столкнулись актеры, было отсутствие окончательного текста. Правда, начал я с инсценировки Камю, однако, постоянно заглядывая в роман Достоевского, я обнаруживал там всё новые диалоги и сведения, которые мне непременно хотелось увидеть на сцене. Моя «кино-секретарша», знакомая с подобными методами работы, каждый вечер переписывала отмеченные мною дополнения, которые с утра я вручал актерам. Созданный в результате хаос привел всех в отчаяние настолько, что когда Кристина Захватович³ (художница по костюмам) спросила Яна Новицкого⁴, почему он не учит роль, тот ответил, что сделает это, когда режиссер научится режиссировать. И все же именно эта моя неуверенность заставила актеров прочесть все «Бесы» от корки до корки, а не только их театральную инсценировку. Огромная сила этой книги способна испугать каждого. От нас она потребовала правды и искренности, непривычной для актеров. Я поддерживал это шаткое равновесие, объясняя товарищам и себе самому, что мы еще не готовы играть Достоевского на сцене. В конце концов все свелось к затянувшейся на многие недели дискуссии об антракте. Было ясно, что спектакль

² Конрад Свинарский (1929-1975), режиссер, сценограф. Учился в Высшей государственной школе изобразительных искусств в Лодзи и на режиссерском факультете Высшей государственной театральной школы в Варшаве. Режиссерский стаж проходил в 1955-1957 гг. в Берлине как ассистент Бертольда Брехта. С 1958 г. сотрудничает с варшавскими театрами: Драматическим, «Атенеумом». Современным, а также с гданьским театром «Выбжеже». С 1965 г. тесно связан с краковским Старым театром. Поставил, в частности, спектакли «Небожественная комедия» З.Красинского, «Фантазий» Ю.Словацкого, «Дядя» А.Мицкевича, «Сон в летнюю ночь» Шекспира, а также спектакли современных авторов: Б.Брехта, Ф.Дюрренматта, В.Маяковского. Работал в Дюссельдорфе, Хельсинки, Тель-Авиве, Санта-Фе и Гамбурге. Ставил телевизионные фильмы и спектакли. Интервью с ним были опубликованы в сборнике «Быть верным изменчивости».

³ Кристина Захватович, сценограф, актриса, участвовала в создании знаменитого краковского кабаре «Погребок под Баранами». Училась на кафедре истории искусства Ягеллонского университета и на факультете сценографии краковской Академии художеств. В 1958 г. актриса театра «Крико-2». С 1958 г. сотрудничает с многочисленными польскими и зарубежными театрами. Автор декораций и костюмов к более чем 140 спектаклям, в частности к «Бесам», «Настасье Филипповне» и «Преступлению и наказанию» Ф.Достоевского, поставленным А.Вайдой. Исполнительница ролей в фильмах А.Вайды («Человек из мрамора», «Барышни из Вилько», «Пан Тадеуш») и автор костюмов к его фильмам («Свадьба», «Бесы»). С 1998 г. профессор сценографии в краковской Высшей государственной театральной школе (далее — ВГТШ).

⁴ Ян Новицкий (род. 1939), актер театра и кино. Окончил актерский факультет краковской ВГТШ. С 1967 г. играет в Старом театре. Исполнитель ролей Ставрогина в «Бесах» и Рогожина в «Настасье Филипповне» в театральных постановках А.Вайды. В 1973-1974 г. зам. декана актерского факультета ВГТШ. В кино дебютировал в 1963 г. Сыграл свыше ста ролей в кинофильмах. Исполнял также роли в Театре телевидения и телевизионных сериалах. Автор фельетонов в журналах «Сцена», «Гонец театральный», «Познания», «Пшекруй».

должен длиться от трех с половиной до четырех часов и требует двух или, в самом крайнем случае, одной паузы. Между тем я сопротивлялся этому, утверждая, что после антракта утомленные зрители уже не вернутся в зал. Нескончаемость этих дискуссий еще больше лишала актеров уверенности в себе.

К счастью, «Бесы» разбиты на множество сцен (за исключением трех массовых), благодаря чему я всякий раз работал только с двумя или тремя актерами. Моей истинной опорой и посредником, с чьей помощью я старался побуждать других актеров к стремительности и экспрессии, стал Войтек Пшоняк⁵. Именно он вместе с Анджеем Козаком⁶ самостоятельно подготовил сцену самоубийства Кириллова, в которой я впервые почувствовал прикосновение правды. Недовольство актеров моими требованиями и методом работы не переросло в разочарование — напротив, из этого хаоса рождалось некое единство, какой-то задыхающийся ритм диалогов и действия, которого я не мог добиться никаким другим путем. В свою очередь этот ритм был уже моим сознательным выбором. С самого начала я искал для театральной постановки «Бесов» общий знаменатель. Я прекрасно понимал, что для этого не годятся ни сценография, ни освещение. Еще задолго до начала репетиций, читая роман, я обратил внимание на один из эпиграфов, которыми Достоевский предварил текст: Христос изгоняет бесов из одержимого, те же входят в стадо свиней, которые с бешеной скоростью бросаются с крутизны в море. «Мы эти свиньи. Я, мой сын и другие», — говорит, умирая, Степан Трофимович. Да, эти бешеные свиньи, в которых вошли злые духи, мучившие одержимого, — не кто иные, как герои «Бесов», чей задыхающийся предсмертный бег я считал главным режиссерским указанием, которое мне хотелось донести до актеров. Впрочем, я сделал это на первой же репетиции, сразу после выступления бедного «самоубийцы». Не все актеры поняли тогда важность этого следа, но именно такое впечатление произвела на зрителей премьеры. От актеров этот ритм безумия передался музыке, написанной Зигмунтом Конечным⁷ в последние дни перед премьерой. Композитор тотчас уловил мое желание, стоило лишь мне рассказать ему о

⁵ **Войцех Пшоняк** (род. 1942), актер театра и кино. Окончил краковскую ВГТШ. С 1968 г. актер Старого театра, с 1972 г. — варшавского Национального театра, а затем «Повсехного». Исполнитель главных ролей в театральных постановках К.Свинарского, А.Вайды, Э.Хюбнера. С 1978 г. живет в Париже, играет во французских театрах, часто приезжает на гастрольные выступления в Варшаву. В кино дебютировал в 1970 г. Сыграл многочисленные роли в фильмах А.Вайды («Пилат и другие», «Свадьба», «Земля обетованная», «Дантон», «Корчак»). Снимался также в немецких, французских и итальянских фильмах. Выступал в кабаре «Под Эгидой».

⁶ **Анджей Козак** (род. 1934), актер театра и кино. С 1967 г. играет в краковских театрах: Юного зрителя, «Розмантисти», Народном и Старом. Исполнял главные роли в спектаклях Е.Яроцкого, К.Свинарского, А.Вайды, Т.Брадецкого, К.Люпы. Снялся в нескольких десятках фильмов.

⁷ **Зигмунт Конечный** (род. 1937), композитор, автор песен и музыки для кино и театра. Окончил краковскую Высшую государственную музыкальную школу. Дебютировал в конце 50-х в кабаре «Погребок под Баранами», с которым связан по сей день. Его песни исполняют Э.Демарчик, К.Захватович, Т.Вуйцицкий. Написал музыку к нескольким десяткам спектаклей, в т.ч. к «Бесам» Ф.Достоевского в постановке А.Вайды, а также к более чем 30-и фильмам

втором эпиграфе — стихотворении Пушкина о бесах, преследующих в снежной вьюге заблудившиеся сани. Гул, душераздирающие крики и стальной звук электрогитар заставили волосы на головах исполнителей встать дыбом и придали нужное направление последним репетициям.

Почти все действие инсценировки Камю происходит в помещении — прежде всего в доме Варвары Петровны, — из-за чего «Бесь» превращаются по сути дела в салонную пьесу. Планируя сценографию, я с самого начала знал, что для передачи бешеного бега важнее всего пол сцены. Разъезженный, широкий, грязный тракт вставал у меня перед глазами как самый универсальный фон. Грязно-серое небо замыкало пейзаж. Оставалась проблема смены декораций между сценами. Я хотел любой ценой подчеркнуть реализм. Поэтому мне нужна была мебель и реквизиты, благодаря которым зритель смог бы сразу сориентироваться, где разыгрывается данная сцена. Сцен этих в театральной инсценировке «Бесов» было двадцать четыре. Понятно, что смена, внесение и вынесение мебели, ширм и других предметов должны были стать отдельным вопросом, использование же занавеса разбило бы спектакль, уничтожая ритм безумия, который должен был пронизывать все действие. Итак, необходимо было, чтобы это безумие движения передалось и людям, сменяющим декорации, группе механиков.

По счастливой случайности за месяц до начала репетиций я оказался в Японии в связи со Всемирной выставкой в Осаке, к которой был приурочен кинофестиваль. Именно там я познакомился со своим японским гидом, преподавателем польского языка в университете Киото, Джоном Палверсом. Он-то и обратил мое внимание на японский кукольный театр Бурнаку. Он же объяснил мне таинственную и полезную роль Куроко, одетых в черное и скрытых под капюшонами служителей этого театра. Куроко лишь помогают главному актеру, но иногда трое или четверо из них управляют одной куклой. Все они хорошо видны зрителю и не скрываются за кулисами или под сценой, как это принято в европейском кукольном театре. Эта возня людей производит большее впечатление, чем плавные движения самой куклы. Зритель воспринимает режиссерский замысел так, будто бы это не Куроко приводили в движение гейшу или рыцаря, но прекрасные цветные куклы пытались вырваться из лап черных людей и спастись, убегая в зрительный зал.

Этот образ глубоко запал в мое воображение и породил идею перенести Куроко с японской сцены в краковскую постановку «Бесов». Вначале задача Черных Фигур сводится к внесению и вынесению мебели и реквизитов. В приглушенном голубом свете они в бешеном темпе вносят и расставляют необходимые реквизиты, после чего в суматохе убегают, прежде чем сцена снова осветится. Однако в дальнейшем, с течением времени, поначалу как бы случайно, они продлевают свои действия и остаются среди актеров, чтобы в последних сценах перехватить инициативу и некоторым образом принудить исполнителей довести спектакль до конца: начиная с приготовления веревки для самоубийства Ставрогина вплоть до момен-

та, когда они закрывают рот Рассказчику, завершающему спектакль словами: «Господа! После смерти Ставрогина медики нашли совершенно и настойчиво отвергли помешательство...»

Последнее слово застревает у него в горле, подавленное черными Куроко. Перед читающими эти строки Куроко предстают как бесы. Странно! На сцене, для зрителей спектакля все не так однозначно, как, быть может, следует из моего описания.

Занятый исключительно инсценировкой текста и актерами, которые в соприкосновении с Достоевским обнажили самые темные стороны своего характера и высвободили худшие инстинкты, я должен был как-то выкрутиться, чтобы не тратить времени на рисование эскизов. Поэтому я привел скульпторов-бутафоров и театрального художника в галерею Национального музея в Сукеннице, показал им известную картину — «Четверку» Хелмонского⁸ — и потребовал идентичные декорации. Правда, сначала я мечтал о том, чтобы сделать на сцене настоящую грязь, но пол в Старом театре слишком плохо виден из-за неправильного, слишком маленького угла наклона зрительного зала (опять-таки на покато́й сцене и при столь интенсивном движении актеров настоящая грязь непременно бы стекла). Сменяющийся репертуар, который играли на этой сцене, поставил на идее грязи окончательный крест: грязную дорогу пришлось сделать из пластмассы. Но какова же была моя радость, когда Кристина Захватович, прекрасно чувствуя мой замысел, заляпала грязью края костюмов там, где они соприкасались с полом. Эта идея окончательно объединила актеров со сценографией, создавая весьма убедительный образ.

В период первых размышлений о «Бесах», сразу же после прочтения инсценировки Альбера Камю, я обратил внимание на слова капитана Лебядкина, отвечающего Ставрогину во время визита в дом Марьи Тимофеевны:

Лебядкин. Я на крыльчке постою-с... чтобы как-нибудь невзначай чего не подслушать...

Ставрогин. Возьмите мой зонтик.

Лебядкин. Зонтик, ваш... стоит ли для меня-с?

Ставрогин. Зонтика всякий стоит».

...Так завершается диалог в театральной инсценировке. Между тем из первого прочтения «Бесов» (о котором напомнил мне во время работы над совместным

⁸ Юзеф Хелмонский (1849-1914), один из самых выдающихся представителей польской реалистической живописи. Учился в Варшаве у В.Герсона и в Варшавском классе рисунка. В 1871-1874 гг. жил в Мюнхене, в 1874 г. на Украине, а в 1875-1887 гг. — в Париже. Писал пейзажи и деревенские жанровые сцены. Его кисти принадлежат такие картины, как «Журавли», «Четверка», «Бабье лето», «Перед грозой», «Аисты». Работы Хелмонского выставлены, в частности, в Национальных музеях Варшавы, Кракова и Познани.

на) я помню, что далее следует ответ капитана:

«Лебядкин. Разом определяете minimum прав человеческих...»

Ведь в этой фразе — вся ирония Достоевского! Я не мог положиться на инсценировку Камю не только, как я уже говорил, из-за ее «салонности». Я должен был проверить также все диалоги, именно в поисках словесных острот, которые для французской публики наверняка были менее доступны, нежели для польской. Шутка создавала удачный противовес черному, как ночь, рассказу о зарождении кружка революционеров.

Приближался день премьеры, а труппа все еще находилась в полной неуверенности относительно результатов своих трудов. Правда, отдельные сцены, особенно те, в которых играли Войтек Пшоняк и Ян Новицкий, подавали большие надежды, но нам никак не удавалось довести дело до прогона всего спектакля. Это случилось, в частности, из-за отсутствия одного из актеров, который странным образом пропал, подражая в жизни поведению книжного капитана Лебядкина. Таким образом все сроки технических и генеральных репетиций были сорваны, и у нас оставался последний шанс: утренняя открытая репетиция перед вечерней премьерой. Зрителями были студенты, главным образом с факультетов театроведения и польской филологии. Увы, в это утро и им не довелось увидеть «Бесов» целиком. Сразу же после исповеди Ставрогина, которую лихо сыграл Ян Новицкий, из зала на сцену вышел Казимеж Фабисяк¹⁰, игравший архиерея Тихона, и начал первый диалог спектакля: «Ваша исповедь искренна, но...» Было произнесено еще несколько реплик, а затем случилось непредвиденное: актер схватился за стул, с которого только что встал Ставрогин, и, судорожно цепляясь за спинку, стал медленно и необыкновенно неестественно — или нетеатрально! — сползать на пол. Публика наблюдала за этим с интересом. Актеры, собравшиеся за кулисами, смотрели безразлично: они были уверены, что это неожиданное изменение — какая-то импровизация, согласованная со мной перед репетицией. А я уже бежал на помощь. По неестественности движений актера я тут же понял, что на сцене произошло нечто действительно ужасное. Помощь подоспела через несколько минут, и начались многочасовые попытки спасения, завершившиеся трагической смертью замечательного артиста нашего театра.

⁹ Марек Хласко (1934-1969), прозаик. С 1958 г. жил за границей: в Париже (где сотрудничал со знаменитым эмигрантским журналом «Культура»), в Израиле, США и ФРГ. Власти не разрешили ему вернуться в Польшу. Его литературный дебют состоялся в 1956 г. сборником рассказов «Первый шаг в тучах». Автор романов «Сова, дочь пекаря», «Поджигатели риса», воспоминаний «Красивые двадцатилетние», а также микро-романов «Кладбища», «Следующий в рай», «Грязные дела», «Обращенный в Яффе». Несколько его рассказов были экранизированы. Умер внезапно при невыясненных обстоятельствах.

¹⁰ Казимеж Фабисяк (1903-1971), театральный актер. Играл в лодзинском Городском театре (1924-1930), в Театре Словацкого в Кракове (1930-1932, 1936-1938, 1956-1958), а также в Польском, Национальном и Новом театрах в Варшаве (1932-1936). С 1958 г. до смерти был актером Старого театра. Сыграл свыше трехсот комедийных, фарсовых и драматических ролей. Умер на сцене во время генеральной репетиции спектакля «Бесы» в постановке А.Вайды.

Весь технический и актерский состав собрался в уборной, ожидая решения относительно вечерней премьеры. Среди актеров, занятых в «Бесах», был сын покойного, Александр Фабияк, игравший роль Шатова. Этот факт решительным образом свидетельствовал в пользу того, чтобы вечером не играть. Однако директор Гавлик¹¹ хорошо почувствовал настроение всей труппы: доведенная репетициями до крайнего изнеможения, она должна была непременно предстать перед зрителями именно в этот трагический день. Когда дискуссии о правильности такого решения еще продолжались, из угла послышался голос капитана Лебядкина, попросившего, чтобы все присутствующие почтили память умершего товарища минутой молчания. Потрясенный, я смотрел на это, думая, что именно таким образом Достоевский в своем романе доверил бы честь покойного пьяному капитану. В эти дни жизнь и сцена опасно приблизились друг к другу. А вечером состоялась премьера, и когда раздались первые аплодисменты, актеры прервали игру и в изумлении смотрели на зрителей. Они совершенно не ожидали такой реакции. Так они и стояли — беспомощно, как будто впервые оказались на сцене. Это было восхитительно.

В антракте возбужденный увиденным Конрад Свинарский спросил: «Как ты добился того, что во время игры у них в глазах стоял такой страх?» «Просто, — ответил я, — все три месяца репетиций я втолковывал им, что они не имеют права играть Достоевского на сцене!»

«Бесь» продержались в репертуаре Старого Театра пятнадцать лет.

Анджей Вайда

¹¹ Ян Павел Гавлик (род. 1924), театральный и литературный критик, драматург, директор Старого театра. В 1956-1968 гг. редактор журнала «Жиче литерацке». Директор и художественный руководитель театров в Варшаве и Гданьске, в 1970-1980 гг. — Старого театра, а в 1985-1989 гг. — краковского Театра им. Ю.Словацкого. Автор монографии, посвященной знаменитому артистическому кафе «Яма Михалика», эссе «Лица театра», сборника театральных фельетонов «Окрестности театра» и нескольких пьес.

От режиссера

Размышляя о театральной форме «Бесов» Камю, нужно все время помнить, что своим существованием они обязаны роману Достоевского. Для меня и для актеров этот роман стал живым источником всякого знания о мире, перенесенного нами на сцену. Отсюда все изменения, сокращения и дополнения, которые мы сочли необходимыми в процессе постановки. Театральное (равно как и кинематографическое) творчество для меня — это непрерывная борьба между текстом и самостоятельной жизнью произведения, каковым является спектакль. Актеры, их возможности и развитие предлагаемых ими образов велят брать из литературного произведения то, что выдерживает испытание репетициями, чтобы произведение жило дальше своей собственной жизнью. В инсценировке Камю отразились все индивидуальные черты автора и его актеров, их взгляда на книгу Достоевского. Так же и мы, всматриваясь в «Бесы», искали свой взгляд на это бессмертное произведение, пользуясь ключом, который дал нам Альбер Камю, великий знаток этой темы.*

А.В.

* Из программы спектакля «Бесы» в Старом театре.

Федор Достоевский БЕСЫ**Инсценировка: Альбер Камю****Сценическая обработка: Анджей Вайда****ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА****сценической версии «Бесов» в Старом театре, 1971 г.***(в очередности появления на сцене)*

Николай Всеволодович Ставрогин, *отставной офицер, которому «скучно жить до одури». Имеет неограниченную власть над собой и другими, однако страдает, оттого что не знает, к чему (по его собственным словам) «эту силу приложить». Сын Варвары Петровны. Страдает эпилепсией.*

Матреша, *ребенок, тяжелейшее угрызение совести Николая Ставрогина.*

Тихон, *архиерей на покое, «святой человек», которому Ставрогин решил открыть свою глубочайшую тайну.*

Рассказчик, *личность неоднозначная, сам о себе говорит так: «Может быть спросят: как мог я все это узнать? А что если я сам бывал свидетелем?»*

Алексей Кириллов, *инженер, жил в Америке, где изучал «состояние человека в самом тяжелом его общественном положении». Одержим идеей самоубийства, которое, по его убеждению, может дать человеку ощущение истинной свободы, сделать из него Бога. Идею эту привил ему Николай Ставрогин.*

Иван Шатов, *верует, хочет веровать в Бога и в русский народ — «единый народ “богоносец”». Он также уверовал в эту идею под влиянием Николая Ставрогина.*

Лизавета Николаевна Дроздова, *девушка, безумно влюбленная в Николая Ставрогина. Их роман начался еще в Швейцарии, за два года до описываемых событий.*

Марья Тимофеевна Лебядкина, *несчастливая, душевнобольная женщина. Законная жена Ставрогина, на которой он женился много лет назад в Петербурге ради шутки, держа «пари на вино после пьяного обеда».*

Капитан Лебядкин, *отставной штабс-капитан. Пьяница и прохвост, неразлучный товарищ петербургских забав Николая Ставрогина, который называл его своим Фальстафом. Брат и «опекун» Марьи Тимофеевны.*

Варвара Петровна Ставрогина, мать Николая, вдова генерала. Женщина богатая и решительная, но имеющая один небольшой комплекс: ей известно, что она не слишком хорошо образована.

Прасковья Ивановна Дроздова, мать Лизы.

Даша Шатова, воспитанница Варвары Петровны. Живет в ее доме. Безнадежно влюблена в Ставрогина. Верит, что «в последний конец» она останется с Николаем. Лиза язвительно называет ее «сиделкой». Даша — сестра Шатова.

Степан Трофимович Верховенский, профессор, эстет и моралист. Живет на изживении в доме Варвары Петровны, которую уже двадцать лет платонически любит, в то время как она «испытывает к нему бесконечную привязанность, т. е. весьма часто его ненавидит». Воспитатель и учитель Николая Ставрогина. Отец Петра Верховенского, которого он видел два раза в жизни: после рождения и когда тот поступал в Петербургский университет.

Шигалев, создатель собственной системы устройства мира, благодаря которой все люди будут «истинно равны».

Липутин, сторонник шигалевской системы.

Виргинский, в его доме проходят собрания, на которых ведутся споры о будущей форме «устройства мира».

Семинарист, по его мнению, «Бога расстрелять надо».

Лямшин, во время собраний играет для конспирации на фортепиано, создавая атмосферу невинной литературской пирушки. Человек слабый.

Алексей Егорович, лакей, наперсник Николая, уже многие годы служащий в доме Варвары Петровны.

Маврикий Николаевич, жених Лизы. Офицер.

Петр Степанович Верховенский, создатель конспиративной организации, которая должна «потрясти основы». В городе организует «пятерку» — говорят, что в других местах у него есть еще две, а то и три такие пятерки. Его недостижимый идеал — Николай Ставрогин, в котором он восхищается, как он сам говорит, «необыкновенной способностью к преступлению»... Сын Степана Трофимовича.

Федька, разбойник. Бывший крепостной Степана Трофимовича, отданный им (либералом и эстетом) в уплату за карточный долг в рекруты. Сбежал из армии, был приговорен к каторге, с которой тоже сбежал и вернулся в родной город.

Виргинская, жена Виргинского.

Студентка, родственница Виргинских. Борется за права «бедных студентов».

Капитан, участник собраний у Виргинских.

Марья Шатова, жена Шатова. Развелась с ним два года назад, в Париже, где они поженились и прожили в браке всего несколько дней. Имела роман с Николаем Ставрогиным.

Священник, случайно приведенный к умирающему Степану Трофимовичу.

Акт первый**Сцена 1 — ИСПОВЕДЬ СТАВРОГИНА**

В темноте слышится задыхающийся голос Ставрогина, сопровождающийся стуком пишущей машинки. Сцена освещается. На стуле посреди сцены сидит Николай Ставрогин.

Ставрогин. Я, Николай Ставрогин, отставной офицер, жил в Петербурге. У меня было тогда в продолжение некоторого времени три квартиры. В одной из них проживал я сам с законной женой моей, другие же обе квартиры я нанимал тогда помесечно для любовных интриг.

В квартире на Гороховой у меня была одна лишь комната. Хозяева ютились рядом в другой. Я оставался один с их дочерью. Ее звали Матрешей, и шел ей двенадцатый год.

Матреша (*на мгновение появляется в ярком свете в верхнем окне правой авансцены*).

Ставрогин. Однажды у меня со стола пропал перочинный ножик. Я сказал хозяйке, а та нарвала из веника прутьев и высекла Матрешу до рубцов, на моих глазах. В ту самую минуту, когда хозяйка бросилась к венику, чтобы надергать розог, я нашел ножик на моей кровати. Мне тотчас пришло в голову не объявлять, для того чтоб ее высекли. Вообще всякое чрезвычайно позорное, без меры унижительное, подлое и, главное, смешное положение, в каковых мне случалось бывать в моей жизни, всегда возбуждало во мне, рядом с безмерным гневом, неимоверное наслаждение.

Матреша (*снова появляется, на этот раз с куклой в руках*).

Ставрогин. Через три дня я воротился в дом Матрешы. Когда я пришел, она была одна. Я взял ее руку и тихо поцеловал. То, что я поцеловал у ней руку, вдруг рассмешило ее! Однако через секунду она стремительно вскочила и уже в таком испуге, что судорога прошла по лицу. Она попыталась отдернуться. Но вдруг случилась такая странность, которую я никогда не забуду: девочка обхватила меня за шею руками и начала вдруг ужасно целовать сама. Затем... Когда все кончилось, она была смущена. Я не пробовал ее разуверить и уже не ласкал ее, но молча ушел. В то же время я возненавидел ее до того, что решил убить. На следующий день я проснулся около полудня, встал, вышел из дому, пообедал в

каком-то трактире и пошел на Гороховую. Я ждал целый час. Наконец она пришла и стала на пороге в мою комнату. На ее лице было отчаяние. И тут вдруг я опять почувствовал ненависть, потому что она все махала на меня своим кулачком с угрозой и все кивала укоряя.

Матреша (показывается).

Ставрогин. Никак не пойму, почему я тогда не ушел и остался как будто ждать. Вскоре я услышал поспешные шаги — топ-топ-топ — Матреша вышла, и я тотчас побежал к моей двери, приотворил и успел еще подглядеть, как Матреша вошла в чулан. Странная мысль блеснула в моем уме. Значит к тому вело. Да! Через минуту я посмотрел на часы и заметил время как можно точнее. Для чего мне нужна была тогда эта точность — не знаю. Стояла тишина. Надо мною жужжала муха и все садилась мне на лицо. Я поймал, подержал в пальцах и выпустил за окно. Взял книгу, но бросил и стал смотреть на крошечного красненького паучка на листке герани, и тут забылся. Через некоторое время я вдруг выхватил часы. Прошло двадцать минут с тех пор как она вышла. Догадка принимала вид вероятности. Но я решился подождать еще ровно четверть часа. Как я уже говорил, была мертвая тишина, и я мог слышать писк каждой мушки. Я вынул часы: недоставало трех минут; я их высидел. Наконец тихо отворил дверь и пошел к чуланчику. Он был приперт, но не заперт. Я долго глядел в щель, и наконец я все разглядел, что было надо... Часа через три мы все, без сюртуков, пили в номерах чай и играли в старые карты. Я был весел, доволен, не хандрил и умно говорил. Впрочем, нет, это была только видимость. Тогда, сидя за чаем, я строго сформулировал про себя в первый раз в жизни: что не знаю и не чувствую зла и добра и что не только потерял ощущение, но что и нет зла и добра, а один предрассудок; что я могу быть свободен от всякого предрассудка, но что если я достигну той свободы, то я погиб. Часов уже в одиннадцать прибежала дворникова девочка от хозяйки, с Гороховой, с известием ко мне, что Матреша повесилась. Мне было скучно жить до одури. У меня есть другие старые воспоминания, может быть получше и этого, но мне невыносим только один этот образ, и именно на пороге, с своим поднятым и грозящим мне кулачком, один только ее тогдашний вид, только одна тогдашняя минута, только это кивание головой. Я решился отпечатать эти листки. Когда придет время, я отошлю в полицию и к местной власти; одновременно пошлю в редакции всех газет с просьбою гласности. Облегчит ли это меня — не знаю. Прибегаю как к последнему средству.

Тихон (встает и, говоря, выходит на сцену из зрительного зала). Мысль ваша — высокая мысль. Дальше подобного удивительного подвига, казни над самим собой, которую вы замыслили, идти покаяние не может, если бы только...

Ставрогин. Если бы что? *(Встает со стула.)*

Тихон. Если бы это действительно было покаяние.

Ставрогин. Я писал искренно! *(Подходит к Тихону.)*

Тихон. Вы как будто нарочно грубее хотите представить себя, чем бы желало сердце ваше.

Ставрогин. «Представить»? Я не «представлялся» и в особенности не ломался.

Тихон. Меня ужасает в вас великая праздная сила, ушедшая нарочито в мерзость. Многие грешат тем же, но живут с своею совестью в мире и в спокойствии. Вы же, по крайности, почувствовали всю глубину.

Ставрогин. Уж не уважать ли вы меня стали? (*Указывает на зрителей.*) Что же, что я их вызываю грубостью моей исповеди, если вы уж заметили вызов? Я заставлю их еще более ненавидеть меня, вот и только. Так ведь мне же будет легче.

Тихон. То есть их ненависть вызовет вашу, и, ненавидя, вам станет легче, чем если бы приняв от них сожаление?

Ставрогин (*смеется*). Знаете, они, может быть, считают меня иезуитом и богомольною ханжой.

Тихон. Возможно.

Ставрогин. Я не вынесу их ненависти.

Тихон. Не одной лишь ненависти.

Ставрогин. Чего же еще?

Тихон. Их смеху!

Ставрогин. Я это предчувствовал.

Тихон. Ужас будет повсеместный и, конечно, более фальшивый, чем искренний. Люди боязливы лишь перед тем, что прямо угрожает личным их интересам.

Ставрогин (*гневно*). Я удивляюсь, как дурно вы думаете про людей, как гадливо.

Тихон. Я более по себе судя говорил, чем про людей.

Ставрогин. Да неужто же есть в беде моей хоть что-нибудь, что и вас здесь веселит?

Тихон. О, может и есть!

Ставрогин. Довольно. Укажите, чем именно я смешон.

Тихон. Даже в самой форме великого покаяния сего заключается уже нечто смешное.

Ставрогин. Итак, вы в одной форме находите смешное?

Тихон. В сущности тоже. Не оглашайте ваши листки. Вы выглядите больным...

Ставрогин. Скажите, вы в беса верите? Ведь это должно быть сообразно с вашей профессией.

Тихон. В вашем случае это, скорее, болезнь.

Ставрогин. А в Бога веруете?

Тихон. Верую.

Ставрогин. Ведь сказано, если веруешь и прикажешь горе сдвинуться, то она сдвинется. Сдвинете вы гору или нет?

Тихон. Может быть. С Божией помощью сдвину!

Ставрогин. Отчего же «может быть»? Вы должны бы ответить: да.

Тихон. По несовершенству веры моей сомневаюсь.

Ставрогин. А по мне, так вера должна быть совершенной, либо уж совсем ее не должно быть. Потому-то я и атеист.

Тихон. Полный атеизм почтеннее светского равнодушия. Совершенный атеист стоит на предпоследней верхней ступени до совершеннейшей веры.

Ставрогин. Знаете, я вас очень люблю. *(Подходит ближе, обнимает Тихона за шею и неожиданно кусает его за ухо; Тихон кричит от боли и отшатывается.)*

Тихон. Вы потому так странно себя ведете?

Ставрогин. Может быть.

Тихон. Если вы сами себе простите, то и Христос простит.

Ставрогин. Мне нет прощения. *(Идет прочь.)*

Тихон. И вы идете уже? А я имел было представить вам одну мою просьбу, но... не знаю как... и боюсь теперь...

Ставрогин. Ах, сделайте одолжение. *(Останавливается.)*

Тихон. Не обнародуйте ваши листки.

Ставрогин *(презрительно)*. Оставьте, отец Тихон! *(Направляется вглубь сцены.)*

Тихон *(пытается остановить его)*. Ставрогин!

Ставрогин *(снова останавливается)*.

Тихон. Я вижу... я вижу как наяву, что никогда вы не стояли так близко к новому и еще сильнейшему преступлению, как в сию минуту! Через день, через часы бросишься в новое преступление, и совершишь его единственно, чтобы только избежать сего обнародования листков...

Ставрогин *(в бешенстве)*. Проклятый психолог! *(Падает на землю в приступе эпилепсии.)*

Тихон *(поддерживает ему голову, вставляет металлический крест в судорожно сжимающиеся челюсти)*.

Затемнение. Смена освещения. В голубовато-сером мерцании на сцену, стуча в деревянные колотушки, выбегают Черные Фигуры. Они хватают тело Ставрогина и уносят его за кулисы.

Сцена 2 — САМОУБИЙЦА

Сцена освещается. Вбегает запыхавшийся и вспотевший Рассказчик. Говорит быстро.

Р а с с к а з ч и к. Самый изящный джентльмен из всех, которых мне когда-либо приходилось видеть, Николай Всеволодович Ставрогин, появился в нашем городе. Даже солидные люди стремились обвинить его, хотя и сами не знали в чем. Иные говорили, что Николай Всеволодович имеет какое-то особое поручение в нашей губернии. Другие на этот слух улыбались, благоразумно замечая, что человек, живущий скандалами, не похож на чиновника. А что если Ставрогин служит, так сказать, конфиденциально?

Рассказчик оборачивается. Во время его монолога Черные Фигуры расставляют мебель в комнатах Кириллова и Шатова. Рассказчик подходит к Кириллову. Тот делает гимнастические упражнения. Он без рубашки, полуодетый. Делает наклоны.

К и р и л л о в. Я уже заканчиваю. Может, чаю?.. Я хожу по комнате и пью; до рассвета.

Р а с с к а з ч и к. Вы ложитесь на рассвете? *(Садится.)*

К и р и л л о в. Всегда; давно. *(Надевает рубашку.)*

Р а с с к а з ч и к. Вы хотите какое-то сочинение писать?

К и р и л л о в. Пишу. Только это все равно. *(Подходит к самовару, наливает чай.)*

Р а с с к а з ч и к. Об этих ста миллионах голов?

К и р и л л о в. Нет, я только ищу причины, почему люди не смеют убить себя. *(Дает стакан Рассказчику.)*

Р а с с к а з ч и к. Как не смеют? Разве мало самоубийств? Что же удерживает людей, по-вашему, от самоубийства?

К и р и л л о в. Я... я еще мало знаю... две вещи; только две; одна очень маленькая, другая очень большая. Но и маленькая тоже очень большая.

Р а с с к а з ч и к. Какая же маленькая-то?

К и р и л л о в. Боль.

Р а с с к а з ч и к. Боль? Неужто это так важно?

Кириллов. Самое первое. Есть два рода: те, которые убивают себя или с большой грусти, или со злости, или сумасшедшие — те мало о боли думают. А которые с рассудка — те много думают.

Рассказчик. Да разве есть такие, что с рассудка?

Кириллов. Очень много. Если б предрассудка не было, было бы больше: очень много; все.

Рассказчик. Ну уж и все?

Кириллов. Представьте камень такой величины, как с большой дом: он висит, а вы подним; если он упадет на вас, на голову — будет вам больно?

Рассказчик. Разумеется, ничего не больно.

Кириллов. Кто победит боль и страх, тот сам Бог будет.

Рассказчик. Стало быть, тот Бог есть же, по-вашему?

Кириллов. Его нет, но Он есть. В камне боли нет, но в страхе от камня есть боль. Бог есть боль страха смерти. Историю будут делить на две части: от Гориллы до уничтожения Бога, и от уничтожения Бога до...

Рассказчик. До Гориллы? Да... не весело вы проводите ваши ночи за чаем. *(Встает, подходит к рампе и обращается к зрителям.)* Третьего года Кириллов и Шатов отправились в Американские Штаты на последние деньжишки, «чтобы испробовать на себе жизнь американского рабочего и таким образом личным опытом проверить на себе состояние человека в самом тяжелом его общественном положении». Господи! Да не лучше ли для этого куда-нибудь в губернию нашу отправиться в страдную пору, «чтоб испытать личным опытом», а то понесло в Америку!



«Бесъ» в Старом театре. «Иван-Царевич».

Петр Верховенский — Войцех Пшоняк, Ставрогин — Ян Новицкий.

Сцена 3 — ХРОМОНОЖКА

Левая половина сцены — комната Шатова. В задней стене дверь. На переднем плане стоит стол и три табурета. Деревянная лестница ведет вверх и исчезает за сценой.

Ш а т о в. Кириллов — нигилист. Мы с ним тогда вместе с голоду подыхали, вместе в избе на полу лежали. Но наш друг прислал нам денег, чтобы вернуться.

Р а с с к а з ч и к (*подходит к столу, за которым сидит Шатов*). Кто же таков?

Ш а т о в. Николай Ставрогин. Я ему должен те деньги непременно вернуть.

Стук в дверь. Рассказчик бежит открывать. В дверях стоит Лиза, одетая в длинное белое платье для верховой езды. В одной руке она держит хлыст, в другой сверток газет, связанных веревкой.

Л и з а. Ах, вы уже здесь. Говорили с господином Шатовым?

Р а с с к а з ч и к. Нет. Но вот и он сам. Лизавета Николаевна Дроздова.

Ш а т о в (*неприятно разглядывает Лизу*).

Л и з а. Рада с вами познакомиться. Петр Степанович Верховенский мне говорил, что вы очень умный человек. (*Подходит, подает Шатову руку*.) Мне и Николай Всеволодович о вас тоже много говорил... Я бы хотела представить вам свой проект. (*Осматривается, словно бы ожидая застать здесь еще кого-то*.) Видите ли, мы совсем не знаем свою страну. Вот я и подумала: хорошо бы совокупить в одну книгу все курioзы и важнейшие события, о которых писали наши газеты за последние годы. Это была бы, так сказать, картина духовной, нравственной, внутренней русской жизни за целый год. Я понимаю, что все дело в плане, потому к вам и обращаюсь. Конечно, я бы заплатила за вашу работу... (*Не выдерживает*.) Скажите, здесь живет капитан Лебядкин?

Р а с с к а з ч и к. Вы им интересуетесь?

Л и з а. Нет! Скорее это он интересуется мною. (*Смотрит на Рассказчика*.) Написал ко мне письмо в стихах, в котором заявляет, что может многое сообщить. Я ничего из этого не поняла. (*Шатову*.) Что вы об этом думаете?

Ш а т о в. Пьяный человек и негодяй.

Л и з а. Он, говорят, с какой-то сестрой?

Ш а т о в. Да, с сестрой.

Л и з а. Он, говорят, ее тиранит, правда это?

Ш а т о в *(смотрит на нее, не отвечает)*.

Л и з а. Но об этом же столько говорят. Что ж, спрошу Николая Всеволодовича — ведь он, кажется, ее знает и даже очень хорошо, правда?

Из-за сцены слышится пение Марьи Тимофеевны Лебядкиной.

Л и з а *(с внезапным жаром)*. Я немедленно хочу ее видеть и прошу вашей помощи. Помогите мне, умоляю. Я должна ее видеть непременно.

Ш а т о в. Не рассчитывайте на меня с этой работой, вот что я вам скажу... *(Бросает на стол сверток газет, который он держал в руках.)*

Л и з а. С какой работой? Поверьте же, что я не в шутку, а серьезно хочу дело делать.

Ш а т о в. Вы теперь идите лучше домой. *(Провожает Лизу до дверей.)*

Р а с с к а з ч и к. Да, идите-ка домой. Шатов подумает. Я приду, все расскажу. *(Направляется за ними к дверям.)*

Л и з а *(смотрит на него, вздыхает, выбегает)*.

Ш а т о в *(закрывает за Лизой дверь)*. Это был только предлог. Она хотела увидеть Марию Тимофеевну, но я не приложу руки ко всей этой комедии.

Сверху спускается Мария Тимофеевна. Хромает.

М а р ь я. Все не выходит, не выходит... Здравствуй, Шатушка! Наскучило мне одной в светелке сидеть.

Ш а т о в. Я тебе, Мария Тимофеевна, гостя привел.

М а р ь я *(садится за стол)*. Ну, гостю честь и будет. Не знаю, кого ты привел, чтой-то не помню этакого. Ой! Смешон ты все-таки, Шатушка, смешон, смешон. Когда ты чесался-то? Дай я тебя причешу.

Ш а т о в *(подходит к столу, становится на колени)*.

М а р ь я *(расчесывает его взлохмаченные волосы)*. Знаешь что, Шатушка? Человек ты, пожалуй, и рассудительный, а скучаешь. Странно мне на всех вас смотреть; не понимаю я, как это люди скучают. Тоска не скука. Мне весело.

Ш а т о в. И с братцем весело?

М а р ь я. Это ты про Лебядкина? Он мой лакей. *(Задумывается, кладет на стол колоду карт.)*

Ш а т о в. Видите булку? Она ее, может, с утра только раз закусил, а докончит завтра. *(Рассказчик удивлен, что Шатов говорит все это в присутствии Марьи.)* Она теперь не слышит. Вот, в карты гадать начала...

М а р ь я *(раскладывает на столе карты)*. Гадаю-то я гадаю, Шатушка, да не то как-то выходит. Все одно выходит: дорога, злой человек, чье-то коварство, смертная постеля — враки все это, я думаю, Шатушка, как по-твоему? Коли люди врут, почему картам не врать? Вот что я тебе скажу, Шатушка. *(Встает из-за*

стала, выходит, на лестнице вдруг останавливается, оборачивается.) Ох! Боюсь я сумраку, Шатушка, снова начну тосковать. И все больше о своем ребеночке плачу...

Ш а т о в *(спрашивает хитро)*. А разве был?

М а р ь я *(сквозь слезы)*. А как же. Только вот не помню я, мальчик аль девочка. Родила я его, а мужа не знаю.

Ш а т о в. А может, и был муж?

М а р ь я. Смешон ты мне, Шатушка, с своим рассуждением. Был-то, может, и был, да что в том, что был, коли его все равно что и не было? Вот тебе и загадка не трудная, отгадай-ка!

Ш а т о в. Куда же ребенка-то снесла?

М а р ь я. В пруд снесла. *(Вздыхает и машет рукой.)*

Ш а т о в. А что коли и ребенка у тебя совсем не было, и все это один только бред, а?

М а р ь я. Трудный ты вопрос задаешь мне, Шатушка. Может, и не было... Я ведь все равно о нем плакать не перестану, не во сне же я видела? Шатушка. Шатушка, а правда, что жена от тебя сбежала? Да ты не сердись, мне ведь и самой тошно. Знаешь, Шатушка, я сон какой видела: приходит он опять ко мне, манит меня, выкликает: «кошечка, говорит, моя, кошечка». Любит, значит.

Ш а т о в *(вполголоса)*. Может, и наяву придет.

М а р ь я. Нет, Шатушка, это уж сон... не придти ему наяву. Ох, Шатушка, Шатушка, что ты никогда меня ни о чем не спросишь?

Ш а т о в. Да ведь не скажешь. оттого и не спрашиваю.

М а р ь я. Не скажу, не скажу, хоть зарежь меня, не скажу. И сколько бы я ни терпела, ничего не скажу, не узнают люди!

Ш а т о в. Ну вот видишь, всякому, значит, свое.

Л е б я д к и н *(орет на лестнице за сценой)*. Шатов, Шатов, отопр! Шатов, друг!..

Ш а т о в *(бежит к дверям, пытается задержать Лебядкина)*. Убирайся к черту!

Л е б я д к и н. Р-р-раб! Раб крепостной, и сестра твоя раба и рабыня... вор-ровка! *(Отталкивает Шатова.)*

Ш а т о в. А ты свою сестру продал.

Л е б я д к и н. Врешь! Понимаешь ли, кто она такова?

Ш а т о в. Кто?

Л е б я д к и н. Я смею сказать! Я всегда все смею в публике сказать!..

Ш а т о в. Ну, навряд смеешь.

Л е б я д к и н. Что? Я? Не смею?

Ш а г о в. Ты ведь трус, а еще капитан!

Ле б я д к и н. Она... она есть...

Ш а г о в. Ну?

Ле б я д к и н. Па-а-адлец! *(Хватает стол, опрокидывает его, бежит за Марьей Тимофеевной на лестницу, та с криком убегает.)*

Зпемнение. Свет перемены декораций. Выбегают Черные Фигуры: уносят мебель и перегородки. Возвращаются бегом и ставят декорации для новой сцены



«Бесы» в Старом театре. Финальная сцена. Даша – Тереса Будзинь-Кшижановская.

Сцена 4 — ЧУЖИЕ ГРЕХИ

Сцена освещается. Квартира Варвары Петровны Ставропной. Богатая позолоченная мебель.

Два висящих на стене канделябра. Входят Прасковья Ивановна и Варвара Петровна.

П р а с к о в ь я. Ах, друг мой Варвара Петровна, я уж рада радешенька, что привезла вам, наконец, вашу фаворитку Дарью. Уверяю, что кабы не она, не произошло бы размолвки между моей Лизой и вашим Nicolas. От Лизаветы, по гордости и строптивости ее, я ничего не добила, но видела своими глазами, что расстались они холодно и дочь моя была обижена. Не знаю причин, но, кажется, придется вам спросить о причинах вашу Дарью Павловну, хотя...

Садятся на диван слева от авансцены.

В а р в а р а. Не люблю я измышлений, Прасковья Ивановна. Говори прямо, в чем дело. Уж не хочешь ли ты мне сказать, что у Даши был роман с Nicolas?

П р а с к о в ь я. Роман! Ах, друг мой, что за слово! Как вы могли подумать... я вас слишком люблю... *(Утирает слезу.)*

В а р в а р а. Не плачь. Я на тебя не в обиде. Ты лучше дело говори.

П р а с к о в ь я. Да ничего, матушка, уверяю вас, ровным счетом ничего. Николай Всеволодович влюблен в Лизу — уж поверьте мне, я в этом разбираюсь. Женская интуиция. Но Лиза всякий раз, как замечала, что он с Дашей говорит, начинала беситься, тут уж и мне, матушка, житья не стало. *(Из глубины сцены слева выходит Даша.)* Так что возвращаю я вам, Варвара Петровна, вашу Дашу. Жаль мне, Дарья, с тобой расставаться.

Даша подходит к сидящим. Кланяется. Прасковья встает.

прощается с Варварой Петровной и уходит.

В а р в а р а. Дарья, поди сюда. Ничего у тебя нет такого особенного, о чем хотела бы ты сообщить?

Д а ш а. Нет, ничего. В Швейцарии было приятно или, скорее, назидательно. Европа...

В а р в а р а. Погоди про Европу. Ничего на душе, на сердце, на совести?

Д а ш а. Ничего.

В а р в а р а. Так я и знала! *(Встает, подходит к Даше.)* Теперь сиди и слушай. Вот так. Слушай, — хочешь замуж?

Да ша (*отвечает длинным вопросительным взглядом*).

Варвара. Стой; молчи. Я имею в виду Степана Трофимовича, которого ты всегда уважала. Ну? Будешь женой известного человека?

Да ша (*удивленная, отступает на шаг*).

Варвара. Он, правда, легкомыслен, мямля, но ты его цени, во-первых, уж потому, что есть и гораздо хуже. А главное, потому что я прошу, потому и будешь ценить.

Да ша (*пауза, кивает головой*).

Варвара. Значит, согласна! Я так и знала, меньше не ждала от тебя. Он баба; его совсем не стоило бы любить женщине. Но его стоит за беззащитность его любить. Повеситься захочет, грозить будет — не верь; один только вздор! Не верь, а все-таки держи ухо востро, не ровен час и повесится. Поэтому никогда не доводи до последней черты, тогда он и любить, и обожать тебя будет. И к тому же ты мне сделаешь большое удовольствие, а это главное. Ну?

Да ша. Я как вам угодно, Варвара Петровна.

Варвара. Значит, согласна!

Затемнение. Когда сцена освещается, Варвара Петровна стоит возле стола напротив Степана Трофимовича.

Степан. Mais, ma bonne amie, жениться в моих летах... и с таким ребенком! Mais c'est une enfant!

Варвара. Ребенок, которому двадцать лет, слава Богу! Не вертите, пожалуйста, зрочками, прошу вас, вы не на театре. К тому же вы ее любите...

Степан. Excellente amie! Я... я никогда не мог вообразить, что вы решитесь выдать меня... за другую... женщину!

Варвара. Вы не девица, Степан Трофимович; только девиц выдают, а вы сами женитесь.

Справа на сцену быстрым шагом входит Рассказчик. Минует стол, возле которого стоят Варвара Петровна и Степан Трофимович, подходит к рампе и сразу же начинает говорить.

Рассказчик. Разумеется, назавтра он согласился. Да и не мог не согласиться, коль скоро Варвара Петровна обещала Даше в приданое восемнадцать тысяч рублей. Так называемое же у нас имя Степана Трофимовича было вовсе не его, а принадлежало первой его супруге, а стало быть теперь их сыну, Петру Степановичу Верховенскому. В голове его мелькнула одна удивительно красивая мысль: когда придет Петруша, вдруг благородно выложить на стол всю сумму и крепко-крепко, со слезами, прижать к груди ce cher fils.

Убегает вглубь сцены. Затемнение.

Сцена 5 — ЛИБЕРАЛЫ

На сцену выходят Рассказчик, Липутин и Шигалев. Разговаривают между собой. Лакей вносит поднос с рюмками.

Степан. Здравствуйте, господин Шигалев, добрый день. Добрый день, дорогой господин Липутин. Простите мне мое волнение... Они ненавидят меня... Да, ненавидят... Впрочем, неважно. Господин Шатов, какие новости у сестрицы?

Шатов. Даша вернулась. *(Говорит неохотно.)*

Степан. Ах, друзья мои, нельзя жить вдали от России...

Липутин. Но и в России жить нельзя. Все должно быть по-другому, все не так.

Степан. Стало быть...

Липутин. Надобно все начать с начала. *(Садится за стол, разворачивает газету, читает.)*

Шигалев *(садится рядом с Липутиным)*. С начала. Да, но вы, господин Липутин, не делаете дальнейших выводов.

Виргинский. Мы тут проходили случайно и зашли на минутку. Но, может, мы нестати?

Степан. Нет-нет, дорогой господин Виргинский! *(Идет ему навстречу и ведет к столу.)* На дружеском пиришестве хватит места всем. Мы будем дискутировать. Несколько парадоксов не испугают вас, я уверен.

Рассказчик *(садится на диван слева)*. За исключением царя, России и семьи, дискутировать можно обо всем.

Шатов *(выходит из глубины сцены, агрессивно)*. Можно-то обо всем, но уж наверно нес вами.

Степан *(пытается разрядить обстановку)*. Нашего дорогого Шатова надо сначала связать, а потом уж с ним рассуждать. Ухожу, ухожу.

Шатов. Прошу меня не оскорблять.

Степан. Кто же вас оскорбляет? Если я, то извините. Да, мы говорим слишком много. Мы, которые так любим Россию...

Шатов *(с неважно всем собравшимся)*. Не любите вы народа. Ни России, ни народа! Выговорите о нем, как о далеком племени со странными обычаями, над которым надо слезы

проливать. Вы потеряли народ. А у кого нет народа, у того нет и Бога! *(Хватает карту и бросается к дверям.)*

Семинарист. Пока что следовало бы уничтожить армию и флот.

Лямшин. Одновременно?

Семинарист. Да, чтобы установился всеобщий мир!

Лямшин. Но если другие не уничтожат армию и флот, не придет ли им в голову на нас напасть? Откуда мы можем знать?

Семинарист. Уничтожая. Только так, и не иначе.

Степан. Об этом надо подумать.

Виргинский. На раздумья время необходимо, а нужда не ждет.

Липутин. Начинать надо с самого насущного. А самое насущное — это чтоб все ели. Книжки, салоны, театры — после... Пара сапог важнее Шекспира...

Степан. Нет-нет, друг мой, я не могу с вами согласиться. Пусть все ходят босиком, и да здравствует Шекспир!

Шигалев. Все вы, сколько вас здесь есть, не делаете никаких существенных выводов... *(Складывает газету, встает и выходит.)*

Липутин. Вы позволите...

Степан. Выпьем за всеобщее примирение.

Остальные собравшиеся берут рюмки, поднимают их и так застывают, в то время как
Рассказчик подходит к зрителям.

Рассказчик. Тут я принужден сообщить вам несколько подробностей из биографии многотимого профессора Степана Трофимовича Верховенского... Профессор был человеком умнейшим и даровитейшим, человеком науки, хотя впрочем в науке... ну, одним словом, в науке он сделал не так много и, кажется, совсем ничего. Но ведь с людьми науки у нас на Руси это сплошь да рядом случается. Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти. Не то чтоб уж я его приравнивал к актеру на театре: сохрани Боже, тем более, что сам его уважаю... Он, например, чрезвычайно любил свое положение «(тонимого)» и, так сказать, «ссылного»... Когда в Петербурге было отыскано какое-то громадное, противоестественное и противогосударственное общество, человек в тринадцать, чуть не потрясшее здание, в то же самое время в Москве как нарочно схвачена была и поэма Степана Трофимовича, ходившая по рукам, в списках, между двумя любителями и у одного студента. С тех пор он искренно верил всю свою жизнь, что шаги его беспрерывно известны и сочтены. Какова же после этого сила собственного воображения! Я только теперь, на днях, узнал, к величайшему моему удивлению, но зато уже в совершенной достоверности, что Степан Трофимович проживал между нами, в нашей губернии, не только не в ссылке, но даже и под присмотром никогда не находился... Сбегает со сцены. Либералы направляются за ним. Затемнение. В полусвете перестановка мебели.

Сцена 6 — ГОСТИНАЯ ВАРВАРЫ ПЕТРОВНЫ

Сцена освещается. Посреди сцены стоит Степан Трофимович.

Рассказчик стоит справа, возле стены.

Степан. Ах, друг мой, теперь все решится. Если Дарья Павловна согласится, в воскресенье я буду уже женатый человек, шутка сказать. О, как я любил ее! Двадцать лет, все двадцать лет!

Рассказчик. Но о ком вы говорите?

Степан. О Варваре Петровне, разумеется. Она единственная женщина, которую я обожал двадцать лет!

Рассказчик (*зрителям*). Все дело в том, что Степан Трофимович уже двадцать лет жил в доме своей подруги и покровительницы генеральши Варвары Петровны Ставрогиной, которая после смерти мужа доверила ему воспитание единственного сына Николая. Степан Трофимович с охотой бросился в объятия этой дружбы. Я употребил выражение «бросился в объятия», но сохрани Бог кого-нибудь подумать о чем-нибудь лишнем и праздном; эти объятия надо понимать в одном лишь самом высоко нравственном смысле... Все свои чувства Степан Трофимович сосредоточил на воспитанике Николае, нравственным образованием которого он занимался со всей строгостью вплоть до дня, когда Nicolas сбежал из дому, чтобы предаться разврату. Два раза Степан Трофимович оставался вдовцом, а один раз довелось ему и отцом стать. Обе жены его умерли в молодости и, надо признать откровенно, счастливы с ним не были. Что касается до сына Степана Трофимовича от первого брака, то видел он его всего два раза в своей жизни: в первый раз когда тот родился, и во второй — недавно в Петербурге, где молодой человек готовился поступить в университет... Так и живет Степан Трофимович с Варварой Петровной, которая испытывает к нему бесконечную привязанность, т.е. ненавидит его весьма часто. Да ведь нельзя же любить женщину и справедливость одновременно. (*Произнеся последние слова комментария, возвращается к действию на сцене.*)

Шатов (*равнодушно входит, встает возле стены, кланяется Степану Трофимовичу*). Меня пригласила Варвара Петровна касательно сестры моей, Даши.

Степан. Дарья Павловна у себя. Не позвать ли ее?

Шатов. Нет.

Степан. Вам, вероятно, известны намерения Варвары Петровны? Чтобы я женился на вашей сестре?

Шатов. Да, известны.

Степан. Превосходно. В таком случае, оставим это...

В гостиную входят Прасковья Ивановна и Варвара Петровна.

Прасковья. Какой скандал, какой скандал! И Лиза во всем этом замешана...

Варвара (*берет со стола колокольчик, звонит*). Помолчи! Какой скандал? Эта несчастная не в своем уме. Помилуй, Прасковья Ивановна!

Степан. Что случилось?

Варвара. Да ничего. Какая-то несчастная хромоножка бросилась мне в ноги на паперти и руку поцеловала.

Алексей (*входит*).

Варвара. Чашку кофею, сейчас... Карету не откладывать.

Алексей (*кланяется и выходит*).

Прасковья. На глазах у всех, все нас окружили!

Варвара. Да уж конечно на глазах у всех. Церковь, слава Богу, полнехонька была. Я ей десять рублей дала и подняла с колен. А Лиза должна была домой свести.

Лиза (*входит в сопровождении Маврикия Николаевича*). Нет, я раздумала. Я подумала, что все будут рады познакомиться ближе с Марьей Тимофеевной Лебядкиной. (*Ведет за руку Марью Тимофеевну, выталкивает ее на середину сцены*.)

Степан. Mais, chère et excellente amie... (*Говорит замирающим голосом.*)

Марья (*в восхищении делает реверанс*). Ах! по-французски, по-французски! Сейчас видно, что высший свет! (*Хлопает в ладоши, садится в кресло справа.*)

Варвара. Садись, Лиза.

Лиза. Да, тетя. (*Садится на диван в глубине сцены.*)

Марья. Так и ты тут, Шатушка! (*Внезапно восклицает.*) Это не он! Как он сюда проедет! (*Весело смеется.*)

Варвара. Вы знаете эту женщину?

Шатов. Знаю-с.

Варвара. Что же вы знаете?

Шатов (*неохотно*). Да что... сами видите...

Алексей (*входит с подносом*).

Варвара. Подай кофею! Вы, моя милая, очень озябли давеча, выпейте

поскорей и согрейтесь.

Марья (*берет чашку, пьет*). Мерси. Тетя, да уж вы не сердитесь ли?

Варвара. Что-о-о?

Марья (*начинает дрожать мелкой конвульсивной дрожью*). Я... я думала так надо. (*Заикается.*) Так вас Лиза звала.

Варвара. Какая еще Лиза?

Марья. А вот эта барышня. (*Указывает пальчиком на сидящую в глубине Лизу.*)

Варвара. Так вам она уже Лизой стала?

Марья. Я во сне ее видела.

Степан. *Chère amie...*

Варвара. Ах, Степан Трофимович, тут и без вас всякий толк потеряешь, пощадите хоть вы... Алексей Егорыч, попроси-ка сюда Дарью Павловну.

Алексей (*выходит*).

Прасковья (*поднимаясь*). Поехали, Лиза, здесь тебе не место. Нечего нам делать в этом доме.

Варвара. Ну, моли Бога, Прасковья, что все здесь свои. Много ты сказала лишнего.

Прасковья. Это вы-то свои! А я, мать моя, светского мнения не так боюсь, как иные; это вы, под видом гордости, пред мнением света трепещете. Это вы правды бонтесь.

Варвара. Какой правды?

Прасковья. Да вот она вся-то правда сидит! (*Указывает пальцем на Марью Тимофеевну.*)

Степан (*после нескольких движений, которые должны были обратить внимание Варвары Петровны*). Дарья Павловна!

Варвара. Поди сюда, Даша.

Марья. Как, так это-то ваша Дарья Павловна! Ну, Шатушка, не похожа на тебя твоя сестрица! Как же мой-то этакую прелесть крепостною девкой Дашкой зовет!

Варвара. Даша, знаешь ты ее?

Даша. Я никогда ее не видала. Должно быть это больная сестра одного господина Лебядкина.

Марья. Нет; я не Лебядкина. (*Пауза.*) И я вас, душа моя, в первый только раз теперь увидала, хотя давно уже с любопытством желала познакомиться. А что мой лакей бранится, так ведь возможно ли, чтобы вы у него деньги взяли, такая милая? (*Заключает с восторгом, махая ручкой.*)

Варвара. Понимаешь ты что-нибудь?

Д а ш а. Я все понимаю-с...

В а р в а р а. Про деньги слышала?

Д а ш а. Это верно те самые деньги, которые я, по просьбе Николая Всеволодовича, еще в Швейцарии, взялась передать этому господину Лебядкину, ее брату.

В а р в а р а. Николай Всеволодович?

Д а ш а. Да.

В а р в а р а (*после минутного молчания*). Если мой сын ничего мне об этом не сказал, то, конечно, имел свои причины так поступить.

А л е к с е й (*входит*). Некий господин Лебядкин очень просили о себе доложить-с.

М а в р и к и й (*стоя за диваном, на котором сидит Лиза*). Если позволите, это не такой человек, который может войти в общество.

В а р в а р а. И все-таки я его приму.

П р а с к о в ь я (*срывается с места; идет к выходу*). Лиза, ехать пора!

В а р в а р а. Повремени одну минутку, Прасковья Ивановна.

Л и з а. Я, мама, еще не поеду.

Л е б я д к и н (*бежит к креслу Варвары Петровны, но спотыкается и падает почти посередине гостиной*). Я приехал, сударыня...

В а р в а р а. Сначала позвольте узнать ваше имя от вас самих?

Л е б я д к и н. Капитан Лебядкин. Я приехал, сударыня...

В а р в а р а. Позвольте! Эта жалкая особа действительно ваша сестра?

Л е б я д к и н. Сестра, сударыня, ускользнувшая из-под надзора. (*Трет. лоб, на минуту задумывается*.) Сударыня, я приехал отблагодарить за выказанное на паперти великодушие по-русски, по-братски...

В а р в а р а (*в изумлении*). По-братски?

Л е б я д к и н (*испуганно*). То есть не по-братски, а единственно в том смысле, что я брат моей сестре, сударыня. Мы с сестрой ничто, сударыня, сравнительно с пышностью, которую здесь замечаем. Но до репутации Лебядкин горд. Вот деньги, сударыня! Двадцать рублей, сударыня.

Деньги падают на пол. Лебядкин презрительно отодвигает их ногой.

Л е б я д к и н. Вашим людям, сударыня, лакею, который подберет; пусть помнит Лебядкина!

В а р в а р а (*возмущенно*). Сударь!

Л е б я д к и н. В таком случае... (*Нагибается, поднимает, багровеет и протягивает Варваре Петровне отсчитанные деньги*.)

В а р в а р а. Что это?

Маврикий Николаевич и Степан Трофимович делают шаг вперед, чтобы остановить Лебядкина.

Лебядкин. Успокойтесь, успокойтесь, я не сумасшедший, ей-богу не сумасшедший! О, сударыня, богаты чертоги ваши, но бедны они у Марии Неизвестной, сестры моей, урожденной Лебядкиной, но которую назовем пока Марией Неизвестной, пока, сударыня, только пока. Сударыня, вы дали ей десять рублей, и она приняла, но потому лишь, что от вас.

Варвара. Не понимаю, почему от меня одной она может взять?

Лебядкин. Сударыня, это тайна, которая может быть похоронена лишь во гробе!

Варвара. Почему же?

Лебядкин. Почему? Это маленькое словечко «почему» разлито во всей вселенной с самого первого дня мироздания, сударыня, и вся природа ежеминутно кричит своему Творцу: «почему?» — и вот уже семь тысяч лет не получает ответа. Неужто отвечать одному капитану Лебядкину, и справедливо ли выйдет, сударыня?

Варвара. Это все одни аллегии.

Лебядкин (*не обращает внимания на ее слова*). Сударыня, я, может быть, желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната, — почему это, как вы думаете? Я желал бы называться князем де-Монбаром, а между тем я только Лебядкин, — почему это? Сударыня! По-моему, Россия есть игра природы, не более!

Варвара. Вы решительно ничего не можете сказать определеннее?

Лебядкин. Я могу вам прочесть пиесу Таракан, сударыня!

Варвара (*совершенно изумленная*). Что-о-о?

Лебядкин. Сударыня, я еще не помешан! Я буду помешан, буду, наверно, но я еще не помешан! Сударыня, один мой приятель написал одну басню Крылова, под названием Таракан.

Варвара. Вы хотите прочесть какую-то басню Крылова?

Лебядкин. Нет, не басню Крылова хочу я прочесть, а мою басню, собственную, мое сочинение! Ответ на дне этой басни, огненными литерами! (*Садится на диван рядом с Лизой, принимает вид поэта, читающего стихи.*)

Варвара. Прочтите вашу басню.

Лебядкин. *Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан
Полный мухоедства...*

Варвара. Господи, что такое?

Лебядкин. То есть когда летом... (*Объясняет, махая руками.*) когда летом в стакан налезут мухи, то происходит мухоедство, всякий дурак поймет, не переби-

вайте, не перебивайте... *(Продолжает махать руками.)*

*Место занял таракан,
Мухи возроптали,
Полон очень наш стакан,
К Юттеру закричали.
Но пока у них шел крик,
Подошел Никифор.*

Бла-го-роднейший старик... (Неожиданно прерывает чтение, начинает объяснять.) Тут у меня еще не dokonчено, но все равно, словами! Никифор берет стакан и, несмотря на крик, выплескивает в лохань всю комедию, и мух, и таракана. Но заметьте, заметьте, сударыня, таракан не ропщет! Вот ответ на ваш вопрос: «почему?» Та-ра-кан не ропщет! *(Падает на колени перед Варварой Петровной.)*

А л е к с е й. Николай Всеволодович прибыли.

Слышатся скорые приближающиеся шаги — маленькие, чрезвычайно частые; кто-то почти бежит. В гостиную влетает Петр Степанович Верховенский.

П е т р. Здравствуйте, Варвара Петровна! *(Подбегает к Варваре Петровне, целует ей руки.)*

С т е п а н. Петруша! Петруша, дитя мое!

П е т р *(отталкивает Степана Трофимовича, которому хочется немедленно облобызать его)*. Ну, не шали, не шали, без жестов. Где же он? Он должен быть здесь.

В а р в а р а. Да кто?

П е т р. Да Николай же Всеволодович, сын ваш!

С т е п а н. Ведь я не видал тебя десять лет!

П е т р. Тем менее причин к излияниям... Ну, будь же немного потрезвее, прошу тебя. Убери свои руки.

С т е п а н. Mon enfant!

П е т р. Убери руки. Ах, вот и Николай Всеволодович!

Из глубины сцены в сторону зрительного зала идет Николай Ставрогин.

В а р в а р а. Николай Всеволодович! Остановитесь на одну минуту! И прошу вас, скажите сейчас же: правда ли, что эта несчастная, хромая женщина... Правда ли, что она... законная жена ваша?

С т а в р о г и н. Вам нельзя быть здесь. *(Подходит к Марье Тимофеевне, подает ей руку и ведет ее за собой.)*

М а р ь я *(лепечет по-тишепотом, задыхаясь)*. А мне можно... сейчас... стать пред вами на колени?

С т а в р о г и н. Нет, этого никак нельзя. Подумайте о том, что вы девушка,

а я, хоть и самый преданный друг ваш, но все же вам посторонний человек, не муж, не отец, не жених. Дайте же руку вашу и пойдемте; я, если позволите, сам отвезу вас в ваш дом.

Марья (*слушает и склоняет голову в раздумье*). Пойдемте. Лебядкин, вели карету закладывать!

Вся гостиная молчит в изумлении. Все смотрят, как Марья Тимофеевна, хромая и опираясь на руку Ставрогина, выходит и вдруг, споткнувшись, падает на пол.

Варвара. Слышала, слышала ты, что он здесь ей сейчас говорил?

Прасковья. Слышать-то я слышала, но отчего же он не ответил на ваш вопрос?

Петр. Да ведь не мог он, уж поверьте мне.

Варвара (*резко оборачивается к нему*). Почему? Что вы об этом знаете?

Петр (*подбегает к креслу Варвары Петровны*). Я все знаю. История эта слишком долгая, чтобы Николаю Всеволодовичу самому ее рассказывать, но я, извольте, могу рассказать. Я ведь был всего этого свидетелем... Видите ли, лет пять тому мы жили вместе в Петербурге. Николай Всеволодович вел тогда жизнь, так сказать... насмешливую, — другим словом не могу определить ее. Он уже тогда жизненные удобства ни во что не ставил. Скучно ему было, но в разочарование такой человек впасть не может, а делом он и сам тогда пренебрегал заниматься — вот и сводил знакомства невесть с кем, ведомый единственно благородством чувств. Таким образом узнал он и этого господина Лебядкина, шута и бездельника. Я вам не советую улепетывать, господин отставной капитан. Он и сестра его сильно нуждались. Раз, в трактире, кто-то обидел эту хромоножку. И представьте же, Николай Всеволодович встал, схватил обидчика за шиворот и спустил из второго этажа в окно.

Степан. Как это рыцарственно!

Петр. Да, рыцарственно. Однако, к несчастью, хромоножка вообразила Николая Всеволодовича чем-то вроде жениха своего. Кончилось тем, что когда ему пришлось отправляться сюда, он, уезжая, распорядился о ее содержании и, кажется, довольно значительном ежегодном пенсионе. Вот и все.

Лиза (*встает в изумлении*). Но почему?

Петр (*отделяется от ее вопроса*). Не знаю.

Варвара (*с необыкновенным воодушевлением*). О, это мой характер! Я узнаю себя в Nicolas. Этот порыв, эта слепота благородства, которая берет под защиту все слабое и недостойное... (*Смотрит на Степана Трофимовича*.) О, как виновата пред Nicolas! Вы кончили?

Петр. Нет еще. Для полноты мне надо бы, если позволите, допросить тут кое в чем вот этого господина... (*Идет к Лебядкину, который пытается убежать*.) Вот этот самый господин Лебядкин вообразил себя в праве распоряжаться пенсио-

ном, назначенным его сестрице, без остатка. Он ее не кормит, бьет, тиранит, наконец получает каким-то путем от Николая Всеволодовича значительную сумму, тотчас же пускается пьянствовать, а вместо благодарности кончает дерзким вызовом Николаю Всеволодовичу, бессмысленными требованиями, угрожая, в случае неплатежа пенсiona впредь ему прямо в руки, судом. Господин Лебядкин, правда ли все то, что я здесь сейчас говорил?

Лебядкин (*кровь приливает к его клицу*). Петр Степанович, вы жестоко со мной поступили.

Петр. Как это жестоко, и почему-с? Я прошу вас только ответить на мой вопрос: правда ли все то, что я говорил, или нет? Если вы находите, что неправда, то вы можете немедленно сделать свое заявление...

Лебядкин. Я... вы сами знаете, Петр Степанович... (*Бормочет, осекается и замолкает*).

Петр (*садится в кресло, закладывает ногу на ногу*).

Лебядкин (*стоит перед Петром Степановичем в самой почтительной позе*).

Петр (*колебания Лебядкина не нравятся ему; лицо его передергивается злобной судорогой*). Сделайте одолжение, вас ждут.

Лебядкин. Вы знаете сами, Петр Степанович, что я не могу ничего заявлять.

Петр. Нет, я этого не знаю, в первый раз даже слышу; почему вы не можете заявлять?

Лебядкин (*молчит, наконец произносит решительно*). Позвольте мне уйти, Петр Степанович.

Петр. Но не ранее того, как вы дадите какой-нибудь ответ на мой вопрос: правда все, что я говорил?

Лебядкин. Правда-с.

Петр. Все правда?

Лебядкин. Все правда-с.

Петр. Угрожали вы недавно Николаю Всеволодовичу?

Лебядкин. Это... это, тут было больше вино, Петр Степанович. (*Поднимает голову*). Петр Степанович! Если фамильная честь и незаслуженный сердцем позор возопиют меж людей, то тогда, неужели и тогда виноват человек?

Петр. Что это такое значит: фамильная честь? Это слово мне непонятно.

Шатов. Даша, как по-твоему, непонятно это слово?

Даша. Нет, честь существует.

Лебядкин. Это я про никого, я никого не хотел. Я про себя...

Петр. А вы теперь трезвы, господин Лебядкин?

Лебядкин. Я... трезв.

Петр. Вы очень раздражительны, господин Лебядкин. Но позвольте, я ведь еще ничего не начинал про ваше поведение, в его настоящем виде.

Лебядкин (*вздрагивает и еще больше сжимается*). Петр Степанович, я теперь лишь начинаю просыпаться!

Петр. Гм. И это я вас разбудил?

Лебядкин. Да, это вы меня разбудили, Петр Степанович. Могу я наконец удалиться?

Петр. Теперь можете, если только сама Варвара Петровна не найдет необходимым...

Варвара (*машет руками в знак согласия*).

Вгостиную возвращается Николай Ставрогин.

Варвара Петровна встает и идет ему навстречу.

Варвара. Простишь ли ты меня, Nicolas?

Ставрогин (*берет мать под руку; идут вместе вдоль края сцены*). Ах, тапач, это я у вас должен прощения просить. Мне надо было вам все объяснить. Но я знал, что могу рассчитывать на Петра Степановича.

Варвара. Я так счастлива... Ты поступил воистину по-рыцарски.

Степан. Великолепно, c'est le mot!

Ставрогин. Рыцарски? Неужто у вас до того дошло? Надо полагать, что этим комплиментом я обязан Петру Степановичу. Верьте ему, тапач. Петр Степанович лжет только в особенных случаях.

Петр (*смеется, словно бы сказанное относилось к кому-нибудь другому*).

Ставрогин. Простите мне мое поведение. (*В его голосе слышится сухая, твердая нотка.*) Во всяком случае, дело это теперь кончено и рассказано, а стало быть можно и перестать о нем.

Лиза (*внезапно заливается нервным громким смехом*).

Ставрогин. Здравствуйте, Лизавета Николаевна. Надеюсь, вы в добром здравии.

Лиза. Вы, пожалуйста, извините меня. (*Встает с дивана.*) Вы... вы конечно видели Маврикия Николаевича... Боже, как вы непозволительно высоки ростом, Маврикий Николаевич!

Маврикий. Не понимаю.

Лиза. Представьте, что я сломаю себе ногу. Маврикий Николаевич, будете меня водить хромого? Ну будьте же любезны, скажите, что почтете за счастье.

Маврикий. Конечно, Лизавета Николаевна. Но к чему говорить об этом?

Лиза (*выходит на середину сцены, изображает походку хромым Марьи Тимофеевны*). Вы безмерно высоки ростом, а я без ноги стану премаленькая, как же вы меня поведете под руку, мы будем не пара!

Прасковья Ивановна и Варвара Петровна в ужасе идут к Лизе.

Ставрогин (*поворачивается к Даше*). Вас, кажется, можно поздравить... или еще нет?

Даша (*опускает голову*).

Ставрогин. Мое поздравление искренно.

Даша. Я знаю об этом.

Ставрогин. Поздравляю, Степан Трофимович.

Петр. С чем, с чем поздравить? С чем вас поздравить, Дарья Павловна? Ба! Да уж не с тем ли самым?

Шатов. Да. Даша выходит замуж.

Петр. Ах, да ведь это чудесно! Ну-с, примите и от меня поздравления. Однако вы проиграли пари: помните, в Швейцарии бились об заклад, что никогда не выйдете замуж... Да это прямо эпидемия какая-то. Знаете ли вы, что и отец мой тоже женится?

Степан. Риегге!

Петр. Да что Риегге... Ты же сам писал! Но поверишь ли, что я ничего не понимаю! «Девушка, говоришь, перл и алмаз», ну и, разумеется, «я недостойн» — твой слог; но из-за каких-то там «грехов, совершенных в Швейцарии», просишь у меня согласия и умоляешь спасти тебя от этого брака. (*Всем остальным, весело.*) Понимаете вы что-нибудь после этого? Таково уж его поколение: великие слова и мутные мысли! (*Начинает замечать эффект, произведенный его словами.*) А впрочем... а впрочем, я по выражению лиц замечаю, что, кажется, в чем-то дал маху...

Варвара (*подходит к Петру Степановичу, грозно спрашивает*). Степан Трофимович так и написал вам?

Петр (*хочет уменьшить произведенный эффект, безразлично*). Да, вот письмо.

Варвара. Николай Всеволодович, уж не писал ли и к вам Степан Трофимович о своей женитьбе в этом же роде?

Ставрогин. Я получил от него невиннейшее и... и... очень благородное письмо...

Варвара. Довольно! (*Обращается к Степану Трофимовичу*). Степан Трофимович, я ожидаю от вас чрезвычайного одолжения. Сделайте мне милость, оставьте нас сейчас же, а впредь не переступайте через порог моего дома.

Степан (*подходит к Варваре Петровне, кланяется ей с достоинством и, не вымолвив ни единого слова, идет к Даше*). Простите меня, Дарья Павловна! Спасибо, что вы решились согласиться.

Даша. Будьте уверены, Степан Трофимович, что я вас все так же уважаю... и все так же ценю...

Сцена 7 — ОТЕЦ И СЫН

Сцена освещается. Лакей Алексей Егорович держит наготове плащ, шарф и шляпу. На переднем плане Ставрогин одевается. Петр Степанович стоит возле стола.

Ставрогин (*Петру Степановичу*). И если вам вздумается еще раз об этом заговорить, я уж постараюсь, чтобы вы познакомились с моей палкой.

Петр. В моем предложении не было ничего обидного. Кстати, если вы это серьезно насчет женитьбы на Лизавете Николаевне...

Ставрогин. ...то вы можете устранить единственное препятствие, стоящее на моем пути. Алексей, перчатки.

Алексей. По чрезвычайному дождю грязь по здешним улицам нестерпимая. В каком часу вас прикажете ожидать?

Ставрогин (*спускается в зрительный зал с правой стороны*). В час, в половине второго, не позже двух.

Алексей. Благослови вас Бог, сударь, но при начинании лишь добрых дел.

Ставрогин (*останавливается*). Как?

Алексей. Благослови вас Бог, сударь, но при начинании лишь добрых дел.

Когда Ставрогин уходит, Петр Степанович бросается к столу, садится на него и начинает быстро листать лежащие на нем книги. Находит спрятанные между страницами записки. Рассматривает их, а некоторые прячет в карман. На сцене появляется Степан Трофимович.

Степан. Mon fils!

Петр (*говорит, как ни в чем не бывало, продолжая сидеть на столе*). Что же ты здесь делаешь, тебя ведь выгнали?

Степан. Я пришел забрать свои вещи.

Петр. Вернулся! Приживальщик всегда останется приживальщиком.

Степан. Как ты смеешь говорить со мной таким языком? Знаешь ли ты, что такое отец?

Петр. Как не знать? От тебя и знаю. Да уж не ты ли сам отослал меня из Берлина, грудного ребенка, как посылку, по почте?

Степан. Но ведь болел же я за тебя сердцем всю мою жизнь!

Петр. Пустые слова! (*Соскакивает со стола.*)

Степан. Скажи же мне наконец, изверг, сын ли ты мой или нет?

Петр. Об этом тебе лучше знать. Конечно, всякий отец склонен в этом случае к ослеплению...

Степан. Да замолчишь ли ты?

Петр. Нет. Ты — старая плаксивая баба, исполненная гражданских чувств. Вся Россия плачет. Мы это изменим. *(Идет к кресту, стоящему слева, садится, закладывает ногу за ногу.)*

Степан. Кто «мы»?

Петр. Мы, нормальные люди, спасем мир.

Степан. Да неужто ты себя, такого как есть, людям взамен Христа предложить желаешь? Посмотри на себя!

Петр. Не кричи. Мы все разрушим. Вот это будет равенство, а? Оно-то будет, а ты, ручаюсь, даже и не узнаешь его.

Степан. Не узнаю, если оно будет похоже на тебя. Нет, мы вовсе, вовсе не к тому стремились; я ничего не понимаю. Я перестал понимать!

Петр. Вы только болтали, а мы начинаем действовать. На что же ты жалуешься, старый дурак?

Степан. Как ты можешь быть столь бесчувственным?

Петр. Твои уроки не пропали даром. Ты ведь сам говорил, что надо быть непреклонным перед лицом несправедливости, бороться за свои права, идти вперед к будущему. Ну вот и ладно: мы пойдем и разделаемся со всем этим. зуб за зуб, как говорится в Евангелии.

Степан. Но этого нет в Евангелии!

Петр. Черт с ним! Я эту чертову книжонку никогда не читал. Впрочем, как и другие. Зачем? Главное — прогресс.

Степан. Нет, безумный! Шекспир и Гюго не помешают прогрессу.

Петр. Вздор! Гюго — лишь старая задница, только и всего. А Шекспир нашим крестьянам не нужен. Им нужны сапоги. И они получают их, когда мы все сотрем в порошок.

Степан *(пытается изобразить иронию)*. И когда же это случится?

Петр. В мае. В июне все уже сапоги будут делать.

Степан *(садится подавленный)*.

Петр. Радуйся, твои идеи наконец осуществляются. *(Встает и возвращается к столу.)*

Степан. Я бы хотел, чтоб все любили друг друга.

Петр. Опять всё слова. Вспомни, что сам-то ты женился три раза.

Степан. Два. И притом после долгого перерыва.

Петр. Надобно истребить половину рода человеческого.

Степан. Легче истребить, чем иметь идеи.

Петр. Какие идеи? Идеи хороши для таких старых баб, как ты. Нужно действовать. Я все разрушу, а другие построят. Никаких реформ, никаких улучшений. Чем быстрее начнем разрушать, тем лучше.

Степан. А потом?

Петр. А что потом — это уже не мое дело.

Степан. Проклинаю тебя отсель моим именем! *(Идет к выходу)*

Петр *(берет со стола одну из книг и бросает ее отцу, тот ловит книгу и уже почти уходит)*. Прощай! *(Но его задерживает голос Рассказчика)*

Рассказчик. Степан Трофимович! Здесь в городе и в окрестностях бродит теперь Федька-кагоржный, беглый с кагорги. Он грабит и недавно еще совершил новое убийство. Позвольте спросить: если б вы его пятна, шать лет наяд не отвали в рекруты в уплату за карточный долл, то есть попросту не проигр али в картишки, скажите, попал бы он в кагоргу? Что скажете, господин эстетик?

Музыка. Затемнение. Смена декораций.



«Бесы» в Старом театре. Смерть Шатова.

Сцена 8 — ПРИВЕРЖЕНЦЫ

На сцене справа комната Шатова, слева — Кириллова, как в сценах 2 и 3.

Ставрогин. Кириллов! Кириллов!

Кириллов (*держит в руках тяжелый гимнастический мячик*). Ставрогин? Заходите.

Ставрогин. Вы все еще в тех же мыслях? (*Садится.*)

Кириллов. В тех же.

Ставрогин. И когда?

Кириллов. Это не от меня, как знаете; когда скажут. (*Замечает, что Ставрогин смотрит на мячик.*) Мяч из Гамбурга. Я в Гамбурге купил, чтобы бросать и ловить. С девочкой иногда играю.

Ставрогин. Вы любите детей?

Кириллов. Люблю. Да, люблю и жизнь, а что?

Ставрогин. Если решились застрелиться.

Кириллов. Что же? Жизнь особо, а то особо. Жизнь есть, а смерти нет совсем. (*Возится с самоваром, стоящим на столике под иконой, перед которой зажжена лампадка; делает чай.*)

Ставрогин. Вы, кажется, очень счастливы, Кириллов?

Кириллов. Да, очень счастлив. Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив. Кто узнает, тотчас сейчас станет счастлив, сию минуту. Я вдруг открыл.

Ставрогин. А кто обидит и обесчестит девочку — это хорошо?

Кириллов. Вы это сделали? (*Садится рядом со Ставрогиным, говорит проникновенно.*) Хорошо. И кто разmozжит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не разmozжит, и то хорошо. Все хорошо, все. Всем тем хорошо, кто знает, что все хорошо. Вот вся мысль, вся, больше нет никакой!

Ставрогин. Когда же вы узнали, что вы так счастливы?

Кириллов. На прошлой неделе во вторник, нет, в среду, потому что уже была среда, ночью. Я часы остановил, было тридцать семь минут третьего. (*Указывает на карманные часы с цепочкой, висящие рядом с иконой.*)

Ставрогин. В эмблему того, что время должно остановиться? Уж не вы ли и лампадку зажигаете? *(Указывает на лампадку перед иконой.)*

Кириллов. Да, это я зажег.

Ставрогин. Уверовали?

Кириллов. Хозяйка любит, чтобы лампадку...

Ставрогин. Бьюсь об заклад, что когда я опять приду, то вы уж и в Бога веруете. *(Встает и берет шляпу.)*

Кириллов. Почему? *(Тот же встает.)*

Ставрогин *(со смехом)*. Если бы вы узнали, что вы в Бога веруете, то вы бы и веровали; но так как вы еще не знаете, что вы в Бога веруете, то вы и не веруете.

Кириллов *(протестует в ужасе)*. Это не то. Перевернули мысль. Светская шутка. вспомните, что вы значили в моей жизни, Ставрогин.

Ставрогин. Прощайте, Кириллов!

Ставрогин переходит на левую сторону сцены. Смена освещения.

Шатов нетерпеливо ждет в своей комнате.

Кириллов. Приходите ночью. Прощайте. *(подходит к часам, нервно заводит их, ходит по своей комнате, прикладывая часы к уху.)* Я буду ждать!

Стук. Шатов подбегает к дверям, отпирает. Смотрит на вошедшего в его комнату Ставрогина.

Шатов. Вы меня измучили. Зачем вы не приходили? *(Быстро запирает дверь на ключ и возвращается к столу.)*

Ставрогин. Вы так уверены были, что я приду?

Шатов. Я не могу без вас обойтись.

Ставрогин. Тогда зачем же вы меня ударили?

Шатов *(молчит)*.

Ставрогин. Не за связь мою с вашей женой?

Шатов. Вы сами знаете, что нет.

Ставрогин. И не потому, что поверили глупой сплетне насчет Дарьи Павловны?

Шатов. Нет, нет, конечно, нет!

Ставрогин. Вы правы: Марья Тимофеевна Лебядкина, моя законная, обвенчанная со мною жена. Ведь вы меня за нее ударили?

Шатов. Я угадал...

Ставрогин. И ударили?

Шатов. Я за ваше падение... за ложь. Я за то, что вы так много значили в моей жизни... Я...

Ставрогин. Ладно. Я пришел к вам предупредить, что, может быть, вас убьют.

Шатов. Я знаю. Но вам-то почему это может быть известно?

Ставрогин. Почему? Потому что я тоже принадлежу к ним, как и вы, и такой же член их общества, как и вы.

Шатов. Я их не боюсь! *(Вынимает из ящика револьвер, кладет его на стол.)* Я купил револьвер. Я не думал об этом, хотя... хотя кто ж тут с этими дураками может в чем-нибудь заручиться! Я с ними разорвал.

Ставрогин. Знаете, вы не кричите. Этот Верховенский такой человек, что, может быть, нас теперь подслушивает. Даже пьяница Лебядкин чуть ли не обязан был за вами следить, а вы, может быть, за ним, не так ли?

Шатов. Но это же смешно! Их организации и нет вовсе.

Ставрогин. Это правда.

Шатов. Вы член их общества! Это ли подвиг Николая Ставрогина!

Ставрогин. Извините, но вы, кажется, смотрите на меня как на какое-то солнце, а на себя как на какую-то букашку сравнительно со мной. Слава Богу, я не христианин. Может, я и был бы христианином, но, видите ли... *(Встает.)* недостает зайца.

Шатов. Зайца?

Ставрогин. Да. *(Вскидывает палку, как ружье.)* Чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в Бога, надо Бога. *(Смеется.)*

Шатов *(возмущенно)*. Нет, нет! Не богохульствуйте. Не смейтесь! Вы помните, что вы говорили мне перед моим отъездом в Америку?

Ставрогин. Нет, не помню.

Шатов. Я вам скажу. Вы говорили, что только русский народ может спасти мир именем нового Бога. Вы помните выражение ваше: «атеист не может быть русским», «атеист тотчас же перестает быть русским»? Тогда вы не говорили, что нет зайца.

Ставрогин. В самом деле.

Шатов. Я поверил вам. Семя осталось и возросло.

Ставрогин. Я рад за вас.

В соседней комнате Кириллов садится на то самое место, где за минуту до того сидел

Ставрогин, и начинает петь какую-то заунывную песню без слов.

Шатов. В те же самые дни, когда вы насаждали в моем сердце Бога и родину, вы отравили сердце этого несчастного, Кириллова, ядом... *(Показывает в сторону комнаты Кириллова.)* Это ваше создание!

Ставрогин. Сам Кириллов сейчас только сказал мне, что он счастлив и что он прекрасен. Я вас ни того, ни другого не обманывал.

Некоторое время оба слушают, как поет Кириллов.

Шатов. Вы атеист? Теперь атеист?

Ставрогин. Да.

Шатов. А тогда?

Ставрогин. Точно так же, как и тогда.

Шатов. Я верую, что новое пришествие совершится в России... Я верую...

Ставрогин. А в Бога? В Бога?

Шатов. Я... я буду веровать в Бога.

Ставрогин. Видите, вы не веруете в Бога. Да и может ли умный человек веровать? Это невозможно.

Шатов. К черту со мной! Я вас два года здесь ожидал... В каждом поколении есть только горстка людей необыкновенных, двое или трое. Вы один из них. Да. Вы одни могли бы поднять знамя!..

Ставрогин. Петр Верховенский тоже убежден, что я мог бы «поднять у них знамя». Он задался мыслию, что я мог бы сыграть для них роль Стеньки Разина «по необыкновенной способности к преступлению».

Шатов. Вы, я вижу, еще и чудовище!

Ставрогин. Довольно, довольно! Впрочем, меня интересуют более низменные вопросы. Например, жить или убить себя?

Шатов. Как Кириллов?

Ставрогин *(с грустью)*. Да, как Кириллов. Только тот не остановится ни перед чем. *(Презрительно.)* Это Христос.

Шатов. А вы?

Ставрогин. Я боюсь. Боюсь, что испугаюсь. Может, сделаю это завтра, может, никогда. Вот вопрос — единственный вопрос, который я себе задаю.

Шатов *(бросается к нему и хватается за плечи)*. Так вот чего вы ищете! Наказания! Целуйте землю, облейте слезами, просите прощения!

Ставрогин *(палкой сбрасывает руку Шатова со своего плеча)*. Оставьте меня, Шатов. Помните, что я мог убить вас... а взял обе руки назад...

Шатов. Ах, для чего я осужден в вас верить во веки веков? Я не могу вас вырвать из моего сердца. Николай Ставрогин! Разве я не буду целовать следов ваших ног, когда вы уйдете?

Ставрогин. Мне жаль, что я не могу вас любить, Шатов.

Шатов. Знаю, что не можете. Слушайте, я всё поправить могу: я достану вам зайца!

Ставрогин *(возвращается от дверей к столу; вдруг неожиданно целует Шатова в губы)*. Я к вам больше не приду, Шатов.

Акт второй

Сцена 9 — ФЕДЬКА-КАТОРЖНЫЙ

Сцена совершенно пуста. Через зрительный зал идет под зонтом Ставрогин. Федька ждет его на авансцене, и когда тот входит на сцену:

Федька. Не позволите ли, милостивый господин, зонтиком вашим заодно позаимствоваться?

Ставрогин. Ты меня знаешь?

Федька. А как же? Господин Ставрогин, Николай Всеволодович.

Ставрогин. Ты... ты Федька? Беглый с каторги?

Федька. Переменил участь. Очень долго уж сроку приходилось дожидаться.

Ставрогин. Что здесь делаешь?

Идут вместе под зонтом вглубь сцены.

Федька. Да вот, день да ночь — сутки прочь. Вот только и дела нашего было пока. Окромя того Петр Степанович паспортом по всей Расее облагодетельствуют, так тоже вот ожидаю их милости. Вы бы мне, сударь, согреться, на чаек, три целковых соблаговолили?

Ставрогин. Значит, ты меня здесь стерег. По чьему приказанию?

Федька. Чтобы по приказанию, то этого не было-с ничьего, а я единственно человеколюбие ваше знамши. Наши доходишки, сами знаете, либо сена клок, либо вилы в бок.

Ставрогин. Тебе что же, Петр Степанович от меня обещал?

Федька. Они не то чтобы пообещали-с, а говорили на словах-с, что могу, пожалуй, вашей милости пригодиться, если полоса такая примерно выйдет, но в чем, собственно, того не объяснили, чтобы в точности, потому Петр Степанович меня, примером, в терпении казашком испытывают и доверенности ко мне никакой не питают.

Ставрогин. Почему же?

Федька. Потому что Петр Степанович — одно, а вы, сударь, пожалуй, что и другое.

Ставрогин. Мне налево, тебе направо. Слушай, Федор: не дам тебе ни копейки. Нужды в тебе не имею и не буду иметь.

Федька *(смеется)*

Ставрогин. Нет, ты видно уверен в себе!

Федька. Я, сударь, в вас уверен, а не то чтоб очень в себе.

Ставрогин. Не нужен ты мне совсем, я сказал!

Федька. Да вы-то мне нужны, сударь, вот что-с. Подожду вас на обратном пути, так уж и быть.

Затемнение. Свет перемены декораций.

Черные Фигуры быстро вносят ширму, мебель и ставят самоваром.



«Бесы» в Старом театре. «Хромоножка».

Сцена 10 — ПРИНЦ ГАРРИ

Справа на сцене стоит кресло и круглый столик, накрытый скатертью, чем-то весь заставленный и прикрытый сверху чистойшей салфеткой. Слева ширма. За ширмой невидимая из зала

Марья Тимофеевна. Спит.

Лебядкин (*бежит навстречу Ставрогину*). Николай Всеволодович! Самовар кипел с восьмого часу, но... потух... как и всё в мире.

Ставрогин. Скажите, Марья Тимофеевна...

Лебядкин. Здесь, здесь. (*Указывает на ширму, пододвигает кресло, на которое садится Ставрогин.*)

Ставрогин. Не спит?

Лебядкин. О, нет, нет, возможно ли? Ах, Николай Всеволодович, в этом сердце накалилось столько, что я не знал, как вас и дождаться! Я был вашим Фальстафом, вы столько значили в судьбе моей!.. От вас одного только и жду и совета, и света.

Ставрогин. Я вижу, что вы вовсе не переменились, капитан, в эти с лишком четыре года!

Лебядкин. Ах, Николай Всеволодович, я теперь все, все переменяю. Обновляюсь как змей. Знаете ли, что я пишу мое завещание?

Ставрогин. Любопытно. Что же вы оставляете и кому?

Лебядкин. Отечеству, человечеству и студентам. Я прочел об одном американце, который оставил все свое состояние на фабрики и на положительные науки, свой скелет студентам, а свою кожу на барабан, с тем чтобы выбивать на нем американский национальный гимн. Россия есть игра природы, но не ума. Попробуй я завещать мою кожу на барабан, примерно в Акмолинский пехотный полк, с тем чтобы выбивать на нем русский национальный гимн, сочтут за либерализм, запретят мою кожу... Увы, мы пигмеи сравнительно с полетом мысли Северо-Американских Штатов!

Ставрогин. Вы, стало быть, намерены опубликовать ваше завещание при жизни и получить за него награду?

Лебядкин. А хоть бы и так, Николай Всеволодович, хоть бы и так? Ведь судьба-то моя какова! Мечтаю о Питере. Мечтаю о возрождении... Могу ли рассчи-

тывать, что не откажете в средствах к поездке?

Ставрогин. Ну, нет, уж извините, да и зачем мне вам деньги давать?..

Лебядкин *(вскакивает в изумлении)*. А позор?

Ставрогин. Какой же позор для вас в том, что ваша сестра в законном браке со Ставрогиным?

Лебядкин. Но брак под спудом, Николай Всеволодович. брак под спудом, роковая тайна.

Ставрогин. На днях я намерен свой брак сделать повсеместно известным.

Лебядкин. Но ведь она... полоумная?

Ставрогин. Я сделаю такие распоряжения.

Лебядкин. Но... что скажут в свете? Как же ваша родительница?

Ставрогин. Очень я боюсь вашего света. Женился же я тогда на вашей сестре, когда захотел, после пьяного обеда, из-за пари на вино, а теперь вслух опубликую об этом... если это меня теперь тешит?

Лебядкин. Но ведь я, я-то как? *(С искренним отчаянием.)* Главное ведь тут я!..

Ставрогин. Ведь хотите же вы ехать в Петербург нравственно обновляться. Кстати, правда, я слышал, что вы намерены ехать с доносом, в надежде получить прощение, объявив всех других? *(Хватает Лебядкина за ухо и больно его выдвучивает.)*

Лебядкин *(вытирает глаза)*.

Ставрогин. Говорите правду, Лебядкин: донесли вы о чем-нибудь или еще нет?

Лебядкин. Нет-с, ничего не успел... А как же с Марьей-то Тимофеевной!?

Ставрогин. Да так, как я сказывал.

Лебядкин. Неужто и это правда?

Ставрогин. Вы все не верите?

Лебядкин. Неужели вы меня так и сбросите, как старый изношенный сапог?

Ставрогин. Я посмотрю.

Лебядкин. Не прикажете ли, я на крылечке постою-с... чтобы как-нибудь невзначай чего не подслушать... потому что комнатки крошечные. *(Отходит вправо.)*

Ставрогин. Это дело; постоит на крыльце. Возьмите зонтик.

Лебядкин. Зонтик, ваш... стоит ли для меня-с? *(Берет зонт, повешенный Ставрогиным на ширме.)*

Ставрогин. Зонтика всякий стоит.

Лебядкин. Разом определяете минимум прав человеческих... *(Выходит.)*

Скрытые за ширмой две Черные Фигуры уносят ширму со сцены, открывая комнату Марьи Тимофеевны. Марья Тимофеевна уснула в ожидании. Ставрогин стоит над ней и долго всматривается в ее лицо. Вдруг Марья Тимофеевна с криком просыпается.

Ставрогин. Виноват, напугал я вас, Марья Тимофеевна.

Марья. Ничего. Померещилось.

Ставрогин. Должно быть, сон дурной видели?

Марья. А вы почему узнали, что я про это сон видела?.. *(Дрожит, поднимая перед собой, как бы в защиту, руку и приготавливаясь заплакать.)*

Ставрогин. Оправьтесь, полноте, чего бояться, неужто вы меня не узнали?

Марья. Не узнала. Мне на минуту показалось, точно другой кто. *(Протягивает руку, странно присматриваясь к нему.)* Здравствуйте, князь. Садитесь, прошу вас, подле меня, чтобы можно было мне потом вас разглядеть. А теперь я и сама не буду глядеть на вас. Не глядите и вы на меня до тех пор, пока я вас сама не попрошу. Садитесь же.

Ставрогин *(садится рядом с Марьей Тимофеевной)*. Зачем вы отвернулись, к чему эта комедия?

Марья. Слушайте, князь. Слушайте. Как сказали вы мне тогда, что брак будет объявлен, я тогда же испугалась, что тайна кончится. Все думала и ясно вижу, что совсем не гожусь. Нарядиться сумею, принять тоже, пожалуй, могу: эка беда на чашку чая пригласить, особенно коли есть лакеи. Только сижу я и думаю: какая я им родня? Тогда в воскресенье они смотрели на меня с безнадежностью.

Ставрогин. Вы, кажется, очень обиделись на них, Марья Тимофеевна?

Марья. Кто, я? Нет. Совсем-таки нет. Посмотрела я на вас всех тогда: все-то вы сердитесь, все-то вы перессорились; сойдутся и посмеяться по душе не умеют. Столько богатства и так мало веселья — гнушно мне это все. *(Внезапно.)* Вы-то, спрашивается, зачем появились, скажите пожалуйста?

Ставрогин. Вы за что-то очень сердитесь, уж не боитесь ли, что я вас разлюбил?

Марья. Да что там, князь. А впрочем, я теперь поворочусь к вам и буду на вас смотреть. Поворотитесь и вы ко мне и поглядите на меня, только пристальнее. Я в последний раз хочу удостовериться.

Ставрогин. Я смотрю на вас уже давно.

Марья. Гм, потолстели вы очень... *(Испуг снова искажает ее лицо.)*

Ставрогин. Да что с вами?

Марья. Я прошу вас, князь, встаньте и войдите.

Ставрогин. Как войдите? Куда я войду?

Марья. Я все пять лет только и представляла себе, как он войдет. Встаньте сейчас, уйдите за дверь и вдруг войдите, как после пяти лет путеше-

ствия. Может тогда я вас узнаю.

Ставрогин (*встает, хватая Марью Тимофеевну за плечи и с силой встряхивает*). Довольно! Прошу вас, Марья Тимофеевна, меня выслушать. Сделайте одолжение, соберите, если можете, все ваше внимание. Не совсем же ведь вы сумасшедшая! Завтра я объявляю наш брак. Не бойтесь. Вы никогда не будете жить в палатах, разуверьтесь. В горах, в Швейцарии есть одно место... Не беспокойтесь, я никогда вас не брошу и в сумасшедший дом не отдам. Я вас не трону. Но зато так всю жизнь, на одном месте, а место это утрюмое. Не будете раскаиваться?

Марья (*высвобождается, встает*). Невероятно мне это все. Этак я, пожалуй, сорок лет проживу в тех горах.

Ставрогин. Что ж, и сорок лет проживем.

Марья. Гм. Ни за что не поеду.

Ставрогин. Даже и со мной?

Марья. А вы что такое, чтоб я с вами ехала? Нет, не может того быть, чтобы сокол филином стал. Не таков мой князь!

Ставрогин. С чего вы меня князем зовете?

Марья. Как? разве вы не князь?

Ставрогин. Никогда им и не был.

Марья. Так вы сами, сами, так-таки прямо в лицо, признаётесь, что вы не князь! Господи! Всего от врагов его ожидала, но такой дерзости — никогда! Жив ли он? Убил ты его или нет, признавайся!

Ставрогин. За кого ты меня принимаешь?

Марья. А кто тебя знает, кто ты таков и откуда ты выскочил! (*Ставрогин крепко хватая ее за руки; Марья Тимофеевна хохочет ему в лицо*.) Хитрый народ! Только мой — ясный сокол и князь, а ты — сыч и лакей! Мой-то и Богу, захочет поклонится, а захочет, и нет, а тебя Шатушка по щекам отхлестал.

Ставрогин. У, идиотка! (*Изо всей силы отталкивает ее от себя; Марья Тимофеевна падает; не может встать; хватая лежащие на полу предметы и швыряет ими в Ставрогина*.)

Марья. Прочь, самозванец! Не боюсь твоего ножа!

Ставрогин (*в ужасе*). Ножа!

Марья (*не будучи в силах подняться, ползет по полу*). Да, ножа! у тебя нож в кармане. Ты думал, я спала, а я видела: ты как вошел давеча, нож вынимал!

Ставрогин. Что ты сказала, несчастная, какие сны тебе снятся!

Марья. Гришка От-реп-ев а-на-фе-ма!

Затемнение. Черные Фигуры убирают мебель и реквизиты.

Сцена 11 — ИСКУШЕНИЕ

Свет. Пустая сцена. Ставрогин быстро идет, невнятно повторяя про себя: «нож, нож». За его спиной появляется Федька. Внезапно Ставрогин оборачивается, хватая Федьку за шиворот и без всякого усилия бросает его на землю. Федька миглом вскакивает на ноги, в его руке поблескивает короткий широкий нож.

Ставрогин. Долой нож, спрячь, спрячь сейчас!

Федька. Очень уж вы сильны, Николай Всеволодович. Душой слабы, да телом крепки. Велики, должно быть, грехи-то ваши.

Ставрогин. Молчи. Это ты-то мне проповеди читать будешь? Правда, говорят, ты церковь на днях обокрал?

Федька. Я, то есть, собственно, помолиться спервоначалу зашел-с. Да как завел меня туда Господь — эх, благодать небесная, думаю!

Ставрогин. Сторожа зарезал?

Федька. То есть мы вместе и прибирали-с с тем сторожем, да уж потом, под утро, у речки, у нас взаимный спор вышел, кому мешок нести. Согрешил, облегчил его маненечко.

Ставрогин. Режь еще, обокради еще.

Федька. То же самое и Петр Степаныч, как есть в одно слово с вами, советуют-с. Что ж, я не прочь. Оказия всегда да найдется. Вон поверите ли-с, у капитана Лебядкина-с, где сейчас изволили посещать...

Ставрогин (*резко останавливается*). Так значит...

Федька. Что ж вы меня, бить что ли опять собрались? Я ведь что сказать-то хотел: у него иной раз дверь всю ночь настежь не запертая стоит-с, а сам спит пьян мертвецки. Всякий мог бы войти, да и зарезать всех.

Ставрогин. Заходил что ли ночью?

Федька. Может и заходил, только это никому неизвестно.

Ставрогин. Что ж не зарезал?

Федька. Прикинул на счетах.

Ставрогин. Что?

Федька. Ежели б я его... ежели б я их, то есть, зарезал, может сотни

полторы рублей и вынул бы. Только как же мне пускаться на то, когда Петр Степаныч говорят-с, что от вас я за ту же работу все полторы тысячи получить могу-с... Так что...

Ставрогин (молча смотрит на него).

Федька. Я, сударь, вам как отцу али родному брату. Только вот надобно мне знать, хотите ли вы того сами. Вы слово-то шепните или уж помогите, чем можете, сироте. Так три-то рублика, ваше сиятельство, соблаговолите аль нет-с? Развязали бы вы меня, сударь, чтоб я, то есть, знал правду истинную, потому нам чтобы без вспомоществования никак нельзя-с.

Ставрогин (смеется и, вынув из кармана пачку денег, бросает кредитки одну за другой; наконец кидает в воздух всю пачку).

Федька (стоя на коленях и смеясь, вытаскивает деньги из грязи). Эх, эх!..

Затемнение. Освещенным остается только Рассказчик.

Рассказчик. В то самое время, когда Петр Степанович принялся за дело, странные вещи начали происходить в нашем городе. Вспыхивали загадочные пожары, грабительство возросло вдвое против прежних размеров. Некий подпоручик, заживавший церковные свечки перед сочинениями материалистов, исцарапал и покусал своего командира. Некая дама из высшего общества начала в одно и то же установленное время бить и ругать непристойными словами своих детей. Другая дама возжелала свободной любви со своим мужем, а когда ей сказали, что это невозможно, воскликнула: «Как невозможно? Ведь мы же свободны!» В самом деле, мы были свободны. Но от чего?

Одновременно на сцене в полумраке ставятся следующие декорации: комната Кириллова.

Сцена 12 — ПЕТР СТЕПАНОВИЧ В ХЛОПОТАХ

Из глубины сцены выбегает Петр Степанович Верховенский. Быстро подходит к сидящему в кресле Кириллову, не давая ему встать.

Кириллов. Я вас очень не люблю.

Петр. Мне не нужна ваша любовь, довольно будет послушания. Садитесь. Дело требует точности. Вы лишите себя жизни?

Кириллов. Да.

Петр. Прекрасно. Заметьте при этом, что вас никто не принуждал к тому.

Кириллов. Еще бы; как вы говорите глупо.

Петр. Пусть, пусть; я очень глупо выразился. Без сомнения, было бы очень глупо к тому принуждать; я продолжаю: вы были членом общества еще при старой организации и открылись тогда же одному из членов общества.

Кириллов. Я не открывался, а просто сказал, что сделаю это.

Петр. Пусть. И смешно бы было в этом «открываться», что за исповедь? Вы просто сказали, и прекрасно.

Кириллов. Нет не прекрасно, потому что вы очень мямлите. Я хочу лишиться себя жизни потому, что такая у меня мысль. Вы сказали, что я могу быть тем полезен обществу, если убью себя, и что когда вы что-нибудь тут накутите, и будут виновных искать, то я вдруг застрелюсь и оставлю письмо, что это я все сделал. В этом смысле вы мне сказали, чтоб я подождал. Я сказал, что подожду, потому что мне все равно.

Петр. Да, но вспомните, что вы обязались, когда будете сочинять предсмертное письмо, то не иначе как вместе со мной, и что вы будете в моем... ну, одним словом, в моем распоряжении, то есть на один только этот случай, разумеется, а во всех других вы, конечно, свободны.

Кириллов. Я не обязался, а согласился, потому что мне все равно.

Петр. Хорошо, хорошо. Главное, что вы в тех же мыслях, как прежде.

Кириллов. В тех самых. Что, очень скоро?

Петр. Через несколько дней...

Кириллов. Что я должен взять на себя?

Петр. Вам скажут.

Кириллов. Хорошо. Но запомните: против Ставрогина я вам ничего не дам.

Петр. Ладно, ладно. Будете вы сегодня вечером у наших? Виргинский именинник, под тем предлогом и соберутся. *(Быстро уходит вглубь сцены.)*

Кириллов. Не хочу.

Петр *(возвращается)*. Сделайте одолжение, будьте. Надо. Надо внушить и числом и лицом...

Кириллов. Вы находите?

Петр. Да. У вас лицо... ну, одним словом, у вас лицо фатальное.

Кириллов. Хорошо, приду; только не для лица.

Петр Степанович переходит в комнату Шатова. Ждет. Шатов появляется в дверях.

Петр. Хорошо, что вы пришли.

Шатов. Я не нуждаюсь в вашем одобрении.

Петр. Напрасно. В вашем положении вам нужна моя помощь.

Шатов. Мое письмо было достаточно ясно.

Петр. Не совсем. Здесь они говорят, что вы теперь можете на них донести. Я вас защищал изо всех сил...

Шатов. Бывают такие адвокаты, что посылают людей на виселицу.

Петр. Во всяком случае теперь, кажется, они согласны отпустить вас на все четыре стороны, с тем, разумеется, чтобы вы сдали типографию и все бумаги.

Шатов. Хорошо, я сдам типографию.

Петр. Где она?

Шатов. В лесу. На краю полянки в Брыкове. Я все закопал.

Петр *(радостно)*. Закопали? Вот и прекрасно. В самом деле прекрасно. Будете вы сегодня на собрании у Виргинского? *(Тотчас выбегает.)*

Шатов. Может быть... Посмотрим...

Затемнение. Смена декораций.

Сцена 13 — СИДЕЛКА

Сцена освещается. Дом Варвары Петровны. Посреди сцены стоит большой, украшенный богатой резьбой стол. Два кресла, стоящие по обе его стороны, повернуты к зрителям. В левом кресле прямо и совершенно неподвижно спит Ставрогин. Даже дыхания его почти нельзя заметить. Лицо у него бледное и суровое, совсем как бы застывшее; брови немного сдвинуты и нахмурены. Алексей Егорович стоит с подносом, на котором лежит записка, и ждет. Ставрогин открывает глаза. Алексей Егорович подает ему записку, которую тот нехотя читает.

Ставрогин. Слушай, старик, стереги Дарью Павловну и если заметишь, что она идет ко мне, тотчас же останови и передай ей, что несколько дней, по крайней мере, я ее принять не могу...

Алексей. Передам-с. Через меня до сих пор и происходили все посещения.

Ставрогин. Да. Но помни: не раньше, как если ясно увидишь, что она ко мне идет сама.

Алексей Егорович уходит. В глубине сцены появляется Даша. С минуту она ждет, затем быстро подходит и останавливается возле стола.

Даша. Хорошо. Я перестану видеться с вами, раз вы все время меня избегаете.

Ставрогин. Я давно хотел прервать с вами, Даша. Я вас не могу принять нынче ночью, несмотря на вашу записку.

Даша. Я знаю, что в конце и так вас найду.

Ставрогин. Что значит: в конце?

Даша. Когда все будет кончено, кликните меня, я приду.

Ставрогин. Но скажите, вы придете, каким бы ни был этот конец?

Даша *(молчит)*.

Ставрогин. Даже если я сделаю нечто ужасное?

Даша *(смотрит на него)*. Вы не погубите свою жену?

Ставрогин. Нет, нет. Ни ее, ни других. Разве что Лизу погублю. От этого мне, похоже, не удержаться. Ну, оставьте же меня, зачем вам гибнуть вместе со мною?

Даша. Я знаю, что в конце концов с вами останусь одна я, и... жду того.

Ставрогин. А если я в конце концов вас не кликну и уйду от вас?

Д а ш а. Этого быть не может, вы кликнете.

С т а в р о г и н. Тут много ко мне презрения.

Д а ш а. Вы знаете, что не одного презрения.

С т а в р о г и н (*встает, подходит к Даше, смеется*). Стало быть, презренье все-таки есть? Впрочем, это неважно. Я не желал бы вас губить.

Д а ш а. Никогда, ничем вы меня не можете погубить. Я не могу быть ничьей женой.

С т а в р о г и н. Мне кажется, что вы интересуетесь мною, как иные богомольные старушонки, шатающиеся по похоронам, предпочитают иные трупики попригляднее пред другими. (*Поцелуй*.)

Д а ш а. Боже! И этот человек хочет обойтись без меня!

С т а в р о г и н (*они с Дашей стоят вплотную друг к другу*). Слушайте, Даша, я теперь все вижу привидения. Такие будто бы бесенята. Один особенно...

Д а ш а. Я знаю. Вы уже говорили мне. Вы очень больны.

С т а в р о г и н. Однажды ночью он уселся ко мне на кровать и не покидал меня ни на минуту. Глупый и нахальный. Просто ничтожество. Да, ничтожество. Меня бесит, что мой личный демон может быть такой посредственностью.

Д а ш а. Вы говорите так, будто бы он и вправду существовал.

С т а в р о г и н (*садится на стол*). А то еще какой-то бесенок предлагал мне вчера на мосту зарезать Лебядкина и Марию Тимофеевну, чтобы порешить с моим законным браком, и концы чтобы в воду. Задатку просил три целковых, но дал ясно знать, что вся операция стоить будет не меньше как полторы тысячи. Вот это так расчетливый бес! Бухгалтер!

Д а ш а. Но вы твердо уверены, что это было привидение?

С т а в р о г и н. О, нет, совсем уж не привидение! Это просто был Федька-Каторжный, разбойник, бежавший из каторги.

Д а ш а. Что же вы ему сказали?

С т а в р о г и н. Я? Ничего. Чтобы избавиться от него, я отдал ему все мои деньги из портмоне, и он теперь совершенно уверен, что я ему выдал задаток!..

Д а ш а. О, Боже! За что вы меня так мучаете?

С т а в р о г и н. Ну, простите мне мою глупую шутку. (*За дверью слышны шаги*.) Чу! Мать приехала.

Д а ш а. Позовите, позовите меня скорей! Я приду.

С т а в р о г и н. Слушайте! Если... ну там, одним словом, если бы даже я и пошел к Федьке в лавочку, и потом бы вас кликнул, — пришли бы вы после-то лавочки?

Д а ш а (*целует руки Ставрогина*). Приду, приду! (*Выбегает*.)

С т а в р о г и н (*с отвращением вытирает руки о сюртук*). Придет и после

лавочки! Сиделка! *(Садится на прежнее место слева от стола.)*

А л е к с е й. Вас хочет видеть Петр Степанович Верховенский.

П е т р *(выбегает из глубины сцены и тотчас же садится в свободное кресло)*. Маврикий Николаевич хочет вам свою невесту уступить. А не уступит, так мы у него сами возьмем — а? Такой лакомый кусочек!

С т а в р о г и н *(разговаривает через стол)*. А вы все еще рассчитываете мне помогать?

П е т р. Если кликнете. Вы только решитесь, а стоять вам это ничего не будет.

С т а в р о г и н. Знаю, сколько и стоит. Полторы тысячи рублей... Вы зачем пришли?

П е т р. Как же? А на собрание к нашим?

С т а в р о г и н. А! Ничего вы не могли придумать теперь более кстати. Я не прочь развлечься. Какова же моя роль?

П е т р. Вы человек из центрального комитета, которому известно все об организации.

С т а в р о г и н. Что я должен делать?

П е т р. Побольше мрачности и только, больше ничего не надо.

С т а в р о г и н. Но ведь центрального комитета нет?

П е т р. Есть — я да вы.

С т а в р о г и н. То есть вы. И организации нет?

П е т р. Будет, если сумею сколотить из всех этих дураков кружок и организовать их.

С т а в р о г и н. Bravo! И как же вы за это возьметесь?

П е т р. Первое, что ужасно действует, — это чины и должности: секретари, тайные соглядатаи, казначеи, председатели — очень нравится и отлично принялось. Затем честность. Знаете, справедливость у них — вопрос преимущественно сентиментальности. Потому надо дать им много говорить, особенно дуракам. Ну, и наконец самая главная сила — цемент все связующий — это стыд собственного мнения. Больше всего они боятся прослыть реакционерами, поэтому поневоле должны быть революционерами. Самостоятельно мыслить, собственные идеи иметь за стыд почитают. Ну, и в конце концов будут думать, как я им скажу.

С т а в р о г и н *(очень серьезно)*. А слушайте, Верховенский, вы не из высшей полиции, а? *(Лицо Верховенского искривляется в фальшивой улыбке.)* Запнулся! Нет, я вам скажу лучше притчу. Подговорите четырех членов кружка укокошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитую кровью как одним узлом свяжете. Не посмеют бунтовать и отчетов спрашивать. Впрочем, какой же я глупец: ведь это же ваша идея, раз вы Шатова убить хотите!

Петр (*удивленно, с недоверием*) Я?! Как же это... Ведь вы не всерьез?

Ставрогин. Я-то нет, а вот вы всерьез. Знаете, это совсем недурно. Откровенным правом на бесчестье всего легче русского человека за собой увлечь можно.

Петр. Золотые слова! Прямо в точку попал! Право на бесчестье — да это все к нам прибегут, ни один не отстанет! Ах, Ставрогин! Как вы все понимаете. Вы начальник, вы сила; я у вас только сбоку буду, секретарем. Мы, знаете, сядем в ладью...

Верховенский, а за ним и Ставрогин, начинают напевать какую-то старую заунывную песню без слов.

Петр. Веселки кленовые, паруса шелковые, на корме сидит красна девица, свет Лизавета Николаевна...

Ставрогин. Хорошо пророчество, да есть две помехи. Во-первых, вашим начальником я не буду...

Петр. Будете, я все объясню...

Ставрогин. А во-вторых, не стану я помогать вам в убийстве Шагова.

Снова начинают петь. Медленное затемнение. Занавес. Антракт.



«Бесы» в Старом театре. Смерть Марьи Тимофеевны.

Сцена 14 — СОБРАНИЕ У «НАШИХ»

В глубине сцены над столом зажигается лампа. От нее идет яркий, притягивающий взгляд свет. Со всех сторон из-за кулис выходят приглашенные Петром Степановичем участники собрания. Каждый приносит с собой стул. Садятся тесно, образуя маленькую группу на большой пустой сцене. Сразу же задается вопрос:

Виргинская. Ставрогин, хотите чаю?

Ставрогин. Дайте.

Виргинская. А вы хотите?

Петр. Давайте, конечно. Да дайте и сливок, у вас всегда такую мерзость дают вместо чаю; а еще в доме именинник.

Студентка (*со смехом вскакивает со своего места*). Как, и вы признаете именины?

Семинарист (*ворчит*). Старо.

Студентка. Что такое старо? (*Кипятится*.) Бороться с предрассудками старо?

Семинарист (*встает*). Я только хотел заявить, что предрассудки, хотя, конечно, старая вещь и надо истреблять, но насчет именин все уже знают... (*Садится*.)

Студентка. Слишком долго тянете, ничего не поймешь.

Семинарист (*опять встает*). Если я и не мог закончить мысль, то это не оттого, что у меня нет мыслей, а скорее от избытка мыслей...

Студентка. Если не умеете говорить, то молчите.

Семинарист. А вам только хотелось выскочить с вашим умом потому, что вошел господин Ставрогин!

Студентка. Ваша мысль грязна и безнравственна.

Лямшин. Не говорите так. Этот господин — всеобщий любимец с тех пор, как он выкинул ту презабавную шутку с книгоношей, подложив ей в Евангелие соблазнительную фотографию.

Аплодисменты

Семинарист (*встает, кланяется*). То не была шутка. Я сделал это по

убеждению, поскольку, по-моему, Бога расстрелять надо.

Капитан. Так вот чему учат в семинарии!

Семинарист. Нет. В семинарии человек страдает через Бога и потому Его ненавидит. Бога нет!

Капитан. Если Бога нет, то какой же я после того капитан?

Липутин. Господа, мы говорим без толку.

Рассказчик. Осмелюсь сделать один вопрос. Я желал бы знать, составляем ли мы здесь, теперь, какое-нибудь заседание, или, просто, мы собрание обыкновенных смертных, пришедших в гости?

Студентка. Я просто предлагаю вотировать ответ на вопрос: «заседание мы или нет?»

Липутин. Совершенно присоединяюсь к предложению.

Голоса. И я присоединяюсь, и я...

Виргинский. Итак, на голоса! Лямшин, прошу вас, сядьте за фортепьяно.

Лямшин. Опять! Довольно я вам барабанил.

Студентка. Сядьте.

Лямшин. Да уверяю же вас, что никто не подслушивает. Да и кто тут поймет что-нибудь, если бы подслушивал.

Липутин. Мы и сами-то не понимаем в чем дело.

Лямшин. Э, черт! *(Уходит за ширму; слышатся преувеличенно громкие звуки вальса.)*

Теперь все собравшиеся говорят одновременно: в общей кутерьме слышны отдельные голоса.

Студентка. Тем, кто желает, чтобы было заседание, я предлагаю поднять правую руку вверх.

Одни поднимают руку, другие нет. Некоторые поднимают, опускают и опять поднимают.

Виргинский. Фу, черт! я ничего не понял.

Виргинская. И я не понимаю.

Шигалев. Нет, я понимаю. Если да, то руку вверх.

Семинарист. Да что да-то значит?

Шигалев. Значит, заседание.

Виргинский. Нет, не заседание.

Семинарист. Я вотировал заседание.

Студентка. Так зачем же вы руку не подняли?

Семинарист. Я все на вас смотрел, вы не подняли, так и я не поднял.

Студентка. Я потому, что я предлагала, потому и не подняла. Господа, предлагаю вновь обратно: кто хочет заседание, пусть сидит и не подымает руки, а кто не хочет, тот пусть подымет правую руку.

Семинарист. Кто не хочет?

Студентка. Да вы это нарочно, что ли?

Виргинский. Нет-с, позвольте, кто хочет или кто не хочет, потому что это надо точнее определить?

Студентка. Кто не хочет, не хочет.

Семинарист. Ну да, но что надо делать, подымать или не подымать, если нехочет?

Студентка (*играющему на фортепьяно Лямшину*). Сделайте одолжение, вы так стучите, никто не может расслышать.

Лямшин (*выходит из-за ширмы*). Да ей-богу же, никто не подслушивает.

Виргинский (*наконец получает возможность высказаться*). Отвечайте все голосом: заседание мы или нет?

Голоса. Заседание, заседание!

Студентка. Может быть, кто не хочет заседания?

Семинарист. Да что такое заседание?

Рассказчик. Эх, к конституции-то мы еще не привыкли!

Виргинская. Надо выбрать президента.

Лямшин. Хозяина, разумеется, хозяина!

Аплодисменты.

Виргинский. Хорошо. Кто желает взять слово или имеет что-нибудь заявить? (*Общее молчание; взгляды всех собравшихся обращаются на Ставрогина и Верховенского*.) Верховенский, вы не имеете ничего заявить?

Петр. Ровно ничего. Я, впрочем, желал бы рюмку коньяку.

Виргинский. Ставрогин, вы не желаете?

Ставрогин. Благодарю, я не пью.

Виргинский. Я говорю, желаете вы говорить или нет, а не про коньяк.

Ставрогин. Говорить? Об чем? Нет, не желаю.

Студентка. Я приехала заявить о страданиях несчастных студентов и о возбуждении их повсеместно к протесту...

Шигалев (*перебивает ее*). Прошу слова.

Виргинский. Имеете.

Шигалев. Господа...

Виргинская. Вот коньяк!

Петр. Ничего, продолжайте, я не слушаю.

Шигалев. Господа, обращаясь к вашему вниманию...

Петр. Арина Прохоровна, нет у вас ножниц?

Виргинская. Зачем вам ножниц?

Петр. Забыл ногти обстричь, три дня собираюсь.

Ш и г а л е в. Поскольку будущая общественная форма необходима именно теперь, когда все мы наконец собираемся действовать, я предлагаю собственную мою систему устройства мира. Вот она! (*Стучит пальцем по тетради.*) Объявляю заранее: я запутался в собственных данных, и мое заключение в прямом противоречии с первоначальной идеей, из которой я выхожу. Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом. Прибавлю, однако ж, что кроме моего разрешения общественной формулы не может быть никакого.

Собравшиеся смеются.

С е м и н а р и с т. Если вы сами не сумели слепить свою систему и пришли к отчаянию, то нам-то тут чего делать?

К а п и т а н. Что он, помешанный что ли?

С е м и н а р и с т. Значит, все дело в отчаянии Шигалева, а насущный вопрос в том: быть или не быть ему в отчаянии?

Ш и г а л е в. Ваше замечание более справедливо, чем вам кажется. Да, я пришел к отчаянию; тем не менее, другого выхода нет. Если же вы его отвергнете, повредите лишь себе, так как потом неминуемо к тому же воротитесь.

С е м и н а р и с т. Я предлагаю вотировать, насколько отчаяние Шигалева касается общего дела, а с тем вместе, слушать его или нет?

В и р г и н с к и й. Вотируем! Вотируем!

Л я м ш и н. Да, да!

Л и п у т и н (*перекрикивая других*). Господа, господа! Господин Шигалев слишком скромн. Мне книга его известна. Можно не согласиться с иными выводами, однако исходная точка ее — человеческая натура, которую мы знаем из естественных наук. Господин Шигалев действительно разрешил общественную формулу.

С е м и н а р и с т (*иронично*). В самом деле?

Л и п у т и н. Да. Он предлагает разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятими. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо. Эта бóльшая часть должна удерживаться в безграничном повиновении, наподобие овец, и взамен достигнуть первобытной невинности этих прелюбопытных созданий. Словом, будет рай, хотя, впрочем, и будут в нем работать.

Ш и г а л е в. Да. Таким образом достигается равенство. Все рабы и в рабстве равны. Иначе не могут быть равны. Значит, надо все сравнять. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Поскольку высшие способности всегда захватывали власть, надобно будет, увы, Цицерону отрезать язык, а Шекспира побить камнями. Вот моя система.

Л я м ш и н. Господин Шигалев открыл, что талант — зачаток неравенства, а значит и деспотизма. Поэтому, заметя, что у кого-то есть высшие способности, его

тотчас казнят или сажают в тюрьму. Даже те, что хороши собой, подозрительны, и с ними надобно покончить.

Шигалев. Как и с чрезмерными глупцами, ибо они могут возбудить в других нездоровое желание хвалиться своими высшими способностями, а это уже зачаток деспотизма. Благодаря таким средствам равенство будет полное.

Семинарист (*вскакивает*). Но здесь противоречие. Ведь такое равенство и есть деспотизм.

Шигалев. Это правда, и именно это приводит меня к отчаянию. Однако противоречие исчезает, если принять, что такой деспотизм и есть равенство.

Студентка. Неужели вы серьезно? Работать на аристократов — это подлость!

Шигалев. Я предлагаю не подлость, а рай, земной рай, и другого на земле быть не может.

Петр (*продолжая обстригать ногти*). Однако порядочный вздор!

Липутин. Почему же вздор?

Петр. Я не про Шигалева сказал, что вздор. Я сюда не для рассуждений приехал.

Липутин. Жаль-с, очень жаль, что не для рассуждений приехали, и очень жаль, что вы так теперь заняты своим туалетом.

Петр. А чего вам мой туалет? Вы разве пошли бы в пятерку, если б я вам предложил?

Все замирают. Мертвая тишина.

Рассказчик. Всякий чувствует себя честным человеком и не уклонится от общего дела, но...

Петр. Нет-с, тут уж дело не в «но». Мне нужен прямой ответ. Я слишком понимаю, что я, прибыв сюда и собрав вас сам вместе, обязан вам объяснениями, но я не могу дать никаких, прежде чем не узнаю, какого образа мыслей вы держитесь. Довольно болтовни. Подумайте, все ли вы готовы?

Голоса. Да! Все... Все!

Петр. В таком случае я предлагаю вам ответить на один вопрос.

Рассказчик (*подходит к стулу*).

Голоса. Какой вопрос? какой вопрос?

Петр. А такой вопрос, что после него станет ясно: оставаться нам вместе или молча разобрать наши шапки и разойтись в свои стороны.

Семинарист. Вопрос, вопрос!

Петр. Если бы кто-либо из вас знал о замышленном политическом убийстве, то пошел бы он донести или остался бы дома, ожидая событий? Позвольте обратиться к вам первому.

Рассказчик. Почему же ко мне первому?

Петр. Сделайте одолжение, не уклоняйтесь.

Рассказчик. Извините, но подобный вопрос даже обиден.

Петр. Нет уж, нельзя ли поточнее.

Рассказчик. Агентом тайной полиции никогда не бывал-с.

Петр. Да или нет? Донесли бы или не донесли?

Рассказчик. Разумеется, не донесу! А вы, вы, господин...

Петр. А вы?

Рассказчик. Я...

Петр. Ну, а если бы вы знали, что кто-нибудь хочет убить и ограбить обыкновенного смертного, ведь вы бы донесли, предупредили?

Рассказчик. Конечно-с, но ведь это гражданский случай, а тут донос политический.

Лямшин. Напрасный вопрос. У всех один ответ. Здесь не доносчики!

Студентка. Отчего встает этот господин?

Виргинский. Это Шатов. Отчего вы встали, Шатов?

Действительно, Шатов встает, в руке держит свой картуз, молча идет к выходу.

Петр. Шатов, ведь это для вас же невыгодно!

Шатов (*останавливается*). Зато тебе выгодно, как шпиону и подлецу!
(*Выходит.*)

Студентка. Вот она проба-то!

Голос. Пригодилась!

Голоса. Кто его приглашал? Кто принял? Кто таков?

Ставрогин (*встает, направляется к выходу*).

Студентка. Вот и Ставрогин встает. Вы тоже не ответили на вопрос.

Виргинский. Позвольте, господин Ставрогин. Мы все здесь ответили на вопрос, между тем как вы молча уходите?

Ставрогин. Не вижу надобности отвечать.

Виргинский. Но мы себя компрометировали, а вы нет.

Ставрогин. А мне какое дело, что вы себя компрометировали?

Виргинский. Как какое дело? Что это значит?

Рассказчик. Позвольте, господа! Ведь и господин Верховенский не отвечал на вопрос, а только его задавал.

Замечание производит поразительный эффект. Ставрогин громко смеется и выходит.

Верховенский выбегает вслед за ним, но тотчас же возвращается.

Собравшиеся стоят вокруг стола под лампой, поднимая руки в жесте присяги.

Тем временем Рассказчик подбегает к рампе.

Рассказчик. Должен заметить, что гости представляли собою цвет самого ярко-красного либерализма в нашем древнем городе и собрались в надежде услы-

шать что-нибудь особенно любопытное. Верховенский успеет уже слепить у нас «пятерку», наподобие той, которая была у него заведена в Москве. Входившие в эту пятерку предполагали, что она лишь единица между сотнями и тысячами таких же пятерок, как и ихняя, разбросанных по России и Европе. Вышеозначенные члены первой пятерки наклонны были подозревать в числе гостей Виргинского еще членов каких-нибудь им неизвестных групп, так что в конце концов все собравшиеся подозревали друг друга. Однако точными сведениями об этом располагают лишь те, кто должен знать об этом по долгу службы... Впрочем, ведь и Верховенский не ответил на вопрос, а только его задавал.

Заговорщики расходятся, забирая с собой стулья и столы.

Лампа на столе угаснет. Смена декораций. Черные Фигуры убирают сцену.



«Бесы» в Старом театре. Собрание у «наших».

Сцена 15 — ИВАН-ЦАРЕВИЧ

Сцена освещается. На пустую сцену быстрым шагом выходит Ставрогин. Когда он появляется, из глубины сцены в сторону зрительного зала за ним выбегает Верховенский.

Петр (*кричит в отчаянии*). Ставрогин! Ставрогин! Зачем вы ушли?

Ставрогин. Ваша комедия с Шатовым мне противна. Но я вам его не уступлю.

Петр. Он сам себя выдал.

Ставрогин (*останавливается*). Вы отлично его выгнали. Я вам давеча сказал уже, для чего вам Шатова кровь нужна.

Петр. Согласен, согласен. Но вы не должны были уходить. Вы мне нужны.

Ставрогин. Да уж наверно, ежели вы хотите толкнуть меня на убийство жены. Но зачем? На что я вам понадобился?

Петр. На что? Да на все... Будьте со мною; я кончу с вашей женой. (*Берет Ставрогина под локоть.*)

Ставрогин (*вырывается, хватая Верховенского за волосы и бросает его изо всей силы оземь*).

Петр. Помиримтесь, помиримтесь. Сделайте, что я вас прошу, и я вам завтра же приведу Лизу, хотите? Что же вы не отвечаете? Слушайте: я вам отдам Шатова, хотите?

Ставрогин. Стало быть, правда, что вы его убить положили?

Петр (*вскакивает с земли*). Вдвоем мы подыдем Россию.

Ставрогин. Россия тяжела.

Петр. Всего только десять таких же кучек по России, и мы будем сильны.

Ставрогин. Это таких же все дураков?

Петр. О, они не такие дураки; они только идеалисты. Да по счастью я не идеалист. Правда, я и не умен. А?

Ставрогин. Что же? Я ничего не сказал.

Петр. Тем хуже. Я-то думал, вы мне скажете: «напротив, вы умны».

Ставрогин. Мне и в голову не приходило говорить вам такое.

Петр. Вы правы, я глуп. Потому-то вы мне и нужны. Моей организации

нужна голова.

Ставрогин. Возьмите Шигалева...

Петр. Ставрогин, вы красавец! Знаете ли, что вы красавец! В вас всего дороже то, что вы иногда про это не знаете. Вы никого не оскорбляете, а вас все ненавидят. Вы именно таков, какого мне надо. Вы один. Вы предводитель, вы солнце. *(Внезапно хватая Ставругина за руку и целует ее; Ставругин в бешенстве отталкивает его.)*

Ставрогин. Довольно! Вы пьяны!

Петр. Не пренебрегайте мною. Без вас я нуль. А с вами я свергну старую Россию и построю новую.

Ставрогин. Какую Россию? Россию шпионов? Я всегда знал, что вы не социалист. Вы мошенник.

Петр. Мошенник, мошенник. Но погодите, я расскажу вам свой план. *(Бежит вглубь сцены и идет оттуда в сторону зрительного зала, говоря.)* Мы сначала пустим смуту. Пожары, покушения, непрерывные беспорядки, осмеяние всего святого... Вы понимаете, не так ли? О, это будет великолепно! Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого?

Ставрогин *(останавливается перед зрителями)*. Кого?.. Кого?..

Петр *(подбегает к Ставругину, становится перед ним на колени)*. Тут-то мы и пустим Ивана-Царевича.

Ставрогин. Понятно. Самозванца.

Петр. Да, да. Мы скажем, что он скрывается. Но он явится, явится. Он есть, но никто не видал его. Подумайте, какая сила в этой идее! «Он скрывается». Можно даже и показать, из ста тысяч одному. И пойдет по всей земле: «видели, видели». Согласны вы?

Ставрогин. На что?

Петр. Быть Иваном-Царевичем.

Ставрогин. Э! так вот наконец ваш план.

Петр. Да. Послушайте меня. Имея вас, можно пустить легенду. И рухнет балаган, и тогда мы подумаем, как бы поставить строение каменное.

Ставрогин *(уходит; идет через зрительный зал; слышен его смех)*.

Петр *(в отчаянии кричит вслед уходящему Ставругину)*. Ставрогин! Не оставляйте меня одного! Без вас я Колумб без Америки. Ставрогин, не могу же я от вас отказаться! Я вас еще с заграницы выдумал. Я завтра же приведу к вам Лизу. Хотите Лизу, завтра же? Даю вам день... ну два... ну три; больше трех не могу, а там — ваш ответ!

Громко хлопает дверь в зрительном зале.

Петр срывается с места и бежит наискосок вглубь сцены.

Музыка. Затемнение. Смена декораций.

Сцена 16 — ПРОЩАНИЕ

Золоченые кресла. Круглый столик. Золоченая ширма, к которой прищиплена репродукция Сикстинской Мадонны.

Степан (*беспорядочно упаковывает вещи в саквояж; в большом волнении*).
Но чего она хочет от меня?

Рассказчик. Не знаю. Сейчас сказала, что придет сюда.

Степан. Наверно все этот обыск. Она никогда не простит мне.

Рассказчик. Какой обыск?

Степан. Нет, обыска еще не было. Я слишком возбужден, но, уверяю вас, буду держаться с достоинством. Боюсь, впрочем, что заплачу.

Рассказчик. Да успокойтесь же, ведь ничего еще не случилось!

Степан. Друг мой, не обескураживайте меня, прошу вас, потому что нет ничего несноснее, когда человек несчастен, а ему тут-то и указывают сто друзей, как он сплутил. Во всяком случае, я предпринял меры. Я приказал приготовить теплую одежду.

Рассказчик. Зачем?

Степан. Если за мною придут. Вы знаете, как это у нас бывает. Придут, возьмут, а потом Сибирь или того хуже.

Рассказчик. Да за что же вас арестовывать?

Степан. Тут, наверно, телеграмма из Петербурга была.

Рассказчик. Про вас? Но ведь вы ничего не сделали.

Степан. Да, да, они возьмут меня, посадят в кибитку, и марш в Сибирь на весь век, или забуду? в каземате... (*Рыдает.*)

Рассказчик. Ну, успокойтесь. Вам не в чем себя упрекнуть. Отчего же вы боитесь?

Степан. Боюсь? О, я не боюсь. Я не Сибири боюсь, клянусь вам, я другого боюсь... Позора.

Рассказчик. Позора? Какого позора?

Степан. Высекут!

Рассказчик. Кто вас высечет? Друг мой, вы меня тревожите.

Степан. Да, могут и высечь.

Рассказчик. Да вас-то, вас-то за что? Ведь вы ничего не сделали?

Степан. Тем хуже, увидят, что ничего не сделал, и высекут.

Слышатся шаги Варвары Петровны. Степан Трофимович украдкой крестится.

Рассказчик. Вы креститесь?

Степан. Я никогда этому не верил, но... нельзя забывать ни о чем.

Варвара (*входит и тотчас же садится в кресло; обращается к Рассказчику*). Не угодно ли вам будет оставить нас одних? (*Степану Трофимовичу*.) Садитесь.

Рассказчик (*кланяется, выходит*).

Варвара. Степан Трофимович, прежде чем мы навсегда расстанемся, нам надо поговорить о деле.

Степан (*хочет что-то сказать*).

Варвара. Подождите, молчите, дайте мне сказать. Пенсия ваша я считаю моею священной обязанностью до конца вашей жизни. Итак, возьмите деньги и живите сами по себе, где хотите, в Петербурге, в Москве, за границей, только не у меня. Слышите?

Степан. Недавно так же настойчиво и так же быстро передано было мне из ваших уст другое требование. Я смирился, изобразил из себя жениха и... плясал казачка вам в угоду.

Варвара. Вы не плясали, а вы вышли ко мне в новом галстуке, напомаженный и раздушенный. Уверяю вас, что вам очень хотелось самому жениться; это было на вашем лице написано, и, поверьте, выражение самое неизящное. Жениться на молодой девушке, почти ребенке...

Степан. Прошу вас, оставим это. Я буду жить в богадельне.

Варвара. В богадельню нейдут с тремя тысячами дохода.

Степан. Passons.

Варвара. Passons? Вы перестали быть вежливы. Но в таком случае всё; вы извещены, мы живем с этих пор совершенно порознь.

Степан. И всё? Всё, что осталось от двадцати лет?

Варвара. Далась вам наши двадцать лет! Двадцать лет обоюдного самолюбия и больше ничего. Даже письма ваши ко мне писаны не ко мне, а для потомства. Вы стилист, а не друг.

Степан. Вы говорите, как мой сын.

Варвара. Я не попугай, чтобы повторять чужие слова. Что сделали вы для меня в эти двадцать лет? Вы отказывали мне даже в книгах, которые я для вас выписывала. Вы не хотели давать их мне, пока сами не прочтете, а поскольку вы не читали никогда, я ждала их двадцать лет. Вы ревновали даже к моему развитию.

Степан (*со слезами на глазах*). Но это невозможно! Неужели, неужели же все порвать из-за таких мелких впечатлений?

Варвара. Когда я воротилась из-за границы и заговорила с вами о впечатлении после Сикстинской Мадонны, вы не дослушали и высокомерно стали улыбаться в свой галстук.

Степан. Я улыбался, да, но не высокомерно.

Варвара. Нет, именно высокомерно. Да и хвалиться-то было нечем. Нынче никто, никто уж Сикстинской Мадонной не восхищается, кроме закоренелых стариков. Это доказано.

Степан (*встает, перекидывает плащ через руку, в другую руку берет саквояж*). После всех этих жестоких слов ясно одно: я должен уйти. Но теперь послушайте меня. Я возьму мою суму, нищенскую суму мою, оставлю все подарки ваши и уйду пешком, чтобы кончить жизнь у купца гувернером, либо умереть где-нибудь с голоду под забором.

Варвара (*поднимается, сверкая глазами*). Я была уверена, уверена уже годы, что вы именно на то только и живете, чтобы под конец опозорить меня клеветой! Вы можете умереть лишь ради того, чтобы очернить мой дом.

Степан. Вы всегда презирали меня; но я кончу как рыцарь, верный моей даме. С этой минуты не принимаю ничего, а чту бескорыстно.

Варвара. Как это глупо!

Степан. Вы всегда не уважали меня. Я мог иметь бездну слабостей. Да, я вас объедал; но объедать никогда не было высшим принципом моих поступков. Я всегда думал, что между нами остается нечто высшее еды и — никогда, никогда не был я подлецом! И так, в путь, чтобы поправить дело! В поздний путь, на дворе поздняя осень, туман лежит над полями, мерзлый, старческий иней покрывает будущую дорогу мою, а ветер завывает о близкой могиле... Но в путь, в путь, в новый путь:

«Полон чистою любовью,

Верен сладостной мечте...»

О, прощайте мечты мои! Двадцать лет! (*Лицо его обрызгано слезами.*)

Варвара (*возмущенная встает с кресла, топает ногой*). Прощайте, Степан Трофимович!

Степан. *Alea iacta est.*

Варвара. Я ничего не понимаю по-латыни.

Рассказчик (*возвращается на сцену*). Огонь, долго тлевший, в конце концов вспыхнул — вспыхнул в ту самую ночь, когда Лиза бежала к Ставрогину. Пожар охватил слободу, отделявшую город от деревенского дома Ставрогиных. В этой слободе стоял дом, в котором жили капитан Лебядкин и сестра его, Марья Тимофеевна. Но пожар вспыхнул и в душах. После побега Лизы несчастья посыпались одно за другим.

Затемнение. Занавес.

Акт третий

Сцена 17 — ЗАКОНЧЕННЫЙ РОМАН

Ставрогин сидит, втиснувшись в угол дивана; читает книгу.

Поодаль на кресле присела Лиза в одном нижнем белье.

Лиза. Ну что ж, «мгновение» осталось позади. Соблазнилась я оперною ладьей, только и всего!

Ставрогин (*откладывает книгу*). Лиза, зачем, зачем ты пришла ко мне?

Лиза (*подходит к дивану и становится за его спинкой*). Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой паук...

Ставрогин (*тихо*). Паучок на листке герани...

Лиза. Нет, огромный паук в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться. В том и пройдет наша взаимная любовь.

Слышатся приближающиеся быстрые шаги.

Ставрогин. Это ты, Алексей Егорыч?

Петр. Нет, это всего только я.

Ставрогин. Если сейчас что-нибудь услышишь, Лиза, то знай: я виновен.

Лиза (*хватает с полу платье и выбегает*).

Петр. Прежде всего вы должны знать, что никто из нас ни в чем не виноват. Это такое стечение... совпадение случаев... одним словом, юридически до вас не может коснуться.

Ставрогин. Сгорели? Зарезаны?

Петр. Зарезаны, но не сгорели. Увы, дом сгорел только отчасти, тела найдены. Лебядки нашли сперезанным горлом, а Марья Тимофеевна была вся истыкана ножом. Дело какого-то разбойника... наверно Федька... нет никаких сомнений. Обратите внимание, Ставрогин, что это несчастье отлично обертывает ваши дела: вы вдруг свободный вдовец и можете сиюминутно жениться на Лизавете Николаевне. Где она, надо и ее обрадовать?

Ставрогин (*вдруг начинает дико смеяться*).

Петр. Вы смеетесь?

Ставрогин. Я на обезьяну мою смеюсь. Да уж, обрадуете. А вы не думаете, что ее эти трупы несколько огорчат?

Петр. Да нет! От чего же? Она ведь девица бойкая, так через эти трупики перешагнет, что лю-ли, — сами еще удивитесь. А после свадьбы сразу же и забудет.

Ставрогин. Не будет свадьбы.

Петр (*с отчаянием в голосе*). Не будет? Представьте, я ведь тотчас же, как вас увидел, по лицу догадался, что у вас «несчастье». Ах, ах! Даже, может быть, полная неудача, а? Впрочем, я ведь еще вчера знал наверно, что у вас плутошество кончится. Ну что ж, бывает. Я теперь ее запросто выдам за Маврикия Николаевича. Он ведь ждет ее теперь на улице, мокнет, можете быть уверены. А про тех... про убитых... знаете, не промолчать ли теперь? Все равно потом узнает.

Лиза (*входит*). Об чем узнает? Кто убит? Что вы сказали про Маврикия Николаевича?

Петр. А! вы подслушивали?

Лиза. Что вы сказали сейчас про Маврикия Николаевича? Он убит!

Ставрогин. Нет, Лиза. Убита только моя жена и ее брат Лебядкин.

Петр. Зверский, странный случай грабежа, пользуясь пожаром; дело разбойника Федьки Каторжного. Нет никаких сомнений.

Лиза. Николай Всеволодович, правду он говорит?

Ставрогин. Нет, неправду.

Петр. Как неправду?! Да поймите же, по крайней мере, что он сумасшедший теперь человек! Ведь все-таки жена его убита. Ведь он с вами же всю ночь пробыл, как же его подозревать?

Лиза (*внезапно успокаивается*). Николай Всеволодович, скажите как пред Богом, а я, клянусь, вашему слову поверю, как Божьему и на край света за вами пойду, о, пойду! Пойду как собачка... Виноваты вы или нет?

Ставрогин. Я не убивал и был против, но я знал, что они будут убиты, и не остановил убийц. Ступайте от меня, Лиза!

Лиза (*смотрит на него с ужасом*). Нет! Нет! Нет! (*Выходит.*)

Петр. Так вы так-то? Так вы так-то? Так вы ничего не боитесь? Но ведь я вас все равно укукошу, хоть бы вы и не боялись меня! (*Выхватывает револьвер и целится в Ставрогина.*)

Ставрогин (*очень спокойно, почти шепотом*). А, это вы трещите? Отвезите ее домой, и чтоб она туда не ходила... на тела... на тела... (*Мгновение спустя*) А что ж, убейте.

Петр. Ей-богу бы убить! Столько лжи. А, к черту! Э-эх! (*Прячет револьвер в карман*)

Ставрогин. Если бы вы не такой шут, я бы, может, и сказал теперь: да...

Петр (*в отчаянии*). Я-то шут, но не хочу, чтобы вы, главная половина моя, были шутом! Понимаете вы меня?

Ставрогин. Приходите завтра. К завтраму я, может, что-нибудь выдавлю из себя.

Петр. А пожалуй еще к лучшему. (*Убегает со сцены.*)

Затемнение. Смена декораций.

Сцена 18 — МАРЬЯ ШАТОВА

Сцена освещается. Слышен стук в дверь. Шатов вскакивает и вытаскивает из-под подушки револьвер.

Ш а т о в. Кто там?

М а р ь я (*из-за двери*). Если вы Шатов, то, пожалуйста, благоволите объявить, прямо и честно, согласны ли вы впустить меня или нет?

Ш а т о в (*счастливый бежит к двери, открывает*). Marie!.. Это ты?

М а р ь я. Ох, устала! (*Бегло осматривает комнату*.) Мне говорили, что вы скверно живете, но все-таки я думала не так. Пожалуйста, поставьте сак и сядьте сами. Впрочем, как хотите, вы торчите на глазах. Я у вас на время. Завтра могу что-нибудь продать и заплатить в гостинице. (*Все еще не садится.*)

Ш а т о в. Не нужно, Marie!

М а р ь я. А уж в гостиницу извольте меня проводить сами...

Ш а т о в. Какая гостиница? Зачем, зачем? Ты у себя дома.

М а р ь я. Нет, я не дома. Вспомните, что мы прожили с вами брачно две недели и вот уже три года, как разошлись. Я не приехала в чем-нибудь раскаиваться; сделайте одолжение, не подумайте еще этой глупости.

Ш а т о в. Marie, ты единственное существо, когда-то сказавшее мне: «люблю»!

М а р ь я. Если теперь я пришла к вам, то отчасти и потому, что всегда считала вас далеко не подлецом, а может быть гораздо лучше других... мерзавцев!..

Ш а т о в. Marie... ты, может быть, очень устала... Если бы ты согласилась хоть чаю, а?..

М а р ь я. Чего тут согласилась, разумеется, соглашусь. Как у вас холодно!

Ш а т о в. О, я сейчас принесу!

М а р ь я. Стало быть, нет дома чаю?

Ш а т о в. Будет, будет, сейчас будет все... (*Выбегает; стучится к Кириллову, который сидит у себя, погруженный в какие-то мысли.*)

Ш а т о в. Кириллов, у вас всегда чай; есть у вас чай и самовар?

К и р и л л о в. Садитесь и пейте просто.

Ш а т о в. Нет. Ко мне пришла жена...

К и р и л л о в. Ваша жена? А, да, да. Берите все. *(Исчезает и через минуту появляется с самоваром и стаканами на подносе.)* И денег возьмите рубль.

Ш а т о в. Давай, друг, отдам завтра! Ах, Кириллов! Если б вы могли отказаться от ваших ужасных фантазий... о, какой бы вы были человек, Кириллов!

Кириллов неприязненно смотрит на Шатова; выходит. Шатов возвращается в свою комнату.

Марья Шатова спит; Шатов ставит поднос на стол и смотрит на нее.

Ш а т о в. Как ты прекрасна, Marie!

М а р ь я. Как смели вы не разбудить меня? Я занимаю вашу постель! Ах!

Ш а т о в. Как мог я разбудить тебя, Marie?

М а р ь я. Могли; должны были! Вы не должны были ставить меня в фальшивое положение. Я лягу в углу на стульях...

Ш а т о в. Marie, столько нет стульев.

М а р ь я. Ну так просто на полу. Я хочу на полу, сейчас, сейчас! *(Опять падает на постель, как бы в сильнейшей судороге; хватает Шатова за руку.)*

Ш а т о в. Marie, извини, я ничего не понимаю!

М а р ь я. Да неужто вы не видите, что началось?

Ш а т о в. Что началось, Marie?

М а р ь я *(напрягается в болезненной судороге; виден ее большой живот)*. Да неужели вы, наконец, не видите, что я мучаюсь родами? Будь он заране проклят, этот ребенок!

Ш а т о в. Marie... Но что же ты не сказала заране?

М а р ь я. А я почем знала, входя сюда? Неужто пришла бы к вам? Мне сказали, еще через десять дней! Куда же вы, куда же вы, не смейте!

Ш а т о в. Нужна вода, повивальная бабка, деньги...

М а р ь я. Не смейте ничего! А околею, так тем лучше...

Затемнение. Черные Фигуры выбегают на сцену и ставят ширму, за которой скрывается мучающаяся родами Марья. Шатов снова бежит за помощью к Кириллову.

Ш а т о в. Кириллов, жена родит!

К и р и л л о в. То есть как? Родит? Очень жаль, что я родить не умею. То есть не я родить не умею, а сделать так, чтобы родить, не умею... или... *(Слышен крик Марьи.)* Нет, это я не умею сказать.

Черные Фигуры отодвигают ширму. Свет становится более ярким, но они остаются на сцене, ожидая развития событий, и участвуют во всей сцене. Шатов возвращается, останавливается перед Марьей.

М а р ь я. Нагнитесь ко мне. Еще... ближе... *(Шатов нагибается, обнимает ее и целует.)*

К и р и л л о в *(стоит в дверях и ждет)*.

Ш а т о в. Marie! *(Принимает ребенка. Передает его Кириллову, который*

тотчас же выходит, не своя глазами пичика новорожденного)

Марья *(падает на подушку)* Николай С гавро и н полтец!

Ш а т о в. Поспи немного.

Стук в дверь. Входит Лямшин. Шепотом ювет Шаповд который останав ливает его в дверях

Л я м ш и н. Я имею передать вам нечто.

Ш а т о в. Теперь у меня нет для вас времени.

Л я м ш и н. Мне велено сообщить вам от имени господина Верховенского, что все устроено. Вы свободны.

Ш а т о в. Это правда?

Л я м ш и н. Да, совершенно свободны. Вам нужно лишь указать Липутину место, где зарыг печатный станок.

Ш а т о в *(тут же решаетея)*. Маге, я должен выйти. На полчаса.

Марья. Ты оставляешь меня одну. Именно теперь...

Ш а т о в. Но это уже самый последний шаг! А там новый путь, будем вместе и никогда, никогда не вспомняем о старом ужасе! *(Целует ее, берет кирку и тихо закрывает дверь.)* Я сейчас вернусь. *(Спускаясь со сцены.)* Лямшин, друг мой, бывали вы когда-нибудь счастливы?!

Затемнение. Музыка. Смена декораций.



Сцена 19 — СМЕРТЬ ШАТОВА

Рассвет. Пустая сцена. В клубах тумана видны фигуры. Виргинский и Липутин уже на месте, когда появляется Петр Степанович с фонарем; он ведет Семинариста и Шигалева; Виргинский и Липутин скрываются.

Петр. Виргинского нет? Кто сказал... что он болен?

Виргинский *(нехотя выходит из укрытия)*. Я здесь.

Петр. Стало быть, только Липутина нет? *(Липутин выходит на свет.)* Зачем вы туда забились, почему не выходили?

Липутин. Я полагаю, что мы все сохраняем право свободы... наших движений...

Петр *(поднимает фонарь)*. Полагаю, вы помните, что было постановлено.

Виргинский. Послушайте. Я знаю, что к Шатову пришла жена и этой ночью родила ребенка. Зная сердце человеческое... можно быть уверенным, что теперь он не донесет... потому что он в счастье... Так что, может быть, теперь совсем ничего и не надо...

Петр. Тоже мне счастье: жена, после трех лет, пришла к нему родить Ставрогинского ребенка.

Виргинский. А я протестую... Мы потребуем от него честного слова. Довольно.

Петр. О чести могут говорить только подкупленные правительством.

Липутин. Как вы смеете?! Кто же здесь подкупленные правительством?

Петр *(подносит фонарь к лицу Липутина)*. Вы, может быть.

Шигалев *(спокойным, не терпящим возражений голосом)*. Довольно. Я хочу сказать. Со вчерашнего вечера я методически обдумал дело и решил, что замышляемое убийство есть деяние напрасное, легкомысленное и вытекающее из личных побуждений. Вы ненавидите Шатова, поскольку Шатов презирует вас и обидел вас. Это ваше личное дело. А личное дело есть деспотизм. Я ухожу — не из страху опасности и не из чувствительности к Шатову, а единственно потому, что все это дело, с начала и до конца, буквально противоречит моей программе. Прощайте.

Петр. Черт возьми!

Семинарист (*выхватывает нож и устремляется за Шигаевым*). Он встретит Шатова и предупредит его.

Шигаев. Можете быть уверены, доноса не будет. (*Уходит.*)

Петр. Стойте! Мы найдем этого безумца. Теперь я должен сообщить вам, что Шатов открыл Кириллову свое намерение: он донесет. Мне об этом рассказал сам Кириллов, он был глубоко возмущен. Теперь вы всё знаете. (*Заговорицки переглядываются.*) Да-с. Напоминаю, что после всего тело надо будет бросить в пруд. Мы разойдемся. Записка Кириллова очистит нас всех от подозрений. Завтра я уезжаю за границу. Но вы получите мои сообщения.

Вдалеке раздается свисток, условный сигнал.

Липутин (*медлит, но в конце концов отвечает*).

Петр. Спрячемтесь.

Все, кроме Липутина, прячутся, из зрительного зала на сцену выходят Лямшин и Шатов.

Шатов (*счастливый, громко кричит*). Это вот здесь, на самом этом месте... Здравствуйтесь, Липутин. Что ж вы, дара речи лишились? Да не бойтесь. Здесь хоть из пушек пали, никто не услышит.

Шатов топает ногой в землю, показывая, где он закопал типографию. Семинарист и Липутин выскакивают сзади, бросаются на Шатова, сбивают его с ног и прижимают к земле. Петр

Степанович подбегает и приставляет Шатову ко лбу револьвер. На сцену из-за кулис выскакивают Черные Фигуры. Садятся на землю в ожидании.

Шатов (*короткий, отчаянный крик*). Marie!

Петр (*стрелит*).

Шатов падает замертво. Петр Степанович переворачивает тело ногой, обыскивает карманы.

Забирает какие-то документы. Черные Фигуры выскакивают, хватают тело Шатова и уносят его со сцены.

Виргинский (*начинает дрожать мелкой дрожью и пронзительно кричать*). Это не то, нет, нет, это совсем не то! Нет...

Лямшин, не принимавший участия в убийстве, с нечеловеческим криком бросается на

Виргинского и начинает сжимать его сзади. Виргинский в ужасе вырывается.

Лямшин бежит к Петру Степановичу, не переставая кричать.

Виргинский (*плачет*). Нет, нет, это не то...

Музыка. Затемнение. Заговорщики разбегаются во все стороны.

Сцена 20 — БЕГСТВО ФЕДЬКИ

Пустая сцена. Посредине, немного в глубине, укрывшись тулупом, лежит Федька. Петр Степанович пробегает мимо. Замечает Федьку, будит его пинком.

Петр. Ты почему не ждал, где приказано?

Федька (*со смехом*). Ты постой, Петр Степанович, постой. Не хотел я беду накликасть на господина Кириллова, который пред тобой образованный ум.

Петр (*пинает его в бешенстве*). Хочешь или не хочешь иметь верный паспорт и хорошие деньги на проезд куда сказано?

Федька. Видишь, Петр Степанович, ты меня с самого первоначалу зачал обманывать и за неповинную кровь большие деньги сулил. А теперича вот я ни гроша не получил, не то что полторы тысячи!.. Ты, Петр Степанович, тот самый злодей соблазнитель, называемый атеист...

Петр. Ах ты пьяная харя! Сам образа обдирает, да еще Бога проповедует!

Федька. Я, Петр Степанович, говорю тебе верно, что не будь ты природный мой господин, которого я, еще отроком бывши, на руках нашивал, то как есть тебя теперича порешил бы.

Петр. Да я тебя, мерзавца, ни шагу отсюда не выпущу и прямо в полицию передам!

Федька. Вошь поганая! (*Вскакивает и изо всей силы бьет Петра Степановича по щеке; хватает картуз, узелок и, прежде чем Петр Степанович успеет опомниться, убегает.*)

Сцена 21 — СМЕРТЬ КИРИЛЛОВА

В левой половине сцены комната Кириллова. Правая, отгороженная ширмой, пуста. Там в полумраке притаились Черные Фигуры, ожидая своего часа. Петр Степанович сидит и ждет, глядя на Кириллова, который кладет на стол револьвер, начинает рассказывать по комнате, затем останавливается перед Петром Степановичем.

Кириллов. Мне жаль Шатова.

Петр. Да ведь и мне жаль...

Кириллов. Молчи, подлец! Убью!

Петр. Ну, ну, согласен, вовсе не жаль. Впрочем, у меня мало времени. Я должен ехать за границу. Завтра на рассвете выезжаю.

Кириллов. Понимаю. Оставляешь свое преступление другим, а сам удираешь. Подлец!

Петр. Подлость, честность — все это только слова.

Кириллов. Я всю жизнь не хотел, чтоб это только слова. Я потому и жил, чтоб слова имели смысл, чтоб становились делами.

Петр. Итак?

Кириллов. Итак? *(Смотрит на Петра Степановича, садится рядом с ним.)* Ты последний, который со мной: я бы не хотел с тобой расстаться дурно.

Петр. Поверьте, Кириллов, что я ничего не имею против вас как человека лично.

Кириллов. Мы оба подлецы, но я застрелю себя, а ты останешься жив.

Петр. Разумеется, я останусь жив. Я ведь подлец. Я знаю, что это достойно презрения.

Кириллов. Обезьяна, ты поддакиваешь, чтобы меня покорить. *(Со все возрастающим воодушевлением.)* Слушай. Помнишь ли ты, что сказал Распятый разбойнику, умиравшему одесную Его? «Будешь сегодня со Мною в раю».

Петр. Да, да. Сегодня... *(Повторяет.)*

Кириллов. Кончился день, оба померли и не нашли ни рая, ни воскресения. А если так, если законы природы не пожалели и Этого, а заставили и Его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи.

Для чего же жить, отвечай, если ты человек?

Петр. Для чего жить! Я очень понимаю вашу точку зрения. Если Бог — ложь, то, стало быть, мы одиноки и свободны. Лишая себя жизни, вы доказываете, что вы свободны и что уж нет Бога. Но для этого надо себя убить.

Кириллов (*с еще бóльшим воодушевлением*). Наконец-то ты понял! Весь мир поймет, если даже такой, как ты, понял! Но один, тот, кто первый, должен убить себя сам непременно, чтобы доказать эту страшную человеческую свободу. Я ужасно несчастен, ибо я первый и ужасно боюсь. Но я сделаю это. И все люди будут навсегда счастливы. (*Бросается к столу.*) Диктуй, все подпишу. И что Шатова убил подпишу. Диктуй, пока мне смешно. Мне все равно. Сам увидишь, что все тайное станет явным! А ты будешь раздавлен...

Петр (*срывается с места, ставит перед Кирилловым столик и подает ему бумагу и перо*). «Я, Алексей Кириллов, объявляю...»

Кириллов (*становится на колени перед столиком*). Стой! Кому объявляю? Хочу знать кому!

Петр. Никому, всем. Всему миру!

Кириллов. Всему миру? Bravo! И чтобы не надо раскаяния. Не хочу, чтобы раскаиваться; и не хочу к начальству! Диктуй. Мир зол. Я подпишу.

Петр. Да, мир зол. К черту начальство! Да пишите же!

Кириллов. Стой! я хочу сверху рожу с высунутым языком.

Петр. Э, вздор! И без рисунка можно все это выразить одним тоном.

Кириллов. Тонем? Да, тоном, тоном! Диктуй тоном.

Петр. «Объявляю, что сегодня утром, в парке, убил студента Шатова за предательство и за донос о прокламациях». Все. Число, подпись. (*Хватает записку, читает.*)

Кириллов. Только? Я еще изругать хочу.

Петр. Довольно. Э, да вы еще число не поставили и подпись. Подписывайте. (*Подсовывает записку Кириллову.*)

Кириллов. Я хочу изругать...

Петр. Подпишите: *Vive la république*, и довольно.

Кириллов. Да, да. Нет, не так. — *Liberté, égalité, fraternité ou la mort!* Да, и еще: *gentilhomme-séminariste russe et citoyen du monde civilisé!* Вот что лучше всяких... (*Хватает револьвер и скрывается во мраке; темнота.*)

Мгновение спустя слышится выстрел. Черные Фигуры вскакивают и бегут, хватают и уносят со сцены тело Кириллова.

Рассказчик (*выходит на сцену*). Убийцы Шатова, выданные полиции слабохарактерным Лямшиным, были вскоре арестованы — разумеется, кроме Верховенского. Не более как три дня спустя по его отъезде, у нас в городе получено

было из столицы приказание немедленно карестовать его — за какие собственно дела — не знаю. Этот приказ поспеет тогда как раз, чтоб усилить то потрясающее впечатление страха, почти мистического, вдруг овладевшего нашим начальством и упорно доколе лет комысленным обществом. Тем временем Верховенский, удобно сидя в вагоне первого класса, пересекает границу и обдумывает новые планы улучшения общества. Однако, если породе Верховенских бессмертна, нет никакой уверенности в том, что бессмертна порода Ставрогиных.

Земление Между тем Черные уже подготовили новую сцену.



Афиша к фильму Анджея Вайды «Бесы»

Сцена 22 — СТРАННИК

На пустом тракте перекошенная телега завязла в грязи. Под ней на кожежке лежит больной Степан Трофимович. На сцену выходит Варвара Петровна.

В а р в а р а (*иронично*). Ну, как поживаете, Степан Трофимович? Каково погуляли? (*Становится на колени возле больного.*)

С т е п а н. Chère! Я узнал русскую действительную жизнь... Et je prêcherai l'Évangile... (*Берет руку Варвары Петровны, подносит к губам, заливается слезами и рыдает в приступе истерики.*)

В а р в а р а. Ну успокойся, успокойся, ну голубчик мой, ну батюшка! (*Кричит неустово.*) О, мучитель, вечный мучитель мой!

С т е п а н. Je vous aimais!

В а р в а р а. Молчите!

С т е п а н. Je vous aimais toute ma vie... vingt ans!

В а р в а р а. А как к Даше готовился, духами опрыскался... Новый галстук надел... (*Хватает подушку за два угла и начинает трясти ее вместе с головой Степана Трофимовича.*) Довольно! Двадцать лет прошло, не воротишь; дура и я. Спите. Я посижу рядом с вами.

С т е п а н. Да, я буду спать. Прочитайте мне из Евангелия одно место... о свиньях.

В а р в а р а. Что-о-о?

С т е п а н. О свиньях... les cochons... я помню, бесы вошли в свиней и все потонули... Глава восьмая, стих тридцать второй. (*Протягивает Варваре Петровне книгу.*)

В а р в а р а (*читает*). «Тут же на горе паслось большое стадо свиней; и бесы просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро, и потонуло. Пастухи, увидя происшедшее, побежали и рассказали в городе и в селениях. И вышли видеть происшедшее, и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме; и ужаснулись».

Степан. Друг мой, savez-vous, это чудесное и... необыкновенное место было мне всю жизнь камнем преткновения... dans ce livre... Теперь же мне пришла одна мысль... Да... Эти бесы, выходящие из больного, — вы видите их, моя дорогая, вы узнаете их — это наши язвы, наша нечистота, а больной — Россия. Но вся эта нечистота выйдет и войдет в свиней. Это мы, и Петруша... и другие с ним, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем. Но больной исцелится и «сядет у ног Иисусовых»... Россия исцелится. Милая, comprenez-vous?

Варвара. Степан Трофимович, надо все предвидеть. Я послала за священником.

Степан. Все это плуposti.

Варвара. Но Бог есть, Степан Трофимович, Бог есть. Теперь не до шалостей.

Степан. Дорогая моя, Бог уже потому мне необходим, что это единственное существо, которое можно вечно любить...

Рассказчик (*медленно подходит к зрителям, снимает шляпу*). В самом ли деле Степан Трофимович уверовал, или величественная церемония совершенного таинства потрясла его и возбудила художественную восприимчивость его натуры, но он твердо и с большим чувством произнес несколько слов прямо в разрез многому из его прежних убеждений.

Затемнение. Музыка. Смена декораций.

Сцена 23 — СМЕРТЬ СТАВРОГИНА

Посреди сцены стоит огромная дверная рама. Дверь закрыта.

Д а ш а (*читает письмо от Ставрогина*). «Милая Дарья Павловна! Вы когда-то захотели ко мне “в сиделки” и взяли обещание прислать за вами, когда будет надо. Я еду через два дня и не ворочусь. Хотите со мной? Место очень скучно, ущелье; горы теснят зрение и мысль. Очень мрачное. Я потому, что продавался маленький дом. Лучше не приезжайте. То, что я зову вас к себе, есть ужасная низость. Вникните тоже, что я вас не жалею, коли зову, и не уважаю, коли жду. Простите, что так много пишу. Этак ста страниц мало и десяти строк довольно. Довольно и десяти строк призыва “в сиделки”. Николай Ставрогин». (*Протягивает письмо Варваре Петровне.*)

Во время чтения письма на сцену выходят Черные Фигуры. Одна из них завязывает узел и делает петлю на толстой веревке. Затем обе Фигуры подходят к двери, распахивают ее настежь, входят и закрывают за собой дверь.

В а р в а р а. Поедешь?

Д а ш а. Поеду

В а р в а р а. Едем вместе! Что мне теперь здесь делать? Не все ли равно? Я тоже проживу в ущелье... Не беспокойся, не помешаю. Собирайся.

Даша бежит, обеими руками открывает дверь. За дверью висит Ставрогин. Даша пронзительно кричит, закрывает дверь. Музыка. Тишина. На сцену быстрым шагом выходит Рассказчик, за спиной у него стоят две Черные Фигуры.

Р а с с к а з ч и к. Дамы и господа, еще одно слово. После смерти Ставрогина наши медики совершенно и настойчиво отвергли помеша... (*Речь его прерывается на полуслове, поскольку Черные решительным движением закрывают Рассказчика и тем самым заканчивают пьесу.*)

Об инсценировке «Бесов»*

Я ставил «Бесы» для того, чтобы они стали мне ближе. Произведение это всегда восхищало меня, и все же я сознавал, что, ставя пьесу, я должен «обратиться» к роману, понять его героев, узнать, к чему они стремятся. По-моему, и сегодня дух этого произведения столь же злободневен, как в те времена, когда Достоевский писал его. Это исходная точка. Если бы эта вера не жила во мне, я не смог бы ставить «Бесы», ибо такой работой нельзя заниматься исключительно для себя. Я работаю для людей, которые приходят и смотрят спектакль. Я должен верить в то, что предупреджу самые сокровенные мысли зрителей.

Приведу по памяти один небольшой диалог: Ставрогин разговаривает с Петром Верховенским, утверждающим, что «еще несколько таких пятерок, и мы подыдем Россию». Ставрогин спрашивает: «Несколько пятерок таких же дураков?» — на что Верховенский отвечает фразой, которая, как мне кажется, могла бы стать эпиграфом к какому-нибудь великолепному и захватывающему современному фильму: «Нет, они не дураки, — говорит он, — они только сентиментальны. Надо дать им много говорить». И далее: «Больше всего они боятся прослыть реакционерами, поэтому поневоле должны быть революционерами». Ведь это как раз то время, которое гнетет современный мир, — страх не оказаться недостаточно прогрессивным.

Мне кажется, Достоевскому удалось уловить суть проблемы. Мне это близко, я это понимаю, такая ситуация существует и по сей день. Нас гнетет время того, что мы должны быть прогрессивны. Мы не можем не быть революционерами, а к чему это ведет, как раз и показывает карикатура организации, созданной молодым Верховенским.

Некоторые критиковали мою инсценировку, считая неуместным появление на сцене каких-то одетых в черное фигур: мол, это бесы, ад приближается. Но ведь должен же я искать какие-то приемы для того, чтобы мир, заключенный в этой огромной, толстой книге, показать зрителям. Нельзя читать Достоевского спокойно, а уж тем более — смотреть на сцене. «Бесы» я научился читать вместе с

* Реплика в дискуссии о Достоевском, организованной Варшавским университетом в январе 1972 г.

Мареком Хласко. Мне кажется, он многое в них понимал. Его восхищала двойственность героев. То, что мы, молодые люди, постоянно видели собственными глазами: смешение добра со злом, величия с низостью, — все это мы искали в «Бесах». И по сей день это восхищает в романе больше всего. Именно это я старался показать и в театре. Посмотрите: старый Верховенский разговаривает с сыном, и тот говорит ему, что разрушит мир, что все изменится, что все будут шить сапоги, потому что сапоги важнее Шекспира. На вопрос отца, когда это случится, сын, недолго думая, отвечает: «в мае» — с такой уверенностью, будто бы это было совершенно очевидно. И мы думаем про себя: сын — чудовище, а отец — прогрессивный либерал. Однако спустя мгновение появляется рассказчик, который говорит: «Степан Трофимович! Здесь в окрестностях бродит теперь Федька-каторжный. Позвольте спросить: если б вы его пятнадцать лет назад не отдали в рекруты в уплату за карточный долг, попал бы он в каторгу?» И внезапно прогрессивный либерал оказывается обыкновенным подлецом. Такой метод ведет к правде, такой метод очень близок нам: компрометация всего во имя лучшего понимания мира. Кто-то из вас хорошо сказал, что осознанное бессилие менее бессильно. Искусство я понимаю как задачу осознать то, что нас пугает, чего мы боимся. Мир есть страх, все, что нас окружает, есть хаос. Искусство, мысль, философия стремятся все это упорядочить. Если нам удастся представить кусочек мира в каком-либо последовательном порядке, мы вздыхаем с облегчением. То, что осознано, уже не так пугает. Задача артиста — влиять на общество так, чтобы оно постигало мир. Во имя этой задачи стоит заниматься искусством.

Возвращаясь к вопросу инсценировки «Бесов». Художественное произведение должно существовать самостоятельно. К инсценировке Камю в моем спектакле добавилось множество сцен и диалогов, взятых непосредственно из книги. Почему это произошло? Камю написал свою пьесу для конкретных актеров парижского театра. Кроме того, он обманулся в одной очень простой вещи: поскольку многие сцены разыгрываются в гостиной Варвары Петровны, он принял «Бесь» за салонную пьесу. А между тем — видит Бог — это отнюдь не салонная пьеса! Я начал работать с текстом Камю, но мне в нем слишком многого не хватало, там не было сцен, которые я считал важными и помнил по книге. Поэтому я начал искать их в самой книге. Я начал обрабатывать роман Достоевского в процессе театральной работы, как делал это, скорее всего, и сам Камю. У меня были замечательные молодые актеры (Новицкий и Пшоняк), и им я, естественно, дал максимальное количество текста — также, как и Камю написал свою пьесу для Бланшара и Балашовой, игравших Степана Трофимовича и Варвару Петровну. Ощущение зрителей, что «Бесь» в Старом театре задевают некую чувствительную струну, глубоко меня радует. Однако, несмотря ни на что, мне кажется, что приступать к Достоевскому нужно непосредственно, читая его вечные произведения, а не через театральные или кинопостановки, по самой сути своей отмеченные клеймом времени, в которое они возникли.

• • •

Анджей Вайда уже давно носился с идеей экранизации «Бесов», однако до недавнего времени на пути реализации этого проекта стояли определенные трудности. В 1972 году, вскоре после успеха театральной премьеры, Вайда предложил творческому объединению «Вектор» киносценарий «Бесов», в значительной мере основанный на сценической версии романа в краковском Старом театре. К сценарию он приложил нижеследующее «Пояснение». Тогда проект этот был отвергнут, однако замечания режиссера, касающиеся фильма, любопытным образом проливают свет на театральный спектакль и потому заслуживают того, чтобы привести их здесь. Кроме того, текст иллюстрирует общую политико-культурную атмосферу той Польши, в которой родились сценические «Бесы».

М.К. [Мацей Карпинский]

Пояснение

Передавая творческому объединению «Вектор» обещанный текст «Бесов», я бы хотел снабдить его несколькими замечаниями, которые помогут составить мнение, каким должен быть будущий фильм и как он будет выглядеть.

1. Читающего сценарий может удивить, что инсценировка воспроизводит главным образом диалоги из «Бесов», опуская описание визуальных сцен, картин. Все дело в том, что она основана на моем театральном спектакле (в краковском Старом театре). Диалоги, их композиция и подборка, помимо расположения сцен, — главное в будущем фильме. Именно в избранных мною сценах содержится основной тезис «Бесов», их жизнь и драматичность. Долгие недели работы с актерами позволили мне проверить всевозможные решения и показали, что некоторые части должны сохраниться в книжном звучании, поскольку именно так они действуют сильнее всего. Теперь относительно картин. В «Бесах» их великое множество. Их можно увидеть и в моем театральном представлении. В фильме, однако, они будут лишь дополнением к тому, что следует из диалогов. Богатство и широта этих картин зависят также от затрат на такого рода фильм.

2. Деление на сцены в то же время облегчает определение места действия. Оно свидетельствует о том, что «Бесы» по сути своей — произведение камерное. Более того — что подобный фильм можно было бы снять в одном из городков близ нашей восточной границы.

3. Одновременно следовало бы обратить внимание на то, что «Бесы», в течение долгого времени считавшиеся произведением «опасным», появились на наших сценах, не возбуждая нездоровой сенсации, но, напротив, устремляя нас в глубину человеческой души, к вопросам гораздо более существенным, чем сиюминутные политические аллюзии.

4. В моем тексте сохранился комментатор. Вопрос в том, что делать с ним в фильме. Конечно, это зависит от рода фильма. Если фильм будет снимать телевидение, роль комментатора может сохраниться практически без изменений. В кино пускай тоже сохранится, но там я предлагаю сделать его молодым коварным проходимцем, который разнохивает на свой страх и риск, из любопытства.

5. Остается вопрос продолжительности фильма. Театральный спектакль длится два часа сорок семь минут, и трудно представить себе более короткие «Бесы». Конечно, часть диалогов будет сокращена, но зато добавятся визуальные сцены, такие, как смерть Шатова, пожар Заречья, смерть Лизы. Одним словом, продолжительность около двух часов тридцати минут должна быть сохранена, если (а это неперемное условие) мы хотим передать основное действие романа Достоевского.

Итак, выводы. «Бесы» вовсе не должны быть суперпродукцией, монументальным (в продюсерском смысле) историческим фильмом. Их истинная ценность в другом. Действие этой огромной книги может быть ограничено разумными пределами киноспектакля, а все остальное — в руках Божьих.

Анджей Вайда



DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY J. P. GAWLIK

NASTASJA FILIPOWNA

improvizacja na motywach powieści
Fiodora Dostojewskiego

»IDIOTA«

OSOBY

Ksąże Lew Nikołajewicz Iwaszkין Różniarowicz
Partner Nominowicz Rogozyn Jan Nowicki

ADAPTACJA I REŻYSERIA:

ANDRZEJ WAJDA

SCENOGRAFIA

KRYSTYNA CHWASTYK

WYKONAWCY



III PRZEMISŁA W STARYM KRAKOWIE

DN. 17 LUTEGO 1977 ROKU III

Афіша спектаклю «Настасья Филиповна». Старый театр, Краков, 1977 г.

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА

Как создавалась «Настасья Филипповна»

После трагической смерти Конрада Свинарского Старый театр лишился своих крыльев — в то время Ежи Яроцкий¹² работал уже по большей части за границей, я же вернулся к работе над фильмами. Между тем театру нужна была новая премьера, более того, ему во что бы то ни стало требовалось какое-то событие. Актеры и руководство ожидали, что на нашу сцену вернется Достоевский, однако я, памятуя о мучениях, доставленных мне «Бесами», не был склонен что-либо обещать. Правда, я уже три года работал над инсценировкой «Идиота», которую до этого тщетно пытался предложить Театру телевидения — Достоевский в то время значился в каком-то странном запретном списке программного отдела. Инсценировка охватывала действие всего романа и учитывала всех его главных героев, но я опасался использовать этот текст в театре.

Во время работы над «Бесами» я без конца перечитывал «Достоевского» Мацкевича¹³. В этой книге автор необыкновенно вдумчиво анализирует последнюю сцену «Идиота», считая ее, быть может, самой таинственной и глубокой во всей мировой литературе.

Черная тайна этой сцены влекла и меня. Находясь в столь зыбкой, «раскоряченной» позиции, я решил объявить новой премьерой Старого театра открытые репетиции «Идиота». Рассуждал я так: коль скоро мне не ясно, какой путь избрать,

¹² Ежи Яроцкий (род. 1929), режиссер. Окончил ВГТШ, был стипендиатом ГИТИСа. Начиная с 1957 г. сотрудничал с театрами в Катовице, Кракове (Старый театр), Вроцлаве (Современный театр), Варшаве (Драматический театр), а также с зарубежными театрами. Поставил свыше 70-ти спектаклей классического и современного репертуара. С 1966 г. преподаватель, а с 1991 г. — профессор актерского факультета краковской Высшей государственной театральной школы.

¹³ Станислав Кат-Мацкевич (1896-1966), политик, публицист, писатель, юрист. Основатель и редактор (1922-1939) виленской газеты «Слово», активист консервативных и монархических организаций, депутат сейма II Речи Посполитой, узник Березы-Картузской (1939). В 1940-1941 гг. член эмиграционного Национального совета, а в 1954-1955 гг. премьер-министр эмиграционного правительства Польши. С 1956 г. жил в Польше. Автор исторических, политических и литературных эссе, таких как «Книга моих разочарований», «История Польши с 11 ноября 1918 до 17 сентября 1939», «Ключ к Пилсудскому», «Достоевский», «Станислав Август», «Лондонище»

лучше всего, если он наметится естественным образом именно во время репетиций. В свою очередь, чтобы сделать эти репетиции более интенсивными и побудить актеров к смелости, а себя к максимальной отдаче, я пригласил зрителей. В первые же дни Ян Новицкий, игравший Рогожина, резонно заметил: «Если мы репетируем со зрителями, то играть будем при пустом зале». Слова эти чуть было не оказались пророческими.

Первые репетиции были довольно забавными. И мы, и зрители искали некую форму сосуществования, какое-то оправдание такого метода. Однако скоро нас увлек сам Достоевский.

Репетировать я начинал только с двумя актерами — Мышкин и Рогожин. Диалоги их сцен, их монологи быстро убедили меня, что в таком ограничении, в таком выборе кроется сила. Все рассказы обоих мужчин о любимой женщине (Настасье Филипповне) дают больше театрального материала и создают более таинственный (именно ввиду отсутствия героини) образ, чем если бы она предстала на сцене перед зрителями. Это было первое важное открытие.

К сожалению, присутствие зрителей требовало от нас лишних усилий — прежде всего, нам приходилось произносить вещи, предназначенные исключительно для публики, которые никогда не обсуждаются нами во время работы. Однако мы овладели этим искусством, и вскоре по Кракову разнеслась весть, что за тридцать пять злотых (столько стоил тогда билет) можно увидеть, как рождается настоящий спектакль. Увы, это была неправда. Рождалась какая-то фальшь, которую я долго не мог выразить словами. Нам явно чего-то не хватало. Конечно же, не хватало страха. Актер, режиссер, сценограф, неделями работающий в пустом зрительном зале перед сотнями кресел, которые лишь впоследствии должны заполниться людьми, испытывает естественное беспокойство, неуверенность, а в конце концов и страх перед зрителями, которые должны эти места занять. У нас же уже были зрители, купившие билеты, более того — они уже были нами довольны! После нескольких следующих репетиций мне захотелось выпроводить зрителей из зала, чтобы они подождали за дверью до тех пор, пока мы не будем готовы. Мы топтались на одном месте — не было никаких результатов. С другой стороны, мне не хотелось признаваться, что единственная причина наших неудач — присутствие зрителей.

Краков — город маленький, в нем невозможно сохранить тайну, особенно касающуюся того, что происходит в театре. И все-таки я должен был рискнуть. Поздней ночью, никому ничего не говоря, мы сошлись в репетиционном зале: Новицкий, Радзивилович¹⁴, Кристина Захватович, Мачек Кар-

¹⁴ Ежи Радзивилович (род. 1950), актер театра и кино. Окончил ВГТШ. В 1972-1996 гг. актер Старого театра. Исполнитель ролей Раскольникова в «Преступлении и наказании» и князя Мышкина в «Настасье Филипповне» А.Вайды. Сыграл многочисленные роли в Театре телевидения, телесериалах, в фильмах А.Вайды («Человек из мрамора», «Человек из железа»), С.Ружевица, К.Кеслевского, К.Куца. Выступает также в варшавских и зарубежных театрах.

пинский¹⁵ и я. Нужно было, наконец, узнать правду: есть ли нам что сказать относительно «Идиота» Достоевского. Эти несколько часов я вспоминаю как прекраснейший сон. К тому времени актеры уже знали наизусть большие фрагменты текста и хорошо понимали характеры героев, а значит, могли приступить к импровизации. Я ненавижу режиссеров, которые постоянно прерывают актеров, чтобы высказать свои, зачастую ненужные, замечания. Будь я актером, я бы, несомненно, уже убил нескольких таких режиссеров. Однако мне хотелось каким-то образом принять участие в этой репетиции. Радзивилович с Новицким без конца импровизировали перед нами, а я, восхищенный, маленьким серебряным колокольчиком давал им знак, когда, по моему мнению, они идут в нужном направлении. Одновременно Мачек Карпинский старался все это запомнить и записывал очередность как слов, так и действий.

Это была прекрасная, вдохновенная ночь. Когда под утро мы выходили из театра, Планты¹⁶ стояли в предвесеннем тумане. С тех пор мы перестали считаться с нашими зрителями, делая вид, будто ничего не случилось. Мы трезво проанализировали ночную импровизацию, пытаясь открыть дальнейшие возможности в этом направлении. Однако мы опасались повторять ночные репетиции, желая удержать зрителей в убеждении, что они участвуют во всем процессе создания театрального «Идиота». Из всего собранного материала — репетиций и уединенных импровизаций — для меня, как режиссера, вытекали следующие решения:

1. ограничить действие последней встречи Мышкин — Рогожин над телом Настасьи Филипповны;
2. взять из текста Достоевского все диалоги и составить из них историю одержимой любви обоих мужчин к убитой;
3. не показывать ее саму, а передать присутствие умершей через все, что происходит и о чем говорится на сцене;
4. играть в репетиционном зале, рассказывая публику подобно тому, как занимались места во время спектакля «27 репетиций»¹⁷;

¹⁵ **Мачек Карпинский** (род. 1950), прозаик, драматург, эссеист и сценарист. Изучал историю искусства в Варшавском университете. Автор романов «Сладкие очи», «Госпожа Надежда», монографий «Войцех Пшоняк», «Театр Анджея Вайды», «Жизнь и смерть на Бродвее», соавтор книги «Достоевский. Театр совести». Автор киносценариев, пьес, театральных инсценировок, многочисленных эссе и статей. Многолетний близкий сотрудник Анджея Вайды. Преподаватель Высших курсов сценаристов при Высшей государственной школе театра, фильма и телевидения в Лодзи, а также американских университетов. Основатель и председатель Гильдии польских киносценаристов. Сценарий фильма «Настасья Филипповна» написан им в соавторстве с А. Вайдой, близким сотрудником которого М. Карпинский является на протяжении многих лет.

¹⁶ Планты — неширокое парковое кольцо, окружающее краковский Старый город, созданное в XIX в. на месте разрушенных крепостных стен. — *Пер*


¹⁷ Открытые репетиции «Идиота» стали экспериментальным спектаклем, получившим название «27 репетиций «Идиота». — *Пер*.

5. не утверждать диалогов, позволить актерам импровизировать (они знают наизусть около двух часов текста). Пусть каждый вечер они используют лишь часть этого материала, в зависимости от собственной потребности и желания;

6. голая лампочка под потолком, преследовавшая нас во время «27 репетиций», убедила меня и сценографа, что электричество — враг этого спектакля. Отсюда в нашем зале появились керосиновые лампы и свечи. Их душный запах соединился с запахом кадила, дым которого смягчил образ. Три больших стрельчатых окна были завешены белыми шторами и освещены снаружи, с улицы, благодаря чему создавалось слабое свечение, в котором вырисовывались силуэты актеров. Темнота, царившая внутри зала, в контрасте с этими светлыми окнами создавала некоторое впечатление петербургских белых ночей.

Но все это рождалось уже при закрытых дверях, в течение нескольких дней после того, как мы расстались с нашими верными зрителями и участниками «27 репетиций «Идиота»» по Федору Достоевскому

Анджей Вайда



OSTRZEŻENIE I KIEROWNIKI ARTYSTYCZNI I F. KAWALC

27 PRÓB »IDIOTY«

Fiodora Dostojewskiego
w sali Modrzejewskiej Starego Teatru
w reżyserii **ANDRZEJA WAJDY**

27 PRÓB jest widowiskiem szczególnego rodzaju. Wielokrotnie w naszej pracy spotkałmy się z receptywnym zainteresowaniem je przewidzianym, poprzedzającym premierę biegiem. Wielokrotnie publiczność domagała się maksymalnego wglądu w recepcyjną pracę twórczą nad przedstawieniem. Posłanymiśmy sobie do serca tym szczególnym rozum. Po tej porażce w kwestii sceny i próby naturalnie undowała. Zaproszonymi do udziału w naszych próbach Chłamecy je Panstwu, pokazac tak jak wyglądayo one naprawdę — od pierwszego spotkania reżysera z aktorem. Pokazac je o bieżącej, a więc niedługocej undacji — tak jakby jej nie było. Tak jak powstaje w codziennym toku prób i przygotowań. Bezpośrednim przygotowywanym spektaklu jest Andrzej Wajda wykonawcami Jan Nowicki i Józef Rodziński. Próby w sali Heleny Modrzejewskiej Starego Teatru w dniach 6-9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28 stycznia 1977 r. 4, 6, 10, 11, 12, 15 lutego 1977 r. Godzi 18.00, 22, 29 stycznia 12 lutego o Godzi 10.00

ANDRZEJ WAJDA

JAN NOWICKI
JOZEF RODZIŃSKI

Афиша к «27 репетициям «Идиота» Федора Достоевского». Старый театр, Краков, 1977 г.

Двадцать семь раз отмерь...

С самого начала над открытыми репетициями «Идиота» в Старом театре повис вопрос: для чего мы это делаем? Чего мы ждем от этого эксперимента и какие это может иметь последствия для самого спектакля?

Попробую ответить на этот вопрос прежде всего самому себе.

Я убежден, что театр, пребывающий сегодня в поисках новых форм, иных взаимоотношений между играющими и зрителями, должен задаться вопросом, что такое репетиции и не могут ли они стать независимым зрелищем. Может ли то, что стыдливо скрыто от глаз публики и что для нас, людей театра, составляет незабываемое, глубокое переживание, интересовать также и зрителей? Словом, я ощутил потребность убедиться, не важнее ли для меня сам процесс создания представления, чем окончательный результат.

Из таких мыслей и родилась идея «27 репетиций «Идиота»». То обстоятельство, что у Достоевского вещи постыдные тоже всегда происходят публично, у всех на виду, было — не скрою — весьма соблазнительно. Тем более, что репетиции мы начинали без театрального экземпляра, а лишь с убеждением, что наша версия «Идиота» должна ограничиться двумя действующими лицами, одним местом действия и одной сценой, взятой из книги — последней сценой романа.

Начиная репетировать — с первой же встречи режиссера с актерами, — мы не скрывали от публики ничего, что касается наших выразительных средств. Мы не избегали трудных и неудобных ситуаций. Сам я всегда с большим удовольствием присматривался к работе разных ремесленников. Вот я и подумал: почему бы других не могла заинтересовать моя работа, работа актеров? Ведь эти профессии обросли таким количеством всевозможных штампов и лжи...

Краковская публика, каждый вечер до краев заполнявшая зрительный зал, оценила это и заинтересовалась именно работой. Я получил множество писем, из которых узнал, с каким вниманием наблюдали зрители за нашими усилиями. Постоянно повторялась тема удивления нашему терпению и серьезности, с которой мы взвешиваем каждое слово, каждую деталь текста. Поэтому воспитательная роль открытых, публичных репетиций для меня бесспорна...

А что это дало нам самим? Прежде всего я заметил, что исчезла нервозность, сопутствующая закрытым, уединенным репетициям. Нервозность, проистекающая из страха перед зрителями, перед неуклонно приближающимся днем премьеры. Теперь мы как-то попривыкли друг к другу. Бдительность по отношению к результатам наших задумок присутствовала все время, в каждом слове. Но мы чувствовали, что наша искренность встречается с пониманием и уважением. Публика перестала нам «угрожать».

С другой стороны, вечерние репетиции, которые благодаря самому факту присутствия зрителей освободили нас от ощущения угрозы и изменили качество наших встреч, в то же время замедлили темп работы. Именно это заставило меня приостановить открытые репетиции на неделю, чтобы выполнить поставленные задачи в намеченный срок. Постепенно первоначальная идея заменить премьеру представлением «27 репетиций «Идиота»» сменилась убеждением, что возникает нечто, требующее окончательного результата.

Появление на репетициях зрителей не преследовало цели какой-то публичной проверки наших артистических начинаний, так называемого «столкновения» их со зрителем. Режиссер, который не ощущает, что за его одинокой спиной сидит огромный зрительный зал, не имеет права заниматься этой профессией. Кроме того, сопоставлять с реакцией зрителей можно лишь готовую, законченную вещь, результат, а не путь, по которому ты всегда идешь в одиночку.

Что я приобрел для себя?

Я всегда считал, что существует множество ощущений и переживаний интимных, требующих уединения. Театральные репетиции несомненно входят в их число. Однако прежде я только догадывался об этом. Теперь я уверен. А ведь это — огромная разница. Ради этого опыта стоило пожертвовать двадцатью семью вечерами.

Анджей Вайда

Из режиссерского блокнота

14.7.1974, Комиза, Югославия

а. Сцена 4. Мышкин находит фотографию. Он стоит и смотрит на нее, сравнивая ее с прикрытой простыней убитой Настасьей Филипповной.

б. Теперь они ложатся на кровать по обе стороны убитой и рассказывают — каждый для себя, — что было дальше. Кто-то входит сбоку, садится и играет на гитаре какие-то цыганские мелодии.

с. Сцена 23. Ночь в парке. Совсем темно, так что слышны лишь голоса. Мышкин или Рогожин — кто-то из них — подражает голосу Настасьи Филипповны.

д. Было бы идеально: избавиться от хронологии рассказа, которая в результате дает «нормальность», и в то же время не потерять необходимые сведения, обуславливающие и связующие героев.

29.12.1975, Варшава

а. Новая инсценировка «Идиота»: Существенно развить сцену над убитой Настасьей Филипповной, напр., ввести какие-нибудь сцены и диалоги из более ранней встречи с Рогожиным, напр., о Христе Гольбеина — «Русская история» Соловьева, которую Настасья Филипповна дает почитать Рогожину. Книга, между страницами спрятан нож. Посещение безумной матери Рогожина.

б. Сцены, в которых участвует Настасья и эти двое, рассказываются Рогожиным и Мышкиным без дополнительных действующих лиц, по принципу, что рассказывает тот, кто это видел.

2.7.1976, Краков

Почему репетиции:

Достоевского не то что играть — читать страшно. — Я не готов.

Зритель оценивает нас по результату, т.е. по спектаклю, но мы между собой

больше ценим репетиции. — Путь, а не результат. Вы будете свидетелями процесса понимания. Но не ждите чего-то необыкновенного, это может оказаться скучным и бесплодным, а прежде всего утомительным из-за повторений. Это — не подготовленное представление, названное репетициями. Надеюсь, что никто не будет щеголять перед вами своим мастерством. Быть может, своим присутствием вы, зрители, все испортите, но во мне есть какое-то убеждение, что именно здесь и сейчас я должен так поступить, потому что, может быть, именно ваше присутствие усилит наше чувство стыда, смущения, самозащиты.

Правила:

1. Прошу приходить пунктуально.
2. Не курить.
3. Выходить во время антракта — когда в большом зале антракт.
4. Не фотографировать.
5. Не записывать на магнитофон (можно конспектировать).
6. Соблюдать полную тишину. Никаких аплодисментов, никаких разговоров с режиссером и актерами. Полная пассивность.
7. Когда-нибудь такой разговор состоится; это будет в тот момент, когда мы того захотим — я и актеры.

10.8.1976, Войцех¹⁸

a. Заказать в варшавском музее Мицкевича копию фотографии актрисы Висновской, убитой корнетом Елагиным, на смертном одре. На груди видны разбросанные черешни, которые она ела в момент убийства. Может, ввести эти черешни в сцене зарезанной Настасьи?

b. Действие всего спектакля — процесс нарастания приступа эпилепсии и все быстро проносящиеся картинки, обрывки (этот кувшин Магомета). За секунду проносится вся жизнь. Мышкин падает на землю — приступ эпилепсии. В зал входят люди, выломавшие дверь, и застают Мышкина в состоянии полного идиотизма. А весь спектакль заканчивается криками, песнями, каким-то нечленораздельным бормотаньем, в которое превращается рассказ о Настасье Филипповне...

c. Утренняя репетиция (на рассвете), открыть окна. Холодно! Большой самовар, и дать всем участникам репетиции горячего чая. Но для этого нужна репетиция вечерняя, под лампой и в тепле. Смешные образы. Много смешного.

d. Почему репетиции?

¹⁸ Местность в Мазурском озерном крае — *Ред*

10.8.1976, Войцех

Действие — Рогожин подходит к окну.

Открывает — ждет — решается.

Выходит — ведет Мышкина.

Показывает убитую Настасью Филипповну.

Мышкин сел на пол — Рогожин возле него. Они втиснулись в угол — между кроватью и каким-то сундуком. Над ними стоит склонившийся Лебедев. Они в поезде.

Мышкин встает — озябший — распрямляет ноги, ходит по комнате — берет какой-то сверток (может, в бумаге), входит к Генералу. Здесь ожидание — рассказ о казни и смерти.

Входит Ганя, вводит к Генералу Епанчину и действие очень быстро устремляется к фотографии Настасьи Филипповны, которая может снова перенести нас в настоящее, потому что фотография эта у Рогожина.

Мышкин в комнате Генеральши.

Рассказ о детях.

Здесь слабость — стиль рассказа чересчур впрямую переписан с фабулы книги — теперь уже слишком поздно Мышкину и Рогожину «изображать» Настасью Филипповну, это должно появиться раньше.

Итак

ожидание

приход Мышкина

лежит убитая

говорят ее голосом

какую сцену? что?

подражают движениям

каменеют

Лебедев — сцена в вагоне

далее — как описано выше.

Непреодолимь:

1. сцена прихода Настасьи Филипповны

2. и ее именины.

Две сцены, невозможные без ее участия и в то же время абсолютно необходимые для действия.

17.8.1976, Войцех

Рогожин ждет возле окна. Смотрит сквозь занавеску. Выходит. Вводит Мышкина — ведет к кровати, за ширму — Мышкин выходит оттуда.

М. Это ты убил.

Р. Да.

Садится. Рогожин возле него. Смотрит с любопытством. Мышкин дрожит.

Р. Зябко? И вся сцена в поезде.

Переход с точки зрения фабулы ловкий. Психологически правдивый. Понятный для зрителя — но банальный. Но, может, оно и лучше начать с чего-нибудь бесспорного.

Можно начать с появления Лебедева, который рассказывает Рогожину историю о людоедстве, и тогда:

Р. Зябко?

Только зачем им друг другу об этом рассказывать, если они оба участвовали в этой сцене?

Часть I содержит информацию:

Мышкин приехал в Россию из Швейцарии и что он там делал. Мы знакомимся с Рогожиным и узнаем о его любви к Настасье Филипповне, интрига вокруг ее выхода замуж за Ганю Иволгина.

Генеральша и дочери — Аглая. Роль Генеральши в этом деле.

Развязка всего действия в сцене именин, и к этому времени Рогожин и Мышкин знают все подробности и свое отношение к происходящему. Они не говорили бы об этом, но для театра (и для зрителя) это необходимый материал. Однако дальнейшие события для них обоих неясны, обращение с ними Настасьи. Вопрос ножа (для князя) и слежки, которую ведет за ним Рогожин. История с Аглаей — для Рогожина.

Вариант В.

С этого момента действие поворачивается вспять, т.е. Рогожин пыгается убить князя, его приход к Рогожину и обмен крестами.

Вариант С.

Действие рассказа рвется. Сцены появляются произвольно, случайно. Они выпекают из действия последней сцены.

Вариант D.

Вести голос Настасьи Филипповны, и действие с ней происходит за дверью — за портьерой — ее не видно.

Идеал: Рогожин и Мышкин говорят только то, что они могут сказать после всего случившегося в этой комнате, надолго замолкают, и тогда кто-то (?) скучным голосом читает сцены из «Идиота».

19.8.1976, Войцех

Случайно читаю предисловие Достоевского к «Кроткой» — это как раз лучшее объяснение и оправдание моей инсценировки — именно этот фантастический прием. Все действие происходит в одном помещении, с трупом Настасьи Филипповны за портьерой. Этот фрагмент предисловия к «Кроткой»^{*} должен быть напечатан в программке.

24.9.1976, Варшава

Финал. Мышкин стоит в углу, у его ног сидит на полу Рогожин. Мышкин мочится на пол, поливает стену, после чего поворачивается к зрителям. Лицо идиота. Он ничего не понимает. Слышно, как стучат, а затем колотят в дверь...

Конец.

А.В.

* Речь идет о предисловии Достоевского к известному рассказу «Кроткая». В нем автор разъясняет, почему он дал своему произведению подзаголовок «Фантастический рассказ». Изложенная вкратце, фабула такова: муж произносит монолог над трупом жены, размышляя о причине ее самоубийства.

«Само собой, действие рассказа охватывает несколько часов — с остановками и перескоками — и по форме своей весьма запутано: герой то разговаривает сам с собой, то вдруг обращается будто бы к невидимому судье. В жизни все происходит точно так же. Если бы стенограф мог подслушать его и все записать, текст получился бы несколько более шероховатым и сырым, чем у меня; но, как мне кажется, психологический процесс сохранился бы неизменным. Так вот, эта гипотеза о стенографе, который все записал (после чего я бы это литературно обработал) и есть то самое, что я рассматриваю в этом рассказе как элемент фантастический. Но в искусстве нечто подобное иногда допускалось».

Стоит добавить, что Анджей Вайда носился с идеей поставить «Кроткую» на сцене.



«Настасья Филипповна» в Старом театре. Зрительный зал и сцена

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА

*Материал для актерской импровизации
по мотивам романа Федора Достоевского «Идиот»*
Инсценировка: *Анджей Вайда, Мацей Карпинский*

Предлагаемый текст с трудом можно назвать «инсценировкой» романа Достоевского в общепринятом смысле слова. «Настасья Филипповна» была задумана прежде всего как актерская импровизация, и эта концепция повлияла на форму литературной записи. Это всего лишь каркас спектакля, содержащий только основной текст, который в процессе театральной работы может, и даже должен быть подвергнут преобразованиям, многократным умножениям, разнообразным повторениям, каждое из которых станет отдельным интерпретационным предложением.

Как спектакль «Настасья Филипповна» должна быть подчинена логике возбужденного сознания героев. Такого рода логика, само собой, не поддается линейной записи. Поэтому — повторюсь еще раз — предлагаемый текст представляет собой не полную запись актерских «ролей», а лишь самый основной материал, на котором роли эти могут быть надстроены. Конечно, это не исключает использования в работе над спектаклем других фрагментов романа.

Существенно, однако, то, что в предлагаемом тексте к Достоевскому не было приписано ни единого слова. Используются исключительно слова автора («Идиота»).

Такие ремарки являются лишь попыткой предложить наиболее общие и основные постановочные решения, что даст возможность ориентации во время чтения. В работе над спектаклем придерживаться их не обязательно.

В этой импровизации актеры, получающие на руки не только текст инсценировки, но и весь роман Достоевского, создают собственно спектакль, надстраивая на литературном тексте свои эмоции, переживания и настроения. Постоянными элементами являются исходная ситуация, основная драматургическая линия спектакля и сценические условия. Исходя из этого, можно предложить такую версию «Настасьи», которая (будучи всегда новой и оригинальной) передаст мысль Достоевского, и в то же время настроение его романа, а также содержащийся в этом тексте постановочный замысел.

Рогожин сидит на диване. Князь Мышкин — по другую сторону письменного стола, на стуле. Рогожин произносит бессвязный монолог так, будто бы он говорил сам с собой. Нить его рассказа рвется, в нем нет логической последовательности (поэтому ниже следующий текст является лишь примером; актер, располагая полным материалом романа, может произвольно преобразовать его). Князь Мышкин молчит.

Рогожин. Я тогда, князь, в третьегоднейшей отцовской бекеше через Невский перебежал, а она из магазина выходит, в карету садится. Так меня тут и проггло. Настасья. Филипповна. Фамилией Барашкова. И тоже в своем роде княгиня... Встречаю Залежева. Тот не мне чета, ходит как приказчик от парикмахера, и лорнет в глазу, а мы у родителя в смазных сапогах, да на постных щах отличались.

На утро покойник дает мне два пятипроцентные билета, по пяти тысяч каждый, сходи, дескать, да продай, да семь тысяч пятьсот к Андреевым на контору снеси, уплати, а остальную сдачу с десяти тысяч, не заходя никуда, мне представь; буду тебя дожидаться. Билеты-то я продал, деньги взял, а к Андреевым в контору не заходил, а пошел, никуда не глядя, в английский магазин, да на все пару подвесок и выбрал, по одному бриллиантику в каждой, эдак почти как по ореху будут. С подвесками я к Залежеву: так и так, идем, брат, к Настасье Филипповне...

Что у меня тогда под ногами, что предо мною, что по бокам, ничего я этого не знаю и не помню. Прямо к ней в залу вошли, а Залежев говорит: «от Парфена, дескать, Рогожина вам в память встречи вчерашнего дня; сообразовайте принять».

«Благодарите, говорит, вашего друга господина Рогожина за его любезное внимание».

Я, правда, хотел было тогда же в воду, домой не заходя, да думаю: «ведь уж все равно». Как-то я теперь отцу отчет отдавать буду? Ведь покойник не то что за десять тысяч, а за десять целковых на тот свет сживывал.

Как? И ты тут, князь? Все в штиблетишках, э-эх! А, вот он, Иуда! Здравствуй, Ганька, подлец! Что, не ждал Рогожина? Ну... Ответишь же ты мне теперь! Не узнаешь? Да покажи я тебе три целковых, вынь теперь из кармана, так ты на Васильевский за ними доползешь на карачках, — вот ты каков! Душа твоя такова! Я и теперь тебя за деньги приехал всего купить. Настасья Филипповна! Не прогоните, скажите словцо: венчаетесь вы с ним или нет?

Князь, душа ты моя, брось их; плюнь им, поедем! Узнаешь, как любит Рогожин!

Моя! Все мое! Королева! Конец! Не подходи!

Да что ты орешь-то! Я еще у себя хозяйка; захочу, еще тебя в толчки выгоню. Я не взяла еще с тебя денег-то, вон они лежат; давай их сюда, всю пачку! Это в этой-то пачке сто тысяч? Рогожин, готов?

Готово, не подходи! Тройки ждут с колокольниками!

Рогожин, доползет он на Васильевский за три целковых?

Доползет!

Прочь! Ганя! Не стыдись! Полежай! Твое счастье! Эй, сгорят, тебя же застыдят, ведь после повесишься, я не шучу! Сгорят!

«Хочешь, я прогоню Рогожина? Ты думала, что я уж и повенчалась с Рогожиным для твоего удовольствия? Вот сейчас при тебе крикну: «Уйди, Рогожин!» а князю скажу: «помнишь, что ты обещал?» Господи! Да для чего же я себя так унизила пред ними? Да не ты ли же, князь, меня сам уверял, что пойдешь за мною, что бы ни случилось со мной, и никогда меня не покинешь; что ты меня любишь, и все мне прощаешь и меня у... ува... жа... ешь...»

«Вот он, смотри! Если он сейчас не подойдет ко мне, не возьмет меня и не бросит тебя, то бери же его себе, уступаю, мне его не надо!... Мой! Мой! Ушла гордая барышня?»

«Ха-ха-ха! Я его этой барышне отдавала! Да зачем? Для чего? Сумасшедшая! Сумасшедшая!...»

«Поди прочь, Рогожин, ха-ха-ха!»

«Спаси меня, Рогожин! Увези меня! Куда хочешь, сейчас!»

На железную дорогу! Вот тебе сто рублей, а поспеешь к машине, так еще сторублевую! На железную дорогу! Моя!

Офицера-то, офицера-то... помнишь, как она офицера того, на музыке, хлестнула, помнишь, ха, ха, ха! Еще кадет... кадет... кадет подскочил...

Минутная тишина. Наконец заговаривает князь Мышкин, словно бы с усилием.

Мышкин. Настасья Филипповна разве у тебя?

Рогожин *(вдруг приходит в себя, словно разбуженный)*. У меня.

Мышкин. А давеча это ты в окно на меня из-за гардины смотрел?

Рогожин. Я...

Мышкин. Как же ты...

Рогожин. Вот ты как давеча ко мне зазвонил, я тотчас здесь и догадался, что это ты самый и есть; подошел к дверям на цыпочках, и слышу, что ты с Пафнутьевой разговариваешь, а я уж той чем свет заказал: если ты, или от тебя кто, али кто бы то ни был, начнет ко мне стучать, так чтобы не сказываться ни под каким видом; а особенно если ты сам придешь меня спрашивать, и имя твое ей объявил. А потом, как ты вышел, мне пришло в голову: что если он тут теперь стоит и выглядывает, али сторожит чего с улицы? Подошел я к этому самому окну, отвернул гардину-то, глядь, а ты там стоишь, прямо на меня смотришь... Вот как это дело было.

Мышкин. Где же... Настасья Филипповна?

Рогожин. Она... здесь.

Мышкин. Ты бы свечку зажег?

Рогожин. Нет, не надо. Садись, посидим пока! Я так и знал, что ты в эфтом же трактире остановишься. Как в коридор зашел, то и подумал: а ведь, может, и он сидит, меня ждет теперь, как я его, в эту же самую минуту? У учительши-то был?

Мышкин. Был.

Рогожин. Я и об том подумал. Еще разговор пойдет, думаю... а потом еще думаю: я его ночевать сюда приведу, так чтоб эту ночь вместе...

Мышкин. Рогожин! Где Настасья Филипповна?

Рогожин (*указывает на портьеру*). Там.

Мышкин. Спит?

Рогожин. Аль уж пойдем!.. Только ты... ну, да пойдем!

Рогожин доводит Мышкина до самой портьеры. Когда Мышкин заходит за нее, Рогожин быстро возвращается и садится на прежнее место.

Мышкин. Тут темно.

Рогожин. Видать.

Мышкин. Я чуть вижу... кровать.

Рогожин. Подойди ближе-то.

Князь Мышкин выходит, неподвижно стоит возле портьеры, держась за ее край.

Рогожин. Ты вот, я замечаю, Лев Николаевич, дрожишь, почти так, как когда с тобой бывает твое расстройство, помнишь, в Москве было? Или как раз было перед припадком. И не придумаю, что теперь с тобой буду делать...

Мышкин. Это ты?

Рогожин. Это... я... Потому, потому как если твоя болезнь, и припадок, и крик теперь, то, пожалуй, с улицы, аль со двора кто и услышит, и догадаются, что в квартире ночуют люди; станут стучать, войдут... потому они все думают, что меня дома нет. Я и свечи не зажег, чтобы с улицы, аль со двора не догадались. Потому, когда меня нет, я и ключи увожу, и никто без меня по три, по четыре дня и прибирать не входит, таково мое заведение. Так вот, чтоб не узнали, что мы заночуем...

Мышкин. Постой, я давеча и дворника, и старушку спрашивал: не ночевала ли Настасья Филипповна? Они, стало быть, уже знают.

Рогожин. Знаю, что ты спрашивал. Я Пафнутьевне сказал, что вчера захала Настасья Филипповна и вчера же в Павловск уехала, а что у меня десять минут пробыла. И не знают они, что она ночевала — никто. Вчера мы так же вошли, совсем потихоньку, как сегодня с тобой. Я еще про себя подумал дорогой, что она не захочет потихоньку входить, — куды! Шепчет, на цыпочках пришла, платье обобрала около себя, чтобы не шумело, в руках несет, мне сама пальцем на лестнице грозит, — это она тебя все пужалась. На машине как сумасшедшая совсем была, все от страху, и сама сюда ко мне пожелала заночевать; я думал сначала на

квартиру к учительше везти, — куды! «Там он меня, говорит, чем свет разыщет, а ты меня скроешь, а завтра чем свет в Москву», а потом в Орел куда-то хотела. И ложилась, все говорила, что в Орел поедем...

Мышкин (*сползая на стул возле портьеры*). Постой; что же ты теперь, Парфен, как же хочешь?

Рогожин. Да вот сумлеваюсь на тебя, что ты все дрожишь. Ночь мы здесь заночуем, вместе. Постели, окромя той, тут нет, а я так придумал, что с обоих диванов подушки снять, и вот тут, у занавески, рядом и постелю, и тебе и мне, так чтобы вместе. Потому, коли войдут, станут осматривать, али искать, ее тотчас увидят и вынесут. Станут меня опрашивать, я расскажу, что я, и меня тотчас отведут. Так пусть уж она теперь тут лежит подле нас, подле меня и тебя...

Мышкин. Да, да!

Рогожин. Значит не признаваться и выносить не давать.

Мышкин. Ни-ни за что! Ни-ни-ни!

Рогожин. Так я и порешил, чтоб ни за что, парень, и никому не отдавать! Ночью проночуем тихо. Я сегодня только на час один и из дому вышел, поутру, а то все при ней был. Да потом по вечеру за тобой пошел. Боюсь вот тоже еще, что душно, и дух пойдет. Слышишь ты дух или нет?

Мышкин. Может и слышу, не знаю. К утру наверно пойдет.

Рогожин. Я ее клеенкой накрыл, хорошею, американскою клеенкой, а сверх клеенки уж простыней, и четыре склянки ждановской жидкости откупоренной поставил, там и теперь стоят.

Мышкин. Да.

Рогожин. Потому, брат, дух. А она ведь как лежит... К утру, как посветлеет, посмотри. Что ты, и встать не можешь?

Мышкин. Ноги нейдут. Это от страху, это я знаю... Пройдет страх, я и стану...

Рогожин (*встает и переносит Мышкина, как ребенка, на диван, говоря*). Постой же, я пока нам постель постелю, и пусть уж ты ляжешь... и я с тобой... и будем слушать... потому я, парень, еще не знаю... я, парень, еще всего не знаю теперь, так и тебе заранее говорю, чтобы ты все про это заранее знал... Потому оно, брат, ноне жарко, и известно, дух... Окна я отворять боюсь; а есть у матери горшки с цветами, много цветов, и прекрасный от них такой дух; думал перенести, да Пафнутьевна догадается, потому она любопытная.

Мышкин. Она любопытная...

Рогожин. Купить разве... — пукетами и цветами всю обложить? Да думаю, жалко будет, парень, в цветах-то!

Мышкин. Слушай... слушай, скажи мне: чем ты ее? Ножом? Тем самым?

Рогожин. Тем самым...

Мышкин. Стой еще! Я, Парфен, еще хочу тебя спросить... я много буду тебя спрашивать, обо всем... но ты лучше мне сначала скажи, с первого начала, чтоб я знал: хотел ты убить ее перед свадьбой, перед венцом, на паперти, ножом? Хотел или нет?

Рогожин. Не знаю, хотел или нет...

Мышкин. Ножа с собой никогда в Павловск не привозил?

Рогожин. Никогда не привозил. Я про нож этот только вот что могу тебе сказать, Лев Николаевич. Я его из запертого ящика ноне утром достал, потому что все дело было утром, в четвертом часу. Он у меня все в книге заложен лежал... И... и... и вот еще, что мне чудно: совсем нож как бы на полтора... али даже на два вершка прошел... под самую левую грудь... а крови всего этак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло; больше не было...

Мышкин. Это, это, это... это, это я знаю, это я читал... это внутреннее излияние называется... Бывает, что даже и ни капли. Это коль удар прямо в сердце...

Рогожин. Стой, слышишь? Слышишь?

Мышкин. Нет!

Рогожин. Ходит! Слышишь? В зале...

Мышкин. Слышу.

Рогожин. Ходит?

Мышкин. Ходит.

Рогожин. Затворить, али нет дверь?

Мышкин. Затворить...

Рогожин бежит к двери зала и запирает ее на ключ; ключ прячет в карман. Тем временем князь тоже встает, начинает нервно ходить по комнате, словно что-то ищет. Рогожин возвращается на диван. Минуту спустя Мышкин останавливается на середине комнаты.

Мышкин. Ах, да! Да... я ведь хотел... эти карты! карты... Ты, говорят, с нею в карты играл?

Рогожин. Играл.

Мышкин. Где же... карты?

Рогожин. Здесь карты... вот... *(Протягивает ему карты, внезапно раздражается смехом.)* Офицера-то, офицера-то... помнишь, как она офицера того, на музыке, хлестнула, помнишь, ха, ха, ха! Еще кадет... кадет... кадет подскочил...

Мышкин подбегает к Рогожину, который начинает бредить в горячке, вытирает ему лоб, пытается успокоить. Через какое-то время Рогожин успокаивается. Мышкин встает и снова принимается ходить по комнате. Наконец обращается к Рогожину так, будто бы начинал обьяновенный, совершенно новый разговор.

Мышкин. Парфен, может, я некстати, я ведь и уйду.

Рогожин. Кстати! кстати! Что ты так смотришь пристально? Садись!

Мышкин (*садится на стул*). Парфен, скажи мне прямо, знал ты, что я приеду сегодня в Петербург, или нет?

Рогожин. Что ты приедешь, я так и думал, и видишь, не ошибся, но почему я знал, что ты сегодня приедешь?

Мышкин. Да хоть бы и знал, что сегодня, из-за чего же так раздражаться?

Рогожин. Да ты к чему спрашиваешь-то?

Мышкин. Давеча, выходя из вагона, я увидел пару совершенно таких же глаз, какими ты сейчас сзади поглядел на меня.

Рогожин. Вона! Чьи же были глаза-то?

Мышкин. Не знаю; в толпе, мне даже кажется, что померещилось; мне начинает все что-то мерещиться. Я, брат Парфен, чувствую себя почти в роде того, как бывало со мной лет пять назад, еще когда припадки приходили.

Рогожин. Что ж, может и померещилось; я не знаю... (*Встает, обходит вокруг стола. Внезапно меняет тон, словно изображая кого-нибудь другого.*) Что ж, опять за границу, что ли? А помнишь, как мы в вагоне, по осени, из Пскова ехали, я сюда, а ты... в плаще-то, помнишь, штиблетигишки-то? Зябка?

Мышкин (*подхватывая его тон*). Очень. И заметьте, это еще оттепель. Что ж, если бы мороз? Я даже не думал, что у нас так холодно. Отвык.

Рогожин. Из-за границы что ль?

Мышкин. Да, из Швейцарии.

Рогожин. Фью! Эх ведь вас!.. Денег что, должно быть, даром переплатили, а мы-то им здесь верим.

Мышкин. О, как вы в моем случае ошибаетесь. Конечно, я спорить не могу, потому что всего не знаю, но мой доктор мне из своих последних еще на дорогу сюда дал, да два почти года там на свой счет содержал.

Рогожин. Что же, вылечили? (*Хохочет.*)

Мышкин (*другим тоном*). Ты здесь совсем поселился?

Рогожин. Да, я у себя. Где же мне и быть-то?

Мышкин. Давно мы не видались. Про тебя я такие вещи слышал, что как будто и не ты.

Рогожин. Мало ли что не расскажут.

Мышкин. Однако же ты всю компанию разогнал; сам вот в родительском доме сидишь, не проказишь. Что ж, хорошо. Дом-то твой или ваш общий, всех наследников?

Рогожин. Дом матушкин. К ней сюда чрез коридор.

Мышкин. А где брат твой живет?

Рогожин. Брат Семен Семеныч во флигеле.

Мышкин. Семейный он?

Рогожин. Вдовый. Тебе для чего это надо?

Мышкин. Я твой дом сейчас, подходя, за сто шагов угадал.

Рогожин. Почему так?

Мышкин. Не знаю совсем. Твой дом имеет физиономию всего вашего семейства и всей вашей рогожинской жизни, а спроси, почему я этак заключил, — ничем объяснить не могу. Бред, конечно. Даже боюсь, что это меня так беспокоит. Прежде и не вздумал бы, что ты в таком доме живешь, а как увидел его, так сейчас и подумалось: «Да ведь такой точно у него и должен быть дом!»

Рогожин. Вишь! Этот дом еще дедушка строил.

Мышкин (*встает, осматривается*). Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь. (*Рассматривает портрет.*) Это уж не отец ли твой?

Рогожин. Он самый и есть. Чуть меня когда-то до смерти не убил... Это вот его кабинет и был.

Мышкин. Свадьбу-то здесь справлять будешь?

Рогожин. З-здесь. Здесь.

Мышкин. Скоро у вас?

Рогожин. Сам знаешь, от меня ли зависит?

Мышкин (*встает, подходит вплотную к Рогожину*). Парфен, я тебе не враг и мешать тебе ни в чем не намерен. (*Рогожин отодвигается от него.*) Это я теперь повторяю так же, как заявлял и прежде, один раз, в такую же почти минуту. Когда в Москве твоя свадьба шла, я тебе не мешал, ты знаешь. В первый раз она сама ко мне бросилась, чуть не из-под венца, прося «спасти» ее от тебя. Я ее собственные слова тебе повторяю. Потом и от меня убежала; ты опять ее разыскал и к венцу повел, и вот, говорят, она опять от тебя убежала сюда. Правда ли это? Мне так Лебедев дал знать, я потому и приехал. А о том, что у вас опять здесь сладилось, я только вчера в вагоне в первый раз узнал от одного из твоих прежних приятелей, от Залежева, если хочешь знать. Ехал же я сюда, имея намерение: я хотел ее, наконец, уговорить за границу поехать для поправления здоровья; она очень расстроена и телом, и душой, головой особенно, и, по-моему, в большом уходе нуждается. Сам я за границу ее сопровождать не хотел, а имел в виду все это без себя устроить. Говорю тебе истинную правду. Если совершенная правда, что у вас опять это дело сладилось, то я и на глаза ей не покажусь, да и к тебе больше никогда не приду. Ты сам знаешь, что я тебя не обманываю, потому что всегда был откровенен с тобой. Своих мыслей об этом я от тебя никогда не скрывал и всегда говорил, что за тобою ей непременно гибель. Тебе тоже гибель... может быть, еще пуще чем ей. Если бы вы опять разошлись, то я был бы очень доволен: не расстраивать и разлаживать вас сам я не намерен. Будь же спокоен и не подозревай меня. Да и сам ты знаешь: был ли я когда-нибудь твоим настоящим соперником.

даже и тогда, когда она ко мне убежала. Да, мы жили там розно и в разных городах, и ты все это знаешь наверно. Я ведь тебе уж и прежде растолковал, что я ее «не любовью люблю, а жалостью». Я думаю, что я это точно определяю. Ты говорил тогда, что эти слова мои понял; правда ли? понял ли? Вон как ты ненавистно смотришь! Я тебя успокоить пришел, потому что и ты мне дорог. Я очень тебя люблю, Парфен. А теперь уйду и никогда не приду. Прощай.

Мышкин направляется к двери. Он уже почти берется за ручку, когда Рогожин тихо обращается к нему.

Р о г о ж и н. Посиди со мной. Я тебя давно не видал.

Мышкин возвращается. Оба садятся за небольшой столик. Сидят близко друг к другу, почти соприкасаясь коленями.

Р о г о ж и н. Я, как тебя нет предо мною, то тотчас же к тебе злобу и чувствую, Лев Николаевич. В эти три месяца, что я тебя не видал, каждую минуту на тебя злобился, ей-богу. Так бы тебя взял и отравил чем-нибудь! Вот как. Теперь ты четверти часа со мной не сидишь, а уж вся злоба моя проходит, и ты мне опять по-прежнему люб. Посиди со мной...

М ы ш к и н. Когда я с тобой, то ты мне веришь, а когда меня нет, то сейчас перестаешь верить и опять подозреваешь. В батюшку ты!

Р о г о ж и н. Я твоему голосу верю, как с тобой сижу. Я ведь понимаю же, что нас с тобой нельзя равнять, меня да тебя...

М ы ш к и н. Зачем ты это прибавил? И вот опять раздражился.

Р о г о ж и н (*стремительно встает. Говорит, расхаживая по камнате*). Да уж тут, брат, не нашего мнения спрашивают — тут без нас положили. Мы вот и любим тоже по-розно, во всем, то есть, разница. Ты вот жалостью, говоришь, ее любишь. Никакой такой во мне нет к ней жалости. Да и ненавидит она меня пуше всего. Она мне теперь во сне снится каждую ночь: все что она с другим надо мной смеется. Так оно, брат, и есть. Со мной к венцу идет, а и думать-то обо мне позабыла, точно башмак меняет. Веришь ли, пять дней ее не видал, потому что ехать к ней не смею; спросит: «зачем пожаловал?» Мало ли она меня срамила...

М ы ш к и н. Как срамила? Что ты?

Р о г о ж и н. Точно не знает! Да ведь вот с тобою же от меня бежала «из-под венца», сам сейчас выговорил.

М ы ш к и н. Ведь ты же сам не веришь, что...

Р о г о ж и н. Разве она с офицером, с Земтюжниковым, в Москве меня не срамила? Наверно знаю, что срамила, и уж после того, как венцу сама назначила срок.

М ы ш к и н. Быть не может!

Р о г о ж и н. Верно знаю. Что, не такая ли, что ли? Это, брат, нечего и говорить, что не такая. Один это только вздор. С тобой она будет не такая, и сама.

пожалуй, такому делу ужаснется, а со мной вот именно такая. Ведь уж так. Как на последнюю самую шваль на меня смотрит. С Келлером, вот с этим офицером, что боксом дрался, так наверно знаю — для одного смеху надо мной сочинила... Да ты не знаешь еще, что она надо мной в Москве выдeldывала! А денег-то, денег сколько я перевел...

Мышкин. Да... как же ты теперь женишься!.. Как потом-то будешь?

Рогожин. Я теперь уж пятый день у ней не был. Все боюсь, что выгонит. Я, говорит, еще сама себе госпожа; захочу, так и совсем тебя прогоню, а сама за границу поеду (это уж она мне говорила, что за границу-то поедет); иной раз, правда, только пугает, все ей смешно на меня отчего-то. А в другой раз и в самом деле нахмурится, насупится, слова не выговорит; я вот этого-то и боюсь. Оно-нясь подумал: стану приезжать не с пустыми руками, — так только ее насмешил, а потом и в злость даже вошла. Горничной Катьке такую мою одну шаль подарила, что хоть и в роскоши она прежде жила, а может, такой еще и не видывала. А о том, когда венчаться, и заикнуться нельзя. Какой тут жених, когда и просто приехать боится? Вот и сижу, а невтерпеж станет, так тайком да крадучись мимо дома ее по улице и хожу, или за углом где прячусь. Оно-нясь чуть не до свету близ ворот ее продежурил, — померещилось что-то мне тогда. А она, знать, подглядывала в окошко: «что же бы ты, говорит, со мной сделал, кабы обман увидал?» Я не вытерпел, да и говорю: «сама знаешь».

Мышкин. Что же знает?

Рогожин. А почему и я-то знаю! В Москве я ее тогда ни с кем не мог изловить, хоть и долго ловил. Я ее тогда однажды взял да и говорю: «ты под венец со мной обещалась, в честную семью вступишь, а знаешь ты теперь кто такая? Ты, говорю, вот какая!»

Мышкин. Ты ей сказал?

Рогожин. Сказал.

Мышкин. Ну?

Рогожин (*опять садится*). «Я тебя, говорит, теперь и в лакеи-то к себе, может, взять не захочу, не то что женой твоей быть». — «А я, говорю, так не выйду, один конец!» — «А я, говорит, сейчас Келлера позову, скажу ему, он тебя за ворота и вышвырнет». Я и кинулся на нее, да тут же до синяков и избил.

Мышкин. Быть не может!

Рогожин. Говорю: было. Полторы сутки ровно не спал, не ел, не пил, из комнаты ее не выходил, на колени пред ней становился: «Умру, говорю, не выйду, пока не простишь, а прикажешь вывести — утоплюсь; потому — что я без тебя теперь буду?» Точно сумасшедшая она была весь тот день, то плакала, то убивать меня собиралась ножом, то ругалась надо мной. Залежева, Келлера и Земтожников, и всех созвала, на меня им показывает, срамит. «Поедьте, господа, всей

компанией сегодня в театр, пусть он здесь сидит, коли выйти не хочет, я для него не привязана. А вам здесь, Парфен Семеныч, чаю без меня подадут, вы, должно быть, проголодались сегодня». Воротилась из театра одна: «они, говорит, трусишки и подлещы, тебя боятся, да и меня пугают: говорят, он так не уйдет, пожалуй, зарежет. А я вот как в спальню пойду, так дверь и не запру за собой; вот как я тебя боюсь! Чтобы ты знал и видел это! Пил ты чай?» — «Нет, говорю, и не стану». — «Была бы честь приложена, а уж очень не идет к тебе это». И как сказала, так и сделала, комнату не заперла. На утро вышла — смеется: «Ты с ума сошел, что ли, говорит? Ведь этак ты с голоду помрешь?» — «Прости», говорю. — «Не хочу прощать, не пойду за тебя, сказано. Неужто ты всю ночь на этом кресле сидел, не спал?» — «Нет, говорю, не спал». — «Как умен-то! А чай пить и обедать опять не будешь?» — «Сказал: не буду — прости!» — «Уж как это к тебе не идет, говорит, если б ты только знал, как к корове седло. Уж не пугать ли ты меня вздумал? Экая мне беда какая, что ты голодный просидишь; вот испугал-то!» Рассердилась, да ненадолго, опять шпынять меня принялась. И подивился я тут на нее, что это у ней совсем этой злобы нет? А ведь она зло помнит, долго на других зло помнит! Тогда вот мне в голову и пришло, что до того она меня низко почитает, что и зла-то на мне большого держать не может. И это правда. «Знаешь ты, говорит, что такое папа римский?» — «Слыхал», говорю. — «Ты, говорит, Парфен Семеныч, истории всеобщей ничего не учился». — «Я ничему, говорю, не учился». — «Так вот я тебе, говорит, дам прочесть: был такой один папа, и на императора одного рассердился, и тот у него три дня не пивши, не евши, босой, на коленках, пред его дворцом простоял, пока тот ему не простил; как ты думаешь, что тот император в эти три дня, на коленках-то стоя, про себя передумал и какие зарюки давал?... Да постой, говорит, я тебе сама про это прочту!» Вскочила, принесла книгу: «это стихи», говорит, и стала мне в стихах читать о том, как этот император в эти три дня заклинаясь отомстить тому папе: «Неужели, говорит, это тебе не нравится, Парфен Семенович?» — «Это все верно, говорю, что ты прочла». — «Ага, сам говоришь, что верно, значит и ты, может, зарюки даешь, что: выйдет она за меня, тогда-то я ей все и припомню, тогда-то и натешусь над ней!» — «Не знаю, говорю, может, и думаю так». — «Как не знаешь?» — «Так, говорю, не знаю, не о том мне все теперь думается». — «А о чем же ты теперь думаешь?» — «А вот встанешь с места, пройдешь мимо, а я на тебя гляжу и за тобою слежу; прошумит твоё платье, а у меня сердце падает, а выйдешь из комнаты, я о каждом твоём словечке вспоминаю, и каким голосом и что сказала; а ночь всю эту ни о чем и не думал, все слушал, как ты во сне дышала, да как раза два шевельнулась...» — «Да ты, засмеялась она, пожалуй и о том, что меня избил, не думаешь и не помнишь?» — «Может, говорю, и думаю, не знаю.» — «А коли не прошу и за тебя не пойду?» — «Сказал, что утоплюсь». — «Пожалуй, еще убьешь перед этим...» Сказала и задумалась. Потом осердилась и вышла. Через

час выходит ко мне такая сумрачная: «Я, говорит, пойду за тебя, Парфен Семенович, и не потому что боюсь тебя, а все равно погибать-то. Где ведь и лучше-то? Садись, говорит, тебе сейчас обедать подадут. А коли выйду за тебя, прибавила, то я тебе верною буду женой, в этом не сомневайся и не беспокойся». Потом помолчала и говорит: «Все-таки ты не лакей; я прежде думала, что ты совершенный как есть лакей». Тут и свадьбу назначила, а через неделю к Лебедеву от меня и убежала сюда. Я как приехал, она и говорит: «Я от тебя не отрекаюсь совсем; я только подождать еще хочу, сколько мне будет угодно, потому я все еще сама себе госпожа. Жди и ты, коли хочешь». Вот как у нас теперь... Как ты обо всем этом думаешь, Лев Николаевич?

Мышкин. Сам как ты думаешь?

Рогожин. Да разве я думаю!

Мышкин. Я тебе все-таки мешать не буду.

Рогожин (*вскакивает, резко*). Знаешь, что я тебе скажу! Как это ты мне так уступаешь, не понимаю? Аль уж совсем ее разлюбил? Прежде ты все-таки был в тоске; я ведь видел. Так для чего же ты сломя-то голову сюда теперь прискакал? Из жалости?

Мышкин. Ты думаешь, что я тебя обманываю?

Рогожин. Нет, я тебе верю, да только ничего тут не понимаю. Вернее всего то, что жалость твоя, пожалуй, еще пуще моей любви!

Мышкин. Что же, твою любовь от злости не отличишь, а пройдет она, так, может, еще пуще беда будет. Я, брат Парфен, уж это тебе говорю...

Рогожин (*вскидывает голову*). Что зарезу-то?

Мышкин (*встает, подходит к Рогожину*). Ненавидеть будешь очень ее за эту же теперешнюю любовь, за всю эту муку, которую теперь принимаешь. Для меня всего чуднее то, как она может опять идти за тебя? Как услышал вчера — едва поверил, и так тяжело мне стало. Ведь уж два раза она от тебя отрекалась и из-под венца убегала, значит, есть же предчувствие!.. Что же ей в тебе-то теперь? Неужели твои деньги? Вздор это. Да и деньги-то, небось, сильно уж порастратил. Неужто чтобы только мужа найти? Так ведь она могла бы и кроме тебя найти. Всякого, кроме тебя, лучше, потому что ты и впрямь, пожалуй, зарежешь, и она уж это слишком, может быть, теперь понимает. Что ты любишь-то ее так сильно? Правда, вот это разве... Я слыхивал, что есть такие, что именно такой любви ищут... только... (*Замолкает, с усмешкой всматриваясь в портрет.*)

Рогожин. Что ты опять усмехнулся на отцов портрет?

Мышкин. Чего я усмехнулся? А мне на мысль пришло, что если бы не было с тобой этой напасти, не приключилась бы эта любовь, так ты, пожалуй, точь-в-точь как твой отец бы стал, да и в весьма скором времени. Засел бы молча один в этом доме с женой, послушною и бессловесною, с редким и строгим словом.

ни одному человеку не веря, да и не нуждаясь в этом совсем и только деньги молча и сумрачно наживая. Да много-много, что старые бы книги когда похвалил, да дуперстным сложением заинтересовался, да и то разве к старости...

Р о г о ж и н. И вот точь-в-точь она это же самое говорила недавно, когда тоже этот портрет разглядывала! Чудно как вы во всем заодно теперь...

М ы ш к и н. Да разве она уж была у тебя?

Р о г о ж и н. Была. *(Рассказывает, ходя по комнате.)* На портрет долго глядела, про покойника спрашивала. «Ты вот точно такой бы и был», усмехнулась мне под конец, «у тебя, говорит, Парфен Семеныч, сильные страсти, такие страсти, что ты как раз бы с ними в Сибирь, на каторгу, улетел, если б у тебя тоже ума не было, потому что у тебя большой ум есть», говорит (так и сказала, вот веришь или нет? В первый раз от нее такое слово услышал!). «Ты все это баловство теперешнее скоро бы и бросил. А так как ты совсем необразованный человек, то и стал бы деньги копить и сел бы, как отец, в этом доме с своими скопцами; пожалуй бы, и сам в их веру под конец перешел, и уж так бы ты свои деньги полюбил, что и не два миллиона, а, пожалуй бы, и десять скопил, да на мешках своих с голоду бы и помер, потому у тебя во всем страсть, все ты до страсти доводишь». Вот точно так и говорила, почти точь-в-точь этими словами. Никогда еще до этого она так со мной не говорила! Она ведь со мной все про вздоры говорит, али насмехается; да и тут смеясь начала, а потом такая стала сумрачная; весь этот дом ходила, осматривала, и точно пугалась чего. «Я все это переменю, говорю, и отделаю, а то и другой дом к свадьбе, пожалуй, куплю». — «Ни-ни, говорит, ничего здесь не переменять, так и будем жить. Я подле твоей матушки, говорит, хочу жить, когда женой твоею стану». Повел я ее к матушке, — была к ней почтительна, как родная дочь. Матушка и прежде, вот уже два года, точно как бы не в полном рассудке сидит (больная она), а по смерти родителя и совсем как младенцем стала, без разговору: сидит без ног и только всем, кого увидит, с места кланяется; кажись, не накорми ее, так она и три дня не спохватится. *(Подходит к стулу в углу, делает движения, будто бы там сидела матушка.)* Я матушкину правую руку взял, сложил: «Благословите, говорю, матушка, со мной к венцу идет»; так она у матушки руку с чувством поцеловала. «Много, говорит, верно, твоя мать горя перенесла». *(Берет книгу, лежащую на письменном столе.)* Вот эту книгу у меня увидала: «Что это ты, «Русскую историю» стал читать? (А она мне и сама как-то раз в Москве говорила: «Ты бы образил себя хоть бы чем, хоть бы «Русскую историю» Соловьева прочел, ничего-то ведь ты не знаешь».) Это ты хорошо, сказала, так и делай, читай. Я тебе реестрик сама напишу, какие тебе книги перво-наперво надо прочесть; хочешь иль нет?» *(Возвращается, снова садится напротив князя.)* И никогда-то, никогда прежде она со мной так не говорила, так что даже удивила меня; в первый раз как живой человек вздохнул.

М ы ш к и н. Я этому очень рад, Парфен, очень рад. Кто знает, может, Бог вас и устроит вместе.

Р о г о ж и н (*вскакивает*). Никогда не будет того!

М ы ш к и н. Слушай, Парфен, если ты так ее любишь, неужто не захочешь ты заслужить ее уважение? А если хочешь, так неужели не надеешься? Вот я давеча сказал, что для меня чудная задача: почему она идет за тебя? Но хоть я и не могу разрешить, но все-таки несомненно мне, что тут непременно должна же быть причина достаточная, рассудочная. В любви твоей она убеждена; но наверно убеждена и в некоторых твоих достоинствах. Иначе быть ведь не может! То, что ты сейчас сказал, подтверждает это. Сам ты говоришь, что нашла же она возможность говорить с тобой совсем другим языком, чем прежде обращалась и говорила. Ты мнителен и ревнив, потому и преувеличил все, что заметил дурного. Уж конечно, она не так дурно думает о тебе, как ты говоришь. Ведь иначе значило бы, что она сознательно в воду или под нож идет, за тебя выходя. Разве может быть это? Кто сознательно в воду или под нож идет? Как ты тяжело смотришь теперь на меня, Парфен!

Р о г о ж и н. В воду или под нож! Хе! Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает! Да неужто уж ты и впрямь, князь, до сих пор не спохватился, в чем тут все дело?

М ы ш к и н. Не понимаю я тебя.

Р о г о ж и н. Что ж, может, и впрямь не понимает, хе-хе! Говорят же про тебя, что ты... *того*. Другого она любит, — вот что пойми! Точно так, как ее люблю теперь, точно так же она другого теперь любит. А другой этот, знаешь ты кто? Это ты! Что, не знал что ли?

М ы ш к и н. Я!

Р о г о ж и н. Ты. Она тебя тогда, с тех самых пор, с именин-то, и полюбила. Только она думает, что выйти ей за тебя невозможно, потому что она тебя будто бы опозорит и всю судьбу твою сгубит. «Я, говорит, известно какая». До сих пор про это сама утверждает. Она все это мне сама так прямо в лицо и говорила. Тебя сгубить и опозорить боится, а за меня, значит, ничего, можно выйти, — вот каково она меня почитает, это тоже заметь!

М ы ш к и н. Да как же она от тебя ко мне бежала, а... от меня...

Р о г о ж и н. А от тебя ко мне! Хе! Да мало ли что войдет ей вдруг в голову! Она вся точно в лихорадке теперь. То мне кричит: «За тебя как в воду иду. Скорей свадьбу!» Сама торопит, день назначает, а станет подходить время — испугается, али мысли другие пойдут — Бог знает, ведь ты видел же: плачет, смеется, в лихорадке бьется. Да что тут чудного, что она и от тебя убежала? Она от тебя и убежала тогда, потому что сама спохватилась, как тебя сильно любит. Ей не под силу у тебя стало. Ты, вот, сказал давеча, что я ее тогда в Москве разыскал: неправда — сама ко мне от тебя прибежала: «Назначь день, говорит, я готова! Шампанского давай! К цыганкам едем!» — кричит!.. Да не было бы меня, она

давно бы уж в воду кинулась; верно говорю. Потому и не кидается, что я, может, еще страшнее воды. Со зла и идет за меня... коли выйдет, так уж верно говорю, что со зла выйдет.

Мышкин. Да как же ты... как же ты...

Рогожин. Что же ты не доканчиваешь? А хочешь скажу, что ты вот в эту самую минуту про себя рассуждаешь: «ну, как же ей теперь за ним быть? Как ее к тому допустить?» Известно, что думаешь...

Мышкин. Я не за тем сюда ехал, Парфен, говорю тебе, не то у меня в уме было...

Рогожин (*встает, подходит к письменному столу*). Это может, что не за тем, и не то в уме было, а только теперь оно уж наверно стало за тем, хе-хе! Ну, довольно! Что ты так опрокинулся? Да неужто ты и впрямь того не знал? Дивишь ты меня!

Мышкин (*подходя к Рогожину*). Все это ревность, Парфен, все это болезнь, все это ты безмерно преувеличил...

Говоря это, машинально вынимает из лежащей на столе книги нож и начинает вертеть его.

Рогожин бросается к нему и выхватывает нож у него из рук.

Мышкин. Чего ты?

Рогожин. Оставь. (*Кладет нож на прежнее место.*)

Мышкин. Я как будто знал, когда въезжал в Петербург, как будто предчувствовал... не хотел я ехать сюда! Я хотел все это здешнее забыть, из сердца прочь вырвать! Ну, прощай... (*Опять машинально вертит нож, Рогожин выхватывает его во второй раз.*) Да что ты! (*Спустя несколько секунд.*) Ты листы, что ли, им разрезаешь?

Рогожин. Да, листы...

Мышкин. Это ведь садовый нож?

Рогожин. Да, садовый. Разве садовым нельзя разрезать листы?

Мышкин. Да он... совсем новый.

Рогожин. Ну, что ж что новый? Разве я не могу сейчас купить новый нож?

Мышкин (*с улыбкой*). Эх ведь мы! (*Направляется к выходу, говорит, остановившись на середине комнаты.*) Извини, брат, меня, когда у меня голова так тяжела, как теперь, и эта болезнь... я совсем, совсем становлюсь такой рассеянный и смешной. Я вовсе не об этом и спросить-то хотел... не помню о чем. Прощай... (*Идет к двери.*)

Рогожин (*удерживает его*). Не сюда.

Мышкин. Забыл! (*Поворачивает назад.*)

Рогожин (*со смехом указывает в противоположном направлении*). Сюда, сюда.

Мышкин опять идет обратно, но на полпути останавливается, всматривается в висящую над дверью картину (Гольбейн, «Положение Христа во гроб»).

Рогожин встает и подходит к нему.

Рогожин. Вот эти все здесь картины — все за рубль, да за два на аукционах куплены батюшкой покойным, он любил. Их один знающий человек все здесь пересмотрел; дрянь, говорит, а вот эта — вот картина, над дверью, тоже за два целковых купленная, говорит, не дрянь. Еще родителю за нее один выискался, что триста пятьдесят рублей давал, а Савельев Иван Дмитрич, из купцов, охотник большой, так тот до четырехсот доходил, а на прошлой неделе брату Семену Семеньчу уж и пятьсот предложил. Я за собой оставил.

Мышкин. Да это... это копия с Ганса Гольбейна. И хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия. Я эту картину за границей видел и забыть не могу. Но... что же ты...

Рогожин. А что, Лев Николаич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в Бога иль нет?

Мышкин. Как ты странно спрашиваешь и... глядишь?

Рогожин. А на эту картину я люблю смотреть.

Мышкин. На эту картину! На эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!

Рогожин. Пропадает и то.

Мышкин. Как? Да что ты! Я почти шутил, а ты так серьезно! И к чему ты меня спросил: верую ли я в Бога?

Рогожин. Да ничего, так. Я и прежде хотел спросить. Многие ведь ноне не веруют. А что, правда (ты за границей-то жил), — мне вот один с пьяных глаз говорил, что у нас, по России, больше чем во всех землях таких, что в Бога не веруют? «Нам, говорит, в этом легче чем им, потому что мы дальше их пошли...»

Мышкин (*слушает рассеянно, опять направляется к двери*). Прощай же.

Рогожин. Прощай.

Мышкин (*внезапно оборачивается*). А насчет веры... насчет веры я, на прошлой неделе, в два дня четыре разные встречи имел. Утром ехал по одной новой железной дороге и часа четыре с одним С-м в вагоне проговорил, тут же и познакомился. Я еще прежде о нем много слыхивал, и между прочим, как об атеисте. Он человек действительно очень ученый, и я обрадовался, что с настоящим ученым буду говорить. Сверх того, он на редкость хорошо воспитанный человек, так что со мной говорил совершенно как с ровным себе, по познаниям и по понятиям. В Бога он не верует. Одно только меня поразило: что он вовсе как будто не про то говорил, во все время, и потому именно поразило, что и прежде, сколько я ни встречался с неверующими и сколько ни читал таких книг, все мне казалось, что и говорят они, и в книгах пишут совсем будто не про то, хотя с виду

и кажется, что про то. Я это ему тогда же и высказал, но, должно быть, неясно, или не умел выразить, потому что он ничего не понял... Вечером я остановился в уездной гостинице переночевать, и в ней только что одно убийство случилось, в прошлую ночь, так что все об этом говорили, когда я приехал. Два крестьянина и в летах, и не пьяные, и знавшие уже давно друг друга, приятели, напились чаю и хотели вместе в одной каморке ложиться спать. Но один у другого подглядел. в последние два дня, часы, серебряные, на бисерном желтом шнурке, которых, видно, не знал у него прежде. Этот человек был не вор, был даже честный, и, по крестьянскому быту, совсем не бедный. Но ему до того понравились эти часы и до того соблазнили его, что он наконец не выдержал: взял нож и, когда приятель отвернулся, подошел к нему осторожно сзади, наметился, возвел глаза к небу, перекрестился и, проговорив про себя с горькою молитвой: «Господи, прости ради Христа!» — зарезал приятеля с одного раза, как барана, и вынул у него часы.

Р о г о ж и н (*разражается хохотом. Покачивается со смеху. Падает в крест*). Вот это я люблю! Нет, вот это лучше всего! Один совсем в Бога не верует, а другой уж до того верует, что и людей режет по молитве... Нет, этого, брат-князь, не выдумаешь! Ха-ха-ха! Нет, это лучше всего!..

М ы ш к и н (*продолжает, все более возбужденно*). На утро я вышел по городу побродить. Вижу, шатается по деревянному тротуару пьяный солдат, в совершенно растерзанном виде. Подходит ко мне: «Купи, барин, крест серебряный, всего за двугривенный отдаю; серебряный!» Вижу в руке у него крест и, должно быть, только что снял с себя, на голубой, крепко заношенной ленточке, но только настоящий оловянный, с первого взгляда видно, большого размера, осьмиконечный, полного византийского рисунка. Я вынул двугривенный и отдал ему, а крест тут же на себя надел, — и по лицу его видно было, как он доволен, что надул глупого барина, и тотчас же отправился свой крест пропивать, уж это без сомнения. Я, брат, тогда под самым сильным впечатлением был всего того, что так и хлынуло на меня на Руси; ничего-то я в ней прежде не понимал, точно бессловесный рос, и как-то фантастически вспоминал о ней в эти пять лет за границей. Вот иду я да и думаю: нет, этого хриstopродавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается. Чрез час, возвращаясь в гостиницу, наткнулся на бабу с грудным ребенком. Баба еще молодая, ребенку недель шесть будет. Ребенок ей и улыбнулся, по наблюдению ее, в первый раз от своего рождения. Смотрю, она так набожно, набожно вдруг перекрестилась. «Что ты, говорю, молодка?» (Я ведь тогда все расспрашивал.) «А вот, говорит, точно так, как бывает материна радость, когда она первую от своего младенца улыбку заметит, такая же точно бывает и у Бога радость, всякий раз, когда Он с неба завидит, что грешник пред Ним от всего своего сердца на молитву становится». Это мне баба сказала, почти этими же словами, и такую глубокую, такую тонкую и истинно-религиозную мысль, такую мысль, в которой вся сущность христианства

разом выразилась, то есть все понятие о Боге, как о нашем родном отце и о радости Бога на человека, как отца на свое родное дитя — главнейшая мысль Христова! Простая баба! Правда, мать... и, кто знает, может, эта баба женой тому же солдату была.

Князь Мышкин, все более взволнованный, говорит, ходя кругами по комнате. Рогожин, не спуская с него глаз, медленно опускается на колени и начинает молиться, бия себя в грудь. Когда Мышкин проходит мимо него, он обнимает его за пояс и ползет за ним на коленях.

Проходя возле стола, незаметно берет с него нож и продолжает ползти на коленях, держа нож за спиной.

Мышкин. Слушай, Парфен, ты давеча спросил меня, вот мой ответ: сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит; тут что-то не то, и вечно будет не то; тут что-то такое, обо что вечно будут скользить атеизмы и вечно будут не про то говорить. Но главное то, что всего яснее и скорее на русском сердце это заметишь, и вот мое заключение! Это одно из самых первых моих убеждений, которые я из нашей России выношу. Есть что делать, Парфен! Есть что делать на нашем русском свете, верь мне! Припомни, как мы в Москве сходились и говорили с тобой одно время... И совсем не хотел я сюда возвращаться теперь! И совсем, совсем не так думал с тобой встретиться!.. Ну, да что!.. прощай, до свиданья! Не оставь тебя Бог!

В этот момент Рогожин вскакивает и бросается на князя с ножом. Тело Мышкина сотрясает судорога. Оба падают на пол. Князь Мышкин выпягивается в приступе эпилепсии. Рогожин опускает нож. Они лежат на полу друг возле друга. Через некоторое время приступ проходит. Спустя минуту Рогожин встает. Говорит равнодушным тоном.

Рогожин. Лев Николаевич! Крест тот, что у солдата купил, при тебе?

Мышкин *(вставая)*. Да, на мне.

Рогожин. Покажь-ка сюда. Отдай мне.

Мышкин. Зачем? Разве ты...

Рогожин. Носить буду, а свой тебе сниму, ты носи.

Мышкин. Поменяться крестами хочешь? Изволь, Парфен, коли так, я рад; побратаемся!

Медленно, торжественно обмениваются крестами. Мышкин хочет по-братски поцеловать Рогожина, но тот уклоняется.

Рогожин. Погоди. *(Выдвигает на середину стоящее в углу кресло. Обращается к пустому креслу так, будто бы в нем сидела его мать.)* Матушка, вот мой большой друг, князь Лев Николаевич Мышкин; мы с ним крестами поменялись; он мне за родного брата в Москве одно время был, много для меня сделал. Благослови его, матушка, как бы ты родного сына благословила. Постой, старушка, вот так, дай я сложу тебе руку...

Благословляет Мышкина рукой «матушкой». Князь становится на колени, затем падает ниц перед «матушкой». Тем временем Рогожин садится в кресло, и когда Мышкин поднимает голову, он видит перед собой смеющегося Рогожина.

Рогожин. Вот она ничего ведь не понимает, что говорят, и ничего не поняла моих слов, а тебя благословила; значит, сама пожелала... *(Встает.)* Ну, прощай, и мне, и тебе пора.

Мышкин *(тоже встает)*. Да дай же я хоть обниму тебя на прощанье, странный ты человек!

Рогожин *(раскрыв объятия)*. Небось! Я хоть и взял твой крест, а за часы не зарежу!

Целуются в обе щеки. Несколько секунд стоят, обнявшись. Рогожин смотрит князю в глаза. Внезапно плочет ему в лицо.

Рогожин. Так бери же ее, коли судьба! Твоя! Уступаю!.. Помни Рогожина!

Рогожин садится на диван и оттуда смотрит на князя, ошеломленно стоящего посреди комнаты. Князь вытирает лицо, смотрит на Рогожина, но без злобы.

Рогожин. Чуден ты человек, Лев Николаич, на тебя подивиться надо.

Мышкин. Почему? С чего у тебя такая злоба теперь на меня? Ведь ты сам знаешь теперь, что все, что ты думал, не правда. А ведь я, впрочем, так и думал, что злоба в тебе до сих пор на меня не прошла, и знаешь почему? Потому что ты же на меня посягнул, оттого и злоба твоя не проходит. Говорю тебе, что помню одного того Парфена Рогожина, с которым я крестами побратался; писал я это тебе в письме, чтобы ты и думать обо всем этом бреде забыл и говорить об этом не зачинал со мной. Чего ты сторонишься от меня? Чего руку от меня прячешь? Говорю тебе, что все это, что было тогда, за один только бред почитаю: я тебя наизусть во весь тогдашний день теперь знаю, как себя самого. То, что ты вообразил, не существовало и не могло существовать. Для чего же злоба наша будет существовать?

Рогожин. Какая у тебя будет злоба! *(Минуту спустя.)* Я тебя не люблю, Лев Николаич. Эх, князь, ты точно как ребенок какой, захотелось игрушки — вынь да положи, а дела не понимаешь. Это ты все точно так в письме описал, что и теперь говоришь, да разве я не верю тебе? Каждому твоему слову верю и знаю, что ты меня не обманывал никогда и впредь не обманешь; а я тебя все-таки не люблю. Ты вот пишешь, что ты все забыл, и что одного только крестового брата Рогожина помнишь, а не того Рогожина, который на тебя нож подымал. Да почему ты-то мои чувства знаешь? Да я, может, в том ни разу с тех пор и не покаялся, а ты уже свое братское прощение мне прислал. Может, я в тот же вечер о другом совсем уже думал, а об этом...

Мышкин. И думать забыл! Да еще бы! И бьюсь об заклад, что ты прямо тогда на чугунку и в Павловск на музыку прикатил, и в толпе ее следил да высматривал. Эх чем удивил! Да не был бы ты тогда в таком положении, что об

одном только и способен был думать, так, может быть, и ножа бы на меня не поднял. Предчувствие тогда я с утра еще имел, на тебя глядя; ты знаешь ли, каков ты тогда был? Как крестами менялись, тут, может, и зашевелилась во мне эта мысль. Для чего ты меня к старушке тогда водил? Свою руку этим думал сдержать? Да и не может быть, чтобы подумал, а так только почувствовал, как и я... Мы тогда в одно слово почувствовали. Не подыми ты руку тогда на меня (которую Бог отвел), чем бы я теперь пред тобой оказался? Ведь я ж тебя все равно в этом подозревал, один наш грех, в одно слово! «Не каялся!» Да если б и хотел, то, может быть, не смог бы покаяться, потому что и не любишь меня вдобавок. И будь я как ангел пред тобою невинен, ты все-таки терпеть меня не будешь, пока будешь думать, что она не тебя, а меня любит. Вот это ревность, стало быть, и есть. А только вот что я в эту неделю надумал, Парфен, и скажу тебе: знаешь ли ты, что она тебя теперь, может, больше всех любит, и так даже, что чем больше мучает, тем больше и любит. Она этого не скажет тебе, да надо видеть уметь. Для чего она в конце концов за тебя все-таки замуж идет? Когда-нибудь скажет это тебе самому. Иные женщины даже хотят, чтоб их так любили, а она именно такого характера! Знаешь ли, что женщина способна замучить человека жестокостями и насмешками, и ни разу угрызения совести не почувствует, потому что про себя каждый раз будет думать, смотря на тебя: «вот теперь я его измучаю до смерти, да зато потом ему любовью моею наверстаю...»

Рогожин. Ну когда ты так говорил, как теперь? Ведь такой разговор точно и не от тебя.

Мышкин (*внезапно меняет тему*). Слушай, Парфен, я вот сейчас припомнил, что завтрашний день — день моего рождения как нарочно приходится. Теперь чуть ли не двенадцать часов. Пойдем, встретим день! У меня вино есть, выпьем вина, пожелай мне того, чего я и сам не знаю теперь пожелать, и именно ты пожелай, а я тебе твоего счастья полного пожелаю. Не то подавай назад крест! Ведь на тебе? На тебе и теперь?

Рогожин. На мне.

Мышкин. Ну, и пойдем. Я без тебя не хочу мою новую жизнь встречать, потому что новая моя жизнь началась! Ты не знаешь, Парфен, что моя новая жизнь сегодня началась?

Рогожин (*не двигаясь с места*). Теперь сам вижу и сам знаю, что началась: так и ей донесу. Не в себе ты совсем, Лев Николаич!

Наступает тишина. Вдруг князь Мышкин словно о чем-то вспоминает. Он подходит к столу и слегка постукивает по нему. Говорит очень тихо.

Мышкин. Настасья Филипповна у тебя?

Рогожин. У меня.

Мышкин. Где она?

Рогожин (*указывает на портьеру*). Там.

Мышкин. Спит?

Рогожин. Аль уж пойдем!.. Только ты... ну, да пойдем!

Повторяется сцена возле портьеры, но в другой атмосфере, в другом ритме: теперь это атмосфера и ритм безумия. Мышкин возвращается из-за портьеры.

Он не слышит вопросов Рогожина и не отвечает на них, но беспорядочно ходит по комнате, разговаривает сам с собой.

Мышкин. Преступник был человек умный, бесстрашный, сильный, в летах, Легро по фамилии. Ну вот, я вам говорю, верьте не верьте, на эшафот всходил — плакал, белый как бумага. Разве это возможно? Разве не ужас? Ну кто же со страху плачет? Я и не думал, чтоб от страху можно было заплакать не ребенку, человеку, который никогда не плакал, человеку в сорок пять лет. Что же с душой в эту минуту делается, до каких судорог ее доводят? Надругательство над душой, больше ничего! Сказано: «не убий», так за то, что он убил, и его убивать? Нет, это нельзя. Вот я уж давно это видел, а до сих пор у меня как пред глазами. Раз пять снилось.

Рогожин сперва пытается установить с князем контакт, но видя, что это невозможно, принимается за разные дела: старательно чистит сапоги, зашивает деньги в подкладку куртки, одевается. Действия его явно наводят на мысль о том, что он собирается в дальнюю дорогу (в Сибирь). Тем временем князь Мышкин продолжает свой монолог — все более бессвязный, все более беспорядочный, все более невразумительный.

Мышкин. А мне тогда же пришла в голову одна мысль: а что, если это даже и хуже? Подумайте: если, например, пытка; при этом страдания и раны, мука телесная, и, стало быть, все это от душевного страдания отвлекает, так что одними только ранами и мучаешься, вплоть пока умрешь. А ведь главная, самая сильная боль, может, не в ранах, а вот, что вот знаешь наверно, что вот через час, потом через десять минут, потом через полминуты, потом теперь, вот сейчас — душа из тела вылетит, и что человеком уж больше не будешь, и что это уж наверно; главное то, что наверно. Вот как голову кладешь под самый нож и слышишь, как он склизнет над головой, вот эти-то четверть секунды всего и страшнее. Знаете ли, что это не моя фантазия, а что так многие говорили? Я до того этому верю, что прямо вам скажу мое мнение. Убивать за убийство несоизмерно большее наказание чем самое преступление. Убийство по приговору несоизмерно ужаснее, чем убийство разбойничье. Тот, кого убивают разбойники, режут ночью, в лесу или как-нибудь, непременно еще надеется, что спасется, до самого последнего мгновения. Примеры бывали, что уж горло перерезано, а он еще надеется, или бежит, или просит. А тут, всю эту последнюю надежду, с которой умирать в десять раз легче, отнимают наверно; тут приговор, и в том, что наверно не избежешь, вся ужасная-то мука и сидит, и сильнее этой муки нет на свете. Приведите и поставьте солдата против самой пушки на сражении и стреляйте в него, он еще все будет надеяться,

но прочтите этому самому солдату приговор наверно, и он с ума сойдет или заплачет. Кто сказал, что человеческая природа в состоянии вынести это без сумасшествия? Зачем такое ругательство, безобразное, ненужное, напрасное? Может быть, и есть такой человек, которому прочли приговор, дали помучиться, а потом сказали: «ступай, тебя прощают». Вот эдакой человек, может быть, мог бы рассказать. Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил. Нет, с человеком так нельзя поступать!

Рогожин уже готов. С минуту он смотрит на Мышкина,
который тем временем садится на пол,
сжимается в комок, как ребенок, и что-то шепчет себе под нос,
бормочет нечто нечленораздельное.
Наконец Рогожин подходит к нему,
берет его за руку, и оба уходят со сцены.



Князь Мышкин - Ежи Радзивілович, Рогожин - Ян Новицкий



«Настасья Филипповна» в Старом театре



Тамасабуру Бандо, Анжели Вайда и Кристина Завхатович
во время репетиций «Настасьи Филипповны» в Токио



Тамасабуру Бандо в роли Настасьи Филипповны



Рогожин – Тошиюки Нагашима, Мышкин – Тамасабуру Бандо



«Настасья Филипповна» в Токио.



DIREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY S. BARDWA

Fiodor Dostojewski

ZBRODNIA i KARA

(Przystąpienie i nakazanie)
Przeład: Czesław Jastrzębiec-Kozłowski

OWO DA

Rodion Raskolnikow	Jerzy Radziwiłowicz
Porfiry Pietrowicz	Jerzy Stuhr
Sonia Marnielado ..	Barbara Grabowska-Oliwa
Raznichin	Krzysztof Globisz
Zamiotow	Jan Monezka
Prochowicz	Juliusz Grabowski
Mikołaj	Andrzej Hudziak
Koch	Ryszard Lukowski
Mieszczanin	Kazimierz Borowiec

ADAPTACJA, INSCENIACJA I REŻYSERIA

Andrzej Wajda

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY

Krystyna Zuchwatowicz

OSWIETLENIE

Edward Kluski

Asystenci reżysera: Jerzy Stuhr, Marek Gaj (PWST),
Asystent scenografa: Maciej Preyer



"PREMIERA W STARYM TEATRZE"

W DNIU 7 PAZDZIERNIKA 1981 ROKU

Афиша к спектаклю «Преступление и наказание». Старый театр, Краков, 1984

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

Как создавалось «Преступление и наказание»

I must be Cruel, only to be Kind.

W. Shakespeare, *Hamlet*

И вновь с самого начала репетиций я ощутил жестокое прикосновение Достоевского, давшее мне надежду, что наша работа не пойдет насмарку. Хотя с Ежи Радзивиловичем я снял два больших фильма и неоднократно работал в театре, человек этот всегда оставался для меня загадкой. Актер, который с такой правдой показывает на сцене и на экране благородство чувств и страдания, так глубоко вводит зрителя в мир униженных и оскорбленных, казался мне лучшим кандидатом на роль Раскольникова. Но у Ежи есть и другая жизнь: он — дитя счастья и успеха, человек, любящий жить и довольный выпавшей ему судьбой. Именно в такой ауре самодовольства и появился он на первых репетициях и начал читать свою роль. Я смотрел на него в отчаянии, проклиная профессию режиссера, в которой нельзя рассчитывать ни на какой прежний опыт, поскольку жизнь идет своим чередом, изменяя все соотношения.

Раскольников ненавидит человечество, ибо отринутый и униженный нищетой, он в то же время считает себя лучшим, чем все остальные. Поэтому в своей статье о преступлении он разрешает «необыкновенным» людям проливать кровь! Уже один публичный успех статьи мог бы обернуться отказом от преступления. Так как же этот довольный собой Радзивилович будет играть такую роль? Я знал, что в подобных случаях режиссер совершенно беспомощен и может рассчитывать только на чудо. Неизвестно на что надеясь, я под каким-то предлогом прервал репетиции. Через неделю в дверях появился незнакомый мне человек. Радзивилович. Впалые щеки, трехдневная щетина, быстрые нервные движения. Он подошел к режиссерскому столику, положил портфель и вынул из него принесенный из дому топор! При этом проворчал себе под нос: «Пусть полежит тут, может, пригодится...» Я замер от страха. Передо мной стоял живой Родион Романович Раскольников. Что произошло за эти несколько дней, я не знаю и не хочу знать.

По своему прежнему опыту я уже знал, что, перенося Достоевского на сцену, нельзя следовать сюжету его романов. Не только театр, но и фильм не в состоянии

передать такой гуши событий, описанных со столь драматической изобразительной силой (хотя Достоевский сводит описание лишь к самым необходимым сведениям) на каждой странице его прозы.

Прав Бахтин, говоря о диалогизованном самосознании героев Достоевского. Описание всегда субъективно, оно передает лишь то, что видит глаз пишущего. Между тем диалог открывает то, что герой думает о самом себе; как он видит других, каково его (не автора) сознание. «Предметом авторских устремлений, — пишет М. Бахтин, — ...является... **проведение темы по многим и разным голосам**, принципиальная, так сказать, неотменимая **многоголосость и разноголосость** ее. Самая расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому»¹⁹.

«Я должен быть жесток, чтоб добрым быть», — говорит Гамлет.

Понимание этого заставило меня со всей решимостью отказаться от огромной фабулы «Преступления и наказания» и заново перечесать все то, что в этом романе наиболее драматично — не описание убийства, но словесный поединок, два голоса: убийцы и слушающего, а затем и допрашивающего его полицейского. Когда читаешь эти три огромных диалога, весь сюжет преступления полностью проходит у тебя перед глазами без лишних иллюстраций. Ведь в конечном итоге театр в нашей европейской традиции рождается из слова. Греки—Шекспир—Чехов — вот его прямая линия, прекрасная же эфемериды театра художников, постановщиков и сценографов — всего лишь эпизод, рожденный только затем, чтобы пробудить и обогатить этот истинный театр слова. Именно в словах, в диалогах Порфирия и Раскольников Достоевский выразил всю драматичность проникновения в сознание убийцы и в правду комиссара полиции. Порфирий, играющий роль ничего не подозревающего судебного следователя, время от времени приоткрывает свое истинное лицо.

Чего недостает после выделения из текста романа диалогов Раскольников и Порфирия? Ответ прост — конечно же, женщины! Слово бы для сохранения симметрии, и со следователем, и с Соней Раскольников разговаривает по три раза (если опустить сцену знакомства на улице). Все, что убийца скрывает от Порфирия, он со всей откровенностью рассказывает Соне. Быть может, эти признания необходимы для того, чтобы он мог парировать каверзные вопросы следователя! Благодаря такому выбору мы воистину улавливаем всю суть «Преступления и наказания». По счастливой случайности несколько десятков страниц диалогов идеально умещаются во временных рамках двухчасового спектакля. Конечно, эти шесть сцен можно было бы «внутренне» сократить и за счет этого добавить других героев и другие сцены из романа. Можно. Но это была бы ошибка! Только сыгранные полностью, так, как написал их Достоевский, эти диалоги приобретают театральный характер, что было замечено нами на первых же репетициях. Именно

¹⁹ Михаил Бахтин. «Проблемы поэтики Достоевского». Москва, 1963, с. 357.

борьба не на жизнь, а на смерть между убийцей и следователем приковывала к себе внимание и была наиболее театральной. Сокращая же диалоги, вычеркивая «менее важные» реплики, мы тут же увидели, что вместо смертной схватки Порфирия с Раскольниковым на сцене остаются всего лишь два человека, которые должны свести друг с другом какие-то счеты.

Я должен был прибегнуть к такому приему, ибо я создаю театр на сегодня, с чувством собственной ответственности перед обществом. «Преступление и наказание» рассказывает о мотивах идейного преступления. В романе Раскольников излагает мотивы убийства посредством «статьи о преступлении» и пояснений, которые вытягивает из него судебный следователь. Именно эта статья и ее интерпретация, которую Раскольников развивает перед Порфирием Петровичем, на сегодняшний день волнуют меня более всего. Как знакома мне такая аргументация! Начиная с пплеровских лагерей смерти и кончая последними политическими убийствами. За всем этим стоит «разрешение на кровь», если это нужно (даже не необходимо) для общечеловеческого прогресса!

«Еще хорошо, что вы старушонку только убили. А выдумай вы другую теорию...» — говорит убийце судебный следователь. К несчастью для нас, было выдумано и приведено в исполнение нечто значительно худшее.

Поразительно, как Достоевский разглядел бесконечные идейные перспективы и нравственные последствия убийства «никому ненужной» старой процентщицы! Мне кажется, что без глубокого понимания Евангелия даже гений Достоевского не смог бы столь далеко и столь смело заглянуть в будущее. Потому-то я и хотел любой ценой вставить в спектакль чудесный рассказ о воскрешении Лазаря, а также повторить его в «Эпilogue».

Свой роман Достоевский начинает с описания убийства. Благодаря этому, когда Раскольников так невинно приходит вместе со своим другом в дом судебного следователя, читатель уже знает: он — убийца. Значит, роман «Преступление и наказание» не спрашивает, кто убил, но ищет ответ на вопрос: почему?! Именно это и должно было стать содержанием театрального представления. Чтобы объективировать преступление Раскольникова, я решил ввести свидетелей происшедшего: случайного клиента процентщицы Коха, религиозного фанатика, сектанта, красильщика Миколку, который признается в убийстве, чтобы «страдание принять», особенно если оно — от властей. Ну и, конечно, этого подозрительного Мещанина, который столь долго «узнавал», пока наконец не пришел донести о своих подозрениях. Героев этих я подключил к действию только там, где они связаны с личностью судебного следователя. Теперь я был спокоен относительно того, что в спектакле, как и в романе Достоевского, преступление существует реально, что это отнюдь не плод мнительности Порфирия Петровича или воображения студента Родиона Романовича Раскольникова. Есть существенная разница между желанием убить и настоящим убийством — особенно в нынешнем мире.

который давно оставил позади мечты об идейном преступлении и ежедневно совершает подобные преступления с полной безнаказанностью.

Репетиции «Преступления и наказания» проходили в том же зале, где играли «Настасью Филипповну». Мрачные зеленые стены, грязь, запустение, какие-то старые декорации и случайная мебель, собранная для нашей постановки, — все это было очень естественно для инсценировки Достоевского. Во время репетиций я несколько раз поддвигал свой режиссерский столик к актерам. Таким образом я нашел оптимальное расстояние, с которого будущая публика должна была следить за происходящим. Говоря в общих чертах, это было расстояние, позволявшее зрителю увидеть актеров очень крупным планом, что, в свою очередь, избавляло актеров от дополнительных усилий, необходимых, чтобы их видели и слышали издалека. Близость таких взаимоотношений слегка напоминала телевидение, но не его результат на экране, а скорее план в студии, в которой рождается спектакль.

Конечно же, простая режиссерская честность заставляет меня относиться ко всем зрителям одинаково. В молодости я достаточно намучился, сидя в последних рядах и на галерке третьего яруса из-за отсутствия денег на хороший билет. Поэтому зрительный зал нужно было ограничить до семидесяти мест.

В конечном итоге я решил играть «Преступление и наказание» на большой сцене Старого театра. Это высокое, покрашенное в черный цвет пространство с примитивными веревочными приспособлениями, выдавшим виды полом и проемом в центральной стене, углубляющим сцену на несколько метров. Игра на сцене облегчала также освещение актеров, поскольку все лампы были подвешены над местом действия, как в телевизионной студии.

Перенося спектакль на сцену, я оставлял неиспользованным самое большое пространство, т.е. зрительный зал. Именно в такой отдушине и открытости я нуждался в финале «Преступления и наказания» — в сцене каторги. Итак, я решил, что зрители будут смотреть вглубь сцены, после же антракта стулья будут переставлены, и перед глазами публики окажется занавес, отгораживающий сцену от зрительного зала.

Тем временем нужно было обозначить игровое пространство, разделяя его соответственно более или менее прозрачными перегородками, поставленными в зависимости от расположения мебели, места которой были уже точно намечены в результате предварительных актерских репетиций. Кристина Захватович определила задачу сценографии одним словом: «подглядывание»! Она была права — подслушивание и подглядывание играет в романах Достоевского огромную роль. В нашем проекте это возбуждающе-постыдное чувство должно было охватить зрителей, смотрящих на то, что для них словно и не предназначено, существует как бы независимо, само по себе. Ввиду этого на сцене все смелее использовались перегородки, отгораживавшие место действия от публики. Актеры исчезали за ними и вели себя так, будто бы они играли для себя, не считаясь со зрителями. Особенно

явно это демонстрировалось в первой сцене, чтобы публика не была введена в заблуждение относительно намерений режиссера и не сочла их случайностью.

По опыту наших прежних постановок Достоевского мы знали, что как костюмы, так и реквизиты должны быть как можно более настоящими, соответствующими эпохе. Когда зритель видит их настолько близко, они приобретают особое значение. Мастерство Кристины Захватович состоит, в частности, в умении подобрать документацию. В данном случае наиболее подходящим материалом были не учебники по истории костюма, показывающие схему одежды, и не старые фотографии, на которых детали видны, как правило, нечетко, но живопись того времени, особенно Репин, на портретах которого можно обнаружить множество лиц словно прямоком взятых из Достоевского.

К постановке «Преступления и наказания» на сцене Старого театра меня склонил Ежи Штур²⁰, утверждавший, что именно сейчас, когда ему ровно столько лет, сколько Порфирию, эта роль просто создана для него. Его внешность также вероятно совпадала с описанием Достоевского, который никогда не ошибался, соединя подходящее тело с соответствующей душой. Обыкновенно Порфирия играют пожилые актеры — ведь это коронная роль. Между тем и убийца, и следователь молоды. Порфирий побеждает, потому что он не впал в рутину, потому что он понимает Раскольникова и «по-своему» восхищается им: «Мне хорошо знаком этот подавленный, гордый энтузиазм в молодежи». Хорошо знаком он был и Штуру, воспитанному на кино «нравственной тревоги». Изо дня в день он сосредоточенно работал над своей желанной ролью с такой сознательностью, какую мне редко доводилось видеть в моей режиссерской карьере.

Анджей Вайда

²⁰ Ежи Штур (род. 1947), актер и режиссер театра и кино. Учился на кафедре польской филологии Ягеллонского университета, затем в ВГТШ. Дебютировал в краковском театре СТУ, с 1972 г. играет в Старом театре. Исполнитель драматических и комедийных ролей в нескольких десятках фильмов и спектаклей. В постановках А. Вайды играл роли Петра Верховенского в «Бесах» и Порфирия в «Преступлении и наказании». Сотрудничает (в качестве актера и режиссера) с Народным театром в Новой Гуте. На экране дебютировал в 1971 г., играл в фильмах «Любитель» и «Три цвета — белый» К. Кеслевского, «Секс-миссия» (известная российскому зрителю под названием «Новые амазонки»), «Кинг сайз» и «Дежа вю» Ю. Махульского, «Гражданин Пишик» А. Котковского. Режиссировал фильмы, в которых сам играл: «Список прелюбодеек», «Любовные истории», «Неделя из жизни мужчины», «Большой зверь». Профессор краковской ВГТШ, а в 1990-1996 гг. ее ректор. Член Европейской Киноакадемии.



Раскольников показывает топор и предметы, украденные у старухи

Федор Достоевский ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

Инсценировка: Анджей Вайда

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Родион Романович Раскольников, студент.

Порфирий Петрович, судебный следователь.

Соня Мармеладова, проститутка.

Разумихин, друг Раскольникова, студент.

Заметов, полицейский письмоводитель, помощник Порфирия Петровича.

Кох, клиент процентщицы Алёны Ивановны.

Миколка, красильщик, религиозный сектант.

Мещанин, доносчик.

Поленька, младшая сестра Сони.

Порох, полицейский поручик, помощник Порфирия Петровича.



Раскольников – Ежи Радзивилович

Сцена 1 — «ТЫ УБИВЕЦ»

Улица. Ночь. Раскольников выходит на освещенную часть сцены.

Мещанин (*из темноты*). Убивец!

Раскольников (*останавливается*). Да что вы... что... кто убийца?

Мещанин. Ты убивец...

Темнота.

Сцена 2 — ПОКАЗАНИЯ КОХА

Казенная квартира Порфирия. Видны следы вчерашней пирушки. Порфирий слушает показания Коха, в глубине сидит Заметов.

Кох. Договорился я, значит, с Аленой Ивановной, старухой — она сама мне час назначила. Позвонил раз, другой — никто не открывает, стал дергать ручку у дверей. Прислушался — никого. «Алена Ивановна, кричу, старая ведьма!» Тишина. «Лизавета Ивановна, красота неописанная!» Тишина. Раз десять сразу изо всей мочи в колокольчик дернул, вдруг кто-то снизу кричит: «Здравствуйте, Кох!» — а Кох — это моя фамилия — «Неужели нет никого?» «Да черт их знает, говорю, замок чуть не разломал. А вы как меня изволите знать?» Тот удивился: «Ну вот! — говорит. — А третьего-то дня, в «Гамбринусе», три партии сряду взял у вас на биллиарде!» «А-а-а...» «Стойте! — кричит он вдруг, — смотрите: видите, как дверь отстает, если дергать?» «Ну так что же? — спрашиваю». «Значит, кто-нибудь из них дома. Если бы все ушли, так снаружи бы ключом заперли, а не на запор изнутри. Значит, или они обе в обмороке, или...» Тут он за дворником побежал, а я возле двери остался. Пошевелил я еще раз тихонько звонком, тот звякнул один удар; потом тихо стал шевелить ручку двери: нажму и отпущу, нажму и отпущу, нажму и отпущу. Наконец нагнулся и стал смотреть в замочную скважину; но в ней изнутри торчал ключ и, стало быть, ничего не могло быть видно. Испугался я и отправился тоже вниз, а тот, оказывается, уже дворника позвал. Мы уже наверх поднимались, когда выскочили на нас с криком эти маляры: Миколка и второй, Митька. А как поднялись, дверь старухину застали открытой. Внутри лежали тела процентщицы и Лизаветы, все в крови. Если бы я там остался, он бы и меня убил своим топором.

Кох торопливо уходит.

Смена освещения: освещается вся сцена.

Сцена 3 — СТАТЬЯ О ПРЕСТУПЛЕНИИ

Казенная квартира Порфирия, позже — полицейская контора. Слевой стороны входят Раскольников и Разумихин. Порфирий сидит в кресле спиной к зрителям, за ним, опершись о ручку кресла, стоит Заметов.

Разумихин (*голос с лестницы*). Послушай, послушай, послушай, ведь это серьезно, ведь это... Что ж это после этого, черт! Я, брат... Фу, какая же ты свинья!

Раскольников. Фу, черт, да он опять покраснел!

Заслышав смех Раскольникова, Порфирий встает.

Разумихин (*входя*). Да ничего я; врешь!.. Ты про что это?

Раскольников. Да ты чего конфузишься? Ромео! Постой, я это кое-где перескажу сегодня!

Разумихин. Какая ты свинья, однако ж!

Раскольников. Да как ты вымылся сегодня, ногти ведь отчистил, а?

Разумихин. Свинья!!! Ни слова тут, или я тебя... разможжу! Фу, черт!

Орет, машет рукой, задевает маленький круглый столик, на котором стоит допитый стакан чаю. Все со звоном летит на пол. Порфирий протягивает руку Раскольникову.

Порфирий (*весело*). Да зачем же стулья-то ломать, господа, казне ведь убыток!

Раскольников. Извините, пожалуйста. Раскольников...

Порфирий. Помилуйте, очень приятно-с, да и приятно вы так вошли... Что ж, он и здороваться уж не хочет?

Раскольников. Ей-богу, не знаю, чего он на меня взбесился. Я сказал ему только дорогой, что он на Ромео похож, и...

Разумихин. Свинья!

Порфирий (*сажает Раскольникова на диван, сам садится спиной к зрителям на подлокотник кресла*). Значит, очень серьезные причины имел, чтобы за одно словечко так рассердиться.

Разумихин. Ну, ты! следовательно!.. (*Садится на диван возле Раскольникова*.) Ну, да черт с вами со всеми! К делу: вот приятель, Родион Романыч Рас-

кольников, во-первых, наслышан и познакомиться пожелал, а во-вторых, дельце малое до тебя имеет. Ба! Заметов! Ты здесь каким образом?

Вскакивает с дивана. Раскольников подвигается, освобождая место для Порфирия. Разумихин стоит у них за спиной, опершись локтем о спинку дивана.

Раскольников. Слышал я, что вы допрашивали закладчиков этой убитой, Алены Ивановны, а там у меня тоже заклады есть, так, дрянцо, однако ж сестрино колечко, которое она мне на память подарила, когда я сюда, в Петербург уезжал, да отцовские серебряные часы. Все стоит рублей пять-шесть, но мне дорого, память. Так что мне теперь делать? Не хочу я, чтоб вещи пропали, особенно часы. Единственная вещь, что после отца уцелела. Мать моя больна сделается, если они пропадут! Женщины! Так вот как быть, посоветуйте!

Порфирий. Вам следует подать объявление в полицию о том-с, что, известившись о таком-то происшествии, то есть об этом убийстве, вы просите, в свою очередь, уведомить следователя, которому поручено дело, что такие-то вещи принадлежат вам и что вы желаете их выкупить... или там... да вам, впрочем, напишут.

Раскольников. То-то и дело, что я, в настоящую минуту... не совсем при деньгах... и даже такой мелочи не могу... я, вот видите ли, желал бы теперь только заявить, что эти вещи мои, но что когда будут деньги...

Порфирий. Это все равно-с. А впрочем, можно вам и прямо, если захотите, написать ко мне, в том же смысле, что вот, известясь о том-то и объявляя о таких-то моих вещах, прошу...

Раскольников. Это ведь на простой бумаге?

Порфирий. О, на самой простейшей-с!

Раскольников (*встает, собирается уходить*). Извините, что такими пустяками беспокоил, но, признаюсь, я, как узнал, очень испугался...

Разумихин. То-то ты так вспорхнул вчера, когда я сболтнул, что Порфирий закладчиков опрашивает!

Раскольников. Я ведь тебе уже говорил сейчас, что эти серебряные часы, которым грош цена, единственная вещь, что после отца осталась. Можешь смеяться надо мной...

Порфирий (*встает и пожмает Раскольникову руку*). Вещи ваши ни в каком случае и не могли пропасть. Ведь я уже давно вас здесь поджидаю.

Разумихин. Что-о? Поджидал! Да ты разве знал, что и он там закладывал?

Порфирий (*делает несколько шагов вперед и возвращается. Садится в кресло спиной к зрителям*). Ваши обе вещи, кольцо и часы, были у ней под одну бумажку завернуты, а на бумажке ваше имя карандашом четко обозначено, ровно как и число месяца, когда она их от вас получила...

Раскольников. Как это вы так заметливы?... Я потому так заметил сейчас, что, вероятно, очень много было закладчиков... так что вам трудно было бы их всех помнить... А вы, напротив, так отчетливо всех их помните, и... и...

Порфирий. А почти все закладчики теперь уж известны, так что вы только одни и не изволили пожаловать.

Раскольников. Я не совсем был здоров.

Порфирий. И об этом слышал-с. Слышал даже, что уж очень были чем-то расстроены. Вы и теперь как будто бледны?

Раскольников. Совсем не бледен... напротив, совсем здоров!

Садится на диван. Разумихин садится рядом с ним. Заметов стоит, облокотясь на спинку кресла.

Разумихин. Не совсем здоров! Эвона сморозил! До вчерашнего дня чуть не без памяти бредил... Ну, веришь, Порфирий, сам едва на ногах, а чуть только мы вчера отвернулись — оделся и удрал потихоньку и куролесил где-то чуть не до полночи, и это в совершеннейшем, я тебе скажу, бреду, можешь ты это представить!

Порфирий (*оборачивается к Заметову, который стоит справа от него, облокотясь на спинку кресла*). Неужели в совершеннейшем бреду? Скажите пожалуйста!

Раскольников (*встает. Разумихин тоже встает*). Э, вздор! Не верьте! А впрочем, ведь вы и без того не верите!

Разумихин. Да как же мог ты выйти, коли не в бреду?

Раскольников (*отходит влево и вперед, к краю сцены, становится лицом к зрителям*). Вы извините, пожалуйста, что мы вас пустяшным таким перебором полчаса беспокоим. Надоели ведь, а?

Порфирий. Помилуйте-с, напротив, на-а-против! Если бы вы знали, как вы меня интересуете! (*Разумихин садится на диван. Порфирий идет в угол за метелкой, сметает остатки разбитого стакана*.) Любопытно и смотреть, и слушать... и я, признаюсь, так рад, что вы изволили, наконец, пожаловать... У меня, брат, со вчерашнего твоего голова... Да и весь я как-то развинутился.

Разумихин. А что, интересно было? Я ведь вас вчера на самом интересном пункте бросил? Кто победил?

Заметов (*садится в кресло*). Да никто, разумеется.

Разумихин (*встает с дивана*). Вообрази, Родя, на что вчера съехали: есть или нет преступление? Говорил, что до чертиков доврались! (*Опять садится*.)

Раскольников. Что ж удивительного? Обыкновенный социальный вопрос.

Порфирий (*стоит напротив Разумихина*). Вопрос был не так формулирован.

Разумихин (*снова встает*). Не совсем так, это правда. Началось с воззрения социалистов. Известно воззрение: преступление есть протест против ненормальности социального устройства — и только, и ничего больше, и никаких причин больше не допускается, — и ничего!..

Порфирий (*кладет метелку в угол*). Вот и соврал!

Разумихин. Н-ничего не допускается!

Порфирий (*ходит между Раскольниковым и Разумихиным*). Ведь вот прорвался, барабанит! За руки держать надо. Нет, брат, ты врешь: «среда» многое в преступлении значит; это я тебе подтверждаю.

Разумихин. Ну, да хочешь я тебе сейчас *выведу*, что у тебя белые ресницы единственно оттого только, что в Иване Великом тридцать пять сажен высоты, и выведу ясно, точно, прогрессивно и даже с либеральным оттенком? Берусь! Ну, хочешь пари!

Порфирий подходит к Разумихину, они подают друг другу руки; Заметов «разбивает».

Порфирий. Принимаю! Послушаем, пожалуйста, как он выведет!

Разумихин (*поняв, что Порфирий смеется над ним*). Да ведь все притворяется, черт! Ну стоит ли с тобой говорить! (*Порфирий садится в кресло спиной к зрителям.*) Ну, ты! следовательно!.. Вот ведь что у вас, у полицейских главное: тратит ли человек деньги или нет? То денег не было, а тут вдруг тратить начнет, — ну как же не он убийца? Так вас вот этаким ребенком надует на этом, коли захочет!

Заметов. То-то и есть, что они все так делают. Убьет-то хитро, жизнь отваживает, а потом тотчас в кабаке и попался. На трате-то их и ловят. Не все же такие, как вы хитрецы. Вы бы в кабак не пошли, разумеется?

Раскольников. Э, нет. Я вот бы как сделал: я бы взял деньги и вещи и, как ушел бы оттуда, тотчас, не заходя никуда, пошел бы куда-нибудь, где место глухое и только заборы одни, и почти нет никого, — огород какой-нибудь или в этом роде. Наглядел бы я там еще прежде, на этом дворе, какой-нибудь такой камень, этак в пуд или полтора весу, где-нибудь в углу, у забора; приподнял бы этот камень — под ним ямка должна быть, — да в ямку-то эту все бы вещи и деньги и сложил. Сложил бы да и навалил бы камнем, в том виде как он прежде лежал, придавил бы ногой, да и пошел бы прочь. Да год бы, два бы не брал, три бы не брал, — ну, и ищите! Был, да весь вышел!

Заметов. Вы сумасшедший.

Порфирий (*в раздумье*). Настоящий игривый ум.

Разумихин. Осторожно, Родя! Ведь он это все нарочно, ты еще не знаешь его, Родион! И вчера их сторону принял, только чтобы всех одурачить.

Раскольников. В самом деле вы такой притворщик?

Порфирий (*из кресла, Разумихин стоит слева от него*). А вы думали, нет?!

Подождите, я и вас проведу — ха-ха-ха! Нет, видите ли-с, я вам всю правду скажу. *(Встает, подходит к Раскольникову.)* По поводу всех этих вопросов, преступлений, среды мне вспомнилась теперь, — а впрочем, и всегда интересовала меня, — одна ваша статейка: «О преступлении»... или как там у вас, забыл название, не помню. Два месяца назад имел удовольствие в «Периодической речи» прочесть.

Порфирий подходит к бюро и начинает перебирать газеты, пока не находит ту,
в которой напечатана статья Раскольникова.

Раскольников. Моя статья? В «Периодической речи»? Я действительно написал, полгода назад, когда из университета вышел, по поводу одной книги, одну статью, но я снес ее тогда в газету «Еженедельная речь», а не в «Периодическую».

Подходит к Порфирию, вырывает у него из рук найденную газету и просматривает ее.

Порфирий. А попала в «Периодическую».

Раскольников. Да ведь «Еженедельная речь» перестала существовать, потому тогда и не напечатали... *(Берет газету и, читая ее, отходит вправо — к самой стене.)*

Порфирий *(идет по направлению к Раскольникову)*. Это правда-с; но, переставая существовать, «Еженедельная речь» соединилась с «Периодической речью», а потому и статейка ваша, два месяца назад, явилась в «Периодической речи». *(Останавливается.)* А вы не знали? Какой, однако ж, у вас характер! Живете так уединенно, что таких вещей, до вас прямо касающихся, не ведаете. Это ведь факт-с.

Разумихин *(идет к Раскольникову, берет у него газету, садится на диван лицом к зрителям; придвигает к себе стол и кладет на него газету; все время внимательно следит за разговором, одновременно читая газету)*. Bravo, Родька! И я тоже не знал! Дай-ка прочту.

Раскольников *(возвращается к столу)*. А вы почему узнали, что статья моя? Она буквой подписана.

Порфирий. А случайно, и то на днях. Через редактора; я знаком... Весьма заинтересовался. *(Садится за стол.)*

Раскольников. Я рассматривал, помнится, психологическое состояние преступника в продолжение всего хода преступления.

Порфирий. Да-с, и настаиваете, что акт исполнения преступления сопровождается всегда болезнью. Очень, очень оригинально, но... меня, собственно, не эта часть вашей статейки заинтересовала, а некоторая мысль, пропущенная в конце статьи, но которую вы, к сожалению, проводите только намеком, неясно... Одним словом, если припомните, проводится некоторый намек на то, что существуют на свете будто бы некоторые такие лица, которые могут... то есть не то что могут, а полное право имеют совершать всякие бесчинства и преступления, и что для них будто бы и закон не писан.

Разумихин (*с дивана*). Как? Что такое? Право на преступление? Но ведь не потому, что «заела среда»?

Порфирий. Нет, нет, не совсем потому. Все дело в том, что в ихней статье все люди как-то разделяются на «обыкновенных» и «необыкновенных». Обыкновенные должны жить в послушании и не имеют права переступать закона, потому что они, видите ли, обыкновенные. А необыкновенные имеют право делать всякие преступления и всячески преступать закон, собственно потому, что они необыкновенные. Так у вас, кажется, если только не ошибаюсь?

Раскольников в раздражении уходит вглубь сцены. Порфирий кладет ногу на ногу.

Разумихин (*вскакивает, ударяет рукой по газете, которую он читает*). Да как же это? Быть не может, чтобы так!

Раскольников (*на протяжении всего монолога то уходит вглубь сцены, то возвращается обратно. Некоторые реплики произносит, стоя возле стола напротив Порфирия*). Это не совсем так у меня. Впрочем, признаюсь, вы почти верно ее изложили, даже, если хотите, и совершенно верно... Разница единственно в том, что я вовсе не настаиваю, чтобы необыкновенные люди непременно должны и обязаны были творить всегда всякие бесчинства, как вы говорите. Мне кажется даже, что такую статью и в печать бы не пропустили. Я просто-запросто намекнул, что «необыкновенный» человек имеет право... то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия. и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует. Вы изволите говорить, что статья моя неясна; я готов ее вам разъяснить, по возможности. Я, может быть, не ошибусь, предполагая, что вам, кажется, того и хочется; извольте-с. По-моему, если бы Кеплеровы и Ньютоновы открытия вследствие каких-нибудь комбинаций никоим образом не могли бы стать известными людям иначе как с пожертвованием жизни одного, десяти, ста и так далее человек, мешавших бы этому открытию или ставших бы на пути как препятствие, то Ньютон имел бы право, и даже был бы обязан... *устранить* этих десять или сто человек, чтобы сделать известными свои открытия всему человечеству. Из этого, впрочем, вовсе не следует, чтобы Ньютон имел право убивать кого вздумается, встречаемых и поперечных, или воровать каждый день на базаре. Далее, помнится мне, я развиваю в моей статье, что все... ну, например, хоть законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами, и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший, и, уж конечно, не останавливались и перед кровью, если только кровь могла им помочь. (*Уходит вглубь сцены, а затем возвращается к столу.*) Замечательно даже, что большая часть этих благодетелей и установителей человечества были особенно страшные кровопроливцы. Одним словом, я вывожу, что и все, не то что великие.

но и чуть-чуть из колеи выходящие люди, то есть чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое, должны, по природе своей, быть непременно преступниками, — более или менее, разумеется. Иначе трудно им выйти из колеи, а оставаться в колее они, конечно, не могут согласиться, опять-таки по природе своей, а по-моему, так даже и обязаны не соглашаться. Одним словом, вы видите, что до сих пор тут нет ничего особенно нового. Это тысячу раз было напечатано и прочитано. Что же касается до моего деления людей на обыкновенных и необыкновенных, то я согласен, что оно несколько произвольно, но ведь я же на точных цифрах и не настаиваю. Я только в главную мысль мою верю. Она именно состоит в том, что люди, по закону природы, разделяются *вообще* на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей НОВОЕ СЛОВО. Первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. По-моему, они и обязаны быть послушными, потому что это их назначение, и тут решительно нет ничего для них унижительного. Второй разряд, все преступают закон, разрушители, или склонны к тому, судя по способностям. Преступления этих людей, разумеется, относительно и многообразны; большею частью они требуют, в весьма разнообразных заявлениях, разрушения настоящего во имя лучшего. Но если ему надо, для своей идеи, перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь, то он внутри себя, по совести, может, по-моему, дать себе разрешение перешагнуть через кровь, — смотря, впрочем, по идее и по размерам ее, — это заметьте. В этом только смысле я и говорю в моей статье об их праве на преступление. *(Все внимательно смотрят на него.)* Впрочем, тревожиться много нечего: масса никогда почти не признает за ними этого права, казнит их и вешает и тем, совершенно справедливо, исполняет консервативное свое назначение, с тем, однако ж, что в следующих поколениях эта же масса ставит казненных на пьедестал и им поклоняется. Первый разряд всегда — господин настоящего, второй разряд — господин будущего. Первые сохраняют мир и приумножают его численно; вторые двигают мир и ведут его к цели. И те, и другие имеют совершенно одинаковое право существовать. *(Воздевает руки.)* Одним словом, у меня все равносильное право имеют, и — *vive la guerre eternelle*, — до Нового Иерусалима, разумеется! *(Идет вглубь сцены — все смотрят на него.)*

Порфирий. Так вы все-таки верите же в Новый Иерусалим?

Раскольников *(останавливается, поворачивается и отвечает)*. Верую. *(Идет вперед, разворачивается и опять направляется вглубь сцены.)*

Порфирий. И-и-и в Бога веруете? Извините, что так любопытствую.

Раскольников *(снова останавливается, поворачивается и отвечает)*. Верую.

Порфирий. И-и в воскресение Лазаря веруете?

Раскольников (*делает несколько шагов вперед*). Ве-верую. Зачем вам все это?

Порфирий. Буквально веруете?

Раскольников. Буквально.

Порфирий. Вот как-с... так полюбобпытствовал. Извините-с. Но позвольте, — обращаюсь к давешнему, — ведь их не всегда же казнят; иные напротив...

Раскольников (*стоит возле стола напротив Порфирия*). Торжествуют при жизни? О да, иные достигают и при жизни, и тогда...

Порфирий. Сами начинают казнить?

Раскольников. Если надо и, знаете, даже большею частию. Вообще замечание ваше остроумно.

Порфирий. Благодарю-с. Но вот что скажите: чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных? При рождении, что ль, знаки такие есть? Я в том смысле, что тут надо бы поболее точности, так сказать, более наружной определенности: извините во мне естественное беспокойство практического и благонамеренного человека, но нельзя ли тут одежду, например, особую завести, носить что-нибудь, клеймы там, что ли, какие?.. (*Раскольников стоит напротив него, слегка подавшись вперед*.) Потому, согласитесь, если произойдет путаница и один из одного разряда вообразит, что он принадлежит к другому разряду, и начнет «устранять все препятствия», как вы весьма счастливо выразились, так ведь тут...

Раскольников. О, это весьма часто бывает! Это замечание ваше еще даже остроумнее давешнего...

Порфирий. Благодарю-с...

Раскольников. Не стоит-с; но примите в соображение, что ошибка возможна ведь только со стороны первого разряда, то есть «обыкновенных» людей. Несмотря на врожденную склонность их к послушанию, по некоторой игровости природы, в которой не отказано даже и корове, весьма многие из них любят воображать себя передовыми людьми, «фразушителями» и лезть в «новое слово», и это совершенно искренно-с. Но, по-моему, тут не может быть значительной опасности, и вам, право, нечего беспокоиться, потому что они никогда далеко не шагают. За увлечение, конечно, их можно иногда бы посечь, чтобы напомнить им свое место, но не более; тут и исполнителя даже не надо: они сами себя посекут, потому что очень благонравны; иные друг дружке эту услугу оказывают, а другие сами себя собственноручно... Покаяния разные публичные при сем на себя налагают, — выходит красиво и назидательно, одним словом, вам беспокоиться нечего... Такой закон есть.

Порфирий. Ну, по крайней мере с этой стороны, вы меня хоть несколько успокоили; но вот ведь опять беда-с: скажите, пожалуйста, много ли таких людей,

которые других-то резать право имеют, «необыкновенных-то» этих? Я, конечно, готов преклониться, но ведь согласитесь, жутко-с, если уж очень-то много их будет, а?

Раскольников. О, не беспокойтесь и в этом. Вообще людей с новой мыслью, даже чуть-чуть только способных сказать хоть что-нибудь *новое*, необыкновенно мало рождается, даже до странности мало. Ясно только одно, что порядок зарождения людей, всех этих разрядов и подразделений, должно быть, весьма верно и точно определен каким-нибудь законом природы. Закон этот, разумеется, теперь неизвестен, но я верю, что он существует и впоследствии может стать и известным. Огромная масса людей, материал, для того только и существует на свете, чтобы наконец, чрез какое-то усилие, каким-то таинственным до сих пор процессом, посредством какого-нибудь перекрещивания родов и пород, понатужиться и породить наконец на свет, ну хоть из тысячи одного, хотя сколько-нибудь самостоятельного человека. Еще с более широкою самостоятельностью рождается, может быть, из десяти тысяч один (я говорю примерно, наглядно). Еще с более широкою — из ста тысяч один. Гениальные люди — из миллионов, а великие гении, завершители человечества, — может быть, по истечении многих тысячей миллионов людей на земле. Одним словом, в реторту, в которой все это происходит, я не заглядывал. Но определенный закон непременно есть и должен быть; тут не может быть случая.

Разумихин. Да что вы оба, шутите, что ль? Морочите вы друг друга иль нет? Сидят и один над другим подшучивают! (*Подходит к Раскольникову справа.*) Ты серьезно, Родя? Ну, брат, если действительно это серьезно, то... Ты, конечно, прав, говоря, что это не ново и похоже на все, что мы тысячу раз читали и слышали; но что действительно *оригинально* во всем этом, — и действительно принадлежит одному тебе, к моему ужасу, — это то, что все-таки кровь *по совести* разрешаешь, и, извини меня, с таким фанатизмом даже... (*Становится между Раскольниковым и Порфирием.*) В этом, стало быть, и главная мысль твоей статьи заключается. Ведь это разрешение крови *по совести*, это... это, по-моему, страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное...

Порфирий. Совершенно справедливо, страшнее-с.

Раскольников оборачивается к Порфирию. Разумихин хлопает Раскольникова по плечу.

Разумихин. Нет, ты как-нибудь да увлекся! Ты не можешь так думать... Прочту. (*Отходит на несколько шагов вглубь сцены, затем садится на диван лицом к зрителям и продолжает читать статью.*)

Раскольников. В статье всего этого нет, там только намеки.

Порфирий (*подходит к Раскольникову, берет его под руку и ведет вперед*). Так-с, так-с... Мне почти стало ясно теперь, как вы на преступление изволите смотреть-с, но... уж извините меня за мою назойливость — видите ли-с: успокоили вы меня давеча очень-с насчет ошибочных-то случаев смешения обоих

разрядов, но... меня все тут практические разные случаи опять беспокоят! Ну какой какой-нибудь муж, али юноша, вообразит, что он Ликург али Магомет... — будущий, разумеется, — да и давай устранять к тому все препятствия... Предстоит, дескать, далекий поход, а в поход деньги нужны... и начнет добывать себе для похода... знаете?

Раскольников. Я должен согласиться, что такие случаи действительно должны быть. Глупенькие и тщеславные особенно на эту удочку попадают; молодежь в особенности.

Порфирий. Вот видите-с. Ну так как же-с?

Раскольников. Да и так же. Не я в этом виноват. Так есть и будет всегда. Вот он говорил сейчас, что я кровь разрешаю. Так что же? Общество ведь слишком обеспечено ссылками, тюрьмами, судебными следователями, каторгами, — чего же беспокоиться? И ищите вора!..

Порфирий. Ну, а коль същем?

Раскольников. Туда ему и дорога.

Порфирий. Вы-таки логичны. Ну-с, а насчет его совести-то?

Раскольников. Да какое вам до нее дело?

Порфирий. Да так уж, по гуманности-с.

Раскольников. У кого есть она, тот страдай, коль сознает ошибку. Это и наказание ему.

Порфирий. Ну-с, браните меня или нет, сердитесь иль нет, а я не могу утерпеть. Позвольте еще вопросик один, одну только маленькую идейку хотел пропустить, единственно только чтобы не забыть-с...

Раскольников. Хорошо, скажите вашу идейку.

Порфирий. Ведь вот-с... право, не знаю, как бы удачнее выразиться... идейка-то уж слишком игривенькая... психологическая-с... *(Отходит от стола вправо, оборачивается и становится напротив Раскольникова.)* Ведь вот-с, когда вы вашу статейку-то сочиняли, — ведь уж быть того не может, хе-хе! чтобы вы сами себя не считали, ну хоть на капельку, — тоже человеком «необыкновенным» и говорящим новое слово, — в вашем то есть смысле-с... Ведь так-с?

Раскольников. Очень может быть.

Порфирий *(утирается в стол обеими руками)*. А коль так-с, то неужели вы бы сами решились перешагнуть через препятствие-то?.. Ну, например, убить и ограбить?..

Раскольников. Если бы я перешагнул, то уж, конечно, вам бы не сказал.

Порфирий. Нет-с, это ведь я так только интересуюсь, собственно, для разуменья вашей статьи, в литературном только одном отношении-с...

Раскольников. Позвольте вам заметить, что Магометом иль Наполеоном я себя не считаю... ни кем бы то ни было из подобных лиц, следственно, и не могу.

не быв ими, дать вам удовлетворительного объяснения о том, как бы я поступил.

Порфирий (*фамильярно похлопывает Раскольников по спине, отходит и садится в кресло*). Ну, полно же, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?

Заметов (*из-за дивана*). Уж не Наполеон ли какой будущий и нашу Алену Ивановну на прошлой неделе топором уюкошил?

Раскольников направляется к выходу. Порфирий идет за ним и жмет ему руку.

Порфирий. Вы уж уходите! Очень, очень рад знакомству. А насчет вашей просьбы не имейте и сомнения. Так-таки и напишите, как я вам говорил. Дал лучше всего зайдите ко мне туда сами... как-нибудь на днях... да хоть завтра. Я буду там часов этак в одиннадцать, наверно. Все и устроим... поговорим... Вы же, как один из последних, *таи* бывших, может, что-нибудь и сказать бы нам могли...

Раскольников. Вы хотите меня официально допрашивать, со всею обстановкой?

Порфирий. Зачем же-с? Вы не так поняли. Я, видите ли, не упускаю случая и... и всеми закладчиками уже разговаривал... от иных отбирал показания... а вы, как последний... Да вот, кстати же! Кстати вспомнил, что ж это я! (*Заметову*.) Вот ведь ты об этом Николашке мне тогда уши промозолил... ну, ведь и сам знаю, сам знаю, что парень чист, да ведь что ж делать, и Митьку вот пришлось обеспокоить... вот в чем дело-с, вся-то суть-с: проходя тогда по лестнице... позвольте: ведь вы в восьмом часу были-с? (*Берет Раскольникова под руку и ведет на три шага вперед. Разумихин остается сиди.*)

Раскольников. В восьмом.

Заметов переходит от стула к краю сцены и становится справа от стола.

Порфирий. Так проходя-то в восьмом часу-с, по лестнице-то, не видали ль хоть вы, во втором-то этаже, в квартире-то отворенной — помните? — двух работников или хоть одного из них? Они красили там, не заметили ли? Это очень, очень важно для них!..

Раскольников. Красильщиков? Нет, не видал, да и квартиры такой, отпертой, что-то не заметил... а вот в четвертом этаже — так помню, что чиновник один переезжал из квартиры ... напротив Алены Ивановны... помню... это я ясно помню... солдаты диван какой-то выносили и меня к стене прижали... а красильщиков — нет, не помню, чтобы красильщики были... да и квартиры отпертой нигде. кажется, не было. Да; не было...

Разумихин (*подходит к Порфирию и Раскольникову*). Да ты что же! Да ведь красильщики мазали в самый день убийства, а ведь он за три дня там был? Ты что спрашиваешь-то?

Порфирий (*хлопает себя по лбу*). Фу! перемешал! Черт возьми, у меня с этим делом ум за разум заходит! Нам ведь так бы важно узнать, не видал ли кто их, в восьмом-то часу, в квартире-то, что мне и вообразись сейчас, что вы тоже могли бы сказать... совсем перемешал!

Раскольников. Так надо быть внимательнее (*Жмет Порфирию руку; другой рукой похлопывает его. Выходит вместе с Разумихиным.*)

Сцена 4 — ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ

Комната Сони в глубине сцены. Параллельно — квартира Порфирия.

Соня ведет за собой Коха, раздевается, они ложатся на кровать. Затемнение.

В это время в квартире Порфирия Мещанин дает показания.

Мещанин. Я его спрашиваю: «Вам чего-с?» А он вместо ответа только взялся за колокольчик, да и дернул. Ну, я ему и крикнул: мол, что те надо? кто таков? «Фатеру, говорит, хочу нанять. Осматриваю». Кто ж это фатеру по ночам нанимает? К тому же с дворником надо бы прийти. Тут он возьми да и спроси: «Пол-то, дескать, вымыли? Красить будут? Крови-то нет?» «Какой крови? — спрашиваю». «А старуху-то, говорит, убили с сестрой. Тут целая лужа была». «Да что ты за человек? — говорю» «Я? — говорит — А тебе хочется знать?.. Пойдем в контору, там скажу». Ну, я погрознее кричу, мол, кто таков? «Я, отвечает, Родион Романович Раскольников, бывший студент, а живу здесь в переулке, отсюда недалеко. У дворника спроси... он меня знает». «Да вам чего? — кричу — ты чего пристал?» А он мне с такой насмешкой: мол, струсил в контору-то? Ну, я, ясно дело, осерчал: «Чего, говорю, струсил? Ты чего пристал? Пшол! Пшол!» Чуден нынче стал народ.

Затемнение в квартире Порфирия. Освещается комната Сони.

Кох и Соня встают с кровати и одеваются.

Кох. Начал я тут шевелить ручку двери: нажму и отпущу, нажму и отпущу. А как поднялись мы наверх, дверь старухину застали открытой. Внутри лежали тела процентщицы и сестры ее, все в крови. *(дает Соне деньги, идет к краю сцены)* Если б я там остался, он бы и меня убил топором.

Из-за ширмы выходит Поленька. Кох смотрит на девочку,
достаёт бумажник и протягивает ей ассигнацию.

Поленька *(оправдывающимся тоном)*. Сестра желтый билет получила, чтобы нас спасти.

Кох выходит. Входит Раскольников. Поленька узнает его, подбегает, выпирает табурет,

Раскольников садится. Девочка идет к Соне, которая занимается туалетом.

Поленька. Соня, Соня...

Соня *(выходит)*. Это вы! Господи!

Раскольников. Я поздно... Одиннадцать часов есть?

Соня. Есть. Сейчас у хозяев часы пробили... я сама слышала...

Раскольников. Что ж вы стоите? Сядьте. Какая вы худенькая! Вон какая у вас рука! Совсем прозрачная. Пальцы как у мертвой.

Соня. Я и всегда такая была.

Раскольников становится на колени, припадает к ногам Сони,
касаясь лбом пола; целует ее ноги.

Соня (*в ужасе отшатывается*). Что вы, что вы это? Передо мной! Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница!

Раскольников (*встает*). Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился. (*Уходит вглубь сцены, оборачивается.*) А что ты великая грешница, то это так. (*Подходит к сидящей за столом Соне, садится рядом с ней.*) А лучше всего, тем ты грешница, что понапрасну умертвила и предала себя. Еще бы не ужас, что ты живешь в этой грязи, которую так ненавидишь, и в то же время знаешь сама, что никому ты этим не помогаешь и никого ни от чего не спасаешь! Да скажи же мне наконец, как этаким позор и такая низость в тебе рядом с другими противоположными и святыми чувствами совмещаются? Ведь справедливее, тысячу раз справедливее и разумнее было бы прямо головой в воду и разом покончить!

Левая рука Раскольникова лежит на столе, всем телом он подался вперед,
в сторону Сони, в правой руке держит фуражку.

Соня. А с ними-то что будет?

Раскольников. С Полечкой, наверно, то же самое будет.

Соня. Нет! нет! Бог, такого ужаса не допустит!.. Ее Бог защитит, Бог!..

Раскольников. Да, может, и Бога-то совсем нет!

Соня берет со стола Библию, прижимает ее к груди.

Раскольников. Так ты очень молишься Богу-то, Соня?

Соня. Что ж бы я без Бога-то была?

Раскольников. А тебе Бог что за это делает?

Соня (*внезапно кричит, строго и гневно глядя на Раскольникова*). Молчите! Не спрашивайте! Вы не стоите!..

Раскольников (*вырывает у нее Библию*). Так и есть! Так и есть! Не стою!

Соня. Все делает!

Раскольников (*листает Библию*). Где тут про Лазаря? Про воскресение Лазаря где? Отыщи мне.

Соня. Не там смотрите... в четвертом Евангелии...

Раскольников (*бросает Библию на стол*). Найди и прочти мне.

Соня (*поднимает Библию, встает*). Разве вы не читали?

Раскольников (*подпирает голову руками*). Давно... Когда учился.
(*Бьет кулаком по столу.*) Читай!

Соня. А в церкви не слышали?

Раскольников. Я... не ходил. А ты часто ходишь?

Соня. Н-нет.

Раскольников. Понимаю...

Соня. Я на прошлой неделе была... панихиду служила.

Раскольников. По ком?

Соня. По Лизавете. Ее топором убили.

Раскольников. Ты с Лизаветой дружна была?

Соня. Да... Она была справедливая... она приходила... редко... нельзя было.
Мы с ней читали и... говорили. Она Бога узрит.

Раскольников. Читай!

Соня. Зачем вам? Ведь вы не веруете?..

Раскольников. Читай! Я так хочу! (*Бьет кулаком по столу.*)

Входит Поленька, становится возле ширмы, смотрит на сестру.

Соня. «Был же болен некто Лазарь, из Вифании... из селения, где жили Мария и Марфа, сестра ее...» (*Замолкает.*)

Раскольников (*смотрит в стол, подперев голову руками и закрыв лицо*).
Читала же Лизавете!

Соня передает Библию Поленьке. Та берет книгу и садится за стол рядом с Раскольниковым.

Поленька (*читает*). «И многие из Иудеев пришли к Марфе и Марии утешать их в печали о брате их. Марфа, услышав, что идет Иисус, пошла навстречу Ему; Мария же сидела дома. Тогда Марфа сказала Иисусу: Господи! если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой. Но и теперь знаю, что чего Ты попросишь у Бога, даст Тебе Бог. Иисус говорит ей: воскреснет брат твой. Марфа сказала Ему: знаю, что воскреснет в воскресение, в последний день. Иисус сказал ей: *Я есть воскресение и жизнь*; верующий в Меня, если и умрет, оживет. И всякий живущий верующий в Меня не умрет вовек. Веришь ли сему?»

Соня (*отвечает по памяти*). «Она говорит Ему: так, Господи! Я верую, что Ты Христос, Сын Божий, грядущий в мир».

Поленька (*продолжает читать*). «Мария же, пришедши туда, где был Иисус, и увидев Его, пала к ногам Его; и сказала Ему: Господи! если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой. Иисус, когда увидел ее плачущую и пришедших с нею Иудеев плачущих, Сам восскорбел духом и возмущился. И сказал: где вы положили его? Говорят Ему: Господи! поди и посмотри. Иисус прослезился. Тогда Иудеи говорили: смотри, как Он любил его. А некоторые из них сказали: не могли Сей, отверзший очи слепому, сделать, чтоб и этот не умер? Иисус же, опять скорбя внутренно, проходит ко гробу. То была пещера, и камень лежал на ней. Иисус

говорит: отнимите камень. Сестра умершего Марфа говорит ему: Господи! уже смердит; ибо *четыре* дни, как он во гробе. Иисус говорит ей: не сказал ли Я тебе, что если будешь веровать, увидишь славу Божию? И так, отняли камень от пещеры, где лежал умерший. Иисус же возвел очи к небу и сказал: Отче, благодарю Тебя, что Ты услышал Меня. Я и знал, что Ты всегда услышишь Меня; но сказал сие для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты послал Меня. Сказав сие, воззвал громким голосом: Лазарь! иди вон. И *вышел умерший*».

С о н я. Все об воскресении Лазаря.

Р а с к о л ь н и к о в (*спустя несколько секунд*). Ты мне нужна, потому я к тебе и пришел.

С о н я. Не понимаю...

Р а с к о л ь н и к о в. Потом поймешь. Ты тоже переступила... Ты загубила жизнь... *свою*. (*Встает.*) Если ты останешься одна, сойдешь с ума, как и я. Стало быть, нам вместе идти, по одной дороге! Пойдем!

С о н я (*подходит к столу*). Зачем? Зачем вы это!

Р а с к о л ь н и к о в. Зачем? Потому что так нельзя оставаться — вот зачем! Надо же, наконец, рассудить серьезно и прямо, а не по-детски плакать и кричать, что Бог не допустит! А дети? Ведь дети — образ Христов: «Сих есть Царствие Божие». Он велел их чтить и любить, они будущее человечество...

С о н я. Что же, что же делать?

Р а с к о л ь н и к о в. Что делать? Сломать, что надо, раз навсегда, да и только: и страдание взять на себя! Что? Не понимаешь? После поймешь... Свободу и власть, а главное власть! Над всею дрожашею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель! Помни это! Это мое тебе напутствие! Может, я с тобой в последний раз говорю. Если не приду завтра, услышишь про все сама. Если же приду завтра, то скажу тебе, кто убил Лизавету. Прощай! (*Идет к выходу.*)

С о н я. Да разве вы знаете, кто убил?

Р а с к о л ь н и к о в (*оборачивается, подходит к Соне*). Знаю и скажу... Тебе, одной тебе! Я тебя давно выбрал. Я не прощения приду просить к тебе, я просто скажу. (*Поднимает правую руку.*) Прощай. Руки не давай. Завтра! (*Уходит в тубы сцены.*)

Сцена 5 — СЮРПРИЗ

Каменная квартира Порфирия Порфириевича Петровича сидит за столом, перед ним Мещанин стоит смиренно, мнет в руках шапку.

Порфирий. Что? Про кровь выпрашивал? За колокольчик дергал? Ах, разбойники! Знал бы я, что он туда приходил, я б его с конвоем погребовал!

Звонок.

Порфирий. Что же вы со мной делаете? (*Мещанину*) Поле зай за перегородку, сиди пока, не шевелись, может, я тебя и спрошу.

Порфирий выходит из своей квартиры, закрывает дверь, оставив внутри Мещанина, а сам идет навстречу Раскольникову, стоящему в открытых дверях полицейской каторы.



Порфирий — Ежи Штур, Раскольников — Ежи Радзивиллович

Сцена 6 — ДОПРОС

В полицейской конторе.

Порфирий. А, почтеннейший! Вот и вы... в наших краях... *(Пододвигает Раскольникову стул.)* Ну, садитесь-ка, батюшка! Али вы, может, не любите, чтобы вас называли почтеннейшим и... батюшкой, — этак tout court? За фамильярность, пожалуйста, не считите...

Раскольников садится, не сводя с него глаз. Оба следят друг за другом, но едва только их взгляды встречаются, оба молниеносно отводят их.

Раскольников. Я вам принес эту бумажку... об часах-то... вот-с.

Порфирий берет заявление Раскольникова.

Раскольников. Так ли написано или опять переписывать?

Порфирий. Что? Бумажка? Так, так... не беспокойтесь, так точно-с. *(Говорит это, как бы спеша куда-то, и только проговорив, берет бумагу и идет к бюро.)* Да, точно так-с. Больше ничего и не надо. *(Ставит на заявлении печать и прячет его.)*

Раскольников. Вы, кажется, говорили вчера, что желали бы спросить меня... форменно... о моем знакомстве с этой... убитой?

Порфирий. - Да-да-да! Не беспокойтесь! Время терпит, время терпит-с.

Бормочет, похаживая взад и вперед около стола, но как-то без всякой цели, как бы кидаясь то к окну, то к бюро, то опять к столу, то избегая подозрительного взгляда Раскольникова, то вдруг останавливаясь на месте и глядя на него прямо в упор.

Порфирий. Успеем-с, успеем-с!.. А вы курите? Есть у вас? Вот-с, папиросочка-с... *(Бежит запереть казенную квартиру, ключ от которой берет с письменного стола.)* Знаете, я принимаю вас здесь, а ведь квартира-то моя вот тут же, за перегородкой... казенная-с. Поправочки надо было здесь кой-какие устроить. Теперь почти готово... *(Возвращается от дверей казенной квартиры и становится справа от Раскольникова.)* Казенная квартира, знаете, это славная вещь, — а? Как вы думаете?

Раскольников. Да, славная вещь.

Порфирий. Славная вещь, славная вещь... *(Напевает.)* Да! славная вещь!

Раскольников. А знаете что? *(Спрашивает внезапно, почти дерзко)*

смотря на Порфирия и как бы ошущая наслаждение от своей дерзости.) Ведь это существует, кажется, такое юридическое правило, такой прием юридический — для всех возможных следователей — сперва начать издали, с пустячков, или даже с серьезного, но только совсем постороннего, чтобы, так сказать, ободрить или, лучше сказать, развлечь допрашиваемого, усыпить его осторожность и потом вдруг, неожиданнейшим образом огорошить его в самое темя каким-нибудь самым роковым и опасным вопросом; так ли? Об этом, кажется, во всех правилах и наставлениях до сих пор свято упоминается?

Порфирий (*подходит к Раскольникову, при этом все время смеется*). Так, так... что ж, вы думаете, это я вас казенной-то квартирой того... а? (*Заливается нервным, продолжительным смехом, кольшась всем телом.*)

Раскольников (*ударяет рукой по столу, встает*). Порфирий Петрович, вы вчера изъявили желание, чтоб я пришел для каких-то допросов... Я пришел, и если вам надо что, так спрашивайте, не то, позвольте уж мне удалиться. Мне некогда, у меня дело... Мне это все надоело-с, слышите ли, и давно уже... я отчасти от этого и болен был... одним словом... (*Почти кричит, почувствовав, что фраза о болезни совсем некстати.*) Одним словом: извольте или спрашивать меня, или отпустить, сейчас же... а если спрашивать, то не иначе как по форме-с! Иначе не дозволю; а потому, покамест прощайте, так как нам вдвоем теперь нечего делать. (*Идет к выходу.*)

Порфирий (*бежит за Раскольниковым*). Господи! Да что вы это! Да об чем вас спрашивать? Да не беспокойтесь, пожалуйста. Время терпит, время терпит-с, и все это одни пустяки-с! Я, напротив, так рад, что вы наконец-то к нам прибыли... Я как гостя вас принимаю. А за этот смех проклятый вы, батюшка Родион Романович, меня извините. Родион Романович? Ведь так, кажется, вас по батюшке-то?... Нервный человек-с, рассмешили вы меня очень острою вашего замечания; иной раз, право, затрясусь, как гуммиластик, да этак на полчаса... (*Ведет Раскольникова обратно.*) Смешлив-с. По комплекции моей даже паралича боюсь. Да садитесь же, что вы?... (*Раскольников садится.*) Пожалуйста, батюшка, а то подумаю, что вы рассердились... (*Стоит напротив Раскольникова.*) Я вам одну вещь, батюшка Родион Романович, скажу про себя, так сказать в объяснение характеристики. Я, знаете, человек холостой, этак несветский и неизвестный, и к тому же законченный человек, зачоченый человек-с, в семья пошел и... и... и заметили ль вы, Родион Романович, что у нас, то есть у нас в России-с, и всего более в наших петербургских кружках, если два умные человека, не слишком еще между собою знакомые, но, так сказать, взаимно друг друга уважающие, вот как мы теперь с вами-с, сойдутся вместе, то целых полчаса никак не могут найти темы для разговора, — коченеют друг перед другом, сидят и взаимно конфузятся. Отчего это, батюшка, происходит-с? Али честны уж мы очень и друг друга обманывать не желаем, не знаю-с. А? Как вы думаете? (*Подходит к Раскольникову, берет у*

него фуражку и кладет ее на письменный стол.) Да фуражечку-то отложите-с, точно уйти сейчас собираетесь, право, неловко смотреть... Я, напротив, так рад-с... Кофеем вас не прошу-с, не место; но минуток пять времени почему не посидеть с приятелем, для развлечения. И знаете-с, все эти служебные обязанности... *(Идет от письменного стола на середину сцены.)* да вы, батюшка, не обижайтесь, что я вот все хожу-с, взад да вперед; извините, батюшка, обидеть вас уж очень боюсь, а моцион так мне просто необходим-с. Все сижу и уж так рад походить минут пять... геморрой-с... все гимнастикой собираюсь лечиться; там, говорят, статские, действительные статские и даже тайные советники охотно через веревочку прыгают-с; вон оно как, наука-то, в нашем веке-с... так-с... *(Становится справа от письменного стола, потом идет направо.)* А насчет этих приемов-то наших юридических — как остроумно изволили выразиться — так уж совершенно вполне с вами согласен-с. Ну кто же, скажите, из всех подсудимых, даже из самого посконного мужичья, не знает, что его, например, сначала начнут посторонними вопросами усыплять, а потом вдруг и огорошат в самое темя, обухом-то-с, хе! хе! хе! в самое темя, по счастливому уподоблению вашему, хе! хе! так вы это в самом деле подумали, что я квартирой-то вас хотел... хе! хе! *(Стоит за письменным столом и смеется.)* Иронический же вы человек. Ну, не буду! Ах да, кстати, одно словцо другое зовет, одна мысль другую вызывает, — вот вы о форме тоже давеча изволили упомянуть, насчет, знаете, допросика-то-с... *(Опять стоит на середине сцены.)* Да что ж по форме! Форма, знаете во многих случаях, вздор-с. Иной раз только по-дружески поговоришь, ан и выгоднее. Да и что такое в сущности форма, я вас спрошу? *(Становится слева от письменного стола.)* Формой нельзя на всяком шагу стеснять следователя. Дело следователя ведь это, так сказать, свободное художество, в своем роде-с или в роде того... хе-хе-хе!.. А это вы, действительно, совершенно правы-с, действительно, правы-с, что над формами-то юридическими с таким остроумием изволили посмеяться, хе-хе! *(Садится за письменный стол.)* Уж эти (некоторые, конечно) глубокомысленно-психологические приемы-то наши крайне смешны-с, да, пожалуй, и бесполезны-с, в случае если формой-то очень стеснены-с. Вон реформа идет, и мы хоть в названии-то будем переименованы. Да-с... опять-таки я про форму: ну, признавай или, лучше сказать, подозревай я кого-нибудь того, другого, третьего, так сказать, за преступника-с, по какому-нибудь дельцу, мне порученному... Вы ведь в юристы готовитесь, Родион Романович?

Раскольников. Да, готовился...

Порфирий. Ну, так вот вам, так сказать, и примерчик на будущее, — то есть не подумайте, чтоб я вас учить осмелился: звона ведь вы какие статьи о преступлениях печатаете! Нет-с, а так, в виде факта, примерчик осмелюсь представить. Так вот считай я, например, того, другого, третьего за преступника... *(Встает, садится.)* ну зачем, спрошу, буду я его раньше срока беспокоить, хотя бы я и

улики против него имел-с? Иного я и обязан, например, заарестовать поскорее, а другой ведь не такого характера, право-с; так отчего ж бы и не дать ему погулять по городу, хе-хе-с! Вы смеетесь? А между тем ведь это так-с, с иным субъектом особенно, потому люди многообразны-с, и над всем одна практика-с. *(Берет и бросает лежащие на письменном столе документы.)* Вы вот изволите теперича говорить: улики; да ведь оно, положим, улики-с, да ведь улики-то, батюшка, о двух концах, большею-то частью-с, а ведь я следовательно, стало быть, слабый человек, каюсь: хотелось бы следствие, так сказать, математически ясно представить, хотелось бы такую уличку достать, чтоб на дважды два четыре походило! А ведь засади его не вовремя — хотя бы я был и уверен, что это он, — так ведь я, пожалуй, сам у себя средства отниму к дальнейшему его обличению. *(Снова садится за письменный стол.)* А почему? *(Раскольников правой рукой облакачивает на письменный стол.)* А потому что я ему, так сказать, определенное положение дам, так сказать, психологически его определю и успокою, вот он и уйдет от меня в свою скорлупу: поймет наконец, что он арестант. Да оставь я иного-то господина совсем одного: не бери я его и не беспокой, но чтоб знал он каждый час и каждую минуту, или по крайней мере подозревал, что я все знаю, всю подноготную, и денно и ночью слежу за ним, неусыпно его сторожу, и будь он у меня сознательно под вечным подозрением и страхом, так ведь, ей-богу, закружится, право-с, сам придет да, пожалуй, еще и наделает чего-нибудь, что уже на дважды два походить будет, так сказать, математический вид будет иметь, — оно и приятно-с. *(Встает, подходит к Раскольникову и склоняется над ним.)* Это и с мужиком сиволапым может произойти, а уж с нашим братом, современно умным человеком, да еще в известную сторону развитым, и подавно! Потому, голубчик, что весьма важная штука понять, в какую сторону развит человек. А нервы-то-с, нервы-то-с, вы их-то так и забыли-с! Ведь все это ныне больное, да худое, да раздраженное!.. А желчи-то, желчи в них во всех сколько! Да ведь это, я вам скажу, при случае своего рода рудник-с! *(Опять садится за письменный стол.)* И какое мне в том беспокойство, что он несвязанный ходит по городу! Да пусть, пусть его погуляет пока, пусть; я ведь и без того знаю, что он моя жертвочка и никуда не убежит от меня! Да и куда ему бежать, хе-хе! За границу, что ли? За границу поляк убежит, а не он, тем паче, что я слежу, да и меры принял. В глубину отечества убежит, что ли? Да ведь там мужики живут, настоящие, посконные, русские; этак ведь современно-то развитый человек скорее острог предпочтет, чем с такими иностранцами, как мужики наши, жить, хе-хе! *(Встает, выходит на середину сцены.)* Но это все вздор и наружное. Что такое: убежит! Это форменное; а главное-то не то; не по этому одному он не убежит от меня, что некуда убежать: он у меня психологически не убежит, хе-хе! Каково выраженьице-то! *(Склоняется над Раскольниковым.)* Видали бабочку перед свечкой? Ну, так вот он все будет *(Водит указательным пальцем правой руки по столешнице.)*, все будет около

меня, как около свечки, кружиться; свобода не мила станет, станет задумываться, запутываться, сам себя кругом запутает, как в сетях, затревожит себя насмерть!.. Мало того: сам мне какую-нибудь математическую штучку, вроде дважды двух приготовит, — лишь дай я ему только антракт подлиннее... И все будет, все будет около меня же круги давать, все суживая да суживая радиус (*Ударяет кулаком по столу.*), и — хлоп! Прямо мне в рот и влетит, я его и проглочу-с, а это уж очень приятно-с, хе-хе-хе!

Раскольников не отвечает, он сидит бледный и неподвижный, напряженно всматриваясь в лицо Порфирия.

Порфирий. Нет, вы, я вижу, не верите-с, думаете все, что я вам шуточки невинные подвожу. (*Садится за письменный стол.*) Оно, конечно, вы правы-с; у меня и фигура уж так самим Богом устроена, что только комические мысли в других возбуждает; буффон-с; но человек я откровенный-с... Откровенный я человек или нет? Как по вашему? Уж кажется, что вполне: этакие-то вещи вам задаром сообщая, да еще награждения за это не требую, хе-хе! Да что это вы так поблбднели, Родион Романович, не душно ли вам? (*Подается вперед и пристально смотрит на Раскольникова.*) Не растворить ли окошечко?

Раскольников. О, не беспокойтесь, пожалуйста! Пожалуйста, не беспокойтесь! Порфирий Петрович! Я, наконец, вижу ясно, что вы положительно подозреваете меня в убийстве этой старухи и ее сестры Лизаветы. С своей стороны объявляю вам, что все это мне давно уже надоело. Если находите, что имеете право меня законно преследовать, то преследуйте; арестовать, то арестуйте. Но смеяться себе в глаза и мучить себя я не позволю. (*Ударяет кулаком по столу.*) Не позволю-с! Слышите вы это, Порфирий Петрович? Не позволю! (*Порфирий выбегает из-за письменного стола и тащит Раскольникова на диван.*)

Порфирий. Ах, Господи, да что это опять! Батюшка! Родион Романович! Родименький! Отец! Да что с вами?

Раскольников (*снова кричит*). Не позволю!

Порфирий. Батюшка, потише! Ведь услышат, придут! Ну что тогда мы им скажем, подумайте!

Раскольников (*машинально понижая голос до шепота*). Не позволю, не позволю!

Порфирий (*быстро поворачивается и бежит открывать окно*). Воздуху пропустить свежего! Припадочек... припадочек... (*Бежит к бюро за графином и стаканом.*) Да водицы бы вам, голубчик, испить, ведь это припадок-с! Батюшка, испейте. (*Шепчет, подбегая к Раскольникову с графином.*) Авось поможет... (*Раскольников отстраняет стакан.*) Родион Романович! миленький! да вы этак себя с ума сведете, уверяю вас, э-эх! А-ах! Выпейте-ка! Да выпейте хоть немножечко! (*Сам пьет воду из стакана.*) Да-с, припадочек у нас был-с! Этак вы опять, голубчик, прежнюю болезнь себе возвратите. Господи! Да как же этак себя не

беречь? *(Идет отнести на место графин и стакан. Раскольников встает с дивана и подходит к нему.)* Да то же, батюшка, Родион Романович, что я не такие еще ваши подвиги знаю; обо всем известен-с! Ведь я знаю, как вы квартиру-то нанимать ходили, под самую ночь, когда смерклось, да в колокольчик стали звонить, да про кровь спрашивали. Ну, что? Угадал я настроение-то ваше душевное?.. *(Раскольников судорожно цепляется за бюро, Порфирий пытается оторвать его, но безуспешно.)* Да садитесь же, батюшка, ради Христа! Пожалуйста, отдохните, лица на вас нет; да присядьте же. *(Раскольников садится; Порфирий отодвигает графин с водой, идет на середину сцены.)* Эх-ма, ай-ай-ай! Да этак что же, батюшка? *(Раскольников опять встает, подходит к Порфирию.)* Этак можно и горячку нажить, когда уж этакие поползновения нервы свои раздражать являются, по ночам в колокольчик ходить звонить да про кровь расспрашивать! *(Стоят на середине сцены друг против друга, лицом к лицу.)* Эту ведь я психологию-то изучил всю на практике-с. Этак ведь иногда человека из окна али с колокольни соскочить тянет, и ощущение-то такое соблазнительное. Тоже и колокольники-с... Болезнь, Родион Романович, болезнь! *(Пододвигает Раскольникову стул, тот самый, на котором он сидел прежде.)* Бред у вас! Это все у вас просто в бреду одном делается!..

Раскольников *(садится на стул)*. Это было не в бреду, это было наяву! Наяву, наяву! Слышите ли?

Порфирий. Да, понимаю и слышу-с! Вы и вчера говорили, что не в бреду, особенно даже напирали, что не в бреду! Все, что вы можете сказать, понимаю-с! *(Садится на корточки рядом с Раскольниковым.)* Э-эх!.. Да послушайте же, Родион Романович, благодетель вы мой, ну вот хоть бы это-то обстоятельство. Ведь вот будь вы действительно, на самом деле преступны али там как-нибудь замешаны в это проклятое дело, ну стали бы вы, помилуйте, сами напирать, что не в бреду вы все это делали, а, напротив, в полной памяти? Да еще особенно напирать, с упорством таким, особенным, напирать, — ну могло ли быть, ну могло ли быть это, помилуйте? Да ведь совершенно же напротив, по-моему. Ведь если б вы за собой что-либо чувствовали, так вам именно следовало бы напирать: что непременно, дескать, в бреду! Так ли? Ведь так?

Раскольников отпшатывается к самой спинке дивана

от наклонившегося к нему Порфирия и рассматривает его в недоумении.

Раскольников *(с губами, искривившимися в болезненной улыбке)*. Вы мне хотите показать, что всю игру мою знаете, все ответы мои заранее знаете. *(Порфирий обходит бюро и садится за него.)* Запугать меня хотите... или просто смеетесь надо мной... *(Вдруг в глазах Раскольникова вспыхивает беспредельная злоба.)* Лжете вы все! Вы сами отлично знаете, что самая лучшая увертка преступнику по возможности не скрывать, чего можно не скрывать. Не верю я вам!

Порфирий *(вскакивает и ударяет кулаком по столу)*. Мономания какая-

то в вас засела. Так не верите мне? А я вам скажу, что уж верите, уж на четверть аршина поверили, а я сделаю, что поверите и на весь аршин, потому истинно вас люблю и искренно добра желаю. Да-с, желаю-с, и еще раз повторю-с: колокольники. Да этакую-то драгоценность, этакой факт (целый ведь факт-с!) я вам так, с руками и с ногами, и выдал, я-то, следовательно! И вы ничего в этом не видите? Да подозревай я вас хоть немножко, так ли следовало мне поступить? (*Садится за бюро и закуривает папиросу.*)

Раскольников вздрагивает всем телом,
так что Порфирий слишком ясно это замечает.

Раскольников. Лжете вы все! Я не знаю ваших целей, но вы все лжете... Давеча вы не в этом смысле говорили, и ошибиться нельзя мне... Вы лжете!

Порфирий. Я лгу? (*Подхватывает, сохраняя самый веселый и насмешливый вид.*) Я лгу?.. Ну а как же это я (я-то, следовательно) с вами поступил, сам вам подсказывая и выдавая все средства к защите, сам же вам всю эту психологию подводя: «Болезнь, дескать, бред, разобижен был»? А?

Раскольников. Одним словом... Одним словом, я хочу знать: признаете ли вы меня окончательно свободным от подозрений или нет? Говорите, Порфирий Петрович, говорите положительно и окончательно, и скорее, сейчас!

Порфирий. Да к чему вам знать, к чему вам так много знать, коли вас еще и не начали беспокоить нисколько! Зачем сами-то вы так к нам спрашиваетесь, из каких причин? А? хе-хе-хе!

Раскольников (*вопит в ярости*). Повторяю вам, что не могу дольше переносить...

Порфирий (*стремительно встает и подходит к Раскольникову*). Чего-с? Незвестности-то?

Раскольников. Не язвите меня! Я не хочу!.. Говорю вам, что не хочу!.. Не могу и не хочу!.. Слышите! Слышите!

Порфирий (*шепотом*). Да тише, тише! Ведь услышат! Серьезно предупреждаю.

Озадаченный сперва Раскольников вдруг впадает в настоящее исступление;
но странно: он опять слушается приказания говорить тише,
несмотря на самый сильный приступ бешенства.

Раскольников. Я не дам себя мучить! Арестуйте меня, обыскивайте меня, но извольте действовать по форме, а не играть со мной-с! Не смейте...

Порфирий. Да не беспокойтесь же вы о форме. Я вас, батюшка, пригласил теперь по-домашнему, совершенно этак по-дружески!

Раскольников. Не хочу я вашей дружбы и плюю на нее! Слышите ли? И вот же: беру фуражку и иду. (*Берет с бюро фуражку и идет налево.*) Ну-тка, что теперь скажешь, коли намерен арестовать? (*Направляется к дверям.*)

Порфирий (*кричит ему вслед, потом ложится на диван*). А сюрпризик-то не хотите разве посмотреть?

Раскольников (*спустя несколько секунд входит, идет направо*). Какой сюрпризик? что такое?

Порфирий (*указывает пальцем на дверь своей квартиры*). Сюрпризик-с, вот тут, за дверью у меня сидит, хе-хе-хе!

Раскольников (*идет в указанную сторону*). Что такое? где? что?.. (*Подходит к двери и хочет ее отворить, но она оказывается запертой*.)

Порфирий. Заперта-с, вот и ключ! (*Показывает ключи, лежащие на письменном столе*.)

Раскольников (*сбрасывает ключи с письменного стола*). Лжешь ты все! Лжешь, полишинель проклятый! Я все, все понимаю! Ты лжешь и дразнишь меня, чтоб я себя выдал...

Порфирий (*вскакивает, подходит к Раскольникову*). Да уж больше и нельзя себя выдать, батюшка, Родион Романыч. Ведь вы в исступление пришли. Не кричите, ведь я людей позову-с! (*Выходит на середину сцены, Раскольников за ним*.)

Раскольников. Лжешь, ничего не будет! Зови людей! Ты знал, что я болен, и раздражить меня хотел, до бешенства, чтоб я себя выдал, вот твоя цель! Нет, ты фактов подавай! Я все понял! У тебя фактов нет, у тебя одни только дрянные, ничтожные догадки!.. Ты знал мой характер, до исступления меня довести хотел, а потом и огорошить вдруг попами да депутатами... Ты их ждешь? а? Чего ждешь? Где? Подавай!

Порфирий. Ну какие тут депутаты-с, батюшка! Вообразится же человеку!

За дверью в другой комнате слышится шум.

Раскольников. А, идут! Ты за ними послал!.. Ты их ждал! Ты рассчитал... Ну, подавай сюда всех: депутатов, свидетелей, чего хочешь... давай! Я готов! готов!..

Сцена 7 — «Я УБИВЕЦ»

Полицейская контора.

Порфирий (*кричит*). Что такое? Ведь я предупредил...

Ответа нет, но слышно, что за дверью находятся несколько человек
и как будто кого-то отталкивают.

Порфирий (*повторяет встревоженно*). Да что там такое?

Входит Порох.

Порох. Арестанта привели, Николая.

Порфирий. Не надо! Прочь! Подождать!.. Зачем он сюда залез!

Порох. Да он...

Вдруг прямо в кабинет врывается какой-то очень бледный человек. Выглядит он с первого взгляда очень странно. Глядит прямо перед собою, но как бы никого не видя.

В глазах его сверкает решимость, но в то же время смертная бледность покрывает лицо его, точно его привели на казнь. Совсем побелевшие губы его слегка вздрагивают. Он еще очень молод, одет как простолюдин, роста среднего, худощавый, с волосами, обстриженными в кружок, с тонкими, как бы сухими чертами лица.

Порфирий (*кричит*). Прочь, рано еще! Подожди, пока позовут!.. (*Внезапно Миколка падает на колени.*) Чего ты?

Миколка (*касается правой рукой пола, крестится на все стороны света*).
Виноват! Мой грех! Я убивец! (*Повторяет.*)

Порфирий (*выходя из мгновенного оцепенения*). Что такое?

Миколка (*ползет к Порфирию на коленях*). Я... убивец...

Порфирий. Как... ты... Как... Кого ты убил? (*Открытой рукой толкает Миколку в плечо — тот падает на пол.*)

Миколка (*лежа на полу*). Алену Ивановну и сестрицу ихнюю, Лизавету Ивановну, я... убил... топором. Омрачение нашло...

Порфирий (*наклоняется и снова толкает Миколку в плечо*). Ты мне что с своим омрачением-то вперед забегаешь? Я тебя еще не спрашивал: находило или нет на тебя омрачение... говори: ты убил?

Раскольников, стоящий на середине сцены, подходит к Миколке и пытается поднять его.

Порфирий внимательно наблюдает за этим. Раскольников, пойманный на своем движении, смущенно отходит.

Миколка. Я убивец... показание сдаю...

Порфирий. Э-эх! Чем ты убил?

Миколка. Топором. Припас.

Порфирий. Эх, спешит! Один? Один убил?

Миколка. Один. А Митька неповинен и всему тому непричастен.

Порфирий. Да не спеши с Митькой-то! Э-эх! Как же ты, ну, как же ты с лестницы-то тогда сбежал? Ведь дворники вас обоих встретили?

Миколка. Это я для отводу... тогда... бежал с Митькой. *(Отвечает поспешно и как бы заранее приготовившись.)*

Порфирий. Ну, так и есть! Не свои слова говорит!

Вдруг опять замечает Раскольникова.

Порфирий. Родион Романович, батюшка! Извините-с, этак нельзя-с; пожалуйста-с... вам тут нечего... я и сам... видите, какие сюрпризы!.. пожалуйста-с!..

Раскольников. Вы, кажется, этого не ожидали?

Порфирий *(стоят друг напротив друга)*. Да и вы, батюшка, не ожидали. Ишь ручка-то как дрожит! хе-хе!

Раскольников. Да и вы дрожите, Порфирий Петрович.

Порфирий. И я дрожу-с; не ожидал-с!..

Раскольников. А сюрпризик-то так и не покажете?

Порфирий. Говорит, а у самого еще зубки во рту один о другой колотятся, хе-хе! Ну-с, до свидания-с.

Раскольников *(выходя)*. По-моему, так прощайте!

Порфирий. Как Бог приведет-с, как Бог приведет-с! *(Остается в стороне Раскольникова.)* Одно словцо-с, Родион Романович; там насчет всего этого прочего, как Бог приведет, а все-таки по форме кой о чем придется спросить-с... так мы еще увидимся, так-с.

Раскольников *(подходит к Порфирию)*. А вы меня, Порфирий Петрович, извините насчет давешнего... я погорячился.

Порфирий *(обнимая Раскольникова)*. Ничего-с, ничего-с... Я и сам-то-с... Ядовитый характер у меня, каюсь, каюсь! Да вот мы увидимся-с. Если Бог приведет, так и очень, и очень увидимся-с!.. *(Обнимаются.)*

Раскольников. И окончательно познаем друг друга?

Порфирий. И окончательно познаем друг друга.

Раскольников *(собирается уходить)*. Я бы вам пожелал бóльших

успехов, да ведь видите, какая ваша должность комическая!

Порфирий. Почему же комическая-с?

Раскольников. Да как же, вот этого бедного Миколку вы ведь как, должно быть, терзали и мучили, психологически-то, на свой манер, покамест он не сознался; день и ночь, должно быть, доказывали ему: «Ты убийца, ты убийца...» — ну а теперь, как он уж сознался, вы его опять по косточкам разминать начнете: «Врешь, дескать, не ты убийца! Не мог ты им быть! Не свои ты слова говоришь!» Ну, так как же после этого должность не комическая?

Порфирий (*садится за письменный стол; Раскольников стоит рядом*). Хе-хе-хе! А таки заметили, что я сказал сейчас Николаю, что он «не свои слова говорит»?

Раскольников. Как не заметить?

Порфирий. Остроумны, остроумны-с. Все-то замечаете! Настоящий игривый ум-с! И самую-то комическую струну и зацепите... хе-хе! Это ведь у Гоголя, из писателей, говорят, эта черта была в высшей-то степени?

Раскольников. Да, у Гоголя.

Порфирий (*делает прощальный жест*). Да-с, у Гоголя-с... до приятнейшего свидания-с.

Раскольников (*выходя*). До приятнейшего свидания...

Порфирий берет ключи, идет к дверям своей квартиры, отпирает их. Оттуда выходит Мещанин и кланяется Порфирию в пояс. Полицейский приносит суп, ставит поднос на письменный стол. Порфирий начинает есть.

Порфирий. Ступай пока, но я тебя еще потребую и еще спрашивать буду... (*Миколке*.) Садись! (*Продолжая есть*.) Ну, говори.

Миколка. Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил.

Затемнение.

Сцена 8 — СЮРПРИЗ ИЗВИНЯЕТСЯ

Коморка Раскольников. Ночь. Раскольников слышит в коридоре чьи-то шаги, вскакивает, садится на кровати. Шаги останавливаются возле двери.

Раскольников. Что вам?

Мещанин. Виноват... *(Кланяется чуть не до земли, касаясь правой рукой пола.)*

Раскольников. В чем?

Мещанин. В злобных мыслях. Обидно стало. Как вы изволили тогда приходить и про кровь спрашивали, обидно мне стало, что втуне оставили и за пьяного вас почли. И так обидно, что сна решился. А запомнивши адрес, мы вчера сюда приходили и спрашивали...

Раскольников. Кто приходил?

Мещанин. Я, то есть, вас обидел.

Раскольников. Так вы из того дома?

Мещанин. Да я там же, тогда же в воротах с ними стоял, али запомнили? А паче всего обидно стало...

Раскольников. Это вы сказали сегодня Порфирию... о том, что я приходил?

Мещанин. Какому Порфирию?

Раскольников. Приставу следственных дел.

Мещанин. Я сказал. Дворники не пошли тогда, я и пошел.

Раскольников. Сегодня?

Мещанин. Перед вами за минуточку был. И все слышал, все, как он вас истязал.

Раскольников. Где? Что? Когда?

Мещанин. Да тут же, у него за перегородкой, все время просидел.

Раскольников. Как? Так это вы-то были сюрприз?

Мещанин. Видемши я, что дворники с моих слов идти не хотят, стало мне обидно, и сна решился, и стал узнавать. А разузнавши вчера, сегодня пошел. Стал я ему докладывать все, как было, и стал он по комнате сигать и себя в грудь

кулаком бил: «Что вы, говорит, со мной, разбойники, делаете? Знал бы я такое дело, я б его с конвоем потребовал!» А как об вас доложили, ну, говорит, по-те зайи за перегородку, сиди пока, не шевелись, что бы ты ни услышал. А как привели Николая, тут он меня, после вас, и вывел: я тебя еще, говорит, потребую и еще спрашивать буду...

Раскольников. А Николая при тебе спрашивал?

Мещанин. Как вас вывел, и меня тотчас вывел... За оговор и за злобу мою простите... *(Кланяется до земли, касаясь рукой сперва чепа, а затем пола)*

Раскольников. Бог простит. *(Самом себе.)* Теперь мы еще поборемся.
Затемнение



Раскольников - Ежи Радзивилевич, Соня - Барбара Грабовская-Олива

Сцена 9 — «ВОТ И ПРИШЕЛ»

Сцена освещается. Комната Сони. Раскольников и Соня входят вместе. Раскольников останавливается возле стола, Соня — возле своей кровати.

С о н я. Только не говорите со мной как вчера! И так мучений довольно... Говорите лучше прямо, чего вам надобно! Вы опять на что-то наводите... Неужели вы только затем, чтобы мучить, пришли!

Р а с к о л ь н и к о в. А ведь ты права, Соня...

С о н я. Что с вами?

Р а с к о л ь н и к о в. Ничего, Соня. Не пугайся... Вздор! Право, если рассудить, — вздор. Зачем только тебя-то я пришел мучить? Зачем? Я все задаю себе этот вопрос... Вот что, Соня: помнишь ты, что я вчера хотел тебе сказать? Я сказал, уходя, что, может быть, прощаюсь с тобой навсегда, но что если приду сегодня, то скажу тебе... кто убил Лизавету. Ну так вот, я и пришел сказать.

С о н я. Почему ж вы знаете?

Р а с к о л ь н и к о в. Знаю.

С о н я. Нашли, что ли, его?

Р а с к о л ь н и к о в. Нет, не нашли.

С о н я. Так как же вы про это знаете?

Р а с к о л ь н и к о в. Стало быть, я с ним приятель большой... коли знаю. Он Лизавету эту... убить не хотел... Он ее... убил нечаянно... Он старуху убить хотел... когда она была одна... и пришел... А тут вошла Лизавета... Он тут... и ее убил. Так не можешь угадать-то?

С о н я. Н-нет.

Р а с к о л ь н и к о в. Погляди-ка хорошенько.

С о н я. Господи! *(Из груди Сони вырывается ужасный вопль; она падает на постель, лицом в подушки.)*

Р а с к о л ь н и к о в. Угадала.

С о н я. Что вы, что вы это над собой сделали! *(Быстро поднимается, придвигается к Раскольникову, хватает его за обе руки и, крепко сжимая их своими тонкими пальцами, неподвижно смотрит в его лицо.)*

Раскольников. Полно, Соня, довольно! Не мучь меня! *(Соня бросается ему на шею, обнимает его и начинает целовать.)* Странная какая ты, Соня, — обнимаешь и целуешь, когда я тебе сказал про это. Себя ты не помнишь.

Соня *(падает на колени, обнимает ноги Раскольникова)*. Нет, нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете!

Раскольников. Так не оставишь меня, Соня?

Соня. Нет, нет; никогда и нигде! За тобой пойду, всюду пойду! О Господи!.. Ох, я несчастная!.. И зачем, зачем я тебя прежде не знала! Зачем ты прежде не приходил? О Господи!

Раскольников. Вот и пришел.

Соня *(смотрит на Раскольникова снизу вверх)*. Теперь-то! О, что теперь делать!.. Вместе, вместе! В каторгу с тобой вместе пойду!

Раскольников *(отталкивает ее, отворачивается к стене)*. Я, Соня, еще в каторгу-то, может, и не хочу идти.

Соня *(поднимается, идет на середину сцены; становится справа от стола)*. Да что это! Да где это я стою! Да как вы, вы, такой... могли на это решиться?.. Да что это!

Раскольников. Ну да, чтобы ограбить. Перестань, Соня!

Соня. Ты был голоден! ты... чтобы матери помочь? Да?

Раскольников. Нет, Соня, нет, не был я так голоден... я действительно хотел помочь матери, но... и это не совсем верно... *(Соня садится на табурет справа от стола.)* Я даже и не знаю, были ли там и деньги-то. Я снял у ней тогда кошелек с шеи, замшевый... полный, тугой такой кошелек... да я не посмотрел в него; не успел, должно быть... Ну а вещи, какие-то все запонки да цепочки, — я все эти вещи и кошелек на чужом одном дворе под камень схоронил, на другое же утро... Все там и теперь лежит...

Соня. Ну, так зачем же... как же вы сказали: чтоб ограбить, а сами ничего не взяли?

Раскольников. Не знаю... я еще не решил — возьму или не возьму эти деньги. Эх, какую я глупость сейчас сморозил, а? Знаешь, Соня, что я тебе скажу: если б только я зарезал из того, что голоден был, то я бы теперь... *счастлив* был! Знай ты это! *(Соня встает и идет к Раскольникову, но тот убегает от нее и забирается на табурет, стоящий перед столом.)* И что тебе, что тебе в том, если бы я и сознался сейчас, что дурно сделал? Ну что тебе в этом глупом торжестве надо мною? *(Садится на табурет; Соня стоит возле стены; Раскольников смотрит на нее.)* Потому я и звал с собою тебя вчера, что одна ты у меня и осталась.

Соня. Куда звал?

Раскольников. Не воровать и не убивать, не беспокойся, не за этим — мы люди разные... За одним и звал, за одним приходил: не оставить меня.

Не оставишь, Соня? *(Соня подходит к Раскольникову, становится на колени, обнимает его и целует.)* Ну за что ты меня обнимаешь? За то, что я сам не вынес и на другого пришел свалить: «страдай и ты, мне легче будет!» И можешь ты любить такого подлеца? *(Встает, поворачивается спиной к зрителям. Соня садится на табурет.)*

С о н я. Да разве ты тоже не мучаешься?

Р а с к о л ь н и к о в *(уходит вглубь сцены, обходит вокруг стола, грозит Соне пальцем).* Соня, у меня сердце злое, ты это заметь: этим можно многое объяснить. Я потому и пришел, что зол. Есть такие, которые не пришли бы. А я трус и... подлец! Но... пусть! все это не то... Говорить теперь надо, а я начать не умею... Э-эх, люди мы разные! Не пара. И зачем, зачем я пришел! Никогда не прощу себе этого! *(Садится на табурет перед столом.)*

С о н я. Нет, нет, это хорошо, что пришел! Это лучше, чтоб я знала! Гораздо лучше!

Р а с к о л ь н и к о в. А что, и в самом деле! Ведь это ж так и было! Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... Ну, понятно теперь?

С о н я. Н-нет, только... говори, говори! Я пойму, я про себя все пойму! *(Слушает напряженно, упершись руками в стол.)*

Р а с к о л ь н и к о в *(поворачивается к Соне, говорит сухо и коротко).* Поймешь? Ну, хорошо, посмотрим! Штука в том: я задал себе один раз такой вопрос: что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, легистраторша, которую вдобавок надо убить, чтоб из сундука у ней деньги стащить (для карьеры-то, понимаешь?), ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было? Не покоробился ли бы оттого, что это уж слишком не монументально и... и грешно? Ну, так я тебе говорю, что на этом «вопросе» я промучился ужасно долго, так что ужасно стыдно мне стало, когда я наконец догадался (вдруг как-то), что не только его не покоробило бы, но даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально... и даже не понял бы он совсем: чего тут коробиться? И уж если бы только не было ему другой дороги, то задушил бы так, что и пикнуть бы не дал, без всякой задумчивости!.. Ну и я... вышел из задумчивости... задушил... по примеру авторитета... И это точь-в-точь так и было! Тебе смешно? Да, Соня, тут всего смешнее то, что, может, именно оно так и было...

С о н я. Вы лучше говорите мне прямо... без примеров. *(Обеими руками дотрагивается до локтя Раскольникова; он отстраняет ее руки.)*

Р а с к о л ь н и к о в. Ты опять права, Соня. Это все ведь вздор, почти одна болтовня! Видишь: ты ведь знаешь, что у матери моей почти ничего нет. Все ее

надежды были на одного меня. Я учился, но содержать себя в университете не мог и на время принужден был выйти. Если бы даже и так тянулось, то лет через десять, через двенадцать (если б обернулись хорошо обстоятельства) я все-таки мог надеяться стать каким-нибудь учителем или чиновником, с тысячько рублями жалованья... Ну, вот я и решил, завладев старухиньими деньгами, употребить их на мои первые годы, не мучая мать, на обеспечение себя в университете, на первые шаги после университета, — и сделать все это широко, радикально, так чтоб уж совершенно всю новую карьеру устроить и на новую, независимую дорогу стать... Ну... ну, вот и все... Ну, разумеется, что я убил старуху, — это я худо сделал... ну, и довольно! *(Встает, отходит на несколько шагов вглубь сцены.)*

С о н я. Ох, это не то, не то! И разве можно так... нет, это не так, не так!

Р а с к о л ь н и к о в *(возвращается)*. Сама видишь, что не так!.. А я ведь искренно рассказал, правду!

С о н я. Да какая ж это правда! О Господи!

Р а с к о л ь н и к о в. Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную.

С о н я. Это человек-то вошь!

Р а с к о л ь н и к о в. Да ведь и я знаю, что не вошь. А впрочем, я вру, Соня, давно уже вру... Это все не то; ты справедливо говоришь. *(Садится на табурет, стоящий перед столом; Соня обходит стол сзади и останавливается в двух шагах от Раскольникова, слева от него.)* Совсем, совсем, совсем тут другие причины!.. Я давно ни с кем не говорил, Соня... Голова у меня теперь очень болит. *(Хватается за голову.)* Нет, Соня, это не то! *(Внезапно поднимает голову.)* Это не то! А лучше... предположи, предположи, что я самолюбив, завистлив, зол, мерзок, мстителен и... Я вот тебе сказал давеча, что в университете себя содержать не мог. А знаешь ли ты, что я, может, и мог? Мать прислала бы, чтобы внести, что надо, а на сапоги, платье и хлеб я бы и сам заработал. Да я озлился и не захотел. Именно *озлился*. Я тогда, как паук, к себе в угол забился. О, как ненавидел я эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел. Нарочно не хотел! Посуткам не выходил, и работать не хотел, и даже есть не хотел, все лежал. И все думал... Я тогда все себя спрашивал: зачем я так глуп, что если другие глупы и коли я знаю уж наверно, что они глупы, то сам не хочу быть умнее? И я теперь знаю, Соня, что кто крепок и силен умом и духом, тот над ними и властелин! Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее! Я догадался тогда, Соня, что власть дается только тому, кто посмеет наклониться и взять ее. Я... я захотел осмелиться и убил... я только осмелиться захотел, Соня, вот вся причина!

С о н я *(подходит к Раскольникову сзади и обеими руками обнимает его голову)*. О, молчите, молчите! От Бога вы отошли, и Бог вас поразил, дьяволу предал!.. *(Правая рука Сони движется к сердцу Раскольникова.)*

Раскольников. Кстати, Соня, это когда я в темноте-то лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?

Соня. Молчите! Не смейтесь, богохульник, ничего, ничего-то вы не понимаете! О Господи! Ничего-то, ничего-то он не поймет!

Раскольников. Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня черт тащил. Молчи, Соня, молчи! Неужели ты думаешь, что я как дурак пошел, очертя голову? Я пошел как умник, и это-то меня и сгубило! И неужель ты думаешь, что я не знал, например, хоть того, что если уж начал я себя спрашивать и допрашивать: имею ли я право власть иметь? — то, стало быть, не имею права власть иметь. Или что если задаю вопрос: вошь ли человек? — то, стало быть, уж не вошь человек *для меня*. Всю, всю муку всей этой болтовни я выдержал, Соня, и всю ее с плеч стряхнуть пожелал: я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, для себя одного! Я лгать не хотел в этом даже себе! Не для того, чтобы матери помочь, я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? *(Соня забирает руки с груди Раскольникова.)* Смогу ли я переступить или не смогу! Тварь ли я дрожащая или *право* имею...

Соня. Убивать? Убивать-то право имеете?

Раскольников *(вскакивает; Соня падает, он стоит над ней)*. Э-эх, Соня! Не прерывай меня, Соня! Я хотел тебе только одно доказать: что черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надомной, вот я к тебе и пришел теперь! Принимай гостя! Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе? *(Наклоняется над столом.)* Слушай, когда я тогда к старухе ходил, я только *попробовать* сходил... Так и знай!

Соня. И убили! Убили! *(Поднимается.)*

Раскольников. Да ведь как убил-то? Разве так убивают? Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту черт убил, а не я... Довольно, довольно, Соня, довольно! Оставь меня, оставь меня! *(Садится, облокачивается на колена и, как клещами, стискивает себе ладонями голову; Соня стоит слева от стола, немного в глубине.)* Ну, что теперь делать, говори!

Соня *(ногой придвигает к себе табурет и садится слева от стола)*. Что делать! Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: «Я убил!»

Раскольников. Это ты про каторгу, что ли, Соня? Донести, что ль, на себя надо?

С о н я. Страдание принять и искупить себя им, вот что надо.

Р а с к о л ь н и к о в. Нет! Не пойду я к ним, Соня.

С о н я. А жить-то, жить-то как будешь?

Р а с к о л ь н и к о в. Не будь ребенком, Соня. В чем я виноват перед ними? Зачем пойду? Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. И что я скажу: что убил, а денег взять не посмел, под камень спрятал? Так ведь они же надо мной сами смеяться будут, скажут: дурак, что не взял. Трус и дурак! Ничего, ничего не поймут они, Соня, и недостойны понять.

С о н я. Замучаешься, замучаешься.

Р а с к о л ь н и к о в. Я, может, на себя *еще* наклепал. Может, я *еще* человек, а не вошь и поторопился себя осудить... Я *еще* поборюсь.

С о н я. Этакую-то муку нести! Да ведь целую жизнь, целую жизнь!..

Р а с к о л ь н и к о в. Привыкну... Слушай, полно плакать, пора о деле: я пришел тебе сказать, что меня теперь ищут, ловят...

С о н я (*через стол хватает руки Раскольникова*). Ах!

Р а с к о л ь н и к о в. Ну что же ты вскрикнула! Сама желаешь, чтоб я в каторгу пошел, а теперь испугалась? Только вот что: я им не дам. Я еще с ними поборюсь, и ничего не сделают. Нет у них настоящих улик. Все улики их о двух концах, то есть их обвинения я в свою же пользу могу обратить, понимаешь? и обращаю; потому я теперь научился... Но в острог меня посадят наверно. Только это ничего, Соня: посижу, да и выпустят... потому нет у них ни одного настоящего доказательства и не будет, слово даю. Ну, вот и все. Будешь ко мне в острог ходить, когда я буду сидеть?

С о н я. О, буду! Буду! (*Сидят рядом, грустные и убитые.*) Есть на тебе крест? (*Спрашивает неожиданно; Раскольников сначала не понимает вопроса.*) Нет, ведь нет? На, возьми вот этот (*Снимает с шеи крестик и протягивает его Раскольникову.*), кипарисный. У меня другой остался, медный, Лизаветин. Мы с Лизаветой крестами поменялись, она мне свой крест, а я ей свой образок дала. (*Вынимает из ящичка стола Лизаветин крестик.*) Я теперь Лизаветин стану носить, а этот тебе. Возьми... ведь мой! Ведь мой! Вместе ведь страдать пойдем, вместе и крест понесем!..

Р а с к о л ь н и к о в. Дай! (*Протягивает за крестиком руку, но тотчас же отдергивает ее.*) Не теперь, Соня. Лучше потом.

С о н я. Да, да, лучше, лучше. Как пойдешь на страдание, тогда и наденешь. (*Вешает оба крестика себе на шею.*) Придешь ко мне, я надену на тебя, помолимся и пойдем.

Сцена 10 — «ВЫ УБИЛИ»

Коморка Раскольниковова. Раскольников входит и останавливается в дверях при виде Порфирия, сидящего на ободранном диване спиной к зрителям.

Порфирий. Не ждали гостя, Родион Романыч. А ведь я к вам уже заходил третьего дня вечером, давно завернуть собирался. *(Раскольников садится, а затем ложится на кровать.)* Не запираете? Объясниться пришел, голубчик Родион Романыч, объясниться-с! Должен и обязан пред вами объяснением-с. Странная сцена произошла в последний раз между нами, Родион Романыч. Оно, пожалуй, и в первое наше свидание между нами происходила тоже странная сцена: но тогда... Ну теперь уж все одно к одному! Вот что-с: я, может быть, и очень виноват перед вами выхожу; я это чувствую-с. Ведь мы как расстались-то, помните ли: у вас нервы поют и подколенки дрожат, и у меня нервы поют и подколенки дрожат. И знаете, как-то оно даже и непорядочно между нами тогда вышло. Я рассудил, что нам по откровенности теперь действовать лучше. Да-с, такие подозрения и такие сцены продолжаться долго не могут. Разрешил нас тогда Миколка, а то я и не знаю, до чего бы между нами дошло. Этот проклятый мещанинишка просидел у меня тогда за перегородкой, — можете себе это представить? Вы, конечно, уж это знаете; да и самому мне известно, что он к вам потом заходил; но то, что вы тогда предположили, того не было: ни за кем я не посылал и ни в чем еще я тогда не распорядился. Спросите, почему не распорядился? А как вам сказать: я как-то... сам не знаю. *(Встает, отходит влево от кровати; оборачивается к Раскольникову; затем поворачивается всем телом.)* Мысль тогда у меня пронеслась, так одна, быстро, как молния; крепко уж, видите ли, убежден я был тогда, Родион Романыч. Дай же, я думаю, хоть и упущу на время одно, зато другое схвачу за хвост, — своего-то, своего-то, по крайности, не упущу. Раздражительны вы уж очень, Родион Романыч, от природы-с; даже уж слишком-с, при всех-то других основных свойствах вашего характера и сердца, я льщу себя надеждой, что отчасти постиг-с. Ну уж, конечно, и я мог, даже и тогда, рассудить, что не всегда этак случается, чтобы вот встал человек да и брякнул вам всю подноготную. Это хоть и случается, в особенности когда человека из последнего терпения выведешь, но, во всяком случае, редко. Это и я мог рассудить. На характер ваш я тогда рассчитывал,

Родион Романыч, больше всего на характер-с! Надеялся уж очень тогда на вас.

Р а с к о л ь н и к о в. Да вы... да что же вы теперь-то все так говорите.

П о р ф и р и й (*медленно идет в сторону кровати; становится в ногах*). Что так говорю? А объясниться пришел-с. Хочу вам все дотла изложить, как все было, всю эту историю всего этого тогдашнего, так сказать, омрачения. Много я заставил вас перестрадать, Родион Романыч. Я не изверг-с. Ведь понимаю же и я, каково это все переташить на себе человеку, удрученному, но гордому, властному и нетерпеливому, в особенности нетерпеливому! (*Облокачивается на спинку кровати; садится на табурет лицом к зрителям*.) Познав вас, почувствовал к вам привязанность. Вы, может быть, на такие мои слова рассмеетесь? Право имеете-с. Знаю, что вы меня и с первого взгляда не полюбили, потому, в сущности, и не за что полюбить-с. Но считайте как хотите, а теперь желаю, с моей стороны, всеми средствами загладить произведенное впечатление и доказать, что и я человек с сердцем и совестью. Искренно говорю-с. Это я первый на вас тогда и напал. Эти там, положим, старухины отметки на вещах и прочее, и прочее — все это вздор-с. Вспомнил тут я вашу статейку, в журнальце-то, помните, еще в первое-то ваше посещение в подробности о ней говорили. Я тогда поглумился, но это для того, чтобы вас на дальнейшее вызвать. Повторяю, нетерпеливы и больны вы очень, Родион Романыч. Что вы смелы, заносчивы, серьезные и ... чувствовали — все это я давно уж знал-с. Мне все эти ощущения знакомы, и статейку вашу я прочел как знакомую. В бессонные ночи и в исступлении она замышлялась, с подыманием и стуканьем сердца, с энтузиазмом подавленным. А опасен этот подавленный, гордый энтузиазм в молодежи! Я тогда поглумился, а теперь вам скажу, что ужасно люблю вообще, то есть как любитель, эту первую, юную, горячую пробу пера. Дым, туман, струна звенит в тумане. Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния; она мрачная статья-с, да это хорошо-с. Статью-ку вашу я прочел, да и отложил, и... как отложил ее тогда, да и подумал: «Ну, с этим человеком так не пройдет!» Ну, так как же, скажите теперь, после такого предыдущего не увлечься было последующим! Ах, Господи! да разве я говорю что-нибудь? Разве я что-нибудь теперь утверждаю? Я тогда только заметил. Чего тут, думаю? Тут ничего, то есть ровно ничего, и, может быть, в высшей степени ничего. Да и увлекаться этак мне, следовательно, совсем даже неприлично: у меня вон Миколка на руках, и уже с фактами, — там как хотите: а факты! Вы что думаете: я у вас тогда не был с обыском? Был-с, был-с, хе-хе, был-с, когда вы вот здесь больной в постельке лежали. Не официально и не своим лицом, а был-с. До последнего волоска у вас, в квартире, было осмотрено. Думаю: теперь этот человек придет, сам придет, и очень скоро; коль виноват, так уж непременно придет. Другой не придет, а этот придет. (*Трогает спинку кровати*.) Жду-с! Жду вас изо всех сил, смотрю, а вас Бог и дает — идете! Так у меня и стукнуло сердце.

Эх! Ну зачем вам было тогда приходиться? Смех-то, смех-то ваш, как вошли тогда, помните? Ведь вот точно сквозь стекло я все тогда угадал. *(Встает, идет на середину сцены; становится лицом к зрителям.)* Камень-то, камень-то, помните, камень-то, вот еще под которым вещи-то спрятаны? Ну вот точно вижу его где-нибудь там, в огороде, — в огороде ведь говорили вы у меня-то? А как начали мы тогда эту вашу статью перебирать, как стали вы излагать — так вот каждое-то слово ваше вдвойне принимаешь, точно другое под ним сидит! Ну вот, Родион Романыч, таким-то вот образом я и дошел до последних столбов, да как стукнулся лбом, и опомнился. *(Хлопает себя по лбу, поворачивается к Раскольникову.)* Нет, говорю, что это я! Ведь если захотеть, то все это, говорю, до последней черты можно в другую сторону объяснить, даже еще натуральнее выйдет. Мука-с! «Нет, думаю, мне бы уж лучше черточку!...» *(Отворачивается и делает несколько шагов вглубь сцены)* Да как услышал тогда про эти колокольчики, так весь даже так и замер, даже дрожь прохватила. «Ну, думаю, вот она черточка и есть! Оно!» Да уж и не рассуждал я тогда, просто не хотел. *(Подходит к Раскольникову; останавливается в трех шагах от кровати.)* Тысячу бы рублей в ту минуту я дал, своих собственных, чтобы только на вас в свои глаза посмотреть: как вы тогда сто шагов с мешанинишкой рядом шли, после того как он вам «субийцу» в глаза сказал, и ничего у него, целых сто шагов, спросить не посмели!.. Ну, а холод-то этот в спинном мозгу? Колокольчики-то эти, в болезни-то, в полубреде-то? *(Поворачивается к Раскольникову спиной и делает несколько шагов влево от кровати)* И так, Родион Романыч, что ж вам после того и удивляться, что я с вами тогда такие штуки шутил? И зачем вы сами в ту самую минуту пришли? Ведь и вас кто-то как будто подталкивал, ей-богу, а если бы не развел нас Миколка, то ... а Миколку-то тогда помните? Хорошо запомнили? Ведь это был гром-с! Ведь это гром грянул из тучи, громовая стрела! Ну, а как я его встретил? Стреле-то вот ни на столечко не поверил, сами изволили видеть! Вот что значит укрепился, как адамант. Нет, думаю, морген фри! Какой уж тут Миколка!

Расколько в *(садится на кровати)*. Мне Разумихин сейчас говорил, что вы и теперь обвиняете Николая...

Порфрий. А насчет Миколки угодно ли вам знать, что это за сюжет? Перво-наперво это еще дитя несовершеннолетнее, и не то чтобы трус, а так, вроде как бы художника какого-нибудь. Сердце имеет, фантаст. А известно ли вам, что он просто сектант? *(Идет к кровати, облакачивается на спинку.)* Да вот этот случай и подошел! Ну, обробел — вешаться! Бежать! Что ж делать с понятием, которое прошло в народе о нашей юридиктике? Иному ведь страшно слово «Засудят». Знаете ли, Родион Романыч, что значит у иных из них «пострадать»? Это не то чтобы за кого-нибудь, а так просто «пострадать надо»; страдание, значит, принять, а от властей — так тем паче. *(Садится на табурет лицом к зрителям; смотрит вверх; Раскольников, сидя на кровати, придвигается к Порфирию.)* Я этого Ми-

колку полюбил и его досконально исследую. Нет, батюшка Родион Романьч, тут не Миколка! Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое; когда цитруется фраза, что кровь «освежает»; когда вся жизнь проповедуется в комфорте. Тут книжные мечты-с, тут теоретически раздраженное сердце; тут видна решимость на первый шаг, но решимость особого рода, — решился, да как с горы упал или с колокольни слетел, да и на преступление-то словно не своими ногами пришел. Дверь за собой забыл притворить, а убил, двух убил, по теории. Убил, да и денег взять не сумел. Мало было ему, что муку вынес, когда за дверью сидел, а в дверь ломались и колокольчик звонил, — нет, он потом уж на пустую квартиру, в полубреде, припомнить этот колокольчик идет, холоду спинного опять испытать потребовалось... *(Раскольников встает, выходит на середину сцены; стоит спиной к Порфирию.)* Ну да это, положим, в болезни, а то вот еще: убил, да за честного человека себя почитает, людей презирает, бледным ангелом ходит, — нет, уж какой тут Миколка, голубчик Родион Романьч, тут не Миколка!

Раскольников. Так... кто же... убил?.. *(Спрашивает, не выдержав, прерывающимся голосом. Порфирий даже отшатывается на спинку стула, словно изумившись неожиданному вопросу.)*

Порфирий. Как кто убил?.. *(Переспрашивает, точно не веря ушам своим.)* Да вы убили, Родион Романьч! Вы и убили-с...

Раскольников *(шепотом)*. Это не я убил.

Порфирий. Нет, это вы-с, Родион Романьч, вы-с, и некому больше-с. *(Говорит строго и убежденно.)*

Раскольников. Опять вы за старое, Порфирий Петрович! Все за те же ваши приемы: как это вам не надоест, в самом деле?

Порфирий. Э, полноте, что мне теперь приемы! Про себя-то я и без вас убежден.

Раскольников. А коли вы меня виновным считаете, зачем не берете вы меня в острог?

Порфирий. Ну, вот это вопрос! Я вам отвечу. Пришел я к вам с открытым и прямым предложением — учинить явку с повинною. Это вам будет бесчисленно выгоднее, да и мне тоже выгоднее. Да известно ли вам, какая вам за это воспоследует сбавка?

Раскольников. Эх, не надо! Не стоит! Не надо мне совсем вашей сбавки!

Порфирий. Не надо! Эй, жизнью не брезгайте! Много ее впереди еще будет. Как не надо сбавки, как не надо!

Раскольников. Э-эх, наплевать!

Порфирий. То-то наплевать! Теорию выдумал, да и стыдно стало, что сорвалось, что уж очень не оригинально вышло! Еще хорошо, что вы старушонку

только убили. А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще и в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали! Еще Бога, может, надо благодарить; почему вы знаете: может, вас Бог для чего и бережет. А вы великое сердце имейте да поменьше бойтесь. Великого предстоящего исполнения-то струсили? Нет, тут уж стыдно трусить. Коли сделали такой шаг, так уж крепитесь. Тут уж справедливость. Вот исполните-ка, что требует справедливость.

Раскольников. Да вы кто такой? Вы-то что за пророк? С высоты какого это спокойствия величавого вы мне премудрствующие пророчества изрекаете?

Порфирий. Кто я? Я поконченный человек, больше ничего. Человек, пожалуй, чувствующий и сочувствующий, пожалуй, кой-что и знающий, но уж совершенно поконченный. Только вот что прибавлю: насколько я низкий человек и насколько я честный, сами, кажется, можете рассудить!

Раскольников. Вы когда меня думаете арестовать?

Порфирий. Да денька полтора или два могу еще дать вам погулять.

Раскольников (*странно усмехаясь*). А ну как я убегу?

Порфирий. Нет, не убежите. Вы ведь вашей теории уж больше не верите, — с чем же вы убежите? Без нас вам нельзя обойтись. (*Раскольников берет фуражку.*) Прогуляться собираетесь? Вечерок-то будет хорош. (*Направляется к выходу.*)

Раскольников. Вы, Порфирий Петрович, пожалуйста, не заберите себе в голову, что я вам сегодня сознался. Вы человек странный, и слушал я вас из одного любопытства. А я вам ни в чем не сознался... Запомните это.

Порфирий (*возвращается*). Есть у меня и еще к вам просьбица. Щекотливенькая она, а важная; одним словом, если бы... пришла вам охота ручки этак на себя поднять, то оставьте краткую, но обстоятельную записочку. Так, две строчки, две только строчки, и об камне упомяните: благороднее будет-с. Ну-с, до свидания... Добрых мыслей, благих начинаний! (*Уходит.*)

Раскольников подходит к окну и с раздражительным нетерпением ждет, когда, по его расчету, Порфирий выйдет на улицу и отойдет подальше.

Затем и сам поспешно выходит из комнаты.

Сцена 11 — КРЕСТИКИ

Комната Соны.

Раскольников. Я за твоими крестами, Соня. Знаешь, я не к Порфирию иду; надоел он мне. Я лучше к моему приятелю Пороху пойду, то-то удивлю, то-то эффекта в своем роде достигну. Эх, до чего я дошел! Ну, что же, где кресты? *(Соня молча снимает с шеи крестики, кипарисный и медный, крестится сама, крестит Раскольникова и надевает ему на грудь кипарисный крестик; крестики запутываются.)* Это, значит, символ того, что крест беру на себя, хе-хе! И точно, я до сих пор мало страдал! Кипарисный, то есть простонародный; медный — это Лизаветин, себе берешь. *(Дергает и рвет шнурок от крестика; кладет крестик в карман.)* Я знаю тоже подобных два креста, серебряный и образок. Я их сбросил тогда старушонке на грудь. Вот бы те к стати теперь, право, те бы мне и надеть... А впрочем, вру я все, о деле забуду...

Соня. Перекрестись, помолись хоть раз.

Раскольников *(многократно крестится, смеясь; затем, смутившись, идет направо)*. О, изволь, это сколько тебе угодно! И от чистого сердца, Соня, от чистого сердца... *(Крестится несколько раз. Соня хватая свой платок и накидывает его на голову. Раскольникова поражает, что Соня хочет идти вместе с ним.)* Что ты! Ты куда? Оставайся, оставайся! Я один. *(Кричит в малодушной досаде и, почти озлобившись, идет к дверям.)* И к чему тут целая свита!

Выходит.

Сцена 12 — «ЭТО Я УБИЛ»

Другая полицейская контора. Раскольников, почти не помня себя, открывает дверь в пустую контору. Подходит к столу, звонит в стоящий на столе колокольчик.

Раскольников (*смеясь*). Никого нет? (*Поворачивается, хочет уйти.*)

Заметов (*входит, застегиваясь*). А вам кого? (*Узнает Раскольникова.*) А-а-а! Слыхом не слышать, видом не видать, а русский дух... как это там в сказке... забыл! Мое почтение! (*Садится.*) К нам? По какому? Если по делу, то еще рано пожаловали. Я сам по случаю... А впрочем, чем могу. Я признаюсь вам... как? как? Извините...

Раскольников. Раскольников.

Заметов. Ну что: Раскольников! И неужели вы могли предположить, что я забыл! Вы уж, пожалуйста, меня не считайте за такого... Родион Ро... Ро... Родионч, так, кажется?

Раскольников. Родион Романыч.

Заметов. Да, да-да! Родион Романыч, Родион Романыч! Этого-то я и добивался... Вы опять как будто побледнели. У нас здесь такой спертый дух...

Раскольников. Да, мне пора-с. Извините, беспокоил...

Заметов. О, помилуйте, сколько угодно! Удовольствие доставили, и я рад заявить...

Раскольников. Я хотел только... я к моему приятелю, поручику Пороху...

Заметов. Понимаю, понимаю, и доставили удовольствие.

Раскольников. Я... очень рад... до свидания-с...

Улыбается. Выходит, покачиваясь. За дверью, недалеко от выхода, стоит Соня и смотрит на него. Раскольников останавливается перед ней,

они смотрят друг другу в глаза;

и Раскольников поворачивает обратно в контору.

Заметов удивлен его возвращению.

Раскольников подходит к нему, хочет что-то сказать, но не может, слышатся лишь какие-то бессвязные звуки.

Заметов. С вами дурно, стул! Вот, сядьте на стул, садитесь! Воды!

Раскольников опускается на стул. Заметов приносит воды

Раскольников. Это я ...

Заметов (*подносит ему стакан с водой*). Выпейте воды.

Раскольников (*отводит рукой стакан и тихо, но внятно произносит*)

Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизвету топором и ограбил.

Стакан выпадает из рук Заметова и разбивается.

Затемнение.



Афиша к спектаклю «Преступление и наказание».
Международный фестиваль в Эдинбурге

Сцена 13 — ОСМОТР МЕСТА ПРОИСШЕСТВИЯ

Раскольников дает показания, стоя на середине сцены возле открытой полки с вещественными доказательствами. Говоря о каком-нибудь предмете (топор, кошелек, ведро и т.п.), берет его и рассматривает, а затем передает Заметову, который демонстрирует предмет публике, словно бы это были присяжные.

Раскольников. Я расстегнул пальто, высвободил топор из петли, но еще не вынул совсем, а только придерживал правой рукой под одеждой. Старуха обернулась к окну, к свету. Тогда я вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками и... почти без усилия, почти машинально опустил на голову старухи. Старуха была простоволосая. Светлые с проседью, жиденькие волосы ее, жирно смазанные маслом, были заплетены в крысиную косичку и подобраны под осколок роговой гребенки. Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове. В одной руке она еще продолжала держать мой «заклад». Тут я изо всей силы ударил ее еще раз и другой, все обухом и все по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Я положил топор на пол, подле мертвой, и тотчас же полез ей в карман, стараясь не замараться текущею кровью. Ключи я нашел сразу и, не медля ни секунды, побежал с ними в спальню. Вдруг мне почудилось, что старуха, пожалуй, еще жива и еще может очнуться. Бросив ключи и комод, я побежал назад, к телу, схватил топор и намахнулся еще раз над старухой, но не опустил. Сомнения не было, что она мертвая. Тогда я заметил на ее шее снурок, дернул его, но снурок был крепок и не срывался; к тому же намок в крови. Я опять взмахнул было топором, чтобы рубнуть по снурку тут же, по телу, сверху, но не посмел, и с трудом, испачкав руки и топор, после двухминутной возни, разрезал снурок, не касаясь топором тела, и снял. Я не ошибся. На снурке были два креста, кипарисный и медный; и тут же вместе с ними висел небольшой, замшевый, засаленный кошелек, с стальным ободком и колечком. Кошелек был очень туго набит; я сунул его в карман, не осматривая, а кресты сбросил старухе на грудь. Спешил я ужасно, схватился за ключи и опять начал возиться с ними, но вдруг припомнил и сообразил, что этот большой ключ, с зубчатою бородкой, который тут же

болтается с другими маленькими, непременно должен быть вовсе не от комода. Бросив комод, я тотчас полез под кровать. Там стояла значительная укладка. Зубчатый ключ как раз пришелся и отпер. Сверху, под белою простыней, лежала заячья шубка, крытая красным гарнитуром. Прежде всего я принялся было вытирать об красный гарнитур свои запачканные в крови руки: на красном кровь неприметнее. Между тряпьем были перемешаны золотые вещи. Нимало не медля, я стал набивать ими карманы панталон и пальто, не разбирая и не раскрывая свертков и футляров. Вдруг мне послышалось, что в комнате, где была старуха, ходят. Я остановился. Тогда явственно послышался легкий крик, как будто кто-то тихо и отрывисто простонал и замолчал. Я сидел на корточках у сундука и ждал едва переводя дух, но вдруг вскочил, схватил топор и выбежал из спальни. Среди комнаты стояла Лизавета, с большим узлом в руках, и смотрела в оцепенении на убитую сестру. По всему лицу ее побежали судороги; она приподняла руку, раскрыла было рот, но все-таки не вскрикнула и медленно, задом, стала отодвигаться от меня в угол, пристально, в упор, смотря на меня, но все не крича, точно ей воздуху не доставало, чтобы крикнуть. Я бросился на нее с топором. Удар пришелся прямо по черепу, острием, и сразу прорубил всю верхнюю часть лба, почти до темени. Она так и рухнулась. Заглянув на кухню и увидав на лавке ведро, наполовину полное воды, я догадался вымыть себе руки и топор. Руки были в крови и липли. Топор я опустил лезвием прямо в воду, схватил лежавший на окошке, на расколотем блюдечке, кусочек мыла и стал, прямо в ведре, отмывать себе руки. Отмыв их, я вытащил и топор, вымыл железо, и долго, минуты с три, отмывал дерево, где закровянилось, пробуя кровь даже мылом. Затем все оттер бельем, которое тут же сушилось на веревке, протянутой через кухню, и потом долго, со вниманием, осматривал топор у окна. Следов не осталось. Нет, не было следов...

Затемнение.

Эпилог* — КАТОРГА

Широкий зимний пейзаж. День ясный, солнечный. Раскольников, закованный в кандалы, идет, толкая тачку; высыпает ее содержимое, кладет тачку вверх дном и садится на нее. Из глубины сцены выходит Соня. Она приносит обед в глиняных горшочках. Раскольников начинает есть. Через некоторое время он вынимает из-за пазухи книгу, протягивает ее Соне; та открывает книгу и читает.

Соня. «Иисус говорит: отнимите камень. Сестра умершего Марфа говорит ему: Господи! уже смердит; ибо четыре дни, как он во гробе. Иисус говорит ей: не сказал ли Я тебе, что если будешь веровать, увидишь славу Божию? Итак, отняли камень от пещеры, где лежал умерший. Иисус же возвел очи к небу и сказал: Отче, благодарю Тебя, что Ты услышал Меня. Я и знал, что Ты всегда услышишь Меня; но сказал сие для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты послал Меня. Сказав сие, воззвал громким голосом: Лазарь! иди вон. *И вышел умерший...*»

* Сцену эту играли в первоначальной версии спектакля. Впоследствии, особенно на зарубежных гастролях, от нее пришлось отказаться ввиду технических трудностей.

«Преступление и наказание»

Описание спектакля

(...) Краковский Старый театр. Зал им. Хелены Моджеевской (первые представления проходили на закрытой сцене). Мы рассаживаемся в нескольких рядах узких скамей, за деревянной балюстрадой, как в суде. И начинается все с обвинения, с тихого, но мощного голоса: «Убивец, убивец!»

Раскольников слышит это суровое обвинение издали. Он застигнут им врасплох, поражен. «Да что вы... что... кто убийца?» — еле произносит он сдавленным голосом. Таков короткий, быстрый пролог. Раскольников стоит совсем рядом, за балюстрадой, освещенный спущенной сверху лампой. Очень близко. Впрочем, он тут же отступает в глубину сцены, в узкий туннель улицы. Там, за углом, поджидает обвинитель — Мещанин.

Сценическое пространство, приближенное вплотную к зрительному залу, значительно превосходит его размерами, простирается далеко вглубь, тонет во мраке, скрывается в темных закоулках, в мрачных тупиках, за многочисленными перегородками, щитами, разделяющими сцену вдоль и поперек. Оно необозримо и непроницаемо.

Свет, часто падающий сверху, вырывает из темноты только фрагмент пространства, неожиданно показывает все новые, близкие и дальние места событий. Он показывает их подробно, подчеркивает каждую деталь пространства, ограниченного световым кругом. Вне этого круга царит непроглядная тьма. А герои и события, находящиеся на расстоянии вытянутой руки, заслонены от нас стенами квартир с застекленными или незастекленными окнами. Сценическая действительность разнообразными способами скрыта от зрителя. Никто не приглашает нас стать явными свидетелями процесса. Нет, мы будем тайными участниками событий — притаившимися за окнами, подглядывающими сквозь стекла, подслушивающими через стены, — такими, как Свидригайлов, который, впрочем, не участвует в этом спектакле. Поставленные в довольно двусмысленное положение, мы будем вовлечены в круг событий, обречены на очень личный контакт с ними.

Такая ситуация возбуждает только в первое мгновение, в двух быстрых первых сценах: в упомянутом обвинении Мещанина и в молниеносно следующих за ним показаниях Коха. Раскольников уходит, с правой стороны сцены освещается застекленная гостиная Порфирия, из которой выходят Кох, Порфирий и Заметов. В показаниях Коха звучит та же назойливость, что и в голосе Мещанина, усиленная нескрываемым возбуждением, навязчивым возвращением к дверной ручке, которую он нажимал и отпускал, нажимал и отпускал. Мы уже вошли в круг сенсации, в круг вибрирующих эмоций, в быстро пульсирующий ритм тревоги. Почти как в «Бесах».

И вдруг — всё. Напряжение спадает, возбуждение исчезает, все расплывается в неряшливости Порфирия, в усталости Заметова, в неспешных движениях, в сонной атмосфере утра после пьяной ночи — атмосфере обыденной, заурядной, подчеркнутой множеством реалистически-дословных деталей: пустыми бутылками на столе в богатой, обитой красными обоями гостиной Порфирия, не застегнутым на животе жилетом, торчащей из брюк рубашкой, халатом, накинутым поверх одежды (это Порфирий), помятой рубашкой и помятым лицом вылезавшего из кресла Заметова. В глаза бросаются не будоражащие воображение картины, а мелкие назойливые детальки: скривившийся рот Заметова, его униженные кольцами руки, губы Порфирия, выгнувшиеся вперед в приветственной улыбке. Порфирий приветствует Раскольникова и Разумихина.

Казалось бы, появление Раскольникова должно стереть эту картину, войти с ней в противоречие, изменить черты представленной действительности. Но нет. Именно Раскольников с самого начала делает контакт со сценической действительностью неприятным, как прикосновение влажной руки. Раскольников приходит с другом. Разумихин был здесь вчера и еще живет вчерашним днем. Он по-настоящему рад встрече Раскольникова с Порфирием. Все чувствуют себя свободно и раскованно.

Все, кроме Раскольникова. Он один изображает естественность, и это слишком заметно. Он смеется и шутит слишком громко; «Ромео» — насмешливо называет он Разумихина, не успев даже войти. Он слишком тяжело садится на середину дивана (потом ему приходится подвинуться, чтобы уступить место другим), слишком высоко кладет ногу на ногу, говорит слишком свободно, слишком отчетливо, слишком громко. Он бросается в глаза своей агрессивностью, раздраженностью, внутренним напряжением. Он раздражает — не интригует, не восхищает, а именно раздражает, утомляет. Раздражает даже своим внешним видом, хотя все здесь одеты довольно небрежно. Раскольников грязен, небрит, носит черную жилетку, надетую прямо на голое тело, лоснящиеся полосатые брюки и темно-синюю студенческую куртку с оторванной пуговицей. В руках он мнет новую, ни к чему не подходящую зеленую фуражку. На носу у него маленькие проволочные очки.

Растопыренными пальцами он зачесывает наверх лезущие на лоб ключья жирных волос. Он выпячивает грудь, у него неловкие движения, неловкие жесты как бы чересчур длинных рук, слишком длинных пальцев. Издалека он мог бы производить весьма живописное впечатление. Но не вблизи. И не в тот момент, когда он неожиданно легко рассуждает о том, что бы он сделал с награбленным — рассуждает совершенно шутовским тоном, в котором проскальзывает нотка еле сдерживаемой истерики. Не в тот момент, когда он взрывается при упоминании о своей статье, напечатанной в газете. Он не боится, что статья выдаст его, или же боится только какое-то мгновение. Однако он не может вынести тона, с которым Порфирий вежливо и толково излагает его собственные мысли. Он весь напрягается, цепенеет, подходит к Профирию так близко, что, кажется, вот-вот ударит его. Но он только мерит его взглядом, полным ненависти и презрения, после чего раздражается длинным монологом.

Раскольников излагает свою идею разделения человечества на два класса — высший и низший, говорит об особых правах этого высшего класса... Говорит он с виду складно, мощно акцентирует главные тезисы, подчеркивая их не терпящим возражений жестом сжатых пальцев. И ходит все быстрее — взад-вперед, взад-вперед, все сильнее жестикулируя, все отчетливее акцентируя слова, пока, наконец, они не сливаются в лихорадочном бормотании, в ничем не сдерживаемом потоке слов, которые эмоции лишают какого-либо значения. Разгоряченный и возбужденный, он говорит и говорит, разглагольствует, и вот уже рот его раскрывается в беззвучном лепете, как у вынутой из воды рыбы. Только тогда он приходит в себя и завершает свою речь. В этом монологе Раскольников вовсе не восхищается, в нем нет и тени величия. Он просто жалок. Жалкий, больной маньяк — вот все, что можно о нем сказать. При этом он слишком спесив и агрессивен, чтобы вызвать к себе сочувствие.

Близость и конкретность представленной действительности, характер бросающихся в глаза деталей лишает этот мир какой бы то ни было поэтичности. Залепанные грязью ноги героев «Бесов» еще могли быть метафорой — тут каждое движение конкретно. Достоевский тоже налагает на героев и ситуации отпечаток конкретной детали. Раскольникова он описывает на первых же страницах романа: «Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека. Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен». К этому Достоевский добавляет: «Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу». Здесь сразу же возникает интригующий диссонанс между утонченной внешностью молодого человека и его запущенностью. Но в спектакле этого диссонанса нет; его создатели предпочитают забыть о том, что с момента знакомства с героем уже проходит некоторое время, за которое Разумихин успевает купить своему другу новую одежду. Они явно хотят

любой ценой лишить Раскольникова всякого обаяния, даже обаяния красоты или молодости, лишить его завораживающей противоречивости, чарующей, захватывающей силы. Зачем? Это пока неясно. Надо еще учесть, что мы знакомимся с Раскольниковым только сейчас. Нам ничего не известно, к примеру, о его благородстве. Он появляется и существует на сцене лишь в контексте сурового обвинения Мещанина и преступления, обсуждаемого у Порфирия, в контексте дружеской встречи, атмосферу которой он разрушает. Он выделяется на фоне ироничного Заметова, на фоне теплого, сердечного Разумихина, чей вопрос: «Ты серьезно, Родя?» — вновь возвращает нас к некоей нормальной шкале ценностей в этой все более перекошенной ситуации. Ну, и на фоне Порфирия.

Именно они — Раскольников и Порфирий — главные герои первой большой сцены. И сразу же они предстают перед нами в остром контрасте. В противоположность неестественности и болезненной ненормальности Раскольникова, Порфирий совершенно нормален, спокоен, естественен; в служебных вопросах деловит, готов служить советом и помощью. Он более чем зауряден, может, только чуть смешон в своей заурядности, в этой своей неряшливости, в услужливых улыбочках, в быстреньком, хозяйственном жесте подметания осколков разбитого стакана. Как в Раскольникове нет ни тени величия, так в нем нет ни тени демонизма. Только эта его обыденность, забавность... Однако сперва он садится в кресло, закуривает сигарету и, сидя таким образом, слушает рассуждения Раскольникова. Слушает? Скорее смотрит, холодно и внимательно, наблюдает. Так специалист наблюдает за необыкновенным экземпляром в своей коллекции: внимательно, чтобы не упустить ни одной детали, и осторожно, чтобы не спугнуть объект наблюдения.

Монолог Раскольникова раздражает, но и поведение Порфирия становится все более невыносимым. Хотя Порфирий спрашивает совершенно серьезно: «Так вы все-таки верите же в Новый Иерусалим?» — в ответе Раскольникова, в его полном решимости «верую», звучит тон, который с этой минуты уже не даст забыть о его терзаниях. В нем — отголосок внутренней борьбы, след переживаний, заставляющих взглянуть на Раскольникова в совсем ином свете. Не Раскольников-бунтарь, защитник идеи, но Раскольников, бьющийся с самим собой, терзающийся, начинает привлекать к себе внимание, восхищать, хотя пока он показывается лишь на мгновение.

Положение становится все более шатким. Порфирий продолжает задавать вопросы, позволяя себе уже откровенную иронию: «Чем же отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных? (...) нельзя ли тут одежду, например, особую завести, носить что-нибудь, — тут Порфирий делает жест — клеймы там, что ли, какие?..» Однако он очень осторожен, и не Раскольникова высмеивает, но все более явно высмеивает и умаляет самого себя. Его речь состоит из хаотических, рваных фраз, многократно перемежающихся разнообразными отступлениями, рассуждениями, в которые он вставляет невинные уменьшительные формы, все эти

«вопросики», «статейки», «идейки игривенькие»). Ведет он себя точно так же: то глазки прищурит, то губки бантиком сделает, то голову набок склонит, то улыбочку прилепит, то руки потрет, то почешется, то волосы всклопочет. И все это затем, чтобы задать вдруг невинный вопросец, чтобы время от времени бросить острый испытующий взгляд.

Порфирий преображается как хамелеон, вьется как уж, только выражение его глаз остается неизменным. Несмотря на неловкие с виду движения, случайные жесты, маловажные слова, Порфирий ни на миг не теряет бдительности. Он опасен и временами дает это почувствовать. Конечно, сразу же после этого он делает гримасу, хлопает себя по лбу: «Фу! перемешал». Стратегия судебного следователя очевидна — в том числе и для Раскольниковца, который постепенно все более успокаивается. Он продолжает убежденно защищать свои идеи, но в этой защите уже больше горечи, чем гордости. К шуткам Порфирия он относится с отвращением и некоторой долей презрительного высокомерия. Он даже позволяет себе отпустить шутку, достойную самого Порфирия: «Если б я и убил, то уж, конечно, вам бы не сказал». С легкой усмешкой он насмехается над судебным следователем. На том они и расстаются. Спокойный Раскольников уходит, Порфирий прощается с ним почти сердечно, с униженной вежливостью.

Сюжетная линия Раскольниковца и Порфирия выходит в первой части спектакля на первый план. Происходит это и потому, что сцены их встреч занимают более половины всего времени первого действия, и потому, что героев этих играют два замечательных актера. Как и в «Настасье Филипповне», внимание зрителей притягивает столкновение двух героев, выраженное в столкновении двух актерских индивидуальностей.

Раскольников и Порфирий. Ежи Радзивилович и Ежи Штур. Актеры одного поколения. (Вайда отказывается от разделяющей героев романа разницы в возрасте.) Их объединяет в некотором роде схожая артистическая биография, отличает же индивидуальность и стиль игры. Более того — понимание (или, быть может, только предчувствие) сущности своего призвания, своего искусства, что определяет их отношение к сценическим образам.

Ежи Штуру театр кажется прежде всего зеркалом общественных реалий. Он явно увлекается театральной публицистикой и чувствует ее. Умный, вдумчивый наблюдатель, он внимательно присматривается к современным людям в их повседневной жизни, чтобы затем на сцене метко вывести их обобщенные портреты и безжалостно обнажить ничтожество их духовного облика. Штур никогда не отождествляется с ними, всегда дает почувствовать, что он выше, умнее и нравственнее своих героев.

Ежи Радзивиловича интересует не столько мир, сколько человек. Человек с большой буквы. Ему хотелось бы проникнуть в его глубины, открыть в театре его правду — вечную, окончательную, полную. Каждый из создаваемых им героев

принадлежит не столько к тому же обществу, что и он, сколько к тому же роду человеческому. Поэтому Радзивиллович не может полностью отделить героя от самого себя. Он вынужден вновь и вновь начинать сызнава поиски таких взаимоотношений между собой и героем, которые обнажили бы правду о человеке. Ищет он разными способами и добивается разных результатов. Иногда создается даже впечатление, что он пытается подменить правду героя своей собственной правдой. Роль Раскольникова возникла в результате столкновения актера и литературного героя. Похоже, в ней отразился творческий процесс артиста, процесс его приближения к правде героя, процесс, являющийся одновременно двигателем развития сценического образа. Именно он стоит у истоков великого сценического воплощения Радзивилловича.

Давая Штуру и Радзивилловичу роли в «Преступлении и наказании», Вайда должен был знать, что они по-разному построят свои роли, с разных сторон осветят создаваемые ими образы. Их столкновение — это столкновение не только разных героев и актерских индивидуальностей, но и различных мировоззрений.

Порфирий Ежи Штура построен в одной плоскости, в которой герой постоянно сменяет все новые роли и маски. Он кажется совершенно аморфным созданием, лишенным формы. Он — не более чем чехарда ролей и масок. Даже тело его, казалось бы, не имеет постоянного веса: временами неподатливое и грузное, через минуту оно может сделаться неожиданно легким и проворным. Порфирий может преобразиться в кого угодно: от уверенного в своей власти чиновника до потерянного рохли, который не может справиться даже со своим телом. Вот, пожалуйста, чуть собственным смехом не поперхнулся! Он может изобразить из себя смешного болтуна, несущего околесицу и любой ценой старающегося привлечь к себе внимание собеседника — он даже покажет, как тайные советники прыгают через веревочку или как он трясется наподобие «гуммиластика». Но тут же он оказывается грозным судебным следователем, пугающим не на шутку и прекрасно знающим, к чему он клонит. Он — и пекущийся о своем здоровье чиновничек, и великий защитник общественного блага, без обиняков делившийся с публикой своим беспокойством о судьбах современного общества.

Речь идет уже о второй встрече с Раскольниковым, которая происходит в солидном кабинете Порфирия с левой стороны сцены, за оконной стеной. Здесь Порфирий полностью раскрывает свои возможности. Он кружит вокруг Раскольникова, как паук, опутывающий жертву, — сбивает его с толку дружеской болтовней, сердечными жестами, вводит в заблуждение откровенностью, покровительственным тоном, обманывает своим показным ничтожеством. Он подавляет его своими знаниями и умом, пугает беспощадностью, колет иронией. Он умеет быть предупредительным и вежливым, поразительно заботливым: вот он уже бежит за водой, открывает окошечко, по-настоящему обеспокоенный состоянием Раскольникова. Все это не мешает ему совершенно сознательно измываться над своей жертвой. Он может действовать

без наркоза, прямо обвинять, открыто объяснять методы следствия. «Чтоб на дважды два - четыре походило!» — показывает он мощным, выразительным жестом. Он может быть в высшей степени грубым — беспардонно пинает Миколку, яростно вырывает показания из уст заикающегося Мещанина.

Порфирий может действовать любыми методами, умеет перевоплотиться в любой образ. Одного только он не изменяет — взгляда. Взгляд этот бдителен, грозен, испытующ. Он не дает нам забыть о том, что под каждой личиной Порфирий одинаково опасен — просто в зависимости от ситуации он то прячет, то показывает когти. Образ Порфирия ограничивается почти исключительно его действиями. Однако он видится так, только если над этим задуматься. В непосредственном соприкосновении во время спектакля он вовсе не так однозначен. Порфирий-Штур способен успешно сбить с толку также нас, зрителей. Мы не знаем, что о нем думать. Нам уже кажется, что он сейчас доведет беднягу до апоплексического удара, затем — что он воистину озабочен судьбой России, затем — что он все-таки человек мягкий и деликатный. Во все это по очереди мы готовы поверить. Его выдает отсутствие непрерывности поведения, реакций. Здесь Штур во всей полноте использует свой мимический талант, всегда поражающий при его не слишком подвижной с виду физиономии и наружности.

В этой роли Ежи Штур просто великолепен. При условии, что, пойдя на поводу у зрителей, он не начинает переигрывать и чрезмерно высмеивать своего героя. Смешной Порфирий перестает быть опасным. Я видела такой спектакль, во время которого смех замирал на устах у зрителей; видела я и другие, во время которых публика не засмеялась ни разу. Я видела также спектакли, во время которых зрители покатывались со смеху над штучками Порфирия даже во втором действии. Первый из них, несомненно, был лучшим. «Преступление и наказание» — не тот спектакль, в котором нашлось бы место для индивидуальных показательных выступлений. Герои определяются здесь взаимоотношениями с другими героями. Порфирий определяется прежде всего своими взаимоотношениями с Раскольниковым. Это требует от актеров сыгранности и полного взаимодействия. И в большинстве своем в этом спектакле возрождаются лучшие традиции Старого театра, среди которых взаимодействие в игре — быть может, самая существенная. Несмотря на выдающиеся индивидуальные сценические воплощения, уровень спектакля достигается именно благодаря всей труппе. Впрочем, как это часто бывало в Старом театре, взаимодействие не означает единого стиля актерской игры.

Порфирий развивается, или скорее разрастается, благодаря сложенню. Штур множит воплощения своего героя, добавляя все новые варианты его поведения. Раскольников развивается в направлении прямо противоположном — посредством вычитания, устремленности влпубь, сдирания с себя панциря. Панцирь Раскольникова — это нечто совершенно иное, нежели маски Порфирия. Раскольников никем не притворяется. Он не умеет притворяться. Пытаясь притвориться в первой сце-

не, он немедленно выдает себя. Его действия — действия героя и актера — не похожи на игру Порфирия-Штура. Действия Раскольникова-Радзивиловича кажутся экспрессией его внутреннего мира, выраженной в жестах актера. Штур обрыгает тело, умело манипулирует им. Игра Радзивиловича более «телесна». У него тело как бы подтверждает действия, удостоверяет их чем-то таким материальным, как физическое напряжение мышц, таким неназываемым, как внутренние вибрации. Создается впечатление, что жесты актера не столько формируются в теле, сколько исходят из него. Жесты эти полны значения. Но даже когда экспрессия Раскольникова принимает вид чисто клинических симптомов болезни, это выглядит так, словно бы актер доводил себя до состояния, в котором именно такая экспрессия рождается органически. Впрочем, не исключено, что определенные движения вызывают определенные эмоции. Во всяком случае, между ними существует теснейшая связь.

Болезнь является крайним выражением состояния Раскольникова. Однако с самого начала его экспрессия поразительно неестественна — настолько, что временами дело доходит до болезненной ненормальности, истерической судороги, дрожи, спазма. Раскольников все время невероятно напряжен — так, будто бы он был внутренне парализован, сдавлен каким-то невидимым панцирем, который не дает ему сделать свободного движения, фиксирует его, выворачивает, напрягает тело так, что оно дрожит или костенеет, скорчивается. Этот панцирь сжимает горло, делает лицо неподвижным, ограничивает даже гибкость рта. Голос, отраженный глубоко внутри тела и преобразованный инструментом тела, вырываясь наружу, странно изменяется. Изменяется не только его тон, но и тембр: иногда он глубокий, матовый, иногда поразительно глухой, иногда пронзительно-металлический. Он взлетает *форте* и опускается *пиано*, из баритона превращается в острый дискант, подчиняется любому темпу — как рваным фразам, так и длинным периодам. Он звучит и замирает в невероятно модулированной экспрессии, отмеченный внезапными перескоками, неожиданными переходами, запутанными интонационными линиями — беспокойный, вибрирующий. До сих пор в Польше так умели говорить только актеры театра Гротовского²¹. Радзивилович впервые сумел полностью использовать свой необычайный голос. Его роль не только запоминается — она слушается, как необыкновенное произведение современной музыки. При этом актер не затирает значения слов. Их смысл вовсе не безразличен. Связь между звуком и значением столь же тесна, как между эмоцией и ее выражением.

²¹ Ежи Гротовский (1933-1999), режиссер, педагог, теоретик театрального искусства, создатель современной актерской методики. Окончил факультеты актерского мастерства и режиссуры краковской ВГТШ, был слушателем московского ГИТИСа. Основатель (1959) и художественный руководитель Театра 13 рядов, названного впоследствии «Лабораторией» (Ополе, затем Вроцлав). С 1985 г. жил в Италии. В его творчестве можно выделить несколько периодов: Театр представлений, Театр участия, известный также как Деятельная культура или Паратеатр, Театр истоков и Ritual Arts, который Гротовский называл Objective Drama. В конце жизни занимался главным образом педагогической деятельностью и теоретическими разработками.

Восхищая с художественной точки зрения, экспрессия Радзивиловича страшно утомляет. Она накладывает свой отпечаток на терзания героя и выражает их. В близком контакте с ним мы сами терзаемся. Его состояние вызывает протест как нечто невыносимое, противоестественное. О «естественности» или «неестественности» театральной экспрессии можно говорить только по отношению к определенным образом установленному в спектакле уровню естественности. То же самое касается «притворства» или «правдивости» действий. Во взаимоотношениях Раскольников — Порфирий «правдивость» переживаний Раскольникова обнажает «притворство» Порфирия, и наоборот. Однако эти линии колеблются также в зависимости от того, кто из героев в настоящий момент выбивается на первый план, кому из них мы больше верим. «Неестественность» экспрессии Раскольникова обнаруживается перед лицом его «естественного» поведения, когда давление стискивающего его панциря начинает ослабевать.

На вторую встречу с Порфирием Раскольников приходит с заранее подготовленным текстом. Он не хочет позволить Порфирию опутать себя. Он хочет быстро уладить дело. Однако Порфирий удерживает его и почти дословно поражает, парализует. Раскольников сидит на стуле возле большого письменного стола, лицом к зрителям, почти неподвижно. Он не может совладать с дрожью ног, не может разжать сведенные челюсти, не может даже до конца закрыть рот. Он с огромным трудом извлекает из себя какие-то звуки. Впрочем, поначалу Раскольников молчит. Зато Порфирий говорит и говорит, не обращая внимания на состояние Раскольникова. Нужна немалая сила, чтобы неподвижностью уравновесить эффектную игру Порфирия-Штура. Радзивилович уравнивает ее. Невозможно не ощутить его молчаливого присутствия.

Порфирий доводит Раскольникова до крайнего предела, до состояния необузданной истерики. Раскольников защищается криком, близким к плачу, как ребенок, осознающий свое бессилие: «Я не хочу!.. Говорю вам, что не хочу!.. Не могу и не хочу!.. Слышите! Слышите!» Он грозит Порфирию, уже хватая свою фуражку, чтобы убежать. Однако Порфирий прекрасно знает, как удержать его. Он заикается о сюрпризе, «сюрпризике», приготовленном им для Раскольникова. На протяжении всего разговора в затемненной гостиной Порфирия ждет запертый Мещанин. Раскольников неуверенно возвращается. Он возьмет себя в руки позже, в самый неожиданный момент.

Кажется, что уж Миколку-то он наверняка не выдержит. Миколку, который в бешеном экстазе бьет поклоны, крича: «Я убивец!» Миколку, которого пинает раздосадованный Порфирий. Раскольников поддерживает Миколку, и в этот момент ощущает на себе торжествующий взгляд судебного следователя. Он отходит в сторону, но минуту спустя уже сердечно обнимается с Порфирием, крепко сжимая его обеими руками, так что тот даже удивляется подобной любвеобильности. В этой сердечности Раскольников выплывает так же неестественно, как и прежде.

Хотя все-таки несколько по-другому. На мгновение он принимает и как бы внутренне усваивает ментальность Порфирия. Уже в следующее мгновение он отвергнет ее и только тогда по-настоящему овладеет собой и ситуацией. Он по-человечески измучен и взбешен, исполнен горечи и презрения. «Да, у Гоголя», — повторяет он вслед за Порфирием. В этом подтверждении уже присутствует все его осознание себя и ситуации, в которой он оказался. Осознание, которое он обрел здесь. Порфирий ничуть не изменяется и приглашает Раскольникова на очередную встречу.

Чего добивается Порфирий? Разоблачения преступника? На полке он тщательно расставляет вещественные доказательства преступления. Дело не в том, что у него недостаточно доказательств. Доказать виновность Раскольникова можно было бы гораздо проще, и оба они знают об этом. Порфирий хочет, чтобы Раскольников сам признал себя виновным, хочет вынудить его к признанию, сломить его. Это наиболее очевидный мотив его запутанных действий, и в то же время наиболее ясное определение темы, доминирующей в первом действии спектакля — проблемы взаимоотношений между личностью и обществом.

Проблема эта отнюдь не укладывается в рамках простого и однозначного противопоставления. Раскольников здесь никоим образом не идеализируется. С другой стороны, общество — это не только Порфирий, но и Мещанин, Кох, Заметов, Миколка, Разумихин, наконец, Соня и Поленька. Даже несмотря на то, что все они, за исключением Сони, — герои второстепенные, их присутствие на сцене очень важно. Всех их тем или иным образом затрагивает преступление Раскольникова. Оно толкает Миколку на безумный шаг — взять на себя вину и принять страдание, доводит Коха до состояния невероятного возбуждения — он никак не может избавиться от навязчивой идеи дверной ручки, которую он нажимал и отпускал — к этой теме он возвращается и у Сони. Преступление заставляет серьезного, сурового заика-Мещанина искать справедливости у Порфирия, ужасает Разумихина — даже не как акт, а как сама идея, опечаливает Соню смертью Лизаветы. Их лица мелькают в первом действии в коротких, задающих ритм всему спектаклю сценках, которые не дают забыть о том, что в действительности совершил Раскольников.

А он сам? В первой сцене у Порфирия хорошо заметно его общественное отчуждение. Он не находит общего языка ни с кем: ни с Порфирием, ни с Заметовым, ни даже с Разумихиным, который именно потому, что он друг Раскольникова, никоим образом не может согласиться ни с его образом мышления, ни с его болезненным состоянием. Он не может найти общего языка даже с публикой, которая склонна видеть в нем маньяка и шута.

Во второй большой сцене первого действия, у Сони, косвенным образом выходят на явь другие мотивы преступления Раскольникова, глубоко укорененные в общественных реалиях. Раскольников предстает перед нами как человек, который не может смириться с несправедливостью, страданием, нищетой жизни таких,

как Соня. Это видно по его неловко оказываемому сочувствию, по горькой улыбке, с которой он смотрит на Соню, на ее руки, даже по высокопарному жесту поклона: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился». Жест этот неуклюж, но не фальшив, о чем свидетельствуют и провокационные, задаваемые, как пишет Достоевский, «со злорадством», вопросы: «А тебе Бог что за это делает?» Эти вопросы — не насмешка над верой. Они выражают бунт против несправедливости мира, несогласие на покорность перед лицом страдания. Это видно и по едкому замечанию: «С Полечкой, наверно, то же самое будет», — тон которого не скрывает, но обнажает всю трагичность данного факта, трагичность жизни, которую Раскольников не может вынести. Когда он доходит до последнего аргумента — страданий невинных детей, — в нем вспыхивает бешеный бунт: «Свободу и власть, а главное власть...» Он опять кричит в возбуждении, как у Порфирия, но на этот раз с бóльшим отчаянием.

В контексте этой сцены действия Порфирия выглядят как чудовищное издевательство над Раскольниковым, в контексте других сцен — как законное стремление к справедливости.

Первую часть спектакля завершает встреча Раскольникова с Мещанином. Мещанин был невольным свидетелем допроса и теперь, исполненный сочувствия к Раскольникову, которого так «истязал» Порфирий, просит прощения за несправедливые обвинения. Раскольников собирается с силами и бросает в пространство вызов: «Теперь мы еще поборемся». Видимо он думает о Порфирии. Видимо он хочет еще раз сразиться с обществом, которое угнетает его и своим ничтожеством, и своей бездушностью.

Между тем после антракта... Второе действие изменяет все: сценографию, драматургию, взаимоотношения между героями и, самое главное, тему спектакля. Пространство раскрывается. Щиты и перегородки теряются на заднем плане. Передняя часть сцены освобождается. Исчезают стены с окнами. Все значительно упрощается.

Слева комната Сони: кровать, кухонный стол — тот же, что и в первой сцене, — два табурета. Здесь бедно, но опрятно. Справа — комната Раскольникова. На фоне стены с дверью — бесформенная постель и простой стул. Все это выглядит крайне убого, но уже явно, открыто. Именно здесь разыгрываются все дальнейшие события, кроме последней сцены и эпилога, — разыгрываются между тремя героями: Соней, Раскольниковым и Порфирием. Другие действующие лица исчезают, за исключением представителя закона, Заметова. Тем самым прерывается тема, доминировавшая в первой части спектакля.

Инсценировка упрощается: режиссер отказывается от эпизодов, придающих спектаклю динамичность, от эффектов игры света и тени и полностью сосредотачивается на актерах. События второго действия заставляют нас иначе взглянуть на действие первое. До антракта могло казаться, что написанная по мотивам «Престу-

пления и наказания» драма Вайды лишь скользит по поверхности темы, но при этом ей недостает драматургической направленности и полифонической композиции. Это заметно как по очередности сцен, так и по функции появляющихся на сцене действующих лиц, которые не обретают самостоятельности, но существуют лишь в непосредственной связи с Раскольниковым и его преступлением. Сам принцип композиции еще не совсем ясен — он вырисовывается только во втором действии. Именно тогда становится очевидно, что направленность драмы задается духовным развитием Раскольникова. Композиция первого действия некоторым образом соответствует духовной ситуации героя, который еще не знает, куда идет, который живет в мире, неопределенном для него самого, несмотря на двукратно повторяющийся мотив воскрешения Лазаря. Между тем второе действие ясно показывает, что тема спектакля — возрождение Раскольникова. Евангельская притча определяет путь героя, задает ему направление. Она же задает направление действию драмы.

Путь Раскольникова лежит между Соней и Порфирием. Извилистым тропам Порфирия Соня противопоставляет путь прямой и ясный. Мы знакомимся с ней, наблюдая ее «за работой»: за самым дальним, занавешенным окном она отдается Коху — без каких бы то ни было эмоций, без лишних движений. Она работает так, словно бы это была стирка или уборка, а после моется за очередной перегородкой. Черный корсаж она прикрывает бедной выцветшей кофточкой, так что из «профессиональной униформы» на ней остается лишь яркая юбка да ленты в волосах, легкий макияж. Во втором действии она уже совсем серенькая — босая, в вылинявшей юбке и блузке, с заплетенной косой. Серость — это не столько цвет волос или бледность лица, сколько колорит всего образа — необыкновенно сдержанного, тихого и очень сосредоточенного. События отражаются в ней болезненной судорогой лица, усталой улыбкой, ясным пламенным взглядом, когда она хочет вдохновить своей верой, или же взглядом напряженным, ожидающим, сосредоточенным, когда она слушает исповедь Раскольникова. Даже когда она падает на постель, уже зная, кто убил, из груди ее вырывается не крик, а болезненный стон. Даже когда Раскольников бросается на нее, опрокидывает ее на стол: «Принимай гостя», — на ее лице видны лишь усталость и мука.

Соня может вынести очень много. Она сильна своей верой. В ее религиозности нет никакой экзальтации — лишь глубокое упование. Она просто знает, что «Лизавета Бога узрит». Она просто знает, что нельзя убивать. Величайшая сила сокрыта в ее простейших вопросах, простейших замечаниях, которые противятся любой аргументации. Она всего-навсего говорит: «Вы убили». Однако Соня не обвиняет — она сочувствует. Во всех, даже самых провокационных, самых святотатственных словах Раскольникова она видит только одно — безмерность его страдания. Соня вся обращена вовне, к другим. Сама она уходит в тень, умалчивается.

Это очень трудная роль. В спектакле Соня почти полностью лишена биографии героини романа. Мы знаем о ней только то, что она по необходимости зарабатывает на себя и на свою младшую сестру Поленьку проституцией. За исключением того, что происходит на сцене, мы ничего не знаем даже о ее взаимоотношениях с Раскольниковым. Она лишена раздвоенности и напряженности странной маленькой Сони из романа. Она лишена даже чувственности. Ее собственная индивидуальность невероятно ограничена. Актриса Барбара Грабовская-Олива должна была как бы отказаться от представления героини, а тем самым и от демонстрации своих возможностей. Она играет исключительно для партнера, ради него. Она существует лишь в напряженной реляции с ним — напряженной, ибо приглушенную экспрессию она наполняет внутренней сосредоточенностью. Актриса не создает столь масштабного образа, как Радзивилевич или Штур, но ее игра вызывает истинное уважение своим смирением перед театральным искусством. Она создает образ, который в этом спектакле кажется идеально уместным.

Образ этот очень важен. Ведь Соня является мерилom, показателем всей сценической действительности. Правда заключена в ее простых словах подобно тому, как заключена она в Евангелии. В спектакле это совершенно очевидно. Правда — это слова и действия Сони во всей их простоте. Только они открывают мир, обнажают дьявольское коварство Порфирия. Ее простота задает направление инсценировке, которая становится все более простой. Наконец, она задает направление развитию Раскольникова.

Раскольников не может не признаться Соне в совершении убийства, но он не в силах и признаться ей. Он даже не может выдать из себя эти слова: «Я убил». Вместо этого он молит отчаянным криком: «Ты не догадываешься, Соня?» Так начинается второе действие. Раскольников не в состоянии признать себя виновным, но он уже не может чувствовать себя невинным. Он еще пытается защищать себя — убийцу. Он садится на табурет возле кухонного стола, как на скамью подсудимых, и пытается отыскать в себе былую убежденность, былое воодушевление, пытается наполнить слова прежним бунтом, вернуть им прежний смысл. И они возвращаются — вместе с внутренней напряженностью, с резкими выразительными жестами, с лихорадочным возбуждением. Но тут же разбиваются о тихие слова Сони: «Вы лучше говорите мне прямо... без примеров», — об ее измученное: «Ох, это не то, не то!» Разбиваются о его собственные слова: «Все это не так», — о его собственное сознание.

Раскольников уже и сам слышит фальшь каждого своего слова, каждого жеста. Он встает с табурета, отходит в сторону, закрывает лицо руками, все более терзаясь, и вновь возвращается, вновь пытается найти оправдание, мотивы, аргументы. Чем лучше он понимает, что «все не так», тем более становится агрессивен: по отношению к самому себе — в безжалостном холодном самообвинении («Нет, не был я так голоден»), — и по отношению к Соне, то есть опять-таки по отноше-

нию к самому себе. Он пытается перекричать себя, стучит кулаком по столу: «Я ведь только вошь убил, Соня!» Он даже бросается на нее в крайнем отчаянии, но тут же отступает, еще более потерянный. Он страдает, но не может открыться. Даже потом, в сцене обмена крестиками, когда он уже готов признать себя виновным, он все еще прячется за насмешкой, сарказмом, издевкой, дерзкой язвительностью.

В инсценировке Вайды сцена у Сони короче, чем у Достоевского, в ней меньше аргументов и мотивов. Однако важны не они — важна внутренняя борьба Раскольникова. Это самая волнующая сцена спектакля, Радзивилович достигает в ней вершин своего мастерства. Именно здесь, в спазматической решающей схватке взрывается незавершенный жест, в одной фразе, в одном слове преломляется тон и тембр голоса. Глухой от отчаяния голос перерождается в пронзительный, тревожно дрожащий крик, переходящий в рыдания, а затем вдруг начинает звучать уверенно и твердо. Стакато рваных слов замирает в растянутой фразе. Голос взлетает и опускается в невероятных интонационных хитросплетениях. Может быть, музыкант сумел бы это описать. Но не менее, чем дрожащие звуки, вибрирующее звучание, важны эмоции, которые их порождают — напряженные до предела, бесконечно волнующие.

В середине сцены у Сони в комнату Раскольникова входит Порфирий, садится и ждет. Раскольников возвращается к себе. Присутствие Порфирия снова доводит его до дрожи. Он уже даже не защищается, он просто не может выдержать этого присутствия. Хотя теперь Порфирий гораздо менее экспансивен, намного более сдержан, даже подавлен. Он не в силах избавиться от своей манеры говорить, держать себя, но хотел бы покончить со всей этой игрой — ведь он пришел оправдаться. В конце концов он говорит впрямую: «Да вы убили, Родион Романьч». Это не обвинение судебного следователя — это признание человека, который хочет найти хоть какую-то точку соприкосновения с Раскольниковым, хочет изменить их взаимоотношения, очистить их. Раскольников не в состоянии его слушать. В сравнении с Раскольниковым Порфирий, как он сам себя называет, — «поконченный человек». Он сознает свою внутреннюю опустошенность. Правда, при этом добавляет: «Насколько я низкий человек и насколько я честный, сами, кажется, можете рассудить». Однако его признания не интересуют Раскольникова — Порфирий ему уже не нужен.

Раскольников еще раз возвращается к Соне за крестиком и идет в полицейскую контору. Теперь сцена уже почти пуста, так что становится видна стоящая сбоку стойка. Там Раскольников застаёт Заметова в совсем уж неофициальной ситуации. Он еще может отказаться от своего замысла, выходит, но встречает Соню и возвращается. Они с Заметовым садятся за столик. Раскольников сильно взволнован, Заметов приносит ему стакан воды. И в этот момент Раскольников произносит: «Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил...» Впервые он говорит просто и обыденно.

Стакан выпадает из рук Заметова. Свет гаснет. В первый раз за весь спектакль начинает звучать музыка. Слышатся назойливые, тревожные звуки. Теперь на середине сцены стоит полка с вещественными доказательствами. Позади нее — Раскольников. Медленно, по очереди берет он с нее предметы, а Заметов показывает их публике: сверток, гребенка, цепочка, топор... Как в суде; но можем ли мы теперь судить? Раскольников обстоятельно, детально описывает ход преступления. Его голос лишен каких-либо эмоций. Вокруг тревожно пульсирует музыка, но внутри него царит мир. Демоны остались вовне.

Это еще не конец. Нас ждет эпилог*. На фоне белого сибирского пейзажа идет прикованный к тачке Раскольников. Соня поджидает его с едой. Раскольников садится и начинает есть. Соня еще раз читает главу из Евангелия о воскрешении Лазаря. Этим образом и этими словами спектакль заканчивается.

По своей стилистике заключительная картина отличается от всего спектакля, однако она — следствие его хода, его развития, суть которого во все более далеко идущей редукции. Постепенно открывается пространство, поначалу густо заставленное декорациями и скрытое от зрителя. Упрощается композиция. Отдаляется, теряется образ общественных реалий. Во все более статичных сценах замирает движение, успокаиваются эмоции. Образ сценической действительности развивается от конкретного к символическому, постепенно становится все более духовным, пока наконец не застывает, оторвавшись от всякой земной реальности. Живым остается только Слово.

Йоанна Валяшек²²

* В тексте описываются спектакли, увиденные автором в январе-феврале 1985 г.

²² **Йоанна Валяшек**, театральный историк и критик, научный работник кафедры истории и теории театра Ягеллонского университета. Автор книги «Конрад Свинарский и его краковские постановки», а также статей об Анджее Вайде (в частности, «В кругу Достоевского: Анджей Вайда», «Две «Настасьи» Анджея Вайды»). Сотрудничает с журналами «Диалог» и «Дидаскалия».

Постскриптум

«Преступление и наказание» было впервые поставлено в 1899 г. на сцене петербургского Литературно-художественного кружка (Малый театр), став едва ли не первой театральной инсценировкой прозы Достоевского. С тех пор этот роман неоднократно возвращался на сцену, закрепляя впечатление, что он представляет собой превосходный театральный материал.

И все же Анджей Вайда обратился к «Преступлению и наказанию» лишь после «Бесов» и «Настасьи Филипповны» (инсценировки «Идиота»). Оно стало третьей частью его театрального цикла, созданного по мотивам произведений русского писателя. По времени краковское «Преступление и наказание» отделяют от «Бесов» тринадцать лет, от «Настасьи Филипповны» — семь. Взаимосвязь составных частей этого триптиха немаловажна. С театральной точки зрения виден прежде всего процесс постепенного самоограничения инсценировщика: от сенсуального богатства «Бесов» до аскетизма двух других спектаклей. С идейной точки зрения это параллельный процесс поиска в наследии Достоевского основного философского и этического содержания, которое как бы извлекается из этого наследия и отчетливо артикулируется с помощью художественных средств театра. Это стремление достигло своего апогея в «Настасьи Филипповне», бесспорно оно и в «Преступлении и наказании».

Вопрос, поставленный Вайдой, звучит следующим образом: как с помощью художественных средств театра — прежде всего диалога — проникнуть в глубочайший смысл, в нравственное (а не фабулярное) содержание «Преступления и наказания»? Разумеется, таким образом поставленный вопрос заставляет сперва уяснить, в чем это наиболее существенное содержание, какова основная проблема романа. Что такое «Преступление и наказание»: описание российского общества второй половины XIX века, породившего Раскольникова, этюд психики убийцы, или, может быть, «детективный роман» о расследовании убийства? Анджей Вайда отвечает на этот вопрос так: «Мне кажется, что сегодня — а инсценировщик должен прибегнуть к этому обороту, ибо он создает театр на сегодня, с чувством собственной ответственности перед обществом, — «Преступление и наказание» рассказывает о мотивах идейного преступления. Статья Раскольникова, написан-

ная на эту тему, и ее интерпретация, которую Раскольников развивает перед судебным следователем Порфирием Петровичем, волнуют меня в этом романе более всего»*.

Именно этот мотив романа Достоевского показался Вайде наиболее существенным в Польше конца 1984 года. Итак, не общественная подоплека преступления, не психологический анализ героев, но нравственная проблема универсального значения.

Евангельские параллели в «Преступлении и наказании» являются обращением к глубочайшему источнику европейской нравственности, указанием на ее трансцендентное происхождение. В свете этого преступление Раскольникова предстает перед нами не как случай из области криминалистики, но как нарушение норм, которые не человеком установлены и, стало быть, не ему их попирают. Раскольников сознается не потому, что его преступление было раскрыто ловким судебным следователем, но потому, что в столкновении с Порфирием Петровичем он осознает это нарушение и его последствия. Раскольников создает теорию, которая должна была его оправдывать, но в конце концов понимает, что теория эта ошибочна: его преступление было напрасно, оно ничего не доказало. Он будет искать искупления в подчинении нормам, которые он нарушил, и ожидать воскресения из нравственной могилы, в которой он сам себя похоронил.

Благодаря выбору сюжетных линий и расстановке акцентов в спектакле Анджея Вайды наглядно показывает, что «Преступление и наказание» только с виду может показаться романом о преступлении. В его понимании это изначально трактат о наказании за преступление.

Когда в первой же сцене спектакля Раскольников с воодушевлением представляет публике идеализированный образ своего героя, «высшего человека», который благодаря величю целей получает «нравственное право на преступление», Порфирий прерывает его речь вопросом о совести. «У кого есть она, тот страдай — отвечает Раскольников. — Это и наказание ему». Ему вторят слова старца Зосимы из «Братьев Карамазовых»: «Настоящая кара, единственная действительная, единственная устрашающая и умиротворяющая заключается в сознании собственной совести». Именно об этой каре и повествует спектакль Анджея Вайды. Для современного человека, в памяти которого живо столько разнообразных воплощений «идейного преступления», он является драматическим напоминанием о тех неуловимых факторах, без которых понятие «человечности» становится пустым звуком.

Это — возвышенная и вечно актуальная миссия театра, свидетельствующая одновременно о непреходящей ценности произведения Достоевского и о верности пути, избранного Вайдой при перенесении его на сцену.

Мацей Карпинский

* Из интервью Анджея Вайды телевидению WDR в октябре 1984 г.

Исповедь сценографа

На видеозаписи спектакля «Преступление и наказание» видны лишь немногие детали. Жаль. Я считаю, что в работе сценографов, или, как говорил мой учитель, Кароль Фрыч, театральных декораторов, деталь важна не меньше, чем идея. Деталь, с которой мне хотелось бы начать анализ моей работы над спектаклем по роману Достоевского «Преступление и наказание», инсценированного и поставленного Анджеем Вайдой, — это шнурки в ботинках Раскольников.

Один из критиков, писавших о сценографии спектакля, обратил особое внимание именно на эти шнурки, а точнее на их отсутствие, и посвятил этому вопросу (т.е. замене одного шнурка старой веревкой) несколько строк своей рецензии. Я была по-настоящему счастлива: ведь поиску достаточно изношенных ботинок и этой самой веревке я придавала огромное значение. Мне кажется, что зрители, с виду «не замечающие» таких мелочей, все-таки воспринимают их во всей совокупности костюма как нечто, характеризующее героя. Конечно, этот шнурок был последним «штрихом» в той долгой работе, которую представляет собой подготовка сценографии. Я начала с конца, т.е. с придумывания и соблюдения таких вот маловажных с виду деталей, создающих общее впечатление правды и последовательности. Впрочем, иногда именно деталь может стать отправной точкой всей сценографической концепции. В случае «Преступления и наказания» так и случилось.

Читая роман, я обратила внимание на повторяющиеся сцены подслушивания и подглядывания (в театральную постановку вошла только одна такая сцена). Они характерны и для других романов Достоевского. Именно отсюда возникла общая идея расставить перегородки так, чтобы зрители оказались в положении подглядывающих. Конечно, нечего и говорить, что без согласия режиссера идея эта была бы лишена какого-либо смысла. Простым следствием такой принципиальной идеи стали поиски старых, выдавших виды, но настоящих окон и дверей и создание из них «интерьера», в котором разворачивается действие. Некоторые из них были поставлены так, чтобы зрители наблюдали за ходом событий через застекленные проемы. Конечно, стены и элементы, изготовленные в театральных мастерских, пришлось

многократно красить и патинировать, прежде чем они приобрели аутентичный вид. К созданному таким образом интерьеру мне нужно было найти достаточно старую и потрепанную мебель (которой полно в наших тесных театральных складах). Руководствуясь указаниями, встречающимися в романе, я развесила на стенах соответствующие картины и гравюры. Все эти детали описаны у Достоевского, но как бы разбросаны по всему роману.

Достоевский никогда не дает точного описания интерьера или одежды героя, обращая внимание только на некоторые мелочи. Например, в комнате, где живет Раскольников, он подробно описывает обои. В описании гостиной Порфирия можно найти лишь упоминание о нескольких картинах. Зато сообщение о том, что накануне у Порфирия была вечеринка, натолкнула меня на мысль, что живущий в одиночестве старый холостяк не будет сразу же после попойки устраивать генеральную уборку. Поэтому по всей гостиной я расставила тарелки с объедками, бутылки, рюмки с недопитым вином и пепельницы, полные окурков. Заметов же, помощник Порфирия, прикладывает к голове мокрый платок, словно с похмелья.

Здесь я хотела бы подчеркнуть одну вещь. Все эти детали, описанные или только упомянутые в романе Достоевского, нельзя назвать объективным описанием интерьера. Тем не менее они непосредственно связаны с действующими лицами. Поэтому декорации становятся лишь необходимым фоном для героев. Конечно, реализм героев требует, чтобы и декорации были в каком-то смысле реалистичны. В сценографии к «Преступлению и наказанию» такой реализм создают драные обои, старый пол, ветхие стены, грязные оконные стекла. Столь же реалистичны должны быть и реквизиты: соответствующие сигареты, вода в стакане, вино в рюмке, настоящие ключи, настоящий борщ, который ест Порфирий, и такие мелочи, как, например, паутина в углах. Все это должно быть сделано с большой тщательностью и, что характерно для нашей работы, словно бы по недосмотру не слишком хорошо освещено.

Тут мы должны слегка коснуться вопроса освещения — одного из основных в работе театрального декоратора. В «Преступлении и наказании» мы воспользовались несколькими старыми лампами, которые, однако, не могли быть основными источниками света. В подобных случаях вся трудность заключается в таком использовании прожекторов, чтобы создать впечатление, будто свет идет от ламп, и в то же время сделать этот свет достаточно сильным для освещения актера. Источниками света были также окна с установленными сзади прожекторами — их освещение менялось в зависимости от времени дня и ночи. Единственным («театральным») освещением была лампа, светящая из глубины сцены в сторону зрителей, в спину актеру. Казалось бы, при таком освещении актера не должно быть видно. И все же, применяя этот метод, когда он уже знаком публике, можно на какое-то время сделать невидимым только его лицо, что порождает некую таинственную недосказанность. Кроме того, такое освещение часто использовалось лишь

в качестве дополнительного, чтобы очертить силуэт актера и углубить сценическое пространство. Это хорошо видно в нескольких сценах из нашего спектакля, записанных на видеокассету.

Свет был также существенным элементом в таком важном вопросе, как главное перенесение действия из одного интерьера в другой. Вопрос этот сто́ит рассмотреть отдельно в связи с декорациями. В современном театре зритель, привыкший к телевизионным и кино- спектаклям, не выносит пауз, необходимых для смены декораций. Впрочем, в наше время подобными зрителями стали и сами создатели спектаклей. Поэтому они придают такое большое значение устранению пауз или по крайней мере максимальному сокращению времени, необходимого для смены декораций. В значительной степени я считаю это доказательством профессионализма декоратора. В спектакле «Преступление и наказание» такую плавность облегчила симультанная установка декораций. В первом акте мы разместили три главных места действия следующим образом: гостиная — с левой стороны сцены, контора Порфирия — справа, комната Сони — посередине, в глубине сцены. Во втором акте мест действия было только два: комната Раскольникова и полицейская контора. Это позволило менять декорации в антракте, а необходимые небольшие перестановки мебели поручить механикам, одетым в театральные костюмы и работающим на глазах у зрителей.

Очень часто, работая над пьесой, действие которой происходит в нескольких местах, я стараюсь построить одну декорацию, дающую возможность сыграть весь спектакль с минимальными перестановками или вовсе без них. Примером здесь может служить декорация к спектаклю «Бесъ», запроектированная Анджеем Вайдой при моем участии. Вся поверхность сцены — открытую и завершенную полукруглым горизонтом с нарисованным хмурым небом — покрывали колеи, сделанные из пластмассы и имитировавшие настоящую грязь и лужи. На этой поверхности разыгрывались пленэрные сцены, появлялась мебель в гостиной Варвары Петровны, скудная утварь в комнатке Марьи Тимофеевны или в коморке Шатова. В синеватом свете, под оглушительную музыку, декорации очень быстро сменяли специально обученные танцоры, одетые в черные костюмы Куроко из японского театра Бурнаку. Снизу все костюмы — и платья, и брюки — были запачканы грязью. Грязной была и обувь (грязь опять-таки имитировала специальная пластмасса). В таком условном пространстве эти реалистические детали создавали впечатление стилистической однородности.

К «Преступлению и наказанию» у меня не было ни одного эскиза. Здесь, пожалуй, сто́ло бы упомянуть о различных путях зарождения сценографической идеи, о способах ее представления и реализации. Мой учитель Кароль Фрыч говорил иногда, что если человек действительно знает, чего хочет, он сможет нарисовать проект декораций на спичечном коробке. Мне кажется, это крайнее выражение мысли, что для театральных декораторов по-настоящему важна идея, а затем — ее

реализация. Промежуточный этап — рисунок, чертеж или макет — служит лишь для передачи этой идеи людям, которые будут ее осуществлять, т.е. портным, сапожникам, художникам, механикам, электрикам (мне наверняка не удалось перечислить всех профессий, от которых столь сильно зависит результат нашей работы). И если сценограф может договориться с этими людьми (а прежде всего с режиссером!) без помощи картинок, если ему достаточно набросать или просто рассказать, чего он хочет, слова нашего учителя следует признать совершенно справедливыми. Ведь цель нашей работы — не картинка, пусть даже самая красивая, а то, что мы видим на сцене. Именно этому постоянно учил нас Фрыч.

Конечно, очень многое зависит здесь от режиссера и его метода работы, а также от спектакля, который мы вместе создаем. Спектакль, декорации к которому продуманы еще до начала репетиций, как правило уже не требует принципиальных изменений (если только не была допущена какая-нибудь концептуальная ошибка) — в нем возможны лишь мелкие исправления. Однако спектакль, создаваемый по мотивам романа, вроде нашего «Преступления и наказания», рождается как бы в процессе репетиций и требует от сценографа совершенно иного метода работы — постепенного приближения к окончательному виду декораций. К такого рода спектаклям нет и не может быть никаких предварительных проектов, не говоря уже о макетах. Зато несомненно должна быть общая идея — например, «подглядывания», о котором я говорила вначале.

Разумеется, сценограф должен знать историю костюма, мебели, эпохи и т.д., но это знание всегда должно подчиняться общей идее и мысли спектакля и ни в коем случае не может приобрести в нем решающего значения. Когда я проектирую т.н. исторические костюмы или декорации, я не стараюсь любой ценой придерживаться истории костюма или мебели. Во-первых, мне кажется, что для зрителей, среди которых историки интерьера или костюма составляют ничтожное меньшинство, логичность и правда спектакля важнее хрестоматийной правды. Зачастую костюм, кажущийся историку анахроничным, лучше передает характер героя, чем другой, тесно связанный с данной эпохой. Во-вторых, в жизни ни один стиль не встречается в чистом хрестоматийном виде. В различных возрастных группах, в разных кругах и странах мода изменяется постепенно и по-разному.

Несомненно, в последние десятилетия XIX века, к которым следует отнести время действия «Преступления и наказания», интерьеры и мебель, окружавшие героев, были созданы в разные эпохи, а «модные» костюмы носили только люди состоятельные и обращавшие на это особое внимание. Поэтому так важно было тщательно прочесть роман и отыскать в нем те мелочи, которые, вне зависимости от знания стиля эпохи, могли бы послужить ценным руководством в работе над костюмами. Костюмы эти должны были не только перенести героев в ту или иную эпоху, но и — что, пожалуй, важнее всего, — определить их характер. Для того, чтобы подчеркнуть этот характер, некоторые герои меняют костюм по несколько

раз, в то время как другие остаются в одном и том же на протяжении всего спектакля.

В «Преступлении и наказании» переодеваться несколько раз нужно было только Порфирию и Соне. С Порфирием мы впервые знакомимся в его гостиной после состоявшейся накануне попойки. На нем мягкая рубашка навыпуск, жилет, а поверх всего этого теплый стеганный халат. Этот костюм означает, что он у себя дома и что он не слишком педантичен. Второй раз мы видим его уже на другой день, в конторе. Тут, конечно, я должна была одеть его в другую рубашку и в черный жакет (хотя брюки и жилет остались те же, что и в первой сцене). В последний раз мы видим Порфирия у Раскольникова, и сюда он приходит уже в мундире.

Что касается Сони, то важно было в первой же сцене показать ее профессию. В инсценировке не нашлось места для ее истории — отсюда неестественный розовый костюм и неглиже в сцене с Кохом, которая как бы заменяет уличные сцены. В двух следующих сценах мы хотели показать ее девушкой очень бедной и скромной, чтобы подчеркнуть неестественность этой продиктованной условиями профессии.

Остальные персонажи все время одеты в одни и те же костюмы. Благодаря этому внимание зрителей на рассеивается понапрасну. Раскольников, несмотря на то, что в романе Достоевский заставляет его несколько раз переодеться, от начала до конца остается в одном и том же костюме — в данном конкретном случае мне казалось, что один как следует подобранный изношенный костюм лучше раскроет его характер. Если история искусства, костюма, интерьера — основа моей работы, то истинным источником вдохновения для меня всегда оставалась живопись. В случае «Преступления и наказания» таким источником стали для меня прежде всего картины Репина, Серова, Иванова — художников, явно связанных с эпохой и местом действия.

В инсценировке «Идиота» главное решение заключалось в том, чтобы действие происходило в квартире Рогожина в течение одной ночи и чтобы зрители, наблюдающие за ходом событий, находились в этом же помещении. Гостиную Рогожина я устроила в бывшем фойе Старого театра. Стены его мы выкрасили в темно-зеленый цвет, придав им соответствующий налет старины. В этом фойе есть четыре высоких окна, выходящих на улицу. Кроме того, оно настолько велико, что часть его можно было отгородить портьерой, за которой стояла кровать, а в ней лежала невидимая для зрителей мертвая Настасья Филипповна. Окна мы задрапировали белыми непрозрачными полотняными занавесями, на доме напротив установили мощные прожекторы, светящие рассеянным светом, и таким образом достигли эффекта «белой ночи».

В гостиной, обставленной несколькими стильными старинными предметами, горели только свечи и керосиновые лампы. Никаких прожекторов мы не использо-

вали, так що для артистів це було єдине освітлення. Помимо запаха кадила, запах цих ламп і свечей був важним елементом в створенні атмосфери.

І в цьому спектаклі костюм знову був важним знаком, характеризуючим героя: Рогожин в чорному — шовкова рубашка, штани і високі сапоги і Мышкин в білому. Довге біле свадобне плаття як би замешало і олицетворяло мертву Настасью Філіпповну.

В завершенні мене би хотілось ще раз повернутися к несуттєвним с виду деталям. «Преступлення і покарання» гралось для яких-небудь сга п'ятидесяти человек таким образом, що глядачі сиділи дуже близько к сцені і могли добре розглянути кожну з цих деталей. Однак моє мнение такове — я завжди педантично сліжу за цим, — що навіть в опері, незважаючи на толпи статистів і дуже глибоку, віддалену від глядачів сцену, пуговиця і шнурки все так же важні і вимагають такого ж старанного і бдильного присмотра.

Кристина Захватович-Вайда



Послесловие

Премьера «Бесов» Федора Достоевского в постановке Анджея Вайды состоялась в краковском Старом театре 29 апреля 1971 года в атмосфере великих ожиданий. Много говорилось о бурных репетициях, о внезапной смерти одного из актеров во время генеральной, о неуверенности в окончательных очертаниях представления. Однако когда спектакль начался, все закулисные спекуляции были преданы забвению. Сознание зрителей, собравшихся в этот вечер в Старом театре, было полностью вовлечено в таинственный и тревожный настрой спектакля, в мрачный мир Достоевского, воспроизведенный актерами. Думаю, что для многих зрителей, к которым я причисляю и себя, этот вечер стал одним из самых захватывающих театральных переживаний в их жизни.

«Бесы» Достоевского и Вайды продержались в репертуаре Старого театра без малого пятнадцать лет, возбуждая энтузиазм (и горячие споры) среди критиков и собирая переполненные зрительные залы как в Польше, так и на зарубежных гастролях. После показа «Бесов» на Всемирном театральном фестивале в Лондоне (1973) замечательный критик и режиссер Роберт Бруштейн писал на страницах «Обсервер Ревю» (27 мая 1973): «Один такой вечер должен радикально изменить наши представления о том, чего мы можем ожидать от современного театра. (...) Какой темп удерживает режиссер на протяжении всего спектакля! С момента исповеди Ставрогина в начале вплоть до его самоубийства в конце напряжение не спадает ни на миг. Не спадает и скорость сменяющихся друг друга событий. (...) В этом необыкновенном спектакле актеры создают исключительную атмосферу конденсированной реальности, как будто бы Вайда открыл сценический эквивалент крупного плана. (...) Этот спектакль — новая веха в истории театра. Он одним махом подтверждает превосходство театра над другими видами искусства — театра как орудия активной философии и как силы немедленного чувственного воздействия». Между прочим, восхищение Бруштейна «Бесами» было столь велико, что несколько позже, будучи художественным руководителем Yale Repertory Theatre в Нью-Хавене (США), он уговорил Вайду повторить там краковскую постановку. В Йеле «Бесы» тоже имели успех: одну из главных ролей в этом спектакле сыграла знаменитая ныне актриса Мерил Стрип.

«Бесь» стали переломным событием в художественном развитии Анджея Вайды. Во-первых, это был спектакль, который окончательно подтвердил его позицию театрального режиссера и благодаря которому он с тех пор работал в двух направлениях: в театре и в кино. Во-вторых, «Бесь» положили начало его великому приключению с Достоевским. Восхищение творчеством русского писателя и все более глубокое изучение его художественного, философского и нравственного наследия привели к возникновению «Настасьи Филипповны» по мотивам «Идиота» и «Преступления и наказания».

Когда Анджей Вайда приступал к работе над «Бесами», он уже был прославленным кинорежиссером, автором таких известных фильмов как «Пепел и алмаз» или «Канал». В театре он дебютировал в 1959 году постановкой пьесы американца Майкла Галцо «Шляпа, полная дождя». Затем он ставит шекспировского «Гамлета», «Свадьбу» Выспянского (которую спустя много лет он использует в нашумевшей киноверсии) и «Плей Стриндберг» Дюрренматта. Спектакли эти пользовались успехом, однако в то время никто еще не говорил об их особенном стиле, присущем только Вайде. Они не представляли собой разработанной модели, а были скорее упражнениями, путешествиями кинорежиссера в мир театра. «Театру Вайды» положили начало лишь «Беси»: открывшаяся в них мощь видения и инсценировочное мастерство закрепились за Вайдой как характерные черты его стиля.

Итак, после невероятного успеха «Бесов» Вайда остался в театре, ставя новые спектакли с той же неутомимой частотой, с какой он снимает фильмы. К самым известным из них относятся «Ноябрьская ночь» Выспянского, поставленная все в том же Старом театре, и «Дело Дантона» Станиславы Пшибышевской, поставленное в варшавском Театре Повсехном (впоследствии оно тоже было перенесено на экран). И все же поистине важным достижением стала очередная интерпретация Достоевского, «Настасья Филипповна» — импровизация по мотивам «Идиота», поставленная при участии актеров Старого театра в 1977 году. Премьере этого экспериментального спектакля, основанного на актерской импровизации, предшествовал цикл открытых репетиций, во время которых зрители могли пребывать в непосредственной близости от актеров и режиссера, наблюдая процесс перековки прозы Достоевского в театральную форму.

Подобно «Бесам», «Настасья Филипповна» стала событием. Впрочем, вскоре успех этого необыкновенного, захватывающего спектакля подтвердили не только польские зрители и критики; «Настасья Филипповна» демонстрировалась на театральных фестивалях и турне почти во всех странах Европы, в Аргентине и Венесуэле, и повсюду ее встречал восторженный прием. Уважение вызывали и художественная форма спектакля, и повсеместно подчеркиваемое мастерство актеров, но прежде всего глубокая, совершенно оригинальная интерпретация произведения Достоевского, благодаря которой философское и нравственное содержание «Идио-

та» обрели свой сценический эквивалент. Такого эффекта удалось добиться не путем изложения фабулы романа, но путем обращения к его глубинному слою, который одновременно является сутью художественной проблематики произведения Достоевского. Чуть дальше я разовью эту мысль более широко.

В 1984 году Анджей Вайда вновь обратился к наследию великого русского писателя. На сей раз было поставлено «Преступление и наказание». Спектакль этот, отличающийся изысканной простотой формы и нравственного смысла, а также высшим классом актерского мастерства, снискал всеобщее признание.

«Бесы», «Настасья Филипповна» и «Преступление и наказание» — это не только три выдающихся театральных спектакля. Это также некая идейная и художественная совокупность, точкой отсчета для которой стали труды Достоевского.

Сущность своего отношения к русскому писателю Вайда изложил в интервью, данном телевидению West Deutsche Rundfunk в связи с премьерой «Преступления и наказания» (июнь 1984 г.). Нелишне будет процитировать здесь обширные фрагменты его высказываний. На вопрос: «Что привлекает вас в Достоевском?» — Анджей Вайда ответил:

— Я искренне ненавижу этого автора. Ненавижу, и в то же время восхищаюсь им. Как писатель, Достоевский открыл в «Бесах» нечто такое, что сегодня особенно ужасает нас и смахивает на заговор против всего человечества, сколачиваемый с неумолимой точностью. Станислав Мацкевич в своей книге «Достоевский» пишет, что это — эффект различия между словами Христа: «Дай, помоги ближнему своему», — и социалистическим лозунгом: «Возьми у того, кто богаче тебя, — он должен дать». Несмотря на то, что Достоевский ничего не писал специально для театра, его творчество — фантастический материал для театральных режиссеров и актеров. Достоевский сочиняет своих героев как бы по принципу коллажа — он берет черты разных знакомых ему людей и соединяет их воедино. Поэтому герои Достоевского необычайно пластичны. Благодаря внутреннему контрасту, благодаря всем этим противоречиям Достоевский достигает того, что удавалось лишь немногим авторам, писавшим специально для театра. В то же время я ненавижу Достоевского за его национализм, за его ничем не оправданную убежденность в том, что Россия должна сказать миру какое-то «новое Слово», что русский Бог должен воцариться во всем мире, что православие имеет какие-то бóльшие права, чем другие религии. Все это, вместе с его презрением и ненавистью к полякам, — впрочем, не только к полякам, но и к немцам, и к французам — эта националистическая ограниченность — все это, конечно, меня в Достоевском отталкивает. Из-за этого практически каждая новая инсценировка Достоевского дается мне с трудом. Но, быть может, именно поэтому зрители настолько живо воспринимают эти инсценировки. (...) Достоевский ненавидел поляков потому, что познакомился с ними на каторге, во время ссылки в Сибирь. Насколько он хотел видеть в своих страданиях, которые в конце концов сделали его великим писателем, некий перст Божий.

насколько он хотел борьбы со страданием, исполненным смысла, настолько поляки никогда не хотели придавать этому страданию какой-либо религиозной ценности. Поляки были сосланы на каторгу, потому что они были врагами царя, патриотами своего отечества. Их точка зрения была чисто политической. Именно это и является глубоким источником ненависти Достоевского к полякам. Зато среди поляков был человек, который лучше других понимал его, — Джозеф Конрад²³. Впрочем, Конрад не был лишь пассивным противником Достоевского. Он написал роман «Глаза Запада», описывающий ту же ситуацию, что и у Достоевского, с точки зрения Запада, с точки зрения поляка, который видит во всем этом расчет, обман, двусмысленность и нравственную слабость. Именно так хотел бы относиться к Достоевскому и я: отдавать должное тому, что в его таланте Богово, и отвергать то, что в нем кесарево.

— Из этого я делаю вывод, что произведения Достоевского имеют для вас современное, почти актуальное значение?

— Да. Особенно актуально сегодня то, что заключено в «Преступлении и наказании», в «Бесах». Более того, Достоевский сделал свои романы как бы иллюстрациями к избранным фрагментам Евангелия. Евангелие — книга христиан, книга Запада, и я думаю, что это одна из причин, по которой Достоевского там больше читают, лучше понимают, хотя он более русский, чем многие другие русские писатели.

Далее Вайда затрагивает вопрос «диалогизованного самосознания» героев Достоевского. Он считает, что оно — один из главных факторов, предопределяющих театральность произведений писателя, никогда ничего не написавшего непосредственно для театра. Великий исследователь Достоевского Михаил Бахтин говорит о полифонической конструкции его героев. Анджей Вайда превратил открытие Бахтина в важнейший материал для своего театра, что особенно заметно в «Настасье Филипповне» и «Преступлении и наказании», то есть в спектаклях, поставленных по оригинальному театральному сценарию, базирующемуся на романах Достоевского, в то время как в «Бесах» было еще промежуточное звено — инсценировка Альбера Камю (от которой Вайда во многом отступил).

В своих инсценировках и постановках Вайда учел описанную Бахтиным новаторскую и уникальную черту прозы Достоевского — полифонию, которая помимо диалогизованного самосознания героев означает их внутреннюю раздвоенность, незавершенность. Вайда — в значительной мере следуя мысли Бахтина — разглядел, что герой Достоевского — это два (или даже более) действующих лица, ведущих друг с другом драматический и неразрешимый спор; поэтому ни одно из них не может быть «закрытым», художественно законченным или завершенным —

²³ Джозеф Конрад (1858-1924), английский писатель польского происхождения. В его романе «Глаза Запада» (1911, рус. перевод — 1912) в качестве персонажей выступают русские революционеры.

напротив, их полная непоследовательности, нередко противоречащая сама себе открытость как раз и является эффектом диалога, непрестанно ведущегося в сознании героя. Это так, будто бы герой подобрал себе пару, являющуюся полифонической противоположностью своего же естества; Бахтин даже говорит о двойниках, всматривающихся друг в друга как в зеркало и передразнивающих друг друга.

В «Проблемах поэтики Достоевского» Михаил Бахтин излагает эту проблему следующим образом: «Новая позиция автора (...) в полифоническом романе Достоевского — это **всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция**, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я» («ты еси»). Герой — субъект глубоко серьезного, **настоящего**, не риторически **разыгранного** или литературно-условного, диалогического обращения. И диалог этот — «большой диалог» романа в его целом — происходит не в прошлом, а сейчас, то есть **в настоящем** творческого процесса. Это вовсе не стенограмма **законченного** диалога, из которого автор уже вышел и **над** которым он теперь находится как на высшей и решающей позиции: ведь это сразу превратило бы подлинный и незавершенный диалог в объектный и завершенный **образ диалога**, обычный для всякого монологического романа. Этот большой диалог у Достоевского художественно организован как **незакрытое** целое самой стоящей **на пороге жизни**».¹

Приведенные мысли замечательного исследователя, в значительной мере отражающие суть его взглядов на структуру художественной формы у Достоевского, имеют фундаментальное значение для понимания, почему столь многие попытки театрализации (экранизации) произведений автора «Идиота» заканчивались неудачей или лишь половинчатым успехом, оставляющим у зрителя чувство неудовлетворенности, вытекающее из неадекватности сценического (кинематографического) мира его литературному прообразу. Причиной тому было, как правило, стремление инсценировщиков, постановщиков и режиссеров завершить героев Достоевского, организовать авторский материал так, чтобы он был законченным и закрытым; чаще всего художники руководствуются желанием получить скомпонованную драматургическую структуру, которая требует ясной фабулы, ярко выраженных характеров и однозначных конфликтов. Между тем, именно такая компоновка, закрытость и завершенность в случае произведений Достоевского обыкновенно приводит к прямо противоположному эффекту: вместо ожидаемой полноты получается фрагментарность, далекая от полифонической гармонии мира Достоевского, который с виду лишен внутреннего единства, ибо открыт.

Перед искушением доопределить героев Достоевского, и в то же время придать их действиям логику, согласующуюся с западным пониманием рационализма,

¹ Михаил Бахтин. «Проблемы поэтики Достоевского». Москва, 1963. с. 84-85.

не устоял даже инсценировщик «Бесов» Альбер Камю. Писатель, столь верно подметивший в творчестве Достоевского абсурдное начало (в «Мифе о Сизифе»), одновременно старался придать героям «Бесов» однозначные, четко определенные характеры, словно бы стремясь к тому, чтобы каждый из них представлял собой один полностью обоснованный и когерентный голос в диалоге, в который должен был вылиться весь спектакль по мотивам «Бесов». Однако такая однозначность лишает героев Достоевского их внутреннего диалога, составляющего сущность конструирования Достоевским характеров и обеспечивающего уникальность и неповторимость его героям. В отличие от Камю, Андрей Вайда заметил этот принцип. Работая над «Бесами», он отошел от интерпретации Камю и вернул в инсценировку те фрагменты оригинального текста, которые французский писатель исключил как внутренне противоречивые или ненужные; тем временем именно эти внутренние (и лишь кажущиеся) противоречия представляют собой сущность «мироощущения» (как сказал бы Михаил Бахтин) Достоевского.

Это — один из наиболее существенных аспектов театральности автора «Бесов», кроющейся значительно глубже выразительных характеров или захватывающей фабулы его романа — в самой художественной структуре. Именно благодаря полифонии Достоевскому удается изложить нравственные тезисы своих произведений, вытекающие из его религиозного и философского мировоззрения, как бы мимоходом, не впадая в тенденциозность или морализаторство. Сущность произведений Достоевского вырывается из них словно бы с трудом, в болях и муках, не благодаря открытым заявлениям или авторскому комментарию, но посредством того самого «большого диалога», ведущегося не только между героями, но и, прежде всего, внутри них. Проблему театральности Достоевского верно определяет (хотя и не говоря об этом впрямую) Анатолий Луначарский — как литературный критик, а не как министр культуры — в статье, посвященной книге Бахтина: «Романы Достоевского суть великолепно обставленные диалоги. При этих условиях глубокая самостоятельность отдельных «голосов» становится, так сказать, особенно пикантной. Приходится предположить в Достоевском как бы стремление ставить различные жизненные проблемы на обсуждение этих своеобразных, трепещущих страстью, полыхающих огнем фанатизма «голосов», причем сам он как бы только присутствует при этих судорожных диспутах и с любопытством смотрит, чем же это кончится и куда повернется дело?»*

Из этой принципиальной черты творчества Достоевского Андрей Вайда сделал вывод применительно к театральной практике. Я уже говорил о его подходе к тексту инсценировки Камю в случае «Бесов». Очередные работы Вайды подтверждают это еще более убедительно, особенно «Настасья Филипповна» — ибо этот спектакль представляет собой театральное следствие той незавершенности, того

* Цит. по: Михаил Бахтин, «Проблемы поэтики Достоевского», Москва, 1963, с. 45.

«настоящего (времени) творческого процесса», о котором говорил Бахтин. Душевное состояние героев остается для зрителей открытым вопросом — так же, как и для автора. Драматический «большой диалог», страстный спор душ и совестей ведется на наших глазах и далек от разрешения. Вместо естественной для театра скомпонованной (закрытой) драматургической структуры мы видим аморфную форму, в которой все возможно и все недосказано. Этому способствует принцип импровизации: режиссер тоже как будто превращается в свидетеля, наблюдателя, начинает диалог, а затем уходит в тень, позволяя свободно высказываться «голосам», которые он вызвал к жизни.

В «Преступлении и наказании» Вайда отказывается почти от всего бытового и общественного фона романа, сосредотачиваясь на основной нравственной проблеме, причем делает это именно посредством диалога двух-трех героев — не гомофонического, информативного, и в то же время традиционно «театрального» диалога, но «большого диалога», в котором суверенные «голоса» борются и сталкиваются друг с другом не только в межличностных контактах, но и внутри личностей, в человеческой совести и уме.

«Большой диалог» разнообразными средствами ведется в театре Анджея Вайды уже давно. Характерной чертой этого театра всегда была (и остается) игра резких противоположностей, противостояние равноценных истин, страстные интеллектуальные и нравственные споры, а также многозначность человеческих характеров, придание им «второго дна», отвержение поверхностной психологической и общественной интерпретации. Это придает спектаклям Вайды внутреннюю напряженность, эмоциональную температуру, часто приписываемую унаследованному режиссером романтизму. (Разумеется, речь идет не о связи творчества Достоевского с традицией польского романтизма, ибо таковой быть не может — скорее уж налицо явная противоположность, — но о формальном отличительном признаке.) Людвик Фляшен, теоретик театра и многолетний ближайший сотрудник Ежи Гротовского изложил этот вопрос следующим образом: «(...) романтизм воскресает во все новых живых воплощениях, а не как труп с намалеванным румянцем. Это он проявляется в разгоряченном, мясистом воображении Вайды (...). Романтический театр — это не совершение обряда, который должен утвердить нас в уже установленной правде, но исповедь, внезапно лишаящая нас уверенности в наших представлениях о мире. Не беседа в стихах или в поэтической прозе, иллюстрированная живыми картинками, но диссонанс, резкая игра противоречивых элементов, поле напряжения между противоположностями. Не пассивное благоговение перед ценностями, но испытание их святотатством, так, чтобы они явили свои парадоксальные подобы и неожиданное происхождение. Не обращение к разуму, обернутое в фольгу пафоса или окутанное поэтической дымкой, но нечто такое, что выворачивая наизнанку наше сознание, заставляет вибрировать все наше естество. Романтический театр не излагает правду и не убеждает в правде, но бросает нас в

самую середину сложного процесса, в котором мы, проходя испытания, испытываем правду. Я бы сказал, что романтический спектакль — это инициация через потрясение».^{***}

Такой «инициацией через потрясение» можно назвать каждый спектакль Анджеи Вайды по мотивам прозы Достоевского. Эти спектакли являются не только эстетическим переживанием, но и нравственным опытом; театр в них — не художественная или техническая проблема, требующая решения, но место спора о сущности человеческого бытия.

И еще одно: помимо диалогизованного самосознания, второй чертой прозы Достоевского, предопределяющей ее театральность, является сведение представляемого мира к карнавалу, извлечение человека из свойственного ему общественного, культурного и даже бытового контекста с тем, чтобы поставить его в положение экстремальное, странное, затруднительное. На страницах книг Достоевского встречаются люди, которые, принимая во внимание общественную и светскую иерархию и образцы поведения, не должны были бы встречаться никогда. Камерные и даже интимные сцены между героями происходят при посторонних свидетелях. Раз за разом случаются ситуации настолько неподобающие, что они уже сами по себе могли бы считаться скандалами. Все это черты, как говорит Бахтин, «карнавального времени», когда все вдруг становится дозволено, когда светские и психологические барьеры рушатся, а люди раскрываются во всей своей неприкрашенной сущности. В дневниках Достоевского (писателя, который не только ничего не написал для театра, но и вообще не слишком им интересовался) мы можем обнаружить такой поразительный вздох сожаления: «О, где тот водевиль, в котором один залез под стол, а другой вытащил его за ногу?» Фраза эта могла бы свидетельствовать о том, что Достоевский понимал: театр есть место, где действует именно «карнавальное время», где среди неподобающих и вульгарных поступков является правда, скрытая в благовоспитанном и конвенционализованном мире.

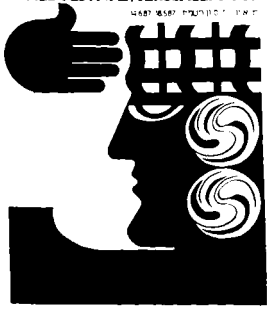

У Вайды этот элемент карнавала тоже невероятно важен: подглядывание и превращение зрителей в бестактных наблюдателей за тем, что для них не предназначено, в «Преступлении и наказании»; эксгибиционистская экстремальность поведения героев в «Настасье Филипповне» и «Бесах»; грубая, не предусмотренная театральной конвенцией телесность многих сценических действий и ситуаций — вот отличительные черты «карнавального времени», которое обретает здесь свой театральный эквивалент.

Постановка Анджеем Вайдой трех шедевров Федора Достоевского является не только важным достижением современного европейского театра и наиболее существенным вкладом в театральную сокровищницу автора «Человека из мрамора», но и невероятно интересным примером взаимопроникновения содержания и струк-

туры литературного произведения и его театрального эквивалента. Спектакли эти стали также важным материалом в дискуссии о сути театральности и о технических и художественных проблемах инсценировки литературного произведения. В данном случае мы имеем дело со спектаклями, которые — не скажу, что всегда совершенно сознательно, — оригинальным и творческим образом переносят на театральные подмостки глубочайший смысл литературного первоисточника не только в интеллектуальном (философском и нравственном), но и в художественном, структуральном смысле.

Запутанная проблематика творчества Достоевского доходит до нас, преобразованная в сознании современного мастера.

Мацей Карпинский
Варшава, сентябрь 1985 г.

<p>פסטיבל ישראל ירושלים 1987 ISRAEL FESTIVAL, JERUSALEM 1987 תוכנית תיאטרון ישראל 1987</p>  <p>החטא ועונשו CRIME AND PUNISHMENT</p>	<p>תיאטרון סטודיו (פולין) STUDIO THEATRE (POLAND) CRIME AND PUNISHMENT החטא ועונשו</p> <p>המחזה מאת פ. דוסטווינסקי התרגום מאת אנדרז'ה ז'אבז'ה</p> <p>קאס המחזה מוצג בתיאטרון סטודיו מאז 1967. זהו יצירה מרכזית של התיאטרון הפולני המודרני. המחזה מציג את דמותו של פולין, המבצע את מעשה הרצח. המחזה מציג את דמותו של פולין, המבצע את מעשה הרצח. המחזה מציג את דמותו של פולין, המבצע את מעשה הרצח.</p> <p>התיאטרון סטודיו ul. Miodowa 15, 01-205 Warszawa T. 22 62 11 11</p> <p>europcar  Yes, I can.</p>
<p>Программа спектакля «Преступление и наказание». Israel festival, Иерусалим, 1987</p>	

**Премьеры спектаклей
по мотивам произведений Ф.М.Достоевского
в постановке Анджея Вайды,
состоявшиеся в Старом театре,
а также польские и заграничные гастроли**

«Бесы» — инсценировка Альбера Камю, сценическая обработка Анджея Вайды, постановка и сценография Анджея Вайды, костюмы Кристины Захватович, музыка Зигмунта Конечного, премьера 20.04.1971.

Гастроли в Польше:

VII Варшавские театральные встречи, 1971
Польский театр во Вроцлаве, 1974

Заграничные гастроли:

Лондон, World Theatre Season, 1972
Цюрих, 1972
Лондон, World Theatre Season, 1973
Хельсинки, Helsinki Festival, 1977
Генуя, 1981
Милан, 1981
Турин, 1981
Амстердам, Holland Festival, 1984
Анжер, Rencontres Internationales Albert Camus, 1984

«Настасья Филипповна» — импровизация по мотивам романа Ф. Достоевского «Идиот», инсценировка и постановка Анджея Вайды, сценография Кристины Захватович, премьера 17.02.1977.

Гастроли в Польше:

XIII Варшавские театральные встречи, 1977
Польский театр во Вроцлаве, 1983
Кельце, 1984
Пластическая сцена Люблинского католического университета, 1985

Заграничные гастроли:

- Хельсинки, Helsinki Festival, 1977
- Дубровник, Летний фестиваль, 1978
- Флоренция, Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, 1980
- Будапешт, 1980
- Милан, 1981
- Понтедера, 1981
- Каракас, V Международный театральный фестиваль, 1981
- Буэнос-Айрес, 1982
- Рим, открытие Международного театрального сезона, 1982
- Палермо, 1982
- Понт-Амуссон, Мец, 1983
- Эдинбург, Festival Fringe, 1983
- Лондон, 1983
- Амстердам, Holland Festival, 1984
- Стокгольм, 1985
- Мадрид, V Театральный фестиваль, 1985
- Карлсруэ, Europäischen Kulturstage, 1985
- Западный Берлин, Berliner Festwochen, 1985

«Преступление и наказание» — инсценировка и постановка Анджея Вайды, сценография и костюмы Кристины Захватович, освещение Эдварда Косинского, премьера 07.10.1984.

Гастроли в Польше:

- XXV Калишские театральные встречи, 1985
- Катовице, Силезская театральная весна, 1986
- XVII Варшавские театральные встречи, 1987
- Варшавский театр «Студио», 1987

Заграничные гастроли:

- Мадрид, V Театральный фестиваль, 1985
- Карлсруэ, Europäischen Kulturstage, 1985
- Западный Берлин, Berliner Festwochen, 1985
- Франкфурт-на-Майне, 1985
- Парма, Meeting Europeo dell'attore, 1986
- Палермо, 1986
- Нью-Йорк, Pepsico Summerfare, 1986
- Эдинбург, Международный театральный фестиваль, 1986
- Флоренция, 1986

Понтедера, 1986

Иерусалим, Jerusalem Festival, 1987

Белград, Фестиваль ВІТЕФ 21, 1987

Любляна, 1987

Калпари, Театральный фестиваль, 1987

Каракас, VII Международный театральный фестиваль, 1988

Буэнос-Айрес, 1988

Богота, Панамериканский театральный фестиваль, 1988

Монтевидео, Международные театральные встречи, 1988

Гвантахуато (Мексика), Фестиваль «Cervantino», 1989

Антверпен, Фестиваль «de Singel», 1989

Москва, IV Фестиваль польской драматургии в СССР, 1989

СТАРЫЙ ТЕАТР
В КРАКОВЕ

III

ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ

ПРЕСТУПЛЕНИЕ
И НАКАЗАНИЕ

Программа спектакля
«Преступление и наказание»
Москва, 1989 г.

СОДЕРЖАНИЕ

БЕСЫ	7
<i>Анджей Вайда, Как создавались «Бесы»</i>	7
<i>Анджей Вайда, От режиссера</i>	14
«Бесы»	15
<i>Анджей Вайда, Об инсценировке «Бесов»</i>	89
<i>Анджей Вайда, Пояснение</i>	92
НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА	95
<i>Анджей Вайда, Как создавалась «Настасья Филипповна»</i>	95
<i>Анджей Вайда, Двадцать семь раз отмерь...</i>	99
<i>Анджей Вайда, Из режиссерского блокнота</i>	101
«Настасья Филипповна»	107
ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ	133
<i>Анджей Вайда, Как создавалось «Преступление и наказание»</i>	133
«Преступление и наказание»	139
<i>Йоанна Валяшек, «Преступление и наказание». Описание спектакля</i>	189
<i>Мацей Карпинский, Постскрипtum</i>	204
<i>Кристина Захватович-Вайда, Исповедь сценографа</i>	206
<i>Мацей Карпинский, Послесловие</i>	212
Премьеры спектаклей по мотивам произведений Ф. Достоевского в постановке Анджея Вайды, состоявшиеся в Старом театре, а также польские и заграничные гастроли	221