# Иван Радоев

## Моцарт

*Перевод И. Марченко*

###### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Ю н о ш а.

Д е в у ш к а.

Т е т к а.

С т а м е н о в.

М и л и ц и о н е р  в  ш т а т с к о м.

*Терраса на крыше жилого дома. Открывается крышка люка. Озираясь, на террасу поднимается  Д е в у ш к а. Она вытаскивает из‑под навеса какие‑то старые барабаны, расставляет возле дымохода и начинает в них бить. Несколько секунд спустя крышка люка снова открывается, на террасу осторожно, крадучись поднимается  Ю н о ш а. Он включает самодельный транзистор, находит музыку в ритме барабанного боя и приближается к Девушке. Девушка перестает бить в барабаны.*

*Пауза.*

Ю н о ш а. Извините, вы существуете?

Д е в у ш к а. Бью в барабаны – следовательно, существую.

Ю н о ш а. А мне показалось, что вы – цветная открытка.

Д е в у ш к а. Что ж, тогда напишите адрес и отправьте меня кому‑нибудь.

Ю н о ш а. Кому?

*Пауза.*

Д е в у ш к а. Ну, хватит. Иди‑ка отсюда.

Ю н о ш а. Крыша не собственность твоего папаши, она принадлежит всему кооперативу.

Д е в у ш к а. Да еще этот транзистор… Прошу тебя, иди отсюда, потому что мне через час – к портнихе.

Ю н о ш а. Что репетируешь?

Д е в у ш к а. Тебе это безразлично, ты сейчас ломаешь голову, как бы со мной поговорить…

Ю н о ш а. Если хочешь, можем поиграть вместе.

Д е в у ш к а. На чем ты играешь?

Ю н о ш а. На транзисторе.

Д е в у ш к а. Мог бы хоть на трубе выучиться.

Ю н о ш а. Не могу.

Д е в у ш к а. Почему?

Ю н о ш а. Музыка мне противопоказана. Били меня в детстве.

Д е в у ш к а. За что били?

Ю н о ш а. Учился на скрипке. Как‑то отец мне говорит: «Или играй, или брось эту скрипку!» Я спросил, куда мне ее бросить, и он влепил мне пощечину.

Д е в у ш к а. Велика важность – пощечина! Мать разбила скрипку о мою голову. Представляешь, какая у меня голова была восемь лет назад? Интересно, а Моцарта в детстве тоже били?

Ю н о ш а. Не хватало еще, чтобы Моцарта били. Кто такой его отец, чтобы бить Моцарта?

Д е в у ш к а. Да в детстве!

Ю н о ш а. Бить Моцарта – ты что, сдурела?

Д е в у ш к а. Знаешь, катись‑ка отсюда, очень тебя прошу. Мне надо побарабанить еще хоть полчасика.

Ю н о ш а. Да не могу я уйти, ты не понимаешь! Барабань себе, сколько хочешь, а у меня тут дело есть.

*Юноша достает из‑за дымохода куски стекла. Вынув из кармана газету, поджигает ее и начинает коптить стекла. Девушка склоняется над горящей газетой, прикуривает сигарету.*

Вот так… Ты, конечно, слышала, что будет солнечное затмение? Читала в газетах?

Д е в у ш к а. Меня больше к телевизору тянет.

Ю н о ш а. Полное солнечное затмение! Соображаешь, что это значит? Вот сейчас вот оно произойдет, а потом жди его еще сто лет – и неизвестно еще, дождешься ли. Весь мир об этом знает, а ты – нет.

Д е в у ш к а. Велика важность.

Ю н о ш а. Бывает, конечно, аполитичность, но чтоб до такой степени…

Д е в у ш к а. При чем тут политика – в солнечном‑то затмении?

Ю н о ш а. А ты думаешь, солнце светит так просто, за здорово живешь?

Д е в у ш к а. А для чего же?

Ю н о ш а. Дело вообще не в том, светит оно или не светит. Через полчаса, к примеру, оно погаснет.

Д е в у ш к а. Ну и что?

Ю н о ш а. А ты что, даже не задумываешься, почему это происходит?

Д е в у ш к а. Думай не думай – это случится. Мне абсолютно все равно.

Ю н о ш а. Это у тебя от барабанов.

Д е в у ш к а. Думаешь, я всю жизнь буду бить в барабаны? Для меня это просто отдушина. Так я освобождаюсь от нервного перенапряжения. Стоит только ударить в барабаны – и становится легче. Это вроде отдушины… У каждого человека должна быть какая‑то отдушина.

Ю н о ш а. Ты это где‑то слышала – голову даю на отсечение, ты не сама это придумала!

Д е в у ш к а. Все мы что‑то где‑то слышали… По‑твоему, люди каждый раз все заново выдумывают? Было когда‑то десяток‑два гениев, а потом с помощью средств связи весь мир постепенно узнал одни и те же истины…

Ю н о ш а. Каждый человек – это что‑то новое! С него начинается что‑то такое особенное, что не присуще никому другому.

Д е в у ш к а. Воображаешь, ты что‑то мне доказал?

Ю н о ш а. А почему я должен тебе что‑то доказывать?

Д е в у ш к а. Чтобы меня убедить.

Ю н о ш а. Скажи, этот дымоход доказывает что‑нибудь вон тому дымоходу?

Д е в у ш к а. Так ведь то дымоходы. А мы ведь – люди.

Ю н о ш а. Дымоходы, люди – все едино, моя дорогая… Я сказал «моя дорогая» – и вдруг почувствовал, что люблю тебя. Я говорю совершенно серьезно. Но если ждешь, что я сейчас начну читать тебе стихи, – значит, думаешь, что я тебя не уважаю. Мне нечем тебя «охмурять» – я нигде не путешествовал, и рассказывать мне не о чем. Вот он, транзистор, – все, чем могу похвалиться. Своими руками сделал, если только ты способна это оценить…

Д е в у ш к а. Коробка из‑под чего?

Ю н о ш а. Халва в ней была. На семи полупроводниках. Правда, полупроводники я не сам делал. Все остальное – по схеме. Вот тут катушки… В общем, можно сказать, своими руками сделал. Если это тебе интересно, я, конечно, польщен. Труд как‑никак. Почти изобретение. Да, изобрел это кто‑то другой, до меня, я собрал его по чужим чертежам, но для человека безо всякой подготовки это тоже достижение. В конце концов, дело не в изобретении, а в том, что это меня увлекает. У меня есть увлечение. Где‑то я читал, что, когда начинают говорить об увлечениях, дело плохо. Это, говорят, увлечения, и необходимо принимать меры. Почему принимать меры? Надо принимать меры против тех, у кого нет увлечений. И вообще я могу тебе многое об этом рассказать, если тебе интересно, конечно. Понимаешь, меня‑то эти мои рассуждения очень волнуют. Но это уже от самолюбия.

Д е в у ш к а. Ш‑ш‑ш! *(Показывает на люк, который медленно открывается.)*

*Девушка и Юноша быстро прячутся за одним из дымоходов. Из люка появляется  Т е т к а  с корзиной, полной выстиранного белья. Тетка из тех, которым свойственно разговаривать самим с собой или с воображаемым собеседником. Она говорит, развешивая белье.*

Т е т к а. Сорочки, простыни, трусы, комбинации… Вот я вас развешаю, будете сохнуть. Перво‑наперво гляну, как веревки натянуты. Так. Хорошо. *(Обращается к воображаемой кошке.)* Брысь! Брысь отсюда! Нечего болтаться под ногами.

Ю н о ш а. Она разговаривает с кошкой. Это у нее с тех пор, как ее кошка сдохла.

Т е т к а. Я знаю, что говорю. Думаешь, ежели я необразованная, то, значит, глупая? Ты на них внимания не обращай. Им делать нечего, вот и выдумывают. Слушай, что я́ тебе говорю. Это солнечное затмение русские придумали. Третьего дня мне Донка Леферова в очереди сказала. Она с начальством якшается, уж она‑то все знает. Ну вот, кто‑то ей там сказал: русские решили закрыть солнце – чтоб американцев постращать. А те твердят по радио: мол, это враки, мол, это природа сама устроила затмение, чтобы всем доказать, что есть бог!.. Но я американцам не верю. Им бы только президентов убивать. Всех своих президентов поубивали. И еще, говорят, будем убивать. Государство называется. *(Кошке.)* Да перестань ты! Стану я слушать твои сплетни!.. Слушай лучше, что я тебе скажу… Может, эти русские и закроют солнце, почему не закрыть? Они когда‑то собаку в небо запустили, и она летала, а потом и людей запускали. Впрочем, меня это не касается. А то потом скажут: что ты суешься не в свое дело? Ведь когда я насчет картошки сболтнула, как меня потом чистили на агитпункте. Не стану я в это соваться, однако насчет американцев согласна: какое ж это государство? Понаехали четыреста‑пятьсот лет назад невесть откуда – ну разве это нация? Да ладно, пускай, какой ни на есть – народ, только что‑то ни про их Бетховена не слыхать, ни про Медичи. Ружья им все подавай… Смотришь на них в кино – жуют да жуют. И что это они все жуют? Жуют и болтают. И ходят‑то не по‑людски, а все как‑то выпендриваются. И орут: «О‑хо‑хо! О‑хо‑хо‑о‑о! Хайду‑ю‑ду‑у‑у!..» И чего ж это они орут? Ну скажи на милость, чего орут‑то?

Ю н о ш а. Сейчас заведется про биотоки.

Т е т к а. А почему бы нет? Почему ж не поговорить? Должен ведь кто‑то все растолковывать народу. Я, может, и простая женщина, однако доверяю науке полностью. Конечно, та особа, которая взглядом всякие предметы передвигала, оказалась аферисткой, у нее потом магнит под юбкой нашли. Но в таком деле наверняка можно и без магнитов обойтись – ведь наука ясно говорит, что человек что‑то там такое излучает. Только пока не могут разглядеть, что́ именно. Вот наешься чесноку, к примеру, потом его излучаешь, а увидеть это – не увидишь. Вот какое дело, в этом во всем я разбираюсь, только соваться не хочу, чтоб потом не сказали: «Чего суешься?»

Ю н о ш а. Больше всего она любит порассуждать о происхождении человека. Тетя, расскажи что‑нибудь о происхождении.

Т е т к а. А, тут ты меня не собьешь, потому как уж в этом‑то я уверена. Плюнь на эти россказни, будто все люди произошли от обезьяны. Верно, некоторые – от обезьяны, однако не все. Те, которые от обезьяны, любят вверх карабкаться. Воображают, что, ежели вскарабкаются высоко, их примут за что‑то другое. Но обезьяна есть обезьяна, ей ведь невдомек, что чем выше заберется, тем лучше виден голый ее зад… Потому‑то самые хитрые из обезьяноподобных стараются все делать на ровном месте, чтобы никто не догадался, от кого они происходят. А вот те, которые не от обезьяны, те произошли от рыбы. Они лишь таращатся на обезьяноподобных и помалкивают. Потому что рыба, как известно, не может выражаться вслух, а писать и подавно. Так что рыбы и обезьяны – вроде как ближайшие родственники. Ну вот тебе картина происхождения… В общих чертах.

Ю н о ш а. Она так еще два часа может трепаться!

Т е т к а. Ты слушай, слушай, что тебе говорят. Авось поумнеешь. Когда человек слушает, он ведь чему‑то учится. Я все, что знаю, услышала. Читать не умею, однако разве похожа я на неграмотную? Услышанное лучше запоминается, чем прочитанное. Начитаться ведь можно и всяких глупостей, зато из услышанного выбираешь только самое дельное. Потому что тому, кто говорит глупости, можно сказать: «Займись‑ка ты лучше делом!» А попробуй это сказать тому, который глупости пишет, он ответит: «Да это мое дело и есть!» И кто только этот народ научит уму‑разуму? Умри я завтра – кто его научит? Не умеем уважать людей мы, болгары… А наука – большая сила, что да, то да. Чао! *(Уходит, но тут же возвращается.)* Я столько еще всего знаю, да не хочу соваться, чтоб потом не говорили: «Чего суешься не в свое дело?» Ну, чао! *(Уходит.)*

*Пауза.*

*Юноша и Девушка выходят из‑за дымохода. Слышно мяуканье кошки.*

Д е в у ш к а. А тут и на самом деле кошка была.

Ю н о ш а. Это другая кошка, настоящая. Ты знаешь, почему она мяучит?

Д е в у ш к а. Наверное, с котом заигрывает.

Ю н о ш а. Причина этого мяуканья вовсе не секс.

Д е в у ш к а. Что же?

Ю н о ш а. Сама знаешь – девушки любят завуалированные непристойности. Я вот сказал, что причина этого мяуканья не секс. Надеюсь, тебе не надо объяснять, что такое секс?

Д е в у ш к а. Ну ладно, говори, по какой причине.

Ю н о ш а. По космической.

Д е в у ш к а. Глупости!

Ю н о ш а. Не веришь? Это у тебя тоже из‑за барабанов… Животные предчувствуют солнечное затмение, и это их беспокоит. Чувствуют они, что в природе что‑то творится. И поскольку кошка не понимает, как происходит солнечное затмение, она пугается и мяучит. Так же вот и с людьми. Когда они не понимают чего‑то, им становится страшно.

Д е в у ш к а. Нечего приписывать общественный характер явлениям природы. По‑моему, в социалистической стране вообще не может быть солнечного затмения. У нас солнце светит ярко и неугасимо.

Ю н о ш а. И все же на нем есть разные там пятна.

Д е в у ш к а. Я их не видела и слухам не верю.

Ю н о ш а. Возьми стеклышко – увидишь. *(Протягивает ей закопченное стекло.)* Смотри.

Д е в у ш к а. Не вижу я никаких пятен.

Ю н о ш а. Сквозь стекло смотри!

Д е в у ш к а. Если ты вообразил, что пятна есть, – дело твое, а я не вижу.

Ю н о ш а. Чего тут воображать, когда они видны.

Д е в у ш к а. В конце концов, я могу тебе поверить… Может, они и есть там, эти пятна.

Ю н о ш а. Да зачем верить‑то? Может, их и нет вовсе. Может, я закоптил стекло больше, чем надо…

Д е в у ш к а. Нет, почему же… Я тебе верю.

Ю н о ш а. А ты особенно не верь тому, чего не видела собственными глазами.

Д е в у ш к а. Трусишь, да?

Ю н о ш а. Чего?

Д е в у ш к а. Того, что я тебе верю.

Ю н о ш а. Подозрениями хочешь помучить? Я сам замучаю тебя ими, когда мы поженимся.

Д е в у ш к а. Мать честна́я!.. А кстати, откуда взялось это выражение – «мать честна́я»?

Ю н о ш а. Откуда взялось?

Д е в у ш к а. Что‑то ведь оно означает. Почему, например, именно мать, а не что‑то другое?

Ю н о ш а. Вот именно, речь идет о другом. Здесь переносный смысл…

Д е в у ш к а. Какой же?

Ю н о ш а. В разных положениях разный…

Д е в у ш к а. Корчишь из себя философа, а объяснить не можешь.

Ю н о ш а. Я философ, когда остаюсь один. А в присутствии других людей я скептик.

Д е в у ш к а. Как по‑твоему, обидные вещи ты говоришь?

Ю н о ш а. Для кого обидные – для меня, для тебя?

Д е в у ш к а. Для меня, конечно. Кто же станет обижать самого себя?

Ю н о ш а. Занимаются же люди самокритикой.

Д е в у ш к а. Заниматься самокритикой не обидно – это свидетельство силы.

Ю н о ш а. Кто сильный? Тот, кто занимается самокритикой, или тот, кто вынуждает к этому других?

Д е в у ш к а. Ну, меня на такой демагогии не проведешь.

Ю н о ш а. Ты вообще к кому‑нибудь относишься с доверием?

Д е в у ш к а. Отношусь. К богу.

Ю н о ш а. Так ты верующая?

Д е в у ш к а. Я верю в своего бога.

Ю н о ш а. Кто же он, твой бог?

Д е в у ш к а. Я поклялась никому этого не говорить. Но раз не могу удержаться – что же делать…

Ю н о ш а. Ну, говори, говори.

Д е в у ш к а. Клянись, что никому не скажешь.

Ю н о ш а. Клянусь.

Д е в у ш к а. Если проболтаешься, я расскажу, что ты мне говорил, что на солнце есть пятна.

Ю н о ш а. Не валяй дурака.

Д е в у ш к а. Мой бог! Он самый совершенный, самый умный, самый красивый, самый честный.

Ю н о ш а. Я сейчас обижусь.

Д е в у ш к а. Когда он говорит, его слова льются, льются, льются…

Ю н о ш а. Как что?

Д е в у ш к а. Когда он смотрит на меня своими черными очами‑маслинами, они блестят, блестят, блестят…

Ю н о ш а. Как что?

Д е в у ш к а. Пальцы у него тонкие и длинные, длинные, длинные…

Ю н о ш а. Ты с чем‑нибудь сравнивай, не могу же я все время придумывать сравнения! Нервных клеток на сравнения не хватает…

Д е в у ш к а. Ни у кого я не видела таких длинных пальцев.

Ю н о ш а. Хорошо еще, если этот, с длинными пальцами, не окажется карманником.

Д е в у ш к а. Он всегда в моем сердце! И людская злоба бессильна изгнать его оттуда до конца моих дней, до могилы.

Ю н о ш а. Изгонит, изгонит. Человеческая злоба все может изгнать. Зовут его как?

Д е в у ш к а. Его зовут… его зовут…

Ю н о ш а. Ну, скорее! Не тяни за душу!

Д е в у ш к а. Первая буква «С», как сокол. Вторая – «И», как истина. Третья – «М», как море. Четвертая – «О», как огонь.

Ю н о ш а. Сокол… Море… Симо! Это так зовется твой сокол – Симо? Симо! Мать честная! Никогда бы не подумал, что можно полюбить человека с таким именем!

Д е в у ш к а. Не получается у тебя сатанинский смех.

Ю н о ш а. Да я от горя смеюсь, радость ты моя… Пойми, когда выдумаешь себе такого вот героя, он в конце концов не может не оказаться мошенником. Потому я и предлагаю тебе себя.

Д е в у ш к а. Любовь – это судьба. Я предназначена кому‑то… И у меня плохое предчувствие, что этот кто‑то – не ты. Когда я говорю «плохое» предчувствие, я имею в виду – плохое для тебя.

Ю н о ш а. Ох уж эта мне интеллектуальная софистика, ненавижу ее!

Д е в у ш к а. Интеллектуальная софистика? Что‑то есть магическое в этих словах – разумеется, если они не оскорбительны для меня.

Ю н о ш а. Как можно допускать подобные мысли, очарование мое, солнце мое, барабан мой!..

*Открывается люк, появляются  а р х и т е к т о р  С т а м е н о в  и еще какой‑то  м у ж ч и н а. С их появлением молодые люди замолкают. Пауза. Стаменов ходит вокруг дымоходов и антенн и что‑то ищет. Вынюхивает, как ищейка. Все за ним наблюдают.*

С т а м е н о в *(мужчине)* . Нет его. Спрятали. *(Обращаясь к молодым людям.)* Где он?

Д е в у ш к а. Кто?

С т а м е н о в. Ах, мы не понимаем, кто!

Ю н о ш а. Да он здесь.

С т а м е н о в. Где?

Ю н о ш а. Здесь где‑то, поблизости…

С т а м е н о в. Ты о чем?

Ю н о ш а. О том, что вы ищете. Оно не может затеряться. Ничто в природе не исчезает.

С т а м е н о в. Ну, так где же его сохраняет природа?

Ю н о ш а. Вы слишком на нервы действуете, товарищ. Объясните, что вы ищете?

С т а м е н о в. Молодые, а уже нервные.

Ю н о ш а. Что вам от нас нужно?

С т а м е н о в. Коврик!

Ю н о ш а. Коврик… Украли ваш коврик.

С т а м е н о в. Невинные, как две снежинки, слетевшие на крышу… Я спрашиваю, где коврик, который она здесь разостлала, на котором вы потом лежали…

Ю н о ш а. И который потом…

С т а м е н о в. Сообразил наконец.

Д е в у ш к а. Но вы…

С т а м е н о в. А вот уж мы – нет! Мы не лазаем по крышам. У нас есть законные, священные постели.

Ю н о ш а. Кто этот товарищ?

С т а м е н о в. Товарищ из милиции.

Ю н о ш а *(милиционеру)* . Товарищ милиционер, можно с разрешения власти дать ему по зубам?

*Милиционер молчит.*

Нельзя. А следовало бы.

С т а м е н о в. Дай сюда свою правую руку.

Ю н о ш а. На!.. Не бойся! Бить не разрешают.

С т а м е н о в *(достает какую‑то коробочку и листок бумаги)* . Большой палец. *(Берет отпечаток пальца.)* Указательный! Средний!.. Безымянный… Мизинец… Вот так… А теперь всю ладонь. Пошли, товарищ милиционер.

*В это время Юноша делает вид, что собирается снять ботинок.*

Ты что? Бежать собрался?

Ю н о ш а. Зачем же? Я подумал, с ног, наверное, тоже нужны отпечатки.

С т а м е н о в. Где транзистор?

Ю н о ш а. Вот он.

С т а м е н о в. Не валяй дурака. Где транзистор из моей машины? Ты выкрал его на прошлой неделе. Ты выкрал – и отпечатки это подтвердят.

Ю н о ш а. Здесь, в этой коробке. Только я его не крал, я просто‑напросто его разобрал, потому что увлекаюсь техникой.

С т а м е н о в. Из любви к технике, значит.

Ю н о ш а. Совершенно верно – из любви. То, что делается из любви, нельзя называть кражей.

С т а м е н о в. Вы слышите этого философа? Если это не кража, как же это тогда называется?

Ю н о ш а. Услуга.

С т а м е н о в. Значит, ты его взял, чтоб оказать себе услугу?

Ю н о ш а. Не себе, а вам.

С т а м е н о в. Благодарю. Очень тронут.

Ю н о ш а. Пожалуйста, не за что.

С т а м е н о в. Где транзистор?

Ю н о ш а. Здесь.

С т а м е н о в. Где – здесь, молокосос?

Ю н о ш а. Не принимаю это оскорбление в силу неравенства интеллектов.

С т а м е н о в *(хватает коробку‑транзистор и силится открыть)* . Где мой транзистор?

Ю н о ш а. Зачем же так грубо?.. Минутку, я покажу. *(Открывает коробку.)* Вот он, видите? Вот это – полупроводничок, и вот это тоже, а вот здесь другой. Один, два, три, четыре, пять, шесть, семь. В вашем столько было? Не знаете. Семь, конечно, можете мне верить. Вас интересует, где шкала, заводская коробочка, ручки настройки и тэ дэ. Все – вдребезги… Привязал камень – и в канал. Я это сделал, чтоб меня не поймали. В смысле, чтобы поймали не сразу… А вот катушки, вот эти проволочки – это уже собственная моя работа. Верно, сделано по схеме, но поначалу без этого не обойтись. Вот и все в нескольких словах.

С т а м е н о в. Ты ненормальный?

Ю н о ш а. Вот вы уже и оскорбляете. Я ведь сказал, никакого приемника я у вас не брал. У таких, как вы, не украдешь. У таких, как вы, надо просто изымать кое‑какие вещи.

С т а м е н о в. Послушай‑ка, Эдисон…

Ю н о ш а. Да‑да… Они вам ни к чему… Например, этот дымоход, когда он дымит… Верно, дым – это его дым, но, если я, к примеру, возьму этот дым, станет ли дымоход сердиться и требовать его обратно? Зачем он ему? Но не подумайте, что я говорю все это просто так – все имеет свою логику.

С т а м е н о в. Какая логика? Отпереть мой «Москвич‑408», сиденье которого можно превратить в постель, отвернуть приемник, разбить его футляр вдребезги, выбросить в канал – это, по‑твоему, дым? Ты чего добиваешься – чтоб я вышел из себя?

Ю н о ш а. Ни в коем случае! Ведь мне потом не загнать вас обратно. Все‑таки кожа держит вас в каких‑то рамках.

С т а м е н о в. Ты арестован!

Ю н о ш а. Один вопрос. Кто автор Фантастической симфонии? Не знаете… Тогда зачем вам приемник?

С т а м е н о в. Послушай‑ка, Моцарт! Я человек занятой, мне некогда заниматься глупостями. У меня все в порядке, как в аптеке, – на каждом сантиметре моего письменного стола лежат предметы, лежат каждый на своем, точно определенном месте.

Ю н о ш а. Вот это да!

С т а м е н о в. Не перебивай старших! *(Бьет его по щеке.)* Этого тебе мало! Надо бы еще, еще… Чтобы ты подняться не мог. Отбивную из тебя сделать!

*Милиционер отстраняет Стаменова. Пауза.*

Ю н о ш а *(внешне спокойно)* . Товарищ милиционер, можно мне идти немного впереди, чтоб не подумали, будто я иду вместе с этим господином?

С т а м е н о в. Я должен идти с вами. Он обязательно чего‑нибудь наврет. Только я могу верно вас информировать.

М и л и ц и о н е р *(Юноше)* . Пойдешь с нами, парень.

Ю н о ш а. С вами я пойду с удовольствием, И должен вам сказать, товарищ милиционер, что никакого приемника я не крал. Это нетрудно установить. У товарища с отпечатками не все ладно.

*Уходят.*

Д е в у ш к а. Вы…

*Стаменов останавливается.*

Вы задержитесь немного, пожалуйста. Извините, вы существуете?

С т а м е н о в. Раз я на должности, следовательно, существую.

Д е в у ш к а. А я подумала, что вы – почтовая открытка.

С т а м е н о в. Что‑что?

Д е в у ш к а. Раздевайтесь!

*Стаменов в недоумении.*

И я разденусь. Я хочу побыть с вами. Я вас давно люблю, целый год. С тех пор как мы с папой и с мамой побывали у вас в гостях, я в вас тайно влюбилась. Это может показаться вам ребячеством, но я вся извелась. Подойдите поближе. *(Приближается к нему.)*

С т а м е н о в. О!

Д е в у ш к а. Я вас целый год слушала с раскрытым ртом. Слушала, как вы рассказывали о Ниагарском водопаде и как над грохочущей бездной вы думали о хаосе, из которого произошел наш мир. Слушала о венском Пратере, и о концерте Моцарта в рижском соборе, и о том, что вы лишь тогда поняли смысл форм и пропорций, и как в вашем сознании тогда зародились архитектурные идеи о невероятных висячих садах над песком и морем…

С т а м е н о в. Что вы говорите?

Д е в у ш к а. Я только повторяю ваши слова.

С т а м е н о в. До вчерашнего дня вы были совсем маленькой… И вот стали взрослой девушкой.

Д е в у ш к а. И хорошо.

С т а м е н о в. И хорошо… Я должен идти.

Д е в у ш к а. Ну пожалуйста!

С т а м е н о в. Я не знаю, о чем с вами говорить… Я позабыл… Мне уже сорок…

Д е в у ш к а. Сорок пять.

С т а м е н о в. Да‑да… Может быть, сорок пять.

Д е в у ш к а. Я очень глупая?

С т а м е н о в. Ни в коем случае… Какой прекрасный день… Впрочем, какой день, если скоро наступит полное солнечное затмение?

Д е в у ш к а. Я люблю солнечные затмения.

С т а м е н о в. Я… тоже. Жаль только, что они редко случаются… Какой прекрасный день. Впрочем, какой же день, если сейчас наступит полное солнечное затмение.

*Пауза.*

Какой прекрасный день.

Д е в у ш к а. Не надо, я уже ваша.

*Девушка подходит к Стаменову, он быстро целует ее. Девушка дает ему пощечину.*

*Пауза.*

Чуть‑чуть вас не ударила. Я мазохистка. С этим малым мы занимаемся разными гадостями – здесь, среди дымоходов. Тем временем я бью в барабаны. Мне очень нравится в это время бить в барабаны… Это меня возбуждает, и я делаюсь неподражаемой. *(Протягивает руку к барабанам.)* Хотите посмотреть?

С т а м е н о в. Ради бога… Я ухожу.

Д е в у ш к а. Куда?

С т а м е н о в. Просто мне пора.

Д е в у ш к а. Боитесь, что я вас изнасилую? Кумир мой! Человек, заглянувший в хаос! Разгадавший смысл форм и пропорций! Человек, лично берущий отпечатки пальцев у Моцарта!

С т а м е н о в. У какого Моцарта?

Д е в у ш к а. У Моцарта. У того самого. Ведь он – Моцарт!

С т а м е н о в. Ради бога, не кричите так.

Д е в у ш к а. Почему?

С т а м е н о в. Потому что вас услышит весь квартал.

Д е в у ш к а. Какой квартал?.. Тут нет никакого квартала. Здесь крыша.

С т а м е н о в. У вас слишком громкий голос.

Д е в у ш к а. Это ничего. Минутку. *(Кричит.)* Эй, люди! Посмотрите на негодяя!

С т а м е н о в. Тише! Вы где находитесь?

Д е в у ш к а. Здесь, на крыше, в Софии, в Болгарии, на Балканском полуострове, в Европе. Я могу и сильней. *(Кричит.)* Эй, люди!

С т а м е н о в. Хватит!

Д е в у ш к а *(продолжает кричать)* . Идите посмотрите на негодяя во плоти!

С т а м е н о в. Я вас умоляю – это неприлично.

Д е в у ш к а. Верно, неприлично. Ладно, если неприлично, я не стану кричать.

С т а м е н о в. До свидания! *(Бросается к люку.)*

Д е в у ш к а. Куда? *(Забегает вперед, наступает на крышку люка.)*

С т а м е н о в. Вы же обещали, что больше не будете кричать.

Д е в у ш к а. Да, я сказала, что не буду кричать. Но я вас отпущу при одном условии: если вы встанете там, на карнизе, и во все горло прокричите: «Эй, люди! Я негодяй!» Иначе я сама стану кричать, сбегутся люди, и я скажу, что вы хотели меня изнасиловать. Ну, кричите.

С т а м е н о в. Ну как же так?

Д е в у ш к а. Хотите, я покажу как?

С т а м е н о в. Нет!

Д е в у ш к а. Примерно так же громко.

С т а м е н о в. Послушайте, давайте разберемся во всем по‑дружески.

Д е в у ш к а. После того, как вы прокричите.

С т а м е н о в. Но я не могу этого сделать.

Д е в у ш к а. Тогда я это сделаю.

С т а м е н о в. Не надо… Я попробую.

Д е в у ш к а. Ступайте вон туда.

С т а м е н о в *(уходит на край крыши, открывает рот, но слышится лишь жалкий фальцет)* . Эй, люди!

Д е в у ш к а. Ну уж нет! Это не дело!

С т а м е н о в. Не могу. Как вы не понимаете? Я пожилой человек. Вы же видите, попробовал – не могу. Заставьте меня сделать что‑нибудь другое, только не заставляйте кричать. У меня – имя, я дорожу своим именем.

Д е в у ш к а. Своим именем… Пусть бы сейчас произошло крушение мира, пусть бы все поглотил всемирный потоп, лишь бы ваше имя осталось незапятнанным, так? Кричите!

С т а м е н о в. Да поймите же, это неразумно.

Д е в у ш к а. Именно потому, что неразумно. Кричите, иначе я закричу, тогда уж выйдет совсем неразумно.

С т а м е н о в. Я вас очень прошу, очень. Я готов сделать что‑нибудь другое. Все, что угодно, только не заставляйте меня кричать.

Д е в у ш к а. Что другое?.. Не могу же я без конца придумывать. Ну что?

С т а м е н о в. Я могу, например, поцеловать вам ноги, как в настоящей трагедии.

Д е в у ш к а. Иронизируете? Где вы собираетесь их целовать? Пальцы или… *(Приподнимает юбку.)* Здесь, повыше, или еще повыше… Вы хорошо видите без очков? У меня красивая кожа. Самое лучшее в женском теле – это кожа. Не верьте там насчет глаз, бюста, шеи и так далее – это все разные писатели придумывают, оторванные от жизни. Кожа, клетки… Вот она, кожа семнадцатилетней женщины, видите? Ни черта вы не видите. У вашей жены кожа – как у ощипанного фламинго. Я фламинго видела в зоопарке, неощипанного… Кричите!

С т а м е н о в. Вы меня оскорбили.

*Слышится мяуканье, собачий лай, вой. Темнеет.*

Д е в у ш к а. Слышите? Все твари встревожились. Начинается солнечное затмение. Слушайте, слушайте!

С т а м е н о в. Вы боитесь?

Д е в у ш к а. Ну хорошо. Вы сказали, что‑нибудь другое? Ладно. Станьте вон там, напротив меня. Так. Можете не кричать. Успокойтесь. Вас никто не увидит и не услышит. Сейчас вы разденетесь передо мной.

С т а м е н о в. Как?

Д е в у ш к а. Постепенно.

С т а м е н о в. Догола?

Д е в у ш к а. Абсолютно.

С т а м е н о в. Это невозможно.

Д е в у ш к а. Почему? В человеческом теле нет ничего, чего можно было бы стыдиться. Все, чего человек может стыдиться, у него в черепной коробке.

С т а м е н о в. Это неприлично.

Д е в у ш к а. Как неприлично? Вы нам рассказывали о голом Давиде на площади перед Палаццо Веккио во Флоренции. Для меня вы значите намного больше, чем Давид Микеланджело, потому что ваше дыхание было тут, рядом со мной.

С т а м е н о в. Я обещаю, что никому не расскажу, что вы были влюблены в меня.

Д е в у ш к а. А, вы так великодушны. Обещаете, что никогда меня не выставите на посмеяние?

С т а м е н о в. Обещаю.

Д е в у ш к а. А я вам не верю. Но если даже расскажете, меня это уже не трогает. Раздевайтесь!

С т а м е н о в. Вы где находитесь? Над кем вы глумитесь?

Д е в у ш к а. Вы меня не запугаете – здесь, на крыше. *(Кричит.)* Эй, люди!

С т а м е н о в. Довольно! Я разденусь!

Д е в у ш к а. Так. Теперь я снова могу относиться к вам с уважением. Пожалуйста, начинайте.

*Стаменов суетливо снимает рубашку, потом майку. Не решается спять брюки. Разувается.*

С т а м е н о в. Может, хватит?

Д е в у ш к а. Ну что, кричать?

С т а м е н о в. Нет!

Д е в у ш к а. Тогда продолжайте, да пошустрей. Ведь почти совсем темно.

С т а м е н о в *(делает попытку снять брюки)* . Не могу. Руки не слушаются.

Д е в у ш к а. А когда отпечатки брали, они вас слушались? А когда били парня? Теперь нужно гораздо меньше усилий. Ну же, видите, вам некуда деваться.

*Стаменов стаскивает брюки, стоит в трусах. Вид у него комичный.*

Осталось совсем немного.

С т а м е н о в. И это тоже?

Д е в у ш к а. А как же. Это самое главное.

С т а м е н о в. Этого я уже не могу сделать ни за что на свете.

Д е в у ш к а. Сделаете. Сделаете от страха. Потому что сейчас я скажу, что буду кричать, и вы предпочтете предстать передо мной во всем своем уродстве, лишь бы не запятнать свое имя. Я в этом не сомневаюсь. Видите, как я спокойна. Как осужденная на смерть! Ну!

*Стаменов, словно загипнотизированный, касается рукой трусов.*

Так. Теперь помогите и другой рукой. Той самой, которой вы только что били человека.

*Стаменов делает это механически.*

Так. Теперь постепенно опускайте руки вниз. Меня отделяет всего лишь несколько мгновений от полного солнечного затмения. В миг полного солнечного затмения я увижу то, что Медичи видели в мраморе, изваянным резцом Микеланджело Буонаротти‑младшего. Вот, поглядите, солнце исчезло. В животном мире царит паника. Где‑то скачут по кругу взбесившиеся лошади, гривы их источают электрические разряды. Антилопы молнией проносятся в песках пустыни. Собаки воют. В такие минуты священники поднимались на амвон и провозглашали конец света. А верующие осыпали дарами и деньгами церковь, чтобы умилостивить господа бога. Ну‑ка, умилостивьте и вы меня!

С т а м е н о в. Ну ладно! Смотри! *(Делает резкое движение.)*

Д е в у ш к а. Нет. *(Хватает в охапку его одежду.)* Теперь уходите, немедленно! *(Открывает крышку люка и начинает выбрасывать одежду Стаменова.)* Слышите? Ступайте к своей жене, покажитесь ей! Пускай она вас стережет получше. *(Толкает его к люку.)* Убирайтесь. Не заслоняйте солнце своими тряпками! Уходите!

*В этот миг слышатся выстрелы из пистолета. Стаменов сползает в люк, крышка с грохотом падает, закрывается. По движению девушки можно понять, что стреляет она, хотя она по отношению к зрителю стоит так, что рука с пистолетом не видна. Девушка проводит рукой по лицу, как бы освобождаясь от какого‑то наваждения, и мы видим, что в руке не пистолет, а барабанная палочка. Рука Девушки безвольно разжимается, палочка падает… Это было лишь секундное затмение – и никакого убийства. Поднимается крышка люка, из него высовывается голова Стаменова.*

С т а м е н о в. Если ты, малышка, даже расскажешь обо всем этом, никто тебе не поверит, потому что всем известно, что я архитектор Стаменов, а ты всего‑навсего соплячка. И еще могу добавить следующее: рассказ о Ниагарском водопаде и о Буонаротти‑младшем с гораздо большим интересом слушала твоя матушка. *(Закрывает за собой люк.)*

*Девушка смотрит куда‑то в пространство. Поблизости, в соседнем дворе, воет собака. Девушка начинает выть в унисон с собакой. Идет к своим барабанам. Слышны сумбурные, как бы задыхающиеся удары. Бой барабанов и вой! Удары напоминают бессвязные слова. Постепенно ритм выравнивается, и с последним ударом вступает музыка. С музыкой, по законам всех чудес, вокруг все светлеет. Может быть, солнце уже вырвалось из тени. Люк снова открывается, и появляется  Т р у б о ч и с т, такой, каким мы его знаем по почтовым открыткам, – седой, с белыми усами.*

Д е в у ш к а. Извините, вы существуете?

Т р у б о ч и с т. Работаю – следовательно, существую.

Д е в у ш к а. А я вас приняла за открытку.

Т р у б о ч и с т. Если хотите, можете написать на мне адрес и отослать кому‑нибудь.

Д е в у ш к а. Кому?

Т р у б о ч и с т. Не знаю…

Д е в у ш к а. Я подумаю… до следующего солнечного затмения.

Т р у б о ч и с т. Только у меня больное сердце, и неизвестно, дотяну ли я до той поры.

Д е в у ш к а. Не бойтесь! Завтра мы едем на экскурсию. По всей видимости, мы попадем в катастрофу, и я завещаю вам свое сердце. Вам его пересадят, и вы проживете не только свою, но и мою жизнь.

Т р у б о ч и с т. Это несправедливо. Свою жизнь я прожил, сердце пригодится вам самой.

Д е в у ш к а. Но ведь оно у меня – для того, чтобы я его кому‑то отдала.

Т р у б о ч и с т. Не могу я принять такой щедрый подарок.

Д е в у ш к а. Прошу вас, примите!

Т р у б о ч и с т. Но мне нечем отплатить вам.

Д е в у ш к а. Лучшей платой будет радость, которую вы мне доставите, приняв его.

*Трубочист оглядывается.*

Д е в у ш к а. Ну что вы озираетесь?

Т р у б о ч и с т. Боюсь, как бы кто‑нибудь не услышал и не принял нас за сумасшедших.

Д е в у ш к а. Здесь никого нет.

*Трубочист медленно снимает свой черный пиджак, седой парик, срывает огромные усы – и перед нашим взором предстает  Ю н о ш а. Он улыбается. И Девушка улыбается тоже.*

## О ДРАМАТУРГИИ ИВАНА РАДОЕВА

Имя болгарского поэта среднего поколения Ивана Радоева (род. в 1927 г.) последние два десятилетия прочно связано с театром. Он – один из создателей в современной болгарской драматургии лирико‑поэтического направления, так называемой «поэтической волны». Направление это родилось как своеобразная художественная реакция на решения Апрельского пленума ЦК БКП 1956 года, способствовавшие подъему общественной и культурной жизни в стране.

В первые годы после освобождения Болгарии от монархо‑фашизма молодой социалистической драме не хватало лирической интонации, поэтической взволнованности, естественности в передаче глубоко личных коллизий, тонкости в исследованиях человеческой души, понимания сложного взаимодействия личности и общества. Поэтам‑драматургам во многом удалось восполнить этот пробел. Они создали свой стиль, как бы «интегрировав» драму и лирическую поэзию. Новое направление соответствовало времени, отвечало требованиям зрителя. Во главе угла художественного исследования оказался человек, его внутренний мир, чутко реагирующий на любые события, любые изменения. Драматургия, как и все другие роды литературы в период после Апрельского пленума ЦК БКП, стремилась к утверждению новой концепции человека – личности, творца истории, к определению нравственных координат героя‑современника.

Поэты‑драматурги обращаются к осмыслению и воплощению философских и нравственных проблем эпохи, острых жизненных ситуаций. Спор по принципиальным вопросам выплескивается на сцену. Появляются драмы‑дискуссии, драмы‑размышления, в которых образы действующих лиц освобождены от излишнего бытовизма и фактологичности, насыщены поэтической идеей и полемической страстью. И там, где лирический субъективизм не преступает допустимых границ, драматурги достигают значительных художественных успехов.

За прошедшие два десятилетия творческие пути поэтов‑драматургов во многом разошлись. Само лирико‑поэтическое направление, сыграв значительную роль в последующем развитии болгарской драматургии, трансформировалось и как направление, по существу, исчезло. Жизнь ставила перед драматургами новые задачи, и, может быть, наиболее чутким и активным в их разрешении оказался Иван Радоев.

Его первая пьеса «Мир тесен» (1959) была тепло принята и зрителями, и критикой. Она привлекала поэтичностью атмосферы, лирической мягкостью и искренностью, что своеобразно оттеняло сюжетную коллизию, борьбу идей и характеров. Автор назвал пьесу новеллой, определив тем самым одну из ее стилевых особенностей – повествовательность.

Иван Радоев черпает материал для своей первой драмы из жизни болгарских эмигрантов в Аргентине. Время действия – 50‑е годы. На главенствующее место в пьесе претендуют две темы: искренний патриотизм людей, которых нужда или политическая реакция в период монархо‑фашизма заставили покинуть родину, но образ ее не стерся в их памяти, и любовь к ней живет в сердцах даже у тех, кто родился за ее пределами; и благородная сила любви, оставляющая горечь несбывшейся мечты, но и удовлетворение от исполненного долга, от сознания, что эти жертвы принесли счастье близким людям.

Стройная, соразмерная композиция прекрасно организует не очень напряженное, новеллистически последовательное действие в пьесе, которое развивается как воспоминания героини о ее жизни. Этот формальный прием «рассказа» еще более усугубляет повествовательность, несколько созерцательное отношение к происходящему на сцене как к чему‑то уже пережитому.

Яна, дочь болгарина‑эмигранта, хозяина небольшого постоялого двора (обычные посетители которого – трудовой люд и соотечественники, скитающиеся в поисках работы), рассказывает одному из гостей историю своей жизни. Два года назад к ним пришел молодой болгарин, родившийся в Аргентине, и попросил пристанища для себя и больного отца на время, пока тот не выздоровеет и они не смогут уехать в Болгарию. На сцене оживает ретроспективное, основное в пьесе и протекающее без перебивов действие.

Любовь Яны и Ивана проходит через всю пьесу, окрашивая ее в лирически‑грустные тона. Эта любовь не становится стержнем конфликта, она – лейтмотив настроения, атмосферы. Яна не мешает возлюбленному идти предначертанным ему путем, понимая, что, свернув с него, Иван вряд ли обрел бы счастье. А сама Яна не может покинуть своего отца и последовать за любимым. Чувство молодых людей, таким образом, с самого начала обречено, несмотря на взаимность и трогательную преданность. Видимой трагедии не происходит – боль и печаль не на поверхности, а глубоко в сердце Яны, которая может поведать о них лишь случайному собеседнику, которого больше никогда не увидит.

Счастье разделенной любви и горечь утраты, неосуществимость желаний тесно переплетены, так же как и мужество, честность, благородство нередко сталкиваются в жизни со своей противоположностью – трусостью, лицемерием, подлостью. Яна рассказывает своему собеседнику о встрече на постоялом дворе двух непримиримых врагов – Макавея, отца Ивана, и дяди Яны – Ангела. Макавей – участник антифашистского восстания 1923 года, чудом спасшийся от расстрела и эмигрировавший тогда же в Аргентину, Ангел – один из душителей восстания, фашистский палач, бежавший из Болгарии от народного гнева и справедливого возмездия уже после освобождения страны от монархо‑фашизма в 1944 году. Это та самая суровая объективная действительность (хотя и переданная через субъективное восприятие Яны), которая служит героям напоминанием об их гражданском долге, заставляет их поступиться ради него личными чувствами. Происходит органическое слияние объективного и субъективного планов пьесы. Ангел изгоняется из среды болгарских эмигрантов и, по слухам, где‑то погибает – по‑видимому, не без участия свидетелей разоблачения. Острая сама по себе интрига тем не менее не влияет существенно ни на развитие характеров, ни на развитие основного действия пьесы – историю любви Яны и Ивана. Интрига играет роль своеобразного катализатора центральных идей, заложенных в пьесе, – патриотизма оторванных от родины болгар‑эмигрантов, интернациональной классовой солидарности с ними трудящихся Аргентины, самопожертвования героев во имя высоких идеалов, – не снижая в то же время лирико‑поэтической атмосферы действия.

Во второй пьесе, «Юстинианова монета» (1960), Иван Радоев обратился к современной болгарской действительности, к проблемам социалистического общества в Болгарии. И здесь в центре оказывается чувство любви, понятое как высшее проявление человеческой нравственности. И здесь сталкиваются герои, стоящие на разных моральных позициях. Правда, борьба идет уже не между прямыми политическими врагами, как в предыдущей пьесе, а между людьми социалистического общества, по‑разному понимающими его требования к нравственному облику человека. Несмотря на некоторую абстрактность и тезисность позиций героев, недостаточную проясненность ряда ситуаций, пьеса привлекает серьезностью поднятых проблем, сложностью характеров, умелым использованием метафорического и ассоциативного художественных приемов.

В следующей пьесе драматурга, «Большое возвращение» (1963), чувствуется гораздо большее внимание автора к построению логической и обусловленно‑обстоятельственной внешней интриги, которая приведена в полное соответствие с внутренним замыслом, с душевной коллизией героев. Суровость, часто жестокость изображаемых событий (период сопротивления фашизму) наложили свой отпечаток на пьесу. Здесь, может быть, больше трагизма, чем лиризма. Однако по‑прежнему для И. Радоева характерны необыкновенная чуткость, поэтическая тонкость в раскрытии внутреннего мира героев. Тревога за человека, за его будущее – эта главная проблема в творчестве поэта‑драматурга – присутствует и здесь.

Страшна, но и величественна судьба простой болгарской женщины Димитрины, нашедшей в себе мужество сознательно послать троих своих детей в горнило смертельной борьбы против фашизма. В этой борьбе дети Димитрины гибнут. Образ, созданный И. Радоевым, глубоко реалистичен, хотя в нем явственно ощутим романтический ореол, придающий ему бо́льшую значительность и масштабность. В нем как бы воплощаются черты всего героического болгарского народа, устоявшего и вышедшего победителем в грозной битве с фашизмом.

Интерес к морально‑этической проблематике, внимание к нравственному облику человека, особенно нашего современника, прослеживается во всех пьесах И. Радоева независимо от их темы. Много творческих и душевных сил отдал он художественному исследованию мира современной болгарской молодежи. Драматург стремился проникнуть в сущность процесса формирования личности. Ведь «взрослые» слишком часто впадают в заблуждение, принимая резкую, иногда экстравагантную реакцию молодежи на чуждые ей явления лишь за дерзость, непочтение к старшим, к традициям, за легкомыслие и даже развращенность. Иван Радоев призывает вдуматься в смысл поведения молодых, постараться понять и объяснить их нежелание идти проторенными путями, их отвращение к инерции и лицемерию, их нежные и часто легко ранимые души, разглядеть все это под грубостью и напускным цинизмом, которые неопытные молодые люди нередко используют как щит в борьбе с неприемлемыми для них общественными явлениями.

И эту тему драматург разрабатывает со свойственной ему деликатностью и доброжелательностью. Может быть, потому так естественно и непринужденно звучат диалоги во всех его «молодежных» драматических миниатюрах («Ромео и Джульетта», 1968; «Бензоколонка», 1968; «Моцарт», 1977; «Нервная система», 1977). Автор сумел стать «своим» в эмоциональном и интеллектуальном мире современных юношей и девушек, сумел заговорить от имени едва вступающих в самостоятельную жизнь, но уже подвергающих сомнению, критике некоторые ее стороны. Герои Радоева действительно современные и довольно обычные молодые люди, которых мы встречаем повсюду. И если попытаться приблизиться к ним, понять их, то можно повторить вслед за одним из героев миниатюры «Ромео и Джульетта»: «Мы, молодые, такие же, как вы, только совсем другие…» Шутливый парадокс, но в нем выражена серьезная и справедливая мысль.

Героям этих миниатюр Ивана Радоева свойствен известный нравственный максимализм, они склонны гораздо больше к критике окружающей их «взрослой» действительности, чем к самокритике и самоанализу. И все же, считает драматург, стоит вслушаться в их иногда чересчур эмоциональные протесты, вникнуть в суть на первый взгляд вызывающих поступков, часто эпатирующих разумных обывателей. Парень и девушка («Моцарт») почему‑то залезают на крышу, где девушка бьет в барабан, а он на полную мощность запускает транзистор. Героиня «Бензоколонки», решившая пожить самостоятельно, хочет «автостопом» добраться к морю и оказывается ночью наедине с парнем, заправщиком бензоколонки… Герои других миниатюр в своих поступках тоже выходят за рамки общепринятых норм поведения. Но драматург призывает не судить их сгоряча, отнестись с доверием к их протестам, пусть не всегда обоснованным, максималистски выраженным, однако предельно искренним.

Что же в жизни не устраивает юных героев? По сути, то же, что стремится изжить в себе само общество, – лицемерие и нечестность, бездуховность и потребительство, эгоизм и равнодушие. Юноши и девушки в пьесах Радоева много думают и спорят. Конечно же, суждения их часто незрелы, а выводы поспешны. Но это естественная болезнь роста. Важна искренняя заинтересованность молодежи в том, чтобы сделать жизнь лучше, сократить разрыв между идеалом и действительностью.

И вместе с тем «молодежные» миниатюры Ивана Радоева в своей основе комедийны. Остросатирические и драматичные моменты лишь подчеркивают серьезность самой проблематики, но не приглушают общего жизнерадостного звучания.

В миниатюрах, где внешнее действие сведено до минимума, особенно ценно мастерство писателя в построении диалога. Диалог легок, динамичен, многозначен, насыщен иронией. Часто серьезное содержание выражается в шутливой форме, столь свойственной разговорной манере молодежи.

Проблему взаимоотношения между поколениями Иван Радоев продолжает исследовать и в пьесе «Криминальная песня» (1976). Относительная фабульная и стилевая разъединенность двух действий (первое действие имеет чисто детективный характер и выполняет функцию как бы пролога ко второму, решающему в психологическом плане нравственные проблемы) определяет жанровое своеобразие драмы, которую автор назвал «пьесой в двух пьесах». Старшее поколение должно осознавать всю меру ответственности, которую оно несет за воспитание молодых. Формирование их нравственности – а значит, и судьба будущего общества – во многом зависит от того, может ли поведение взрослых служить для них образцом. Эти и некоторые другие трудные вопросы, возникающие на пути созидания зрелого социалистического общества, Иван Радоев ставит со всей гражданской смелостью и принципиальностью коммуниста.

Герой пьесы, инспектор милиции, по роду своей деятельности сталкивается чаще всего с людьми, по разным причинам преступающими закон. Он знает, как порой невероятно трудно не столько выявить таких людей, сколько вернуть их к нормальной честной жизни. У каждого были свои обстоятельства, толкнувшие их на преступление. К сожалению, эти обстоятельства до конца еще не изжиты и продолжают отравлять души нестойких. Инспектор, в обязанности которого входит только раскрытие преступления, не может оставаться равнодушным к дальнейшей судьбе оступившихся. Вот тут‑то он и сталкивается со всей сложностью проблемы, осознает тесную взаимосвязь многих жизненных явлений – невнимание хотя бы к одному из них чревато серьезными осложнениями или даже трагедией для человека, особенно молодого.

Разработка актуальных проблем нового, социалистического общества выступила на первый план болгарской драматургии, как и во всей болгарской литературе, уже с самого начала 60‑х годов. В настоящее время опыт строительства зрелого социалистического общества в Болгарии в чем‑то изменил или, вернее, углубил отношение художников к действительности. Они предъявляют все более строгие требования к нравственному уровню современника; в их произведениях звучит тревога за нередкие проявления опасных симптомов непреодоленных частнособственнических привычек и психологии, потребительской философии как в представителях поколения, когда‑то на своих плечах вынесшего бремя борьбы за новую жизнь, так и у молодого поколения.

Характерно, что в последние годы в борьбе за социалистическую нравственность драматурги все чаще обращаются к комедийным, сатирическим и гротескным формам. Сейчас можно говорить о возросшем интересе к современной комедии и сатире в болгарской литературе. Эти формы разрабатывает и Иван Радоев. Его комедия – может быть, точнее, трагикомедия – «Людоедка» (1978), поставленная впервые в столичном Театре им. Софии, была тепло встречена зрителями. Драматург сумел в своеобразной форме, сочетающей острую сатиру с непринужденным лиризмом, выступить против равнодушия и эгоизма, лицемерия, догматического мышления и т. д. Все эти недостатки не впервые подвергаются резкой критике в болгарской драматургии. Однако картина, созданная Иваном Радоевым, особо впечатляюща. Герои пьесы – обитатели дома для престарелых. Но и в этом доме существует коллектив, микромир с проблемами, родственными проблемам большого мира. И здесь ведется борьба со злом и несправедливостью, глупостью и безразличием – за истинно гуманное отношение к человеку.

Все, что в той, активной жизни, оставшейся за стенами дома для престарелых, неприемлемо, достойно осуждения, но в то же время сложно, противоречиво, почти всегда неоднозначно, здесь в силу специфических обстоятельств выступает более отчетливо, выпукло и порой приобретает болезненные и даже уродливые формы. Топузов, главный герой пьесы, за свою жизнь совершил немало злого и несправедливого, он был причиной горя и трагедии другого человека, в чем якобы раскаялся. Но и сюда, в дом для престарелых, он принес все свои прежние привычки. Он любит властвовать и требует подчинения. Как и в «той» жизни, заботится, в сущности, не о людях, а о впечатлении, которое должны произвести вводимые им новшества (он заставляет стариков участвовать в самодеятельности; заводит для всех визитные карточки, хотя никто их не посещает, даже родственники; устраивает теннисный корт, на котором никто не играет; заставляет одного из стариков стать донором и т. д.). Большинство обитателей подчиняются активному психическому воздействию, моральному гнету Топузова, но не все. Несколько человек восстают против самозваного царька. Топузов умирает, но как‑то незаметно на его месте оказывается другой, как две капли воды похожий на него старик. Таким образом, драматург предупреждает: зло многолико, окончательная победа над ним не так близка, как иногда кажется, но человек может и должен бороться со злом во всех его обличьях, отстаивать свое достоинство, истинные нравственные ценности.

Анализ драматургического творчества Ивана Радоева свидетельствует о постоянном стремлении художника к открытию новых значительных жизненных конфликтов, к поиску и освоению новых форм выражения. Сейчас, как и двадцать лет назад, драматург человечен в суждениях о людях, умеет уловить грустные нотки в радости и, наоборот, остаться оптимистом в тяжелой жизненной ситуации, он поэтически непосредствен и искренен, активен в утверждении своих жизненных идеалов и граждански непримирим к нравственным недугам. Есть в творчестве Ивана Радоева последних лет и нечто существенно новое – бо́льшая объективность художественных обобщений, стремлений к художественному осмыслению крупных общественных и философских проблем, важных вопросов духовной жизни человека в современном обществе.

Один из интересных экспериментов в этом плане – пьеса «Садал и Орфей» (1973). В ней поставлены важные общественные и философские проблемы, имеющие отношение как к настоящему, так и к прошлому, – «вечные» проблемы. Переосмысливая известную легенду о фракийском певце Орфее, драматург в условной, порой абстрактно‑усложненной форме рассуждает о противоречии между индивидуальным сознанием и исторической возможностью осуществления идеала, о роли творческого начала в общественной жизни, о свободе творца.

Большим достижением Ивана Радоева в драматургии стала его пьеса «Красное и коричневое» (1972), посвященная великому сыну болгарского народа и пролетариата всего мира Георгию Димитрову. Большая часть до сих пор созданных литературных произведений о Г. Димитрове так или иначе обращалась к самому яркому и героическому факту его биографии – Лейпцигскому процессу. Иван Радоев поставил перед собой нелегкую задачу – найти другой ракурс в создании полнокровного образа великого революционера. Драматург открывает не столь подробно исследованную и известную страницу в жизни и борьбе Г. Димитрова – период после вынесения ему оправдательного приговора, когда в течение многих месяцев болгарского коммуниста незаконно держали в тюрьме и он продолжал моральный и идейный поединок с германским фашизмом, поединок, из которого он вышел победителем. В пьесе создан художественно и жизненно правдивый образ Человека – смертельно усталого, больного, но и сильного, несгибаемого в своей убежденности коммуниста, мудрого мыслителя и в то же время человека доброго и внимательного к окружающим, любящего и заботливого сына.

Избранный ракурс позволил драматургу пристально всмотреться и в окружение Г. Димитрова, избежать нередко встречающейся карикатурно‑гротескной манеры в изображении гитлеровцев. Писатель сумел найти убедительные социальные и психологические мотивировки их человеческой деградации, показал, создав выразительные образы молодых фашистов, их заблуждения, крушение нацистской идеологии, трагическую судьбу целого поколения немцев.

Пьеса с большим успехом была поставлена и продолжает ставиться на сценах многих театров Болгарии, а также за рубежом (в СССР, Польше, Чехословакии, Монголии, Кубе, Турции).

Драматургическое творчество Ивана Радоева отвечает запросам времени, чутко улавливает тенденции развития общества. При всей бесспорной самобытности оно дает довольно полное представление о путях развития современной болгарской драматургии в целом, постоянной чертой которой является непрерывное идейно‑тематическое обогащение и интенсивные творческие поиски.

*Н. Пономарева*