

ИВАН ШМАКОВ

КРУГОВОРОТ ХЕРНИ

В ПРИРОДЕ

18+

Иван Шмаков

Круговорот херни в природе

<https://litres.ru/74483504>

SelfPub; 2026

Аннотация

Просто некоторые рассуждения о бытии, а также истории из жизни автора. Не самое значительное произведение, но местами забавные наблюдения от московского поэта-сатирика.

Содержание

Глава	4
Конец ознакомительного фрагмента.	33

Иван Шмаков

Круговорот

херни в природе

Глава

Весь мир — театр

Наконец-то пришло время сказать всем правду, которая никому не нужна.

На днях я придумал такую метафору: весь мир — театр, а люди в нём — актёры. Гениально, я считаю. Я - молодец! Очень умные мысли приходят мне в голову порой. Я ж велик... Ну, ладно, ладно! Не я. И не на днях. Но мог бы и я, если б не Шекспир! Он опередил меня всего-то на четыре века, сущие пустяки по сути. По меркам Вселенной. Но, согласитесь, метафора точная. Настолько точная, что иногда становится не по себе. Ведь если присмотреться, каждый из нас действительно играет. С утра до ночи. На работе, дома, с друзьями, с незнакомыми людьми. Мы выдумываем себе роль, заучиваем слова, натягиваем улыбку или хмурим брови — и вперёд, на подмостки. Пьеса бесконечна, антрактов

нет, а режиссёр, судя по всему, ушёл в запой ещё до премьеры.

Я часто думаю об этом, когда стою в очереди в магазине или еду в метро. Вот идёт женщина с тяжёлыми сумками. У неё роль — уставшая мать, которая тащит на себе быт. А вон мужик в дорогом костюме — у него роль успешного человека, хотя, возможно, внутри он пуст, как барабан. А вон бабушка с тележкой — она играет пенсионерку, которая воюет с миром за каждую копейку. И все мы смотрим друг на друга и делаем вид, что не замечаем, что это всего лишь игра. А ведь замечаем. Просто молчим. Потому что правила игры не позволяют выходить из образа.

Кому-то достаются главные роли. Таким людям с детства выдают яркие костюмы, звучные реплики и свет софитов. Они — героини-любовники, злодеи, короли. Они привыкают к вниманию. Им аплодируют, их ненавидят, о них сплетничают. Но вот незадача: главные роли отнимают много сил. Ты должен всегда быть на высоте, соответствовать ожиданиям, не показывать слабость. Иначе зритель разочаруется и закидает тебя тухлыми помидорами. А это, знаете ли, противно. Поэтому многие «звёзды» в итоге сгорают. Не выдерживают напряжения. Ведь играть героя — это как тащить на спине мешок с кирпичами, делая вид, что тебе легко. А тебе нужно оправиться и закурить.

А есть те, кто всю жизнь произносит только одну фразу: «Кушать подано». Они — массовка. Их не замечают. Они

появляются на сцене на секунду, ставят тарелку и уходят. Никто не запоминает их лица. Никто не спрашивает, как их зовут. Но без них пьеса бы развалилась. Ведь кто-то должен подавать кушать, подметать пол, разносить письма. Эти люди — фундамент театра. Невидимые, но незаменимые. И вот что парадоксально: часто именно они счастливее главных героев. Потому что у них нет бремени славы. Они могут позволить себе быть собой, хотя бы изредка. Или симитировать звезду, чтобы получить от жизни какие-нибудь плюшки. Опасные люди, доложу я вам.

А кто-то вообще не произносит ни слова. Стоит в самой глубине сцены, в полной темноте, и молчит. Это статисты. Их роль — просто быть. Не мешать, не отсвечивать. Иногда такой человек всю жизнь мечтает сказать хоть слово, но не решается. Или решается, но его никто не слышит. И тогда он привыкает к тишине. И в этой тишине он, может быть, видит и понимает больше, чем все болтуны вместе взятые. При этом статист в твоём театре может быть звездой в своём собственном, но ты об этом никогда не узнаешь, потому что вы служите в разных театрах. Тебя в его театре может вообще не быть. А может в его театре ты труп, которого даже не показывают, а только один раз за весь спектакль упоминают.

Я вот себя отношу, наверное, к тем, кто мечется между лучами софитов и полумраком. Иногда мне хочется выйти вперёд, сказать что-то важное, сорвать аплодисменты. А иногда — забиться в угол, накрыться пледом и делать вид, что меня

нет. И то, и другое — игра. Потому что даже одиночество — это роль. Просто очень тихая. Но всегда убийственно страшная и выматывающая, как дорога к счастью.

Свет на сцене распределён несправедливо. Кто-то всю жизнь купается в софитах, даже если не заслужил. Просто так вышло: родился в нужной семье, попал в нужное время, умеет громко говорить. А кто-то талантлив, но стоит в тени. И никто его не видит. Обидно? Конечно. Но тут как в настоящем театре: режиссёр видит всех, но выводит на свет не всех. И мы не знаем, почему. Может, режиссёра нет вовсе. Может, свет включается случайно.

И вот представьте: вы всю жизнь стоите на сцене, но свет не включается. Даже если вы начинаете петь или скакать как сайгак, а может даже и полностью обнажаетесь, чтобы показать все ваши, как вам кажется, прелести, но света нет, полный блэкаут. Всю жизнь блэкаут. И вдруг свет всё же включается! В зале полный аншлаг, вы в свете софитов, все смотрят только на вас и ждут вашего слова, а вы вот только что засыпали себе в рот горсть сухого печенья. Вы пытаетесь его разжевать, но слюны не хватает, печенье намертво прилипло к нёбу и всем остальным частям. И вы не можете произнести не слова, а именно этого от вас и ждут, зал уже встал и стоя аплодирует! Что делать, ведь ваша слава может ускользнуть через секунду?! Ждал этого всю жизнь, но получилось «подохнуть на пороге обетованной земли».

Выход, конечно же, есть! Нужно просто протолкнуть ука-

зательным пальцем вестъ этот печеньковый цемент внутри своего рта. Или наружу, на сцену. И здесь уже два варианта. Первый, вас забудут сразу после того, что вы сделали. Навсегда. И вам уже никогда не выбраться под софиты. Второй ещё хуже. Вас запомнят навсегда как человека, который на сцене лезет себе в рот указательным пальцем. Вы станете мемом в интернете. Вам придётся всю оставшуюся жизнь ходить в тёмных очках. И однажды, расслабившись в какой-нибудь далёкой стране, снимите их, и кто-нибудь рядом сразу произнесёт: «Ой, да это тот самый, который лезет пальцем в рот»!

Вывод прост: печеньки нужно есть маленькими порциями, предварительно приготовив жидкость, которой будешь их запивать, потому что неизвестно когда включатся софиты.

Вообще, главный вопрос: кто автор пьесы? Вот я сижу на сцене, играю свою роль, но текста мне никто не выдал. Я сам его придумываю по ходу. Иногда мне кажется, что есть какой-то сценарист, который прописал всё заранее: встречи, расставания, болезни, удачи. И тогда моя свобода — иллюзия. Я просто марионетка, а кто-то дёргает за ниточки. Но иногда я делаю что-то совершенно неожиданное — например, поворачиваю налево, хотя все планы говорили направо. И понимаю: никакого сценариста нет. Есть только я, сцена и хаос. И тогда мне становится страшно. Потому что если автора нет, то и винить некого. Все мои провалы — только

мои. И все мои победы — тоже мои. Это, с одной стороны, свобода, а с другой — тяжкий груз. Прав был Оруэлл: Свобода — это рабство, Рабство — это свобода.

Но самое интересное — это случаи, которые могут случиться, пока ты стоишь на сцене. Ведь театр — это живой организм. Тут возможны любые форс-мажоры. Забыл реплику — и вот ты стоишь с открытым ртом, а зрители хихикают. Или наоборот: сказал что-то не по сценарию, а зал взорвался от смеха, и ты понимаешь, что нашёл своё амплуа. Или вдруг на сцену выбегает пьяный зритель с криком «Я тоже хочу играть!» — и ты не знаешь, то ли дать ему роль, то ли в морду. А бывает, что твой партнёр по сцене внезапно меняется. Был друг — стал враг. Была любовь — стала ненависть. И тебе приходится перестраиваться на ходу, потому что пьеса не останавливается. Шоу маст гоу он!

Играл я как-то роль влюблённого. Всё по канону: цветы, признания, планы на будущее. И вот кульминация — я делаю предложение. А партнёрша вдруг смотрит на меня и говорит: «Ты дурак?» И не по роли говорит, а по-настоящему. Я опешил. Стою, в самом деле, как дурак, и не знаю, что отвечать. Зал смеётся. Кто-то кричит: «Давай, не робей!» А я понимаю, что пьеса пошла не по сценарию. И это, наверное, самое ценное — моменты, когда игра ломается и вылезает настоящая жизнь. Потому что в такие секунды ты понимаешь, что ты не просто актёр. Ты — человек. Живой, настоящий. Но глупый.

Так что весь мир — театр. И мы в нём — актёры. Но вот в чём штука: самые лучшие роли — те, которые не прописаны. Самые честные слова — те, что срываются случайно. А самый настоящий момент — тот, когда ты забываешь, что играешь, и просто живёшь. И, может, в этом и есть смысл: не выучить свою роль, а сыграть её так, чтобы зрители поверили. Импровизировать до конца и навзрыд! Даже если зритель — только ты сам.

И да, кстати, о Шекспире. Он, конечно, молодец. Но если бы он не написал эту фразу, её бы написал я. Или кто-то другой. Потому что эта метафора витает в воздухе. Просто Шекспир успел первым. Ну, или его вдохновили те же самые тараканы в голове, что и его предшественников. Только у него они были умнее. Или они просто занимались нужными, как оказалось, всему миру вещами, потому что у них не было телевизора и интернета.

И! Все, или многие, люди начали себя считать главными героями. Они взаправду думают, что мир крутится вокруг них! Они все — единственные и неповторимые. Это особенно заметно в моей очереди в маршрутку утром. Каждый в этой очереди — самый главный на этой планете. Стоят настолько важные сами из себя, будто они — инструкция к освежителю воздуха. Чем все они отличаются? Ничем. Они просто думают, что главней их нет никого на всём белом свете.

В маршрутке обычно сидят тридцать властителей вселенной. Что мне с этим делать? Я просто закрываю глаза солн-

цезащитными очками. Я так мимикрирую. Пусть они думают, что я тоже самый главный на планете. Нет, я даже ещё круче. И они, суки, догадываются об этом, поэтому и рассматривают меня. А я в это время играю роль Бога. Получается. Хоть и всё равно мне на них.

А вообще интересно, как мы выбираем свои роли. Ведь нельзя сознательно выбрать роль хулигана или ботаника, должна быть предрасположенность к тому, что ты делаешь. Ты не станешь великим учёным, если у тебя нет мозгов и курил за школой на переменке. Если у тебя нет знаний, выходящих за рамки базовых. Если ты не думал над какой-нибудь теорией, которая мучит людей (учёных) пару-тройку сотен лет. Это вам не стать плохим писателем, коим может быть каждый, в том числе и я. Думается, что роли всё-таки выбирают нас, а не мы их.

Но есть маски. Можно надеть маску и сыграть, как актёр в древнегреческом театре. Кто поймёт, кто догадается? Только люди, которые с тобой идут по жизни бок о бок многие годы, для остальных ты полностью соответствуешь маске. Кто-то удачно надел маску хорошего мальчика. Вот разбил он вазу, но на него никто не подумает, обязательно вместо него влетит другому, а ему всё сойдёт с рук. И будет сходить всегда, за исключением тех трёх отсидок, когда просто не повезло и он попал в камеры наблюдения. А так он всю жизнь будет оставаться хорошим мальчиком.

Масок много. И иногда они действительно прилипают к

человеку, так что становятся уже его сущностью. Вот кажется, красивая женщина, соображалка работает, что-то знает. Но дура. Непробиваемая. И никаких слов не понимает. Не понимает даже действий. А ты её любишь. А она тебе в ответ пощёчину. Не физическую, в переносном смысле. А потом ещё одну. И ты отходишь от неё, ибо не фи́га! А она начинает за тобой следить. И однажды ты понимаешь, что она не только дура, но ей ещё и очень страшно. Она спряталась за маской бесстрашия, чтобы не сойти с ума от страха. Да и любит тебя. Но уже поздно, поезд ушёл. Интересно, а как это – видеть своего любимого человека с другой? Это ведь больно? Но, если ты – дура, да ещё которая всего боится, что тебе терять-то? Просто человека, который был бы навсегда твоим? Разве это потеря? Подумаешь, потеряла человека, которого ждала всю жизнь? И что? Сейчас не чокайся.

Да, маски нужно уметь вовремя снимать, а то жизнь проживёшь чужую, а своей так и не попробуешь. Выпьем снова за это!

Да, ты играешь свою роль, неважно в какой маске или без таковой, но играешь-то не для себя – ты играешь для зрителей. А кто они? Это все, кто нас окружает. Даже случайный прохожий участвует в зрелище, которое ты устраиваешь. Пусть оно даже скучное. Или трагичное. Все являются зрителями твоего спектакля. Родители, учителя, одноклассники, коллеги. Даже продавщица в винном магазине, которая уже здоровается со мной на улице, потому как я – по-

стоянный клиент. Интересно, что она на самом деле обо мне думает?

И перед всей достопочтенной публикой приходится играть так, чтобы тебя запомнили, если, конечно, хочется, чтобы запомнили. Но большинству хочется. Приходится из кожи вон лезть, чтобы запомнили, чтобы рассказывали о тебе знакомым, чтобы восхищались. Денег чтобы дали наконец!

Иногда на сцене становится темно. Не в смысле аварии, а в переносном. Бывают периоды, когда ты перестаёшь понимать, кто ты, что ты здесь делаешь и куда идти. Это, как если бы режиссёр забыл включить прожектор, и ты стоишь в кромешной тьме, а зрители ждут. Ждут, что ты что-то сделаешь. А ты не видишь даже собственных рук. И тогда начинается паника. Хочется закричать: «Включите свет!» Но кричать бесполезно — техники нет, а режиссёр, как я уже говорил, ушёл в запой.

В такие моменты обычно замираешь и слушаешь. Слушаешь своё дыхание. Стук сердца. Скрип половиц под ногами. И постепенно глаза привыкают к темноте. И начинаешь различать очертания предметов. Сначала смутные, потом более чёткие. И оказывается, что ты не один. Рядом стоят другие актёры. Они тоже молчат и тоже боятся. И это открытие приносит странное облегчение. Потому что страх, разделённый на двоих, становится меньше. А если нас много, то и вовсе исчезает.

У меня был сложный период. Работа не ладилась, отно-

шения разваливались, деньги таяли. Я чувствовал себя актёром, который вышел на сцену, а там — пустой зал. Никто не пришёл. И я стою, как дурак, и не знаю, что делать. Играть для пустоты? А зачем? Но потом я понял: пустой зал — это тоже зритель. Просто он молчит. И если я сыграю хорошо, он, возможно, придёт в следующий раз. И приведёт друзей. Так что я начал играть. Сначала робко, потом более смело. И постепенно зал стал заполняться. Не потому, что я стал лучше играть, а потому, что перестал ждать зрителя и начал играть для себя. Хотя играл-то на самом деле для зрителей. Ради этого всё и затевалось!

Есть люди, которые всю жизнь играют одну и ту же роль. Например, вечный студент. Или вечный холостяк. Или вечная жертва. И это удобно. Не нужно думать, не нужно меняться. Но жизнь — штука динамичная. И если не менять роль, можно застрять в прошлом. Я знал одного человека, который до сорока лет играл роль подающего надежды. Всё ждал, что вот-вот его заметят, оценят, позовут в главные герои. Но его не звали. А он всё ждал. И не заметил, как стал статистом в собственной судьбе.

А есть люди-хамелеоны. Они меняют роли с невероятной скоростью. Утром — строгий начальник, днём — нежный отец, вечером — свой парень в баре. И вот что удивительно: им это удаётся без видимых усилий. Они как будто не играют, а просто переключают каналы. Завидую. Потому что сам так не умею. Я слишком долго вхожу в роль и слишком

тяжело выхожу из неё. Иногда после серьёзного разговора я ещё час продолжаю мысленно спорить с воображаемым оппонентом. Это, как если бы актёр после спектакля не мог выйти из образа и ходил по улице, разговаривая сам с собой. Согласитесь, жутковато.

Что за драматург пишет наши реплики? В детстве — родители. Они говорят: «Скажи спасибо», «Поздоровайся с тётей», «Не перебивай старших». И мы повторяем. Потом — школа. Учителя вкладывают нам в уста формулы, правила, цитаты. Потом — институт, работа. И вот ты уже говоришь не своими словами, а заученными штампами. «Доброе утро, как дела?» — «Хорошо, спасибо, а у вас?» — «Отлично, как семья?» И так по кругу. Это удобно. Не нужно думать, что сказать. Но иногда хочется крикнуть: «Да плохо у меня дела! И семья разваливается! И работа опостылела!» Но нельзя. Роль не позволяет. И ты продолжаешь улыбаться и кивать. Потому что так положено. Хотя... то, что семья разваливается... не всегда плохо.

Но иногда слова приходят сами. Вдруг, ни с того ни с сего, ты говоришь что-то такое, что удивляешь сам себя. И окружающие удивляются. И ты понимаешь: вот это было по-настоящему. Это была не роль. Это был ты. И от этого становится легко и страшно одновременно. Легко, потому что ты хоть на секунду сбросил маску. Страшно, потому что за эту секунду тебя могли увидеть настоящего. И не осудить. Или осудить.

Я как-то провёл эксперимент. Перестал играть роль вежливого человека. Не грубил, нет. Просто перестал притворяться, что мне интересны разговоры о погоде. И знаете, что произошло? Люди стали обходить меня стороной. Потому что моя честность ломала их игру. Они не знали, как реагировать на человека, который говорит то, что думает. Это было поучительно. И я понял, что общество держится на общем молчаливом сговоре: мы все притворяемся, и нам так удобно. А если кто-то выходит из игры, он становится изгоем. Поэтому большинство продолжает играть.

Но есть моменты, когда маска спадает. Это смерть близкого, рождение ребёнка, тяжёлая болезнь, внезапная радость. В такие секунды ты забываешь о роли. И становишься собой. Кричишь, плачешь, смеёшься без оглядки. И это, наверное, и есть жизнь. А всё остальное — репетиция.

Так есть ли автор у твоей пьесы? Я думаю, что автор есть, но он не пишет текст заранее. Он пишет его вместе с нами. Как в театре импровизации, когда актёры выходят на сцену без сценария, а режиссёр лишь задаёт тему. И вот мы выходим, и начинается. Кто-то предлагает одну линию, кто-то другую. Возникают конфликты, неожиданные повороты, случайные озарения. И из этого хаоса рождается пьеса. А режиссёр сидит где-то в последнем ряду и молча смотрит. Или не смотрит. Или в запое.

Вторая теория: автор — это мы сами. Каждый из нас — сценарист своей судьбы. Только мы пишем не на бумаге, а в

голове. И каждое наше решение — это реплика. Каждый поступок — это мизансцена. И мы же — режиссёры, которые ставят эти сцены. Но вот незадача: мы не знаем финала. И не знаем, что будет через минуту. Потому что наша пьеса пишется в реальном времени. И если мы ошиблись в прошлой сцене, переписать её уже нельзя. Можно только как-то обыграть ошибку. Как актёр, который споткнулся, но сделал вид, что так и задумано. Или вообще спит на лавке перед подъездом, если не в кустах, а все такие мимо проходят и говорят: Вот же какая судьба досталась человеку! Практически «какая интересная у людей жизнь»!

Третья теория: автора нет вообще. И это самая страшная теория. Потому что тогда всё случайно. И наши страдания бессмысленны. И радость бессмысленна. И мы просто молекулы, которые сцепились на мгновение, чтобы потом рассыпаться. Но я в это не верю. Потому что если бы не было автора, то не было бы и такой сложной конструкции, как человеческая душа. А она есть. Я её чувствую. Иногда она болит, иногда поёт. И эта музыка не может быть случайной. Нет, это не музыка! Это всегда — песня! И всегда распеваемая, как заупокойная молитва. «Степь, да степь кругом», «Ой, мороз, мороз», «Всё идёт по плану».

Я уже говорил про забытую реплику и про то, как партнёр может сломать сцену. Но есть и более жуткие вещи. Например, ты можешь внезапно осознать, что играешь не ту роль. Стоишь на сцене, вокруг декорации, зрители ждут, а

ты понимаешь: это не мой театр. И не моя пьеса. И не моя жизнь. И тогда начинается внутренний бунт. Ты хочешь уйти со сцены, но боишься. Ведь там, за кулисами, неизвестность. А вдруг там ещё хуже? И ты остаёшься. И играешь дальше. Но уже без огня. И это самое страшное — жить без огня. И вместо огня ты начинаешь использовать огненную воду. Пипец...

Или, наоборот, ты вдруг находишь свою идеальную роль. Ту, о которой мечтал с детства. И она сама приходит к тебе. И ты примеряешь её, и она сидит как влитая. И ты начинаешь играть с таким удовольствием, что зрители плачут. И ты сам плачешь. И это счастье. Но такое случается редко. И ненадолго. Потому что жизнь не любит, когда актёру слишком хорошо. Она обязательно подстроит какую-нибудь подлянку.

Ещё бывает случай, когда ты понимаешь, что твой партнёр по сцене — не тот, за кого себя выдаёт. Играет роль добряка, а на самом деле — злодей. Или, наоборот. И тогда приходится решать: разоблачить его или продолжать делать вид. Я обычно молчу. Потому что разоблачение чревато скандалом. А скандал — это тоже игра, только грязная. И я не люблю в ней участвовать, хотя... это бывает забавно. Когда человек, который казался тебе ближе всех, вдруг выдаёт что-нибудь этакое от чего всего содрогаются, смотрят на тебя и взаправду думают, что это ты и есть виновник данного нелепого действия. Неприятно. Но! Ты же не дурак, у тебя же есть

припасённый козырь, ты его выкладываешь на стол и все... понимают, что были обманутыми нападшим на тебя. Хотя некоторые всё равно остаются на стороне нападавшего. Но это их проблемы. Сейчас их следует помянуть.

А бывает, что ты вдруг забываешь слова. Не свои слова, а те, что говорил годами. Например, «я тебя люблю». И стоишь, как парализованный, и не можешь произнести. А ты уверен, что и правда любишь? Готов? И что внутри вдруг что-то сломалось. А тогда партнёр смотрит на тебя с ужасом, а зрители замирают. И ты понимаешь, что либо ты сейчас что-то придумаешь, либо пьеса закончится. И ты судорожно ищешь замену. Может, сказать «ты мне дорога»? Или «я не могу без тебя»? Но это не то. И ты молчишь. И в этой тишине происходит что-то настоящее. То, что не написано ни в одном сценарии. И это может быть страшно красиво. Но бесполезно. То, о чём ты будешь жалеть всю жизнь. Не сказать ей «я тебя люблю» - большая ошибка, но сказать – ошибка ещё большая. Ведь сказать – взять на себя ответственность на всю оставшуюся жизнь. А тебе это надо? Свобода – это рабство, Рабство – это свобода...

У каждого актёра есть свой выход. Кто-то выходит на сцену эффектно: с дымом, музыкой, светом. А кто-то тихо просачивается из-за кулис и стоит в углу. И то, как мы выходим, определяет нашу роль. Если ты родился в семье актёров, то твой выход уже обеспечен. Тебя выведут за ручку, поставят в центр, скажут: «Играй!» И ты будешь играть, даже если не

хочешь. А если ты родился в глухой деревне, то твой выход может вообще не состояться. Ты будешь всю жизнь стоять за кулисами и ждать, когда тебя позовут. Но не позовут. И тогда ты сам делаешь шаг вперёд. Без приглашения. И это уже смелость.

Смелость — это вообще важное качество для актёра. Потому что выйти на сцену без уверенности в успехе — это подвиг. Но мы делаем это каждый день. Просыпаемся, надеваем маску, выходим из дома. И не знаем, что нас ждёт. Может, сегодня будет аншлаг. А может, зал будет пуст. Но мы всё равно играем. Потому что больше нечего делать. Потому что не играть — значит умереть.

И вот я сижу на своей сцене, смотрю в зал и вижу вас. Вы тоже сидите и смотрите на меня. И я не знаю, кто из нас актёр, а кто зритель. Потому что мы все одновременно и те, и другие. И это ещё одна загадка театра. Театр без четвёртой стены. Театр, в котором зеркала вместо кулис. И отражаясь в них, мы видим не себя, а других. И пугаемся. Или смеёмся. Или стесняемся, потому что иногда возникают физиологические потребности, которые нужно отправлять. Хотя и это пользуется спросом.

Весь мир — театр, а люди в нём — актёры. Но Шекспир не сказал, что в этой пьесе нет антракта. Что мы не можем выйти из образа даже тогда, когда очень устали. Что иногда так хочется услышать: «Стоп! Снято!» Но никто не крикнет. Потому что режиссёра нет. Или он глух. Или ему всё равно.

Или в запое, что вероятнее. И мы продолжаем играть. До самого финала. До того момента, когда занавес опустится. А он опустится. Обязательно. Только когда — неизвестно. И приходится играть.

Я буду играть свою роль так, как умею. Может хорошо, может плохо. Забывая слова. Импровизируя. Но всегда — по-настоящему. Потому что другого выхода нет. И потому что, может быть, именно в этой игре и есть весь смысл. Не в том, чтобы доиграть до конца, а в том, чтобы каждая сцена была прожита. Даже если она нелепая. Даже если она страшная. Даже если она никому не видна.

Так что выходите на сцену. Свет уже включили. Зрители ждут. И не бойтесь ошибиться. В конце концов, это всего лишь театр. Даже если жизнь.

Ружьё на сцене

Антон Павлович Чехов, благословляя драматургов, подарил миру великий принцип: «Если в первом акте на стене висит ружьё, то в последнем оно должно выстрелить». Его, собственно, поэтому и вешают, чтобы использовать. Логично? Логично. Зачем на сцене предмет, который не работает? Это, как если бы в первом действии на столе лежал пирог, а во втором его никто не съел. Зритель бы возмутился: что за безобразие, зачем пирог? Так и с ружьём. Зритель видит его — и сразу начинает ждать. За диалогами-то он следит,

но косит глазом на ружьё. И если в третьем акте ружьё не выстрелит, зритель уходит разочарованным. Потому что его обманули. Не в смысле сюжета, а в смысле обещания.

Почему Чехов сказал про ружьё, но ничего не сказал про шкаф? Ведь зря. Представьте, что на сцене стоит платяной шкаф. Обычный шкаф, платяной себе такой, ничего не требует. Шкаф не притягивает к себе такого внимания, как ружьё. Но если вдруг дверца шкафа, и обязательно со скрипом, а именно так и положено, приоткрывается, то зрители начинают понимать, что это неспроста. А уж если эту дверцу кто-то начинается закрывать изнутри, то тут уж ни у кого не остаётся сомнений — внутри кто-то есть. По всем законам жанра — любовник жены главного героя. Это ведь тоже азбука. Шкаф на сцене — это не мебель, это засада. Необязательно, но возможно. Зритель это знает, просто до поры до времени не обращает на эту мебель внимания. Но режиссёр знает, как внимание привлечь. И получается, шкаф тоже может быть ружьём, только деревянным и с дверцей. Так что, если в первом акте в глубине сцены стоит шкаф, то во втором или третьем из него очень даже может кто-нибудь вывалиться.

А если на сцене и ружьё, и шкаф. Это уже не драматургия, это приговор. Тут уж к гадалке не ходи: муж обнаружит в шкафу любовника и застрелит его из того самого ружья. Потому что все элементы сошлись. Ружьё обещало выстрел. Шкаф обещал любовника. И вот они встретились. Это, как

если бы в первом акте показали топор и мясорубку — все понимают, что фарш будет.

Но возможны варианты. Если голый любовь просидел в шкафу достаточно долго и, как в старом анекдоте, уже уподобился моли и может съесть пиджак, то исход битвы непредсказуем. Озлобленный и голодный любовник может голыми руками утихомирить навечно благоверного своей подружки. Здесь я, конечно, шучу, злодею достанется по заслугам, и муж его пристрелит.

Но жизнь — не пьеса. Или пьеса, но с очень плохим режиссёром, который то ли забыл текст, то ли по-прежнему в запое. Поэтому все варианты возможны.

А как всё может происходить? Муж входит (возвращается из командировки). Жена бледнеет. Шкаф подозрительно скрипит. Ружьё висит на стене, начищено, заряжено, у всех на виду. (В это время кто-то кашляет в зале). Муж смотрит на жену. Жена смотрит на шкаф. Шкаф смотрит в никуда, потому что шкафы не умеют смотреть. Муж снимает ружьё. Жена падает в обморок или на колени перед мужем, ломая руки, умоляя поверить в её верность. Муж стреляет в шкаф. Любовник вываливается, как мешок с картошкой. Занавес. Зрители аплодируют. Кто-то плачет. Кто-то зевает. Все довольны, потому что ружьё выстрелило, шкаф оправдал ожидания, а любовник получил своё. Классика.

Или так. Муж входит (возвращается с симпозиума). Жена бледнеет. Шкаф скрипит. Ружьё висит. Муж снимает ру-

жъё. (В это время кто-то кашляет в зале). Жена падает в обморок. Муж подходит к шкафу. Открывает. А там — никого. Любовник сбежал через окно пять минут назад, потому что услышал, как муж гремит ключами. Ружьё висит в руках мужа. Выстрелить вроде бы не в кого. Жена в обмороке. А у мужа-то это, оказывается, не первый раз. Он понимает, что тяжело болен психически и стреляет себе в голову. Ружьё выстрелило, задача выполнена. Зрители в лёгком шоке.

Или так. Муж входит (с надеждой). Шкаф скрипит. Ружьё висит. Но муж — не ревнивый дурак. Он садится за стол, наливает чай, смотрит на шкаф и говорит: «Выходи, я всё знаю». (Кто-то продолжает кашлять в зале). Любовник вылезает. Жена рыдает. Муж говорит: «Отлично! Добби свободен!». И уходит. Ружьё так и не выстрелило. Шкаф выполнил свою функцию, но не так, как все ждали. Любовник остался жив, но ему теперь придётся жить со своей любовницей, бедолаге. Зрители ржут. Чехов умиляется.

Ой, или вот так. Муж входит. Шкаф скрипит. Ружьё висит. Муж снимает ружьё. Жена кричит: «Не стреляй! Я всё объясню!» Муж стреляет. Но не в шкаф, а в потолок. Любовник от страха вываливается из шкафа сам. И тут выясняется, что любовник — это брат мужа. Или его начальник. Или вообще женщина. И тогда ружьё стреляет ещё раз. Только не ту субстанцию, которая выпала из шкафа, а в того зрителя, который всё время кашлял, падла. Зрители в панике разбегаются, режиссёр по-прежнему в запое.

Почему нас так завораживает эта связка: ружьё и шкаф. Мне кажется, потому что это квинтэссенция ожидания и разоблачения. Мы все в глубине души ждём, что наша жизнь когда-нибудь превратится в пьесу с понятным сюжетом. Что если уж на стене висит ружьё, то оно выстрелит. Что если в шкафу кто-то прячется, то он вылезет. Что все тайны станут явными. И это даёт надежду. Пустую, как барабан. Потому что в реальности всё не так. В реальности ружьё висит годами и ржавеет. Шкаф стоит, и в нём только старые пальто и мошь. А любовник, если и есть, то сидит не в шкафу, а в своём телефоне. Я же говорил – падла!

Я вырос циником. Я не жду выстрелов. Я знаю, что большинство ружей никогда не выстрелят. И большинство шкафов пусты. И любовники, если и прячутся, то не в шкафах, а в чатах и соцсетях, а ещё чаще – в женском воображении. Она думает, что он – самый главный человек в её жизни, а он про неё говорит «да это так - никто». А это гораздо страшнее. Вот был бы у неё любовник в шкафу и муж, вернувшийся да хоть откуда, то любовника хотя бы можно было застрелить за такие дела. А если любовник и муж в воображении, то и стрелять не в кого. Разве только в свой собственный телефон. Причём, после этого ещё некому будет предъявить претензии за порчу имущества, потому что сама дура.

А прикиньте такой вариант: ружьё и шкаф объединяются. Муж входит, ружьё висит, шкаф стоит. Он берёт ружьё, подходит к шкафу, но не открывает. Он начинает разгова-

ривать со шкафом. «Я знаю, ты там. Выходи по-хорошему». Любовник молчит. Муж стреляет в шкаф. Пуля пробивает дверцу. Любовник орёт. Муж стреляет ещё. Любовник орёт громче. И так, пока не кончатся патроны. Потом муж открывает шкаф, а там любовник весь в щепках, но живой, потому что пули прошли мимо. И тогда муж берёт шкаф и его выбрасывает в окно. И ружьё выстрелило, и шкаф использован. Все довольны. Кроме мужа. Потому что он успел выпрыгнуть из шкафа. Но успел в шкаф поместить жену/любовницу. Несчастный муж прыгает из окна за неверной, но любимой, женой. Погибает. В живых остаётся только любовник. Зрители в глубоком шоке, режиссёр пытается выйти из запоя.

Я к чему всё это веду? К тому, что жизнь сложнее любой пьесы. В ней ружьё может висеть всю жизнь и не выстрелить. Шкаф может стоять вечно, и в нём никто не спрячется. Любовник может быть не в шкафу, а в твоей собственной голове. И обнаружить его нельзя, потому что он такая же чёрная кошка, которую сложно найти в тёмной комнате тем более, что её там нет. И убить его, соответственно, не получится. А у тебя ещё и жены не было. Пипец...

Так что ружьё и шкаф — это не просто предметы. Это архетипы. Они заставляют нас думать, что у всего есть причина и следствие. Что если что-то появилось, то оно обязательно сработает. Что тайное станет явным. И это успокаивает. Потому что хаос страшнее. Страшнее, когда ружьё ви-

сит просто так. Когда шкаф пуст. Когда любовник не найден. Потому что тогда жизнь не имеет сюжета. А без сюжета мы теряемся.

Но, может, в этом и кайф. Что сюжет не задан. Что мы сами его пишем. И если на нашей сцене висит ружьё, то мы решаем: стрелять или не стрелять. И если в шкафу кто-то прячется, то мы решаем: открывать или не открывать. И если мы откроем, то это будет наш выбор. Главное здесь – свет обязательно быть включен, ведь, как говаривал Стивен Кинг: «Я всегда оставляю свет на ночь, ведь мне не хочется ночью наткнуться вместо выключателя на чью-нибудь мёртвую руку».

Пойду проверю свой шкаф. Вдруг там кто-то есть. Всё ещё есть. И заодно ружьё почищу. На всякий случай. Потому что, как говорил мой дед, ружьё на стене — это не просто ружьё. Это судьба. И лучше быть готовым. Не в смысле вдребадан, а готовым к поворотам судьбы.

Матрица

А что, если ружьё не одно? Что, если это не скромный чеховский «чехол», а бесконечные стеллажи с оружием, как в «Матрице», — от крошечных дамских пистолетиков до крупнокалиберных пулемётов, от арбалетов до гранатомётов, аккуратно разложенных по ярусам и уходящих в бесконечность? Зритель, заходя в зал, видит не интерьер дворянской усадьбы, а филиал оружейного склада, и мозг его немед-

ленно начинает судорожно умножать: каждый ствол — обещание. И, если следовать завету классика буквально, к финалу сцена должна превратиться в филиал Сталинградской битвы. Или схватке фанатов «Спартака» и «Зенита».

Представьте себе эту драматургию: на сцене — ряды, галереи, антресоли, уставленные оружием. Герои пьют чай, ведут философские беседы о Боге и бессмертии души, а над ними, словно дамоклов меч, нависает целая оружейная комната. По чеховскому закону, всё это богатство обязано «сыграть». Уже в первом действии зритель начинает ёрзать, подсчитывая: «Раз, два, три... двести сорок семь... И все выстрелят? Когда? Может, сразу залпом?» Режиссёр, задумавший такую мизансцену, обречён на постановку, где к третьему акту персонажи не разговаривают, а только и делают, что перебегают от одной винтовки к другой, лихорадочно дёргая спусковые крючки. Трагедия превращается в тир, комедия — в фарс с непрерывной пальбой. Даже знаменитая чеховская пауза превратилась бы в паузу между очередями, а финальный выстрел — не в точку, а в многоточие, потому что патроны кончились, а оружие ещё осталось.

Но в том-то и соль, что, когда ружей становится слишком много, сам принцип перегревается и ломается. Если на сцене одиноко висящее ружьё — это изящный афоризм о причинно-следственных связях, то стеллажи с оружием — это уже издевательство. Это обещание настолько щедрое, что выполнить его невозможно без абсурда. Зритель понимает:

все стволы выстрелить не могут физически, иначе спектакль будет идти девять часов и закончится полным истреблением актёрского состава. И тут в игру вступает великое искусство обманутого ожидания. Ружьё, которое не стреляет, — мощный приём. Но стеллаж ружей, которые дружно не стреляют, — это уже манифест. Это заявление: «Мы вам обещали апокалипсис, но дадим лишь тишину». Только вообразите: героиня, измученная безответной любовью, подходит к стойке, снимает с полки гранатомёт, долго целится в портрет возлюбленного... а потом кладёт обратно, потому что не может, у неё не хватает сил стереть воспоминание о нём, хоть он и был подлецом (здесь должны звучать осуждающие мужские голоса «подлец, подлец»), но и душкой одновременно. И так — со всеми стволами. Катарсис наступает не от грохота, а от осознания, что ни одно ружьё не обязано стрелять, даже если оно лежит на каждом шагу. Но это уже не Чехов, правда, но и, слава Богу, не Тарантино и не разобравшиеся кто они есть на самом деле то ли братья, то ли сёстры Вачовски.

Если перенести эту метафору в жизнь, мы поймём, что судьба регулярно заваливает нас такими же стеллажами. У каждого есть свой склад не выстреливших возможностей: несостоявшиеся романы, забытые хобби, навыки, которым не нашлось применения, случайные знакомства, многозначительные намёки вселенной. Мы бродим между этими стойками, как Нео в «Матрице», только вместо чёрного плаща — домашний халат (в моём случае — вообще ниче-

го), а вместо пафосного «Мне нужно оружие» — растерянное «Мне бы что-нибудь для счастья». Вокруг сотни стволов, каждый из которых теоретически мог бы «выстрелить» — запустить новую карьеру, роман, переезд, — но мы стоим в нерешительности, потому что инструкция по эксплуатации утеряна, а предохранитель, кажется, прижавел. И самое смешное, что мы продолжаем жить по чеховскому сценарию, ожидая, что какая-то из этих пушек обязательно бабахнет и расставит всё по местам. Но жизнь, в отличие от драматурга, не умеет обращаться с таким количеством реквизита. Она набирает оружие по принципу «вдруг пригодится», а потом забывает, зачем оно нужно. А есть ещё и режиссёр, который ушёл в запой и вряд ли из него вернётся. Это всегда стоит помнить.

В итоге эти стеллажи становятся не символом силы, а памятником прокрастинации. Чеховское ружьё стреляет, потому что оно одно и заточено под конкретную развязку. Стеллажи же — это прокрастинация в демоническом масштабе: каждый новый ствол добавляется, чтобы оттянуть момент, когда придётся выбрать что-то одно и нажать на спуск. Режиссёр такой пьесы, по-прежнему находясь в запое, надеется, что авось зритель забудет про первые ряды винтовок, пока будет следить за последней полкой. Но зритель ничего не забывает, он методично ждёт, что все эти богатства сработают, и когда занавес опускается под тишину, испытывает не разочарование, а странное облегчение: «Ну хоть не взорва-

ли».

Доведись Антону Павловичу попасть на такой спектакль, он, скорее всего, сказал бы: «Господа, у вас тут не драма, а филиал военторга. Уберите лишнее, оставьте одну двустолку — и стреляйте уже по смыслу, а не по площадям». И был бы прав. Потому что, когда ружей слишком много, они перестают быть ружьями и становятся просто деталями интерьера, грустной декорацией к пьесе, где никто так и не решился сделать выбор. А это, согласитесь, куда страшнее любого выстрела. Ты не сделал выбор. Очень страшные слова. И последствия всегда очень страшные. И ты — дурак, который так ничего и не попробовал. Как та самая девочка, которой было страшно.

Но жизнь не даёт себя переиграть. Ты берёшь одно ружьё, а остальные остаются висеть. И вот парадокс: чем больше выбор, тем тяжелее. В старину у человека была одна дорога — родился крестьянином, умрёшь крестьянином. И ружьё на стене было одно. И оно всегда стреляло, потому что по-другому никак. А сейчас полки ломаются от оружия. И ты мечаешься между ними, боясь ошибиться. А в итоге всё равно ошибся, потому что выбрать всё - невозможно. Как в Советском Союзе с жвачкой — ты хочешь клубничную, у тебя даже деньги на неё есть, но в продаже только мятная. И она, кстати, неплохая, но... не клубничная.

Я часто думаю, что фильм «Матрица» — это не про симуляцию реальности, а про выбор. Тебе показывают беско-

нечные полки, но взять можешь только то, что в руках. И не факт, что оно выстрелит. Может, это муляж. Может, порох отсырел. Но ты уже ушёл с ним со сцены, а остальные полки остались за спиной.

Так что я стараюсь не стоять слишком долго перед полками. Хватаю первое попавшееся ружьё и иду дальше. Если не выстрелит — поменяю на другое. Потому что хуже всего — застрять в выборе. А ещё хуже — ждать, пока ружьё само выстрелит, лёжа на полке. Или вися у тебя на сцене. Над тобой на сцене. Дамокловым мечом.

Мария Григорьевна

Ружьё Чехова – это здорово, но, простите, не очень страшно. Вот мне очень часто кажется, что вместо ружья на моей сцене висит портрет Марии Григорьевны. Мария Григорьевна – моя классная руководительница в школе. С четвёртого по восьмой классы. Член Коммунистической партии Советского Союза, активистка, морализатор восемьдесят восьмого уровня. И совсем не красавица. Как говорил Воланд о своей бабушке: «Препоганейшая была старушка». Вот такая была Мария Григорьевна.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.