



НЕЗАВИСИМЫЙ  
АЛЪЯНС





С Е Р Г Е Й Т Р Е Т Ъ Я К О В

---

# ХОЧУ РЕБЁНКА!

---

П Ь Е С Ы  
С Ц Е Н А Р И Й  
Д И С К У С С И И

Составители:

ТАТЬЯНА ХОФМАН  
И ЭДУАРД ЯН ДИЧЕК

Перевод с немецкого

ТАТЬЯНА  
НАБАТНИКОВА

Санкт-Петербург  
АЛЕТЕЙЯ  
2018

УДК 821.161.1  
ББК 84(2Рос=Рус)6-6  
Т 666

*Перевод книги осуществлён при поддержке  
института Славянских языков и литературы  
Цюрихского университета  
и Швейцарского Фонда поддержки наук*

**Третьяков С. М.**

Т 666 Хочу ребёнка! Пьесы – Сценарий – Дискуссии  
/ С. М. Третьяков; сост. Т. Хофман, Эд. Ян Дичек; пер. с нем.  
Т. Набатниковой. – СПб.: Алетейя, 2018. – 376 с.: ил.

ISBN 978-5-907115-31-6

Книга о Сергее Третьякове, видном деятеле культуры первой трети XX века, расстрелянном в 1937 году в Москве. Журналист, поэт, драматург, футурист, друг Маяковского, Брехта и Эйзенштейна, редактор журнала «Новый ЛЕФ», сотрудник многих других журналов, в том числе «СССР на стройке» и «Интернациональная литература», состоял в Иностранной комиссии Союза писателей. Работал на Дальнем Востоке, в Китае был профессором Пекинского университета, путешествовал и выступал в Германии, Австрии, Дании и Чехии.

В книге опубликованы пьеса «Хочу ребёнка!», долго остававшаяся забытой, в двух версиях, и одноимённый киносценарий.

Исследователи его творчества – Татьяна Хофман из Цюрихского университета и Эдуард Ян Дичек из Берлина – проделали огромную работу в архивах и собрали материал по его деятельности.

Эта книга может представлять значительный интерес и для русского читателя. Помимо художественной ценности, она несёт в себе важный материал для историков, критиков и театральных деятелей.

**УДК 821.161.1**

**ББК 84(2Рос=Рус)6-6**

ISBN 978-5-907115-31-6



9 785907 115316

© Т. Хофман, Эд. Ян Дичек, составление, 2018  
© Т. Набатникова, перевод на русск. язык, 2018  
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2018

## ПРЕДИСЛОВИЕ: ПЕРЕСМОТРЕННЫЙ ПРОЕКТ

Эта публикация объединяет под общим заглавием «Хочу ребёнка!» три литературных текста Сергея Третьякова. Их театрално-практическая и литературно-историческая контекстуализация создаёт дополнительную многогранность этого и поныне шокирующего сюжета.

Но сначала — некоторые наблюдения к содержательным и формальным аспектам текстов пьесы и киносценария.

### Первый и новые переводы

Пьеса Сергея Третьякова *Хочу ребёнка!* пока что существовала по-русски лишь в публикации первой версии 1988 года.<sup>1</sup> Данная книга впервые публикует одновременно обе версии пьесы 1926 и 1927 годов, а также одноимённый сценарий 1928–1929 годов. Здесь приводятся также исторические официальные заявления и дискуссии по пьесе из 1926–1930 годов. Публикуется хроника с датами жизни, трудами и сферами деятельности автора, эта хроника позволяет судить о широте его творчества, в рамках которого *Хочу ребёнка!* является четвёртой и последней его пьесой.

Для приводимой здесь первой версии наряду с уже опубликованным текстом из *Современной драматургии* были приняты во внимание две неопубликованные рукописи (вероятно, 1926 года), любезно предоставленные московским Музеем кино.<sup>2</sup> В этом досье содержится полная рукопись пьесы на 114 страницах и вторая рукопись с последними шестью сценами (сс. 2 — 45). Поскольку обе эти рукописи были в целом идентичны публикации в *Сов-*

---

<sup>1</sup> По-русски до настоящего времени была доступна лишь первая версия: см. Сергей Третьяков: «Хочу ребёнка. 1-й вариант» в: *Современная драматургия*, 7 (1988) 2, сс. 206–237.

<sup>2</sup> Сергей Третьяков. *Хочу ребёнка*. Музей кино. фонд 57, оп.2, ед. хр. 6/1.

ременной драматургии, то три основополагающих для данной публикации текста в дальнейшем обозначены как «оригинал».

Фриц Мирау в 1976 году перевёл пьесу на немецкий язык по рукописи, которая почти полностью идентична напечатанной в *Современной драматургии* и тем манускриптам, которые хранятся в московском Музее кино.<sup>3</sup>

То же самое можно сказать об английском переводе 1995 года,<sup>4</sup> тогда как французский перевод 1982 года<sup>5</sup> содержит дополнительный текст, который мы также обнаружили в Московском музее кино.

Вторая версия пьесы долгое время была доступна лишь в виде двух сцен по-русски, опубликованных в марте 1927 года,<sup>6</sup> и в полном немецком переводе и обработке 1930 года, который был переиздан без изменений в 1976 и 1977 годах.<sup>7</sup> Лишь в 1988 году появился английский перевод с рукописи, не вполне идентичной той, с которой мы переводили на немецкий.<sup>8</sup> В заключительной части

<sup>3</sup> См. Sergej M. Tretjakow: «Ich will ein Kind haben. Erste Fassung» в: тот же: Ich will ein Kind haben. Brülle, China! Zwei Stücke, с послесловием Fritz Mierau и документальной частью, Berlin 1976, сс. 83–169.

<sup>4</sup> Sergei M. Tretjakov: I Want a Baby, перевод Stephen Holland, под ред. Robert Leach, Birmingham 1995.

<sup>5</sup> См. Sergej M. Tretjakov: «Je veux un enfant», [с двумя текстами Третьякова и предисловием Béatrice Picon-Vallin] в: тот же: Hurler, Chine! Et autres pièces. Ecrits sur le théâtre, с предисловием Claudine Amiard-Chevrel, перевод, составление и примечания Claudine Amiard-Chevrel среди прочих, Lausanne 1982, сс. 149–237.

<sup>6</sup> См. Сергей Третьяков: «Хочу ребёнка! Сцены 4 и 5» в: *Новый ЛЕФ*, 1 (1927) 3, сс. 3–11.

<sup>7</sup> См. Sergej M. Tret'jakov: «Ich will ein Kind haben (»Die Pionierin«)», авторизованный перевод Ernst Hube, обработка Bert Brecht, Freiburg i.Br. o.J. [1930]; заново в: Fritz Mierau: *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin 1976, сс. 179–246, а также в: *Stücke der zwanziger Jahre*, под ред. Wolfgang Storch, Frankfurt a.M. 1977, сс. 179–217.

<sup>8</sup> См. Sergei M. Tretjakov: I Want a Baby (Second version, 1928), перевод Robert Leach, Birmingham 1988 (Manuskriptdruck). Русской рукописи, на которой базируется английский перевод, по словам Robert Leach, больше не существует. В электронном сообщении от 23 февраля 2015 года он

нашего вступления мы ссылаемся, сравнивая, на разные варианты текстов второй версии и пытаемся сделать из этого выводы.

## Слово благодарности

Мы благодарим всех, кто поддержал нас при осуществлении этого проекта, в особенности Фрица Мирау, Владимира Ф. Колязина, профессора д-ра Сильвию Зассе, институт Славянских языков и литературы Цюрихского университета и Швейцарский Фонд поддержки наук.

Весна 2018 г. Цюрих, Берлин.  
Татьяна Хофман, Эдуард Ян Дичек

---

пишет: »I have looked through all my files and cannot find a copy of the second version of I Want a Baby in the original Russian. As I said, I found it in the archives in Moscow, but I thought I had brought home a copy. If I did, I have now lost it. Sorry«. В ответ на вопрос о различиях между его переводом второй версии и той русской рукописью, которую переводили мы, Leach заверил нас в электронном письме от 02 февраля 2016 года, что он в своём переводе ничего не добавлял и ничего не опускал.

## Татьяна Хофман, Эдуард Ян Дичек

### ВСТУПЛЕНИЕ

## ХОЧУ РЕБЁНКА! СЦЕНИЧЕСКАЯ ДЕМОНСТРАЦИЯ МЕЖДУ ПРОСВЕЩЕНИЕМ И АГИТАЦИЕЙ

Когда речь заходит о Сергее Михайловиче Третьякове, чаще всего обсуждается его концепция оперативности и его фактографическая проза. Однако радиус его творчества не ограничивается этим. Будучи поначалу футуристом, позднее пролеткультовским драматургом и издателем журнала (*Новый*) ЛЕФ,<sup>9</sup> Третьяков, начиная с 1920-х годов, является активным персонажем на сцене русской и европейской литературы и искусства. Наряду с журналистской работой для газет, журналов и радио он пишет книги репортажей, стихи, театральные пьесы и теоретические тексты. Его многосторонняя деятельность и как раз его театральные эксперименты, за которые он берётся сообща с такими знаменитыми режиссёрами, как Сергей Эйзенштейн и Всеволод Мейерхольд, до сих пор ещё не рассматривались с тем вниманием, какого они заслуживают.

Пьеса Третьякова *Хочу ребёнка!* занимает особое место как в его творчестве, так и в восприятии этого творчества. На сцену эта пьеса попала лишь в 1980 году — и характерно, что не в русском оригиналь-

---

<sup>9</sup> ЛЕФ, Левый Фронт искусств, представлял собой группу писателей, художников и теоретиков; ЛЕФ формулировал авангардистскую эстетику художественной продукции и стремился при помощи искусства соучаствовать в изменении повседневности. Владимир Маяковский был лидером Московской группы, которая с 1923 по 1925 годы издавала одноимённый журнал ЛЕФ. *Журнал Левого фронта искусств*, а с 1927 по 1929 годы журнал *Новый ЛЕФ*. См. Gerd Wilbert: *Entstehung und Entwicklung des Programms der »linken« Kunst und der »Linken Front der Künste« (LEF) 1917–1925. Zum Verhältnis von künstlerischer Intelligenz und sozialistischer Revolution in Sowjetrußland*. Gießen 1976.

Название «ЛЕФ» обыгрывает как слово «лев», так и имя Льва Толстого.

ном варианте, а в немецких переводах 1930 и 1976 годов. За постановками в Германии (в Карлсруэ и в Берлине) последовали спектакли в Стокгольме, Бирмингеме, Москве и Ленинграде, а также в Суортморе (США) и, наконец, в Ростове. Третьяков, осуждённый в сентябре 1937 года как шпион, приговорённый к смерти и тут же расстрелянный, не застал ни публикации полного русского текста, ни постановки своей пьесы, не говоря уже об экранизации его киносценария.

## I. Женщина-производитель

В общей сложности над этими текстами авангардист Третьяков проработал почти половину десятилетия; в центре их стоит женщина, которая хотела бы изменить межличностные отношения справедливым, но и весьма жёстким образом. Кроме того, в этой работе его стимулировали возможности нового театра: спектакли, призванные напрямую воздействовать на позиции и на поведение зрителей. В соответствии с этой концепцией такие постановки театрализируют, реструктурируют повседневность и ставят во главу угла воспитательную функцию театра.

### *Три текста для театра и кино – ‘не о любви’*

Обсуждать отношения между мужчиной и женщиной, сексуальность, рождение ребёнка, а также его воспитание, не говоря при этом о любви в классическом смысле — вот что было заявленной целью автора.<sup>10</sup> Такой подход обеспечивал возбуждение и интерес

---

<sup>10</sup> В одном интервью весной 1927 года Третьяков официально заявил, что «при построении пьесы» он ставил себе задачу «дискредитировать так называемую любовную интригу». См. М. Б-де *Хочу ребёнка!* К постановке в театре им. Мейерхольда. (Беседа с автором пьесы С.М.Третьяковым) [1927], в данной книге с. 244. Третьяков не был одинок в своём стремлении писать ‘не о любви’. Виктор Шкловский в 1923 году опубликовал в Берлине роман в письмах, перепечатанный в 1924 году в Ленинграде, с названием *Цоо, или письма не о любви*.

к теме ещё до того, как текст становился доступен широким кругам читателей.<sup>11</sup>

В стенах театра Мейерхольда состоялась читка первой версии пьесы, и 29 ноября 1926 года Мейерхольд представил планы своих постановок, чтобы получить разрешение ставить пьесу в репертуаре своего театра. В Главреперткоме с самого начала вызвало большие споры, надо ли допускать инсценировку. Уже зимой 1926–1927 годов Третьяков приступил к основательной переработке пьесы.

Когда и как автор пришёл к мысли перенести действие из города в деревню, сказать трудно. Возможно, на это повлияли упрёки реперткома? Или совместная работа с коллегой Эйзенштейном на съёмках в деревне? Или Третьяков задумал вторую версию пьесы ещё летом 1926 года? Биографическим фоном для последней тезы могло быть его пребывание в северокавказском санатории для поправки здоровья и сопутствующее ему столкновение с тогдашней сельской жизнью. Что бы ни послужило толчком к переработке первого варианта, две версии пьесы различаются настолько, что Фриц Мираву полагает: уместнее было бы говорить о двух разных пьесах.<sup>12</sup>

В начале 1927 года во втором номере журнала *Новый ЛЕФ* вышла заметка, указывающая на то, что из исходных четырнадцати сцен возникла или вот-вот возникнет вторая версия, *Производственная пьеса в десяти сценах*:

«С. Третьяков зачитал на ЛЕФе написанную им для театра им. Вс. Мейерхольда производственную пьесу

---

<sup>11</sup> Уже осенью 1926 года первая версия пьесы вызвала довольно широкий отклик в московской прессе. См. Christina Kiaer: «Delivered from Capitalism. Nostalgia, Alienation, and the Future of Reproduction in Tret'iakov's I Want a Child!» в: *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, под ред. Christina Kiaer и Eric Naiman, Bloomington (Indiana) 2006, сс. 183–216, здесь с. 186.

<sup>12</sup> Fritz Mierau: *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin 1976, с. 87. Однако не настолько сильно различаются эти версии, во многих своих частях они даже идентичны. Оценка Мираву основывается на том, что ему не был знаком русский оригинал второй версии пьесы.

в 10 сценах — *Хочу ребёнка!* В этой пьесе в плане резкого парадокса автор ставит на голову столь пространственное грубо-рационалистическое отношение между полами». <sup>13</sup>

В качестве предварительной публикации в следующем номере *Нового ЛЕФа* были напечатаны две сцены новой версии: *Нужны ласковые слова* и *Хочу ребёнка!*. <sup>14</sup>

На основе переработанной версии начались репетиции в театре Мейерхольда. Однако уже скоро подготовка к спектаклю была приостановлена Главреперткомом. Несмотря на все усилия автора и театра, органы цензуры не были убеждены в пригодности пьесы для постановки. <sup>15</sup> Почти на два года постановка пьесы в принципе была запрещена. <sup>16</sup> Только после двух последующих заседаний Главреперткома в декабре 1928 года, на которых ещё раз велись интенсивные дискуссии, Мейерхольд получил разрешение (с условиями) продолжить работу над постановкой пьесы. Автор которой и без того ещё не закончил материал, самым зримым доказательством

---

<sup>13</sup> «Текущие дела», в: *Новый ЛЕФ*, 1 (1927) 2, сс. 45–48, здесь с. 47.

<sup>14</sup> См. Сергей Третьяков: «Хочу ребёнка. Сцены 4 и 5» в: *Новый ЛЕФ*, 1 (1927) 3, сс. 3–11.

<sup>15</sup> См. к этому тезисные рукописные записи с заседания Главреперткома 16 февраля 1927 года *Продолжение беседы о «Хочу ребёнка!»* в данном томе. О запрете постановки в этих записях не говорится. Итоговый протокол обсуждения от декабря 1928 года, в котором чётко сказано, что пьеса разрешена к постановке только в театре Мейерхольда и что «запрет пьесы» для остальных театров «остаётся в силе», говорит о том, что между февралём 1927 года и декабрём 1928 года публично-влиятельная работа театров с пьесой Третьякова была невозможна.

<sup>16</sup> Запрет, если он вообще был высказан уже в феврале 1927 года, действовал, по всей видимости, главным образом на запланированное представление, поскольку в марте 1927 года в журнале *Новый ЛЕФ* всё-таки могла выйти упомянутая частичная публикация пьесы. При этом *Хочу ребёнка!*, как и в анонсе в февральском номере *Нового ЛЕФа*, обозначена здесь как «производственная пьеса в 10 сценах», написанная для театра Мейерхольда. См. Третьяков: «Хочу ребёнка. Сцены 4 и 5», с. 3.

чего является его киносценарий, за который он принял, вероятно, лишь в конце 1928 года.

До начала 1930-х годов Мейерхольд упорно работал вместе с театральным художником Элем Лисицким над планами постановки. Паноптический эскиз сцены Эля Лисицкого использовал метафору микроскопа и естественно-научного взгляда, чтобы 'препарировать' любовь на глазах у зрителя: благодаря пролому четвёртой стены, равно как и посредством винтовой лестницы, тезисы пьесы должны были перейти напрямую во внетеатральную практику, так сказать, ввинтиться в неё.<sup>17</sup> Именно просматриваемая гибридность между публикой и сценой и была бы особенно подходящей для воздействия пьесы как предмета для дискуссии с обширным пространством интерпретаций.

Правда, макет сцены Эля Лисицкого требовал большой перестройки в театре. Поэтому представление отложили до открытия нового здания театра, готовность которого ожидалась в начале 1930-х годов. Однако стройка затягивалась, и Мейерхольд, в конце концов, так и не смог осуществить свой план.<sup>18</sup> «Время для дебатов», которым он ещё в декабре 1928 года заклинал Главрепертком в обсуждениях постановки, сменилось в 1930-е годы репрессивной и частично реставрационной атмосферой, когда *Хочу ребёнка!* всё больше считалась недопустимой провокацией, которая не могла не сказаться на позднейшей дискредитации автора и режиссёра как 'врагов народа'.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> О совпадении представлений Лисицкого и Третьякова см. Fritz Mierau: «Standard auf der Bühne oder Lissitzkys Milda-Maschine. Sergej Tretjakow zum 90. Geburtstag» в: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, издано Staatlichen Galerie Moritzburg Halle und der Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Leipzig 1982, сс. 82–85, в частности сс. 83–84.

<sup>18</sup> См. Александр Февральский: «С.М.Третьяков в театре Мейерхольда» в: Сергей Третьяков: *Слышишь, Москва?! Противогазы. Рычи, Китай! — пьесы, статьи, воспоминания*, сост. Александр Февральский, Москва 1966, сс. 186–206, здесь сс. 197–199, и Константин Рудницкий: *Режиссёр Мейерхольд*, Москва 1969, сс.394–397.

<sup>19</sup> Платон Керженцев в декабре того года, когда Третьяков был расстрелян, назвал театр Мейерхольда «чужим для нас театром» — со ссыл-

В обеих версиях пьесы и в киносценарии над действием доминирует обсуждаемый или демонстрируемый стандарт. Женщина нового типа, советская латышка Милда Григнау, хочет родить ребёнка, и для этого она подыскивает себе вовсе не друга или супруга, а лишь производителя, который должен иметь пролетарское происхождение. Когда она добивается того, чего хотела, она не воспитывает ребёнка сама и не уступает право опеки отцу ребёнка. Вместо этого она отдаёт новорождённого в советский детский дом, где он хорошо развивается и на детской выставке отмечен первой премией. Этот провокативный сюжет в первой версии помещён в бурную московскую жизнь 1920-х годов. Во второй версии он перенесён в аграрную среду, в силу чего вопросы зачатия и наследования у людей и у животных контрастно выдвигаются на первый план. Если первая версия акцентирует сферу личного со всей её узостью и мелочностью коллектива жильцов, то вторая версия подчёркивает сферу трудовой жизни.

Драматургически вторая версия пьесы отмечена сглаживанием шокирующих эффектов, так называемых аттракционов. Третьяков устраняет сцену изнасилования, сокращает сцену соблазнения и делает теперь ставку не на эйзенштейновскую эксцентрику, которая лишь отвлекает от основной проблемы, а на «демонстрацию стандарта».<sup>20</sup> Правда, речь идёт не о нормировании, если следовать видению Фрица Мирау азартной игры в социалистическом обществе:

«Что бы ни внушал в настоящий момент стандарт — он предполагает не уравнивание, не униформу. Речь шла скорее всего об обретении компетенции, знания в обращении друг с другом. Договорённости об этом — не что иное, как грамматика языка: для всех

---

кой на *Хочу ребёнка!*, которую он толковал как «вражескую клевету на советскую семью». См. Платон Керженцев: «Чужой театр. О театре им. Мейерхольда» в: *Правда*, 17.12.1937, с. 4: «В. Мейерхольд в течение ряда лет упорно добивался постановки пьесы 'Хочу ребёнка' врага народа Третьякова, которая являлась вражеской клеветой на советскую семью».

<sup>20</sup> Mierau: *Erfindung und Korrektur*, с. 88.

одинаково обязательна, но именно в силу этого идёт постоянное обращение к спонтанности, к фантазии, к азартности».<sup>21</sup>

Будь то импульс к причудливой коммуникации или к заорганизованной репродукции, мы можем утверждать, что третьяковская 'дидактическая комедия' (Андреас Гуски) расширяет границы традиционной комедии характеров. Наряду с обобщением известных способов отношений, характерных для показа "типов", Третьяков устанавливает стандарт, который должен способствовать развитию желательного в будущем отношения.<sup>22</sup>

Для заострённой демонстрации стандарта, возможно, средство кино казалось автору ещё более подходящим, чем театр. В отличие от театра, склонного к тому, чтобы 'искажать'<sup>23</sup> материал, Третьяков видел в кино возможность наглядного показа биологических процессов. Его киносценарий отличается вещественностью и убедительная научная основа сюжета. Рождение ребёнка демонстрируется также на модели, как и аборт. Главное — микроскопично-аналитический взгляд на биологические процессы — такие, как оплодотворение, опасность заражения при телесном контакте и воздействие наркотиков на способность к оплодотворению. Кроме того, Третьяков применяет в своём сценарии сентиментальные мотивы — такие, как пшеничное поле и воздушные шары, — но также и образы, вызывающие отторжение, например, «пятерни», жадно хватающие женское тело.

Для воплощения киносценария, который был готов не позднее середины 1929 года, предполагался режиссёр Абрам Роом. Роом сделал себе имя классическим немым фильмом *Третья Мещанская — Любовь втроём*, тоже вынесенный при этом на экран табуированную

<sup>21</sup> Fritz Mierau: «Gesicht und Name» в: Sergej M. Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*, сост. тот же. Berlin 1985, сс. 447–458, здесь с. 453.

<sup>22</sup> См. Сергей Третьяков: «ЛЕФ и марксизм» в: *ЛЕФ*, 2 (1924) 4, сс. 213–216, здесь с. 214, и к этому Eduard Ditschek: *Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre*, Tübingen 1989, с. 185.

<sup>23</sup> См. Сергей Третьяков: «Драматурговы заметки» [1927] в данной книге.

тему. Его фильм, вышедший на московские экраны в марте 1927 года, показывает женщину в таком «треугольнике», когда она вдруг замечает, что её подавляют двое мужчин, после чего она расстается с обоими.<sup>24</sup> Не удивительно, что Роом в обсуждении в Главреперткоме решительно высказывается за третьяковский *Хочу ребёнка!* — по его словам, режиссёры будут возмущены, если «такие вещи окажутся под запретом в театре и кино». Это ходатайство явно не возымело действия, поскольку ни Роом, ни другой режиссёр не получили разрешение снять фильм на основе текста Третьякова.

### *Актуальность и контекст времени*

В усилии взглянуть из будущего на современность пьеса *Хочу ребёнка!* была утопической, какую Мейерхольд «и другие товарищи, занимающие ведущие позиции в советском театре», хотели видеть на сцене: «пьеса, которая показывает не только проблемы сегодняшнего дня, но и провидит на десять лет вперёд».<sup>25</sup> Ныне, спустя почти сто лет после её возникновения, эта пьеса может проверить на современной публике свою актуальность, ведь она затрагивает темы, которые прямоком ведут в нынешние дебаты — женское самоопределение и контроль рождаемости, вопросы здоровья и планирования семьи, пренатальной диагностики, аборт и споров вокруг совмещения семьи и профессии, вокруг ‘матерей-кукушек’ и мест в детских садах.<sup>26</sup> Новейшие события внедрили

---

<sup>24</sup> В Германии этот фильм показывали в сентябре 1927 года под названием *Кровать и софа* с подзаголовком *Брак втроём*. См. internationales forum des jungen films (составитель): *Третья Мещанская. Любовь втроём*, Berlin 1972, с. 1.

<sup>25</sup> Wsewolod E. Meyerhold: «Ein Wort über Majakowski» [1933] в: тот же: *Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, Zweiter Band: 1917–1939, под ред. Alexander W. Fewralski. Berlin 1979, сс. 350–353, здесь с. 352.

<sup>26</sup> В прямой ссылке на пьесу *Хочу ребёнка!* Свен Бергман разбирается с тем, как новейшие репродукционные возможности (оплодотворение in-vitro и замораживание) сказываются на родственных отношениях и на модели семьи. См. Sven Bergmann: «Love to Love You Baby. Assistierte und

в политическое сознание также преступные факты сексуального домогательства как массовое явление.<sup>27</sup>

То, что вызывает повышенное общественное внимание, пьеса *Хочу ребёнка!* называет жёстко: в частности это доминантное поведение мужчин, будь оно лишь вербальным (Яков, Андриуша), будь оно вербальным и физическим принуждением (Саксаульский) или открыто практикуемым сексуальным насилием (хулиганы, управдом / Дында). Пьеса так же метко показывает различные женские типы, которые — каждый по-своему — обходятся с этой доминантностью: жертва (Ксения), партнёрши (Китти и Ласкова), договаривающаяся (Липа), соблазнённая и покинутая соблазнительница (Варвара). На этом фоне понижение мужчины до его биологической функции со стороны Милды действует как ‘электрошок’, на который рассчитаны сценические эффекты Третьякова, чтобы взломать привычный образ действия.

Упрощение мужчины до его функции размножения соответствует сведению женщины до её роли в репродукции рода человеческого. С новыми биотехнологиями возникают и новые симптомы биополитики, механизмов власти и зависимости. Предоставление яйцеклеток и работа в качестве суррогатной матери могут рассматриваться как инновационная работа по созданию ценностей, но также и как сексуализированное и структурное насилие биотехнологии.<sup>28</sup> То, что

---

substituierte Reproduktionsbeziehungen» в: *Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität*, 14 (2014) 49, <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/love-to-love-you-baby-501> (07.08.2016).

<sup>27</sup> Для сексуальных домогательств к молодым женщинам на момент смены года 2015–2016 в немецкой прессе утвердилось понятие «Кёльнская ночь святого Сильвестра». В качестве реакции на это ужесточились параграфы сексуального уголовного права — настолько, что между разрешённым заигрыванием и наказуемым сексуальным злоупотреблением была проведена чёткая черта. См. «»Nein heißt Nein« im Sexualstrafrecht» в: *Deutscher Bundestag. PuK 2 — Parlamentsnachrichten*, <https://www.bundestag.de/presse/hib/201607/-/434604> (06.03.2017).

<sup>28</sup> Kevin Floyd: «»Leihmutterschaft« — die neue Bioökonomie», в: *Debatte* Nr. 30 (Herbst 2014), <http://debatte.ch/2014/10/leihmutterschaft-die-neue-biooekonomie> (07.03.2017).

в 1920-е годы ещё могло быть шокированием посредством буффонады, потрясением через идеалистическую серьёзность или видение будущего, теперь уже давно не является вымыслом. Через полвека после создания первых банков семени в США и через сорок лет после рождения первого ребёнка, зачатого в пробирке и выношенного суррогатной матерью, эти практики занимают — в зависимости от правового состояния отдельных стран — своё прочное место в медицине. В частности, женщины в государствах с экономическими проблемами попадают в индустрию репродукции. Трагическая историческая ирония кроется в том, что именно Восточная Европа, отмеченная эмансипацией благодаря социализму, теперь превратилась в центр коммерческой поставки суррогатных матерей и донорных яйцеклеток.<sup>29</sup>

Вопрос, идёт ли речь при осуществлении желания рождения ребёнка скорее об индивидуальной самореализации или об ответственности перед обществом, стоял как тогда, так стоит и сегодня. Милда ‘мастерит’ своё дитя образцово, намереваясь прямо в колыбель ему положить классовое сознание. То, что сейчас нам кажется абсурдным, в Советском Союзе 1920-х годов принималось в расчёт вполне серьёзно.<sup>30</sup> Стремление к новому — советскому — человеку доминировало в научном и художественном развитии, проникало во все области жизни и в конечном счёте послужило легитимации злоупотреблений в мерах коллективизации, дисциплинарного исправления и уничтожения.

---

<sup>29</sup> См. Andreas Bernard: *Kinder machen. Neue Reproduktionstechnologien und die Ordnung der Familie*, Frankfurt a.M. 2014.

<sup>30</sup> Французский биолог Жан-Батист Ламарк (1744–1829) был того мнения, что свойства, приобретённые человеком в ходе жизни, тоже могут передаваться по наследству. Это противоречит принципу природной селекции, что немного спустя развил Чарльз Дарвин (1809–1882). Спор между ламаркистами и дарвинистами особенно обострился в Советском Союзе между 1929 и 1932 годами, и прежде всего после 1935 года. Конфликт решился из-за позиции Сталина на стороне убеждённого ламаркиста Трофима Лысенко и в 1950-е годы часто заканчивался смертельным исходом для приверженцев Дарвина. См. Shores A. Medwedjew: *Der Fall Lyssenko. Eine Wissenschaft kapituliert*, Hamburg 1971, сс. 17–114.

Обновление человека, видение «нового Адама» — старый религиозный мотив. Правда, в материалистическом мышлении социалистических революционеров вместо морального усовершенствования водворился образец современного индустриального способа производства. Пролетарий был назван прототипом человеческого обновления. При деятельной поддержке наркомпроса и его руководителя Анатолия Луначарского в первые годы после Октябрьской революции движение за пролетарскую культуру (Пролеткульт) становилось всё влиятельнее.<sup>31</sup> Его целью было создание культуры нового типа посредством совершенствования пролетариата. В Москве конструктивистский поэт и исследователь трудовых процессов Алексей Гастев основал в 1920 году 'Центральный институт труда', в котором эта цель исследовалась научно. В современном промышленном труде, во взаимодействии человека и машины Гастев видел «лабораторию, в которой будет создана новая душа пролетариата»; соответствующую тренировочную программу для передовых, образцовых рабочих он назвал «биомеханикой».<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Движение пролеткульта учредилось ещё накануне Октябрьской революции, в сентябре 1917 года, к нему примкнуло много левых художников и писателей. Пролеткульт занимал самостоятельное место рядом с политическими и экономическими организациями пролетариата — партией и профсоюзами — и был в первые годы после революции одной из могущественных массовых организаций молодого советского государства. Он располагал множеством газет, журналов и клубов по всей стране.

<sup>32</sup> См. Martin Schulze Wessel: «Die Konstruktion des Neuen Menschen in der sozialistischen Revolution — Wissenschaften vom Neuen Menschen im revolutionären Russland» в: *Ecce Homo! Menschenbild — Menschenbilder*, под ред. Wilhelm Vossenkuhl и др., Stuttgart 2009, сс. 66–86, здесь сс. 74–75. В своём институте Гастев прибегал прежде всего к американским методам рационализации и стандартизации в промышленном производстве. К идентификации «американизма» и продуктивности труда см. Jutta Scherrer: «»Einholen und überholen«. Amerikanische Technologie aus sowjetrussischer Sicht: Die zwanziger und frühen dreißiger Jahre», в: *Vom Gegner lernen. Feindschaften und Kulturtransfers im Europa des 19. Und 20. Jahrhunderts*, под ред. Martin Aust и Daniel Schönplüg, Frankfurt a.M. u. New York, 2007, сс. 179–208, здесь сс. 187–199.

Медицина, биология и не так давно генетические исследования тоже чувствовали необходимость ответить на вызов идеи о Новом человеке и пытались на свой лад способствовать осуществлению этой идеи. Сооснователь Пролеткульта, врач, социолог и философ Александр Богданов был убеждён в целительном действии ‘смены крови’. Он обещал революционной элите здоровье и юношеское самочувствие благодаря переливанию крови. Учёный-генетик Александр Серебровский рекомендовал для улучшения генетического состояния населения создание банка семени и распространение желательных генов через искусственное оплодотворение. Илья Иванов, который как биолог сделал себе имя на искусственном осеменении и скрещивании разных видов животных, был в середине 1920-х годов твёрдо убеждён, что можно создать помесь — полуобезьяна, получеловек, — предназначенную для исполнения особо опасных и тяжёлых работ.<sup>33</sup>

Хотя обсуждение Нового человека никогда не прекращалось, эксперименты над человеком были запрещены в Советском Союзе с 1930-х годов, евгеника отступила на задний план в пользу воспитания. Однако и до сих пор — уже по индивидуалистичным мотивам — вера в совершенствование человека через науку и технику остаётся нерушима. Желание получить безупречного ребёнка при его зачатии и вынашивании распространено сейчас шире, чем когда-либо. Пьесой Третьякова можно коснуться и этой темы — абсолютизации технократического разума — критически.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> См. *Menschenlabor Sowjetunion. Auf der Suche nach dem perfekten Menschen*, Dokumentarfilm von Boris Rabin (2009), <https://www.youtube.com/watch?v=guCxFWucAbY> (01.03.2017); Schulze Wessel: «Die Konstruktion des Neuen Menschen», с. 79.

<sup>34</sup> Интересный эксперимент состоялся в декабре 2011 года в Берлине с одночасовым монтажом, составленным из отрывков третьяковской *Хочу ребёнка!* (первая версия) и текстами из уст современных матерей ‘спроектированных’ детей. Пьеса на два персонажа противопоставляла «две противоположные концепции желания иметь ребёнка» и ставила вопрос: «К каким синхронностям, идеологическим противоречиям и пересечениям, трениям и столкновениям это может привести?». См. *Sale. Ich*

### Разногласия с самого начала

Со стороны друзей из Левого Фронта Третьяков поначалу слышит весной 1927 года лишь одобрение. В апрельском номере журнала *Новый ЛЕФ* Николай Чужак назвал пьесу «целомудреннейшей поэмой о затерянной в современности женщине-человеке» и считал, что как раз такое 'целомудренное' обращение с темой поднимает её актуальность до «человеческого крика». <sup>35</sup> Почти в то же время Владимир Маяковский во время своей поездки во Францию с остановками в Праге, Берлине и Варшаве в конце апреля и начале мая 1927 года дважды высказывается о Третьякове. В Праге он говорит о пьесе «*Хочу ребёнка!*», что «глубоко убеждён, что она могла бы стать для заграницы вторым 'Броненосцем Потёмкиным'», а три недели спустя в Варшаве называет пьесу «произведением первоклассной ценности». <sup>36</sup>

Важнейший импульс к интерпретации пьесы и оценке её значимости для советского театра исходил в середине 1928 года от театра Мейерхольда. В анкете журнала *На литературном посту* для театральных деятелей актриса Зинаида Райх, ведущая исполнитель-

---

*will ein Kind haben. Eine Produktion zu Reproduktion und Kinderwunsch von ›Lubricat‹ in Kollaboration mit Konstanze Schmitt [Programmheft 2011]. Berlin. <http://konstanzeschmitt.net/material/sale-ich-will-ein-kind-haben.pdf> (07.03.2017).*

<sup>35</sup> См. Николай Чужак: «Театральная политика и новый театр» в: *Новый ЛЕФ*, 1 (1927) 4, сс. 10–17, здесь с. 15: «Советский драматург С. Третьяков сделал совсем незаурядную пьесу 'Хочу ребёнка', и не пьесу, а воистину целомудреннейшую поэму о затерянной в современности женщине-человеке и о ребёнке. Со свойственной этому писателю предельной скупостью С. Третьяков не дал ни одного 'лирического' жеста, который бы выдал его взволнованность, но он предельно действенно поставил вопрос, сведя весь спор к 'простейшим числам'. Актуальность пьесы выросла от этого до человеческого крика, несмотря на то, что вся трагедия проходит почти без звука».

<sup>36</sup> См. Владимир Маяковский: «из беседы с сотрудником газеты *Prager Press*» в: тот же: *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Том 13: *Письма и другие материалы*, издание ИМЛИ, Москва, 1958, сс. 232–233, здесь с. 233; и тот же: «Из беседы с редактором журнала *Polska wolność*», там же, сс. 236–239, здесь сс. 237–238.

ница и жена режиссёра Мейерхольда, поставила *Я хочу ребёнка!* в центр её ролей. Она назвала её важнейшей «пьесой тез» и добавила: «Появление тезовых пьес всколыхнуло бы театральную жизнь, которая, в одной своей части, стабилизируется в шаблоне или уходит в экспериментаторство». <sup>37</sup> Не удивительно, что Третьяков спустя несколько месяцев в обсуждении на Главреперткоме привёл эту интерпретацию своей пьесы в ответ на упрек в схематизме: «Остаюсь при убеждении, что 'Хочу ребёнка' — не пьеса схем. Но это пьеса тез».

В конце 1928 года планы постановок показывают, что тезисная пьеса Третьякова побудила режиссёров к креативным решениям. Мейерхольд высказал намерение вывести на сцену импровизированную дискуссию с публикой в духе *commedia dell'arte*. <sup>38</sup> Он хотел продлить зрительный зал на сцену и дать возможность перебивать действие запрограммированными вопросами и ответами. Ленинградский режиссёр Игорь Терентьев, который одновременно с Мейерхольдом добивался в 1928 году права на постановку, хотел инсценировать пьесу как настоящие дебаты без заранее определённого хода аргументации. В одной из подвешенных над сценой стеклянных кабин должен был находиться «штаб театральные действий» с секретаршами и ведущей, которые по радио отвечали бы на вопросы из зрительного зала.

После того, как Главрепертком разрешил театру Мейерхольда постановку спектакля, все участники обсуждения были убеждены, что скоро увидят *Хочу ребёнка!* на сцене. Автор в анкете журнала *РАБИС* проявил бойцовский характер и грезил о пьесе, действие которой распространится на зрительские массы и вне театра. <sup>39</sup> Ещё в 1930 году Терентьев защищал *Хочу ребёнка!* как пьесу «театра факта и социальной проблематики». <sup>40</sup> И театральный критик

---

<sup>37</sup> «Наша анкета среди деятелей театра. З. Райх», в: *На литературном посту*, 3 (1928) 6, с. 69.

<sup>38</sup> См. Caryl Emerson: *The Cambridge Introduction to Russian Literature*, Cambridge (UK) и др. 2008, сс. 108–109.

<sup>39</sup> См. «Что пишут драматурги» в данной книге.

<sup>40</sup> См. Игорь Терентьев: «На 1929 рік» в: *Нова генерація*, 3 (1929) 2, сс. 74–75, здесь с. 74.

Владимир Блюм назвал её лучшей, самой сильной и самой революционной пьесой «театра как инструмента пропаганды нового быта».<sup>41</sup> Правда, ссылка на документальность и пропаганду намекает на отклонение от пьесы тез и указывает на дилемму русского художественного авангарда: он хотел обновить культуру быта, не посягая при этом на авторитарную структуру государства и его институций.

### *Социалистическая социальная гигиена*

Наряду с оптимизацией репродукции в центре интереса Третьякова стояла социалистическая сексуальная мораль и социальная гигиена. В начале 1920-х годов истерзанное Мировой и Гражданской войнами, голодом советское государство было довольно хаотично в отношении брачного законодательства и нормирования сексуальных практик. Нехватка продовольствия и молодого поколения по причине миллионных жертв двух первых десятилетий XX века — ныне слишком легко забытые факты, которые являлись фоном пьесы Третьякова. Они ставили перед государством не абстрактно-утопический вопрос, а конкретную задачу сбережения будущих поколений. В ходе последовавших реформ в семейной политике, после разрыва с прошлым новые модели предстояло сперва опробовать и учредить.

Сегодня международное левое движение охотно ссылается на то время, кажущееся сказочным, ведь видно же — если формулировать в современной терминологии — права ЛГБТ были реализованы уже тогда:

Once upon a time, same-sex marriage was legalized, sex reassignment surgeries were not only available but funded by the state, transgender people were allowed to serve openly in the army, an openly gay man was minister of foreign affairs, and it was a simple administrative matter to have one's gender changed on official documents. [...]

---

<sup>41</sup> См. Владимир Блюм: «Театр — агитатор нового быта» в: *Культура и быт* (1930) 17, с. 5.

In the US today, marriage equality may have been won, but the struggle continues on issues from workplace protections to the basic democratic right of transgender people to use restrooms and other public facilities without being harassed, misgendered, or subject to violence.<sup>42</sup>

Раннее советское государство представлено здесь фореитором, в свете чего сегодняшние США видятся отсталыми. И действительно, прямо-таки с дадаистским фурором пролетарская революция разбила большие части того, что считалось механизмом буржуазно-царистского подавления. С неразберихой старых образцов и новых императивов, адаптацией законов и дебатами коммунистическая страна вскоре после своего основания могла казаться кому-то Вавилонской блудницей, а кому-то Меккой правового равенства полов и сексуальной свободы.

Современник Третьякова Йозеф Рот, сторонник традиционного образа женщины, с интересом комментировал ситуацию. Вскоре после своего путешествия по Советскому Союзу в середине 1920-х годов он обнаружил, что грех там так же зауряден и скучен, как в Западной Европе добродетель. Человек есть якобы часть улицы, которая заглядывает ему даже в спальню, а «поскольку «сквозь пальцы» можно смотреть лишь одним глазом, а не тысячью, то улица мелкобуржуазнее, пошлее, занудливее любой тётки».<sup>43</sup> Куда революционнее обычаев — закон и ‘естественно-научная’ стадия, в которой метафизический компонент между двумя людьми выпадает: «Западная Европа может перенять из новых русских законов кое-что, из его социального обеспечения *всё*, а из их якобы

---

<sup>42</sup> Timothy Bay: «The October Revolution and LGBTQ+ Struggle» в: *Socialist Appeal*, 25.3.2016, <http://socialistappeal.org/news-analysis/fight-for-equality/1743-the-october-revolution-and-lgbtq-struggle.html> (07.03.2017).

<sup>43</sup> Joseph Roth: «Die Frau, die neue Geschlechtsmoral und die Prostitution» [1926] в: тот же: *Reisen in die Ukraine und nach Russland*, под ред. Jan Bürger, München <sup>3</sup>2015, сс. 89–95, здесь сс. 89; 92.

новой половой морали — *совсем ничего*. Ибо она стара и иногда реакционна». <sup>44</sup> Симптоматично, что Рот подчёркивает: современная русская женщина «не распутница, наоборот: она — послушная социальная функция». <sup>45</sup>

Дебаты о женской эмансипации и половой этике, половой гигиене и планировании семьи в недавно основанном социалистическом государстве в 1920-е годы доходили до самых высших партийных органов и правительственных инстанций. <sup>46</sup> Они закончились прокламацией «Решения женского вопроса» 1930 года. <sup>47</sup> С признанием по крайней мере временной неудачи мировой революции в 1930-е годы и в этой области произошло отступление назад, к национальным традициям. <sup>48</sup>

Законодательство до 1930 года было отмечено такими уникальными новшествами, как либерализация развода, отмена церковного венчания, упрощение заключения брака, а также признанием внебрачного сожителства, уголовным преследованием семейного насилия и легализацией прерывания беременности. В первой Конституции 1918 года мужчины и женщины были уравнены в правах и получили равные политические и социальные права, в том числе

---

<sup>44</sup> Там же, с. 93.

<sup>45</sup> Там же, с. 94.

<sup>46</sup> Этот дискурс освещают в числе прочих следующие исследования: Mary Buckley: *Women and Ideology in the Soviet Union*, New York 1989; Elisabeth A. Wood: *The Baba and the Comrade. Gender and Politics in Revolutionary Russia*, Bloomington (Indiana) 1997; Barbara Evans Clements: *Bolshevik Women*, Cambridge и др. 1997; Naiman, Eric: *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton 1997.

<sup>47</sup> Carmen Scheide: «Rückständige Frau — *obščestvoennica* — *kul'turnaja ženščina*. Frauenrollen in der frühen Sowjetunion im Wechselverhältnis zwischen Diskurs und Erfahrung. Zur Diskussion eines lebensweltlichen Forschungsansatzes», в: *Kultur in der Geschichte Russlands*, под ред. Bianka Pietrow-Ennker, Göttingen 2007, сс. 265–277, здесь с. 265.

<sup>48</sup> Christa Ebert: «Dekonstruktionen und Rekonstruktionen. Muttermythen in der neueren russischen Literatur», в: *Mutterbilder und Mütterlichkeitsdiskurse im ästhetischen Diskurs*, под ред. Mirosława Czarnecka, Wrocław 2000, сс. 91–105, здесь с. 95.

право выбирать. Для России, где крепостное право было отменено лишь в 1861 году, а до 1905 года не было ни парламента, ни конституции, эти перемены были гигантскими, но и в международном сравнении они были выдающимися.<sup>49</sup>

«Долой кухонное рабство!» — гласил девиз 1920-х годов. Детские сады, столовые и прачечные должны были разгрузить женщин, так как была введена всеобщая трудовая повинность.<sup>50</sup> Однако ни прогрессивное брачное законодательство, ни инфраструктурные и технические вспомогательные меры не защищали женщин от конкретной опеки и низведения их до роли объекта. В повседневности им приходилось сталкиваться порой с тройной эксплуатацией — домашней работой, обязательной профессиональной деятельностью и дополнительным бременем ответственности за мораль в обществе. На женщин взвалили теневую сторону свободы самоопределения: потерю значения, (сексуальное) насилие, хулиганство.

Дебаты вокруг хулиганства занимали советскую общественность весь 1926 год. Части рабоче-крестьянской молодёжи при переходе из подавленного в господствующий класс радостно предавались выигрышу в правах и мало задумывались о сопутствующих этому обязанностях. Хулиганство означало саморазрушение и разрушение ближнего, отсутствие правил и разнузданность, и — следуя тогдашней риторике — распыление сил. Если в ходе революции 1917 года хулигана поначалу ещё связывали со справедливым бунтом против старого порядка, то вскоре стало преобладать возмущение хулиганами, которые исповедовали безоглядное право сильного и практиковали разрушение ради разрушения.

---

<sup>49</sup> Elina Knorpp: «Die Frau der 1920er Jahre. Zur sozialhistorischen Situation in Russland und Europa». В: *Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren*, под ред. Gerda Breuer, Elina Knorpp, Berlin 2013, сс. 21–34, здесь сс. 24–25.

<sup>50</sup> Carmen Scheide: *Kinder, Küche, Kommunismus. Das Wechselverhältnis zwischen sowjetischem Frauenalltag und Frauenpolitik von 1921 bis 1930 am Beispiel der Moskauer Arbeiterinnen*, Zürich 2002, с. 27.

Против такой необузданности выступили сексуальное воспитание и педагогика беспризорных. Врач и психолог Арон Залкинд, один из знаменитых представителей этих профессий, выдвинул тезис, что 'необузданная' сексуальность заменяет религию в качестве опиума для народа при капитализме.<sup>51</sup> Другим казалось подозрительным всякое свободное проявление чувств. Разбазаривание эмоциональной энергии, в том числе и восторг от эстетических произведений и возвышенных природных явлений, наталкивались на критику в раннесоветской литературе.<sup>52</sup> Чтобы силы пролетариата не ослабли, Залкинд требовал перенаправления сексуального вождения в классовую борьбу и коммунистическое строительство. В целях сублимации он сформулировал двенадцать правил: они включали в себя добрачную воздержанность, классово-сознательный выбор партнёров, моногамию и умеренные, сдержанные половые отношения в целях размножения.<sup>53</sup>

За упорядочение похоти, за устранение родов и за евгеническое разведение людей выступал Валериан Муравьёв.<sup>54</sup> Ещё состоится «коллективная импровизация», но как раз театральному искусству,

<sup>51</sup> См. Boris Groys и Michael Hagemester: «Aron Zalkind» в: *Die neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, под ред. Boris Groys, Michael Hagemester и Anne von der Heiden, Frankfurt a.M. 2005, сс. 606–607, здесь с. 606.

<sup>52</sup> Среди прочих Фёдор Гладков в своём производственном романе *Энергия* (1933г.) о строительстве ДнепроГЭС критиковал расточительство энергии через эмоции. См. Susanne Schattenberg: *Stalins Ingenieure: Lebenswelten zwischen Technik und Terror in den 1930er Jahren*, München 2002, с. 214.

<sup>53</sup> Арон Залкинд: «Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата» (1924г.) в: *Философия любви в 2-х томах*, том 2, Москва 1990, сс. 224–255. Оксана Булгакова в своей биографии Эйзенштейна сообщает о нескольких психоаналитических сеансах Эйзенштейна у Арона Залкинда. См. Oksana Bulgakowa: *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*, Berlin 1997, сс. 56–57. Вполне возможно, что и Третьяков лично встречал «этого яркого представителя московской психоаналитической сцены» (Булгакова).

<sup>54</sup> Valerian N. Murav'ëv: «Die Kultur der Zukunft. Die wissenschaftliche Umgestaltung der Organismen» [ca. 1925–1927], в: *Die neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland*, сс. 456–474, здесь с. 469.

по словам Муравьёва, подошла бы задача реформирования человека, вплоть до осуществления «искомой живой симфонии, проекта нового человека». <sup>55</sup> И Луначарский, писатель, а с 1917 по 1929 годы нарком просвещения, воодушевился евгеникой, которая с 1920 года пропагандировалась обществом, основанным специально для этого. <sup>56</sup> После стирания различий между мужчиной и женщиной должен был возникнуть новый, однополый человек. В конце 1920-х годов произошёл разрыв с евгеникой в пользу теории среды и приспособляемости, которая убеждала результатами исследований нобелиата Ивана Павлова в качестве метода воспитания будущего.

Пролеткульт и исследование генов, эмансипация женщин и евгеника — все эти идеологические элементы мы находим в той или иной форме в пьесе Третьякова. Милда, само воплощение рациональности и деловитости, заражает публику эмоциями, причём как раз отсутствием собственной эмоциональности, своей верой в науку и не в последнюю очередь своим отрицанием всех традиционных атрибутов женственности. <sup>57</sup> Пьеса ставит под вопрос как буржуазные представления о любви и семье, так и необязательность мимолётных отношений. <sup>58</sup> Более и менее будоражащие эффекты критикуют хаотическое

---

<sup>55</sup> Там же, с. 471.

<sup>56</sup> В честь венского ламаркиста Пауля Каммерера (1880–1926) Луначарский сочинил сценарий *Саламандра*, в котором он показывает себя убеждённым в том, что будущее принадлежит евгенике. Русское евгеническое общество было основано в 1920 году биологом Николаем Кольцовым и стояло под защитой комиссариата здравоохранения (Наркомздрав). К этому см. Mark B. Adams: «Eugenics as Social Medicine in Revolutionary Russia» в: *Health and Society in Revolutionary Russia*, под ред. Susan Gross Solomon и John F. Hutchinson, Bloomington (Indiana) 1990, сс. 200–223.

<sup>57</sup> Милда напоминает в некоторых отношениях о программе Новой целесообразности в Германии. См. Alexandra Smith: «Reconfiguring the Utopian Vision. Tret'jakov's Play ›I want a Baby!‹ (1926) as a Response to the Revolutionary Restructuring of Everyday Life» в: *Australian Slavonic and East European Studies (ASEES)*, 25 (2011) 1–2, сс. 107–120, здесь с. 113.

<sup>58</sup> Fritz Mierau: «Sergej Tret'jakov und Bertolt Brecht. Das Produktionsstück ›Choču reběnka‹ (2. Fassung)», в: *Zeitschrift für Slawistik*, 20 (1975) 2, сс. 226–241, здесь с. 240.

сочетание представлений о ценностях времён НЭПа в Советском Союзе середины 1920-х годов — доходившее от промискуитета до расчитанного производства детей.

## II. Языковые особенности и литературные связи

После того, как в первой части этого вступления мы попытались разместить тексты Третьякова в историческом и актуальном контекстах, во второй части мы осветим характерные формальные аспекты пьесы, в том числе и в интертекстуальном сравнении.

### *«Стройка» как центральное понятие*

Ведущую роль в качестве места действия, в качестве большого проекта и в качестве метафоры для перестройки общества играет понятие ‘стройка’. Тесная связь современной архитектуры и коммунистического образа жизни являлась неотъемлемой частью русского конструктивизма 1920-х годов. На основе специфических социальных условий (нехватка жилья из-за массового переселения из деревни в город, уплотнения; рождённый из этой нехватки пролетарский стиль жизни и проживание в коммунальных квартирах) молодые русские архитекторы в 1920-е годы разработали свою концепцию коммунального жилого строения. Своими просторными площадями общего пользования (для приготовления пищи, для стирки и спорта) в многоэтажных обширных жилых комплексах оно должно было способствовать переходу от частного к общественному проживанию.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> См. Anna Riese: «Funktion — Zweck — Gebrauch: Wohnbauarchitektur am Bauhaus und im russischen Konstruktivismus in sozialhistorischen Kontexten» в: Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur, 17 (2012) 32, сс. 101–117, здесь сс. 108–113, [www.cloud-cuckoo.net](http://www.cloud-cuckoo.net) (05.04.2017). Сам Третьяков жил с 1926–1927 гг. в одном из первых коммунальных домов конструктивистского оформления.

‘Стройка’ означает и то, и другое: это и новое строение, и построение нового, возведение коммунистического общества. В качестве метафоры и в качестве места действия ‘стройка’ подсказывает и оформление сцены, допускающее быструю смену конstellляции путём горизонтального или вертикального перемещения. В этом контексте можно использовать подвесные рабочие или подъёмные сцены, леса, подмости или вагонетку на рельсах — ‘люльку’, которая является одновременно и коляской, на которой Яков в сцене *Отца не надо* привозит своего ребёнка в мир.

### *Имена действующих лиц*

Прежде всего в первой версии пьесы Третьяков ссылается на многие персоны и ситуации в своей московской жизни и работе.<sup>60</sup> При этом попадают имена реальных личностей — таких, как Мейерхольд, Блюм или Ермилов. В отличие от них почти все имена действующих персонажей не аутентичны; но выбраны они тоже не случайно, поскольку они носители значений, характеризующих тот или иной персонаж.<sup>61</sup> Можно обозначить эти имена как ‘говорящие’.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> О пародийных ссылках см. Miegau: *Erfindung und Korrektur*, сс. 89; 93.

<sup>61</sup> Picon-Vallin в предисловии к французскому изданию *Хочу ребёнка!* ссылается при этом на русскую театральную традицию, идущую с раннего XIX века, со времён Николая Гоголя. См. в: Sergej M. Tretiakov: «Je veux un enfant», [с двумя текстами Третьякова и предисловием Béatrice Picon-Vallin] в: тот же: *Hurle, Chine! Et autres piécestр. Ecrits sur le théâtre*, с предисловием Claudine Amiard-Chevrel, перевод, составление и примечания Claudine Amiard-Chevrel среди пр., Lausanne 1982, сс. 149–237, здесь с. 154.

<sup>62</sup> Исключением может показаться кличка строительного рабочего Гринько. Григорий Гринько был советско-украинским политиком, который в 1930 году стал членом редколлегии журнала «СССР на стройке», выходившем на русском, английском, немецком и французском языках, и представлял на международном уровне успехи модернизации Советского Союза. Сходство имён — типично при склонности Третьякова к налёкам. Возможно, он ценил радикальные позиции политика с точки зрения обобществления воспитания детей.

В этом смысле имя протагонистки оказывается особенно многогранным: Милда — латышское имя, но помимо того оно обозначает в прибалтийской мифологии божество, ответственное за любовь и привлекательность, но также и за свободу и независимость.<sup>63</sup>

### *Переменные социальные уровни языка*

В пьесе *Хочу ребёнка!* отчётливо просматривается занятость Третьякова так называемой биомеханикой — актёрской техникой, разработанной Мейерхольдом. Из текста, который он написал в 1924 году вместе с Эйзенштейном,<sup>64</sup> следует, что в первую очередь он намеревался разработать тип речи, который подходил бы новому, экспрессивному актёрскому искусству: речь и движение актёров должны формироваться по одному и тому же принципу.<sup>65</sup> Импульсы должны контролироваться так, что только рациональная воля становится движущей силой как телесного, так и языкового выражения. Биомеханика требует в качестве подходящего языка уплотнённого и яркого, ошеломительного и запоминающегося слова — «звукового жеста», как подчёркивает Третьяков уже

---

<sup>63</sup> Действительно ли Милда в дохристианской прибалтийской мифологии почиталась как богиня, вопрос спорный. Вполне могло быть, что богиню Милду следует рассматривать лишь как творение польской и прибалтийской литературы XIX и начала XX веков. См. Rimantas Balsys: «Meilēs deivēs Mildos auteniškumo klausimu. On the Authenticity of the Love Goddess Milda» в: Logostr. Religijos, Filosofijos ir Baznytinio Meno Zurnalas, 20 (2009) 59, сс. 133–140. <http://www.litlogostr.eu/L59e.html> (28.03.2017). Латышский поэт Petras Vaičiūnas написал в 1920 году пьесу под названием «Милда, богиня любви», которую Третьяков, возможно, знал.

<sup>64</sup> Текст «Выразительное движение» было теоретической выборкой книги *Ausdrucksgymnastik* von Rudolf Bode (München 1922) и вместе с тем программным трактатом. См. Сергей Третьяков и Сергей Эйзенштейн: «Выразительное движение» в: *Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах*, сост. Владислав Иванов, Москва 2000, сс. 292–305.

<sup>65</sup> Там же, с. 302.

в своей рецензии на постановку Мейерхольда *Великодушный рогоносец*<sup>66</sup>

Пьеса не сама по себе пускает в оборот 'звуковой жест', она скорее побуждает к тому, чтобы выработать его сообща с персонажем Милдой. Она должна ещё усовершенствовать свой русский язык — уже деловой, точный, экономически организованный. С помощью звукового жеста можно собрать в пучок дивергентный, расходящийся языковой код пьесы, в том числе воровской жаргон, вульгарный бытовой язык, новоявленную поэзию и сухой язык идеальной коммунистки.<sup>67</sup> Дивергенция этого кода выражается и в маленьких речевых актах «говорения мимоходом», как в постоянном сдвиге социальных связей между персонажами. Для осуществления своего проекта Милда вводит в действие лишённые чувства жесты соблазнения так же, как и доверительное обращение, которое в следующий момент снова переходит в сухое 'вы'. Когда она под конец требует от Дисциплинера гигиены, она вместе с тем посылает его куда подальше («в баню»).

Диалоги в обоих вариантах пьесы полны внезапных переходов в обращении персонажей между собой с 'ты' на 'вы'. Яков в сцене *Купорос* называет протагонистку Милкой в связи с его стараниями добиться её благосклонности, когда он чинит её кровать и стол. Позднее, в сцене *Отца не надо*, обращение приобретает ласковый тон, но и в нём проявляется захватнический — вплоть до угрожающего — оттенок: «Милка! Возьму ножик, возьму вилку...».

В ночь любви (сцена *Зачатие*) Яков впервые обращается к Милде на 'ты', она же остаётся при своём 'вы'. Затем оба чередуют 'ты'

---

<sup>66</sup> См. Сергей Третьяков: «*Великодушный рогоносец*» в: *Зрелища*, 1 (1922) 8, сс. 12–13, здесь с. 13.

<sup>67</sup> «Dans Je veux un enfant, on peut également relever les significations données par la langue: argot des voyous, vulgarité du langage quotidien et des images dans les maisons communautaires, langue précise et sèche comme un rapport de Milda qui ignore les mots tendre». Claudine Amiard-Chevrel: «Un créateur de l'homme nouveau» («Создатель нового человека») в: Sergej M. Tretiakov: *Hurle, Chine! Et autres pièces*. *Ecrits sur le théâtre*. (Brülle, China! Und andere Stücke. Schriften zum Theater), составление и примечания Claudine Amiard-Chevrel среди пр., Lausanne 1982, сс. 11–26, здесь с. 17.

и 'вы' в зависимости от состояния чувств. В сцене *Отца не надо* Милда в раздражении кричит: «Пусти, чёрт! Не смей меня трогать!» Тут близость возникает из утраты уважения, из деградации Якова до уровня 'поставщика семени' без претензий на большее. Язык Милды жёсткий.

Для всех трёх литературных текстов характерен язык, связанный с телесностью. Автор использует вульгарные выражения — такие, как «задница» или «рыло», бранные слова — такие, как «жабы» и «собаки» — и двусмысленные обороты — такие, как «дайте на вашу даму!» при карточной игре. Но больше всего примечательна звериная символика.

Перед лицом постоянного унижения людей, низведения их до животных, не так удивительно, что в заключение «выставку ребят» путают с «выставкой жеребят»: супруги гавкают друг на друга, лают, а не кричат, ржут, а не смеются, женщины лягаются, цапаются, а декламация стихов похожа на «экстатическое мяуканье двух котов». Существуют ругательства по названию животных: «собака», «обезьяна», «свинья», «морда», «сука», «змея», «гусь» и «корова», но и амбивалентные ласкательные слова — такие, как «свинюшка» и «киска». Милда обозначена как «лошадь» и сама называет себя «лошадью». Анималистические названия распространяются и на мужчин. Они становятся, скорее механистично, чем сексистски, «жеребцами» или «быками», а в роли любовников и вовсе «жеребцами-производителями». Если первая версия пьесы лишь местами иронизирует над уравниванием человека с животным в связи с репродукцией, то вторая версия пьесы обыгрывает эту аналогию беспрерывно.

Милда тоже не чурается минималистского и в силу этого частью грубого способа выражения, когда в сцене *Отца не надо* она отказывает Якову в праве на общение с их сыном ничего не объясняющей фразой. Эта фраза («Рожу — покажу») состоит из рифмованной словесной игры. Если ударение в первом слове падает на второй слог, то протагонистка говорит: «Как только разрешусь родами, покажу его тебе». Если же поставить ударение на первый слог, то получится: «Рóжу я тебе покажу».

В какой мере (кажущаяся) потеря контроля над импульсами отвечает требованиям биомеханики?

## Интертекстуальность

Первая версия пьесы стоит в контексте литературных ссылок на нехватку жилья после изгнания аристократических и буржуазных семей, на формирование недобровольных жилищных сообществ и уплотнение числа жителей на самых тесных жилых площадях, которое критиковали, например, Михаил Зощенко в своих сатирических рассказах и Михаил Булгаков в своём рассказе *Дом №13*. (*Дом Эльпит-Рабкоммуна*, 1922), а позднее и в романе *Мастер и Маргарита* (1928–1940).

По времени, по содержанию и не в последнюю очередь по форме третьяковская производственная пьеса близка прежде всего широко известному производственному роману Фёдора Гладкова *Цемент*.<sup>68</sup> В обоих текстах речь идёт о построении нового общества и о необходимых для этого переменах в отношении между мужчиной и женщиной. Мирау даже считает, что Третьяков своей пьесой «полемически поучаствовал в дебатах по *Цементу*».<sup>69</sup> Содержательные пересечения рассматриваются подробнее в другом месте.<sup>70</sup> Здесь мы ограничимся несколькими замечаниями по поводу языковых корреспонденций между романом и театральной пьесой.

Как раз на подчёркнуто неэмоциональный — зачастую агрессивный — язык Третьяков мог вдохновиться от Гладкова. Дарья угрожает своему вернувшемуся мужу, что убьёт его, если он — «животное» — не оставит её в покое.<sup>71</sup> Как и в *Хочу ребёнка!*, в *Цементе*

---

<sup>68</sup> В Советском Союзе части романа публиковались в 1923 и 1925 гг. в разных журналах. Первая полная публикация романа состоялась в четырёх номерах журнала *Красная новь*. Гладков своим *Цементом* во многом задал тон жанру производственного романа.

<sup>69</sup> Fritz Mierau: «Polemik und Korrespondenz: Fjodor Gladkow und Sergej Tretjakow», в: *Weimarer Beiträge*, 19 (1973) 10, сс. 66–81, здесь с. 67.

<sup>70</sup> Татьяна Хофман: «Милда, новая 'женщина-человек'», в данном томе.

<sup>71</sup> «Да уйди же, животное, [...] Драться буду, Глеб». Фёдор В. Гладков: *Цемент*, Москва-Ленинград 1927, с. 35.

в главе *Детский дом* мужчина обозначается «жеребцом», любовник «припускным жеребцом», женщина «гусыней», а администраторша сравнивается с «мышкой». Детей кормят «червями» и «мышиним помётом», глаза детей похожи на заячьи, ругаются здесь «проклятой бабой» или «чёртом проклятым», так что конфликт близок к тому, чтобы закончиться пинком сапога «в рожу». <sup>72</sup> Возможно, на *Цемент* опираются и побочные персонажи у Третьякова, выступающие как ‘технолог’ и ‘техник’, ‘инженеры’.

Решающая интертекстуальная параллель обнаруживается в учреждении детского дома. Сокращение ‘детдом’ означает буквально ‘дом детей’ — это немного ослабляет негативную коннотацию и напоминает недельные ясли в ГДР, которые разгружали посменных работниц и одиноких матерей. <sup>73</sup> Но к чему смягчать? В обоих произведениях женщины добровольно отдают учреждению право и обязанность опеки. Дарья обосновывает это нехваткой времени и экономической нуждой, Милда же действует по доброй воле, чтобы целиком и полностью сосредоточиться на роли востребованной работницы культуры или агронома.

В этом пункте Третьяков отдаляется от критически-реалистического уровня, который показывал недостатки времён НЭПа, включая сексуальное насилие, в виде контрастного коллажа, и склоняется к реально-утопическому: хорошо оборудованные детские дома, о которых говорит Милда, должны быть повсеместно по всей стране. Свои представления о воспитании детей автор конкретизирует в 1930 году в статье о будущем ‘городе коллективистов’:

«Как воспитывают общественников? Детей надо будет выделить в особые, специально для них приспособлен-

<sup>72</sup> Там же, с. 54.

<sup>73</sup> См. «Biographie des Dings — Biographie der Stadt. Annett Gröschner im Gespräch mit Tatjana Hofmann über den »Faktographen« Sergej M. Tret’jakov» в: *Variations 25: Humor / Humour / Humour*, под ред. Marie Drath, Philippe P. Haensler, Tatjana Hofmann и Numa Vittoz, Bern и др. 2017, сс. 125–132, здесь с. 128.

ные помещения, куда в каждое время дня и ночи могут прийти проведать их родители. Для этого детский корпус удобно соединить с жилым. Надо помнить, что в нынешних условиях семья прививает ребёнку больше плохих, чем хороших качеств. Чувство товарищества, общности, общественной организованности, добросовестности в труде он приобретает не в семье, а в школе, в товарищеской среде, в пионерском отряде, под влиянием товарищей комсомольцев и т. д. Потому нет смысла слишком доверять ребёнка воспитательным заботам его родной семьи. Его семьёй должна постепенно становиться трудовая общественная советская ячейка, в которой он находится, начиная с товарищеской компании в детском саду и кончая цехом предприятия, на котором он работает, или партийной ячейкой, в которую он входит».<sup>74</sup>

Семью как воспитательную инстанцию Третьяков отвергает. На её место он ставит детский дом как зародышевую клетку Нового человека — и как центр Нового жилища.

### III. Варианты текста

В заключение мы хотим привести некоторые соображения к публикации заново открытого составителями и переведённого на немецкий язык русского оригинала второй версии пьесы;

---

<sup>74</sup> Сергей Третьяков: «Город коллективистов» в: *Пионерская правда*, 07.01.1930, с. 3.

В Советском Союзе были маленькие и большие детские дома. В Ленинградском институте материнства и младенчества, например, в одном доме жили в 1930 году около 700 детей в возрасте до 5 лет. См. *UdSSR im Bau*, 2 (1931) 11, с. 32. Третьяков, судя по всему, воображал себе при этом скорее небольшие, коллективно управляемые единицы в качестве составных частей общего детского дома.

в этих соображениях мы ссылаемся как на частичную публикацию 1927 года, так и на переводы на немецкий (1930 год) и английский (1988 год) языки.

### *Переработки второй версии пьесы*

Что именно замышлял Бертольт Брехт в 1920-х годах, занимаясь пьесой Третьякова, не вполне ясно даже при сравнении нового перевода второй версии пьесы с немецкой версией 1930 года. Формально нельзя не увидеть некоторые различия между рукописью, которую переводили мы, и версией, опубликованной Брехтом и Хубе:<sup>75</sup>

- 1) В первой немецкой публикации есть список действующих лиц и более 50 дополнительных указаний для режиссёра.
- 2) Сцены 2 и 3 переставлены, так что после сцены *Агропункт* следует сцена *Консультация* и только потом сцена *Отцы*.
- 3) В сцене *Отцы* есть дополнительный небольшой эпизод, где Милда покупает воздушные шары для детей, за которыми присматривают отцы.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Мы ссылаемся здесь на новую публикацию у Мираву: *Erfindung und Korrektur*. К обстоятельствам, при которых русская рукопись в 1920-е годы попала в Германию, была переведена, обработана и чуть ли не поставлена, см.: Eduard Jan Ditschek: «Ich will ein Kind!» und die frühe Tret'jakov-Rezeption in Deutschland» в: Sergej. M. Tret'jakov: Ich will ein Kind. Bd. 2: Auf-führungen und Analysen, под ред. Tatjana Hofmann и Eduard Jan Ditschek, Berlin 2018.

<sup>76</sup> В немецком переводе и обработке 1930 года явление отцов в одноимённой сцене заканчивается коротким эпизодом, в котором Милда покупает детям воздушные шары. См. Tretjakow: «Ich will ein Kind haben (Die Pionierin)» в: Mierau: *Erfindung und Korrektur*, с. 191. Эти немногие диалоги отсутствуют во всех русских текстах пьесы, какие были у нас в распоряжении, а также в переводах на французский и английский. Возможно, что Брехт дополнительно ввёл короткую сцену. Но поскольку в киносценарии в сцене зачатия тоже идёт речь о воздушных шарах, можно предположить, что этот пассаж исходит от самого Третьякова. Это было бы признаком того, что у переводчика Эрнста Хубе был русский оригинал, в немногих местах отличный от имеющегося у нас.

4) В двух местах опущены довольно длинные пассажи, причём одно опущение может быть мотивировано технически (переводчик, скорее всего, не знал латышского языка). Отсутствие второго пассажи может объясняться тогдашними представлениями о морали.<sup>77</sup>

Кроме того, в немецкой версии 1930 года бросается в глаза беспечное обращение с понятием 'раса'. В самом начале, в сцене *Агропункт*, Милда объясняет крестьянскому юноше, как получить «чистую расу» спариванием двух белых кроликов. Гены, о которых при этом идёт речь в действительности и которые в русском оригинальном тексте так и названы, в немецком переводе становятся «расовыми признаками».<sup>78</sup> Можно было бы счесть эту неточность немотивированной и скорее случайной, если бы понятие расы не появилось ещё раз в конце пьесы. На рассуждения Ивана Барана, что в свиноводстве важнее свиновод, а не свинья, Милда отвечает в русском оригинале одним словом: «Правильно». В немецком же тексте это звучит так:

МИЛДА : Правильно. Главное заключается не столько в расе, сколько в корме. Только корми его хорошо, твоего хрюшу.<sup>79</sup>

Для Хубе и Брехта пьеса Третьякова явно даёт возможность критически рассмотреть расовую идеологию как одну из склонностей народного мышления. Тем самым они реагировали на укрепление национал-социалистической рабочей партии Германии под руководством Гитлера в конце 1920-х годов не только в буржуазных кругах, но и в среде рабочих. В Советском Союзе, который всё отчётливее приобретал тоталитарные черты, дальнейшая работа Третьякова над его пьесой пошла в другом направлении.

---

<sup>77</sup> В сцене *Агропункт* отсутствует латышский текст, и сцена *Зачатие* заканчивается без постели диалогом Милды и Якова о строении женского тела.

<sup>78</sup> Tretjakow: «Ich will ein Kind haben (›Die Pionierin‹)», в: Mierau: *Erfindung und Korrektur*, с. 182.

<sup>79</sup> Там же, с. 234

### *Авторские переделки*

Известные нам рукописи и публикации первого варианта пьесы *Хочу ребёнка!* позволяют сделать вывод, что Третьяков не работал над пьесой после того, как сдал текст в театр Мейерхольда осенью 1926 года. С конца 1926 года он, судя по всему, вкладывал свою энергию в подготовку второго варианта с тем, чтобы его можно было как опубликовать, так и поставить. Какие трудности стояли у него на пути, становится ясно из частичной публикации в *ЛЕФ* в марте 1927 года.

В Советской России 1920-х годов очевидно тоже были табу при тематизации сексуальных практик. В частичной публикации пьесы в феврале 1927 года два небольших эпизода пали жертвой (само-)цензуры: во-первых, рекомендация Милды мужчине, который к ней пристаёт, заняться мастурбацией, а во-вторых, вопрос, нельзя ли зачать ребёнка при помощи шприца, чтобы ещё при зачатии предпринять отбор лучшего.<sup>80</sup> То, что такие места казались непристойными даже его друзьям по Левому фронту, не мешало Третьякову продолжать работать над пьесой до конца 1928 года. К сожалению, в архивах нам не были доступны другие рукописи второй версии пьесы. Однако некоторые выводы можно сделать из сравнения нашего русского оригинала с текстом, обработанным Брехтом, и с последовавшим в 1980-е годы английским переводом.

Судя по всему, Третьяков подготовил как минимум три рукописи второй версии: сперва вариант, отрывки из которого были опубликованы в *ЛЕФ* в марте 1927 года и который явно послужил основой для перевода Эрнсту Хубе.<sup>81</sup> Затем — вероятно, ещё

---

<sup>80</sup> В примечании редакции журнала *ЛЕФ* говорится: ««Хочу ребенка!» — производственная пьеса в 10 сценах, написанная для театра им. В. Мейерхольда. Публикуются сцены 4-я и 5-я. В 5-й сцене сделаны незначительные купюры, поскольку некоторые места, взятые вне общей сценической партитуры, могут прозвучать противоположно авторскому заданию.» Третьяков: «Хочу ребёнка. Сцены 4 и 5», с. 3. Опущенные места отмечены пунктирной линией. Там же, сс. 9; 11.

<sup>81</sup> Признаком того, что Эрнст Хубе переводил ту же версию *Хочу ребёнка!*, которая попала для публикации в журнал *ЛЕФ*, находится в высказывании

в 1927 году — была версия, которая доступна в Московском литературном архиве РГАЛИ и которая опубликована здесь. Позднее — пожалуй, лишь в 1928 году — появилась версия, которую перевёл и опубликовал английский театровед и режиссёр Роберт Лич в 1980-е годы.<sup>82</sup>

Английский перевод отличается от нашего русского экземпляра в первую очередь добавлениями в последней сцене. В английском тексте сцена Детская выставка начинается с колкого замечания в адрес бюрократии<sup>83</sup>, которого нет в двух других версиях. Вскоре после этого вернувшийся из английской эмиграции Полосатик (англ. Whaleblubber) выражает своё удивление, что Москву не узнать и что он больше не ориентируется в этом городе. Спор между Милдой и смотрительницей из-за гвоздя в умывальнике из английского варианта выпал. Зато этот вариант получает в конце сцены и соответственно незадолго до конца пьесы выразительный монолог Милды. На вопрос Якова, почему она не хочет показать ему их общего сына, она отвечает со ссылкой на успехи социалистического строительства, не только в борьбе с детской смертностью.

---

Дисциплинера о любви в победившем коммунизме: «Для всех хиляков, для всех сексуальных растратчиков это время будет веком страшного поста, зато когда породу людей поднимут — любви всюю — теперь не страшно». Третьяков: «Хочу ребёнка. Сцены 4 и 5», с. 11. Этих двух фраз нет ни в первой версии пьесы, ни в русской рукописи второй версии, которая попала нам в руки. Эрнст Хубе переводит: «Für all die Schwächlinge, für sexuelle Verschwender wird diese Zeit zum Jahrhundert des furchtbarsten Fasten. Wenn man aber die Rasse vervollkommnet haben wird — dann liebe, wer nicht zu faul ist, auf Deibel komm raus und ganz ohne Furcht». Третьяков: «Ich will ein Kind haben (»Die Pionierin«)», в: Mierau: *Erfindung und Korrektur*, сс. 179–246, здесь с. 204. Сходное единичное совпадение между текстом в ЛЕФ и переводом Хубе есть в начале сцены *Нужны ласковые слова*.

<sup>82</sup> См. Sergei M. Tretyakov: *I Want a Baby (Second version, 1928)*, перевод Robert Leach, Birmingham 1988 (Manuskriptdruck). Русского оригинала, на котором базируется английский перевод, по словам Роберта Лича, больше не существует.

<sup>83</sup> «She: Look, this baby is sucking his toe. Look, he's important, like a bureaucrat». Там же, с. 54.

MILDA: No sentimentality! Don't think those thoughts. Just imagine — now we have collective farms, villages, towns, megatowns. Pay no attention to the adult noise. Listen. Children's voices. Soviet children, growing up. And these are the best Soviet children. Twenty years ago, out of every hundred children born, fifty would die. Five years ago, thirty would die. And ten years from now, all one hundred will survive. And all of them will be as good as our best are today. We shall have children just like we have wheat on the Dnieper now — strong and vigorous.<sup>84</sup>

Признаком того, что английский перевод второй версии — позднейший вариант, является тенденция в работе Третьякова над *Хочу ребёнка!* к сглаживанию некоторых противоречивых эффектных приёмов в пользу импозантной аллегоричности. Воплощённое в Милде и воображаемое будущее видится теперь в неомрачённом свете — оно, как и положено для риторики тогдашнего времени, великолепно и ослепительно. Оно было призвано воодушевлять зрителей побольше напрягаться в настоящем времени. Недостатки и нехватки, ещё выступающие в первой версии, всё больше игнорируются, чтобы пьеса закрепила свою стандартность и будущность, а может, также и для того, чтобы повысились шансы её постановочности. Правда, при жизни автора эта стратегия не принесла результатов.

---

<sup>84</sup> Там же, с. 58.

# Сергей Третьяков

## ХОЧУ РЕБЁНКА!

### 1 -й ВАРИАНТ

#### Сцена «ПАДЕНИЕ»

*Наверху крик: «Что вы? Ай!» Падение вниз тяжёлого тела. С криком: «Несчастье! — Упал! — Насмерть!» — набегают толпа и берёт упавший предмет в кольцо.*

Технолог. Эй, на лесах! Скорей!

Рабочий. Чего?

Технолог. Кто сорвался?

Рабочий. У нас все целы.

Технолог. Фу, чёрт.

Женский голос. Валя! Дочурка!

Девочка в окне. Мама, я здесь. Это не я упала.

Старуха. Уплотнили с этой стройкой так, что на подоконниках спят.

Саксаульский. Не из клуба кто вышел? Управдом! Товарищ управдом!

Управдом. Клуб заперт. Эй! Там кто? Мужчина или женщина?

Голос. Не видать. Шляпа мужская.

Женский голос. Это наборщик спьяну свалился. Наборщик в полуподвале живёт.

— Вдребезги, надо думать.

— Неси, дворник, песочку на присыпку.

Похоронщик. Кто родственники покойного? Есть родственники покойного?

Голос. Отвяжись.

Похоронщик. Лучшее бюро похоронных процессов «Загробное блаженство». Катафалки, венки для похорон собственного изготовления.

Голос. В крематорий повезут.  
Похоронщик. Тыфу тебе за крематорий.  
Голос. Пропустите доктора.  
Голос из толпы. Шевелится.

*Толпа раздаётся. Сидит Филиринов. К нему идёт доктор Вопиткис.*

Вопиткис. Филиринов. Вы?  
Филиринов. Я, доктор.  
Вопиткис. Целы.  
Филиринов. Цел. А что?  
Вопиткис. С шестого этажа.  
Филиринов. Ну?  
Вопиткис. Вы?  
Филиринов. Нет. Он. *Вытаскивает из-под себя портновский манекен.*

*Толпа плюёт выразительно и разбредается.*

Женский голос. А я думала — человек выпал. А то манекен.  
Вовсе даже неинтересно.

Вопиткис. Но почему?  
Филиринов. Я был взволнован. Я жестикулировал. Я бросился к окну прочесть эту чудовищную бумажку. Я не знаю. Если это всерьёз, то с романтикой на земле кончено.

Вопиткис. Какую бумажку?  
Филиринов. Вот. Где она? Ну, чёрт. Неужели оставил. Ну, так и есть, на подоконнике. Варвара! Варвара!

Варвара. *Сверху. Что? Бумажка от движения срывается и летит вниз.*

Филиринов. Ничего. *Ловит бумажку.* Вот, пожалуйста. «Прошу представить мне трёхдневный отпуск для производства зачатия». А?

Вопиткис. От руки. Знакомый почерк. Дайте.

Ласкова. Что за шум? Что это за бумажка?

Вопиткис. Последние стихи поэта Филиринова.

Филиринов. Филиринов — это я.

- Ласкова. А погода лучше стихов. Посмотрите, какая весна.
- Боб. Товарищ управдом, я продолжаю настаивать, чтоб дружине организаторов быта был предоставлен угол в клубе.
- Управдом. Отстаньте. Никаких дружин не знаю. Сговаривайтесь с завклубом.
- Боб. А товарищу Милде с её женщинами вы разрешили.
- Управдом. Какой Милде? Ах, это на прошлой неделе. Этакая лошадь.
- Ласкова. Вы к Милде не правы.
- Управдом. Что вас сюда принесло? Этот манекен. На вашу Милду раз взглянуть достаточно, чтоб больше не поглянулось.
- Ласкова. Ошибаетесь. Очень ошибаетесь. Присмотритесь.
- Управдом. Предпочитаю вас.
- Ласкова. Жалею вас.
- Управдом. А что?
- Ласкова. Нельзя.
- Управдом. Причины?
- Ласкова. Не ваше дело.
- Саксаульский. *Управдому.* Интимчик уже поломали. Администрация его предлагает хорошие деньги за соответствующее помещение.
- Управдом. Помещений нет.
- Саксаульский. Есть.
- Управдом. Какие?
- Саксаульский. Клуб. Он и без того наполовину эксплуатируется драмстудией.
- Управдом. Но клуб может оказаться нужным и под другое.
- Саксаульский. Подумайте. Хорошенько подумайте. *Уходит.*
- Боб. Товарищ управдом!
- Управдом. Какой вы организатор быта, когда вы меня всё время дезорганизуете.
- Боб. Дезорганизуйте дезорганизаторов — это тоже лозунг!

- Управдом. Я иду по делам.  
Боб. Я по пятам за вами. *Уходит.*
- Похоронщик. *Филиринову.* Гражданин, вы поэт будете?  
Филиринов. Не буду, а есть.
- Похоронщик. Как моё дело на вас сорвалось, то хоть в другом оплатите.
- Филиринов. Что?  
Похоронщик. Напишите нашей похоронной бюро рекламу в стихах почувствительней. И чтоб было за нас и против крематория.
- Филиринов. Я лирический поэт, гражданин, а не какой-нибудь рекламист.
- Похоронщик. Ну что ж, простите.  
Филиринов. Почём за строку?  
Вопиткис. Вы лирик? Где печатались?  
Филиринов. Я лирик, в душе лирик. Я дорваться до лирики не могу. Я пишу рецензии, инсценировки, агитчапушки о пожарах, лозунги для кооперации. А для лирики, для того, что из души рвётся, нет у меня времени. И нет стихам моим сбыта. *Нюхает кокаин.*
- Вопиткис. А-а.  
Варвара. Где манекен?  
Филиринов. Идёт. *Уносит манекен.*  
Вопиткис. *Ещё раз проглядев бумажку.* Ясно. Весна — самое счастливое время.
- Похоронщик. Правильно. Весна — самое счастливое время: мертвецов много.

### Сцена «КЛУБ»

*Милда в мужском костюме, спиной к зрителям, ловит кота.*

Милда. Кс-кс-кс-кс мрр ксс.

*Входят Гринько и Яков.*

Гринько. Влазь.

Яков. Дай ноги оботру.

Гринько. *Осматриваясь.* Часовню распестрили. Беда. *Увидав Милду.* Это... Да это Фролка! Говорит — в полк надо, а сам в клуб. И кошек ласкает заместо баб. Ладно. Держись, Фрол. *Хватает Милду сзади под мышки, крутит.*

Яков. Статую поломаешь.

Гринько. *Разом, отпустив.* Та це ж не чёловик, та це ж баба.

Милда. *Задыхаясь.* На каком основании, товарищ?

Гринько. Я в шутку. Чёрт! Баба в штанах и на Фролку похожа.

Яков. Тут, что ль, проводку делать? Никого нет, а зовут. Эй, Гринь. *Входят три женщины.* Вот вылупились!

Первая женщина. Товарищ Милда! *Милда молчит.*

Вторая женщина. Тут чего-то натворилось.

Третья женщина. Пристал к ней, что ли?

Вторая женщина. Может, муж?

Первая женщина. Нет у неё мужа.

Милда. Схватил. Грудь.

Третья женщина. Да я его знаю. Слесарь со стройки. Вчера у нас водопровод выковыривал. Ты чего, хулиган, зря болтаешься?

Гринько. Аннушка!

Третья женщина. Ну, ну! Меня не тронь! Я теперь на декрет вышла. Видишь?

Гринько. Ну, чёрт.

Третья женщина. Вы что на него оставились?

Милда. Лоб красный. Глаза сладкие.

Гринько. Ваша карточка лучше. Да?

Яков. Гринь! Дьявол! Иди сюда.

*Входит Саксаулъский.*

Саксаулъский. На репетицию? Не мог. В чём дело?

Яков. Мы рабочие со стройки, нас вызвали в клуб. Поторопитесь, господин.

Саксаульский. Не господин, а гражданин. Я завдрамчастью.  
Я Саксаульский. Не слышали? Вы не по поводу ли декораций?

Яков. Не знаю. Вызвали нас.

Саксаульский. Подождите. Минутку. Я сейчас приведу заведующего клубом.

Вторая женщина. Что в доме делается. Верхний этаж расселили вниз. Потолок ломают. Говорят, этажов пять надстроят.

*Входят Саксаульский и завклубом.*

Гринько. Вы завклубом, гражданин?

Завклубом. Не гражданин, а товарищ. Да, я. Я просил десятника направить сюда пару толковых рабочих сделать пустяковую декоративную работу.

Яков. Ну.

Саксаульский. Это декорация для пластической симфонии раскрепощения женщины. Это грот мечты, откуда будут доноситься чарующие звуки.

Яков. Нельзя ли покороче, гражданин.

Саксаульский. Одновременно со звуками изменяется цвет цветов, переходя в красный. Значит, речь идёт о проводке лампочек разного цвета в эти цветы.

Гринько. А это воронка?

Саксаульский. Это не воронка. Это цветок раскрепощения. Его в апофеозе прима вынимает из гнезда и застывает с ним в вакхической позе.

*Рабочие советуются.*

Яков. Как тут проводку — тройную придётся делать.

Гринько. Да тут манжету запаивать.

Яков. Без реостата. Тут работищи — во.

Гринько. Часа три.

Яков. Вот что, граждане. Не с руки это нам. Больно возиться долго.

Завклубом. Ну что ж, что долго. Зато необходимо.

Яков. А потом, ни к чему это. Зря руки портить.

Завклубом. Нам позвольте судить, зря или не зря.

Гринько. Да вы не кричите, гражданин.

Яков. Пойдём.

*Выходят. На дороге ещё раз Гринько оглядывается на Милду.*

Вторая женщина. Ну, ну. Не привёртывайся.

Завклубом. Что за обскурантизм! И так это легко по отношению к искусству. *Заметив женщин.* На репетицию?

Саксаульский. Нет.

Милда. Об устройстве ясель при доме.

Завклубом. Кто позволил собираться в клубе?

Милда. Управдому говорено.

Завклубом. Письменное разрешение.

Милда. Товарищ, поменьше бюрократизма.

Завклубом. У нас подготовка к Женскому дню. И вы нам мешать будете.

Вторая женщина. Товарищ. Товарищ! Мой опять третьево дни пьян пришёл и Никитку бил. Я за милицией.

Первая женщина. Постой, потом. Сейчас про ясли.

Вторая женщина. Я про то же.

Третья женщина. Подождём, ещё не все собрались.

*Группа студийек.*

Саксаульский. Мадам.

Завклубом. Опоздали, гражданки. Опоздали. Советская страна — это ведь прежде всего экономия и рациональное использование времени.

Студийки:

— У меня сверхурочная работа была.

— Смотрите, грузовик забрызгал. *Показывает ноги.*

Саксаульский. Это он от зависти. Переодевайтесь. *Выходит с завклубом.*

Студийка *К Милде.* Выйдите, товарищ. Нам при вас неловко раздеваться.

Милда. Почему?

Студийка. Женщина?

Третья женщина. При мужчинах им не стыдно раздеваться, при бабах стыдно. Так. Допрыгались, чулкицы.

Вторая студийка. В чём дело? С вами не говорят.

Первая студийка. Китти, оставь. Что за амикшонство!

Вторая женщина. Скажите, пожалуйста! Фырки-фуфырки. Мы тоже можем. Гланька, слушай — отвечай. Нафа.

Третья женщина. Ну!

Вторая женщина. Чтофо тафам зафа дуфу-рыфы софобрафалифись?

Первая студийка. Они нас называют дурами.

Третья женщина. Нофогифи зафадифи-рафать.

Милда. Не цапайтесь.

Первая женщина. Я своего спрашивала. Он на пять рублей в месяц не согласен.

*Входят Саксаульский с завклубом.*

Саксаульский. Так, начали. Построиться. Репетируем все три части: первое — женщина в оковах; второе — долой цепи; и третье — апофеоз около грота мечты.

*В последующем танце Саксаульский изредка перебивает танец одобрительными восклицаниями. Танцующие теснят группу Милды — та вынуждена отступать, не прерывая беседы.*

Вторая женщина. Моя Фенька маленькая опять животом заболела, а Петюнька самовар чуть-чуть на неё не опрокинул.

Милда. Лекарства через амбулаторию брала?

Вторая женщина. Как через амбулаторию? Ночью живот схватил. Своих затратила.

Милда. Подсчитай всё — и лекарства, и то, что тебе от ребёнка не оторваться, — и ты увидишь, что это стоит не дешевле пяти рублей.

Завклубом. Прелестно. Каждый жест. Каждое движение Катерины Сергеевны достойно быть отлито в бронзу.

Третья женщина. А может быть, это помещение можно задаром оттягать?

Милда. Что ты! Ведь здесь не только клуб. Здесь занимаются частные студии — а это даёт управлению домом доходы. Собрать столько же, тогда можем требовать, чтобы отдали нам, а не под студии.

Вторая женщина. А где деньги взять?

Милда. У мужа.

Первая женщина. Дал он тебе.

Вторая женщина. По морде он тебе дал.

Третья женщина. Видать, мне опять аборт делать.

Милда. Почему?

Третья женщина. Вряд ли что из яслей выйдет. А без них либо подкидывай, либо топись. У нас на трамвае — три прогула и айда.

Милда. А муж?

Третья женщина. Нету его. Он, мерзавец, ребёнка-то мне приспал. А потом возьми и помри. Проводку чинил высокого напряжения. Его током и прикончило.

Завклубом. Искусство — это сладчайший плод духовной культуры.

Третья женщина. Одно остаётся — себя вместе с ребёнком кому-нибудь подкинуть.

Вторая женщина. Замуж.

Третья женщина. А где их, мужей-то, найдёшь? В трамвайном парке не валяются. Мужа искать надо.

А я — трамвай да дом, кондукторская сумка да примус.

Первая женщина. Сволочи они все. Кобылы. Я б нарочно поймала. Хоть не твой, а корми, плати, расти.

Вторая женщина. Каждый под юбку лезет. Хорошо, если ещё рукой — от этого детей не бывает.

Первая женщина *На студииек*. Ну их. Залягали. Давай за Ильячом спрячемся.

Милда. Пойдём пока в коридор.

*Идёт. Навстречу Боб.*

Боб. Товарищ Милда, вас попёрли?

Милда. Трудно заниматься...

Боб. Совершенно очевидно. Или здесь должны быть ясли, или этот балет. Или — или.

Милда. Не горячитесь, Боб. И ясли, и балет.

Боб. И — и — или.

Милда. И — и.

Боб. С каких пор вы стали любить балет?

Милда. Не любила и не люблю.

Боб. Ну?

Милда. Так разве я одна на свете? Вертайтесь. Вам опасно здесь оставаться. Вы ведёте борьбу с хулиганством, но — чую я — нахулиганите. *Уходят.*

Завклубом. Я перелистал пару. Здесь ничего интересного для драмкружка. Голая агитка.

Саксаульский. Но массы не хотят голой агитки.

Студийки. Мы не признаём голой агитки.

Саксаульский. Одну секунду. Сеня, вы помните финал этой заграничной пьесы?

*Саксаульский ложится на скамью. Он изображает генерала. Сеня — сына.*

Генерал. Душно... Тяжко... Всё тот же Париж шумит за стеной. Кто там?

Сын. Это я, твой сын.

Генерал. Большевик мне не сын. Комиссаров нет в семье Полюдовых. В жилах моих течёт кровь екатерининских вельмож. Предателям не место в нашей семье... Десять лет я шёл в первых рядах эмиграции и умру старым твердокаменным эмигрантом. Другие сменят меня, не ты.

Сын. Прости, отец.

Генерал. Нет прощенья. Кто поднял руку против братьев, того народ раздавит.

Сын. Пойми, что я иначе не мог. Ударь меня, отец.

Генерал. Бить? Я не стану марать руки. А нажим звонка — и сюда придут и выбросят тебя вон. Догнивай в большевистском стане. Нет тебе места под трёхцветным знаменем.

Сын. Не надо, отец. *Рука генерала падает на лицо. Холодеет. Умер... Рыдает на трупе.*

Завклубом. Что вы! Спустите занавески. Это идеологически никуда.

Саксаульский. Я и не предлагаю в таком виде. Сеня, повторим. Я старый большевик. Сеня белогвардейский офицер. Душно. Тяжко... Всё та же Москва шумит за стеной. Кто там?

Сеня. Это я, твой сын.

Саксаульский. Белогвардеец мне не сын. Ротмистров нет в семье Полюдовых, в жилах моих течёт кровь славного пугачёвца... Предателям не место в нашей семье... Десять лет я шёл в первых рядах Октября и умру старым твердокаменным большевиком. Другие сменят меня, не ты.

Сеня. Прости, отец.

Саксаульский. Нет прощенья! Кто поднял руку против братьев, того народ раздавит.

Сеня. Пойми, что я иначе не мог. Ударь меня, отец!  
Саксаульский. Я не стану марать руки. Нажим звонка —  
и сюда придут и выбросят тебя вон. До-  
гнивай в эмигрантском стане. Нет тебе  
места под Красным знаменем.

Сеня. Не надо, отец... Холодеет. Умер. *Рыдает.*

*Почётный караул, войдя: — Чужие, уйдите.*

Завклубом. Художественно ценно и идеологически выдер-  
жанно.

*В клуб входит Китти.*

Китти. *Робко.* Здесь гражданин Саксаульский?

Саксаульский. Я. А вы — Китти? Принесли отрывок? Да?  
Отойдёмте в уголок. Ну?

Китти. «У меня для тебя столько ласковых слов и со-  
звучий. Их один только я для тебя мог  
придумать, любя».

Саксаульский. Возьмите патетический конец.

Китти. «У меня для тебя поцелуев дрожащее море...  
Хочешь — в нём я тебя утоплю».

*Саксаульский ковыряет в зубах.*

Китти. Ну как?

Саксаульский. Чёрт, кильки ел. Кость застряла.

Китти. Вы меня порекомендуете в театр? Да?

Саксаульский. Вы одна живёте?

Китти. Нет, у тётки.

Саксаульский. Экая гадость.

Китти. А что?

Саксаульский. У меня нельзя. Жена и всё прочее.

Китти. В чём дело?

Саксаульский. А в том, где нам встретиться вечером.

Китти. Почему?

Саксаульский. Спать-то вместе будем.

Китти. Что вы!

Саксаульский. Вы хотите, чтобы вас устроили в театр безвоз-  
мездно? Без дураков?

- Китти. Но вы сказали, что у меня талант?  
Саксаульский. Таких талантов у Посредрабиса целая очередь.  
В чём дело? Скажите, невинность какая!  
Зато театр, дебют, успех, цветы, автомобиль. А?
- Китти. А вы не обманете?  
Саксаульский. Вот что. Не уходите. Здесь рядом есть комната. Там занятия кружков и стоят барабаны. Когда разойдутся, мы уйдём туда.
- Китти. Я не знаю.  
Саксаульский. Бросьте, котёнок. Чего не знать. Вот, глядите.  
Я пишу записку администратору, даю её вам. Ясно? А завтра вечером приходите.  
Я вас познакомлю с кем надо.
- Китти. Сейчас?  
Саксаульский. Вот записка. *Записка лежит на ладони. Китти тянется и берёт. Саксаульский сжимает руку Китти в своей.* Студийцы могут расходиться.

*Студийцы уходят. Возвращается Милда с тремя женщинами. Саксаульский и Китти уходят в комнату. Варвара. — в дверях.*

- Третья женщина. Вот она.  
Милда. Варвара!  
Варвара. Здравствуйте.  
Третья женщина. Ты, может, не к нам, а к ним вообще?  
Милда. Двое суток уже?  
Варвара. *Оглядывается.* Его здесь нет?  
Третья женщина. На охоту за кобелём... чулочки почём...  
Варвара. Меня никто не спрашивал?  
Милда. Где твои материалы и доклады?  
Варвара. Дома.  
Третья женщина. Каблочки-то, каблучки!  
Милда. Варвара, у меня с тобой разговор будет.  
Варвара. Не желаю. Надоели мне эти разговоры.  
Милда. Дай кончить.

Варвара. Иди ты знаешь куда со своими разговорами?  
Если будут меня спрашивать, я в кино  
«Олимп».

Милда. Варвара, мне необходимо с тобой выяснить.

Варвара. Довольно. Мозолей не насидите, заседа. *Уходит.*

Милда. Постой! *Бросается за ней. Третья женщина удерживает.*

Третья женщина. Постой! Ещё и ты убежишь. Напиши мне сперва, потом и беги.

Завклубом. Мне пора. Товарищ, когда будете уходить, заприте клуб и ключи передайте швейцару.

Милда. Ладно.

*Женщины уходят. Входит Четвёртая женщина.*

Четвёртая женщина. Ты спешишь?

Милда. Ничего. Выкладывай. Почему тебя на собраниях не видно? На конференции не было? Что с тобой? Больна?

Четвёртая женщина. Нет.

Милда. С заработком туго?

Четвёртая женщина. Нет.

Милда. Что же?

Четвёртая женщина. Не буду я больше работать.

Милда. Как не будешь?

Четвёртая женщина. Так, не буду. Ушла я из партии.

Милда. Из партии ушла?

Четвёртая женщина. Сил нет. Муж заторкал. Приходит с работы голодный, злой, орёт: у других по-человечески жена готовит, у нас по-свински. Лёньку тоже без призора нельзя оставлять.

Милда. Я его видела. У него рука на перевязке.

Четвёртая женщина. Примусом обжёг. Сил моих не стало. Одно из двух: либо семью бросай, либо партию.

Милда. Вместе не укладывается?

Четвёртая женщина. С сыном бы уложилось. Если детский сад. То да сё, удержалась бы на работе. А с мужем... Ведь со службы меня сократили.

Милда. Почему?

Четвёртая женщина. Муж зарабатывает.

Милда. Ты теперь домашняя хозяйка?

Четвёртая женщина. Домашняя хозяйка.

Милда. А не жалко, что ушла из партии?

Четвёртая женщина. Брось бредить. Ничего. Пора мне. Всего. Не пеняй, больше не заявлюсь. Поздно. Муж залает.

*Милда подошла к двери, грохнула ключами. В соседней комнате стук в барабан.*

Милда. Там кто есть? Запираю клуб.

Саксаульский. *Выскакивает в беспорядке.* В чём дело? Мы занимаемся.

Милда. Занятия непродуктивные.

Саксаульский. Дайте ключи. Я сам запру.

Милда. Ключи получит швейцар.

Саксаульский. Я руководитель драмстудии.

Милда. Но не швейцар.

Саксаульский. Жаль, милиционера близко нет.

Китти. Просто не понимаю. *Одеваясь, роняет бумажку.*

Милда. Обронили, гражданка.

*Саксаульский поднимает.*

Китти. Дайте.

Саксаульский. Останется у меня.

Китти. Но вы же сами...

Саксаульский. Без дураков. *Уходит.*

Милда. *Оглядывая клуб.* Кроваток на шестьдесят мест.

## Сцена «ОТЦЫ»

*Милда впереди. Вопиткис отстал.*

Милда. Куда вы торопитесь?

Вопиткис. В кино. Лекцию читать.

Продавец. Купите цветы.

Вопиткис. Вы любите цветы? *Покупает.*

Милда. Нет. Половые органы растений.

Вопиткис. Вы ужасная рационалистка. Вы синий чулок.

Милда. Это лучше, чем розовый чулок.

Вопиткис. И вы не любите природы, гор, водопадов, дебрей?

Милда. Очень люблю, когда на водопаде турбины, в горах рудники и в дебрях лесопильные заводы и правильное древонасаждение.

Вопиткис. Но ведь на стихийном сродстве людей вырастает идея солидарности. Вы не можете не быть эгоисткой.

Милда. Нет идеи человеческой солидарности. Есть хорошо оборудованные фабрики. Правильно распланированный день. Сеть милицейских постов. Точное расписание железных дорог и верно взятый курс на социализм.

Вопиткис. А душа? А самое нежное и интимное в человеческой душе?

Милда. Как не стыдно вам, биологу, разводить такую розовую дрянь о душе?

Вопиткис. Без этого трудно.

Милда. Ну что ж, мы живём не в лёгкое время.

Вопиткис. Я побежал. Опоздаю на лекцию.

Милда. Смотрите. *Уходит.*

*Двадцать отцов выкатывают, выносят ребят. Ребята поднимают плач.*

Скрипучий. *В форточке. Житья нет. Под окнами музыку за-  
теяли. Здесь не детский сад. Здесь живые  
люди живут. Передразнивает ребят. Ре-  
бята — громче. Увы! Увы! Из-за этой дря-  
ни сиди в табачной духоте. Захлопывает  
форточку.*

Милда. Слушайте. Они кричат — и мне кажется, буд-  
то меня мужчина целует в губы.

Первый отец. Пелёнки вымочил. Сменить надо. *К одному из  
отцов.* Подержите.

Второй отец. Ну, давайте.

Милда. Давайте подержу.

Первый отец. Спасибо. *Перепелёнывает.* Видите, уже жёл-  
тое, а то всю неделю зелёным ходил.

Милда. Сколько месяцев?

Первый отец. Четыре.

Милда. Сын?

Первый отец. Дочка.

Второй отец. Отец, вы присыпку какую берёте?

Первый отец. Просто ликоподий.

Милда. Может быть, от голоду плачет?

Первый отец. Нет, мать только что откормила, сама завтра-  
кать пошла. А у вас такого нет?

Милда. Нет.

Первый отец. Почему?

Милда. Не завела.

Первый отец. А продукт бы у вас хороший вышел. Таз сан-  
тиметров сто двадцать и молока бы много  
дали.

Милда. Вы врач?

Первый отец. Нет, я политрук. Я по жене сужу. У этой деви-  
цы брат есть, так мы его под Перекопом  
произвели. В валенок засунули и возили.  
Слабый вышел.

Милда. Почему?

Первый отец. На скорую руку где-то в походах сработали. Голодное время. Недоедали, и я, и жена, потом бои, трёпка нервов.

Милда. Это имеет значение?

Первый отец. Ого! Это дитя — оно уже нэповское. Кругленькое, гладенькое, толстенькое. Видите, какое шаринькое. Потому что, приступая к производству её, и папаша и мамаша были сытые, спокойные и влюблённые. Вы меня извините, что я так свободно выражаюсь.

Милда. Наоборот. Вам дорого стоит его содержать?

Первый отец. Как сказать. Пока недорого. Потом, когда рвать сапоги станет, тогда чувствительнее. Сейчас рублей десять в месяц.

Второй отец. Дешевле можно первый год сделать.

Третий отец. У меня вот беда. Ест на копейку, хворает на целковый.

Второй отец. Больной родился?

Третий отец. Слабенький родился. А теперь то золотуха, то...

Первый отец. Мать здоровая?

Третий отец. Мать чахоткой болеет, в диспансер ходит.

Первый отец. Вон, видите, повязанный? У него ребёнок идиот — третий уже, а идиот.

Второй отец. Должно быть, на родственнице женат, тогда обязательно либо идиот, либо глухонемой.

*Дети плачут. Наверху злобно хлопает форточка. Проходят чулкицы. Отцы уставляются в икры.*

Чулкицы:

Первая. Ты куда сегодня вечером?

Вторая. Дома буду.

Первая. Я к тебе зайду.

Вторая. Нет, пожалуйста, не надо.

Вопиткис. Ничего — крупы хорошие, а производства никакого. *На парнишку-отца.* Смотри, сына уронишь. Эй, токарь! Ног бабьих не видал?

Четвёртый отец. *Сконфуженно.* Больно чулки красивые.

Второй отец. Знаем мы эти чулки. Одного смастерил, за другим целишься.

*Проходят хулиганы. Первый харкает.*

Вопиткис. Не плюй. Видишь, дети.

Первый хулиган. Вижу. Не учи. *Харкает.*

Милда. Вытрите.

Первый хулиган. Что за птица?

Второй хулиган. Птица-цаца.

Первый хулиган. Возьмите тряпочку, мадам, и подотрите.

*Харкает ещё. Отец, смахивающий на бабу с подвязанным флюсом, унылый и безразличный, кладёт ребёнка на скамейку и идёт к хулиганам.*

Милда. Где милиционер?

Пятый отец. Не надо. *К хулиганам.* О трёх месяцах заскучали, граждане?

Первый хулиган. С какого огорода?

Пятый отец. Вы наплевали? Вытрите, пожалуйста.

Первый хулиган. Отойди. Последние зубы полетят.

Пятый отец. Ну, как?

Первый хулиган. Не цапь. Ножа захотел?

*Выхватывает финский.*

Пятый отец. Эх, молодёжь!

Первый хулиган. Га! *Бросается с ножом. Отец уныло выдергивает у него нож. Сваливает, подтаскивает за ногу и, взяв за холку, вытирает плевки лицом.*

Пятый отец. Отпустите руки, молодой человек, вытрите носиком плевочки. Отпустите руки, иначе мне вас до вечера таскать придётся, очень утомительно.

*Оба хулигана убегают.*

Первый отец. Ну и здорово же вы его.

Пятый отец. Я циркачом работал, а теперь зубами хвораю.  
Ничего особенного, граждане. *Берёт ба-  
лаболку и утешает сына.*

Первый отец. К сумеркам. Холодает. Надо по домам.

*Уходят медленно, колонной.*

### К сцене «ОТЦЫ»

Вопиткис. Милда, почему вы не заходите в гости?

Милда. Я никуда не захожу без надобности.

Вопиткис. Милда, у меня есть знакомая особа. Её дезор-  
ганизует весна. А у неё есть знакомый.

Милда. Интеллигент?

Вопиткис. Да. Учёный, очень тихий и деликатный чело-  
век, с которым легко жить, который был  
бы превосходным мужем.

Милда. А отцом?

Вопиткис. Евгеника говорит, что интеллигенция — это  
отборная часть народа и от неё только  
может получиться хорошее потомство.

Милда. Вопиткис, у вашего знакомого есть борода?

Вопиткис. Да.

Милда. Пусть он её отбреет. Она ему не идёт. Где мож-  
но застать вас?

Вопиткис. Днём в амбулатории на стройке.

Милда. До свидания.

Вопиткис. До свиданья. *Расходятся.*

### Сцена «У ВАРВАРЫ»

*Бабка моет детей за перегородкой. Дисциплинер зубрит, время от  
времени обращаясь к бабке.*

Дисциплинер. Моется.

Тётка. Чего? *К ребятам.* Да ну тебя, перестань сестру  
цапать. Перестань, а то шлепок дам. Не  
три глаза, не три.

Дисциплинер. Мылится.

Тётка. Чего?

Дисциплинер. Мыло-то моё мылится.

Тётка. А чего ему... мылится. *К детям.* Не брызгай, за тобой пол мыть... поясницу ломать... Вот наказание господне!

Ребячий голос. А-а-а, в глаза-а-а-а... мыло... попало-о-о-о-о-о...

Тётка. Фу ты, прорва... провались ты на этом месте...  
Надоели вы мне, проклятые. Дисциплинер, помоги, ведро отставь.

Дисциплинер. Действует мыло?

Ребячий голос. Глаза-а...

Дисциплинер. И не пахнет?

Тётка. А чего ему пахнуть? Мыло как мыло.

Дисциплинер. Ну, не совсем. Варка-то моя.

Тётка. А ты что ж, Дисциплинер, на мыловаренном университете учишься?

Дисциплинер. Я химик.

Тётка. Химик?.. Цыц, паршивые... Тоже химики.

Гость первый. Как пройти к Прудниковым?

Дисциплинер. Третья дверь налево. Где шумят.

Ширма I.

Скрипучий. *Из-за гробсбуха.* Перестанут ваши кошки молоко лакать? Или нет? Есть у меня нервы или нет?

Голос. Киска. Дядя злой. Дядя бяка. Плюнь на дядю.

Ширма 2. *Пьянка.*

Он. Слыхали, Прохоренко?

Гостья. Растратил?

Гость. Нет, его на улице хулиганы избили.

Хозяйка. Вовсе не хулиганы, а технологи.

Голос. *За ширмой.* Прошу технологов оставить в покое.

Хозяйка. Там технолог жилец. Я и забыла.

Он. Ерунда. К вам не относится. О присутствующих не говорят.

- Технолог. А когда вы выразились, я был отсутствующим.  
 Гость. А тогда вы не могли слышать.  
 Технолог. Нет, мог.  
 Гость. Значит, подслушивали.  
 Он. Ладно. У вас есть гитара?  
 Технолог. Есть.  
 Он. Идите к нам. Петь будем.

*Входит технолог. Все знакомы. Технолог поёт романс. В ширму тычкí.  
 Гость пытается ловить тычущую ногу.*

- Она. *Даваясь смехом.* Что вы делаете? Там... Новобрачные...  
 Все. Ну-у-у.  
 Он. Она здесь жила с припадочным отцом. Сегодня ЗАГС. Деваться некуда. Отца перевезли к мужу в комнату, а сами...

Голоса четвёртой ширмы.

Неправильно ходить с маленькой под вистующего. Ничего ты не понимаешь. Не суйся. Дайте на вашу даму.

Голоса пятой ширмы:

Мужской. Законы аберрации. Законы аберрации света состоят в том, что луч... в том, что луч... Законы аберрации...

Женский. Слушай, почему Зоценко так мало пишет?

Голоса шестой ширмы:

- Петенька, тебе какой абажур больше нравится: зелёный или розовый?  
 — Ммм.  
 — Петенька, а правда, с этим ковриком уютнее?  
 — Ммм.  
 — Ну поцелуй меня, Петенька.

Ширма вторая:

*Резкий стон, удар, и сквозь занавес на стол продвигается голая нога в кальсоне.*

- Гость. Одна. Мало.
- Он. Эй, вы, полегче!
- Гость. Пощекочите. *Щекочут вилкой, нога неподвижна.* Ну? Нога не поддаётся. Гость идёт за ширму. Это их отец.
- Она. Мёртвый в доме.
- Гостья. Меня тошнит. Я к себе. *Идёт за шестую ширму.*
- Технолог. Надо кого-нибудь вызвать.
- Он. Надо его убрать. Нельзя, чтоб покойник в доме.
- Дисциплинер. Был человек и нету.
- Старуха. Царство небесное.
- Дисциплинер. И толку с него сейчас пару пустяков. Скелет для школы. А жиру даже на полфунта мыла не найдётся.
- Старуха. Брось охальничать. Нешто из человеческого жира мыло можно?
- Дисциплинер. А это из чего? *Указывает на мыло.* А ты им мыла детей.
- Старуха. Из человеческого? *Швыряет мыло.* Погань ты. Ребят перетравишь. Вон из комнаты! Забирай книжки! Забирай барахло паршивое! Кошунник.
- Дисциплинер. *Уходя в коридор.* И вот, когда мёртвые имеют кровать, мне, живому интеллигенту, некуда податься.
- Милда. Дисциплинер? Ты? В коридоре?
- Дисциплинер. У меня нет комнаты.
- Милда. Со старухой поссорился.
- Дисциплинер. Всех изобретателей гнали. Нет пророка в своём...
- Милда. Варвара здесь?
- Дисциплинер. Нет. Варвара вообще теперь сорвалась... тсс...
- Шестая ширма. Родные. Родненькие. Не думайте, что я пьяная. Тяжело мне. *Выходя к Милде и Дисциплинеру.* Слушайте, вы знаете этот стих? Я артистка. Я умею.

## КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ

(сыну, которого нет)

Ночь идёт на мягких лапах,  
Дышит, как медведь.  
Мальчик создан, чтобы плакать,  
Мама — чтобы петь.

Отгоню я сны плохие,  
Чтобы спать могли  
Мальчики мои родные,  
Мальчики мои.

Сын окрепнет, осмелеет,  
Скажет: «Ухожу».  
Красный галстучек на шею  
Сыну повяжу.

А пока, еще ни разу  
Не ступив ногой,  
Спи, мой мальчик сероглазый,  
Зайчик дорогой.

И прилаженную долю  
Вскинет, как мешок,  
Сероглазый комсомолец,  
На губе пушок.

Налепив цветные марки  
Письмам на бока,  
Сын мне письма и подарки  
Шлёт издалека.

Заглянул в родную гавань  
И уплыл опять.  
Мальчик создан, чтобы плавать,  
Мама — чтобы ждать.

Вновь пройдёт годов немало.  
Голова — в снегу.  
Сердце скажет: «Я устало,  
Больше не могу».

Успокоится навеки,  
И уже тогда  
Весть промчится через реки,  
Через города.

И, бледнея, как бумага,  
Смутный, как печать,  
Мальчик будет горько плакать,  
Мама будет спать.

А пока на самом деле  
Всё наоборот:  
Мальчик спит в своей постели.  
Мама же — поёт.

Дисциплинер. Товарищ, успокойтесь.

Гостья. Не могу я успокоиться. Я сынишку хочу. А у меня? Пятнадцать абортот было. Доктор говорит, нельзя родить. Я у него в ногах валялась — доктор, я хочу сына, я не могу без сына. Я не боюсь рожать. Пусть хрупкая, пусть таз узкий. Дайте сына сюда. Пройдёт девять месяцев. Сын скажет костям — давай дорогу. А я лягу и буду кричать. *Кричит.*

Дисциплинер. Что вы, успокойтесь.

Гостья. Мне не больно. Не больно. Я не от боли. Я от радости кричу. Живот. Вот. Сын идёт. Сын идёт.

Милда. *Жильцам второй ширмы.* Дайте воды.

Жильцы. Извините, гражданка. У неё примус есть, пусть сама и вскипятит.

*Дисциплинер уводит истеричку за шестую ширму. Варвара входит сияющая. Увидев Милду, осекается и быстро проходит в комнату. Во время разговора раздевается и переодевает обувь.*

Милда. Я, Варвара, к тебе.

Варвара. *Зло.* Дождалась-таки.

Милда. Варвара.

- Варвара. Перестань — Варвара. Тошно. Не все такие монашенки, как ты. Ты можешь без парня годы сидеть, а я не могу. Вот и всё.
- Дисциплинер. Когда сердисься, Варвара, считай. Раз, два, три. Лучшая сдержка. Нельзя распускаться.
- Варвара. Можешь не говорить. Знаю. «Как не стыдно! Оторвалась от работы. За парнем сбегала? Зачем жёлтые чулки натянула? Зачем завилась? Зачем губы намазала? Зачем пудрой осыпалась? Зачем ботинки с каблуком?»
- Дисциплинер. А вот зачем ботинки с каблуком? Смотри.
- Варвара. Красивее. Почему ещё?
- Дисциплинер. Нет, смотри. *Ходит, надев ботинки.*
- Милда. Чтобы выше ростом быть.
- Дисциплинер. Нет. Неужели вы не видите? Очертания тела? Нет? Зад при высоких каблуках, зад выпирает и грудь. Поняли, в чём смысл?
- Варвара. Убирайся, дурак.
- Дисциплинер. Ты уверена?
- Милда. Дисциплинер, выйди. Мне надо перетолковать с Варварой.
- Варвара. Ну, начинай. Долго пилить думаешь?
- Милда. Морали читать не собираюсь. Я к тебе по совершенно особому делу.
- Варвара. По делу?
- Милда. Ты знаешь много ласкательных слов.
- Варвара. Пожалеть тебя?
- Милда. Когда ты разговариваешь с любимым человеком, ты ему говоришь ласковые слова, и он становится очень нежным. Скажи мне эти слова.
- Варвара. Ошалела? Точно сама не знаешь.
- Милда. Русский язык я знаю слабовато — я ведь латвийская батрачка. Ласковых слов и на ла-

тышском языке я слышала мало. Нежно со мной никто не говорил.

Варвара. Зато резолюции ты писать — фабрика. Зачем это тебе надо?

Милда. Надо. Говори. *Вынимает книжку.*

Варвара. Ей-же-ей, не знаю.

Милда. Ну, когда ты его целуешь, что ты ему говоришь?

Варвара. Как? Ну, говорю так: сволочинка ты и горшущка.

Милда. Говори всерьёз.

Варвара. Да я всерьёз. Ну, рыло, дурыло, поганец, чучело. Милый, миленький, милусенький.

Милда. Значит, можно взять прилагательное и прибавить к нему -енький, -усенький.

Варвара. Можно и -ёночек, -усик, -усёныш. Это всё?

Милда. Нет. У тебя платье найдётся?

Варвара. А зачем?

Милда. Поносить.

Варвара. Тебе?

Милда. Да. Я не испорчу.

Варвара. Чудно. А ещё что?

Милда. Моя папка с бумагами у тебя?

Варвара. На.

Милда *роясь*. Тут была одна бумажка. Нету. Что за чёрт! Куда могла подеваться? Слушай, кто-нибудь здесь рылся? Говори, я просто спрашиваю.

Варвара. Филиринов.

Милда. Ах, вот ты с кем... Берегись, Варвара.

Варвара. Чего берегись?

Милда. Он кокаинист. Гнилой он.

*Около второй ширмы.*

Похоронщик. Здесь кто есть? Звонили мне. А покойничек где? Вот он, одиночка! Ну ничего, мы родственников найдём. *Идёт к старухе.*

- Старуха. Вам чего?
- Похоронщик. Водички ведёрко не найдётся, красавица?
- Старуха. Эх, откуда тебя такого весёлого принесло?
- Похоронщик. Мы от Бюро похоронных процессий. У вас тут покойничек объявился.
- Старуха. Есть тут ведро — ребят мыла, да только...
- Похоронщик. Мы не бесплатно. Извольте полтинничек. Извольте. Так. Сейчас приступим. *Скрывается.*
- Старичок. Испить бы где. Слабый я. А всюду заперто. Водкой облили меня. А дочки нет. Сердце моё слабое.
- Дисциплинер. Вон вода. Действуйте, праотец. *Старичок пьёт.*
- Похоронщик. *Суетясь.* Где же покойник? Покойник где?
- Дисциплинер. По-моему, ведро покойнику много.
- Похоронщик. Обмыть?
- Дисциплинер. Нет, попить.
- Похоронщик. Попить? Это покойник? Так как же это? Дедушка!
- Старик. Вам спасибо, дорогой. По гроб не забуду, что воды принесли.
- Похоронщик. По чей гроб? Тётка, не нужно ведро-то. Воскрес старичок. Полтинник бы с тебя обратно.
- Тётка. Не знаю. Не родился ещё тот, кто бы с меня полтинник выдрал.
- Похоронщик. Нет, тётка, неправильно это. Только сегодня я в огорчении, а вы в воинственности. Я уже за полтинником зайду.
- Дисциплинер. Плохи дела?
- Похоронщик. На гробах сажу.
- Дисциплинер. Обидно. Товар-то портится. Ещё цинковые ничего.
- Похоронщик. Я думаю.
- Дисциплинер. Чистый цинк?
- Похоронщик. Да.
- Дисциплинер. Тяжёлый, небось?

Похоронщик. Цинку пудов на пять.  
Дисциплинер. И дорогой?  
Похоронщик. Рублей на триста.  
Дисциплинер. Знаете что, продайте мне полфунта гробу. Для электрических элементов. *Похоронщик бежит.*

Милда. Варвара, спасибо. Всего хорошего. Понатужься, приходи на собрание. Дисциплинер, идём. *Уходят.*

*Отряд добов\* входит в дом.*

Старуха. Кого надо?  
Доб. Квартиру перемонтировать. Жильцов нет?  
Старуха. Разбежались от покойника.  
Доб. Откуда начать можно?

*Перемонтаж. Вбегают жильцы.*

Жилец. Почему рушат?  
Жилица. Водопроводчики?  
Жилец. Почему ковры сняли?  
Жилица. Фикусы! Фикусы!  
Жилец. Что за фокусы?  
Жилица. Дворника.  
Доб. Здесь — угол для занятий, там — общие спальни, тут — столовая...  
Дворник. В чём скандал?  
Жилица. Всё перевернули. Хулиганы!  
Дворник. Кто будете?  
Доб. Дружина организаторов быта. Нас вызвали.  
Дворник. Сюда?  
Доб. Вот путёвка.  
Дворник. Квартира пять, а здесь три. Придётся вам очистить квартиру.

---

\* Доб — член добровольной организации быта.

Доб. Граждане, но так ведь лучше!  
Жилец. Валитесь! Валитесь!  
Жилица. Мои подушечки!  
Дворник. Может, и лучше, а придётся выбираться. Прошу, граждане.

*Добы уходят.*

Доб. *Вернувшись.* Тут я у вас клопа раздавил. Так позвольте возратить вашего клопа, а то претендовать будете.  
Жилица. Это не мой клоп. Это соседки.  
Жилец. Врёт, грязава.  
Жилица. Боже, как тоскливо, когда кругом идиоты.  
Жилицы. *Из-за ширмы.* Сама идиотка!

### Сцена «ХУЛИГАНЫ»

*Ворота в парк к клубу. Из клуба музыка. Два хулигана.*

Первый. Что ж ты, Ленский, не танцуешь?  
Второй. Не пускают. Сволочи. Дружину набрали. Я б этой дружине вразбивку кирпичом ноги поразмякал.  
Первый. Ерунда. Тихохонько. Скромнёхонько. Только влетит.  
Второй. Узнают. На чёрной доске. Пётр долгоносый там дежурит.  
Первый. А девочки — там. А жарко — там. А музыка там.  
Второй. Отстань.  
Первый. Брось фуфыриться. Не уходи. Я попробую втереться. Компанию сладим, дружину вышибем, тогда приходи пиво пить. Не уходи. *Убегает.*

*Андрюша и Ксеничка.*

Андрюша. Не уходите, Ксеничка.

Ксеничка. Нельзя, Андрюша. Сестра заругается.  
Андрюша. Ксеничка. Я вас проводил. Теперь вы меня про-  
водите до конца ограды.  
Ксеничка. Андрюша, поздно уже.  
Андрюша. Ксеничка. Я скоро у нас в гараже мотоциклет  
получу — сам ездить буду.  
Ксеничка. И меня покатаете?  
Андрюша. Обязательно, Ксеничка.  
Ксеничка. Андрюша, милый.  
Андрюша. Я уже себе фанерой угол отделяю. Вы ко мне  
придёте, Ксеничка?  
Ксеничка. Андрюша, что вы говорите. *Уходят.*

Голоса у клуба:

— Ну-ну!  
— Дай ему!  
— Катись калачом. Стервятина.  
— Товарищ, без крика.

*Сваленная в комок группа — дружинники выставляют хулиганов.*

Дружинник. Брось, товарищ, кусаться.  
Второй хулиган. Не смеешь. Ты хулиган.  
Второй дружинник. Брось хулиганить.  
Третий хулиган. Меня напрасно захватили.  
Первый дружинник. Ничего не напрасно. Оставь подножку.  
Ашкин. Я рабочий.  
Первый дружинник. Хулиган ты.  
Ашкин. Не смеешь рабочего гнать из рабочего клуба.  
Второй дружинник. А ты посуду не бей.  
Ашкин. Не твою посуду бью. *Поднимает кирпич.* Я ж  
тебя, гад, изуродую.  
Дружинник. Бросьте. Не пустим. Назад!  
Второй хулиган. У меня там шапка осталась.  
Первый дружинник. Свистнуть милиционера.  
Второй дружинник. Не стоит. Управимся.  
Первый дружинник. *Ашкину.* Отойди.  
Ашкин. *Зайдя сбоку.* Вот тебе, сволочь.

Второй дружинник. Голову? В кровь?

Первый дружинник. Ничего, дойду. Не пускай их.

*Дружинники отступают. Хулиганы за ними. Хулиган у стены цыком подзывает второго. Шепчутся.*

Ксеничка. ...А я ему говорю: «Нет, вы не смеете так нахально разговаривать».

Андрюша. В коридоре?

Ксеничка. Ну да, и прямо днём.

Андрюша. Жаль, меня там не было.

Хулиган. Товарищ.

Андрюша. Меня?

Хулиган. Прикурить дай. *Андрюша даёт прикурить.*

Ксеничка. Андрюша, ну давайте прощаться.

Андрюша. Ксеничка, ну ещё раз.

Ксеничка. Нельзя, Андрюша. Сестра будет мне кричать, что я гулящая.

Андрюша. Она не смеет, Ксеничка. Вон до того столба. Ну не упирайтесь.

Ксеничка. Ах, Андрюша, какой вы настойчивый. Ну разве можно так.

Андрюша. Ксеничка. Я на стену повешу ковёр, а на ковёр два кинжала сделаю и серебряной бумагой от шоколада обклею.

Ксеничка. Андрюша, вот столбик. Дальше нельзя.

Андрюша. Ну, я вас ещё провожу два столбика. Ксеничка, смотрите, если он опять будет в коридоре разговаривать...

Ксеничка. Я даже обращать внимания не стану.

Андрюша. Смотрите, Ксеничка.

Ксеничка. Андрюша, как можете вы мне не верить?

Андрюша. Ксеничка.

Ксеничка. Ну вот и до свидания.

Андрюша. Ну ещё пять шагов.

Ксеничка. Ах, Андрюша. Не тяните меня. Ну вот, пять шагов.

Андрюша. А теперь я вас пять шагов. Раз, два, три, четыре, пять. Ксеничка, у меня только ковра нет. Прошли бы до меня.

Ксеничка. Что вы.

Андрюша. А завтра?

Ксеничка. Не знаю.

Андрюша. Ксеничка, идите сюда. Здесь темно. Я вам на ухо.

*Хулиган кашляет. Ксеничка отшатывается.*

Ксеничка. Кто-то смотрит. Стыдно. Не идите за мной. Сестра вдруг вышла, увидит, заругается. Уходите.

*Андрюша уходит. Ксеничка идёт назад. Из сада гул компании.*

Голоса:

— Хватануть его по карточке.

— С чёрного хода не пробовал?

— Везде дружина.

*Ксения проходит мимо. Первый хулиган заступает ей дорогу.*

Первый хулиган. Барышня.

Ксения. Я не подаю... Ах, пропустите.

Первый хулиган. Позвольте закурить.

Ксения. Что вы говорите? *Метнулась в сторону. На дороге второй хулиган. Обернулась назад.*

Второй хулиган. У вас, барышня...

Ксения. Я не курю. Андрюша!

*Зажал рот, схватил. Потащил. Набежали Третий и Четвёртый хулиганы.*

Третий хулиган. Становись.

Первый хулиган. Я вперёд.

Четвёртый хулиган. Иди четвёртым.

Первый хулиган. Почему?

Четвёртый хулиган. Ты больной. От тебя ещё заразишься.

Первый хулиган. Плевать хотел.

- Четвёртый хулиган. Становись четвёртым.  
Первый хулиган. Становись скорее. Тихо.  
Ашкин. Куда становись?  
Третий хулиган. Не лезь не в очередь.  
Ашкин. Куда становись?  
Четвёртый хулиган. Я третьим.  
Ашкин. А я, значит, восьмым.  
Первый хулиган. Тише... Нарвёшься.  
Андрюша. *Прибежав.* Где?  
Ашкин. Чего толкаешься?  
Первый хулиган. С которой ходил?  
Андрюша. Ну да.  
Первый хулиган. Туда ушла. Туда.  
Андрюша. Мне слышалось, звали меня. *Андрюша убе-  
гает.*  
Третий хулиган. Рот ей зажми. Платок засунь.  
Андрюша. *Прибежав.* Нет, будто отсюда кричала.  
Ашкин. Чего маешься, земляк. Становись в черёд.  
Андрюша. В какой черёд? Куда этот черёд?  
Четвёртый хулиган. *Зажимая рот Ашкину.* К автобусу.  
Ашкин. Во-во, к автобусу.  
Андрюша. Куда ехать?  
Ашкин. А я со стройки. Вон на стройку поеду. Я шту-  
катур. Я восьмой, а ты будешь четырнад-  
цатый.  
Андрюша. Ах, господи. Ну же слышал, как крикнула.  
Первый хулиган. Мент шпилит. *Ко второму хулигану.* Пойди за-  
держи.  
Второй хулиган. Как — удержи?  
Первый хулиган. Устрой драку с Лёнькой для виду, потом поми-  
ришься. *Уходят.*

Голоса:

- Повернули мильтона.
- Здорово задрались.
- Разнимать пошёл.
- Скорей. Скорей там.

*Милиция и два хулигана.*

- Милиционер. Гражданин, не вырывайся.  
Второй хулиган. Не смеешь брать. Пусти.  
Милиционер. Гражданин, смирись.  
Второй хулиган. *Тянься к Третьему.* Я тебе покажу рукава рвать.  
Милиционер. Стой, гражданин. Стой, говорю.

*Хулиган вырвался, побежал. Милиционер — свисток ко рту. Хулиган его отбил ото рта.*

Милиционер. А, ты вот как. Стой, стрелять буду. *Свистит.*

*У очереди: Последние разбегаются. Вторым милиционер и хулиган.*

- Первый милиционер. С пульей не шути.  
Андрюша *пробегая.* Господи! У сестры её нет.  
Второй милиционер. Гражданин в кожанке, подойдите!  
Андрюша. Чего подойти? Занят.  
Второй милиционер. Помогите вот этого...  
Первый хулиган. Я у тебя прикуривал, а ты меня вместе с мильтоном брать будешь?  
Первый милиционер. Ну, гражданин, слышишь?  
Андрюша. Некогда мне. *Стон, выползает Ксеничка.* Кто такой?  
Первый милиционер. *Хулигану.* Стой! Убери нож! Всё равно поста не убьёшь. А на этом посту всё равно милиционер стоять будет.  
Ксеничка. Андрюша!.. больно... меня... Много...  
Андрюша. Ксеничка! Ксеничка... Тебя? Кто!  
Ксеничка. Много... В очередь...  
Андрюша. Изнасиловали... Ксеничку... Сволочи... Очередь... к автобусу... Ксеничка... Кто?  
Ксеничка. Вот. *На хулиганов.*  
Андрюша. Милиционер! Товарищ... Моя... эта... Моя... Мне обещалась. Испоганили... её... обгадили... они сейчас... за углом... Милиционер... товарищ... Кровь им выпустить,

жабам! Дай *хватает* револьвер, дай пере-  
стреляю! Сил нет моих.

Милиционер. Оставь револьвер.

Андрюша. Дай! Тоска мне. Убью своими руками... Они...  
Мою... Гадины... Расстрелять их!

Милиционер. Если надо — их Советская власть и расстреля-  
ет. Убери руки.

Андрюша. Ксеничка... как же... А ковёр-то как?

### Сцена «ХОЧУ РЕБЕНКА»

*Комната Милды. Входят — Милда с портфелем, Дисциплинер с узел-  
ком.*

Дисциплинер. В том углу лечь, как всегда?

Милда. Почему спрашиваешь?

Дисциплинер. Может быть, у тебя новый распорядок. Может  
быть, ты полюбила ходить по комнате.

Милда. Ничего я не полюбила. Хочешь чаю?

Дисциплинер. Чай вреден на ночь. В нём есть алкалоид теин,  
который действует возбуждающе.

Милда. Ты сейчас ляжешь?

Дисциплинер. Ес, как сказал бы Чемберлен. Во-первых, мне  
надо заниматься завтра утром, а тебе  
надо заниматься сегодня вечером.

Милда. Ладно, устраивайся. Я на тебя не смотрю.

Дисциплинер. Можешь смотреть. Я тебя не стесняюсь. Мил-  
да, ты рубаха-парень. Ты совсем не похо-  
жа на женщин. У тебя только один недо-  
статок — мало турецких диванов. А я,  
хоть и изобретатель...

Милда. Возьми тулуп. *Бросает ему шубу.*

Дисциплинер. *Раздеваясь.* Опять тезисы.

Милда. Да, к конференции культпросветчиков.

Дисциплинер. Скучный народ.

Милда. Что значит скучный? Капитулянтский уклон.

- Дисциплинер. И тебе культпросветчики не надоели?  
Милда. Мне твои брехала надоели, Дисциплинер.
- Дисциплинер. Ах, Милда, как ты туго поддаёшься русификации. Живёшь в РСФСР и не знаешь, что слова «брехала» в русском языке нет.  
Милда. Ну, брехни надоели.
- Дисциплинер. Брехня, Милда, к сожалению, не имеет множественного числа.  
Милда. Ну ладно, ты сам понимаешь.
- Дисциплинер. Я, конечно, понимаю, что с двумя квартирохозяйками в один вечер ссориться вредно.  
*Ложится, ёрзает.* Милда!
- Милда. ...согласование на местах. *Зажимает в книге.*  
Что?
- Дисциплинер. Ты видела «Мандат» у Мейерхольда?  
Милда. Ну, видела. Хорошая пьеса.
- Дисциплинер. Я тебя о пьесе не спрашиваю. Ты не Блюм. Ты помнишь, прислуга села на пистолет?  
Милда. Помню.
- Дисциплинер. Со мной точь-в-точь то же самое. Чувствую, что пистолет, а достать не могу. Возьми эту артиллерию. *Милда вытаскивает наган из шубы.*
- Милда. Как ты можешь спать в сапогах, Дисциплинер?
- Дисциплинер. А если ночью пожар будет, как я побегу?  
Милда. Ведь это негигиенично.
- Дисциплинер. Могу снять. *Копается в ногах.*  
Милда. Слушай, Дисциплинер. Ты грязен, как виен цукс.
- Дисциплинер. Прошу перевода.  
Милда. По-латышски это значит — как свинья.
- Дисциплинер. Могла и не переводить.  
Милда. Ты, вероятно, год не был в бане.
- Дисциплинер. Милда, это глупо. Как я могу быть в бане? Там моются всякие обыватели и чёрт знает кто. Сплошная зараза и совершенно

некультурный способ мойки, соответствующий низкому развитию производительных сил в крестьянской стране. Как последовательный социалист, я понимаю так: у каждого гражданина ванна — как в лучших гостиницах. А над ванной краны: горячий и холодный. И вот сажусь в ванну, и открываю кран, и подставляю копыта...

Милда. Значит, пока не будет социализма, ты не будешь мыть ноги?

Дисциплинер. Согласование на местах.

Милда. Какое согласование?

Дисциплинер. На этом месте ты остановилась в тезисах. Продолжай. Спокойной ночи.

*Из-за стен музыка.*

Милда. Опять музыка. Мне трудно под неё работать.

Дисциплинер. А мне легко под неё спать.

*Милда шепчет, листая книгу, и делает отметки. Стук в дверь.*

Милда. Да. Управдом входит.

Милда. *Оглядываясь.* А-а? Товарищ управдом. Насчёт отопления? Вон там что-то треснуло. *Жест в сторону парового отопления.*

Управдом. Какое отопление?

Милда. Паровое. *Внимательно роется в книге, вставляя реплики между делом.*

Управдом. Я не по этому делу. Мой рабочий день кончен. Можно присесть?

Милда. Да... Садитесь.

*Он поворачивает ключ в двери и подходит к столу. Следующая его речь в пунктах остановок. Она перебивается репликами «ага»... «да»... «понятно».*

Управдом. Товарищ Ласкову знаете? Она мне о вас говорила. Много интересного.

Милда. Нашла знаменитость.

Управдом. Вы вся в работе. Неужели вы не даёте себе передышки? Неужели не отдыхаете?

Милда. Когда сплю.

Управдом. А пиво?

Милда. Очень редко.

Управдом. А театр?

Милда. Не люблю.

Управдом. А музыку?

Милда. Не перевариваю.

Управдом. Я тоже работаю как зверь. Восемь часов в сутки, но зато умею отдыхать. Без веселья нет отдыха. А нервы ни к чёрту. Смеяться разучился, только зубы скалишь злобно. Но выпьешь хорошенько... Вы пьёте? Вы пьете, может быть? Я принесу.

Милда. Нет.

Управдом. Вы меня не слушаете. Видите, товарищ... то, что я скажу, вам покажется, может быть, странным... я знаю вас как человека, абсолютно лишённого предрассудков... Это не комплимент... Это факт... Вы слушаете? Ну вот, видите, жена моя неделю тому назад уехала к отцу... Я один... Срок достаточный, чтоб назрела непреодолимая физическая потребность в женщине... Не к проституткам же идти, вы сами понимаете... Я давно наблюдаю вас и знаю, что вы здоровый, крепкий человек, одинокий... прекрасный товарищ. Вряд ли вы откажете товарищу в такой понятной просьбе... да? Значит, можно?

Милда. *Оторвавшись.* Простите, товарищ. Я очень невнимательно вас прослушала. Будьте добры повторить.

- Управдом. Чёрт знает что... в двух словах... У меня, видите ли, руки дрожат, и я одурел совсем: жена уехала — нужна женщина...
- Милда. При чём здесь я?
- Управдом. Вас прошу... Вы живой человек... Не можете же вы без мужчины... какие-нибудь полчаса... по-товарищески...
- Милда. Товарищ...
- Управдом. Я знаю. Я спятил. *Берет её за руку.* Абсолютно нормален, абсо...
- Милда. Товарищ.
- Управдом. В чём дело? Если вы увидите больного — так дадите ему лекарства, если увидите голодного — дадите ему хлеба.
- Милда. К больному я вызову неотложную помощь, голодного направлю на питательный пункт, а вам... товарищ...
- Управдом. Чего вы боитесь? Ребёнка? Не беспокойтесь, я тоже понимаю толк в противозачаточных. У меня с собой... Какое мещанство. Чего боитесь?
- Милда. Ничего не боюсь. Триппера боюсь... Идите на бульвар или...
- Управдом. Или?
- Милда. Или у себя в комнате разрешите вопрос без женщины.
- Управдом. Так. Вы думаете? Вы убеждены?
- Милда. Онанизм в вашем возрасте и в вашем положении, по-моему, только полезен.
- Управдом. Не ваше дело. Так вы не хотите?
- Милда. Не хочу.
- Управдом. Какое идиотское мещанство. Тупая пошлость.
- Милда. Вы кончили?
- Управдом. *Зажимает ей рот, тащит к кровати.* К чёрту... ложись... ложись...

*Милда свободной рукой нашаривает револьвер, не достаёт, нащупывает книгу, бьёт книгой управдома в бок, отталкивает.*

Милда. Вон отсюда!

*Управдом отскакивает и наступает на Дисциплинера.*

Дисциплинер. Осторожно! Что за гадость! Милда!

Управдом. А-а-а! Ну, теперь всё понятно... Извините...

Дисциплинер. Что понятно?

Управдом. Вас не касается. Я с ней разговариваю.

Милда. Дисциплинер! Открой ему дверь.

Управдом. Назад! Чтоб до меня вышибала дотронулся!

Дисциплинер. Я вышибала? Ты, сукин сын!

Управдом. Потихе.

Дисциплинер. Катись, мерзотина!

Управдом. Благоволите потихе, мужчина. Здесь не публичный дом, кругом спят.

Дисциплинер. Скотина. Сволочь. Я же тебе из морды...

Милда. Дисциплинер, стой...

Дисциплинер. ...крошево сделаю...

Милда. Дисциплинер, считай!

Дисциплинер. Я тебя размалюю.

Милда. Считай, слышишь.

Дисциплинер. Я тебя изуродую, разъедай твою купорос.

Милда. Дисциплинер!

Дисциплинер. Я тебя раз...

Милда. *Растолкнула их.* Считай.

Дисциплинер. *Жалобно.* Два... три... четыре... *Хочет выбросить сидящего на полу управдома, но дверь заперта.* Милда, ключ у тебя?

Милда. Дверь открыта.

Дисциплинер. Заперта.

Милда. Предусмотрительный малый. Отоприте. *Руки управдома дрожат.* Дисциплинер, открой. *Руки Дисциплинера дрожат.* Дай сюда. *Открывает дверь.*

Управдом. С этой гадостью надо покончить.

- Милда. Совершенно верно, товарищ управдом.  
Голоса в коридоре:  
— В чём дело?  
— Скандал?  
— Кто скандалит?
- Скрипучий голос. Работать не дают. Прекратите безобразия!  
Управдом. Беспризорные граждане в комнатах валяются.  
Милда. Вы за этим сюда приходили?  
Управдом. Шш. После десяти часов разговор в коридоре воспрещён. Просил бы подчиняться правилам. До свиданья. Запомните, до свиданья.  
Милда. Были гады в гражданскую, есть гады и в наше время.
- Дисциплинер. Милда! Запереть?  
Милда. Не надо. Теперь не придёт.
- Дисциплинер. Пятым томом? *Поднимает книгу.*  
Милда. Помогла книжка. На тебя он больно наступил? Ложись спать. *Тишина. Милда занимается. Увязка школ... школ... увязка школ с полит... Вот шибзик — на шермачка заявился... противозачаточные... Увязка школ...*
- Дисциплинер. Напрасно ты меня считать заставила.  
Милда. *После молчания. Дрянь, из работы вынул. Придётся спать. Ложится. Темно. Окликает. Дисциплинер.*
- Дисциплинер. А?  
Милда. Не спишь?  
Дисциплинер. Не сплю.  
Милда. Вот он... Прибежал — нервы, видишь ли, разболтались. Хочет, а мне вот противно.
- Дисциплинер. Дезорганизация... Это половой невроз... Все мы сейчас больны.  
Милда. Нет. Слушай. У меня в голове путается. Как ты думаешь, может женщина хотеть хорошего ребёнка без мужа?

Дисциплинер. Что значит «может»? Должна хотеть. Именно без мужа. Сейчас что? Хаос, случайность. Люди сваливаются в случке там, где встретились: вагон — вагон, канцелярия — канцелярия, общежитие — общежитие. Милда, есть дикари, которые запрещают на свадьбах напиваться, чтобы не портить потомства. А у нас нарочно налижут. Что удивляться, что дети наркотиков, сифилитиков, алкоголиков выходят идиотами, эпилептиками, золотушными, неврастениками. Сифилис, сволочь. Он спрячется и выскочит через четыре поколения, съест человека. Ты смотри, какие сорта пшеницы, какие кочаны капусты, каких изумительных лошадей и собак получают, искусственно, спаривая лучших родителей.

Милда. Дисциплинер, одну минуту.

Дисциплинер. Постой, Милда. К чёрту мужей. С ними одна путаница. Что ты скажешь про шприц? Государство даёт лучшим производителям лучшие сперматозоиды. Государство поощряет такой подбор. Этих детей оно берёт на своё иждивение и прорабатывает породу новых людей.

Милда. Дисциплинер, я тебя не про то спрашиваю.

Дисциплинер. Таким образом научный контроль будет над человеком не только во время воспитания, не только во время родов, но и во время зачатия.

Милда. Стой, болтун. Без мужа — это значит, я хочу ребёнка, но не хочу мужа, не желаю семьи. Вот я ему говорю: дай мне ребёнка.

Дисциплинер. Ты? Именно ты?

Милда. Дисциплинер, дурак, неужели ты не понимаешь? Что ты издеваешься?

Дисциплинер. Я?

Милда. Женщина я, по-твоему, или нет? *Дисциплинер остолбенел, бросился к одежде, накинул штаны, выбежал.* Хочу ребёнка. Ребёночка мне. Сил нет. Работа из рук валится. Хочу ребёнка.

### Сцена «БАЛ. “ШИММИ”»

- Саксаульский. Граждане, торопитесь.
- Первый кавалер. Торопитесь.
- Первая дама. Дитя, торопись, торопись.
- Второй кавалер. Пись, пись, пись.
- Вторая дама. Как пусто, неудобно.
- Первый кавалер. Уют — это мы сами.
- Студийка. Это ваш интимчик? Почему такой пустой? Строители хотели его уже начать ломать, но почему-то не успели. Очень приятно.
- Первый кавалер. Значит, завтра с утра наш интимчик перестанет существовать?
- Саксаульский. Есть все данные, что его удастся перенести в Деловой клуб.
- Второй кавалер. За чем дело стало? За деньгами?
- Саксаульский. Не в деньгах дело. А тут образовался какой-то кооператив матерей. Они предпочитают забрать клуб под свои пелёнки.
- Первый кавалер. Клуб рискует отойти к матерям.
- Саксаульский. Приняты меры, граждане, приняты меры.
- Китти. Я сегодня видела этих матерей.
- Второй кавалер. Могила?
- Китти. Сплошная тоска.
- Саксаульский. Довольно болтать. За инструмент.
- Вторая дама. Рояля нет.
- Филиринов. Рояль сегодня качался над панелью, как лакированный висельник, и в крышке рояля отражались трамваи.

Саксаульский. Не надо рояля. Мы сами себе рояль. Оркестр.

*Образуется оркестр губной, начинается шимми. Все танцуют и припевают. За окном Гринько, Яков и техник.*

Гринько. Смотри, что делается-то! Батюшки. Пузом на пузо. А этого толстого зубами за ухо взяла. Наши так не умеют. Нет, не умеют.

Саксаульский. *К Китти.* Вам хорошо?

Китти. Очень.

Саксаульский. Правда, приятное общество? Богема высшего полёта.

Китти. Я теперь тоже богема?

Саксаульский. Да.

Яков. Люльку скинешь. Тише. Смотри, у того затылок красный, ветчина через воротник свешивается. Ых, как бы я по этому затылку. Буржуй.

Саксаульский. Вон та, в чёрном — Ярцева.

Китти. Ах, вот как?

Саксаульский. А этот, худой, — Свистельский.

Китти. Неужели?

Саксаульский. А те трое — Смурский, Снарский и Лерский.

Китти. Какие замечательные!

Гринько. Какой буржуй? Бухгалтер, а вон другой. Смотри, чулки-та, а ноги у баб блестят-то. Как она в него вмялась! Всё равно, будто четвероногий человек о двух задницах по комнате мается. Прямо цирк.

Яков. Запрещено у нас в Советской этот фокс танцевать или нет? Давай кирпич. Я им сейчас звиздану.

Гринько. Брось.

Яков. Чего брось, отодвинься.

Гринько. Оставь кирпич. Не хулигань.

Яков. Буржуев, нэпачей покрываешь? Сволочь ты.

Гринько. Не лайся. От них вреда нет. Одна аренда. Бросай кирпич. *Хватает Якова за руку с кирпичом.*

Яков. Не яри. Я тебя.

Гринько. *Заламывает руку Якова; через плечо ему.* Товарищ десятник.

Десятник. Чего?

Гринько. В бывшем клубе ломать можно?

Десятник. С утра будем.

Гринько. А ежели есть свободные руки, начать можно?

Десятник. Ладно.

Гринько. Хочешь потолок ломать?

Яков. Хочу нэпачей бить.

Гринько. Нэпачей бить нельзя. Штукатурку ломать можно. Пойдёшь потолок ломать?

Яков. Буржуев штукатуркой бить?

Гринько. Забубнил. Никого не бить, делать очередной сектор строительной работы в помещении двадцать три «а», понял?

Яков. Ну ты, брат, и хитрюга.

*В разгар шимми на люльке влетают в клуб под потолок. Сыплется штукатурка.*

Гринько. Извиняемся, граждане. Спешная работа. Видите, в три смены работа. Надо скорее дом перестроить. Простите за беспокойство.

В толпе крики:

— Возмутительно!

— Оскорбительно!

— Унизительно!

Яков. *Долбит потолок.* Эх, брат. Лихо дерево. Штукатурка. Лихо дерево.

Гринько. Бей. Поддай. Подбей-бей-бей. Дай-наддай. Наддадададай.

*Выбегают пары. Комната пустеет.*

- Яков. *Высвечивая углы лампы.* Крыс больно много.  
То ль от сырости, то ль от сытости.
- Гринько. А брось ты кирпич — считай, платье порвал —  
десять, манишку испачкал — семь целко-  
вых, за оскорбление — пятёрку штрафа.  
Сколько убытку рабочему государству.
- Яков. Десять, да семь, да пять — двадцать два.
- Гринько. То-то.
- Оба. Дай наддай наддаддаддай.

### Сцена «ВЫБОР ОТЦА»

#### *Стройка*

- Милда. Товарищ Вопиткис?
- Вопиткис. Товарищ Милда, здравствуйте. Ко мне?
- Милда. К вам.
- Вопиткис. Бледноваты. Неважно выглядите. Вероятно,  
шум в ушах. Да? Бессонница. Да? Нервы.  
Да? ...
- Милда. У меня, доктор, нервов нет. У меня нервы —  
как эти тросы. Я же лошадь.
- Вопиткис. Ну, зачем такие преувеличенные выражения!
- Милда. Видите ли, доктор...
- Вопиткис. Ну, слушаю. Выкладывайте.
- Милда. Я, видите ли, не для себя даже, а тут дивчина  
знакомая хотела бы.

#### *Внизу волнение. Наряд милиции оцепляет стройку.*

- Агент угрозыска. Может быть, он не отсюда. Вы ошибаетесь.
- Андрюша. Я его знаю в лицо. Ашкин?
- Агент. Ашкин.
- Андрюша. Емельян?
- Агент. Емельян.
- Андрюша. Здесь на стройке.
- Первый рабочий. Чего там приключилось?

- Второй рабочий. Мильтоны набежали.  
Первый рабочий. *Ашкину*. Не за тобой ли пришли? Морда у тебя преподобная.  
Второй рабочий. Говори, стёкла бил вчера или обложил кого в клубе?  
Первый рабочий. Ты чего побелел? Опохмелки захотел?  
Агент. Вы Ашкин?  
Ашкин. В чём дело, товарищ? Что надо?  
Агент. Вы Ашкин?  
Ашкин. Ну, я.  
Агент. Следуйте за мной.  
Ашкин. Почему? В чём дело?  
Первый рабочий. Что парня дёргаете с работы?  
Второй рабочий. В чём обвиняете?  
Агент. Вы забыли вчерашнюю девицу?  
Гринько. За что его волокут?  
Второй рабочий. С девчонкой, что ль, баловался?

*Ашкина свели вниз. Против него Андрюша.*

- Ашкин. Что надо?  
Андрюша *Рванулся, агент удержал*. Товарищ.  
Ашкин. Чего, говорю, надо?  
Андрюша. Забыл, значит?  
Ашкин. Пьян был.  
Андрюша. А как девчонку за стену завели, а как над ней очередь встала, ты восьмой стоял, ещё хвастал.  
Ашкин. А тебе что за дело? Ты тут кто?  
Андрюша. Я кто?  
Ашкин. Да, ты кто?  
Андрюша. Я жених девчонкин. Ты знаешь, что вы с ней сделали? Высшая мера. Да.  
Ашкин. Ну, ты. Ну. *Подходят двое рабочих с носилками. Ашкин решил, что на носилках тело. Чего такое? Рабочие ставят носилки. Не надо. Убери. Не открывай. Не надо. Его мили-*

*ция хватает за руки. Чего мёртвых носите. Убери!*

*Рабочие скидывают рогожу, бадьи и начинают красить.*

Агент. Один был?

Андрюша. С приятелями.

Агент. Надо пошарить здесь. *Допрашивает Ашкина.*

Ашкин. Ладно. Все крутили, все и отвечаем. Что, я один отвечать буду? Тогда и остальных бери. Все в очереди стояли. *Агент записывает.*

Первый рабочий. Не иначе как слободская шпана его подбила.

Гринько. Вот тебе и девчонка.

Яков. Ерунда это. Неправильно. Девчонку слапал. Сами девчонки виноваты, стервы.

Гринько. Чего орёшь?

Яков. Ничего не орёшь. Сами девки виноваты. Чего он сделал? Выпил и сослепу на бабу полез. А что бабы делают? По улице идёшь, всё равно как по спальне. Икры розовые шёлковые, обсосанные. Зады плятятся. Губы в кровь раздавлены. Чего они меня раздрают? Они со мной спать пойдут? Они с богатенькими спать пойдут. Я хожу на бабу голодный — а она по улице задницей вертит. Духами дышет, пудрой обсыпана. Она целый день так раздрается, всё равно где — в канцелярии, в столовой, на службе. Тьфу. Так попалась — не пеняй.

Вопиткис. Слышите?

Милда. Хулиганы.

Вопиткис. Почему хулиганы? Крепкие здоровяки. Таких здоровяков, как этот Яков, — поискать, редкостная пара.

Милда. Здоровые парни?

Вопиткис. Ни чахотки, ни неврастении, ни венерики — выставочные экспонаты. Гордость нашего

спортзвена. Ну, мы отвлеклись. Продолжайте. Что ваша подруга?

Милда. Подруга?

Вопиткис. Ну да. Просила вас узнать у меня о чём-то...

Милда. Вылетело из головы. Сейчас припомню.

Вопиткис. Ну, припоминайте.

*Милда идёт к паре.*

Яков. А если человека задразнили, он и на смерть пойдёт.

Гринько. Брось. Девчонку вдесятером занасиловали.

Первый рабочий. *Жениху*. Насмерть?

Андрюша. Конечно, нет. Какая это невеста. Только я так не оставлю. Я их найду. Пусть расстреляют.

Милда. Товарищ.

Гринько. Вы меня?

Милда. Да, и вашего товарища. Вон того.

Гринько. Фролка! Вот это да!

Яков. Гринь. Кран влево на полметра.

Гринько. Постой минуточку.

Яков. Чего там?

Гринько. Помнишь в клубе товарища? Завертел, а он бабой оказался.

Яков. Ну так я при чём?

Милда. *Якову*. Здравствуйтесь, товарищ. На одну минутку можно вас попросить вниз?

Яков. Не особо можно. Я к тому и не видел, как он вас схватил.

Милда. Я не за тем.

Яков. Ну, слушаю.

Милда. Скажите, ваш отец и дед из крестьян или рабочие?

Гринько. *Передразнивая*. И что вы делали до шестнадцатого года, а если нет, то почему?

Яков. Анкету, что ль, заполняете?

Милда. Нет, это мне нужно.

- Гринько. Для доклада?
- Милда. Да, вроде.
- Гринько. Бабы наши говорили, что вы им всё доклады читаете. Строгая, говорят. Нераспорядительность. Распыление времени. Распыление энергии. Пороки.
- Милда. Чего это?
- Гринько. Вас так дразнят за строгость — прямо, говорят, монашенка.
- Яков. Это вы ясли налаживаете?
- Милда. Я. А что?
- Яков. Ничего. Полезно. Я смотрел у инженера планы. Когда дом отстроится, тут не ясли, а целый дом матери и ребёнка будет. На месте старого клуба. А клуб — в нижний этаж.
- Милда. Извиняюсь, мы отклонились.
- Гринько. Вы насчёт дедов? Мой дед мужик, а отец дьячок. А вот он — прямо граф. Отец и дед — путиловские металлисты.
- Милда. Ещё вопрос — были ли у вас в роду пьяницы?
- Яков. Дед, кажется, пил.
- Гринько. Мои — староверы.
- Липа. Эй, там, берегись! *Катится в вагонетке по рельсам вниз.*
- Гринько. Осторожно! *Хватает Милду и удерживает. Яков перескочил через рельсы.*
- Яков. Липка, дура. Переехать так можешь. Чего, ошалела?
- Липа. Не лайся. Не зевай. А то после работы тебе накладу.
- Гринько. Наклады. Он, чёрт, вашу сестру тут честил.
- Милда. Не уходите минуту — я сейчас. *Идёт к доктору.*
- Липа. Это кто такая?
- Гринько. Это такая солдат-баба. Сурьёзная. И нами интересуется.

- Липа. Смотри, Яшка.
- Яков. Смотрю.
- Вопиткис. Вспомнили, о чём просила ваша подруга?
- Милда. Вспомнила. Она ставит вопрос так: кто лучше отец — осмотрительный или удалой?
- Вопиткис. Смотря по характеру матери. А эта женщина относится к числу горячих, вспыльчивых, или нет?
- Милда. Сухая, рассчитанная педантка.
- Вопиткис. Тогда нужно брать того, кто перебежал через рельсы... Виноват, я хотел сказать — удалого.
- Милда. Спасибо, доктор.
- Вопиткис. Не стоит, товарищ Милда. Больше ваша подруга ни о чём не говорила?
- Милда. Нет, всего...
- Вопиткис. Товарищ Милда. Если ваша подруга давно не рожала, скажите ей, что очень существенно для верности зачатия сделать промывание матки раствором соды. Хотите дам рецепт?
- Милда. Ладно. *Берёт рецепт.* Спасибо. Стойте, вы написали рецепт на моё имя. Исправьте. Подругу мою зовут...
- Вопиткис. Я не буду его исправлять. Всего хорошего.
- Гринько. Задерживаете, товарищ.
- Милда. Выясняла кое-что.
- Гринько. Насчёт дедушки?
- Милда. *К Якову.* Меня, товарищ, особенно интересуют вы.
- Гринько. Не везёт мне. Дьячок подвёл.
- Милда. Вы, выходит, стопроцентный пролетарий.
- Яков. Ничего не стопроцентный. Врёт он вам. Балагур.
- Милда. Как не стопроцентный?
- Яков. Ну да. Отец у меня кондуктор, а не путиловец.

- Милда. Но не интеллигент?
- Яков. Нет, конечно, не интеллигент.
- Милда. Товарищ, у меня к вам просьба. Здесь разговаривать неудобно, и вам работать надо. Не зашли бы вы ко мне сегодня вечером?
- Яков. Не мастер я разговаривать. Или работу какую дать хотите?
- Милда. Да, есть дело. Приходите. Часов в девять можете, или в десять?
- Яков. В десять? Поздновато. На работу-то в шесть выходить.
- Милда. Ну, в девять.
- Яков. Ладно. Куда прийти?
- Милда. Вот мой адрес. Всего, товарищ.
- Гринько. Товарищ!
- Милда. Да?
- Гринько. Вот у меня прадедушка разбойником был.
- Милда. Да? Очень интересно.
- Гринько. Но несущественно?
- Милда. Да. *Уходит.*
- Гринько. *Бросает шапку.* Эх! Неинтересны наши бабушки! Полметра балку влево. Эй, штукатур, чёрт! Почему не на месте?
- Яков. Сам созвал, а теперь звонишь. *Бежит вверх.*
- Липа. Яков, вечером в сад пойдёшь?
- Яков. Не знаю. Не скажу. Освобожусь — пойду.

*Выводят под конвоем Ашкина и ещё двоих.*

- Агент. Пошли.
- Ашкин. Прощай, ребята.
- Рабочие. *Хмуро.* Ладно.

*Подходит управдом к агенту. Саксаульский с управдомом смотрят на процессию.*

Управдом. Взялись за голубчиков. Теперь легче будет.

Саксаульский. Нашим жёнам по улицам пройти нельзя. Эту сорную траву надо выполоть.

Управдом. Расстреляют пару молодчиков — живо притихнут.

Милда. На улице притихнут, а в комнатах?

Саксаульский. В чём дело?

Милда. Сами хороши. *Уходит.*

Саксаульский. Это та самая ясельница.

Управдом. Необычайно вредная тварь.

### Сцена «ЗАЧАТИЕ»

*Дом. Освещённые окна. Филиринов и Вопиткис.*

Голоса:

— Зажги красный.

— Не зажигай.

— Открой пианино. *Музыка.*

Филиринов. И есть после сумерек час, когда покончено с нужной работой. Тогда дома воркуют, как влюблённые гиппопотамы.

Вопиткис. Прожили без искусства? Без стихов, без музыки, без влюблённости. Дома стонут от изнеможения.

*В доме начинается стихотворье:*

«Это было у моря.

Ах, опять, ах, опять без возврата.

Бейте в площади...»

*Внизу, в воротах, фигуры хулигана и женщины.*

Хулиган. Придёшь в пивную?

Женщина. Приду. Пусти.

Хулиган. Ну, пущу.

*На высшей ноте декламации хор кончается экстазной нотой двух котов на крыше.*

- Филиринов. Больше стону. Больше темперамента.  
Вопиткис. Половой невроз. Половая психопатия.  
Филиринов. Бросьте, вас не услышат.  
Мужской голос. Ближе.  
Женский голос. Не надо.  
Мужской голос. Ближе...  
Женский голос. Ты раздавил мне губы. Пусти. Вон! Солнце, солнце...

*Откуда-то идущие войска пением совпадают с последним словом строфы:*

- Солнце полудённое,  
Жара — не подступи.  
Конная Будённого  
Раскинулась в степи. *Гик, свист.*
- Филиринов. *В наркотическом обалдении.* Мой город, мой гигант. Сталь, бетон, стекло. Во имя меня мчат поезда, бегут трамваи, рычат автобусы и скачут пролётки. Я хозяин!
- Милиционер. Отойдите, гражданин. Вас раздавят.  
Вопиткис. Опять нанюхались. Пока вы не напишете санитарную инсценировку, я вам не дам ни копейки аванса.
- Филиринов. Инсценировка. Я хочу изобразить сифилис царём Ассархадонном.  
Вопиткис. Попридержите пегаса.  
Филиринов. Не могу же я изобразить сифилис частником в толстовке.  
Вопиткис. Почему?  
Филиринов. Не могу.  
Вопиткис. Ерунда.

*Вошла Милда, бросила свёрток.*

Милда. Без десяти девять. Ой! Ой!

*Ласкова ворвалась.*

Ласкова. Милда!

Милда. Я.

Ласкова. Не раздевайтесь.

Милда. Почему?

Ласкова. Идёмте. По дороге расскажу.

Милда. Куда?

Ласкова. В клуб. Там дым коромыслом. Без вас до драки дойдёт.

Милда. А что?

Ласкова. Насчет яслей. Началось случайным собранием работниц, а потом встряли хозяйки. За хозяйками — студийцы. Теперь там каша. За студийцами — добы-комсомольцы.

Милда. А почему вы их не уняли?

Ласкова. Во-первых, я не в курсе, а во-вторых, куда мне с моим голосом в их крик лезть. *Разворачивает свёрток.* Я думала — съестное, а оказывается...

Милда. Съестное в столе. Только, товарищ Ласкова, я очень прошу вас. Мне совершенно некогда.

Ласкова. Убраться прикажете?

Милда. Зачем так резко? Я ничего не приказываю. Я занята. У меня сегодня люди.

Ласкова. Я могу прилечь там, за ширмой.

Милда. Нет, Ласкова, это неудобно.

Ласкова. Неудобно? Я не понимаю.

*Стук в дверь.*

Милда. Войдите. *Входит Яков.*

Яков. Здравствуйте. Ну вот, я зашёл. Не опоздал?

Милда. Нет, вовремя. Будьте знакомы. *Знакомятся.*

Яков. Прямо со стройки к вам, даже рук не помыл.

Милда. Вот умывальник. Действуйте, товарищ.

Ласкова. Вы не с большой ли стройки?

- Яков. С ней самой.
- Ласкова. Не слышали, крик в клубе ещё продолжается?
- Яков. Это бабья визготня-то? Продолжается.
- Милда. Товарищ Ласкова, вы поступите нехорошо, если не сходите туда.
- Ласкова. *Будто не слыша.* Почему вы, товарищ, с таким презрением — «бабья визготня»?
- Яков. Почему с презрением? Я просто. Визжат — за четыре квартала слышно. Ясно — визготня. Не щенячья же.
- Ласкова. Строги вы к женщинам, товарищ. Строговаты.
- Яков. А что с ними нежничать?
- Ласкова. Не надо, значит, нежничать? Совершенно? Точно вам самому не приходилось нежничать. Значит, если вам женщина нравится...
- Яков. Любовь, что ли?
- Ласкова. Называйте любовь, если хотите. Тоже не будете нежничать?
- Милда. Товарищ Ласкова, вы мне обещали прийти на собрание.
- Ласкова. Ничего подобного.
- Милда. Я ещё раз прошу вас.
- Ласкова. Мне гораздо интереснее побыть здесь и довести до конца спор с этим товарищем.
- Милда. Товарищ Ласкова...
- Ласкова. Вы мне говорили, что заняты. Пожалуйста, кончайте скорее с товарищем и мы выйдем вместе с ним и по дороге dokonчим наш спор. Хорошо?
- Яков. Я — пожалуйста. *Милде.* Вам вопросы заполнить?
- Милда. Я товарища несколько задержу.
- Ласкова. Пожалуйста, я не тороплюсь. *Якову.* Значит, на женщину надо исподлобья? По-бычьи?
- Милда. *Ласковой.* По-вашему, надо наоборот?

- Ласкова. Я вообще не понимаю, зачем создавать какую-то тяжесть, грузность, неловкость в отношениях. Легче, проще, случайнее.
- Милда. Легче, проще, случайнее. Ваш принцип. Хороший принцип, только плохие от него последствия.
- Ласкова. Товарищ Милда, что с вами?
- Милда. У вас триппер не от этой ли случайности завёлся?
- Ласкова. Вы с ума сошли! Ведь я же вылечила! Что с вами? При товарище...
- Милда. А чем товарищ плох? Зачем прятаться? Легче. Проще. Случайнее.
- Ласкова. Ревность? Так. Глупо. Могли сказать просто.
- Милда. Я полчаса уже говорю просто.
- Ласкова. Нда... Тихоня. Долой романтику, долой романтику, а в тишине карася ловит. Триппер... Сука! *Уходит.*
- Милда. Не разоряйтесь, Ласкова.
- Яков. Вас рассердила подруга?
- Милда. Нет, я просто не могу найти формулировок. А вы торопитесь?
- Яков. Нет, у меня с полчаса есть.
- Милда. Не больше?
- Яков. Да я вот обещал одному человеку в сад пройтись.
- Милда. А вы хотите? Выпить?
- Яков. Нет, непьющий. А вот музыку послушать, или кино. Кстати, вы у меня про деда спрашивали. Я ещё вспоминал и вспомнил: дед у меня силач был, всех борцов в цирке валял, а потом ещё сумасшедшим он был.
- Милда. Как сумасшедшим?
- Яков. Буйный.
- Милда. Больной?
- Яков. Как сказать? Это не от болезни, а правильнее — от здоровья. У него жена была

и сблудила. Ну, он в буйство пришёл и её придушил, она потом долго болела, а его пришлось в рубашку увязать. Я эту рубашку помню — рукава у неё по сажени. А вы, товарищ, писательница, что ли?

Милда. Нет.

Яков. А то я всё вспоминал из дедовского, чего бы вам сообщить. Для доклада какого это собираете?

Милда. Я вам сейчас поясню, товарищ. Слушайте внимательно. Говорю я плохо, и вообще вопрос очень трудный.

Голос. Гражданка, вам звонят на парадном.

Милда. Будьте добры, очень прошу. Откройте и скажите, что меня нет. *Якову*. Вы, конечно, представляете себе, что вот у нас идёт всеобщая стройка. Кооперация там, больницы, школы. Одним словом, чтоб человеку было лучше.

Голос. Не верят. Говорят, какая-то ваша подруга их сюда направила.

Милда. Закройте дверь. Позвонят и уйдут. А всё-таки придётся запереть. *Запирает дверь*.

Яков. Всё дела заедают?

Милда. Да. На чём я кончила? Да, это не то. Видите, товарищ, как бы вам попроще сказать. Вы знаете, есть производство. Это когда продукты на фабриках или на земле получают, а есть воспроизводство — это когда обновляют самый род человеческий, попросту — людей рожают.

Яков. Так, понимаю.

Милда. При плохой постановке производства получается плохого качества продукт. При неправильной постановке воспроизводства получают плохие люди: от заражённых

родителей — заражённые дети, от пьяниц  
родителей — слабоумные дети, от умствен-  
но ненормальных — дети-самоубийцы.

Яков. Так, понимаю.

Милда. А тут пристёгивается брак, семья, которая воспитывает ребенка плохо, по образу и подобию своему.

Голос. Граждане, к вам случайно не забросили письма для номера сорок второго?

Милда. Будьте добры, не мешайте. Никакого письма не знаю.

Голос. Как двери отпереть — будьте добры, а как письмо — то не мешайте.

Милда. Ну, извиняюсь за резкость, только я занята. *Тишина, где-то заплакал ребёнок.* Слышите, плачет. Вероятно, живот болит.

Яков. Скорее, тити просит, проголодался. Вы, значит, ребятами интересуетесь?

Милда. Да. Ближе к делу, товарищ. Я, товарищ, хочу иметь ребёнка, но хочу иметь хорошего ребёнка, чтобы отец его был здоровый парень, и чтобы отец его был рабочий парень. Вот.

Яков. Ну что ж. Это неплохо.

Милда. Значит, вы согласны быть отцом?

Яков. Я? Отцом?..

Милда. Вы. Отцом.

Яков. Да вы ошалели, товарищ?

Милда. Я абсолютно нормальна.

Яков. Во-первых, товарищ, у меня уже есть, ну, как бы это сказать, — женщина. Я с ней, может, в ЗАГС пойду. Охота. Вы блажить захотели, а я разделявайся.

Милда. Товарищ! Одну минуту. Обсудим по пунктам. Бывает у женщины: возьмет её за горло сила, и вся работа из рук вон. Я не хочу мужа. Я хочу ребёнка. Мне вы сами не

нужны. Мне нужны ваши сперматозоиды. Сама я абсолютно здорова — свидетельство от врача от вчерашнего дня. Для вас риска заразы нет. Я не собираюсь разбивать ваши связи с другой женщиной. На вас не ложатся никакие обязательства, если опасаетесь алиментов — это я предусмотрела, вот документ, нотариально засвидетельствованный отказ мой от каких бы то ни было претензий к вам. Итак, резюмирую. Вы ходите ко мне спать до тех пор, пока не определяется беременность, после чего мы расстаёмся, не имея никаких претензий друг к другу.

Яков. Товарищ, я вас понимаю. Но почему ко мне? Мало ли парней на свете?

Милда. Товарищ, я долго искала. Надо, чтоб не только сам был здоров и силён, а чтоб отец и дед.

Яков. Вот почему вы про деда спрашивали.

Милда. Ну да. И, кроме того, я хочу, чтоб отцом моего ребёнка был стопроцентный пролетарий.

Яков. Взяли бы Гриньку. Кстати, он на вас зарился.

Милда. Он осторожнее вас. Я тоже осторожная. Осторожность, приумноженная на осторожность, может дать в результате тупицу.

Яков. Так меня в отцы, говорите?

Милда. Да, вас.

Яков. Вот чудачина. Ну и чудачина. *Смеётся.*

Милда. Товарищ, вы думаете, это шутка?

Яков. Ничего себе — шутка! Вот чудачина? Нет, бросьте.

Милда. Товарищ, я говорю всерьёз. Я не буду повторять. Я думаю, вы поняли всё.

Яков. Понять-то понял...

Милда. Ну так как?

Яков. Что как?

- Милда. Согласны?  
Яков. Ей-богу, не знаю. Какая-то канитель.
- Милда. Не канитель. Вы останетесь сегодня здесь.  
Яков. Сегодня?
- Милда. А что?  
Яков. Ничего не понимаю. Как можно детей так делать — нарочно?
- Милда. Почему вы упираетесь?  
Яков. Как вам сказать, товарищ...
- Милда. Я знаю, я некрасивая.  
Яков. Почему некрасивая? Девка как девка.
- Милда. Я не девка, я женщина..  
Яков. Ну, всё равно, баба как баба.
- Милда. Так в чём же дело?  
Яков. Так, простите, товарищ, у меня на вас, как бы сказать, аппетиту нету.
- Милда. Я понимаю.  
Яков. Ну, цапаются, когда шалят — по-шальному. Там всё подходящее: и хаханьки, и музыка, и прочее... А тут — всё равно, что судебное присутствие.
- Милда. Я понимаю. Я это предвидела. Подождите, товарищ, минуту. *Уходит за ширму. Яков волнуется.*
- Милда. *Из-за ширмы.* Как вас звать по имени?  
Яков. Яковом. Яковом Кичкиным. А вас?
- Милда. Милда.  
Яков. Не русское имя.
- Милда. Я латышка.  
Яков. А, хорошие стрелки латышские. И рабочие хорошие. Упрямые до работы. *Походив.* Товарищ!
- Милда. Да?  
Яков. Товарищ, я вот что думаю. Негоже это всё, что вы задумали. Перед Олимпиадой свинство — это раз, а во-вторых, я не знаю,

за кого вы меня считаете? Жеребец я заводской, что ли? Ну вас, в самом деле! Не хочу я!

Милда. Товарищ, одну минуту.

Яков. Чего ждать? До толку же не договоримся. Пойду я, товарищ. Простите. Дверь-то заперта. Ключ, товарищ, у вас?

Милда. Подождите.

Яков. Я не хочу ждать. Давайте ключ. Пошёл я. Нашёл. Не надо. Всего.

Милда. Стойте!

*Стук в дверь. Милда, рванувшись, опрокидывает ширму. Она завита, покрашена, напудрена, в новом открытом платье.*

Милда. Кого надо?

Липа. *За дверью.* Кичкин здесь? Яков Кичкин?

*Яков делает Милде отрицательный жест.*

Милда. Нету, нету.

Липа. Неправду говорите. Он здесь.

Милда. Нет такого.

Липа. Откройте.

Милда. Нельзя.

Липа. Яков! Я слышала твой голос. Отвечай! Обещал пойти. Вот уже час жду. Яша, Яков! Отмалчиваешься?

Милда. Товарищ, здесь никого нет.

Липа. Не верю. Смотри, Яков. Ладно! Оставайся. Ладно!

Яков. Что за чертовщина! Была одна, стала другая.  
*Глядя на Милду.*

Милда. Вы про неё?

Яков. Нет, про вас. Откуда вы такая?

Милда. Откуда все такими делаются. Из парфюмерного магазина. Из парикмахерской, Яков.

Яков. Да-а...

Милда. Идите сюда. *Ведёт к кровати.* Бросьте думать о другом. Слушайте, вы сильный, у вас хорошие глаза. Разве у нас с вами будет плохой ребёнок?

Яков. Ты молодец! Экие у тебя руки круглые, сильные.

Милда. На этих руках буду качать маленького золотенького, красненького каплюшончика.

Яков. Дурёшка! Краситься не умеешь. Губы у тебя кровавые...

Милда. Маленькому киске-вякалке буду петь песни этим ртом.

Яков. Грудь твоя высокая, крепкая...

Милда. Сладкое молоко поспеет для крошки-крикушки-крохотунчика.

Яков. Бока у тебя большие, крутые.

Милда. Хорошо будет вынашивать мне, Яша, моего ползунчика, лапку ясноглазую. Дай мне хорошего ребёнка, Яков!

Яков. Ближе. Пододвинься ближе.

Милда. Поверни штепсель.

*Гасится свет. Подслушивают:*

А.

Муж. *В подтяжках, ухом к стене.* Ах, вот тихоня! Скандал в коридоре. Заперлась с неизвестным. Чёрт, плохо слышно.

*Ребёнок плачет.*

ТЬфу, мерзавец, и вечером не спит.

Б.

*Стерва и девочка. Стерва тискает девочку за ухо.*

Стерва. Ты как смела не доглядеть? Молоко сбежало. Как смела?

Девочка. *Корчится.* Пустите!

Стерва. Не смей кричать! Нельзя после десяти шуметь. Я тебя! Я тебя!

Девочка. Слышите?

Стерва. Чего?

Девочка. Кровать скрипит.

Стерва. Где?

Девочка. У соседки. *Подбежала к стене.*

Стерва. В щель смотри.

Девочка. Темно.

Стерва. И лампы нет. Богомерзость.

Девочка. Шепчут. Двое.

Стерва. Двое. Дай глянуть. Где? *Девочка помогает глянуть.* Ничего. Тихо. *Девочке.* Прочь от щели! Щенкам всякую мерзость подсматривать. Дай ухо! Зачем молоко упустила? Зачем? Не смей орать. Нельзя орать после десяти. Зачем упустила?

В.

Бас. Мой совет, до обручения дверь не отворяй!

Пьяные. Бравво, браавво... брр... *Икота.*

Г.

Старуха. *Идёт.* Не умру. Не умру, пока не увижу, как они, паскудники, совокупаются. Тридцать второй номер. По коридору, говорят. Она же всех кухарок блазнит билеты брать. В клубе родильный дом устраивает. А сама у себя в комнате... Не умру... За горло себя возьму, не умру, пока не погляжу, как большевики совокупаются.

Рабочий стройки. Берегись! Чего, бабка, надо?

Старуха. Где тут обормоты совоку...

Рабочий. Нету тут обормотов. Стройка тут... Берегись!

Старуха. А говорили, соседка...

Рабочий. Кувалдой тукнем... старая... со стройки долой!

## Сцена «КУПОРОС»

*Яков с гвоздями во рту ладит занавеску в комнате Милды, напевая.*

Яков.

Наши бабы на курорте  
На кило прибавились,  
А приехали с курорта  
И рожать отправились.

*В дверь тихо входит Липа. Рука в кармане. Думая, что это Милда, Яков, продолжает, не оборачиваясь.*

Видишь, как здорово пришлось. Богатые занавески. А купил за пустяки, на Смоленском. А то комната у вас вроде гаража, а постель в ней — вроде автомобиля. Кровати спинку наварил, а потом — ножку у стола подбил, торкаться не будет. Ничего я вам комфорту навёл, товарищ Милка, а? Видите?

Липа. Вижу.

Яков. *Соскочив.* То-то... *Поражён.* Олимпиада!

Липа. Ну?

Яков. Вот чёрт! Ты зачем сюда?

Липа. Вас это не касается. Гражданка, здесь проживающая, дома?

Яков. А что?

Липа. Повестку ей получить.

Яков. Положи на стол. Она сейчас должна прийти.

Липа. Повестка под расписку.

Яков. Я могу принять.

Липа. Лгунам и мошенникам я под расписку не дам.

Яков. Слушай, Липа...

Липа. Я вам, гражданин, не «слушай» и не «Липа». Продолжайте ваши занятия. Занавесочки очень хорошие, очень! А простыночки где покупали? Наволочки, говорят, на

Смоленском хорошие. Горшочек ночной не починили ещё? А вот следовало бы ключик осмотреть — не ровён час, дверь ночью откроется.

Яков. Липа, не дури.

Липа. Кто дурит? Кто сказал «приходи в десять», а потом за дверью прятался? А кто потом опять два вечера, как заяц, сбегал?

Яков. Это всё не имеет отношения.

Липа. Ну, ясно — к кому потянешь, если у одной комнаты нет и общежитие сам — пять, а у этой комната, только без занавесочек.

Яков. Брось, Липа, лягаться. *Хочет взять её, за руку, которая в кармане.*

Липа. Убери руку! Слышишь? Руку убери! Орать буду! Отойди!

Яков. Что я тебе другим стал, что ли?

Липа. Ты теперь как марка заштемпелёванная. Да только не моим штемпелем. Ну и лети по адресу.

*Входит Милда.*

Яков. Олимпиада... *Заметив Милду.* Товарищ... *Та отводит его рукой.*

Милда. Да?

Липа. Получите, гражданка... повестку и распишитесь.

Милда. Да. Всё?

Липа. А его...

Милда. Что?

Липа. Получите без расписки.

Милда. Позвольте, товарищ! Это вас я видела на стройке?

Липа. Мало ли что вы на стройке видели.

Милда. Вы думаете, он мне муж?

Яков. А что — племянник или дедушка?

- Милда. Он мне не муж.  
Липа. Ну, любовник.  
Милда. И не любовник.  
Липа. Обойщик, полотер...  
Милда. Отец моего ребёнка...  
Липа. Так это не муж?  
Милда. Конечно. У нас с ним соглашение, чисто временного характера. Ещё несколько дней — и он уйдёт.  
Липа. Погонят кобелька неудачливого.  
Яков. Ну! Ну!  
Липа. Я не лошадь. Тише! Я, может быть, все глаза изревела. Чего нукаешь?  
Милда. Товарищ, это просто смешно.  
Липа. Смешно! Забрать парня на свою кровать — не смешно? Меня от двери шибануть — не смешно?  
Милда. Товарищ, это слепая ревность, недостойное чувство.  
Липа. Слепая... Нет, ещё не слепая. Будешь слепая.  
Милда. Успокойтесь, товарищ.  
Липа. Смешно? Слепая! Смеяться? Пропади ты пропадом! Гнида коварная! *Рука в кармане дрожит. С фалды куртки льется купорос.*  
Яков. Олимпиада! Каплет!  
Липа. Кобель, прочь! Я тебе, злыдь проклятая, поставлю печать на глаза! *Вытягивает руку.*  
Яков. Липа!  
Липа. На!

*Плещет купорос. Яков успеваает перешибить удар. Купорос летит в занавеску. Капля попадает в Милду.*

- Яков. Стирай суконкой. Не размажь!  
Липа. *Исступлённо.* Ладно! Не арестуете! Сама уйду! *Пытается открыть пузырьёк.* Жизни не бывать!

Милда. Она отравится!

Липа. Уходи! Отстань! Не смей! Не смей! *Милда перехватила руку с пузырьком. Прوماхнула... Всё равно. Ты рожа, ты морда, ты обезьяна кривоногая! В твоё хайло... на. Плюёт. Не хочу здесь. Не смей держать! Вон отсюда! Пусти! Пусти, сти... сти... Истерика.*

Голоса. *В дверь.*

- Передрались!
- Кто зарезал?
- Купоросом смердит.
- В милицию их.

Голоса. *Из форточки.* Не нашли другого времени истерику разводить. Прекратите! Уймите сумасшедших. Разобрать не дадут. Рвань.

Яков. Валерьянки ей.

Милда. Нету здесь.

Голоса. В домкоме есть аптечка.

- Несите туда.
- Кончай спектакль!
- Доигрались.

*Милда и Яков уводят Липу. Истерика затихает в отдалении. Толпа сбивается в Милдину комнату. Шарят.*

Голоса.

- Портфель! Она партийная?
- Ленина сочинения.
- Евге... евгеника.
- Колбаса. Ишь ты! Копчёная.
- Хахаля угощать.
- Револьвер. Осторожно, револьвер.
- Вероятно, без разрешения.
- Скрипит. *О кровати.*
- Одеялишко дырявое. Подушки из пера.
- Простыни, небось, неделю не стираны.

- А может, и со вчерашнего загажены.
- В мешке?
- Белье грязное. Стой! Бюстгальтер.
- Вот-вот. Пудра. Коробка пудры. С пудреницей.
- И духи «Фиалка». Хэ-хэ-э.
- Скажите, пожалуйста, «Фиалка». Для губ помада.

— Штаны солдатские.

Делопроизводитель. А слесарских штанов нет?

Голоса:

- Вот оно, вот оно! Ловим! Ловим! Электричка. Для кипячения. А счётчик общий!
- Энергию, значит, у всего дома крала.
- Краля! Чаем мужчин поить надо же после постели.

— Рубаха ночная.

Милда. Граждане, я вас приглашала? *Наводя револьвер.* Назад от двери! Сложите вещи! Рубаху забыли! Кровать оправьте. Положите, что это вы взяли?

Делопроизводитель. Не отдам. Не смеете. Против правил домоуправления. Не имеете права. Счётчика нет.

Милда. А теперь вон! Раз, два, три! *Все выбрасываются. Входит Яков.* Почему вы с ней не уехали?

Яков. Меня и близко к ней не подпустили, затуркали. Бабья туда набилось, выспрашивают. Ревут вместе. Управдом с ней цыцкается. Ну её!

Милда. Яков, нельзя так. Она совсем больная, развилась. Как твоё лицо — купоросом!

Яков. Да капнуло ведь.

Милда. Её лечить надо. *Пауза.*

Яков. Что считаешь?

Милда. Вот мой расчёт. Жалованье — девяносто шесть. На себя уходит, комната и всё — двенадцать, стол — тридцать три, газеты — рубль пятьдесят, стирка — четыре. Матери надо выслать — двадцать, остаётся двадцать, даже меньше останется, рублей пятнадцать. А уже надо готовить маленькому бельишко.

Яков. Какому маленькому?

Милда. А ребёнку. Забыл? Из-за чего кругом скандал-то.

Яков. Ну так что ж, не сходится?

Милда. А вот из этих пятнадцати надо что-то выстричь, чтоб Липу полечить.

Яков. С какой стати?

Милда. Мы виноваты, что она в таких истериках катается. Я должна была предусмотреть.

Яков. Она не возьмёт.

Милда. Вы возьмите. Купите, что надо. К врачу сводите. А она и не узнает.

Яков. На это и у меня хватит. Ну вас! Бухгалтерию развели.

Милда. Сегодня, я думаю, спим отдельно. Идите домой. Пользы для нервов от этих скандалов мало.

Яков. Ну, пока.

Милда. Приходите... *Справляется по книжке...* через два дня.

*Яков уходит. Издалека приближается истерика. Милда кидается запереть дверь. Ключа в двери нет. Мечется. Входит Дисциплинер с вертушкой.*

Дисциплинер. Похоже?

Милда. В чём дело? Это Липа?

Дисциплинер. Нет, кажется, осина.

Милда. Это ты, Дисциплинер?

Дисциплинер. Гляди, просто? А иллюзия — полная.

Милда. Ты что, с ума сходишь?

Дисциплинер. Я держал пари с Саксаульским. Он говорит, что настоящую истерику можно устроить только по вдохновению, при наличии большого искреннего напряжения нервов, и нельзя передать истерику механически. А я говорю — можно. Кто прав? Ты только послушай.

Милда. Дисциплинер! Скажи, от какого брака ты произошёл?

Дисциплинер. От смешанного, Милда. Пять наций в разной доле принимали участие в организации меня: пятьдесят процентов еврейской крови — отсюда моя музыкальность; двадцать пять процентов русской — отсюда моё татарское упрямство; двенадцать с половиной процентов татарской — отсюда моя великорусская широта; шесть с четвертью процентов немецкой — отсюда моя усидчивость; один и одна сорок девятая процента цыганской — отсюда моя изобретательность.

Милда. Дисциплинер, знаешь что? Избрати вместо этого визга инструмент, который бы смеялся, как двухмесячный ребенок, когда ему говорят «агу»! Можешь?

Дисциплинер. Могу.

### Сцена «ПРИМУСЫ»

*Общая кухня. Пылают и шипят примусы. На верёвке две сорочки сушатся. Хозяйки за примусами. Первая хозяйка сольфеджирует.*

Скрипучий. Нельзя ли перестать, сударыня.

Хозяйка. *Сольфеджируя.* До десяти вечера разрешается.

Скрипучий. Извод. Измор. Идиотизм!

Голос ребёнка. Мама-а-а! Мама-а-а!

Вторая хозяйка. Сейчас!  
Голос мужа. Где жаркое?  
Первая хозяйка. Несу-у!  
Голос ребёнка. Ма-ама-а!  
Вторая хозяйка. Иду-у-у!  
Третья хозяйка. Опять в тридцать втором.

*Все молча прислушиваются.*

Первая хозяйка. Такая порода.  
Четвёртая хозяйка. Вот вы, Луша, ей верите.  
Первая работница. Да я и не верю.  
Четвёртая хозяйка. Я вовсе не против советских. Но, послушайте,  
что же это — что ни ночь, то новый муж-  
чина.  
Третья хозяйка. А подбирает из рабочих, помоложе.  
Первая хозяйка. Понятно, что невесты в бешенстве приходят.  
Вторая женщина. Я бы сама в бешенство пришла. *Выходит.*  
Третья женщина. *Вслед.* Подумаешь, молоденькая нашлась!  
Четвёртая женщина. Ну вот, вы и посудите, Луша. Ведь это разврат  
в доме.  
Вторая женщина. Она и у вас мужа отобьёт.  
Первая женщина. И сифилисом всю вашу семью заразит.  
Первый рабочий. Так чего она о яслях хлопотала?  
Четвёртая женщина. Это она перед начальством выслуживается.  
Первая женщина. Она тупица и ничего умнее придумать не мо-  
жет.

*Вошел Саксаульский.*

Толстовка. Пустяки. Вы взяты прислугой. Вам деньги пла-  
чены.  
Милда. Вы так долго думаете.  
Вторая женщина. Это вас не касается.  
Четвёртая женщина. Что за замечания?

*Входит управдом.*

Управдом. Почему шум?

Первая женщина. Просили бы оградить.

Милда. Эта гражданка... *Но, заметив насмешливый взгляд управдома...* видимо, от вас толку не добьёшься. Вы в стачке с этими жабами. Придётся действовать через общее собрание жильцов.

Управдом. *Жуя яблоко.* Общее собрание через неделю. Даже буду просить вас явиться.

*Милда выходит.*

Первая женщина. Идиотские у вас законы. Я бы таких господ в двадцать четыре часа...

Вторая женщина. Жаба... Это мы жабы?..

Толстовка. Когда я был в Англии, там особ предосудительного поведения выбрасывали с помощью полисмена.

Четвёртая женщина. Чего ждать от шлюхи деликатности.

Саксаульский. Какая Ева вам поднесла это яблоко?

Управдом. Антоновское. Хотите?

Саксаульский. Я хочу другого. По-моему, сейчас момент очень благоприятный, чтоб обеспечить помещение клуба от покушений со стороны этих ясельных госпож.

Управдом. Мгм...

Саксаульский. Поскольку вам придётся, вероятно, разьяснять этот вопрос жильцам, а делать вы это будете за чайным столом, то меня уполномочили передать вам вот это на необходимые расходы.

Управдом. *Отрицательно.* Ммм...

Саксаульский. Пустяки. Не вам же. Это уйдёт на жильцов — ну там, на варенье, плюшки, антоновские яблоки...

Управдом. *Возвращая конверт.* Совершенно не надо. Мы её выгоним в два счёта. Общественное мнение с нами.

Толстовка. У неё есть комната.

Управдом. Да!

Толстовка. Прошу иметь меня в виду на занятие её площади, а то я сажу у сестры на шее. Я недавно прибыл из Англии.

Управдом. Ах, как же, знаю. Почему же — это возможно.

*Уходят все трое.*

Первая женщина. Жабы?

Вторая женщина. Жабы.

Четвёртая женщина. Мы жабы?

Вторая женщина. Сама жаба.

Четвертая женщина. Шлюха рядом!

Первая женщина. Слушать её дерзости.

Вторая женщина. *Переходя, натывается на сорочку.* Кто это на дороге вешает?

Прислуга. Из тридцать второго.

Вторая женщина. Нашла место. *Срывает сорочку. Дальше хозяйки, проходя, перепихивают сорочку ногами.*

Четвёртая женщина. Нагибайся тут!

Первая женщина. Нюхай её белье.

Прислуга. Перепачкается ведь!

Первая женщина. А не вешай на дороге.

Вторая женщина. Порядков не знаешь.

Четвёртая женщина. Правил исполнять не угодно.

Вторая женщина. Взять эту дрянь.

Первая женщина. Гниду.

Четвёртая женщина. Фрю.

Вторая женщина. Зажать под ноготь.

Первая женщина. Выгнать с треском.

Четвёртая женщина. Чтоб ей и не пахло.

*Входит Милда, идёт к висящей сорочке, снимает её.*

Хозяйки *вместе*. Позвольте...

Милда. В чём дело?

Четвёртая хозяйка. Это ваша?

Милда. Моя.

Вторая женщина. А эта? *Расправляет, вешает.*

Толстовка. Сорочка готова?

Прислуга. *Не глядя.* На верёвке ваша рубашка.

### Сцена «ОБЩЕЕ СОБРАНИЕ»

*Весь дом. Председательствует управдом. Секретарь-делопроизводитель. Люди прибывают.*

Делопроизводитель. Надо скамеек. Захватывайте скамьи.

Голоса. Потеснитесь, пожалуйте.

— Мерси.

Первый рабочий. Почему канителият? Пора начинать.

Голоса. — Пора, пора!

— Подождать!

— Где она?

Управдом *секретарю*. Посмотрите. Нельзя ли поторопить.

Ласкова. Сбежит.

Управдом. Сбежит — заочно постановим. *Секретарь уходит.*

Первый рабочий. Управдом! Товарищ управдом!

Голоса. Шш...

Первый рабочий. Чего «шш». Нечего стулья зря просиживать. Наш вопрос такой. Немыслимо с уборной третьего коридора. Последний раз чистили, вынули полкирпича и длинный женский ботинок, а теперь опять закупорилось, так что...

Управдом. Гражданин...

Первый рабочий. Так что, надо бы за счёт домоуправления уборную запереть, а пользующимся ею выдать на руки по ключу.

Голоса. А чем это поможет?

Первый рабочий. Как чем? Для порядку. А чтоб не засаривалось, то вести наблюдение.

Управдом. Это в текущих вопросах, гражданин.

Первый рабочий. Текущих? Опять волынка. Каждый раз!  
Делопроизводитель. Идёт! *Общее движение.* У ней нет стула.

Управдом. Стула не найдётся? *Молчание.* Делопроизводитель берёт свой стул.

Делопроизводитель. Вот.

Голос. Расшаркался!

Управдом. А вы на чём сидеть будете?

*Делопроизводитель берёт стул обратно.*

Милда. Ладно. Обойдёмся!

Тип. Скажите, пожалуйста!

Милда. Буду просить не задерживать меня. У меня работа.

Тип. Ясное дело.

Управдом. Пожалуйста. Пожалуйста. Мы, именно учитывая вашу работу, не начинали заседания.

Милда. К делу.

Управдом. *К делопроизводителю.* Будьте любезны зачитать. Постановление домоуправления.

Делопроизводитель. Сейчас. *Помычивая, роется в бумагах.* Сейчас, претензии жильцов.

*Издалека доносится пение из «Травиаты».*

Луша. *Уборщица.*

Налейте бокалы полнее.

И выпьем за счастье, вино и любовь.

*Она несёт горшок. Наткнувшись на собрание, осекается, накрывает фартуком и пятится под укоризненным взглядом управдома.*

Женские голоса. Клужа, голубчик, присмотрите за примусами.

*Та же песня, удаляясь.*

Делопроизводитель. Домоуправление ставит на общее собрание вопрос о незаконном и антиморальном поведении проживающей в номере тридцать два...

- Милда. Короче нельзя?
- Делопроизводитель. Означенное поведение, выражаясь...
- Первый рабочий. Не рассуоливай.
- Голоса: — Сами знаем.  
— У ней мужчины ночевали.  
— В мужском костюме ходила.  
— Ночами оргии устраивала.  
— Венерическими словами ругалась.  
— Кругом семейные, и дети эту мерзость слушали.  
— Водила к себе рабочих со стройки.  
— Издевалась над невестами этих рабочих.  
— Доводила до истерик.  
— До самоубийства.  
— В коридоре крик и драки.
- Скрипучий. Житья нет и работать немислимо.
- Голос. Публичный дом.
- Милда. Граждане, тут недоразумение.
- Голоса: — Всё ясно. Никаких недоразумений.  
— Шш!  
— Чего цыкаться?!  
— Шш...
- Милда. Повторяю, тут недоразумение. Я бы не стала с вами разговаривать.
- Голос. Она не стала бы.
- Милда. Если бы работницам-матерям кто-то не вбил гнусных мыслей...
- Рабочий. Не заступайся.
- Работница. Сами не дуры.
- Голос. Выкусили.
- Милда. Вопрос очень прост.
- Голос. Чего проще — вались на кровать.
- Милда. Сейчас урожай на детей. Волну абортот нагоняет волна рождений. Надо восстанавливать убыль войн и революции.
- Голос. Не тебе этим интересоваться.

Милда. Рожают все, у кого бюджет позволяет иметь ребёнка. Но...

Голос рабочего. Короче.

Милда. Люди рожают вповалку, пьяные, больные, с дурной наследственностью, чахоточные. Такие дети не дети, а мусор.

Голос. Сама мусор.

*Смех.*

Милда. Надо организовать зачатие.

Голос. Без организации рожали, и неплохо.

*Входит пьяный наборщик, за ним жена.*

Наборщик. Отстань. Я тихо. *С грохотом садится.*

Милда. Не важен муж. Важен производитель.

Голос. Клиент тебе важен.

Милда. Профессора говорят — бери сперматозоиды у интеллигента.

Голос. Пойдёт к тебе интеллигент!

Милда. Я хочу, чтобы отец ребенка был здоров и, кроме того, был пролетарий на сто процентов. Чтоб передать ребенку свой классовый закал.

Голос. Разрешите предложить. Удовлетворяю.

Милда. Я оставлю его у себя...

Голос. Довольно разговоров.

Милда. Пока не выяснится...

Голос. Долой брехню!

Милда. Что есть ребёнок. Это будет ребёнок...

Голос. Уберите шлюху!

Толстовка. Я был в Англии. В Англии с такими особами поступают просто.

Голос. Проститутка.

Ласкова. Требую освидетельствовать её. *Голосует. Пауза.*

Милда. Освидетельствовать? Проститутка? Это требование домкома?

Делопроизводитель. Ах, нет. Что вы! Домоуправление ставит на об-  
суждение ночёвку у вас лиц без прописки  
и за нахождение у вас нагревательных  
электрических приборов. А ваша частная  
жизнь домоуправление не интересуется.  
Это не наше дело.

Второй рабочий. Мы из другого коридора. Почём знают, что она  
вот публичная? Может, и вправду для ре-  
бёнка. Кто видал?

Управдом. Я видел у неё в комнате ночью мужчин в белье,  
а через день совсем других.

Голоса. Все видели.

Ласкова. Голосуйте. *Машет рукой.*

Дисциплинер. Он видел? Он видел? *Переход в комнату к Бо-  
бу. Вы видели? Управдом смущён. Раз...  
два... три... четыре... пять... шесть...вдруг  
крепко сто девяносто пять! Шепчется  
с Бобом.*

Рёв. Проститутка.

Саксаульский. Выселить из комнаты, не пускать в клуб! Всех  
перезаразит.

Милда. Пусть освидетельствуют всех женщин, начи-  
ная с неё. *На Ласкову.*

Ласкова. Кто вам дал право?

Милда. И пусть результаты освидетельствования вы-  
вешат на доске домовых объявлений.

Ласкова. Какой цинизм!

Милда. Это будет полезно для мужчин — пусть знают,  
с кем спать можно. Когда будет освиде-  
тельствование? Сегодня? Голосуйте. *В ря-  
дах работниц хихиканье. Часть из них под-  
ходит к Милде.*

Наборщик. Не хвастай! Не хвастай, говорю! Барынька!

Милда. Товарищ!

Голос. Пусть говорит. Не смейте перебивать.

Наборщик. Пролетария тебе надо на кровать? Да? Стопроцентного? Я чем плох? Я пролетарий. Потомственный. Почему не позовёшь?

Жена наборщика. Очумел, дурак! Замолчи!

Наборщик. Не замолчу! Не зовёшь? Молодого надо, хорошенького. А я чем виноват, что мне лёгкие чахоткой выело? Я двадцать восемь лет наборщик. У меня в крови свинец. Ладно, не гожусь... Права не имею рожать... Иди, Марья. Ищи жеребца. Иди ребят топить.

Голос. Довели человека.

Милда. Вы ерунду говорите.

Голоса. Не смеете! Вот он, настоящий голос подлинного пролетариата.

— Говорите, товарищ.

Наборщик. Не буду говорить. Барынька! Барчука завела. В куклы играть, одного хочешь? А я вот шестерых вырожал, и все негодные. Марья, отваливай.

Голоса. А почему её купоросом плескать приходят?

— Деньги с хахалей берёт.

Милда. Врёте.

Голоса. Правильно, правильно!

Наборщик. Ничего не вру.

Голоса. Продолжайте, товарищ! Мы вас поддержим.

— Продолжайте, товарищ.

Наборщик. *Тусклым, пьяным взглядом обвёл толпу нэпачей и служащих.* Товарищ? Кому товарищ? Тебе товарищ? Ты откуда мне товарищ взялся? В дом въехал и совесть мою купил? Я девять лет назад с винтовкой Октябрь делал. Ты за какой печкой отлеживался? Чего морду кривишь? Товарищ...

Голос. Пьян, как стелька.

Наборщик. В мой разговор. Тебя не касаемо. Мы с ней до-  
толкуемся. Назад, сукин сын!

Голос. Прекратить! Не смеете!

Наборщик. Назад! Стрелять буду!

Управдом. Хулиган!

Наборщик. Молчать, прохвост! С тобой хозяин разговари-  
вает. *Пытается взмахнуть стулом. Осе-  
дает в толпе. Видимо, блюет кому-то на  
одежду.*

Голоса. Гоните его вон!

— Грязное животное!

*Милда в прыжок к нему.*

Милда. Тронь! Только тронь! Прочь руки!

Луша. *Издали.* Чего тут? Примус сбежал. *Все хозяйки  
бросаются вон.*

Управдом. Я вызову милицию.

Милда. Согни меня. Теперь согни.

Дисциплинер. Милда, что с тобой?

Милда. Плохо... Голова... Тошно...

Работницы. Что с Милдой?

— Доконали бабу!

Боб. *Упрямо.* Милицию.

Управдом. В чём дело?

Боб. Зовите. Рабочая фракция поставит два вопро-  
са: первый — кампания против Милды,  
из мести.

Дисциплинер. За что, он тоже знает.

Боб. Вам угодно ответить?

Управдом. Нет.

Боб. Ответите нарсуду.

Милда. Совсем плохо...

Дисциплинер. Совсем плохо...

*Работницы вокруг Милды.*

Первая работница. Милда...

- Милда. Ну?
- Вторая работница. Слушай внимательно.
- Милда. Брось...
- Первая работница. Ты фи Мифилафаяфя профостифи.
- Вторая работница. Чего крутишь языком?
- Третья работница. Эти сволочи *в сторону хозяек* подбили.
- Милда. Они не сволочи. Они стадо. Они от примусов озлобились и одурели.

*Дисциплинер с Вопиткисом.*

- Дисциплинер. Вот. Выдержала баталию. Побледнела. Тошнит...
- Вопиткис. И вы не понимаете, что это?
- Дисциплинер. Нет.
- Вопиткис. Товарищ Милда, поздравляю вас первый!
- Милда. С исходом собрания?
- Вопиткис. Нет, совсем с другим. *Уводит Милду.*
- Первый рабочий. Так, значит, уборная нечищенной останется?
- Боб. Куда? Сейчас заседание рабочей фракции.
- Второй рабочий. Отзаседали.
- Уборщица. Ну, выметайся, кто есть! Намусорили!
- Боб. Тут заседание сейчас.
- Уборщица. Довольно. Назаседались. Задницы пожалейте. С вами никогда не вымоешь. *Подтыкается.* Толстовка *входит.* Чего пялишься? Ног бабых не видал? У, жеребец гниловатый!
- Толстовка. Просил бы не орать при людях.
- Уборщица. «Просил бы не...». Уходи живой, а то брючки забрызгаю. Глаза пялит ноги глотать! Тебе, может, до пупа задёрнуться? Тесто кобелиное!..
- Боб. Чего ругаешься? Луш?
- Уборщица. Ну, пошёл, пошёл! Все вы кобели.
- Боб. Да ведь это я...
- Уборщица. И ты кобель. И тута *на зрительный зал* вона сколько кобелей сидит, глаза пялят. Ух, как шмякну вот этим квачом! Пошли! Пошли! Кыш!

## Сцена «ОТЦА НЕ НАДО»

*Милда в комнате сидит, ослабла, склянки на столе. Вбегает Яков с детской коляской.*

Яков. Товарищ Милда! Тебя обидели?

Милда. Яков! Сколько раз я вам говорила, что меня обидеть не могут.

Яков. Брось. Мне рассказали. Они же вцепились в тебя, привязались, мызгали. Скажите, пожалуйста, «не могут обидеть»!

Милда. В стране, где государь — мой класс, где моя газета, мой прокурор и начальник милиции — кто меня может обидеть? Если бы меня обидели, я бы пошла в нарсуд, не беспокойся, а я пошла к себе в комнату.

Яков. Лицо твоё белей извёстки, а потом этой, вальерьяновкой, пахнет. Храбришься ты. Говори, что?

Милда. Ребёнок, Яков.

Яков. Чего ребёнок?

Милда. Ребёнок здесь.

Яков. Да что ты? Ну-у! Вот история? Когда?

Милда. Только что определился.

Яков. Точно угадал. *Показывает на люльку.* Смотри! Шёл мимо Сухаревки — стоит. Чем не автобус? А? Колёса — лет на пятнадцать. Плетушка новенькая и стоит сплошные алюминиевые медяки. Ребёнок, значит.

Милда. Ребёнок.

Яков. Фу, как здорово. Смотри, пожалуйста! *Воображает.* Берём, сажаем. Как вашему благодородию лежится? Выньте, товарищ ребёнок, ногу из рта. Смотрите, товарищ ребёнок, на телефонном проводе галка. Едем. Панелью. Нет, извините, гражданин, поступите в сторону. Гражданочка, берегись,

переедем. Старушка — спасайся враспы-  
ную. Гражданин едет. Стой! Автомобиль,  
дай дорогу! Не плачьте, товарищ сын, улицу  
переедем. Милиционер, очистите проход!  
Палку вверх! Автобус, стоп! Мотоциклет,  
стоп! Едем, гражданин. *Хватает Милду на  
руки. Милда!*

Милда. Яков, пустите!

Яков. О-го-го! Мы теперь комиссары. О-го-го! Мы те-  
перь покажем.

Милда. Яков, не смейте меня носить!

Яков. Я не тебя ношу. Я ребёночка ношу. Ты — что?  
Ты — упаковка. Тара. Тара! Тара-рабум-  
бия. Держись! Наша взяла!

Милда. Пусти, чёрт! Не смей меня трогать!

Яков. Милка! Возьму ножик, возьму вилку... *Отпущ-  
кает.*

Милда. Ну, спасибо!

Яков. Чего «спасибо»!

Милда. Так ведь сработали?

Яков. Ну вот, тоже... Подумаешь, дом выстроили.

Милда. А думаешь, просто? Устала в заботе.

Яков. Какой заботе?

Милда. А вот сидишь и точно ухом к собственному жи-  
воту: пойдёт кровь — не пойдёт, пойдёт  
кровь — не пойдёт. Теперь ясно. Ну, ещё  
раз спасибо, Яков. Иди.

Яков. Чего «иди»? Как иди? До вечера, что ль?

Милда. Нет, не надо. Совсем не надо заходить.

Яков. Как совсем не надо? Не понимаю.

Милда. Очень просто. Уговор у нас был?

Яков. Какой уговор?

Милда. Что ходишь ко мне ты до того, как выяснится,  
что ребёнок есть, а потом отношения пре-  
ращаются, и никаких претензий.

Яков. Как никаких?

Милда. Так, никаких.

Яков. Я ему отец или нет?

Милда. Отец.

Яков. Так я имею право.

Милда. Никакого. Рожу — покажу, а других прав нет.

Яков. Как так — нет? А кто его воспитывать будет?

Милда. Я, а потом детдом, а потом детский сад, а потом...

Яков. А кто его содержать будет?

Милда. Я. Ты забыл. Помнишь, бумажку в ту ночь я тебе дала — мой отказ от претензии.

Яков. Какую бумажку? Выкинул я твою бумажку.

Милда. Нет. Я положила её тебе в карман. *Яков ищет.*  
Не в этой блузе, это воскресная, тогда ты был в рабочей.

Яков. Ерунда! Если ты помрёшь, кто платить будет?

Милда. Предусмотрела. Я застраховала свою жизнь на имя ребенка. Иди, Яков. Не устраивай шума.

Яков. Значит, отлежал. Готово. Как жеребца заводского. Случили — и довольно. Да?

Милда. Яков, не возбуждай себя.

За сценой.

— Опять пошло.

— Пустите её в комнату, пустите её.

Яков. Не дури мне голову.

Милда. Яков, у вас Липа. Яков, идите к Липе.

Липа. *На пороге.* Хе-хе! Погнали Яшку? Говорила.  
Ну, иди. Посмотрим, может, и приму.

Милда. Товарищ Липа, не издевайтесь над ним, ему сейчас не по себе.

Липа. Ему сейчас не по себе? Так что ж, прикажете у вас эту посылку забрать?

Милда. Товарищ Яков! *Яков бесится.*

Липа. Без расписочки. Пожалуйте, голубчик! *В толпе смех.* Липа к ним. Заржали?

Голос. В чужом доме без дерзостей.

Липа. За спектакль благодарите, что бесплатный.

*Яков хватается колясочку, взмахивает, чтобы разбить. Милда перехватывает.*

Милда. Товарищ, бросьте буйство. Это деньги стоит.  
Это вам сгодится.

Яков. До свиданья. *Быстро выходит. В дверях берёт Липу под руку. Идём, Липка. Толпе. Ну, шушера! Брысь! Липка, пусти руку.*

*Толпа разбегается. Милда одна. Ходит по комнате. Потом устанавливает в угол колясочку. Открывает записную книжку, читает: «Питание беременных, расчёт». Стук в дверь.*

Милда. Войдите.

Варвара. Здравствуй, Милда!

Милда. А, Варвара. Свёрток за ширмой.

Варвара. Какой свёрток?

Милда. С платьем, которое я брала у твоей соседки, помнишь? Оно постирано.

Варвара. Может быть, тебе ещё нужно, пусть полежит.

Милда. Нет, оно сейчас не нужно и вообще не нужно.  
Ты по делу? Я занята.

Варвара. По делу.

Дисциплинер. *Подкрадываясь.* Говоришь, не напугаю, не напугаю, не напугаю — вот — Милда. Решено в доме яслей не строить.

Милда. Не может быть!

Дисциплинер. Испугалась?

Милда. Ну, конечно!

Дисциплинер. С легендой о твоём бесстрашии кончено.

Милда. Дисциплинер! Дурак! Ты врешь!

Дисциплинер. Вру. А ты волнуешься?

Милда. Ну да! Это вредно.

Дисциплинер. Тебе — полезно.

- Милда. Не мне — ребёнку.
- Дисциплинер. Ребёнку? Папа римский! Ты умер? Милда. Драгун-баба. Ребёнок. Папа римский, ты умер?
- Милда. Что у тебя в руках?
- Дисциплинер. Ах, это я изобрёл прибор очищать маринованные грибы от плесени. Но теперь это уже не важно. Ребёнок. Да, да, и коляска...
- Милда. Дисциплинер, в чём у тебя руки? Ты запачкал.
- Дисциплинер. Это не пачка, это не грязь. Я был на стройке. Смотрел на место, где будут ясли. Это образцы краски. Так будут выкрашены стены.  
*Хочет вытереться обо что-то.*
- Милда. Оставь, это штаны.
- Дисциплинер. Они тебе больше не нужны.
- Милда. Брось. На тебе мыло, полотенце, мочалку, полтинник и убирайся немедленно в баню.  
*Выталкивает его. На пороге Дисциплинер сталкивается с Бобом.*
- Боб. Я хочу послушать.
- Милда. *Дисциплинеру.* Иди в баню. *Выгоняет.* В чем дело, Боб?
- Боб. После сегодняшнего вашего выступления дружина нашего дома выбрала тебя почётной добкой.
- Милда. «Добка» — собачья кличка. Не двигайся. Дай осмотреть тебя. Так, поздравляю. Доигрались.
- Боб. Почему доигрались?
- Милда. А доску к дому не прибьёте? Местикшко для памятника не заготовили? Может, портрет Бродскому закажете?
- Боб. Я, товарищ, не понимаю.
- Милда. Что ж тут понимать. А когда я состарюсь, надеюсь, комиссия по охране памятников старины ассигнует копейчку на мой ремонт

при благосклонном содействии вашей дружины. *Реверанс.*

Боб. Тьфу!

Милда. Доб, а плюётся. Просто добом зачислить не могли, подавай почётную.

*Варвара в дверях.*

Милда. Варвара, заходи. Что скажешь?

Варвара. Я думала, ты одна.

Милда. Нет, я вот тут товарища...

Боб. Ухожу. Не мешаю. Ухожу.

Варвара. Милда, что с тобой? Ты какая-то особенная.

Милда. Можешь поздравить с выполнением программы.

Варвара. Материнский кооператив устроила?

Милда. Нет, ребёнка устроила.

Варвара. Правда, Милда? Значит, родишь? Будешь нянчить? Милда, я ведь поэтому к тебе, я тоже.

Милда. Ребёнка?

Варвара. Ну да. Милда, мне хорошо! Я буду чертовски работать. Отложу денег и вынянчу его.

Милда. От кого?

Варвара. Что от кого?

Милда. Ребёнок.

Варвара. Ты знаешь.

Милда. Нет.

Варвара. От Филиринова. Но это неважно. Ты сама же говорила, что муж — обуза. Правда. Я ему это сказала. Он засвистел и ушёл.

Милда. Тебе нужно подработать.

Варвара. На ребёнка?

Милда. Нет, на аборт.

Варвара. Милда! Почему аборт? Я хочу ребёнка.

Милда. Ребёнок будет дрянь. Его отец наркоман.

Варвара. Милда!

- Милда. Варвара, я дам тебе записку к Вопиткису, он тебе поможет устроить это. *Пишет.*
- Варвара. *Плачет.* Жалко... Милда... Разве это обязательно?
- Милда. Ну вот.
- Варвара. Не хочу. Пусть будет маленький. Почему тебе можно, а мне нельзя?
- Милда. Помнишь наш уговор? Урожай на хороших ребят.
- Варвара. Помню. *Берёт записку, всхлипывая уходит.*
- Милда *одна*. За дела. За дела. Где мои папки? Мои бумаги? Мои справочники? Так. Вызвать представителей ликпунктов. Заказать новую партию учебных пособий...
- Яков. *Вломился пьяный.* Ага!
- Милда. Яков!
- Яков. Кто тут от тебя вышел?
- Милда. Варвара. А вам что?
- Яков. А мне то, что не уйду я. Отец я — и всё!
- Милда. Яков, уходите.
- Яков. Милка, не чинись. Я отец.
- Милда. Яков, перестаньте.
- Яков. Не хочешь? Всё равно скручу. Я знаю, почему ты меня выгнала. Ты другого завела. Не хочу, чтоб другой мово сына поганил.
- Милда. Вы пьяны.
- Яков. Ну и что ж, что пьяный. Не на твои деньги. Бери записку свою. Иди сюда. Я сегодня у тебя спать буду.
- Милда. Яков, не смейте.
- Яков. Мой ребёнок. Я хозяин. Подавай ребёнка обратно. Изувечу!
- Милда. Яков, плохо будет.
- Яков. Убью!
- Милда. Яков, назад!
- Яков. На! *Пытается пнуть её в живот.*

Милда. Яков! *Ударяет его в лоб наганом.*

Липа. *Появляется в дверях. Убила!*

Милда. Оглушила. Помоги положить на кровать. Держи нашатырь к носу... Перевязать надо. Рви рубаху. Вот. *Перевязывают.*

Яков. *Мечется.* Голова... Милка... Липа... Голова...

Липа. Легче не могла?

Милда. Сейчас пройдёт. Прикладывайте воду. Не уходите, пока не очнётся. Увезите. Я работать сяду.

Липа. Стой! *Милда протягивает руку. Липа не берёт.* Я не мириться. Как назовёшь?

Милда. Чего назовёшь?

Липа. Голову отшибло тебе, что ль? Урожай на детей, говоришь, на здоровое поколение, говоришь, а сама...

Милда. Не понимаю.

Липа. Дальше собственного живота глаза не видят.

Милда. Чего не вижу?

Липа. У меня от Якова ребята будут. Сказала — значит, будут. Вырастут. Скажем, твой с моим пара будут. Тогда как? Брат на сестре женится?

Милда. Брат на сестре?

Липа. Кровосмешение будет. Говорю, как своего назовёшь?

Милда. Верно. Совершенно верно. Как назову? Об именах-то и не подумала. Отчество — Милдович или Милдовна, фамилия — Григнау.

Липа. Вот что. Запиши мой адрес. Как родится, сейчас мне письмом, а я про своего. И вбить им в голову, где у них сёстры или братья. Вот.

Милда. Слушай, дура ты, Липка!..

Липа. Я дура?

Милда. Не перебивай. Дай договорить.

Дисциплинер. Госпиталь и клятвы.

Милда. Пройдёт немного лет. Достроят дома. Умрут примусы и каморки. Безработица погаснет. Вымрут домашние хозяйки. Отдышатся нервы у людей. Будут ясли. Не ясли — целая домовая детская. Мы, брат, туда обе ребятишек снесём. И друзьями будем.

Липа. Не бывать этому!

Милда. Помяни мое слово. Хочешь пари?

Липа. Ни за что!

Милда. А я говорю, будем! *Рука к руке.* Дисциплинер, разними.

Липа. Я тебе руку не по дружбе жму, а только для пари.

Милда. Ладно. *Считает по пальцам.* Апрель, май, июнь, июль, август, сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь. Эх, страхкасса! В декабре Милде отпуск готовь.

Дисциплинер. Когда человек помылся — он добрее.

*Стройка закончена. Перед яслями толпится народ. Добы цепью отсекают места для матерей. Плакаты: «Здоровые родители — здоровая смена», «Из люльки — ребячий коллектив», «Общественная детская — свобода работницы», «Здоровое зачатие — здоровая беременность», «Здоровые роды — здоровое воспитание», «Урожай на детей».*

*Управдом продаёт яблоки с лотка. Завклубом торгует газетами. Саксаульский. — жучок-букмекер.*

Завклубом. Покупайте, граждане! Интересные книги! Проблема пола за тридцать копеек! «Воскресенье» — роман Толстого. Календарь Госиздата на тысяча девятьсот тридцатый год.

Управдом. Яблоки антоновские!

Милиционер. Эй, торговец! *Управдом останавливается.*

Ласкова. Что тут такое?

Саксаульский. Выставка ребят.

Ласкова. Жеребят?

Саксаульский. Нет, ребят. Человеков.

Толстовка. Когда я был в Англии, там это — обычное дело.

Ласкова. Выставка ребят ? Зачем это?  
Толстовка. Вы чувствуете, откуда запах молока и навоза.

*Матери выходят и толпятся перед дверьми.*

Боб. Внимание! Сейчас врачебная комиссия обсуждает вопрос, кого премировать из годовалых младенцев.

Голоса игроков:

Первый игрок. Это что за мать?

Саксаульский. Григнау.

Первый игрок. Которая в прошлом году первую премию взяла?

Саксаульский. Она.

Первый игрок. Ставлю на неё трёшку.

Второй игрок. Пятишку на ту бокастую. Участвует?

Саксаульский. Участвует. Не наседайте. Подайся к забору.

*Отодвигаются.*

Боб. Не напирайте.

Ласкова. Была бы охота в кобылы лезть! *Хохот модниц.*

Женщина без

Ребёнка. Пустите меня! Товарищ главная! Можно к вам? Я не могу рожать. Я буду работать в родительском дежурстве. *Смех.* Уходите вы, проклятые! Вы, сладкоежки! Вы никакие! Не смеете смеяться!

Боб. Идите сюда, товарищ.

Третий игрок. Прибавляю трёшку на Григнау.

Второй игрок. Скоро ли врачи выйдут?

Милда. *Со спины к женщине с ребёнком.* Ты, товарищ, новенькая?

Липа. Да.

Милда. Липа!

Липа. Милда!

Милда. Мальчик?

Липа. Девочка.

Милда. У меня первый мальчик, а это вторая, девочка.

Липа. Звать?

- Милда. Мальчик — Ясныш, а эту — Юна. А помнишь, Липа? ..
- Липа. Чего помнишь?
- Милда. Пари.
- Липа. Ну?
- Милда. Я проиграла.
- Липа. Давай поменяемся.
- Яков. Ну-ка, товарищ, пропусти.
- Доб. Туда?
- Яков. По делу.
- Доб. Санитар?
- Яков. Выше.
- Доб. Повар?
- Яков. Выше.
- Доб. Врач?
- Яков. Выше. Я самый главный. Я отец.
- Доб. Пропустите отцов.
- Яков. Там мой потомок без соски.
- Голос. Ишь ты, какой спец стал!
- Яков. Ага.
- Баба. Аа-а-а. Нишкни. Смотри, вон папочка. Видишь? Сделай папочке ручкой. Скажи: папочка, иди к нам, папочка иди к нам. *Дисциплинер идёт на них.* Вот наш папочка. *Когда Дисциплинер перед нею.* Граждане, отойдите. Ребёнку вид на отца застилаете. Подойди, папочка. Мы по тебе соскучились. Видишь, вон наклонил головку, папенька, вон, носиком шмыгнул, ручку поднял.

*Похоронщик.*

- Похоронщик. Скажите, не кричит. А должен был кричать.
- Дисциплинер. Мне помнится, года четыре тому назад мы встречались. Вы гробовщик?
- Похоронщик. Извиняюсь. Я сотрудник Московского крематория. Милости просим.

- Дисциплинер. Это что же? С полтинничка? Выгодно.
- Похоронщик. Выгодно. Этот мальчишка в прошлом году третью премию выиграл. Молоко там целый год по полбутылки, вообще рублей на пятьдесят.
- Дисциплинер. Поздравляю с удачей.
- Милда. Если есть мужчины, желающие быть отцами, и женщины, желающие быть матерями, идите сюда, отсюда пойдём все в клуб на лекцию.
- Яков. *Лине.* Да это не мой.
- Липа. Не твой? Твой! Это кто ж?
- Милда. Здравствуй, Яков. Вот твой и Липин.
- Яков. Хе-хе. Сразу к обоим попал...
- Милда. С этим ты ещё не знаком.
- Яков. Как управляешься и с работой, и с ребятами?
- Милда. Грудью кормлю сама, а потом отдаю. В детдом.
- Яков. Трудно, небось, отрывать от себя?
- Милда. Отрывать всегда трудно. Ты думаешь, мне тогда тебя легко было выставить?
- Боб. Тише! Врачи идут.
- Яков. Держись, ребята. Сейчас призы выдавать будут.
- Вопиткис. Освидетельствовав предъявленных тридцать девять годовалых младенцев с точки зрения их физического и нервного здоровья, а также качество их родителей, жюри детской выставки постановило первую премию...
- Голоса.
- Не дави!
- Не слышно!
- Набавляю трёшку!
- Вопиткис. Выдать... номеру четвёртому и седьмому пополам.
- Саксаульский. Двум? Проклятие!
- Вопиткис. Номер четвёртый — Милды Григнау, номер седьмой — Олимпиады Кичкиной. Отец детей — Яков Кичкин.

Голоса. Матери, становись в очередь.  
Первый игрок. Граждане, жушок сбежал. Держи!

*Милиционер свистит. Народ убегает.*

Вопиткис. Из трёх вторых премий первая присуждена ребёнку номер шестнадцать.

Варвара. Я здесь.

Милда. Варвара, ты? Кто отец?

Вопиткис. Можно узнать, кто отец?

Варвара. Нет, не скажу.

*Саксаульского приводит милиционер.*

Голос. Показать победителей! *Детей поднимают.*

Голоса. Bravo! Bravo, Яков!

Толстовка. Когда я был в Англии, я ничего подобного не видел.

Дисциплинер. Извините. Прошу без намёков. Я пришёл сюда, чтоб поднести в дар детскому дому свои последние изобретения. Централизованный электрический самоутешитель. Нажать кнопку — и во всех люльках заиграют балаболки. Самокачающаяся от детского крика люлька. Смеётесь? Маленькое замечание. Больше половины гениев было бездетно.

Яков. Ура героям сегодняшнего дня!

*Музыка на всех детских инструментах. Шествие матерей и отцов.*

### **Занавес**

#### **Дополнение к сцене Примусы**

Саксаульский. Она клуб запакостить хочет. Выжить нас из клуба.

Вторая женщина. Может быть, она там приёмную готовит для своих кавалеров.

Первая женщина. Гнусь.

Вторая женщина. Дрянь.

Четвёртая женщина. Шлюха. *Входит Милда с тазиком для белья.*

Милда. Здравствуйте, Луша. *Луша отвёртывается.*

Луша. Здравствуйте.

Первая женщина. Бывает независимый тон.

Милда. Здесь свободно? Около неё образуется пустота.

Вторая женщина. Надо кухню дезинфицировать.

Четвёртая женщина. Есть заразы, которых никакая дезинфекция не возьмёт.

Милда. На собрание, Луша, собираетесь?

Луша. Нечего нам на ваших собраниях делать.

Вторая работница. Мофолофодфец Луфушафа.

Милда. Что это значит?

Вторая работница. Неферафаскифисафай Луфушафа.

Четвёртая женщина. Отливаются кошке мышкены слёзки.

*Вторая женщина у крана, за ней Милда.*

Милда. Разрешите взять воды.

Вторая женщина. Вы видите, кран занят.

Милда. У вас через край льется.

Вторая женщина. Какая заботливость.

Четвёртая женщина. А в прошлом году, вы помните, как мы дружно эту паскудницу из № 14 из дома выселили?

Вторая женщина. Теперь сполоснём. *Выплеск воды.* Ужасно трудно эти чайники отмываются. Правда?

Толстовка. Когда я был в Англии, там умели стирать бельё. Разве можно носки в полоску сушить один на другом? Полоска одного попала между полосками другого, и носки стали одно-тонны, и это виноваты вы. А носки стоят двенадцать рублей.

Прислуга. Да я никогда не стирала.

# Сергей Третьяков

## ХОЧУ РЕБЁНКА!

### 2-й ВАРИАНТ

#### 1-я Сцена. « АГРОПУНКТ »

*Очередь. Паренёк. Иван Баран. Латыш.*

Паренёк. Агрономша на школьной полосе треплется.

Ждать надоело.

Ив. Баран. А чего тебе ждать? Тебе в подбол играть.

Паренёк. А вот и есть чего.

Ив. Баран. Сопли утри.

Паренёк. Сам. Агрономша. Не толкайся.

*Милда со стариком и учительницей.*

Старик. Земля у нас кислая.

Милда. Это не аргумент против посадки капусты.

Учительница. *Протягивает яблоневую ветку.* Вон как расцветило.

Старик. Нынче весна крепкая, цветами засыпала — красота.

Милда. Неважная красота. Завязей мало.

Учительница. Нет, вы понюхайте только, понюхайте. *Милда нюхает.* Ну?

Милда. Пока ничего интересного.

Старик. Вы всей ноздрей, а глаза закройте.

Милда. Ага, чую.

Учительница. Правда, прелесть?

Милда. Креолин. Да, пахнет креолином. Вы смазывали яблоню креолином от вредителей. Я узнала правильно?

Ив. Баран. Товарищ агроном.

Паренёк. Чего ты? Я первый.

Ив. Баран. Ну вот. Соплята-поросята вперёд старших лезть будут.

Паренёк. Стань взад. Держи черёд.

Старик. Ты, малый, чего кипятишься?

Милда. В чём дело, товарищ?

Ив. Баран. А вот тут...

Паренёк. Я раньше. Чего черёд ломаешь?

Ив. Баран. Ну, ещё с ребятишками...

Милда. Обождите. Дайте этому гражданину.

Ив. Баран. Гражданину.

Паренёк. Получил? Сунешься?

Ив. Баран. Ничего, граждане. Тьфу!

Паренёк. Поменьше плюйся и не фырчи самоваром.

Милда. Да. Я слушаю.

Ив. Баран. Разве он по делу? Он с зайцами же. Тьфу!  
А мне насчёт почему овсы не взошли?

Милда. Семена сортированные?

Ив. Баран. Сортированные — а лысины.

Паренёк. *Вытаскивая кроликов.* Вот. Невезучка. Двух взял — матку и самца — оба белые. А смотри, приплод за два месяца — половина только белые, остальные в пятнах. Скорняк за них дешевле даёт. Бабка говорит — крольчиха через угли прыгала, потому чернизна. А я не верю.

Ив. Баран. Правильно, через угли.

Милда. Пустяки. Это значит, что один у тебя кролик чисто белый, от белых родителей, и у него от родителей чисто белые гены.

Паренёк. Гены?

Милда. А у другого один ген чёрный, другой белый. Вот чёрная примесь и сказывается. *Заметив, что латыш тужится над плугом, кричит.* Эй, товарищ, оставь.

Паренёк. Не понимает. Он не русский.

*В плуге что-то крикает.*

Милда. Оставь. Вай юс не бус мера.

Латыш. Латвиешь. Но Рига.

Милда. Нее но Кулдига. Пагайд бишкит.

Латыш. Лаб, лаб.

Паренёк. Вы тоже латышка? Своего встрели? Ишь ты.  
*На кроликов.* А как быть? И который из них мешаный? *Ив. Барану:* Бери за уши, иначе помнёшь — подохнет.

Милда. Вот что: либо купи в питомнике чисто белую пару. Либо можешь так: оставляй на приплод белых, спаривай. Пятнистым спариваться не давай. Так подберёшь правильное племя.

Ив. Баран. Ничего не будет. Родную кровь мешать нельзя: мать с сынами, братьев с сёстрами.

Милда. Наоборот. Чистая порода только так и вырабатывается. Не надо мешать родной крови, если плохие задатки, а так можно.

*Слышится гармонь. Лихарь подходит, наигрывая частушки.*

Лихарь. Вы скажите мне, колосья, / Сообщите мне, овсы, / Почему растут волосья, / Почему растут усы?

Милда. Перестаньте. Мешаете.

Лихарь. Скажите.

Старик. Здесь те не посиделки.

Милда. *Пареньку.* Пойдёте покупать, зайдите в городе ко мне. Я объясню. Адрес здесь. Увидите большой дом на три улицы. На нём три этажа, надстраивают, второй этаж по коридору...

Лихарь. *Подбросил кролика.* Ай да-да. Кувыркайся, покуль не подстрелен.

Паренёк. Сволочь! Убирайся! Не смей!

- Лихарь. Ты поругайся, я и тебя за уши подброшу.
- Паренёк. Меня? А я тебя как...
- Милда. *Перехватывает паренька за плечи.* Не драться!
- Паренёк. Он пакостит. Его обратять надо.
- Милда. Подайте в суд.
- Паренёк. Суд оправдает.
- Милда. Пишите в газету.
- Паренёк. Не примет газета.
- Милда. Настаивайте через ячейку.
- Паренёк. Я беспартийный.
- Милда. Запишитесь в партию. Нельзя же бороться с хулиганством прямой расправой.
- Лихарь. Это мы-то хулиганство?
- Ив. Баран. А то кто?
- Лихарь. Не с тобой говорю. *К Милде.* Я хулиган?
- Милда. Гражданин, не петушиться.
- Старик. Так его.
- Паренёк. Это тебе не наших баб тискать.
- Ив. Баран. Шашть отсюда!
- Милда. *Наступающему Лихарю.* Гражданин, рукам свободы не давать.
- Паренёк. Ух! И хватит она его. И уж звизданёт она его! Сильная ж она как всё равно лошадь. Тронь, так отмахнётся — забудет, чем наземь садятся. Глянь — вот, вот, вот.
- Лихарь. *Обхватив Милду.* Теперь подрыгай. *Отпуская её.* Драться хошь? А ну!
- Паренёк. Да как разворотится. Да как! *Милда садится, устало дыша.* Села. Обидел? Товарищ агроном!
- Милда. Дрянь. Похабник.
- Лихарь. Знаем, что мять. *Наступает на мешок Ивана Барана.*
- Ив. Баран. Мои корнеплоды мять! *Замахивается мешком, Лихарь убегает.*
- Паренёк. Баран, ещё его раз.

Ив. Баран. У меня вот, товарищ. Корнеплоды. Турнепс прошлогодний.

Милда. *Вертит репу.* Да. Турнепс. Так что? Одну секунду. Что говорите? *Резко подымается.* Извините, граждане, сегодня не смогу — нездоровится.

Паренёк. Завтра приедете?

Милда. Что? Завтра? Да. А послезавтра агроном вернётся из отпуска. *Уходит.*

Ив. Баран. Ишь, гад. Как он её придавил.

Старик. Его бы придавить.

## 2-я Сцена. «ОТЦЫ»

*Милда с портфелем. Застыла, созерцая невиданное зрелище.*

*20 отцов выкатывают, выносят ребят. Ребята подымают плач.*

Полосатик. *В форточке.* Когда я был в Англии — ничего подобного. Долой эту музыку. Здесь не детский сад. Здесь живые люди. *Передразнивает ребят. Ребята громче. У-ы! У-ы! Захлопывает форточку.*

Милда. Слушайте их. Слушайте. Они кричат, и мне кажется, будто меня мужчина целует в губы.

1-й отец. Пелёнки вымочил. *К одному из отцов.* Подержите.

Милда. Дайте подержу.

1-й отец. Спасибо. *Шукает.* Нет, сухо, а то и с желудком плохо было. Сейчас жёлтое, а то всю неделю зелень была.

Милда. Сколько месяцев?

1-й отец. Четыре.

Милда. Сын?

1-й отец. Дочка.

2-й отец. Вы присыпку какую берёте?

1-й отец. Простой ликоподий.

2-й отец. А я тальк.

Милда. Может быть, от голоду плачет?

1-й отец. Нет, мать только что откормила, сама покушать пошла. А у вас такой нет?

Милда. Нет.

1-й отец. Почему?

Милда. Не завела.

1-й отец. А продукт бы у вас хороший вышел. Таз верных сантиметров 120, и молока бы много дали.

Милда. Вы врач?

1-й отец. Политрук. Я по жене сужу. У этой девицы брат есть. Мы его под Перекопом произвели. В валенок засунули и возили. Слабоват вышел.

Милда. Почему?

1-й отец. На скорую руку где-то в походах сработали. Голодное время. Недоедали и я, и жена. Потом бои, трёпка нервов.

Милда. Это имеет значение?

1-й отец. Ого! Вот это дитя, оно уже нэповское. Кругленькое, гладенькое, толстенное. Видите, какое шаринькое. Потому что, приступая к производству её, и папаша, и мамаша были сытые, спокойные и влюблённые. Вы меня извините, что я так свободно выражаюсь.

Милда. Наоборот. Вам дорого стоит его содержать?

1-й отец. Пока нечувствительно. Рублей десять.

2-й отец. Дешевле можно сделать.

3-й отец. У меня беда. Ест на копейку, хворает на целковый.

Милда. А почему не отдадите в дом ребёнка?

3-й отец. Нет, знаете, веры нет.

1-й отец. А вы бы отдали?

Милда. Отдала бы.

1-й отец. Ой-ли, знаете, это пока его нет. А когда грудь попробует — тут, говорят, конец. Не оторвётесь. Холодает. Надо уходить. *Отцы уходят, кроме 1-го и 4-го молодого.*

*Проходит Ласкова; одета подчёркнуто.*

Милда. Здравствуйте, товарищ Ласкова.

Ласкова. Здравствуй...те.

Милда. Давно не виделись.

Ласкова. Вы это к чему?

Милда. *Оглядывает её туалет.* Н-да.

Ласкова. Что значит — н-да?

Милда. Ничего, люблюсь. Вы с танцульки? Или на вечеринку?

Ласкова. Нет, со службы. Вы, конечно, предпочитаете валенки?

Милда. Что передать в Институтский клуб? Консультант сельхозиздательства Ласкова не находит возможным прочесть обещанный доклад по земельному кодексу.

*Ласкова возмущённо уходит.*

1-й отец. Круп великолепный, а производства никакого.  
*К 4-му отцу.* Эй, товарь, сына уронишь.  
Ног бабьих не видал?

4-й отец. Больно чулки красивые. «Виктория».

1-й отец. Знаем мы эту «Викторию».

### 3-я Сцена. «КОНСУЛЬТАЦИЯ»

*Врач выходит с Милдой из кабинета.*

Врач. Ну, что ж. С женской стороны всё у вас в завидном порядке. Дайте ещё зрачок. Так. Для пущей верности сделайте ещё вот эти анализы — держите адрес лаборатории.

Милда. Ну, значит?

Врач. Лечить вас не пилюлями, не микстурами. Есть одно средство — завести ребёнка. Материал вы, как мамаша, призовой. Не то, что одного, тройню выносите и родите, как чихнёте. Поговорите с мужем.

Милда. С мужем? Мужа у меня нет.

Врач. Виноват, я и забыл, что вы гордая.

Милда. Я гордая?

Врач. Я шучу. Ну, не мужа, так этого, ну, мужчину, с которым живёте.

Милда. Нет.

Врач. Ну, нет — так будет. Вас ведь материнством распирает. Податься вам некуда. Натяните вы себе на икры чулки «Виктория»...

Милда. Какая гадость!

Врач. Что гадость?

Милда. Женщины, которые в чулках.

Врач. Не они гадость. Мужчины гадость. Экономика женщин — сами знаете, какая. Ну, хорошо, вы самостоятельная. А другие? Охота на мужей — всюю. Мужчин много меньше, чем женщин, и к тому же мужчины эти паршивые. Страшное падение мужской потенции. Такого потребления семенных вытяжек, как сейчас, по-моему, не было никогда. Ясно — охотясь за такими самцами, самка мобилизует самые сильные половые раздражители — задирает юбки и обливает ноги шёлком. А почему растёт число абортёв? Плохо прививаются противозачаточные. А почему плохо? Они не в интересах самцов с пониженной потенцией. Паршивые производители.

Милда. Значит, безнадёжно? Значит — найти здорового, хорошего отца ребёнку немисливо.

- Врач. Этого я не говорил. Я характеризовал стихийный половой рынок. Хорошего производителя? Вы согласны были бы иметь ребёнка от хорошего производителя?
- Милда. Да, согласна.
- Врач. Это было бы совершенно исключительно. Знаете, что я вам предложу? Одну минуту. *Бросается туда, где у барьерера ждёт его толпа женщин.*
- Женщины. — Доктор, я, кажется, опять попала.  
— Вот, принесла анализ.  
— Мой не берёт грудь.  
— Опять с яичниками.
- Врач. Кто не берёт грудь? Он? Ну-ка, дайте сюда. Ты что это, гражданин? Кто мать?
- Мать. Я.
- Врач. Думаю, что виноват не он, а вы. Пройдите в кабинет.
- Истеричка. Доктор, я была в клинике. Вот бумаги.
- Врач. *Просматривает.* Так. То, что я и говорил.
- Истеричка. Не будет у меня детей. Не будет.
- Врач. Радоваться должны. Вам, с вашей комплекцией, опасно рожать.
- Истеричка. Не опасно, ничего не опасно. Пусть таз узкий. Пусть больно. Пусть сын.
- Врач. Давайте без восклицаний. Спокойно. Попробуйте сделать себе выскабливание.
- Женщина. Доктор, неужели вправду я тяжёлая?
- Врач. *Милде.* Я вас направлю к своему знакомому. Он врач. Великолепный здоровяк, ровный темперамент, большая работоспособность. А самое главное, человек с блестящей наследственностью. Мы делали обследование его рода. У него в роду кровь графов Толстых, — это не шутка. Отборнейший экземпляр. Вы, конечно, знаете, что нау-

ка считает таких высокоинтеллигентных людей с большим количеством талантов в роду — лучшими производителями. Нет, это совершенно изумительный случай. Ведь у вас хорошая крестьянская кровь. Интереснейшая комбинация. Да. Работает он на стройке по большой улице.

Милда. Да я там живу.

Врач. Ну, вот ещё лучше. На стройке амбулатория — он там дежурит. Одну секунду. *Заметив врача.* Вадим Сергеевич! На минуту! Кстати. Знакомьтесь. Товарищ к вам зайдёт по одному чрезвычайно её интересующему делу.

Вадим Сергеевич. Рад служить.

Милда. Вы на стройке по Широкой улице?

Вадим Сергеевич. Да.

Милда. Когда там бываете?

Вадим Сергеевич. Вечерами.

#### 4-я Сцена. «ЗА ЛАСКАТЕЛЬНЫМИ»

*У комнаты Ласковой сидят Милда и Дисциплинер с узелком.*

Милда. Дисциплинер!

Дисциплинер. Да.

Милда. Ласкова может долго не прийти. Ты не беспокойся.

Дисциплинер. Я не беспокоюсь.

Милда. Иди занимайся.

Дисциплинер. Затем и сижу. Кроме тебя, идти некуда. Бабка выставила.

Милда. За что?

Дисциплинер. За изобретение.

Милда. Гадость какая-нибудь?

Дисциплинер. Как раз наоборот. Великолепное туалетное мыло моей собственной варки — из человеческого

жира. Принцип — утилизация трупов.  
Милда!

Милда. Ну?

Дисциплинер. Ласкова тебя в дреколья встретит. Она так на тебя зла. Она так тебя крыла, что я ей посоветовал считать — раз, два, три и так далее, пока гнев не спадёт. Великолепное средство.

Милда. Подействовало?

Дисциплинер. Она немедленно стала крыть меня.

Ласкова. *Входит сияющая; увидев Милду, осекается и быстро проходит в комнату. Во время разговора раздевается и переодевает обувь.*

Милда. Я к тебе.

Ласкова. *Зло.* Переходите снова на ты? Приятно.

Милда. Товарищ Ласкова!

Ласкова. Перестань. Тошно. Не все такие монашенки, как ты. Ты можешь без парня годы сидеть, а я не могу. Вот и всё.

Дисциплинер. Один, два, три...

Ласкова. Ещё одно слово — и за дверь. *Дисциплинер осекается. Не давая Милде говорить, продолжает.* Можешь не говорить. Знаю эти разговоры. Обмещанилась. Оторвалась от работы. За парнем бегала. Зачем жёлтые чулки натянула? Зачем завилась? Зачем губы намазала? Зачем пудрой осыпалась? Зачем ботинки с каблуком?

Дисциплинер. А вот зачем ботинки с каблуком. Смотри. Думаешь, для линии? Нет. *Ходит, натянув ботинки и выпячивая зад и грудь.*

Милда. Чтоб выше ростом быть.

Дисциплинер. Нет. Неужели не видите? Очертания тела? Нет? Зад при высоких каблуках, зад выпирает и грудь. Выпирает, поняли, в чём смысл?

Ласкова. Убирайся, дурак.

Дисциплинер. Ты уверена?

Милда. Дисциплинер, выйди. Мне надо перетолковать с Ласковой.

Ласкова. Ну, начинай. Долго пилить думаешь?

Милда. Морали читать не собираюсь. Я к тебе по совершенно особому делу.

Ласкова. Доклад о земельном кодексе?

Милда. Нет. Ты знаешь много ласкательных слов?

Ласкова. Пожалеть тебя?

Милда. У тебя много мужчин. Ты им говоришь. Постой. Вот ты с любимым мужчиной, говоришь ему ласковые слова, и он становится нежным. Перечисли мне эти слова.

Ласкова. Ошалела, точно сама не знаешь.

Милда. Русский язык я знаю, но слабовато. Ласковых слов и на латышском языке я слышала мало. Нежно со мной никто не говорил.

Ласкова. Резолюции ты писать — фабрика. Зачем это тебе надо?

Милда. Надо. Говори. *Вынимает книжку.*

Ласкова. Ей же ей, не знаю. Чумовая.

Милда. Ну, когда ты его целуешь, что ты говоришь?

Ласкова. Как? Чудачина. Ну, говорю так: сволочинка ты и чёртушка.

Милда. Говори всерьёз.

Ласкова. Да я всерьёз. Ну, ещё рыло, дурыло, поганец, чучело.

Милда. А нежнее?

Ласкова. Миленький, милусик, милусенький, роднусенький, глазастенький.

Милда. Значит, проще можно взять прилагательное и прибавить к нему: -енький, -усик, -усенький.

Ласкова. Можно и -ёночек, -усёныш, -янчик. *Милда пишет.* Это всё?

Милда. Всё. А если бы это платье мне понадобилось?

- Ласкова. Платье?  
Милда. Дня на два. Дала бы?  
Ласкова. Тебе?  
Милда. Да. Я не испорчу.  
Ласкова. Знаю. А ещё что?  
Милда. Покажи мне, как ты красишь губы.  
Ласкова. Ну? *Красит.*  
Милда. Всего. *Уходит.*  
Дисциплинер. Тоже.  
Ласкова. Дисциплинер!  
Дисциплинер. Да.  
Ласкова. В чём дело? Платье.  
Дисциплинер. Надо думать, будет играть в спектакле.  
Ласкова. Милда в спектакле?  
Дисциплинер. Почему же. Скажем, в агитспектакле на наркомзёмовские темы с патетическим заглавием, скажем: «Как середняк Семён посеял отборных семян».  
Ласкова. А слова? Она записала ласкательные слова.  
Дисциплинер. Ну, это ясно. Составляет список коровьих имён.

### 5-я Сцена. «ХОЧУ РЕБЁНКА»

*Комната Милды. Входит Милда с портфелем. Дисциплинер с узелком.*

- Дисциплинер. В том углу лечь, как всегда?  
Милда. Почему спрашиваешь?  
Дисциплинер. Может быть, у тебя новый распорядок. Может быть, ты полюбила ходить по комнате.  
Милда. Ничего я не полюбила. Хочешь чаю?  
Дисциплинер. Чай вреден на ночь. В нём есть алкалоид теин, который действует возбуждающе.  
Милда. Ты сейчас ляжешь?  
Дисциплинер. Ес, как сказал бы Чемберлен. Во-первых, мне надо заниматься завтра утром, а тебе надо заниматься сегодня вечером.

- Милда. Ладно, устраивайся, я на тебя не смотрю.
- Дисциплинер. Можешь смотреть; я тебя не стесняюсь. Милда, ты рубаха-парень. Ты совсем не похожа на женщин. У тебя только один недостаток: мало турецких диванов. А я хоть и изобретатель...
- Милда. Возьми тулуп. *Бросает ему шубу.*
- Дисциплинер. *Раздеваясь.* Опять тезисы?
- Милда. *Читая книгу.* Нет, немецкая книга об удобрениях.
- Дисциплинер. Ты по-немецки?
- Милда. Со словарём.
- Дисциплинер. А тебе удобрения не надоели?
- Милда. Мне твои брехала надоели, Дисциплинер.
- Дисциплинер. Слова «брехала» в русском языке нет.
- Милда. Ну, брехни.
- Дисциплинер. Брехня, Милда, к сожалению, не имеет множественного числа.
- Милда. Ну, ладно, не привязывайся.
- Дисциплинер. Да разве я привязываюсь. Я счастлив, я в тепле. Я в комнате. Милда!
- Милда. Гештаттет...*Зажимает в книге пальцем.* Что?
- Дисциплинер. Лежу я на какой-то артиллерии, а добраться до кармана не умею. *Милда вытаскивает из под него наган.*
- Милда. Как ты можешь спать в одежде и сапогах, Дисциплинер?
- Дисциплинер. А если ночью пожар будет, как я побегу?
- Милда. Ведь это негигиенично.
- Дисциплинер. Могу снять. *Снимает штаны, вешает на стуле. Из штанов сыплются ярлыки с номерками.*
- Милда. Что это — гардеробные номера?
- Дисциплинер. Милда, это лучшее моё изобретение за вчерашний день. Ругань виснет над миром. Люди расходуют бешеное количество энергии

на ругань. Я это упрощаю. Каждому ругательству соответствует цифра. Скажем: два — осёл, три — дурак, четыре — сволочь, восемь — идиот. Спокойно, не насилаю голоса, я показываю цифру врагу. И всё. Можно даже матом. 195 — правда, здорово? *Копается в ногах.*

Милда. Слушай, Дисциплинер, ты грязен — как виенцуукс.

Дисциплинер. Прошу перевода.

Милда. По-латышски это значит — как свинья.

Дисциплинер. Могла и не переводить.

Милда. Ты, вероятно, год не был в бане?

Дисциплинер. Милда, это глупо. Как я могу быть в бане? Там моются обыватели и чёрт знает кто. Сплошная зараза и совершенно некультурный способ мойки, соответствующий низкому развитию производительных сил в крестьянской стране. Как последовательный социалист, я понимаю так — у каждого гражданина ванна, как в лучших гостиницах. А над ванной краны: горячий и холодный. И вот сажусь я в ванну, открываю кран и подставляю копыта...

Милда. Значит, пока не будет социализма, ты не будешь мыть ноги?

Дисциплинер. Хочешь смешное? Слушай. Школа. Учитель кричит невнимательному ученику: «Кто написал *Евгения Онегина*? Сейчас же ответь, кто написал *Евгения Онегина*?» И ученик с перепугу отвечает: «Ей-богу, не я.» Тогда учитель вызывает мать.

Милда. Где это было?

Дисциплинер. Где? Какая разница? Ну, в Москве.

Милда. Почему учком не сообщил в МОНО об этом учителе?

Дисциплинер. *Зло.* Милда, а ты знаешь хоть какие-нибудь смешные вещи?

Милда. Знаю.

Дисциплинер. Например.

Милда. Например, очень смешные молодые огурцы. А ещё ягнята. Очень смешные.

Дисциплинер. Милда, я тебя боюсь. Есть гении революции. Есть гении стабилизации. Ты — гений стабилизации. Пара рельс на сто лет вперёд, сто тонн инерции.

Милда. Не носи идеалистическую чушь и спи.

Дисциплинер. Родному отцу башку на этой рельсе оттяпает. А впрочем, был у тебя отец, Милда?

Милда. Был. Гольдингенский батрак. Гештаттет зейн. *Звучит музыка.* Опять музыка. Мне трудно под неё работать.

Дисциплинер. А мне легко под неё спать.

*Милда шепчет, листая книгу и делая отметки. Стук в дверь.*

Милда. Да. *Входит Дында.* Товарищ Дында, вы за моей статьёй для журнала? Не дописала. Но что сделано, проглядите. *Подсовывает кипу бумаг, продолжает штудировать своё.*

Дында. Я не по этому делу. Мой рабочий день кончен. Можно присесть?

Милда. Да... садитесь.

*Он поворачивает ключ в двери и подходит к столу. Его речь в пунктах остановок. Она, не слушая, перебивает репликами: «ага... да... понятно».*

Дында. Товарища Ласкову знаете? Она мне о вас говорила много интересного.

Милда. Ага.

Дында. Вы всё в работе. Неужели вы не даёте себе передышки? Неужели не отдыхаете?

Милда. Когда сплю.

Дында. А кино?

Милда. Очень редко.

Дында. А театр?

Милда. Не люблю.

Дында. А музыку?

Милда. Не перевариваю.

Дында. Я тоже работаю как зверь. 18 часов в сутки.

Надо уметь отдыхать. Без веселья нет отдыха. А нервы ни к чёрту. Смеяться разучился, только зубы скалишь злобно. Но выпьешь хорошенко... Вы пьёте?

Милда. Да... пью... нет, конечно.

Дында. Выпьете, может быть? Я принесу.

Милда. Нет.

Дында. Вы меня не слушаете. М-да. Видите, товарищ... то, что я скажу вам, покажется, может быть, странным... но я знаю вас как человека, абсолютно лишённого предрассудков... Это не комплимент... Это факт... Вы слушаете? Ну, вот видите, жена моя неделю тому назад уехала к отцу... Я один... Срок достаточный, чтоб назрела непреодолимая физическая потребность в женщине... Не к проституткам же идти, вы сами понимаете... Я вам сосед по квартире, давно наблюдаю вас и знаю, что вы здоровый, крепкий человек, одинокий... прекрасный товарищ. Вряд ли вы откажете товарищу в такой понятной просьбе... да?

Милда. *Оторвавшись.* Простите, товарищ. Я очень невнимательно вас прослушала. Будьте добры повторить.

Дында. Чёрт знает что... в двух словах... У меня, видите, руки дрожат, и я одурел совсем — жена уехала — нужна женщина...

Милда. При чём здесь я?

- Дында. Вас прошу... вы живой человек... Не можете же вы без мужчины... какие-нибудь полчаса... по-товарищески.
- Милда. Товарищ...
- Дында. Я знаю. Я знаю. *Берёт её за руки.* Абсолютно нормален, абсо...
- Милда. Товарищ.
- Дында. Если вы увидите больного, дадите вы ему лекарства, если увидите голодного — кинете ему хлеба?
- Милда. К больному я вызову неотложную помощь, голодного направлю на питательный пункт, а вам... товарищ...
- Дында. Чего вы боитесь? Ребёнка? Не беспокойтесь, я тоже понимаю толк в противозачаточных. У меня с собой... Какие пустяки... Чего боитесь?
- Милда. Чего боюсь? Триппера боюсь... Сифилиса боюсь...Ребёнка боюсь от отца неврастеника и алкоголика... Идите на бульвар, или...
- Дында. Или?
- Милда. Или у себя в комнате разрешите вопрос без женщины.
- Дында. Так. Вы думаете? Вы убеждены?
- Милда. Онанизм в вашем возрасте и вашем положении, по-моему, повредить не может.
- Дында. Не ваше дело. Так вы не хотите?
- Милда. Не хочу.
- Дында. Какое идиотское мещанство. Тупая пошлость.
- Милда. Вы кончили?
- Дында. *Зажимает ей рот, тащит к кровати.* К чёрту... ложись... ложись... *Милда свободной рукой нащупывает книгу, бьёт книгой Дынду в бок, отталкивает.*
- Милда. Вон отсюда! *Дында отскакивает и наступает на Дисциплинера.*

- Дисциплинер. Осторожно! Что за гадость! Милда!
- Дында. Аааа! Ну, теперь всё понятно... Извините...
- Милда. Что понятно?
- Дында. Ну, конечно, двух за одну ночь обслужить трудновато. Почём за час? На ночь или на время?
- Дисциплинер. В чём дело?
- Дында. Вас не касается. Я с ней разговариваю!
- Милда. Дисциплинер, открой ему дверь!
- Дында. Назад! Чтоб до меня вышибала дотронулся!
- Дисциплинер. Я вышибала? Ты, сукин сын, спятил!
- Дында. Благоволите потише, мужчина, здесь не публичный дом; кругом спят.
- Дисциплинер. Скотина! Сволочь! Я ж тебе из морды...
- Милда. Дисциплинер, стой!
- Дисциплинер. Крошево сделаю...
- Милда. Дисциплинер, считай!
- Дисциплинер. Я тебя размалюю!
- Милда. Считай, слышишь?
- Дисциплинер. Я тебя изуродую, разъедай твою купорос!
- Милда. Дисциплинер!
- Дисциплинер. Я тебя раз... *Милда растолкнула их.*
- Милда. Считай!
- Дисциплинер. *Злобно.* Раз... два... три... четыре... 195! *Рвёт дверь.* Милда, ключ!
- Милда. Дверь открыта.
- Дисциплинер. Заперта.
- Милда. Предусмотрительный! Отоприте. *Руки Дынды дрожат.* Дисциплинер, открой! *Руки Дисциплинера дрожат.* Дай сюда! *Открывает дверь.*
- Дында. С этой гадостью надо кончать.
- Милда. Совершенно верно.
- Голос в коридоре. В чем дело? Скандал? Кто скандалит? Прекратите безобразия!

Дында. Беспрописные граждане в комнатах валяются.

Милда. Вы за этим сюда приходили?

Дында. Шш. После десяти часов разговор в коридоре воспрещён, просил бы подчиняться правилам.

Милда. Были гады в Гражданскую, есть гады и в наше время.

Дисциплинер. Милда, запереть?

Милда. Не надо. Теперь не придёт.

Дисциплинер. Пятым томом. *Поднимает книгу.*

Милда. Помогла книжка. Хорошие у ГИЗа переплётки. На тебя он больно наступил? Ложись спать. *Тишина. Милда занимается. Чилийское гуано... чилийское гуано... Шибздик... Майта... На шермачка заявился... Чилийское... Противозачаточные... гуано...*

Дисциплинер. Напрасно ты меня считать заставила.

Милда. *После молчания.* Из работы вырвал. Придётся спать. *Ложится. Темно. Окликает.* Дисциплинер!

Дисциплинер. А?

Милда. Не спишь?

Дисциплинер. Не сплю.

Милда. Вот он... прибежал — нервочки, видишь ли. Хочет, а мне противно.

Дисциплинер. Дезорганизация... Это половой невроз.

Милда. Нет, слушай. У меня в голове путается. Как ты думаешь: может женщина хотеть хорошего ребёнка?

Дисциплинер. Что значит — может? Должна хотеть. Сейчас что? Хаос, случайность. Люди сваливаются в случке там, где встретились: вагон — вагон, канцелярия — канцелярия, общежитие — общежитие. Милда, есть

дикари, которые запрещают на свадьбах напиваться, чтобы не портить потомства. А у нас нарочно налижуются. Что удивляться, что дети наркотиков, сифилитиков, алкоголиков выходят идиотами, эпилептиками, золотушными, неврастениками. Ты смотри, какие сорта пшеницы, какие кочны капусты, каких изумительных лошадей и собак получают, искусственно спаривая лучших родителей.

Милда. Дисциплинер, но чтоб без мужа.

Дисциплинер. К чёрту мужей! С ними одна путаница! Что ты скажешь про шприц? Государство даёт лучшим производительницам лучшие сперматозоиды. Государство поощряет такой подбор. Этих детей оно берёт на своё иждивение и прорабатывает породу новых людей.

Милда. Дисциплинер, я тебя не про то спрашиваю.

Дисциплинер. Научный контроль над человеком не только во время воспитания, не только во время родов, но и во время зачатия.

Милда. Стой, болтун! Без мужа, значит, я хочу ребёнка, но не хочу мужа, не желаю семьи. Вот я нашла человека и говорю: дай мне ребёнка.

Дисциплинер. Правильно.

Милда. Смееет он мне отказать?

Дисциплинер. Зачем ему отказывать?

Милда. Вот я и говорю.

Дисциплинер. Ты говоришь. Именно ты.

Милда. Дисциплинер! Дурак! Неужели ты не понимаешь, что ты издеваешься?

Дисциплинер. Я?

Милда. Женщина я, по-твоему, или нет?

Дисциплинер. *Остолбенел, бросился к одежде, натянул штаны, схватил вещи, выбежал.*

Милда. *Мечется по комнате от вещи к вещи. Хочу ребёнка! Хочу ребёнка! Хочу ребёнка!*

### 6-я Сцена. «ВЫБОР ОТЦА»

*Стройка. Десятник и двое рабочих проходят стройкой.*

Десятник. Всё вывезено?

1-й рабочий. Всё.

Десятник. Арматура снята?

1-й рабочий. Сняли.

Десятник. Можно ломать.

2-й рабочий. Сегодня?

Десятник. С утра.

1-й рабочий. Тут чего будет-то по плану?

Десятник. Детский дом.

2-й рабочий. А что было?

Десятник. Бордель какой-то был. Танцулька. *Уходят.*

*Интимисты: 4 кавалера и 4 дамы*

1-й кав. Граждане, торопитесь!

2-й кав. Торопитесь!

1-я дама. Дитя, торопись, торопись!

2-й кав. Пись, пись, пись!

2-я дама. Как пусто, неудобно!

1-й кав. Уют — это мы сами.

1-я дама. Бедный наш интимчик.

1-й кав. Сегодня поминки по нашему интимчику. С утра он перестанет существовать.

1-я дама. Навсегда?

1-й кав. Приняты меры, чтобы нет.

1-я дама. Что здесь будет?

2-й кав. Здесь будет детский дом.

1-й кав. Или кооператив матерей.

- 1-я дама. Могила!
- 2-я дама. Надо же было кому-то начинать эту дурацкую стройку.
- 1-й кав. Довольно болтать. За инструмент!
- 2-я дама. Рояля нет.
- 3-й кав. Рояль сегодня качался над панелью как лакированный висельник, и в крышке рояля отражались трамваи.
- 1-й кав. Не надо рояля. Мы сами себе рояль. Оркестр. Нет света. Есть коньяк? Есть рюмки. Есть пунш. Есть свет.

*Образуется оркестр губной. Начинается шимми. Все танцуют и припевают. За окном Гринько и Яков.*

- Гринько. Смотри, что делают-то! Батюшки! Пузом на пузо! А эта толстого зубами за ухо взяла! Наши так не умеют. Нет, не умеют.
- Яков. Люльку скинешь. Не вертись. Смотри, у того затылок красный, ветчина через воротник свешивается. И-ых, как бы я по этому затылку! Буржуй!
- Гринько. Какие буржуи? Интеллигенты. Вон этот бухгалтер, а вон другой актёр. Я его в клубе видел. Смотри, чулки как, а ноги у баб блестят-то. Как она в него вмялась. Всё равно будто четвероногий человек о двух задницах по комнате мается. Прямо цирк!
- Яков. Запрещено у нас в советской этот фокс танцевать или нет? Давай кирпич. Я им сейчас звиздану.
- Гринько. Оставь кирпич. Не хулигань.
- Яков. Буржуев, нэпачей покрываешь? Сволочь ты!
- Гринько. Не лайся! От них вреда нет. Одна аренда. Бросай кирпич. *Хватает руку Якова с кирпичом.*

Яков. Не яри. Я и тебя. *Гринько заламывает руку Якова с кирпичом.*

Гринько. *Через плечо ему.* Товарищ десятник.

Десятник. Чего?

Гринько. Эту чертовщину ломать можно?

Десятник. С утра.

Гринько. А ежели есть свободные руки — начать можно?

Десятник. Ладно.

Гринько. Хочешь потолок ломать?

Яков. Хочу нэпачей бить.

Гринько. Нэпачей бить нельзя. Штукатурку ломать можно. Пойдёшь потолок ломать?

Яков. Буржуев штукатуркой бить.

Гринько. Забубнил. Никого не бить, а просто делать очередной сектор строительной работы в помещении 23а, понял?

Яков. Ну ты, брат, и хитрюга.

*Кличет каменщиков. В разгар шимми на люльке влетает в клуб под потолок, сыплется штукатурка. Яков освещает низ фонарём. Танцоры бросились врассыпную.*

Гринько. Извиняемся, граждане. Спешная работа. Надо скорей дом перестроить. Простите за беспокойство.

*В толпе крики. Яков долбит потолок.*

Яков. Эх, брат. Лихо дерево. Штукатурка. Лихо дерево.

Гринько. Бей. Подбей. Подбейдбейдбе. Дай наддай. Наддаддадай.

*Выбегают пары. Комната пустеет.*

Яков. *Высвечивая углы лампой.* Крыс больно много. То ль от сырости, то ль от сытости.

Гринько. А брось ты кирпич — считай: платье кому ни на есть порвал — четвертная, манишку испачкал — червонец, за оскорбление пятёрку штрафу — сколько убытку рабочему государству.

Яков. Двадцать пять, да десять, да пять — сорок.

Гринько. То-то.

Оба. Дай наддай наддаддадай. Бей подбей подыбе-дыбедыбей.

*Входит Милда к амбулатории на стройке.*

Милда. Доктор.

Вад. Серг. Да.

Милда. Вы меня узнаете?

Вад. Серг. Да.

Милда. Я пришла к вам.

Вад. Серг. Доктор, у которого вы были на консультации, рассказал мне.

Милда. Вы знаете, что я ищу отца для своего ребёнка?

Вад. Серг. Знаю.

Милда. И вы мне можете помочь?

Вад. Серг. Будем говорить определённое.

Милда. Хорошо.

Вад. Серг. Когда? Где?

Милда. Доктор. Можете вы мне указать крепкого ладного рабочего?

Вад. Серг. Рабочего?

Милда. Я не хочу, чтобы отцом моего ребёнка был интеллигент.

Доктор. Как вам угодно.

*Милда и Доктор идут к стройке.*

Гринько. Как махнули-то. Зайцами.

Яков. А за ними девки. Суками. Стервы.

Гринько. Чего орёшь?

- Яков. Ничего не орёшь. Не видишь, что бабы делают. По улице идёшь — всё равно как по спальне. Икры розовые, шёлковые, обсосанные. Зады плятятся. Губы в кровь раздавлены. Чего они меня дразнят? Они со мной спать пойдут? Не пойдут. Они с богатеньким спать пойдут. Я, может, хожу на бабу голодный, а она по улице задницей вертит. Духами дышет, пудрой обсыпана. Тьфу, попадись мне такая.
- Милда. Хулиганы?
- Доктор. Наоборот, как раз те, которых вы ищете.
- Милда. Который?
- Доктор. Оба. Выставочные экспонаты.
- Милда. Товарищ!
- Гринько. Вы меня?
- Милда. Да, и вашего товарища. Вон того.
- Гринько. Яков!
- Яков. Гринь! Вира помалу.
- Гринько. Постой минуту.
- Яков. Чего там?
- Гринько. Сойди-ка.
- Милда. Здравствуйте, товарищ. На одну минуту можно?
- Яков. Не особо можно, а впрочем, слушаю.
- Милда. Скажите, ваш отец и дед из крестьян или рабочие?
- Гринько. *Передразнивая.* И что вы делали до шестнадцатого года, а если нет, то почему?
- Яков. Анкеты, что ль, заполняете?
- Милда. Нет, это мне нужно.
- Гринько. Для газеты?
- Милда. Нет.
- Гринько. Для доклада?
- Милда. Да, вроде.

- Гринько. Мой дед мужик, а отец дьячок. А у него и отец, и дед — путиловские металлисты.
- Милда. Ещё вопрос — были ли у вас в роду пьяницы?
- Яков. Дед, кажется, пил.
- Гринько. Мои староверы.
- Милда. А сифилитики?
- Гринько. Это у нас-то? *Махнул рукой.*
- Липа. *Почтальонша.* Эй там, берегись! *Катится в вагонетке по рельсам вниз.*
- Гринько. Осторожно! *Хватает Милду и удерживает. Яков перескочил через рельсы.*
- Яков. Липка, дура! Переехать так можешь. Чего, ошалела?
- Липа. Не лайся! Не зевай! А то после работы таких тебе накладу!
- Гринько. Наклади ему. Он, чёрт, вашу сестру тут честил.
- Яков. Ещё вопросы будут?
- Милда. Подождите секунду. *Идёт к доктору.*
- Липа. Это кто такая?
- Гринько. Это такая комиссар-баба. Сурьёзная. И нами интересуется.
- Липа. Смотри, Яшка!
- Яков. Смотрю.
- Милда. Доктор, какой отец лучше — осмотнительный или удалой?
- Доктор. А какова мать?
- Милда. Сухая, расчётливая педантка.
- Доктор. Может быть, мать хочет, чтобы ребёнок был вдвойне медлительным педантом?
- Милда. Нет, не хочет.
- Доктор. Тогда нужно брать того, кто перебежал через рельсы.
- Милда. Спасибо, доктор. *Милда идёт к Якову.*
- Гринько. Не везёт мне. Дьячок подвёл.
- Милда. *Якову.* Вы, выходит, стопроцентный пролетарий?

- Яков. Ничего не стопроцентный. Врёт он вам. Балагур.
- Милда. Как, не стопроцентный?
- Яков. Ну да. Отец у меня кондуктор, а не путиловец.
- Милда. Но не интеллигент?
- Яков. Нет, конечно, не интеллигент.
- Милда. Товарищ, у меня к вам просьба. Здесь разговаривать неудобно, да и вам работать надо. Зайдите сегодня вечером.
- Яков. Не мастер я разговаривать, иль работу какую дадите?
- Милда. Часов в 10–11 можете?
- Яков. 11 поздногато.
- Милда. Не можете?
- Яков. Ладно. Куда прийти?
- Милда. Тут в доме, комната 32. Всего, товарищи.
- Гринько. Товарищ.
- Милда. Да?
- Гринько. У меня прадедушка разбойником был.
- Милда. Да? Очень любопытно.
- Гринько. Но не существенно.
- Милда. Да. *Уходит.*
- Гринько. *Бросает шапку.* Эх, неинтересны наши бабушки. *Якову.* Полметра балку влево. Эй, сварщик, чёрт! Почему не на месте?
- Яков. Сам созвал, а теперь звонишь. *Бежит вверх.*
- Липа. Яков, вечером в сад пойдёшь?
- Яков. Не знаю, не скажу. Освобожусь — пойду.

### 7-я Сцена. «ЗАЧАТИЕ»

*Комната Милды. Милда вошла, бросила свёрток.*

Милда. Без десяти девять. Ой! Ой!

*Ласкова ворвалась.*

Ласкова. Милда!

- Милда. Я.
- Ласкова. Не раздевайтесь.
- Милда. Почему?
- Ласкова. Идёмте. По дороге расскажу.
- Милда. Куда?
- Ласкова. В агроклуб. Велели тебя привести живую или мёртвую. Кажется, экстренный доклад американской экспедиции.
- Милда. Ну-у?
- Ласкова. В том-то и дело.
- Милда. Не пойду. *Идёт умываться.*
- Ласкова. Да тут недалеко.
- Милда. Я не получила повестки.
- Ласкова. Какой формализм.
- Милда. Я занята.
- Ласкова. Ты только что пришла. Ты могла опоздать ещё на 20 минут.
- Милда. Я и так опоздала, а больше опоздать не могу.
- Ласкова. Ну, Милда, пойдём.
- Милда. Не могу. Пойди вместо меня. Сделай услугу.
- Ласкова. Нет. Я с утра в работе. Я устала и никуда не пойду.
- Милда. Товарищ Ласкова. Очень прошу. Я объясню всё, что надо сделать.
- Ласкова. Я лопаюсь от усталости, а, кроме того, я хочу лопать. Милда, это, вероятно, закуска? Можно? Вероятно, колбаса или сыр. *Нюхает пакет.* Аптекой пахнет. Милда!
- Милда. Оставь это! Слышишь, оставь!
- Ласкова. В чём дело? Чего ты кричишь?
- Милда. Я не кричу, я просто прошу этого не трогать.
- Ласкова. Я думала, съестное, а оказывается...
- Милда. Съестное в столе. Только вот что, товарищ Ласкова. Я очень прошу. Мне совершенно некогда.

- Ласкова. Убираться прикажешь?
- Милда. Зачем так резко? Я ничего не приказываю. Я занята, у меня сегодня люди.
- Ласкова. Я могу прилечь там за ширмой?
- Милда. Нет, Ласкова, это неудобно.
- Ласкова. Неудобно? Я не понимаю. *Стук в дверь.*
- Милда. Войдите. *Входит Яков.*
- Яков. Здравствуйте. Ну, вот я и зашёл. Не опоздал?
- Милда. Нет, вовремя. Будьте знакомы.
- Яков. Прямо со стройки к вам. Даже рук не помыл.
- Милда. Вот умывальник. Действуйте, товарищ.
- Яков. Ну, у вас и кухонька в доме. Такая бабья визготня, что жив мимо не пройдёшь.
- Милда. Товарищ Ласкова, вы поступите нехорошо, если не сходите в клуб.
- Ласкова. *Будто не слыша.* Почему вы, товарищ, с таким презрением — «бабья визготня»?
- Яков. Почему с презрением? Я просто. Визжат — за четыре квартала слышно. Ясно — бабья визготня. Не щенячья же.
- Ласкова. Строговаты вы к женщинам, товарищ, строговаты.
- Яков. А что с ними нежничать?
- Ласкова. Не надо, значат, нежничать? Совершенно? А вам самому никогда не приходилось нежничать? Даже тогда, когда у вас с женщиной...
- Яков. Любовь, что ли?
- Ласкова. Ну, любовь, если хотите. Тоже не будете нежничать?
- Милда. Товарищ Ласкова, вы мне обещали.
- Ласкова. Ничего подобного.
- Милда. Я ещё раз прошу вас.
- Ласкова. Мне гораздо интересней довести спор до конца с этим товарищем.

- Милда. Товарищ Ласкова!
- Ласкова. Ладно. Кончайте ваше дело с товарищем. Мы выйдем с ним вместе и по дороге поспорим. Хорошо?
- Яков. Я? Пожалуйста. *К Милде.* Вам вопросы заполнить?
- Милда. Я товарища несколько задержу.
- Ласкова. Пожалуйста, я не тороплюсь. *К Якову.* Значит, на женщину надо исподлобья, по-бычьи?
- Милда. *К Ласковой.* По-вашему, надо наоборот?
- Ласкова. Я вообще не понимаю, зачем создавать какую-то тяжесть, грузность, неловкость в отношениях. Легче, проще, случайнее.
- Милда. Легче, проще, случайнее? Ваш принцип? Хороший принцип, только плохие от него последствия.
- Ласкова. Товарищ Милда, что с вами?
- Милда. У вас триппер не от лёгкости ли завёлся?
- Ласкова. Вы с ума сошли, ведь я же вылечила! Что с вами? При товарище!
- Милда. А чем товарищ плох? Зачем прятаться? Легче, проще, случайнее.
- Ласкова. Ревновать. Так глупо. Могли сказать просто.
- Милда. Я полчаса уже говорю просто.
- Ласкова. Н-да. Тихоня. Долой романтику. Долой романтику. А в тишине — карасей ловит. Триппер. Сука. *Уходит.*
- Милда. Не разоряйтесь, Ласкова. *Милда молчит, глядя на Якова.*
- Яков. Вас рассердила подруга?
- Милда. Нет. Просто я не могу сразу найти формулировку. А вы торопитесь?
- Яков. У меня с полчаса есть.
- Милда. Не больше?
- Яков. Я обещал одному человеку в сад пройтись.
- Милда. А вы ходите? Выпить?

- Яков. Нет. Непьющий. Музыка послушать. Или кино. Кстати, вы у меня про деда спрашивали. Я ещё припомнил — дед у меня силач был, всех борцов в цирке валял, а потом ещё сумасшедший он был.
- Милда. Как сумасшедший?
- Яков. Буйный.
- Милда. Больной?
- Яков. Как сказать, это не от болезни, а, правильнее, от здоровья. У него жена была и блудила. Ну, он в буйство пришёл и её придушил. Она потом долго болела, а его пришлось в рубашку увязывать. Я эту рубашку помню — рукава у неё по сажни. А вы, товарищ, писательница, что ли?
- Милда. Н-нет.
- Яков. А то я всё вспоминал из дедовского, чего бы вам сообщить. Для доклада какого это собираете?
- Милда. Я вам сейчас поясню, товарищ. Слушайте внимательно. Говорю я плохо и вообще вопрос очень трудный.
- Голос. Гражданка, вам звонят на парадном.
- Милда. Будьте добры. Очень прошу. Откройте и скажите, что меня нет. *К Якову.* Вы, конечно, представляете себе, что вот у нас идёт всеобщая стройка. Кооперация там, больницы, школы. Одним словом, чтоб человеку было лучше.
- Голос. Не верят. Говорят, из клуба, какая-то ваша подруга их сюда направила.
- Милда. Закройте дверь. Потрезвонят и уйдут. А всё-таки придётся запереть. *Запирает дверь.*
- Яков. Всё дела заедают?
- Милда. Да. На чём я кончила? Да, это не то. Видите, товарищ. Как бы вам попроще сказать.

Вы знаете, есть производство. Это когда продукты на фабриках или на земле получают, а есть воспроизводство — это когда обновляют самый род человеческий — попросту людей рожают.

Яков. Так, понимаю.

Милда. При плохой постановке производства получается плохого качества продукт. При неправильной постановке воспроизводства получают плохие люди; от заражённых родителей — заражённые дети, от пьяных родителей — слабоумные дети, от умственно ненормальных — дети самоубийцы.

Яков. Так, понимаю.

Милда. А тут ведь пристёгивается брак, семья, которая воспитывает ребёнка плохо, по образу и подобию своему.

2-й голос. Гражданка! К вам случайно не забросили письма для номера 42?

Милда. Будьте добры, не мешайте. Никакого письма не знаю.

2-й голос. Как двери отпереть — будьте добры, а как письмо, то не мешайте.

Милда. Извиняюсь. Я занята. *Тишина. Где-то заплакал ребёнок.* Слышите, плачет? Вероятно, живот болит.

Яков. Скорее тити просит, проголодался. Вы, значит, ребятами интересуетесь?

Милда. Да, ближе к делу, товарищ. Я, товарищ, хочу иметь ребёнка, но хочу иметь хорошего ребёнка, чтобы отец его был здоровый парень, и чтобы отец его был рабочий парень. Вот.

Яков. Ну, что ж. Это неплохо.

Милда. Значит, вы согласны быть отцом?

- Яков. Я? Отцом?
- Милда. Вы. Отцом.
- Яков. Да вы ошалели, товарищ!
- Милда. Я абсолютно нормальна.
- Яков. Во-первых, товарищ, у меня уже есть, ну, как бы сказать, женщина. Я с ней, может, в ЗАГС пойду. Охота. Вы блажить захотели, а я разделявайся.
- Милда. Товарищ. Одну минуту. Обсудим по пунктам. Бывает у женщины, возьмёт её за горло сила, и вся работа из рук вон. Я не хочу мужа, я хочу ребёнка. Мне вы сами не нужны. Мне нужны ваши сперматозоиды. Сама я абсолютно здорова — свидетельство от врача от вчерашнего дня. Для вас риска заразы нет. Я не собираюсь разбивать ваши связи с другой женщиной. На вас не ложится никаких обязательств, если вы опасаетесь алиментов — это я предусмотрела — вот документ, отказ мой от каких бы то ни было претензий к вам. Итак, резюмирую. Вы ходите ко мне до тех пор, пока не определяется беременность, после чего мы расстаёмся, не имея никаких претензий друг к другу.
- Яков. Товарищ. Я вас понимаю. Но почему ко мне? Мало ли парней на свете?
- Милда. Товарищ, я долго искала. Надо, чтоб не только сам был здоров и силён, а чтоб отец и дед.
- Яков. Вот почему вы про деда спрашивали.
- Милда. Ну да. И, кроме того, я хочу, чтобы отцом моего ребёнка был стопроцентный пролетарий.
- Яков. Взяли бы Гриньку. Кстати, он на вас зарился.
- Милда. Он осторожнее вас. Я тоже осторожная. Осторожность, помноженная на осторожность, может дать в результате тупицу.

- Яков. Так вы меня в отцы, говорите?
- Милда. Да, вас.
- Яков. Вот чудачина! Ну и чудачина! *Смех.*
- Милда. Товарищ, вы думаете, это шутка?
- Яков. Ничего себе шутка! Вот чудачина! Нет, бросьте!
- Милда. Товарищ, я говорю всерьёз. Я не буду повторять. Я думаю, вы поняли всё.
- Яков. Понять-то понял.
- Милда. Ну, так как?
- Яков. Что как?
- Милда. Согласны?
- Яков. Ей-богу, не пойму. Какая-то канитель.
- Милда. Не канитель. Вы останетесь сегодня здесь?
- Яков. Сегодня?
- Милда. А что?
- Яков. Ничего не понимаю. Как можно детей так делать — нарочно.
- Милда. Почему вы упираетесь?
- Яков. Как вам сказать, товарищ?
- Милда. Я знаю, я некрасивая.
- Яков. Почему некрасивая. Девка как девка.
- Милда. Я не девка, я женщина.
- Яков. Ну, всё равно, баба как баба.
- Милда. Так в чём же дело?
- Яков. Так. Простите, товарищ, у меня на вас, как бы сказать, аппетита нет.
- Милда. Я понимаю.
- Яков. Ну, цапаются, когда шалят — по шальному. Там всё подходящее — и хаханьки, и музыка, и прочее. А тут всё равно что судебное присутствие.
- Милда. Я понимаю. Я это предвидела. Подождите, товарищ, минуту. *Уходит за ширму. Яков волнуется.* Как вас звать по имени?
- Яков. Яковом. Яковом Кичкиным. А вас?

Милда. Милда.

Яков. Не русское имя.

Милда. Я латышка.

Яков. А хорошие стрелки латышские. И рабочие хорошие. Упрямые до работы. А я вот азартный до работы. *Походив по комнате.* Товарищ!

Милда. Да.

Яков. Товарищ. Я вот что думаю. Негоже это всё, что вы задумали. Перед Олимпиадой свинство — это раз, а во-вторых, я не знаю, за кого вы меня считаете. Жеребец я заводской, что ли? Ну вас, в самом деле! Не хочу я.

Милда. Товарищ. Одну минуту.

Яков. Чего ждать? До толку ж не договоримся. Пойду я, товарищ. Простите меня. Дверь-то заперта. Ключ, товарищ, у вас?

Милда. Подождите.

Яков. А не хочу ждать. Давайте ключ! Пошёл я. Нашёл. Не надо. Всего!

Милда. Стойте! *Стук в дверь. Милда, рванувшись, опрокидывает ширму. Она завита, покрашена, напудрена, в новом, открытом платье. Кого надо?*

Липа. Кичкин здесь? Яков Кичкин?

*Яков делает Милде отрицательный жест.*

Милда. Нет, нету.

Липа. Неправду говорите! Он здесь!

Милда. Нет такого.

Липа. Откройте.

Милда. Нельзя.

Липа. Яков, я слышала твой голос. Отвечай. Обещал пойти. Вот уже час жду. Яков! Яша! Отмалчиваешься.

Милда. Товарищ, здесь никого нет.

Липа. Не верю. Смотри, Яков! Ладно. Оставайся. Ладно! *Уходит.*

*Долгая пауза. Яков уставился на Милду.*

Яков. Что за чертовщина! Была одна, стала другая.

Милда. Вы про неё?

Яков. Нет, про вас. Откуда вы такая?

Милда. Откуда все такими делаются. Из парфюмерного магазина. Из парикмахерской. Яков!

Яков. Да.

Милда. Идите сюда. *Становятся у кровати.* Бросьте думать о другом. Слушайте, вы сильный, у вас хорошие глаза. Разве у нас с вами будет плохой ребёнок?

Яков. Ты молодец. Экие у тебя руки сильные.

Милда. На этих руках буду качать маленького, золотенького, красненького каплюшончика.

Яков. Дурёшка! Краситься не умеешь! Губы у тебя кровяные.

Милда. Маленькому киске-вякалке буду петь песни этим ртом.

Яков. Грудь твоя высокая, крепкая.

Милда. Сладкое молоко поспеет для крошки-крикушки-крохотунчинка.

Яков. Бока у тебя большие, крутые.

Милда. Хорошо будет мне, Яша, вынашивать моего плакунчинка, лапку ясноглазую. Дай мне хорошего ребёнка, Яков.

Яков. Ближе, пододвинься ближе.

Милда. Поверни штепсель. *Гасится свет.*

Старуха. *Идёт.* Не умру. Не умру, пока не увижу, как они, паскудники, сожительствоуют. 32-й номер. По коридору, говорят. Она же всех в доме блазнит на паскудь. Не умру... За горло себя возьму, не умру,

пока не погляжу, как большевики сожигательствуют.

*Выходит на ночную стройку.*

Рабочий со стройки. Берегись! Чего, бабка, надо?

Старуха. Где тут обормоты сожи...

Рабочий. Нету тут обормотов... Стройка тут... Берегись.

Старуха. А говорила соседка...

Рабочий. Кувалдой тюкнем, старая, со стройки долой!

### 8-я Сцена. «КУПОРОС»

*Яков с гвоздями во рту ладит занавеску в комнате Милды, напевая.*

Яков. Наш бабы на курорте / На кило прибавились, /  
А приехали с курорта / И рожать отпра-  
вились. *В дверь тихо входит Липа. Рука в кармане. Думая, что это Милда, Яков продолжает, не оборачиваясь.* Видишь, как здорово пришлось. Богатые занавески. А купил за пустяки на Смоленском. А то комната у вас вроде гаража. А постель в ней вроде автомобиля. Кровати спинку наварил, а потом ножку у стола подбил — торкаться не будет. Ничего я вам комфорту навёл, товарищ Милда. А? Видите?

Липа. Вижу.

Яков. Олимпиада!

Липа. Ну?

Яков. Вот чёрт! Ты зачем сюда?

Липа. Вас это не касается. Гражданка, здесь проживающая, дома?

Яков. А что?

Липа. Повестку ей получить.

Яков. Положи на стол. Она сейчас должна прийти.

Липа. Повестка под расписку.

Яков. Я мог принять.

Липа. Лгунам и мошенникам и под расписку не дам.

Яков. Слушай, Липа...

Липа. Я вам, гражданин, не слушай и не Липа. Продолжайте ваши занятия. Занавесочки очень хорошие, очень. А простыночки где покупали? Наволочки, говорят, на Смоленском хорошие. Горшочек ночной не починили ещё? А вот следовало бы ключик осмотреть — неровён час дверь ночью откроется.

Яков. Липа, не дури.

Липа. Кто дурит? Кто сказал — «приходи в десять», а потом за дверьми прятался. А кто потом опять две недели как заяц сбегал?

Яков. Это всё не имеет отношения.

Липа. Ну, ясно, к кому потянешь, если у одной комнаты нет, в общежитии — сам-пять, а у этой комната, только без занавесочек.

Яков. Брось, Липа, лаяться. *Хочет взять её за руку, которая в кармане.*

Липа. Убери руку! Слышишь? Руку убери! Орать буду! Отойди!

Яков. Что я тебе, другим стал, что ли?

Липа. Ты теперь как марка заштемпелёванная. Да только не моим штемпелем. Ну и лети по адресу.

*Входит Милда.*

Яков. Олимпиада!

Милда. Да.

Липа. Получите, гражданка, повестку и распишитесь.

Милда. Да. Всё?

Липа. А его...

Милда. Что?

Липа. Получите без расписки.

- Милда. *Приглядывается к ней.* Позвольте. Товарищ.  
Это вас я видела на стройке?
- Липа. Мало ли что вы на стройке видели!
- Милда. Вы думаете, он мне муж?
- Липа. А что, племянник, или дедушка?
- Милда. Он мне не муж.
- Липа. Ну, любовник.
- Милда. И не любовник.
- Липа. Обойщик, полотёр...
- Милда. Отец моего ребёнка.
- Липа. Так это не муж?
- Милда. Конечно. У нас с ним соглашение чисто временного характера. Ещё несколько дней, и он уйдёт.
- Липа. Погонят кобелька неудачливого.
- Яков. Ну! Ну!
- Липа. Я не лошадь. Тише. Я, может быть, все глаза изревела. Чего нукаешь?
- Милда. Товарищ, это просто смешно.
- Липа. Смешно! Забрать парня на свою кровать не смешно? Меня от двери шибануть не смешно?
- Милда. Товарищ, это слепая ревность, недостойное чувство.
- Липа. Слепая. Нет, ещё не слепая. Будешь слепая!
- Милда. Успокойтесь, товарищ.
- Липа. Смешно! Слепая! Смеяться! Пропади ты пропадом, гнида коварная! *Рука в кармане дрожит, с фалды куртки льётся купорос.*
- Яков. Олимпиада. Каплет.
- Липа. Кобель! Прочь! Я тебе, злыдь проклятая, поставлю печать на глаза. *Вытягивает руку.*
- Яков. Липа!
- Липа. На! *Плещет купорос. Яков успеваает перешибить удар. Купорос летит в занавеску. Капля попадает в Милду.*

Яков. Стирай суконкой. Не размажь.

Липа. *Исступлённо.* Ладно. Не арестуете. Сама уйду.  
*Пытается открыть пузырьк с нашаты-*  
*рём. Жизни не бывать.*

Милда. Она отравится. *Борется с Липой.*

Липа. Уходи. Отстань. Не смей! Не смей! *Милда*  
*перехватила руку с пузырьком.* Промах-  
нулась. Всё равно. Ты рожа, ты морда,  
ты обезьяна кривоногая. В твоё хайло  
на! *Плюёт.* Не хочу здесь. Не смей дер-  
жать! Вон отсюда! Пусти! Пусти, сти, сти!  
*Истерика.*

Голоса в дверь. — Передрались.

— Кто кого зарезал?

— В милицию их!

Голос Полосатика. Когда я был в Англии.

Яков. Валерьянки ей.

Милда. Нету здесь.

Голоса. — В домкоме аптечка.

— Несите туда.

— Кончай спектакль.

*Милда и Яков уводят Липу. Истерика затихает в отдалении.*

*Толпа вбивается в Милдину комнату. Шарят.*

Голоса. — Ишь, как живёт.

— Портфель. Партийная.

— Ленина сочинения.

— *Читая заголовок.* «Мать и дитя». Хы.

— Колбаса. Ишь ты. Копчёная.

— Хахаля угощать.

— Револьвер. Осторожно, револьвер.

— Вероятно, без разрешения.

— Скрипит. *О кровати.*

— Одеялишко дырявое. Подушки из пера.

— Простыни, небось, неделю не стираны.

— А может и со вчерашнего загажены.

- В мешке.
- Бельё грязное. Стой! Бюстгальтер.
- Вот, вот. Пудра. Коробка пудры, с пудреницей.
- И духи. Фиалка. Хэ-хэ.
- Скажите пожалуйста, фиалка. Для губ помада.
- Деляга баба, сразу видать.
- Рубаха ночная.
- А слесарских подштанников нет. Вот оно. Вот оно. Ловим. Ловим. Электричка. Для кипячения. А счётчик общий.
- Энергию, значит, у всего дома крала.
- Краля. Чаем мужчин поить надо же после постели.
- От этого не отвертится.

Полосатик. Когда я был в Англии — таких просто вышвыривали вон.

Милда. Граждане, я вас приглашала? *Наведя револьвер.* Назад от двери. Сложите вещи. Рубаху забыли. Кровать оправьте. Положите. Что это вы взяли?

Голос. Не отдам. Против правил домоуправления. Не имеете права. Счётчика нет.

Милда. Постройтесь шеренгой. Не толкаться. Теперь бегом: раз, два, три!

*Все выбрасываются. Входит Яков.*

Милда. Почему вы не с ней?

Яков. Меня и близко к ней не подпустили. Затуркали. Бабья туда набилось. Выспрашивают. Ревут вместе. Дында какой-то с ней цацкается. Ну её.

Милда. Яков, нельзя так. Она совсем больная, развилась.

Яков. Как твоё лицо купоросом?

- Милда. Её лечить надо.
- Яков. Что считаешь?
- Милда. От жалованья в месяц остается десять или даже меньше. А уже надо готовить маленькому бельишко.
- Яков. Какому маленькому?
- Милда. А ребёнку. Забыл? Из-за чего кругом скандал-то?
- Яков. Ну, так в чём горе?
- Милда. А вот из этих десяти надо что-то выстричь, чтоб Липу полечить.
- Яков. С какой стати?
- Милда. Я виновата, что она в таких истериках катается. Я должна была предусмотреть.
- Яков. Она не возьмёт.
- Милда. Вы возьмёте. Купите что надо. К врачу сводите.
- Яков. На это и у меня хватит. Ну вас. Бухгалтерию развели.
- Милда. Идите домой. Пользы от этих скандалов мало.
- Яков. Ну, ладно.
- Милда. Приходите *справляется по книжке* послезавтра.

*Яков уходит. Издалека приближается истерика. Милда кидается запереть дверь. Ключа в двери нет. Мечется. Входит Дисциплинер с вертушкой.*

- Дисциплинер. Похоже?
- Милда. В чём дело? Это Липа?
- Дисциплинер. Нет, кажется, осина.
- Милда. Это ты, Дисциплинер?
- Дисциплинер. Я. Гляди, просто. А иллюзия — полная.
- Милда. Ты что, с ума сходишь?
- Дисциплинер. Я держал пари. Мне говорили, что настоящую истерику можно устроить только по вдохновению при наличии большого искреннего напряжения нервов, и нельзя

передать истерики механически. А я говорю — можно. Кто прав? Ты только послушай.

Милда. Дисциплинер, скажи, от какого брака ты произошёл?

Дисциплинер. От смешанного, Милда. Пять наций в разной доле принимали участие в организации меня: 50% украинской крови — отсюда моя музыкальность. 25% русской — отсюда моё татарское упрямство. 12,5% татарской — отсюда моя великорусская широта. 6,25% еврейской — отсюда моя усидчивость. 6,25% цыганской — отсюда моя изобретательность.

Милда. Дисциплинер, знаешь что. Изобрети вместо этого визга инструмент, который бы смеялся как двухмесячный ребёнок, когда ему говорят — «агу». Можешь?

Дисциплинер. Могу.

## 9-я Сцена. «ОТЦА НЕ НАДО»

*Милда в комнате сидит, ослабла, склянки на столе. Вбегает Яков с детской коляской.*

Яков. Милка! Тебя обидели?

Милда. Яков. Сколько раз я вам говорила, что меня обидеть не могут.

Яков. Опять, небось, вцепились. Травили, мызгали. Скажите пожалуйста, не могут обидеть.

Милда. На обиду есть Нарсуд, не беспокойтесь. А я сижу у себя в комнате.

Яков. Лицо твоё белей извёстки, и потом этой вальерьянкой пахнет. Храбришься ты. Говори, что.

Милда. Ребёнок, Яков.

- Яков. Чего ребёнок?
- Милда. Ребёнок здесь.
- Яков. Да ты что? Ну-у? Вот история. Когда?
- Милда. Только что определился.
- Яков. Точно угадал *показывая люльку*. Смотри. Шёл мимо Сухаревки — стоит. Чем не автобус? А? Колёса лет на пятнадцать. Плешка новенькая и стоит сплошные алюминиевые медяки. Ребёнок, значит.
- Милда. Ребёнок.
- Яков. Фу, как здорово. Смотри пожалуйста *воображает*. Берём. Сажаем. Как вашему благородию лежится? Выньте, товарищ ребёнок, ногу из рта. Смотрите, товарищ ребёнок, на телефонном проводе галка. Едем. Панелью. Нет, извините, гражданин, поступите сь сторону. Гражданочка, берегись, переедем. Старушки, спасайся врассыпную. Гражданин едет. Стой! Автомобиль, дай дорогу. Не плачьте, товарищ сын, улицу переедем. Милиционер, очистите проход. Палку вверх! Автобус, стоп! Мотоциклет, стоп! Едем, гражданин. *Хватает Милду на руки. Милка!*
- Милда. Яков, не смейте меня носить.
- Яков. Я не тебя ношу. Я ребёночка ношу. Ты что? Ты упаковка. Ты тара. Ты тара. Ты тара, тара, тара. Держись! Наша взяла!
- Милда. Пусти! Чёрт! *Отпускает*. Ну, Яков, спасибо.
- Яков. Чего спасибо?
- Милда. Так ведь сработали.
- Яков. Ну вот, тоже. Подумаешь, дом выстроили.
- Милда. А думаете, просто? Устала в заботе.
- Яков. Какой заботе?
- Милда. А вот сидишь и точно ухом к собственному животу. Пойдёт кровь — не пойдёт, пойдёт

кровь — не пойдёт. Теперь ясно. Ну, ещё раз спасибо, Яков. Идите.

Яков. До вечера, что ль?

Милда. Нет, не надо. Совсем не надо заходить.

Яков. Как, совсем не надо? Не понимаю.

Милда. Очень просто. Уговор у нас был?

Яков. Какой уговор?

Милда. Когда выяснится, что ребёнок зачат, отношения прекращаются, и никаких претензий.

Яков. Как, никаких?

Милда. Так, никаких.

Яков. Я ему отец или нет?

Милда. Отец.

Яков. Так я имею право?

Милда. Никакого. Рожу — покажу, а других прав нет.

Яков. Значит, отлежал. Готово. Как жеребца заводского. Случили и довольны? Да?

Милда. Яков, не возбуждайте себя.

*За сценой: «Опять пошло. Пустите её в комнату. Пустите её.»*

Яков. Не дури мне голову. *Липа в дверях.*

Милда. *Липе.* Он не уходит.

Липа. Пожалуйста, голубчик. *В толпе смех. Липа к ним.*  
Заржали.

Голос. В чужом доме без дерзостей.

Яков. Расшибу твою... *Яков хватает колясочку, чтобы разбить. Милда перехватывает.*

Милда. Товарищ. Бросьте буйство. Это деньги стоит. Это вам сгодится.

Яков. До свиданья. *Быстро выходит. В дверях берёт Липу под руку. Идём, Липка. Уходит.*

*Милду тошнит. Она мается. Входят Паренёк и Иван Баран.*

Паренёк. Здравствуйте. Дядька в город поехал и за маточкой за белой. Ну, зашёл. А он тоже. Увязался.

- Ив. Баран. Показать принёс. Смотри. Огурцы.  
Милда. Уже?
- Ив. Баран. Парниковые. А Ермиловы...  
Паренёк. ... капусту всё ж на торфу посадили.
- Ив. Баран. А пробуй на зуб. А пробуй. Махонькие.  
Паренёк. Товарищ агроном, гляньте. Я подборку сделал,  
и все как один. *Вытаскивает кроликов.*
- Ив. Баран. Ты б к нам приехала.  
Милда. Машинное товарищество как у вас?
- Ив. Баран. Машинное товарищество у нас Антипычи к рукам прибирают.
- Паренёк. Да мы не дадим.  
Милда. А сеялку починили?
- Ив. Баран. Нет. Лежит возле кузни.  
Паренёк. Да мы ещё починим.
- Ив. Баран. Приезжай к нам. Я тебе молока дам, а то у тебя лицо белое.  
Паренёк. Да мы тебя выздоровим.
- Ив. Баран. Стой! Должен похвастать. *Извлекает поросёнка.* Иоркшир.  
Милда. Вот это да.
- Ив. Баран. *Пареньку.* Это тебе не заяц.  
Милда. Имя ему дал?
- Ив. Баран. Дал. Свинья — крестьянская копилка. Длинное имя, но почётное.  
Паренёк. Вроде — Иван Евсеевич Баран.
- Ив. Баран. У-ты! Когда он взрослый вырастет, я его на выставку поставлю.  
Милда. И золотую медаль получишь.  
Паренёк. До свиданья. Мы к тебе ходить будем.  
Милда. Ходите.
- Ив. Баран. *В дверях.* А ежели он золотую медаль получит, кто тую золотую носить будет: он или я?  
Милда. А ты хочешь, чтобы кто?
- Ив. Баран. Чтоб я. Чтоб все видели. Иван Баран свинью в люди вывел. Поросёнку вешать не за

что, он же не виноват, что хороший получился.

Милда. Правильно.

Паренёк. Будем спорить. Я не согласен. Будем спорить.

*Уходят. Врывается пьяный Яков.*

Яков. Ага!

Милда. Вам что?

Яков. А мне то. Отец я и всё.

Милда. Яков, уходите.

Яков. Не хочешь? Всё равно скручу. Я знаю, почему ты меня выгнала. Ты другого завела. Не хочу, чтоб другой мово сына поганил.

Милда. Вы пьяны.

Яков. Ну и что ж, что пьяный. Не на твои деньги. Иди сюда. Я сегодня у тебя спать буду.

Милда. Яков, не смейте!

Яков. Мой ребёнок! Я хозяин. Ребёнка обратно! Изувечу!

Милда. Яков, не тронь ребёнка!

Яков. Убью!

Милда. Яков! Посмей.

Яков. На. *Пытается пнуть в живот.*

Милда. Яков! *Ударяет его в лоб наганом. Яков падает.*

Липа. *В дверях. Убила!*

Милда. Ребёнка! Ногой!

Липа. Помоги положить на кровать. Держи нашатырь к носу. Перевязать надо. *Милда даёт тряпье. Рвать можно? Перевязывают.*

Яков. *Мечется.* Голова. Милка. Липа... голова.

Липа. Легче не могла?

Милда. Сейчас пройдёт. Прикладывайте воду. Увезите его. Не пускайте больше сюда.

Липа. Вот я о чём. *Милда протягивает руку. Липа не берёт.* Я не мириться.

Милда. Ну?

Липа. Как назовёшь?

Милда. Кого?

Липа. Дальше собственного живота глаза не видят?

Милда. Чего не вижу?

Липа. Если у меня от Якова ребята будут. Вырастут. Скажем, мой с твоим пара будет. Тогда как? Брат на сестре женится? Кровосмешение будет. Как своего назовёшь? Что-бы знать.

Милда. Как назову? Сын — Ясныш. Дочка — Юна.

Липа. Ясныш. Чудноватое имя. Вот что. Адресами надо поменяться. Как родишь, сейчас мне письмом, а я про своего. И чтоб запомнили, где у них сёстры и братья живут. Вот.

Милда. Слушай. Дура ты, Липка.

Липа. Я дура?

Милда. Не перебивай, дай договорить. *Дисциплинер вбежал с банным узелком.* Пройдет немного лет. Достроят дом. Скончатся примусы и каморки. Безработица погаснет. Вымрут домашние хозяйки. Отдышатся нервы у людей. Будут ясли. Не ясли, целый дворец ребят. Мы туда обе ребяташек снесём, а сами друзьями в обнимку ходить будем.

Липа. Не бывать этому.

Милда. Помяни слово. Хочешь пари?

Липа. Ни за что.

Милда. А я говорю, будем! *Рука к руке.*

Дисциплинер. Разнимаю.

Липа. Смотри, я тебе руку не по дружбе жму, а только для пари.

Милда. Ладно *считает по пальцам.* Апрель, май, июнь, июль, август, сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь. Эх, страхкасушка. В декабре Милде отпуск готовь. *К Дисциплинеру.* Ты откуда?

Дисциплинер. Когда человек помылся, он добрее.

## Ю-я Сцена. «ВЫСТАВКА ДЕТЕЙ»

*Галерея с детскими кроватками по обе стороны. Лозунги Охматмлада. Около некоторых кроватей матери кормят. Проходят няньки. Дисциплинер, обросший бородой, что-то ладит гремучее над кроватками. Публика.*

Полосатик. Когда я был в Англии, я никогда не был в таком идиотском положении. *К Дисциплинеру.*

Виноват. Вы здешний?

Дисциплинер. Химик лаборатории. А вы нездешний?

Полосатик. Нет, здешний, только давно тут не был.

Дисциплинер. А именно?

Полосатик. Года три.

Дисциплинер. На северный плюс ездили?

Полосатик. Нет, по Сибири.

Дисциплинер. По Сибири? Я там родился. Далеко путешествовали?

Полосатик. К северу от Нарымского края.

Дисциплинер. Причина путешествия?

Полосатик. Лёгкие слабые.

Дисциплинер. У вас здесь ребёночек?

Полосатик. У меня здесь демисезонное пальто, но я его не могу найти.

Дисциплинер. Обронили?

Полосатик. Тут был дом трёхэтажный, а в доме квартира номер I4, а в квартире мой приятель, а у моего приятеля мой чемодан, а в моём чемодане моё демисезонное пальто. Я искал дворника, он в отпуске, вместо него дворничиха. Я стал искать её — меня двинули сюда. *Заметив ребят.* Это беспризорные?

Дисциплинер. Не совсем.

Полосатик. Я хотел сказать, бездомные.

Дисциплинер. Наоборот.

Полосатик. То есть безродные.

Дисциплинер. Это районный детский дом. Сегодня выставка детей. Праздник материнства. Вон дворничиха, видите, кормит. Подождите — откормит, тогда подходите.

Полосатик. Когда я был в Англии...

*Ворвались спорщики.*

1-й спорщик. Грош они стоят, эти дети любви. В два года уже неврастеники.

2-й спорщик. Это ваш хваленый ребёночек, состряпанный по заранее обдуманному намерению, просто тупой окорок.

1-й спорщик. Ерунду говорите!

2-й спорщик. Пустяки и пустяки!

1-й спорщик. Только генотип, только наследственность.

2-й спорщик. Только фенотип. Только обстановка, в которой растёт ребёнок.

1-й спорщик. Вы против биологии, вы против евгеники, вы против медицинского контроля над зачатием.

2-й спорщик. Вы проповедуете контрреволюцию.

1-й спорщик. Значит, Пушкина можно выработать воспитанием. И Бетховена. И... и... и...

2-й спорщик. Можно. Рядовой человек в социалистическом обществе будет равен пяти Пушкиным.

Дисциплинер. Что за крик?

Оба. Товарищ, генотип или фенотип?

Дисциплинер. И генотип, и фенотип.

Оба. Или генотип, или фенотип. Или — или.

Дисциплинер. И — и.

Оба. Или — или.

Дисциплинер. И — и.

Нянька. Чего разорались? Гнать вас!

1-й спорщик. *Шёпотом.* Неужели вас не убеждают эти данные? *Оба начинают читать карточку над колыбелью. Приближается перебранка.*

- Смотрительница. А кто виноват?
- Милда. Здравствуйте! Кто виноват? Значит, плохо осматриваете умывальники. Распустились.
- Смотрительница. Будьте добры не командовать.
- Милда. Нет, буду командовать. Мы не за тем сюда ребята отдаём, чтобы они увечились. Он мог глаз выколоть.
- Смотрительница. Если каждая мамаша будет претендовать за ушибы её ребёнка — тут житья не будет.
- Милда. В данном случае не мой, но мог быть и мой.
- Смотрительница. А если не ваш, чего кипятитесь?
- Милда. Хорошее дело. Кипятитесь. А на кой чёрт тогда кооператив матерей существует? С такой психологией, как у вас, близко к детскому дому подпускать нельзя. Довольно мне было на полгода уехать отсюда.
- Смотрительница. За эти полгода отдохнули от командирства.
- Милда. Видать, что отдохнули — сразу из умывальников гвозди полезли. А почему под шкафом пыль?
- Смотрительница. Я сейчас в этой обстановке отвечать не намерена.
- Милда. Ответите в более трудной, ибо я эти вопросы поставлю на кооперативе.
- Смотрительница. Оголотелая, прости господи.
- Дворница. Ничего, у ней ругань хорошая. От её ругани ребята крепнут. *К Милде.* Спасибо, приехали, а то у нас в совете горластых совсем нет.
- Дисциплинер. *К Милде.* Напрасно раскричалась. Дом не так плох. Умывальник — деталь.
- Милда. Ишь ты. После того, как здесь место получил, стал дом хвалить.
- Дисциплинер. Поищи у нас второй такой.
- Милда. Ты оппортунист. Раз он образцовый, так не надо за гвозди ругать?

Дисциплинер. Что ты мечешься?

Милда. Замечешься. У меня реферат на агросъезде пропадает, и нужно одного землероба проконсультировать, а тут врачи канитель тянут — уже час совещаются о премии ребятам. Стой! Никак объявляют.

Полосатик. *К дворнице.* Гражданка-дворница. Я понял так, вы откормили своего младенца и теперь в состоянии перейти к общественной функции.

Дворница. Отойди, косматый, мешаешь.

Полосатик. Когда я был в Лондоне...

Врач. Прошу тишины. Товарищ химик, бросьте греметь. Оглашаю результаты конкурса детей в возрасте от двух до трёх лет. Учтя вес, питание, объём грудной клетки, пищеварение, состав крови, рефлекс, температура, условия зачатия, беременности и рождения, комиссия постановила: первую премию разделить между детьми за номерами 5-м, 17-м и 33-м, а вторые премии присудить номерам 8-му, 11-му и 60-му.

Голоса. Матерей! Матерей сюда! Призовиков! Показать призовиков!

Дисциплинер. Призовики на третьем этаже.

Дворница. Ну, вот и мы с премией. Отодвиньтесь, барышня. Пропустите.

Голос барышни. Куда вы тискаетесь? Обождите.

Дворница. Нет уж, сегодня вы подождите. Вон у вас брюшко поджатое, а я уже на декрет стала. Я теперь неприкосновенная.

*Беременные и матери проходят. Яков пробирается туда, где стоит врач.*

Нянька. Нельзя, там матери.

Яков. Я по делу.  
Нянька. Полотёр, что ли?  
Яков. Выше забирай.  
Нянька. Повар?  
Яков. Выше.  
Нянька. Фельдшер?  
Яков. Выше. Я самый главный. Я — отец.  
Нянька. Тю на тебя. Главный. Нельзя.  
Яков. Дочке слюнявочку несу. Слюнявочку. *Проходит.*

*Матерей встречают гулом одобрения.*

Врач. Матерей прошу не расходиться. Желающие посмотреть премированных детей, пожалуйста за мной.

*Врач с толпой уходят, часть матерей тоже. В толпе матерей Милда и Липа с ребёнком на руках увидели друг друга.*

Милда. Товарищ Липа!  
Липа. Здравствуйте.  
Милда. Узнали?  
Липа. С лица та же.  
Милда. Ну, вот мы с вами премированы. Поздравляю.  
*Тянет руку.*  
Липа. Занята у меня рука-то.  
Милда. Сердитесь? Давно сюда попали?  
Липа. Четыре месяца.  
Милда. Это второй?  
Липа. Так мы не в куклы играем.  
Милда. Мальчик?  
Липа. Нет. Тоже девочка. *Озираясь.* Что это — Яков?  
Милда. *Испуганно.* Яков здесь?  
Липа. Чего испугались? За четыре года остыл, небось.  
Милда. Вы не знаете.  
Липа. Чего не знаю?

Милда. Что ни месяц — письмо. Где ребёнок? Покажи ребёнка.

Липа. А вы что отвечали?

Милда. Молчала. Я не хочу, чтобы он встретился с ребёнком. Я не хочу, чтобы он встретился со мной. Иду.

Липа. Стойте. Наткнётесь ещё. Он тут бегают. Надо его Перехватить да домой отправить.

Милда. Дайте девочку поддержку, а вы идите.

Липа. Ладно. *Передаёт ребёнка, уходит.*

*Милда хочет уйти с ребёнком. Яков, не замеченный ею, подкрадывается на знакомое одеяльце.*

Яков. Вот тебе, принцесса. *Оба увидели друг друга, растеряны.*

Яков. Так. Встретились... Здесь уже работаете?

Милда. Здесь временно. Работаю на Днепре.

Яков. Поросята?

Милда. Пшеница.

Яков. Ребёнок здесь?

Милда. Не скажу.

Яков. Конечно, здесь. Зачем вам иначе сюда залазить?

Милда. *На ребёнка.* У девочки ваши глаза.

Яков. Значит, он слово «папка» и не знает, только «мамка» говорит.

Милда. Нет, и «мамку» не говорит. Он «няньку» говорит.

Яков. Как? Насовсем отдали?

Милда. Насовсем. Я заезжаю, но будто знакомая.

Яков. Зачем это?

Милда. Когда умирать буду, чтоб не плакал по мамке. Пусть живёт сильный да здоровый.

Яков. Сын, значит.

Смотрительница. Товарищ Григнау. Гвоздь в умывальнике починили. Можете быть спокойны за вашего.

- Яков. Здесь. Сейчас. Где? Говорите, где?
- Милда. Не скажу.
- Яков. Только глянуть. Сын ведь. Пусть знает отца.  
Отец у него правильный парень. Буржуй  
я? Вор я? Гнус я?
- Милда. Перестаньте, товарищ Яков.
- Яков. Вышвырнула его в детдом, как пашенка. Очень  
он вам нужен. Сами не любите, так дру-  
гим любить не мешайте.
- Милда. Думаете, не люблю?
- Яков. Пшеницу свою вы любите.
- Милда. И пшеницу, и его.
- Яков. Натуришко у вас аптекарское. Сухмятина. Че-  
тыре года я об вас письмами бился... и...
- Милда. У вас семья, у вас Липа и дочки. У вас будет  
ещё сын.
- Яков. Мне первый нужен. Пусть меня знает.
- Милда. Он будет знать. Я ему расскажу. *Приближает-  
ся шум. Идут врачи и публика. За ними  
бежит несколько десятков трёхлеток. При-  
бежала Липа. Созерцает поединок Якова  
и Милды.*
- Липа. Яков! Яков не слышит. С парапета он жадно  
наблюдает пробегающую толпу детей.
- Яков. Милка! Этот белый, вон, да? Нет, глаза не мои.  
Тот бойкий, правильно? Или этот? Кото-  
рый, Милка? Где мой сын?
- Милда. Яков, не будьте эгоистом.
- Яков. Вон, вон, тот синеглазый мой, верно, вон! Глянь,  
глянь! *Милда упирается.* Слушай, малень-  
кий. Это твоя мама? Это? Нет?
- Милда. Мой...
- Яков. То есть, мой.
- Милда. ... не знает слова «мама». Товарищ Яков, тут  
все ваши. Всех любите. Вон они ядрёные  
и крепкие, как та пшеница с Днепра.

- Яков. Найду. *Хочет бежать к толпе.*
- Милда. Липа, помогите! *Передаёт Липе ребёнка. Липа загораживает Якову путь.*
- Липа. Яша, поддержи. Я ей слюнвяпочку подвяжу.
- Яков. Снюхались. Юбки.
- Липа. Яша, я устала.
- Яков. *Берёт ребёнка и говорит ребёнку.* Им не скажу, тебе скажу — лопни глаза мои, а братишку твоего найду.
- Врач. Товарищей матерей прошу на доклад и чашку чая.
- Дворничиха. А отцов?
- Врач. И производителей.
- Ив. Баран. Пропусти.
- Смотрительница. С ума сошёл!
- Ив. Баран. Пропусти. Времени мало.
- Смотрительница. В галошах? С поросёнком? Швейцару оставь.
- Ив. Баран. Швейцар не берёт. Визжит, говорит. А на вешалку вешать его нельзя.
- Смотрительница. Не пушу.
- Ив. Баран. Никак невозможно. Мне к ней. *Тычет в группу, где Милда.*
- Смотрительница. За пустяки лаются, а за этого ирода и вовсе со света сживут. Нельзя!
- Ив. Баран. Чего нельзя? *К Милде.* Еле нашёл. Извините, товарищи, до поезда час, а мне переговорить надо. *На нём медаль.* Видала? Добился. *Под мышкой Ивана Барана поросёнок.* У него в совхозе папаша — то есть вон вроде того *показывает на Полосатика.* Мне насчёт откорма.
- Милда. Ну, выкладывай! *К Дисциплинеру.* Дисциплинер, идём.
- Дисциплинер. Электропогремушку кончаю.
- Дворница. Ему нельзя. Здесь только производители.
- Дисциплинер. Что такое?

Дворница. Такое не такое, а здесь вашей породе не место.  
Дисциплинер. Это нам-то? Возьми слова обратно. Ну? Раз...  
два... три... четыре...

Дворница. Не возьму.

Милда. Ругаешься или гнев перешибаешь?

Дисциплинер. Пять... шесть... семь... восемь... *Выхватывает из кармана 8-й номер.* Восемь — что, не номер? А я что — не отец?

Милда. Когда?

Дворница. Мать здесь.

Милда. На тебя похож?

Дисциплинер. Думаю, мало.

Милда. Почему?

Дисциплинер. Потому что его мне подкинули. А я его усыновил.

Ив. Баран. Иди со мной в паре.

Полосатик. Когда я был в Англии, там ничего подобного не было.

Ив. Баран. *К Дисциплинеру.* А своего производства нет?

Дисциплинер. А уж если я возьмусь за производство, то держись — дам Советскому Союзу не обезьяныша, не уродыша, не поганыша, а такого советёнка, что земля треснет.

*Под звон погремушек шествие проходит вглубь детского дома, увлекая за собой публику.*

## ВСТУПЛЕНИЕ К СЦЕНАРИЮ

Всероссийское Фото-Кинематографическое Акционерное О-во  
«СОВКИНО»

Москва, Гнездниковский пер. 7 [нрзб.]

Главискусство, Чл. Худож. Совета — т. Бляхино

На Московскую фабрику представлено С. Третьяковым либретто «Хочу ребёнка», намеченное для постановки режиссёром Роо-мом.

Считая необходимым предварительно обсудить в Художественном Совете вопрос об этой постановке, Худ. Отдел присылает Вам при ... либретто, в одном экз., и просит:

1. Дать своё письменное заключение по вопросу об этой постановке, с указанием также необходимых поправок, которые Вы считаете необходимым внести в это либретто.

2. Принять участие в заседании Худ. Совета для обсуждения этого вопроса.

Заседание Художественного Совета состоится 29 июля с.г. [1929] в зале Правления / Гнездниковский 7 / в семь часов вечера.

После обсуждения вопроса о либретто «Хочу ребенка», будет просмотр и обсуждение новой картины производства Совкино.

Зав. Худ.Отделом

Член дирекции: М. Рафес

Письмо от руки датировано 23 июля 1929 года и снабжено печатью, на которой можно разобрать лишь «июль 1929». О результатах заседания худсовета *Совкино* ничего не известно. Так или иначе, экранизация *Хочу ребёнка!*, которой добивался Третьяков, не состоялась.

# Сергей Третьяков

## ХОЧУ РЕБЁНКА!

### Вступление к либретто

Столетиями рождались люди. От пьяных зачатий, от насильственных браков, от организмов, изъеденных туберкулёзом, малярией, неврозами и венерикой.

Зачатие — акт важнейший — оказывался актом случайнейшим и самым незащищённым.

Уже буржуазная цивилизация стала оберегать процесс выкармливания ребёнка, вынашивания его и роды. Кое-какие попытки мероприятий сделаны и в области правильного подбора пары родителей, чтобы наследственность, помноженная на наследственность, не отягчила собой потомство.

Мы научились харкать в урны, мыть руки перед едой и предупреждать друг друга: «не подходите, у меня грипп, и я заразен».

Но что, кроме весёлого смеха в обывательской гуще, вызовет фраза, прозвучавшая сквозь традиционное признание в любви: «Не трогай меня, я болен гонорреей».

Научная директива стучится в самую завуалированную, задёрнутую густым чадом стыда и условности область человеческих отношений — сексуальную.

Поскольку брак в буржуазном обществе есть прежде всего предприятие коммерчески-хозяйственное, а дети в нём — расходная статья, развивается массовое сексуальное растратничество, когда люди всяческими способами приводят себя в состояние непрерывного сексуального опьянения, меньше всего интересуясь последствиями этого опьянения — ребёнком.

Разве бесплодные фокстротисты не являют собой пример массового помешательства на почве разлитого сексуального невроза, пример: людей, отсекающих момент наслаждения от момента производства себе подобных.

Только там, где сломается прежний брак и осознается великая ответственность индивидуума, бывшего «хозяйчика», ныне «сотрудника», перед своими товарищами по жизни и перед грядущими поколениями, возможно будет вернуть зачатую всё целомудрие, всю ясность и всю социальную ответственность, которую оно потеряло, захлебнувшись в оргазме и гоноккоках.

Как мы можем писать любовь с большой буквы, если она занимается не столько размножением хороших людей, сколько размножением хороших гоноккоков и спирохет.

В отношении к зачатую причудливо смешиваются, с одной стороны, пахнущее всеми религиями и идеалистическими философиями чуть ли не обожествление этого момента, к которому, де, кощунственно подходить с какими бы то ни было рассудочными мерками, и в то же время величайшая неопрятность, случайность и безразличие.

Право же, любой образцовый племхоз является живым упрёком нынешнему состоянию человеческого «Тайного Тайных».

Только в Советской стране, стране невероятных экспериментов, проклёвывающих скорлупу сегодняшнего дня, находится та бережная рука, которая начинает выводить захлёбывающееся в собственных нечистотах человечество на новые пути. В частности, рука эта называется советской охраной материнства и младенчества, применительно к женщине и ребёнку. И одна из задач этой охраны, дав научную директиву, подтянуть к ней все индивидуальные кустарные усилия, попытки и опыты, которые возникают в самой гуще нашей на дыбы поднятой земли.

И как бы ни были на первый взгляд нелепы эти попытки отдельных людей оздоровить ответственнейшие области человеческого бытия, они требуют бережного отношения, ибо только тогда, когда мысль о новой целесообразности прорастает в привычку, когда новое сознание станет новым инстинктом, совершится переход человеческого поведения на новые рельсы.

# ХОЧУ РЕБЁНКА!

## Кино-либретто

В кадре движутся миллионы ворсинок, и движение это напоминает созревшее поле, колышное ветром в одну сторону.

На этом колыхании показывается огромный полупрозрачный шар, мерцающий радиальными нитями от светящегося в его центре ядра.

Шар этот катится по колышущемуся полю.

Тонкие жгуты с утолщёнными головками, стремительно извиваясь, движутся навстречу шару. Они обступают шар дёргающимися лучиками со всех сторон.

Один из них прокалывает оболочку шара.

Эта оболочка немедленно после прокола стекленеет, мутится, и сквозь муть видно, как головка жгута движется навстречу ядру и совпадает с ним.

Резким движением вся картина выдергивается из кадра.

Это — Милда агроном-животновод работает с микроскопом, на племпункте. Тяжеловесная женщина, без улыбки, с размеренными движениями и педантичными привычками.

Она отмечает на карточке «сперма здоровая, яйцо оплодотворено».

К Милде обращаются крестьянский паренёк и дюжий крестьянин. У крестьянина поросёнок, у паренёка — кролики.

Рядом с ней работает красивая женщина в такой же проз-одежде, как она (Ласкова).

Милда просит её заняться крестьянами. Затем она prepares жидкость, в которую в большом количестве входит обычная водка, и идёт в загон, где стоят разные виды испытуемых животных, походя приласкивая молодняк.

Пьяное пойло даётся борову.

Отношение Милды к животным самое заботливое, больше того, материнское.

Меся весеннюю глину огромными сапожищами, развевая по ветру свои прямо состриженные косы, хлопочет она в закуте.

В это время за ворота пункта с улицы заходит человек и выпивает остатки водки из бутылки, вынутой им из кармана.

Повернувшись, он оказывается в доску пьяным. Он идёт двором, встречается с пьяным боровом, причём ему кажется, что боров его передразнивает.

Он начинает за боровом гоняться, бросает в него тяжёлым предметом и вынуждает Милду к спокойной, но жёсткой физической расправе.

Несмотря на то, что он цепляется за неё и всячески сопротивляется, она его выволакивает за ворота и сдаёт милиционеру.

Тут же за воротами она застаёт группу сошедшихся для разговора отцов в пальто, кожанках, военных шинелях, державших на руках младенцев.

Одному отцу, который осматривает состояние пелёнок своего ребенка, она помогает, держит ребенка.

Отец, видимо удивлённый такой заботливостью её, спрашивает:  
— У вас такого нет?

И на её отрицательный жест говорит, деловито оглядев:

— Продукт бы у вас хороший вышел. Молока бы вы много дали.

К Милдиному микроскопу принесли пробирку и воткнули в поставец с общей надписью: «Сперма, отравленная наркотиками». Под заголовком: «Алкоголь».

Боров лежит на боку.

Пьяного везут на извозчике.

В лабораторию входит один из работников племпункта, красивый парень.

Ласкова бросает крестьян и начинает разговор с ним.

У неё красивые, хорошо обутые ноги. Она садится на стол и всячески кокетничает с новоприбывшим.

Милда возвращается к своему микроскопу, видит, что крестьяне жмутся у стенки, покинутые Ласковой, презрительно глядит на ноги Ласковой и резко роняет:

— Чулками агитируешь?

Ласкова смешивается, соскакивает. Неловко махнув рукой, роняет мензурку. Милда не даёт мензурке упасть. Спокойно ловит её на лету, ставит на место и говорит:

— Половая дезорганизация.

Приготавливает покровное стекло с каплей отравленной спермы, и вот на экране, перебиваясь еле волочащим ноги пьяным боровом, вяло движутся бессильные отравленные сперматозоиды.

Милда прощается с крестьянками на крыльце.

Так как группа загородила проход, то Ласкова, также уходящая со службы, очень резко толкает Милду, чтобы пройти.

Впрочем, та на это обращает мало внимания.

Милда в продуктовом магазине покупает сыр и получает в кассе сдачу с трёх червонцев.

Милда перед витриной детских игрушек и платьиц. Её интересуют расценки, потому что она, чуть не вывихивая шею, пытается прочесть расценочные ярлычки, завернувшиеся вверх и прикрытые складками одеялец.

Милда идёт вечерним бульваром. Её неуклюжая, обутая в тяжелую обувь фигура привлекает к себе внимание мужчин, пришедших на бульвар за женским мясом, лишь до тех пор, пока при свете фонаря они не разглядят неуклюжесть этой фигуры.

На скамьях застыли слипшиеся пары. Похотливые мужские лица выныривают из темноты.

Проходя мимо Милды, парни пытаются её затронуть, к ней прижаться.

В том, как она увёртывается от мужских рук, видна большая брезгливость.

Коридор дома, где живёт Милда. Сразу есть сходство в уходящей перспективе с коридором хлевов племпункта.

Проходят жильцы этого коридора — моссельпромщицы, люди с портфелями. Проносят громоздкие вещи. Женщины ходят с горящими примусами, кастрюлями.

В коридоре масса ребят. Они играют, чуть не наступая друг на друга. Совсем маленькие ползают по полу и роются в помойных вёдрах. Постарше лижут дверные ручки. Некоторые ревут. Матери, давая на ходу подзатыльники и перекладывая по две кастрюли в одну руку, прихватывают грубо ревущих младенцев и втаскивают их в комнату.

Мусорные вёдра стоят у дверей.

Коридором идёт Милда. По её пути приоткрываются, хлопают и распахиваются двери.

Комнаты... Уборная... Стена с надписями и рисунками. Со спины видно, как кто-то дорисовывает груди женской фигуре...

... Посиделка парней и девочек. Одна из девушек обвязывает электрическую грушу косынкой, снятой с головы. В комнате делается смутно, еле белеют восьмёрки гитар. Начинается кустарный танец, напоминавший и польку, и фокстрот. Парни балуются, выключая электричество и погружая комнату в темноту.

... В тесной комнатке свадьба. Мещанская свадьба с фатой, с крахмальными воротничками и густым запахом парикмахерской. Осоловелые пьяные глаза, крики «горько». Поцелуй...

... Крупно — поцелуй. ... Сифилитическая спирохета. ... Гонококк верхом на сперматозоиде. ... Слепой ребёнок (бленоррея). ... Ребёнок — урод.

... Большая кровать, на которой вповалку спят, кроме родительской пары, ещё несколько детей. Из-под одеяла ёрзающие взрослые ноги. Толчки будят ребёнка. Ребёнок спросонья отпикивает ногу. Наконец просыпается. С ужасом глядит на шевелящиеся ноги, забирает свою подушонку и одеяльце и слезает на пол...

... Полураздетая измождённая женщина отбивается от мужчины, крича ему:

— Оставь меня в покое!

Он становится у неё на пути и говорит:

— Муж я — и всё.

С большим трудом она прорывается в коридор и наталкивается на Милду. Муж хватается её за руку, пытается втащить. Милда становится между ними.

Живо сбегается весь коридор. Женщина плачет:

— Из абортотв не вылезает, проклятый.

Плачет Милде в плечо, утираясь передником.

Милда говорит:

— Бери развод.

Плачущую мать облепляют ребята. Но отец отрывает их от неё и загоняет в комнату при явном одобрении толпы. Женщина глядит на ребят, на свои иссохшие, жилами перевитые руки и отрицательно качает головой.

Милда, держа её за плечи, приказывая, почти гипнотизируя:

— По крайней мере, посоветуйся в консультации о противозачаточных.

Мужчины смеются. Женщины хмурятся и дают подзатыльники ребятам. Муж с помощью толпы отдирает женщину от Милды и, взяв её за руку, покорившуюся уводит обратно в комнату.

Старухи шипят Милде:

— В частных делах не путайся.

Милда в комнате. Она пытается читать. Ей это не удаётся. Строчки книги оборачиваются у неё поросёнком, козлёнком, молодым огурцом, парниковой рассадой, тигрёнком зоологического сада, верблюжонком и, наконец, ребёнком.

Бросив книгу, она ложится на кровать, и новое видится ей: подобно чудовищным клопам, из всех щелей ползут на пальцах человеческие пятерни, они вскарабкиваются на неё, облепляют её тело, она с трудом обирает их с себя, просыпается, резко подбегает к столу, хватается газету, ищет в объявлениях и подчеркивает карандашом: «Басманная консультация для беременных. От 9 до 1 и от 4 до 8.»

В коридоре приёмной консультации сидит большое количество женщин. Ближайшая к двери докторской комнаты — Милда. Из докторской двери выходит вчерашняя знакомица по коридору и, не отпуская доктора, настаивает:

— Дайте мне такую бумажку, чтобы муж меня не смел трогать. Вслед за ней в докторский кабинет заходит Милда.

— Доктор, я дезорганизована, — говорит Милда.

Доктор её осматривает.

— Ребёнок вас вылечит. Поговорите с мужем.

Милда вскакивает в негодовании:

— Где я его возьму?

Доктор реагирует на стук в дверь. Милда приводит себя в полный порядок.

В комнату входит врач в белом халате, очень красивый, изящный, вежливый. Он проходит к столу и роется там в книгах.

Доктор явно любит каждый его движение и говорит тихо:

— Вот от кого будет превосходное потомство.

Милда заинтересована.

На экране проходят, сменяясь, портреты породистых людей лет этак за триста, заканчиваясь портретом красивого врача.

Он покидает комнату, и вслед за ним доктор говорит мечтательно:

— Голубая кровь интеллигента.

В окно Милда следит за удаляющимся по тротуару к другому подъезду врачом. Он идёт, не обращая внимания на прохожих. Подчёркнуто одетая нарядная женщина идёт навстречу, минует его, и его голова оборачивается ей вслед.

Милда спрашивает:

— А классовая ненависть передаётся по наследству?

На много кварталов идёт стройка рабочих жилищ. Кирпич, бетономешалки, железные баки, леса.

В амбулаторию, находящуюся при стройке, входит Милда. Она встречается с врачом. Врач кончает перевязку руки рабочего. Товарищ, пришедший с этим рабочим, шутя хлопает своего пострадавшего приятеля по спине и уходит с ним. При перевязке резителен контраст бледного районированного лица врача и его узких аристократических рук с бронзой, чугуном и курносием рабочих.

Врач подходит к Милде. Глядя мимо него, она говорит:

— Покажите мне совершенно здорового пролетария.

На стройке работает автогенный сварщик Якив Кичкин, а ниже на той же клетке Гринько. Краны поднимают балки. Гринько руководит подъёмом. Кичкин проделывает сварку.

Часы показывают окончание рабочего дня. Звонит колокол. Яков отбрасывает на голову очки и, пока цепь подъёмника крана проходит мимо него, прыжком бросается на неё и скользит вниз мимо укоризненно качающего головой Гринько.

Гринько дожидается клетки лифта и вступает в неё только тогда, когда она, поравнявшись с площадкой, останавливается.

Милда с доктором движутся навстречу идущим к воротам рабочим. Доктор перехватывает идущего Гринько и знакомит его с Милдой. И затем то же делает с Яковом.

Видимо, Милда обескуражена тем, что их двое.

Яков пытается убежать:

— Меня ждут.

Но Милда его останавливает, вынимает записную книжку и спрашивает:

— Ваши предки были чистые рабочие?

Так вчетвером они движутся сквозь ворота на улицу.

Гринько, заглядывая в записную книжку Милды:

— Мой дед дьячок.

Липа — почтальонша мчится в почтовом автомобильчике отбирать письма из почтовых ящиков. Автомобиль вот-вот наедет на группу. Липа сигналиит. Её не слышат. Липа кричит:

— Яшка, с дороги! — И, озоруя, направляет машину на группу.

Быстрым движением Гринько схватывает Милду за руку и оттягивает её назад. На одну десятую долю секунды заколебавшись, Яков в последнее мгновение перескакивает дорогу перед мчащимся автомобилем и в сердцах показывает кулак туда, где у почтового ящика уже стала машина, а Липа, улыбаясь, бежит навстречу Якову, причем лицо её серьезнеет, когда она замечает, что Милда, сделав знак Якову подождать, идёт к доктору, которому и задаёт какой-то вопрос.

Доктор иронически рассматривает Милду, обеих парней и, наконец, говорит:

— Перебежавший дорогу активнее.

Милда идёт прямо к Якову, не глядя ни на кого.

Липа подозрительно следит за их разговором.

Милда пишет в записной книжке, вырывает листок, передаёт Якову со словами:

— Зайдите сегодня вечером.

Яков вертит листок и собирается что-то ответить Милде.

Липа, уже выпрастывающая мешок с письмами из почтового ящика, кричит ему:

— Вечером в сад пойдёшь?

Переведя глаза с удаляющейся Милды на удаляющийся Липин автомобиль, Яков комкает записку, засовывает в карман и кричит вслед автомобилю:

— Освобожусь, пойду.

Комната Ласковой. Дешёвая будуарная роскошь. Статуэтки, пепельницы, фарфоровые безделушки, веера, расшитые подушки, несколько претенциозно подобранные картины на стенах.

Милда в углу дочитывает газету. Время от времени взглядывая на часы. Она ждёт Ласкову. Впечатление, что комната ей чужда и враждебна, с такой любопытствующей осторожностью, подчас безгливостью, она касается вещей.

Она тычет пальцем в мягкие подушки. Долго рассматривает висящее на стене открытое платье, прикидывает его на себя, надевает на кулак висящий на спинке кровати шёлковый чулок и мрачно исследует его лоснящуюся поверхность, открывает перед туалетным зеркалом пудреницу, рассматривает пуховку, замечает на стене клопа, давит его ногтём и запудривает получившийся след.

В это время в дверях появляется Ласкова. Увидев обидевшую её подругу, она внезапно хмурится, швыряя портфель, садится к Милде вполоборота и начинает подводить себе губы, говорит:

— Что угодно?

Милда наблюдает, как Ласкова красит губы, и зарисовывает у себя в записной книжке естественные очертания губ пунктиром, а нанесенный слой краски штриховой. Затем она говорит:

— Назови мне русские ласкательные слова.

Ласкова изумлена. Она иронически постукивает пальцем себе по лбу. Затем обходит Милду кругом. Та непроницаемо серьёзна.

Милда продолжает:

— Я латышка. Русский язык знаю слабо.

Ласкова ходит по комнате, размышляя, затем останавливается перед Милдой, начиная диктовать:

— Рыло, поганка, чучело.

Милда записывает, но, не дописав до конца, зачёркивает:

— А нежнее?

Ласкова диктует. Милда записывает:

— Чёртушка, сволочинка, дуроплясник.

Милда опять зачёркивает:

— Ещё нежнее.

— Миленький, милусенький, котёнок, милунчик, крохотунчик, глазастьенький, роднусенький.

Милда подчёркивает по одинаковому совпадающие окончания и выписывает суффиксы: енький, усенький, унчик. Подходит к висящему на стене платью, снимает его с гвоздя и говорит:

— Дай на три дня. Я не испорчу.

Ласкова стоит столбом, пока Милда сворачивает платье и засовывает его в портфель.

Наконец, Ласкова говорит:

— Для агитации? — И криво улыбается.

Милда смотрит на неё. Не говорит на да, ни нет. Жмёт руку. Уходит.

Комната Милды. Она большими шагами ходит от двери к окну и что-то говорит, пока Яков следит за её движениями. Яков перебирает вещи, абсолютно симметрично разложенные на её столе.

Машинально, проходя мимо стола, она восстанавливает порядок линеек, карандашей, книг.

Она останавливается спиной к двери и замолкает, вопросительно глядя на Якова.

Яков говорит:

— Не пойму всё-таки, при чём тут я.

В это время дверь за спиной Милды приоткрывается. Одна из жилиц просовывает голову и показывает письмо. Милда рассматривает адрес, отдаёт письмо обратно и указывает направление по коридору. Затем, так же стоя спиной к двери, запирает её на ключ и говорит:

— Согласны вы быть отцом моего ребёнка?

На лице Якова даже удивления особого не выражено. Так, ухмылка и недоумение.

Милда быстро подходит к столу, роется в записной книге и последовательно выкладывает на стол перед Яковым удостоверение об отсутствии у неё венерических болезней и обязательство: «В случае, если от сожителства произойдёт ребёнок, то никаких претензий со стороны Милды Григнау к Якову Кичкину об алиментах не будет иметь места».

Дав ему прочесть, Милда говорит торжественно:

— Когда беременность обнаружится, мы расстанемся — и никаких претензий.

Она ждёт ответа. Он смеётся, потом мрачнеет, затем окидывает её сверху вниз внимательным взглядом, пожимает плечами и начинает искать кепку.

Она подходит к нему вплотную:

— Я знаю, я некрасивая.

Яков смутился. Выронил кепку. Поднял, отряхивает пыль. Отрицательно мотает головой.

— Подождите минутку, не уходите.

Милда уходит за ширму.

Он немного сидит, потом встаёт, глядит на часы, потом в сторону ширм. Он берёт книгу со стола, видит заглавие её: «Животноводство». Презрительно поглядев в сторону ширм, бросает книгу на стол, подходит к двери, дверь заперта, ключа в ней нет, ищет ключ.

Коридором идёт Липа, вглядываясь в номера на дверях.

Яков вставляет ключ в скважину. Из-за ширм высовывается голая Милдина рука.

Липа стучит в дверь.

Милда роняет ширму и возникает в новом платье, в косметике, модно подстриженная.

Яков делает ей жест молчания.

Липа стучит громче.

— Здесь такого нет!

Яков, как замороженный, движется к Милде и берёт её за руку.

Липа колотится в дверь, привлекая внимание всего коридора.

Яков против Милды, он держит её за руки:

— Руки у тебя экие могучие.

Милда, глядя как бы сквозь Якова, говорит:

— На этих руках буду качать маленького роднусенького каплюшончика.

Липа уходит по коридору. Навстречу её движению стекаются коридорные обитатели один за другим к замочной скважине. Они прислушиваются, приглядываются. Сквозь них пытается пробиться к скважине любознательный ребёнок. Его отшвыривают старухи с негодованием:

— Рано тебе гадости смотреть.

Яков смотрит на Милду. Её лицо двоится: то оно Милдино, то Липино.

Милда смотрит в лицо Якова. Это лицо превращается в голову младенца. Младенец ослепительно улыбается. Голова младенца превращается в полупрозрачный шар, катящийся по зыблемой nive ворсинок. Сумасшедшие жгуты сперматозоидов перехлёстывают спокойный шар. Шар стекленеет.

Воздушный шар. Гроздь воздушных шаров. Кипит торгом Смоленский рынок. Торговцы окружают всё пространство плотной стеной, стоя даже на трамвайных рельсах.

Маклаки, уговаривающие покупателя, не оборачиваются, даже когда трамвай их толкает в спину. Они это принимают за очередной тычок товарища по работе и досадливо отмахиваются.

Базаром идёт Яков. У него под мышкой увязанный цветок в горшке. Он приценивается к занавескам, долго и обстоятельно выбирая и рассматривая на свет.

Яков пропадает в толпе. Возникает Липа. Она в форменной кожанке. Вид её уныл. Она сутулится, но не упускает из виду Якова, явно выслеживая его.

В комнате Милды Яков пробует качающийся умывальник. Он торкает. Яков вынимает из кармана инструмент и чинит умывальник. Затем забирается на подоконник и прилаживает занавеску.

Липа входит в комнату и останавливается. Яков оборачивается, он поражён. Он соскакивает с окна. Липа засовывает ему в карман инструменты...

В двери входит Милда Яков освобождает свою руку из Липиной и подаётся к Милде. Липа опять одна. Вручает Милде телеграмму.

С Липой творится недоброе. Она правой рукой вынимает что-то из кармана своей кожанки.

Милда недоумённо вертит в руках телеграмму. Это белый листок бумаги.

Яков хватается Липу за плечо, она отпрядывает, выхватывает из кармана баночку с жидкостью и плещет в Милду.

Яков успевает перешибить удар. Жидкость летит в занавеску.

Занавеска истаивает, разъедаемая кислотой.

Яков заботливо разглядывает Милдино лицо — не пострадало ли оно.

В это время Милда видит, что Липа, вынув из кармана пузырёк со скрещёнными на нём под черепом костями, пытается откусить пробку.

Клубком единоборства покатались по полу Милда и Липа.

Милде удаётся выбить из Липиных рук бутылочку. Липа кусает Милдину руку.

Липу корчит в истерическом припадке.

Коридор наполняется людьми.

Люди выскакивают с вилкой, на которой наткнут кусок еды, в штанах, надетых на одну ногу: потому что на другую штанину в это время ставится заплатка; с пером, с бумагой, с гитарой в руках, с кастрюлей.

Они сбиваются в дверях с криком.

— В домкоме аптечка.

Милда и Яков уводят сквозь толпу обеспамятевшую Липу.

Столпившись в дверях, жильцы сначала робко, потом решительнее входят в Милдину комнату. Стадом серых крыс они рассыпаются по комнате, обнюхивают каждую щёлку, каждое пятно, трогают

вещи, книги на столе, пробуют кровать, задирают одеяло, разворачивают мешок с грязным бельём, с особым ликованием обнаруживают пудру и губную помаду.

Один из жильцов нашупывает кипятилку для чая. Он недоумённо смотрит на неё, следит по проводу до штепселя и прорывается бешеным криком:

— Без счётчика энергию крадёт.

Толпа превращается в погромщиков, фурий.

Женщина, державшая в руках какую-то часть Милдиного туалета, брезгливо швыряет её. Спешно моет пальцы в Милдином же умывальнике и, не рискуя вытереться Милдиным полотенцем, вытирается о чей-то услужливо подставленный подол.

Крик.

— Освидетельствовать её!

Милда появляется на пороге. Она слышит этот крик. Она подходит к столу и говорит:

— Правильно, но только всех, — и тычет пальцем в стоящих перед ней женщин.

Толпа шарахнулась, возмущённая, всплеснули руками женщины. Мужчины нагло засунули руки в карманы.

Милда продолжает:

— А результаты — на домовую доску.

Топча расшвырянные вещи и отпихивая их ногами, толпа бросилась к двери.

Милда наводит на дверь наган.

Толпа шарахается обратно и сбивается около угла.

Милда говорит:

— Приберите комнату.

Люди бросаются прибирать разгромленное ими, пугливо озираясь на револьверное дуло.

На цыпочках, гуськом выходят вон из комнаты и в панике бросаются в коридор, роняя играющих детей.

Бледная и притихшая, спускается лестницей Липа. Яков хочет ей помочь. Она с отвращением отдёргивается от его руки.

Милда оглядывает комнату. Восстанавливает прежнюю симметрию. На полу какой-то предмет. Подымает его. Кладёт на подо-

конник под цветок. Это почтальонская сумка Липы, оторвавшаяся у неё во время борьбы.

Остекленелый шар, погружённый в клеточную ткань, делится пополам, а затем крест-накрест перетяжкой. Он пузырится как малиновая ягода. Под ним тонким переплётом возникают перепутавшиеся между собой капилляры.

Сердце бьётся ровно, расширяясь и суживаясь. Затем бой начинает учащаться. Чёрные расширения сердца переходят в чёрные капли, которые накапываются в стакан воды с носика пузырька.

Очень бледная Милда, прислоняясь плечом к косяку окна, накапывает капли в стакан.

Не выпив, отставляет. Отирает лоб тылом руки. Достает карточку табеля-календаря и в апрельском столбце перечёркивает крестом один из дней.

В дверь её комнаты с трудом лезет какое-то плетёное сооружение. Оказывается, это Яков, гордый и радостный, приволок детскую колясочку.

Не выпуская из рук коляски, Яков подходит к Милде. Чует запах лекарства. Берёт пузырёк. Ничего не понимает, смотрит на её лицо, на грудь и живот. Она берёт его руку и кладёт себе на живот. Яков, просияв, начинает имитировать отца.

Он взбивает тюфячок в коляске и кладёт его бережно.

Тюфячок превращается в ребёнка. Ребёнок, сбивая одеяло, норовит пососать свою ногу.

Закрывая его ногу одеяльцем, Яков говорит:

— Выньте, товарищ сын, ногу изо рта.

На телеграфном столбе сидит галка, смотрит вниз.

Плюшевый медведь смотрит на панель, сидя на подоконнике. По панели Яков везёт в коляске сына. Он показывает ребёнку на галку.

Из церкви идут старушки в белых платочках. Яков машет старушкам рукой — «в сторону». Ребёнок передразнивает движение Якова. Старушки расступаются, заглядывают в проезжающую коляску. На улице бешеное движение. Яков везёт тележку через улицу. Милиционер семафорит палкой. Замирает с разлёта трамвай, мо-

тоцикл, извозчик, грузовик, автобус, велосипедист. Коляска с ребёнком едет сквозь замершую улицу, сквозь стены, сквозь дома, подъезжает к Милде, продолжающей стоять в комнате у стола. В колясочке ребёнок исчезает.

Яков хватается Милду за руки, кружит её по комнате. Она энергичным движением освобождается от него.

Широким жестом Милда трясет руку Якова и говорит:

— Спасибо. — Рукопожатие шутливое, полуторжественное. — А теперь уходите.

Яков колеблется. Он уже было взял кепку, потом снова положил её на стол. Спрашивает:

— Когда прийти?

Милда отвечает:

— Совсем не надо.

Яков ничего не может понять. Понурясь, он машинально двигает вперёд — назад коляску.

Милда продолжает:

— Беременность обнаруживается — и никаких претензий.

Яков начинает сердиться, он наступает на Милду. Она мотает отрицательно головой как истукан. Яков жестикулирует уже не рукой, а коляской. Он не слышит и не видит, как в комнату вошла Липа. Милда, увидав Липин разыскивающий взор, передаёт ей сумку и говорит:

— Уведите его, пожалуйста.

Яков хватается за ручку коляску, замахивается ею в воздухе, чтобы расшибить её об пол.

Милда перехватывает коляску. Бережно ставит её на пол:

— Это вам пригодится.

Липа уводит Якова.

Милдина рука с карандашом высчитывает по табелю-календарю 9 месяцев и обводит овалом под декабрём.

Милда собирает по комнате вещи, одновременно оставленные Яковым. Его инструменты, кепку. Связывает их аккуратно узелком и надписывает на этом узелке адрес, укладывает в коляску. Затем пишет что-то на листке бумаги и вывешивает этот листок

со стороны коридора на своей двери. На листке написано: «ДОМА НЕТ».

Милда вешает на стене таблицу обязанностей беременной и рисунок гимнастики. Делает гимнастику согласно рисунку.

Яков пьёт в пивной. Липа сидит рядом, бессильная чем-нибудь помочь. Шинкарь передаёт Якову из полы в полу бутылку водки. Яков наливает под столом в стакан пива ещё и водки. Липа пробует погладить его по руке.

Он почти невменяем. Бессмысленно глядя перед собой, он выбрасывает на стол кошелёк, роняя одновременно кепку. Липа надевает кепку ему на голову, берёт кошелёк и идёт к стойке расплачиваться.

Тогда Яков подымается и за её спиной, подчёркнуто уверенными пьяными шагами, выходит из пивной.

Шатнулась дверь пивной. Шатнулось стремительно ещё несколько дверей, отразив под угол в своих стёклах и лаке дерева человеческое лицо и фонари. Взмах последней створки, и вот уже Яков в комнате Милды. Хозяйским жестом вешает он на гвоздь кепку, скидывает пиджак и швыряет его на кровать.

Он наступает на Милду:

— Отец я — и всё.

Милда отступает, проходя мимо стола, машинально берёт наган.

Он пытается её поймать за руку, промахивается, пьяно качается, неловкость его разъяряет. Он хочет её пнуть. Пинок ломает ножку стола. Со стола сыплются вещи.

Следующий пинок нацелен в живот Милды. Левой рукой загородив живот, она наносит Якову удар рукоятью нагана в лоб.

Яков лежит на полу. Над ним две женщины — Милда, защищающая живот, и Липа, только что появившаяся в дверях.

Когда проходит первый момент оцепенения, они начинают его приводить в чувство, причём командующая роль достаётся Липе. Они вместе кладут Якова на кровать.

Липа обмывает его. Он начинает шевелить губами. Кровь бежит со лба на подушку. Липа перевязывает ему голову полотенцем.

Она с ненавистью глядит на Милду:

— Натешилась.

Милда пододвигает к Липе лежащей на кроватном столике билет на поезд:

— Уезжаю на Днепр.

Липа идёт к столу, берёт кусок бумаги и карандаш, протягивает Милде:

— Оставьте ваш адрес.

Милда удивлена. Потом улыбается. Потом протягивает Липе руку.

Липа прячет свои руки за спину и говорит:

— Я не мириться.

Милда не понимает как следует, она берётся за карандаш.

Липа продолжает:

— Чтобы наши дети знали друг о друге.

Милда поняла. Твёрдо пишет она адрес.

Липа заканчивает фразу:

— Чтобы не было кровосмешения.

Растущий в стенке матки плод. Вот он уже напоминает кочку на поле. Лемеха плугов надрезают сырую весеннюю землю. Диски борон размалывают глыбы. Кочка срезывается начисто сталью лемеха.

Абортарий. Много белизны, никеля и пара над автоклавами.

На столе покрытая белым женщина. Это Ласкова. На муляже видно, как в матку проходит ложка для выскабливания. Небольшой бугорок среди кровеносных корешков подрезывается острым краем ложки.

Только одно лицо Ласковой. Рот раскрыт чёрной дырой.

В хлеву огромная худая, грязная, только что опоросившаяся свинья дожирает поросёнка.

В родильном доме конец родов. Совершенно измученное и измождённое лицо той женщины, которая ходила с Милдой в консультацию.

Около неё акушерка шлёпает и качает только что родившегося и ещё кровавого ребёнка.

Силясь приподняться на локтях, родильница кричит:

— Не откачивай, слышь, не откачивай, куда мне его.

Лопается зерно, давая место ростку.

Птенец проклёвывает скорлупу яйца.

На муляже последний этап родов. Выходит головка.

Ясное лицо Милды с закрытыми глазами.

Голова новорождённого ребёнка.

Купают новорождённого. Пускают в глаза капли. Вытирают рот.

Сосок груди, обтираемый тряпочкой. Рот ребёнка ползёт по груди, ищет соска. Ребёнок ест, упираясь пятернями в грудь.

Милда открывает глаза.

Ест теленок. Едят поросята. Едят льявта.

Днепр.

Совхоз на Днепре.

Стойлами проходит Милда, спеша на огород. Там идёт пропашка корнеплодов. Чёрная земля покрыта белой осыпью лепестков. Милда берёт пропашник из рук работника. Пашет.

Через гряды огорода бежит к ней парнишка с белым квадратом в руке.

Милда смотрит на конверт. Заказное. Племхоз Новоднепровский, Милде Григнау.

Адрес отправителя — Яков Кичкин. Иваново-Вознесенск, улица Маркса 3.

Милда дочитывает письмо. Там написано в конце: «... четвёртый раз категорически настаиваю встретиться мне с ребёнком. Разве я какой буржуй или гад, чтобы он меня стыдился.

Яков Кичкин».

Конверт и письмо аккуратно рвёт на самые мелкие квадратики. Бросает их. Квадратики вьются по воздуху и ложатся на землю, растворяясь в ряби лепестков.

ТРИ ГОДА БОЛЬШОЙ СРОК.

Фасад образцового детского дома. По фасаду полотнище:

КОНКУРС НА ЛУЧШЕГО РЕБЁНКА.

Кипение народа около подъезда.

Народ разбредается по отделениям.

Отделение выставки охраны материнства и младенчества.

На выставке макет детской умывальной комнаты. Макет освещается, если включить штепсель.

На стекле макета возникает лицо Милды. Это она рассматривает макет.

Лицо отодвигается.

Только макет во весь экран.

В макет открывается дверь. Входит ребёнок, за ним другой. На переднике первого медвежонок, у второго птичка. Второй, входя, долизывает остатки обеда с пальцев. Рядом с умывальником вешалка с детский рост. На них полотенца с изображениями же. Такие же изображения и на кружках, поверх которых лежат зубные щетки.

Дети моют руки. Чистят зубы. Один толкает другого. Тот бьёт его зубной щёткой по лицу. На лице след. Обиженный роняет кружку, выливая её себе на передник.

Милда входит в комнату, разнимает ребят. Снимает мокрый передник с медвежонком. Передаёт ребят няньке, вызвав её звонком.

Аплодирующая публика.

Пустая трибуна для врачей. Плакат.

**ЗДОРОВЫЕ ДЕТИ — НАШЕ БУДУЩЕЕ.**

Смотрительница идет в кабинет врачебных обследований.

Врачи вымеряют, выслушивают, мнут проходящих перед ними ребят.

Регистрационные карточки на столе ложатся по нескольким равным кучкам.

Подымаются.

Смотрительница предваряет шествие врачей.

Врачи возникают на возвышении над сплошняком голов.

— Первая премия.

Подходит мать с ребёнком на руках. При ней невзрачный отец, которого в первый момент смотрительница не хочет пропускать.

Врач демонстрирует призовика.

«Родился хилым, а как выкормили» / надпись /.

Аплодисменты. Отец конфузится. Мать запроваляет ему забившийся под пиджак ворот рубашки.

Снова говорит врач:

— Первая премия.

К врачу поднимаются Липа с Яковом. Липа держит ребёнка и что-то говорит Якову.

Тот убегает.

— Первая премия.

Старик с младенцем. Публика удивлена.

Старик недоволен напряжённым недоумением и говорит:

— Подкидыш.

С трибуны вниз в толпу врач. Наклоняется и передаёт жетон.

— Первая премия.

Это Милда У неё в руке фартучек с медвежонком. Она весёлая. Берёт жетон. Идёт сквозь толпу, помахивая первым жетоном.

За углом около трибуны встречается с Липой.

Обе женщины удивлены. Милда протягивает Липе руку.

Липа пытается выпростать свою руку из-под ребёнка. Но показав, что это ей трудно, руки не подаёт.

Липа испуганно озирается. Вслед за ней начинает озирается и Милда

Вдали в публике виден продвигающийся Яков.

Милда рванулась уйти. Липа её задержала, передала ей своего ребёнка и кинулась по направлению, где только что мелькнул Яков:

— Надо его увести.

Милда следит в том направлении, куда скрылась Липа, и в это время чёрной тенью падают через её голову к лицу ребёнка руки Якова, держащие слюнявочку.

Секунда напряжённого молчания.

Яков не сводит глаз с Милды:

— И ребёнок здесь?

Милда хочет спрятать за спину жетон, но это движение выдаёт фартучек. Уловив на фартучке медвежонка, Яков хватает фартучек и бежит вглубь дома.

Яков врывается в столовую, где ребята кончают есть.

Он ищет ребёнка с медвежонком. Отсюда перебрасывается сюда, где сидят высаженные на горшки. Оттуда в умывальную. Из умывальной в спальню.

Его гонят зрительницы, но он ошалел.

Какой-то ребёнок ловит его за фартук, тыча в медвежонка и требуя его себе.

Яков хватается за ребёнка на руки:

— Мои глаза. Мой нос.

Бежит с упирающимся ребёнком туда, где оставил Милду. Торжествуя показывает ей карапуза.

Ни один мускул не трогается на её лице:

— Это фартук не моего мальчика.

Яков опускает на пол ребёнка. Роняет фартук. Его захлёстывает лавина идущих гулять малышей.

Милда делает в эту толпу предостерегающий знак кому-то.

Яков ловит этот знак и бросается в самую глубь ребят.

Он приседает на корточки, хватается за ребёнка, жадно вглядываясь в лицо:

— Мой.

Наконец хватается одного из ребят и, показывая ему на Милду, кричит:

— Это твоя мама?

Милда стоит, вытянутая как статуя.

— Наш не знает слова «мама». Он знает слово «няня».

Яков остановился:

— Зачем?

Укачивая забеспокоившегося ребёнка, Милда говорит:

— Когда умирать буду, чтобы не плакал о матери.

Яков в ярости бросается к Милде. Она отступает к сыну.

# ПЛАНЫ И ДИСКУССИИ 1927 — 1930 ГГ.

**Сергей Третьяков**

## ДРАМАТУРГОВЫ ЗАМЕТКИ

Я начал работать на театре в те дни, когда на смену схематической патетике ораторий первого периода советского театра («Зори», «Мистерия Буфф») приходит эксцентрика. «Рогоносец» и «Тарелкин» у Мейерхольда, «Мудрец» и «Слышишь, Москва!» в Пролеткульте, театр Фореггера — вот стержень этого эксцентрического периода, ныне доживающий последние дни в лице Синей Блузы, под дружным натиском со всех сторон.

Я не собираюсь выступать адвокатом эксцентрики сегодня. Хочется только отметить, как тогда ощущалась работа драматурга.

Тогдашняя театральная работа (на левом фланге, ибо больше не было изобретательских центров) шла под знаком возможно чёткого противопоставления «искусства» «жизни».

Помню, с каким азартом втаскивались на мейерхольдовскую сцену жнейки и автомобили, долженствовавшие сослужить роль живой воды, опрыскивающей труп театра, которому возглашено: — встань и иди на улицу! Дискредитация бутафории была доведена до точки Эйзенштейном, перенёсшим действие «Противогазов» в естественную обстановку на газовый завод. Дальше хода не было, дальше шла уже кинематография, которой дано оперировать недоступными для театра хроникальными кусками реальности.

Тяга к безусловности упиралась в три возможности:

Первая:

Превратить сцену в выставку, оперировать показательным материалом, стандартами (движений, речи, вещей, ситуационных разрешений). Мы с Эйзенштейном подумывали о спектакле, который был бы «выставкой стандартного человека, поставленного в затруднённые условия действия».

Второе:

Был путь, выведивший театр к физкультурному состязанию. Спорт-пьесой именовали мы (предположительно) сложные состязательные (всерьёз) процессы, причём победа той или иной группы обуславливает новый вариант продолжения спектакля. В первом случае идеалом была выставка. Во втором — футбольный матч. Следы первого варианта есть в моей пьесе «Хочу ребёнка», где финал подан в обстановке конкурса на лучшего ребёнка в образцовом детском доме, и публика по окончании спектакля проходит через сцену, оглядывая выставку.

И третье:

Работая над использованием театра как наиболее утилитарно-действенного агитационного средства, мы строили спектакль «Слышишь, Москва!» накануне германской революции, полагая, что спектакль этот будет использован для эмоциональной зарядки эшелонов, идущих на помощь революции.

Однако, смотря «Противогазы» на заводе, рабочие завода знали, что в люке не лопнувшие трубы, а просто узкий коридор. Комсомольцы, проглядев «Слышишь, Москва!», заряжались настолько, что готовы были стрелять по действующим лицам, а затем возбуждённые с пением шли по улицам, мрачно жестикулировали по адресу витрин.

«Рычи, Китай!», построенный как этнографический очерк, с одной стороны, и как газетная статья, с другой — воспринимался большинством только как экзотическое и трогательное зрелище.

Выйти на улицу и растворить в деле свою эстетическую, эмоционализаторскую сущность театру не удалось.

Противопоставление по линии «жизни» и «искусства» кончилось. Осталось противопоставление разных стилей внутри «искусства». Театр вошёл в свои эстетические берега, конструкции стали честными деревянными декорациями, биомеханика — своеобразной пластикой.

Если театру не быть инструментом прямого делового воздействия (жизнестроения) — быть может, он одна из форм «жизнепознания»?

Так началась третья полоса на театре, характерная тем, что вырос драматург и урос режиссёр.

Объективные намерения этого периода драматургии (Ромашов, Билль, Киршон) — демонстрация факта в плане публицистического вывода.

Сразу обесценился драматург, не связанный с записями, документами, газетной хроникой, репортажем, элементами личных наблюдений, рукописями Истпарта.

Очередная социальная проблема, социальная злободневность — стали правильным требованием, предъявляемым к драматургам.

И опять — целых два «но».

Природа театра-эстетизатора делает своё дело. Чем своеобразнее, необычайнее материал, из которого сделана пьеса, тем больше шансов у этого материала быть воспринятым или как анекдот, или как экзотика.

Театральная демонстрация, в противовес научной, показывая явление, не в состоянии указать, в какой же пропорции это явление существует в действительности. Театр обобщает любую конкретность, превращая её в тип. Выдержать материал в таком плане, чтоб театр мог его лишь минимально фальсифицировать, зачастую не по силам ни драматургу, ни театру.

Драматурга тянет обобщить конкретный материал, «исказать», (нейтрализуя), или же просто ему не удаётся отобрать из общей массы фактов наиболее выразительные моменты. Так возникает (во многих современных пьесах) большая раздробленность персонажей, мало отличающихся друг от друга.

Если даже драматург подаст точный факт — искажителем явится актёр-профессионал со своими условными иллюзорными методами интерпретации.

Борьба за «точную информацию» с театральной сцены есть по существу очень трудная борьба со всем эстетическим укладом театра-искажителя.

И второе «но» — публицистическая злободневность. Проблемность.

Огромные сроки, проходящие с момента написания пьесы и до её постановки на сцене зачастую приводят к неожиданным результатам.

Я недавно, встретясь с Киршоном, сказал ему: «Неужели вы не чувствуете, как «Константин Терёхин», написанный вами на злободневнейшую тему в момент оживлённых споров по поводу сенсационного происшествия, — ко времени постановки фатально если и не перестал быть болевой точкой, то во всяком случае уже значительно поостыл?»

Так как трудно сократить процесс реализации темы в спектакль, а писать «проблемные» пьесы на темы, давным-давно прожёванные газетами и журналами и ставшие аксиомами, бессмысленно — остаётся одно из двух: либо научиться угадывать грядущие, но ещё сегодня не поставленные проблемы, либо центр внимания перенести на низовую клубную сцену, могущую иметь дело с подлинным местным материалом в самый кратчайший срок.

Во всяком случае, подлинность показа и его злободневная социальная значимость — вот две командные высоты, которые должна суметь защитить сегодняшняя драматургия.

Конечно, с этими задачами не по дороге ни «повёртывателям алмазов», разыгрывальщикам в сотый раз всё тех же классических перлов, ни инсценировщикам литературных произведений, ибо в последнем случае к промежутку времени, нужному для того, чтобы застыла и обесвкусилась социальная злободневность драматургической темы, прибавляется ещё срок, нужный для написания беллетристического «большого полотна» и его последующего прокрустова распяливания на станке драматургического приспособления.

## Обсуждения в Главреперткоме

Продолжение беседы о «Хочу ребёнка»<sup>85</sup>

[Протокол дискуссии в Главреперткоме]

16 / II 1927

Нач.: 12ч 40 м.

Кон. —

С. Третьяков —

Пьесу писал 1 год.

Стройка бытовая.

Моменты романтической интриги.

Высказывались:

Нестеров

Кельберер

Бенгис

Лесс

Коган

Толцева

Темерин

Толцева

Твердшинская

Экк

Арнштам

Коган

Третьяков:

Пьеса дискуссионная — задача ставить вопрос.

---

<sup>85</sup> Рукопись: «Хочу ребёнка». *Продолжение беседы о «Хочу ребёнка»*. 16 февраля 1927 года, РГАЛИ, фонд 2411, оп. 1, ед. хр. 10, лист 93. Кто писал протокол, неизвестно.

Полосатик —

Милда должна быть чрезвычайно целомудренна.

Пьесу всю надо играть целомудренно.

Можно эту пьесу сделать похабным фарсом.

Это очень опасно.

Стенограммы заседаний, записанных А. В. Февральским, и письмо Б. И. Гольдберга, написанное после заседания, на котором он не смог выступить, печатаются по журналу «Советская драматургия», сс. 238–243, в котором напечатаны материалы из ЦГАЛИ СССР, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 584.

28 сентября 1926 года С. М. Третьяков заключил договор с Государственным театром Вс. Мейерхольда на постановку своей новой пьесы „Хочу ребёнка“. 29 ноября В. Э. Мейерхольд выступил в Художественном отделе Главполитпросвета с заявлением о своём намерении поставить эту пьесу. После ознакомления коллектива театра с пьесой В. Э. Мейерхольд выступил с сообщением о ней на собрании труппы 16 февраля 1927 года. Были распределены роли, начались репетиции. Пьеса была включена в афишу театра в сезоне 1927–1928 гг., но Главрепертком запретил пьесу, и работа над ней была приостановлена. Было поручено Н. А. Рузер-Нировой переговорить с С. М. Третьяковым по поводу переделки пьесы и договориться с ним о её постановке и обуждении на заседании Худполитсовета, а 15 декабря состоялось закрытое заседание Главреперткома, на котором было принято разрешение пьесы к постановке в новой редакции.

„Хочу ребенка“ — обсуждение в Главреперткоме  
4 декабря 1928 г.

**Третьяков:** Читка пьесы.

**Раскольников:** Обсуждать с точки зрения идеологической и с точки зрения допустимости пьесы.

**Рафес:** Как стоял вопрос в Совкино (там собирались ставить фильму по этой пьесе). Неправильная трактовка — выпячивание чисто физиологических элементов. Крестьянский подход. Тенденции пресыщенных интеллигентов.

**Равич:** Схематизм. Словесный материал изобилует грубостью. Опасность нездорового интереса. Разрешить в виде опыта постановку на сцене одного театра с тщательнейшей трактовкой и купюрами.

**Петров (завод „Сerp и Молот“):** Доктор — сводня: пропаганда онанизма; проблему надо поставить, но не сейчас (не доросли), красные словца. Ставить как написана ни в коем случае нельзя. „16-летняя дочь услышит такие слова“. Пьеса на жаждущих острых ощущений, а не на организованного зрителя, — спокойного, семейного, идущего в театр отдохнуть. Если пьесу подправить, может быть, она и будет приемлема.

**Терентьев:** Единственная пьеса, написанная драматургически правильно: заготовка материала, а не копия других постановок. Кто не собирается работать над этой пьесой, не может подойти к ней по существу. Гамлет женского рода и в мажорном тоне. Столкновение рассудка и инстинкта. Современный вопрос: о пределах рационализации. Задача почти неосуществимая, дать Милду. Но схема дана идеально точно.

**Бачелис:** „Генотип или фенотип“. Проблема среды важнее, нежели проблема породы. Новая аргументация. Получится либо опoшление, оголение темы, либо „Великодушный рогоносец“ обратного порядка. Пьеса вызовет нездоровый интерес.

**Плетнёв:** Острота необычная, две части: 1) вульгарно-бытовой план, 2) попытка (до конца не удалась) подняться до социологического обобщения. Если нет евгеники (как говорит Терентьев), то в пьесе остаётся только случай. На деле это евгеническая проблема. Но трактовать её в индивидуальном плане нельзя. Здесь нет момента интеллекта. Здесь больше от Енчмена, чем от Бухарина. Может быть, пьеса появилась раньше, чем она необходима. Пьеса будет восприниматься отрицательными сторонами. Эту пьесу переделать нельзя. Положения пьесы обязывают режиссёра к нежелательной реакции в зрительном зале. Устраняется момент воспитания. После серьёзной работы над ней она могла бы пойти в театре Санпросвета. Надо произвести проверку для небольшого круга людей.

**Новицкий:** Противопоставление Милде Ласковой и Дынды — (половая распущенность). Милда — сухая педантка. Проблема материнства. Постановка вопроса Третьяковым с точки зрения социальной профилактики полезна: противопоставление ханжеству. Некоторая вульгаризация есть. Полное изгнание психологии — неправильно. Это пьеса, вызывающая дискуссию, — положительный факт. Милда — не программа, а проблема. У осуждающих пьесу — ханжество.

**Блюм:** По всему Союзу идёт пьеса Левитиной „Товарищ“ на аналогичную тему, но пошлая. „Хочу ребёнка“ — одна из лучших советских пьес. Евгеника здесь дана не догматически и социологизирована на все 100 %. Аналогия — фордизм. В прениях обнаружилась боязнь материализма. В пьесе нигде нет опошления. Зачем бояться материалистических слов: жеребец, случай и т.п. Страхи вокруг этой пьесы аналогичны страхам вокруг дарвинизма. Если рабочий не может пойти с семьёй на эту пьесу, значит, семья у него мещанская. Эта пьеса колоссально даст для нынешнего момента.

**Ханин:** Несмотря на хороший замысел, некоторые положения пьесы коробят. Люди не могут не прикрывать своих желаний флёром. Необычайная упрощённость, примитивность. Всё же запрещать не надо. Надо с переделками дать в театр Мейерхольда. Большая работа Мейерхольда преобразит лицо этой пьесы.

**Генс** (Охрана материнства и младенчества): Консультация показана неверно. У нас не так плохо (половая анархия), как в пьесе.

Можно ставить в одном театре в Москве, но обязательно с исправлениями.

**Рузер-Нирова:** Злободневная пьеса. Целомудренная постановка вопроса. В производственной пьесе должны быть производственные ситуации и слова. Плановое начало. Дискуссия нужная, своевременная, однако обязывает к чёткой постановке вопросов и к научным (а не псевдонаучным) подходам. Но внимание организованного зрителя будет переключено. Здесь нужен коренной перелом, а на это Третьяков не пойдёт. Чисто генетический, а не марксистский подход. Пьеса до зрителя не дойдёт. Без коренных изменений эту пьесу не надо давать.

**Роом:** Мы окружаем себя самыми благополучными вещами. Запрещение этой вещи в театре и кино вызовет удручение у кинорежиссуры. Надо уничтожить сюсюканье со зрителем.

**Мейерхольд:** Всё, что мы здесь слышали, — один план; в нём много ценного и много смешного. Но есть и другой план — организационные моменты Главреперткома. В прениях мы в тупике. Автор с неприятностью заслушивает здесь реплики о постановке пьесы в театре Мейерхольда. Автор не хочет дать её ГосТИМу, так как сговорился с Терентьевым о постановке. Надо включить параграф в инструкцию Главреперткома, по которому он должен получить гарантию в том, что пьеса будет поставлена, как надо нам, а не автору. Жалею, что „Дни Турбиных“ не попали ко мне, так как я поставил их бы их так, как надо нам. Важно не только, что Главрепертком разрешит, но и то, кому разрешит. Я буду настаивать, чтобы в закрытых заседаниях Главреперткома были заслушаны экспликации всех режиссёров (при обязательном отсутствии автора). Терентьев допустил ошибку, что в моём присутствии раскрыл свой абсурдный план. Конечно, пьеса ещё не готова. Нужна работа не только в кабинете, но и на сцене. Для меня сегодняшнее заседание — машина творчества. Мне пришла счастливая мысль благодаря вам. Я придумал план, крайне неприятный для Третьякова, но крайне приятный для Главреперткома и всего нашего Союза. Что касается „семейного театра“ — то для таких зрителей в моём плане есть конфеты от Моссельпрома; этих зрителей надо изолировать. Если грубые слова исключить из театрального лексикона, — то произведения Шекс-

пира надо сжечь. Надо ставить тогда только Ростана и Игора Северянина. Я ставлю вопрос организационно. Когда в Париже в нашем Полпредстве был зачитан список пьес, запрещённых Главреперткомом, этот список вызвал смех у наших товарищей. Я хочу иметь гарантию, что моя трактовка будет под секретом. Я сказал Третьякову, что если он „Хочу ребёнка“ не даст, я поставлю плагиатную пьесу Левитиной „Товарищ“ под заглавием „Хочу ребёнка“, — будет третья пьеса.

**Вакс:** Пьесу можно разрешить одному театру при внимательном отношении к трактовке. Огрубление пьесы.

**Третьяков:** Приветствую комбинацию Всеволода Эмильевича, но не в этой форме. Расхождение Мейерхольда и Терентьева по линии трактовки. Я не допущу, чтоб пьесу поставили за моей спиной в иной трактовке. Я согласен на заседание в присутствии автора, и чтобы режиссёры не присутствовали совместно. Я согласен на изменения, если я буду верить в них. Танец по политграмоте — лакированное, двухкопеечное отношение к проблемам.

**Раскольников:** Охматмлад и Женотдел ЦК решительно против пьесы. И противники и сторонники — за исправления. Надо принять предложение Мейерхольда о заслушании режиссёрских экспликаций, но в присутствии автора. Пьесу можно спасти при дружном содействии автора, режиссуры и Главреперткома.

**Терентьев** (по личному вопросу): Я хотел отвоевать не постановку для себя, а пьесу для советского театра. Поэтому я пожертвовал личными интересами и сообщил свою установку. Пусть Мейерхольд доложит свой план раньше моего.

## Письмо Гольдберга в Главрепертком

Я считаю, что прения приняли характер совершенно не тот, который намечался Главреперткомом во вступительном слове т. Раскольникова. Какова цель настоящего совещания? Ведь оно созвано, как сказал т. Раскольников, с целью проверить общественное мнение исключительно по вопросу, запретить ли эту постановку или нет. Между тем, здесь больше всего говорят о достоинствах и недостатках этой пьесы, вне всякой зависимости от поставленного Главреперткомом вопроса. Эти два вопроса следовало бы чётко разграничить. Ведь одно дело относиться критически отрицательно к пьесе, другое дело — её запретить. Я думаю, что очень много можно было бы сказать плохого о разрешённых к постановке пьесах. В сегодняшних прениях лишь один т. Ханин разграничил эти вопросы и дал ясный ответ: пьеса его не удовлетворяет с точки зрения разрешения поставленной ею проблемы, но запретить её не следовало бы. Другие (т. Петров) сделали упрощённые выводы: пьеса поставленную проблему разрешила неправильно с их точки зрения, следовательно, надо её запретить. А третьи (т. Бачелис) вовсе не ответили на вопрос — разрешать ли эту постановку или нет, а только высказали своё суждение о пьесе.

Тов. Рузер-Нирова сказала, что Главрепертком должен осторожно выпускать пьесы. Но разве та же осторожность не нужна при запрещении пьесы. Не надо упускать из виду, что каждое запрещение является тормозом в работе автора, умаляет его инициативу и лишает его того чувства здорового риска, о котором сейчас справедливо говорят политические и хозяйственные руководители нашей страны. Ведь каждый автор после таких «заградительных» мер пойдёт по линии наименьшего сопротивления: напишу лучше пьесу наверняка, чем рисковать какими-то смелыми проблемами. А это большая и серьёзная опасность. Я этим не хочу проповедовать какую-то «свободу печати», я только считаю, что если нали-

цо не имеется социально опасных моментов — запрещать пьесу не следует. Есть ли такие моменты. Со стороны политической, все сходятся, — никаких. Есть возражения со стороны этической. Но разве здесь проповедуется какая-то половая распущенность. Разве здесь трактуется проблема «хочу женщину», или «хочу мужчину», или «не хочу ребёнка» (то есть проблема наслаждения). Ведь здесь проблема «хочу ребёнка». Разрешена ли эта проблема, правильно или нет — это вопрос спорный, но достаточно того, что пьеса ставит эту важную (как все утверждают) проблему, возбуждает споры, заставляет задуматься. Эта пьеса вызовет бесчисленные диспуты, ибо затронут большой жизненный вопрос.

Резюмирую: пьеса интересная, сильная, много положений вызывают совершенно справедливые возражения, но запретить её (да ещё при таком репертуарном кризисе) никоим образом не следует.

Доклад в ГлавреперткOME О ПОСТАНОВОЧНОМ ПЛАНЕ ПЬЕСЫ

С. М. ТРЕТЬЯКОВА „ХОЧУ РЕБЁНКА!“

(15 декабря 1928 г.)

**Мейерхольд:** Пьеса дискуссионна. В ней есть ошибки, автор разрешил наспех поставленную им проблему. Эта пьеса — эскиз.

Мы много работали над макетом (в 1926 году), создали пять вариантов макета. Но я не буду ограничиваться старыми вариантами. Сделаю новый вариант в результате дискуссии.

Автор должен был начать с того, что пьеса написана «в дискуссионном порядке».

Раз он выдвинул этот лозунг только тогда, когда пьеса уже написана, выправить её может только театр.

Автор не учёл замечаний людей, желавших ему помочь.

Наивно думать, что какой-либо автор (даже автор, сам ставящий свою пьесу) может увидеть свою пьесу на сцене в том виде, в каком он её задумал.

Автор оперировал (за исключением некоторых моментов) схемами, а не живыми людьми.

Эскиз надо брать таким, каков он есть.

Прежние варианты я строил в расчёте на то, что можно сделать из пьесы живых людей. Теперь я вижу, что это не удастся.

Значит, надо строить спектакль дискуссионно.

Я продолжаю зрительный зал на сцену. Места на сцене мы будем продавать, а часть мест передавать тем организациям, которые примут участие в дискуссии во время или после спектакля. Действие будет прерываться для дискуссии. Действующие лица будут показывать себя, как схемы, ораторам, — как в анатомическом театре студенты разрезают тела.

Тогда у нас будет гарантия, что ни один из криво поставленных или разрешённых автором вопросов не будет трактован неверно.

Будем ставить на позиции ораторов таких людей, на которых мы можем положиться.

**Пикель:** Установка т. Мейерхольда целиком соответствует природе пьесы. Но обычно автор разрешает проблему в конце спектакля. Как же дискуссия будет развёртываться в середине?

**Мейерхольд:** Дискуссия будет развёртываться в диалектически построенных репликах, которые дают верную установку для будущей дискуссии в конце спектакля. Будем давать даже провокационные реплики, чтобы разоблачать выступающих против пьесы. Устроим ещё дискуссии для получения материала.

**Равич:** Очевидно, дискуссия частично будет подготовлена. Значит, каждый спектакль надо будет варьировать.

**Мейерхольд:** Безусловно. Будет избыток желающих выступить в дискуссии. В этом спектакле мы возродим подлинную импровизацию времён *commedia dell'arte*. Теперь так любят говорить, что наша эпоха — наиболее подходящая для дискуссий.

**Равич:** Значительная доля сотворения спектакля будет принадлежать театру и режиссёру. Предвидеть это для нас (режиссёрская трактовка и пр.) было бы наивно. Но самая гениальная установка может быть опрокинута. Вкрапливается неопределённый элемент. Могут быть неожиданности.

Надо принять это предложение тем, чтобы частью ответственность была на т. Мейерхольде.

**Мейерхольд:** Конечно, но вам придётся время от времени присылать представителей для участия в дискуссии. Я всецело солидаризируюсь с мнением Главреперткома относительно пьесы.

**Пикель:** Пьеса имеет биологическую установку (неприемлемую для нас). Автор мог бы кардинальнейшим образом переделать пьесу, однако за два года он этого не сделал и, по-видимому, не хочет сделать. Значит, мы должны или пьесу не допустить, или считать её дискуссионным материалом. Методы разрешения дискуссионного спектакля могут быть двоякие: диспут вне театра и предложение Мейерхольда — гораздо более сильное. Это предложение должно в максимальной степени удовлетворить автора: вы сохраняете его установку.

**Мейерхольд:** Спектакль должен быть осуществлён при максимальном выполнении всех точек и запятых автора. Пусть Третьяков выходит иногда из партера, говорит актеру: «Вы не так произносите», и сам произносит ту или иную реплику.

**Раскольников:** А иногда выступите и вы, Всеволод Эмильевич.

**Пикель:** При этих условиях мы остаёмся при бережном выполнении всех замыслов автора. И зрительный зал должным образом будет воспринимать пьесу. Это максимально обеспечивает правильное восприятие пьесы. Предложение Мейерхольда — единственный выход из положения и ценнейший эксперимент в области восстановления традиционного театра.

**Третьяков:** Остаюсь при убеждении, что „Хочу ребёнка“ — не пьеса схем. Но пьеса тез. Пьеса ни в какой мере не апологетическая. Неверно, что я желаю навязать публике Милду. Я сам включил ряд дискредитирующих её моментов. Я бы хотел, чтобы тезы произносились серьёзно. Комбинацию т. Мейерхольда приветствую. Мои действующие лица должны выносить любые удары. Такая проверка — один из вариантов, чрезвычайно интересных и ценных.

**Мейерхольд:** На афише будем писать не «спектакль первый», «второй», «третий», а «дискуссия первая», «вторая», «третья».

**Третьяков:** Я иду охотно на любые указания, которые мне делает советская медицина.

**Раскольников:** Резюме. Пьесу „Хочу ребёнка“ оставить запрещённой. В виде исключения разрешить постановку т. Мейерхольду в его трактовке.

**Третьяков:** Ведь надо заслушать также т. Терентьева.

**Равич:** Мы выслушаем и т. Терентьева, но мы всегда отдаём предпочтение одной трактовке.

**Раскольников:** Единственный способ сделать вещь приемлемой — предложение Мейерхольда. Если бы даже Терентьев предложил тот же путь, всё же разрешение останется за т. Мейерхольдом, так как он предложил его первым. Нужно будет в самом начале подчеркнуть, что спектакль дискуссионный.

**Мейерхольд:** Такой опыт будет проводиться нами совместно с Главреперткомом.

**Третьяков:** Надо приглашать врача.

**Мейерхольд:** Конечно, и представителей разных организаций.

**Раскольников:** Надо где-то устроить ответы на записки.

**Терентьев** — докладывает свой постановочный план.

**Равич:** Планы тт. Мейерхольда и Терентьева частично совпадают; но надо выяснить их разницу.

**Третьяков:** 75 % в предложении т. Терентьева — это то, о чём я говорил. Я в затруднительном положении, так как оба метода дают возможность правильно поставить пьесу. Разница: т. Мейерхольд переносит центр тяжести дискуссий на звенья, пересекающие спектакль, его метод более демократичен; у т. Терентьева дискуссия идёт по линии организованной дачи ответов. Неправильно отводить какой-либо из методов.

**Мейерхольд:** Наш театр заинтересован в том, чтобы был установлен приоритет в постановке пьесы. Совпадения никакого нет: оно показалось только по первым фразам. По плану т. Терентьева зритель может ускользнуть от дискуссии, поскольку она задумана после спектакля.

**Терентьев:** Если есть совпадение, оно неизбежно вытекает из дискуссионной установки пьесы. Я начал работу над этой пьесой 1,5 года тому назад, после того, как Мейерхольд на диспуте в ЛГС-ПС отказался от пьесы.

**Мейерхольд:** Я не отказался.

**Терентьев:** У меня дискуссия предположена в течение всего спектакля.

**Пикель:** Тов. Терентьева надо упрекнуть в том, что он пытается видоизменить установку т. Третьякова (пример — трактовка рабочего). Элементы совпадения есть. Для нас ценнее трактовка т. Мейерхольда, потому что дискуссия у т. Терентьева — дидактического порядка, так как по его плану штаб должен заранее готовить вопросы. У Мейерхольда — подлинная дискуссия, живая, действенная, активная мысль. У т. Терентьева этого не будет. Тов. Терентьев ретуширует т. Третьякова, сближает его с нашей установкой. Установка т. Третьякова не обнажается, как должно быть в дискуссионном спектакле. Мы стараемся избегать параллелизма в постановках. Не нужно иметь „ребят“ в двух театрах. Если мы разрешим „Хочу ребёнка“, то для одного театра. Нам важно, чтобы

эта пьеса дошла до сознания зрителя так, как мы в этом заинтересованы. Если будет даже стопроцентное совпадение постановок, то всё равно мы окажем предпочтение театру им. Мейерхольда: во главе его человек, руководящий всем делом от начала до конца, и единая труппа, которая под его руководством может довести спектакль до концертного исполнения. Тов. Терентьев почти не знает актёров Театра Революции. Спектакль должен быть отдан театру им. Мейерхольда.

**Терентьев:** Очевидно, установка такая: что пьеса во всяком случае должна быть отдана т. Мейерхольду. Я не жалею, если мой план пойдёт на пользу театру им. Мейерхольда. Мой план единственно реальный. План т. Мейерхольда сведётся к тому, что я докладывал. Мы прекрасно знаем, что такое импровизация. В моём плане говорится об организационной подготовке к этой дискуссии. Разрешите мне в ином городе, в ином театре осуществить мой план.

**Третьяков:** Я не имел в виду Москву, когда говорил о двух постановках.

**Мейерхольд:** Для нас вопрос существенный о других больших городах, где мы гастролируем. Мы окупаем таким образом расходы постановки.

**Раскольников:** Экспликация т. Мейерхольда нас больше удовлетворяет. В Москве надо пьесу предоставить т. Мейерхольду для постановки в театре его имени. Очевидно, план т. Мейерхольда не подвергнется изменению в театре. Но Театр Революции заявил, что план т. Терентьева — его личный план, и возможно, что театр внесёт ряд изменений.

**Резюме:** Пьеса остаётся запрещённой. Разрешить т. Мейерхольду в виде опыта постановку этой пьесы. Но не закрывать возможности т. Терентьеву осуществить постановку в других городах. Если т. Терентьев сговорится с другим театром, мы вопрос рассмотрим снова.

Выписка из протокола № 33 заседания Г. Р. К.  
при Главискусстве от 15 декабря 1928 г.

Слушали:

п. 3. Режиссёрская экспозиция пьесы Третьякова „Хочу ребёнка“ (доклад В. Э. Мейерхольда).

Постановили:

п. 3. 1) Признать экспозицию пьесы в трактовке В. Э. Мейерхольда, построенную на принципах спектакля-дискуссии, единственно приемлемой и обеспечивающей правильное разрешение тех спорных проблем, которые выдвинуты автором в пьесе.

2) Оставляя в силе запрещение пьесы „Хочу ребёнка“ в данной редакции, разрешить постановку её театру им. Мейерхольда в трактовке, изложенной руководителем театра.

3) Обеспечить в процессе работ театра над пьесой участие Главреперткома.

Выписка верна: Секретарь (Степанова)

10.1.1929 г.

## **Игорь Терентьев**

**«ХОЧУ РЕБЁНКА!»**

**(ПЛАН ПОСТАНОВКИ)**

### **Форма спектакля**

Были дискуссионные спектакли, но до сих пор ещё не было «спектакля-дискуссии», то есть особой формы театрального действия, которое ежеминутно может быть остановлено зрителем для получения ответа со сцены по вопросу, возникшему в связи с текущим моментом спектакля.

Для этого центральным местом в монтировке пьесы «Хочу ребёнка» должна быть подвесная застеклённая комната — «Штаб театральных действий» — с дежурной машинисткой, стенографисткой и дикторшей внутри, назначение которых — получать из зрительного зала (по радио) вопросы и передавать ответы.

Основное количество возможных со стороны зрителя вопросов предусматривается и фиксируется в процессе постановочной работы. Художественно-политический совет театра и ряд общественных просмотров дополняют основные вопросы и выправляют окончательную редакцию ответов. Дискуссия ведётся строго, в пределах таким образом заранее установленных вопросов и ответов, не вступая на путь импровизационного конферанса. Характер вопросов определяется фактически могущими возникнуть у публики (в редакционном и тематическом отношении); характер ответов — не парадокс, не шутка, а простое краткое объяснение по существу вопроса.

Общий тон, степень напряжения и ритм спектакля — показательная хирургическая операция: учёт малейшего шума на сцене и в зале, смех как мгновенная разрядка, тут же погашаемая всей совокупностью лабораторной обстановки, включением новых ори-

ентирировочных раздражителей и темпом спектакля, проходящего не останавливаясь на комических полустанках темы.

Это уравнивается упомянутыми выше остановками в моментах серьёзной дискуссии.

Работа с актёрами должна пойти в направлении чёткого разделения игры: тематической и эмоциональной.

В первом смысле за актёра говорит «штаб» (дикторы), оставляя актёру игру движений; во втором случае элемент зрелища осуществляется кино-проекцией — при этом сам актёр ведёт речевую часть своей роли; третий случай (единство темы и эмоции) — актёр говорит, двигается сам (без радио и без кино). Таким образом формальные элементы, организующие «спектакль-дискуссию», входят органическим составом во все части спектакля, то есть в систему игры актёров и материальную конструкцию сцены.

Спектакль «Хочу ребёнка» представляет собой продолжение моей работы над аналитическим зрелищем; первой работой в этой области был спектакль «Наталья Тарпова».

Приём игры на авторских повествовательных ремарках «Тарповой» должен иметь дальнейшее развитие в «Хочу ребёнка» и вырасти из частного случая в систему аналитического спектакля, организующего ориентировочную активность, а не созерцательность зрителя.

В структуре подобного спектакля исключительно важное значение имеет музыка в качестве самостоятельного элемента монтажа, то есть ни в коем случае не иллюстративная, не настроенческая, а доводимая в смысловых своих возможностях до высоты речевой техники. Музыка эта написана для «Хочу ребёнка» композитором Кашницким (автор музыки в «Тарповой») для 13 литавр, настроенных в хроматическую гамму (6 исполнителей) и составляющих основу оркестровой партитуры спектакля.

Основой монтировки является дом в форме буквы «П» (вроде дома Наркоминдела) и насквозь проникающие этот строящийся дом отдельные куски — участки общего строительного фронта; показательное поле (деревня), клиника, вуз и т. д. — человеческий муравейник и химическая лаборатория.

## Целевая установка

Цель спектакля: дать виды и способы сублимации полового (и не только полового) инстинкта, то есть картину переключений инстинктов на целевую работу строительства жизни.

И, вместе с тем, ликвидировать все виды вульгарной постановки половой проблемы:

1) заведомо безрезультатное морализирование, под прикрытием чего обычно происходит смакование чужих интимностей ( пример пьесы «Константин Терёхин» или «Квадратура круга»),

2) биологическая псевдо-научная проблематика; этой формой цветёт сексуальная сенсация и экзотика, пример — книги доктора Фридлендера и бесчисленные диспуты;

3) реакционнейшая предпосылка о «естественном» мужском приоритете в половых взаимоотношениях.

Мысль, которая ложится в основу спектакля, состоит в следующем: половое вожделение (или потребность) представляет собой факт биологический, но вся дальнейшая судьба этого вожделения есть область социологии. Сексуальную симпатию (влюблённость) неправильно рассматривать только со стороны биологической.

Общественный анализ влюблённости, проделанный Львом Толстым в «Анне Карениной», даёт чёткую и правильную схему: Лёвин сначала влюбился в колонный особняк графа Ростова, потом в мать, потом в старшую дочь, потом в среднюю, и только в заключение (когда поле социального обогрева сузилось до точки) Лёвин влюбился нестерпимо в самую младшую из сестёр Ростовых, в Кити.

Фокус социальных лучей собрал к сравнительно ничтожной силе первоначального биологического источника пучок социальных линий, и так получилась «высота, глубина и охват» классической влюблённости (результат довершённой классово-бытовой формы).

Этот пункт должен быть введён в полтиграмоту наравне с пунктом об относительном значении факторов производственных отношений над географическими факторами. Приоритет производ-

ственных отношений также марксистски бесспорен и ясен, как в вопросе о влюблённости должен быть бесспорен приоритет социального подбора над биологическим.

Наши культурные ценности едва начинают конкретизироваться, и потому каждый малейший культурный вклад, успех, достижение есть ценнейший фундамент для социального подбора новых советских пар.

Культурные заявки, сделанные Сергеем Третьяковым в «Хочу ребёнка», в сильнейшей степени могут способствовать тому, чтобы угасала тоска нашего молодого поколения по «золотому веку» дворянских влюблённостей, как о невозвратном и навеки утерянном секрете счастья и любви.

Вопрос в новой культуре и в переводе половых процессов с биологических рельс («чубаровщина») на социальные — это есть не наслажденчество, а целеустремлённость.

Педантка Милда со свойственной ей прямолинейностью заявляет: «Хочу ребёнка». Милда — женщина-советский спец — имеет излишки заработка, воспитана вся вне семейных традиций — она смотрит на вещи с максимальной схематичностью и не видит ничего, кроме цели, которая так или иначе перед нею возникла. В этом есть оттенок нашей культуры, но есть и та экзотика крайнего рационализма и утопизма, что от прошлого, а не от будущего.

Милда не идеал, но и не объект для издевательства и насмешки. Это — носительница проблемы новой социальной организации полового инстинкта. Состояние влюблённости для Милды заменено общим строительным, производственным напряжением мозга. В этой атмосфере целевого личного труда открывается Милдина индивидуальная возможность без влюблённости (обычной) взять мужчину. Рефлексология учит об иррадиации возбуждения. Здесь мы имеем именно этот процесс — очень страшный со стороны, но субъективно для Милды оправданный абсолютно точно и верно.

Милда — абстрактный человек по типуажу, и ей противостоит в пьесе конкретная Липа.

Идеологического разнобоя в них нет, но практически столкновение неизбежно, т. к. система Милды годится только для



**Илл. 1.** Карикатура Бориса Ефимова [1929] в: *Прожектор*, 7 (1929) 5, стр. 17. На переднем плане сидит режиссёр Мейерхольд, а писатели Николай Эрдман, Илья Сельвинский, Сергей Третьяков и Владимир Маяковский предлагают ему свои новейшие пьесы: *Самоубийца*, *Командир 2-й армии*, *Хочу ребёнка!* и *Клоп*.

Милды и представляет общий интерес только как проблема и перспектива с необходимостью многих поправок. Липа, как говорится, — «вся в быту», в семейной традиции, но она есть тот сегодняшний положительный тип, который в комбинации с утописткой Милдой внятно говорит о социальных перспективах любви.

Строится детдом. Когда будет построен — исчезнут Милды, изменятся Липы — будет та форма, которая нам неизвестна, хоть и явится она в результате нашего труда.

Ласкова — отрицательный тип, модель буржуазного разрешения половой проблемы с помощью женщины-холостяка, т. е. право женщины на половую дезорганизованность мужчины. И Милда, и Липа есть отрицание Ласковой. Тип рабочего есть просто хороший, здоровый средний парень. Он нужен для того, чтобы снизить мужчину вообще как «повелителя», для того, чтобы указать, что половые взаимоотношения могут быть упорядочены не милостью мужчины, а культурной организованностью женщины ( на почве экономической независимости, разумеется).

В связи с изложенным ряд спорных вопросов сам собою ставится на место: 1) вопрос о евгенике: ни в коем случае темой спектакля не может быть евгеника в биологическом смысле. Это Фридлиндер. Нам нужна социально понятая евгеника. 2) Вопрос о поросёнке: биологически поросёнок — антитеза в вопросе о «человеководстве»; социально, т.е. в связи с рационализацией хозяйства поросёнок — одна из параллелей в пьесе. 3) Выбор мужчины Милдой по совету врача (а не «по сердцу») — не центр проблемы, а подробность в характеристике Милды (культурная привычка обращаться к науке, а не к бабке).

«Хочу ребёнка» в целом означает «Хочу во всём быть результативным».

Финал спектакля — выставка реальных достижений соввласти в области охраны материнства и младенчества.

## АВТОР О СВОЕЙ ПЬЕСЕ „ХОЧУ РЕБЁНКА!“

К ПОСТАНОВКЕ В ТЕАТРЕ ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА.

*(Беседа с автором пьесы С. М. Третьяковым)*

Половая жизнь сегодня характеризуется беспорядочностью и грубо рационалистическим подходом. Руководящие организации делают попытку вести с этим идеологическую борьбу. Призыв к любовной лирике и всякого рода крылатым Эросам не находит себе достаточного отклика в среде широкого общественного актива, поскольку общее направление советского строительства и вырабатываемых им характеров отличается скорее рационалистичностью, материалистичностью, сухостью и жёсткостью. Вот та основная обстановка, в которой родилась мысль о пьесе.

Из всей массы затраты сексуальной энергии, затраты, влекущей за собой психическое и нервное изнашивание, волну абортот и поток венерических болезней, пьеса выделяет и ставит под знак этической охраны ту затрату половой энергии, которая имеет своей целью рождение ребёнка.

Суть не в том, чтобы нарожать возможно больше ребят; суть в том, чтобы их народить возможно более здоровыми; суть в том, чтобы мероприятия советской власти, направленные на охрану материнства и младенчества, вращать в сознание женщины-матери. Вот почему в центре пьесы стоит советская работница, агроном, реализующая своё сексуальное напряжение в рождении ребёнка с учётом требований практической евгеники.

Кроме того, строя эту пьесу, я ставил себе задачей — дискредитировать так называемую любовную интригу, обычную для нашего театрального искусства и для литературы.

Пьеса строится нарочито проблематично. Задача автора — дать не столько какой-то единый рецептурный исход, сколько продемонстрировать возможные варианты, могущие вызвать нужную здоровую общественную дискуссию вокруг затронутых в пьесе серьёзных и важных вопросов.

М. Б-де.

## **Сергей Третьяков**

### **Что пишут драматурги**

Всё, что до сих пор мне пришлось встречать в литературе под общей рубрикой „половой проблемы“, представляет собою в конечном счёте разжёвывание вопроса о половом наслаждении.

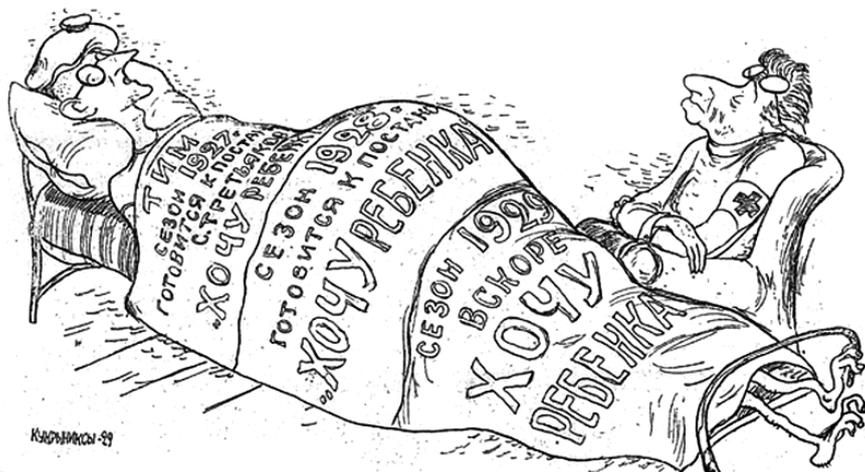
В этом отношении крайне характерен рассказ „Без черёмухи“, который по существу так и ставит вопрос: как этичнее или как приятнее предаваться половым наслаждениям — с черёмухой или — без. Основной же биосоциальный вопрос о потомстве фатально отпадает. Искусство предыдущих эпох, детально разработавшее все тонкости полового сближения в его эстетической-наслажденческой части, совершенно почти игнорирует вопрос о ребёнке.

Половые отношения, быть может, самый негигиеничный и самый запущенный угол человеческой жизни. Мы знаем, с каким трудом Наркомздрав и Охматмлад прививают населению новые ясные взгляды на всё, что касается выращивания полноценного ребёнка. И с другой стороны знаем, что унаследованное ещё от феодализма и капиталистических веков „табу“, держащее под запретом много вопросов, относящихся к половой сфере, завлакивает эту сферу дымовой завесой ложной стыдливости и „сверх-эмоциональности“.

Сексуальная терапия и профилактика в быту отсутствует. Вам рассмеются в лицо как анекдотисту, если вы потребуете, чтобы венерик предупредил человека, рискующего от него заразиться; предупредил так же просто, как больной гриппом говорит: не подходите ко мне, я болен.

Как перестроить этот быт — область упорных, но во многом ещё тёмных и спорных поисков.

Пьеса „Хочу ребёнка“ была задумана и построена с расчётом, чтобы сексуальные моменты, в ней имеющиеся, воспринимались



С. ТРЕТЬЯКОВ:

— «Хочу ребёнка!» Который уж сезон — «Хочу ребёнка»!!!

**Илл.2.** Кукрыниксы: «Театральная страничка Чудака» [фрагмент], в: *Чудак*, 2 (1929) 40, стр.6.

Третьяков под одеялом из театральных афиш, на которых объявлен спектакль «Хочу ребёнка!»: Театр им. Мейерхольда, сезон 1927. Готовится к постановке С. Третьяков: *Хочу ребёнка!*; сезон 1928. Готовится к постановке С. Третьяков: *Хочу ребёнка!*; сезон 1929. Вскоре *Хочу ребёнка!* У постели рожаящего сидит режиссёр Мейерхольд, а Третьяков стонет: «Хочу ребёнка! Который уж сезон — хочу ребёнка!»

не по линии сексуальной эстетики, а так, как воспринимается анатомический атлас.

В ней есть элементы показательно-пропагандистского порядка — врачебная консультация и конкурс на здорового ребёнка в конце пьесы.

Она — дискуссионна. Это значит, что выводы её варианты и предлагаются зрителю на обсуждение.

Зачитка этой пьесы перед разными аудиториями уже показала, что мысль в аудитории она будит по поставленным ею вопросам весьма энергетично. В этом её смысл. Она не должна оставлять людей равнодушными.

Я не большой поклонник пьес, которые заканчивают своё драматургическое развёртывание некоей одобренной сентенцией, уравнивающей борьбу сил, происходящую на сцене. Интрига провёрнута, преподнесён вывод, и зритель может спокойно идти надевать калоши.

Я считаю более ценными те пьесы, реализационная часть которых возникает в зрительской гуще, за пределами театрального зала.

Не пьеса, замыкающаяся в эстетическое кольцо, но пьеса, начинающаяся на эстетическом трамплине сцены и развёртывающаяся в спираль, завитки которой уходят в зрительские споры, в зрительскую внетеатральную практику.

До сих пор на театре любовь была тонизирующей специей. Она держала зрителя в напряжении, превращая его в „иллюзорного любовника“.

В пьесе „Хочу ребёнка“ любовь положена на операционный стол и прослежена до её социально значимых итогов.

**[Эль Лисицкий].**

**Композиция сцены Театра Мейерхольда в Москве  
для спектакля по пьесе Третьякова**

*Хочу ребёнка! [1930]*

После отказа Мейерхольда от занавеса и тем самым преодоленного разделения между сценой и зрительным залом я в качестве следующего шага полностью преодолел и возвышение сцены. Сценическая часть театра полностью сплавилась со зрительным залом посредством встраивания амфитеатра. Для самой игры в пространстве театра создано новое место: 'ринг', вознесённый над оркестровой ямой. Актёры появляются снизу, из глубины оркестра, из лож первого яруса и со стороны мостков — со сценой это больше не имеет ничего общего. Реквизит спускается сверху на верёвках и после каждого выступления исчезает в глубине. Источники света двигаются вместе с актёрами, которые выступают на прозрачном полу. Новое расположение игрового уровня приближает актёров к зрителям всех ярусов, тем самым обесценивая бывшие первые ряды партера.

(Текст написан Лисицким по-немецки. — Прим. Т. Х.)

**Татьяна Хофман**

**МИЛДА, НОВАЯ 'ЖЕНЩИНА-ЧЕЛОВЕК'  
В ВИТРИНЕ СОЦИАЛИЗМА.  
О ВОСПРИЯТИИ ХОЧУ РЕБЁНКА!  
СЕРГЕЯ ТРЕТЬЯКОВА**

**Стандарт в тексте, дискуссия на сцене?**

На конференции в Бирмингеме, посвящённой Третьякову, в 1989 году приёмная дочь Сергея Михайловича Татьяна Третьякова уверяла, что её отчим «вовсе не предлагал в своей пьесе *Хочу ребёнка!* сдавать всех детей в детские дома, он лишь ставил вопрос, вскрывал проблему, а зрители должны были задуматься, как наилучшим образом воспитать детей здоровыми».<sup>86</sup> Этот вопрос рецензент мировой премьеры пьесы в 1980 году в Карлсруэ формулирует следующим образом: «Продукт Милды служит образцом будущего разведения детей и распределения обязанностей при их воспитании. Что хотел показать Третьяков этим порождением нового социалистического человека — образец для подражания или отпугивающий пример?»<sup>87</sup>

Юмор и утопически гипертрофированная фабула защищают Третьякова «от прямого упрёка в антигуманной идеологии разведения детей», — такую надежду выражает другой критик спектакля в Карлсруэ. Милда, по его словам, лишь символ методов

---

<sup>86</sup> «Auszug aus einem Abend mit Tatjana Tretjakowa bei der Konferenz Tretjakow — Brechts Lehrer an der Universität Birmingham am 27. Januar 1989», перевод Jörg Mihan в: Sergej Tretjakow: »*Ich will ein Kind haben!*« [брошюра с программой], Berliner Ensemble, под ред. Jörg Mihan и Torsten Israel, Berlin 1989, сс. 1–12, здесь с. 8.

<sup>87</sup> Christoph Müller: «Genossenzeugung ohne Liebe und Stimmung» в: *Badische Zeitung*, 15. April 1980, с. 13.

размножения и освобождения женщины из пут патриархальных представлений. Однако его рецензия завершается пессимистически:

Но не приближается ли этот символ к расовым постулатам и «детской фабрике» нацистского проекта «Лебенсборн» (кладезь жизни), а также к банку семени учёных США настолько, что возникает по меньшей мере вопрос о бездушии подобной веры в науку? То, что предлагается на сцене в качестве полнокровного, оптимистического образца революционного стремления к улучшению мира, к театральным и комедиантским частицам которого испытываешь живой интерес, при дальнейшем обдумывании можно истолковать лишь как предостережение от тяжёлых последствий промахов человеческого интеллекта.<sup>88</sup>

Вместе с тем мы читаем, что практические действия функционерки Милды Григнау положительно противопоставляются политическому оппортунизму и элитарной заносчивости её окружения — автор у нас на глазах вступается «за этот энергичный тип культурного работника».<sup>89</sup> Спектакль Берлинского ансамбля в Восточном Берлине в 1989 году наделяет Милду — в исполнении Андреи Штольтер — очками, беретом и папкой для бумаг. Мы сталкиваемся с «типичной феминисткой, скованной, решительной, иногда трогательно беспомощной»,<sup>90</sup> идеалисткой, которая хочет как лучше, но чувства которой при этом всё же «чахнут».<sup>91</sup> Строгая, энергичная феминистка Милда разоблачает мужчин как шовини-

---

<sup>88</sup> Klaus Colberg: «Produktion eines Preiskindes» в: *Heidelberger Tageblatt*, 17. April 1980, с. 28.

<sup>89</sup> См. Eduard Ditschek: «Der Kulturarbeiter Tretjakow und sein Stück *Ich will ein Kind haben*» в: »*Ich will ein Kind haben*« von Sergej Tretjakow. *Uraufführung* [брошюра с программой], Badisches Staatstheater Karlsruhe, под ред. Willi Händler и Eduard Ditschek, Karlsruhe 1980, сс. 1–8, здесь с. 4.

<sup>90</sup> Liane Pfeiling: «Schwere Geburt» в: *Freie Welt*, 24. August 1989, с. 31.

<sup>91</sup> См. там же.

стов, но, несмотря на это, её роль отмечена гротескной оторванностью от жизни и некоторой эксцентричностью, и картинка-лубок переводит её в «невольный комизм».<sup>92</sup>

Реакции на первое представление были разными, восприятие пьесы никак не назовёшь однозначным. Настоящая статья отображает одну определённую основу восприятия: она рассматривает *Хочу ребёнка!* как пьесу, которая предлагает протагонистку и детский дом в качестве идеала. С этой точки зрения Милда выступает как передовой боец, выражая идею того времени, что государственное социалистическое учреждение должно взять на себя воспитание нового поколения. Страна в начале 1920-х годов находилась после мировой и гражданской войн в тяжелейшей ситуации дефицита всех товаров, нехватки жилья и недостатка рабочей силы.

Если понимать Милду как абстрактный, временами неотёсанный и неуклюжий манекен социального 'шаблона', то она не сомневается в норме будущего производства и воспитания детей, а лишь ставит вопрос о его постепенной оптимизации: как зрителям ориентироваться на её рациональное поведение, не вызывая при этом неудовольствия сограждан? Даже если пьеса не даёт «аргументационной помощи для постепенно растущего числа женщин, имеющих смелость хотеть ребёнка, но не хотеть при этом мужа», а деловитая функционерка «уже снова кажется скованной из-за собственной скверной истории»,<sup>93</sup> женское самоопределение остаётся неразрешимой проблемой наряду с совмещением профессии и родительства, напоминая об исторической неудаче евгеники.

Если понимать протагонистку как идеологический манекен, то пьесу не получится с лёгкостью интерпретировать как 'открытую'. Кристина Киер, напротив, исходит из идеи открытости

---

<sup>92</sup> См. Gertrud Waldecker: «Die neue Frau — verpackt in theatralische Effekte» в: *Badische Neueste Nachrichten*, 15. April 1980, с. 12.

<sup>93</sup> См. Britta Lüttringhaus: «Gefühle werden nicht einkalkuliert. *Ich will ein Kind haben* von Sergej Tretjakow nach 50 Jahren uraufgeführt» в: *Die Deutsche Bühne*, 51 (1980) 5, сс. 41–42, здесь с. 41.

пьесы. Хотя она и называет *Я хочу ребёнка!* «eugenic play» — пьесой, которая рассматривает дитя как коллективный объект конструктивистских мечтаний в предвосхищении социалистического био-производства.<sup>94</sup> Третьяков, по её словам, очень горячо желал порвать с капиталистическим прошлым, но этому желанию постоянно сопротивлялся его текст.<sup>95</sup> Но действительно ли его текст противодействовал этой цели? Даже если образцу социально-евгенического детского дома Милды противостоят вставные бытовые сцены, эпизодические персонажи и элементы комического, эти замедляющие и контрастирующие действия в обоих вариантах пьесы не отменяют эталон. Скорее они затягивают, вместе со случайностями, рациональные действия и оказывают им сопротивление, которое предстоит преодолеть. Они подчёркивают радикальность роли Милды, которая должна пробиться и перепрыгнуть через старые установки и через собственную нереальность; эта роль неотвратима и поучительна. Как Милда совершенствует свой русский язык, так и зрители должны освоить представленную роль.

Бытовые сцены в первом варианте позволяют заглянуть в хаотическую обстановку 1920-х годов, высмеивая её. Они напоминают сатиру Михаила М. Зощенко на ранние советские жилищные условия<sup>96</sup> и встраиваются в типичный для Третьякова (и позднее для соцреализма) повествовательный образец: противопоставление нежелательного старого и достойного устремлений нового. Пьеса сводится к активной агитации, когда Милда приглашает зрителей, стремящихся стать родителями, на просветительскую лекцию. Будет ли её стандарт отвергнут или публика примет его?

Логика производства новой ‘женщины-человека’ вместе с новым поколением детей проясняется от одного варианта текста

---

<sup>94</sup> См. Kiaer: «Delivered from Capitalism», сс. 183–184.

<sup>95</sup> См. там же: с. 186.

<sup>96</sup> Например, короткий сатирический рассказ Зощенко *Нервные люди*, 1924 г. критикует конфликты в московской коммунальной квартире.

к другому, от одного средства передачи к другому. Два варианта пьесы симптоматичны как с точки зрения заострения идеологической ситуации и контроля над искусством, так и с точки зрения соответствующего развития драматургии Третьякова, который во втором варианте пьесы перенёс акцент с монтажа аттракционов<sup>97</sup> на *аттракцион агитации*, как можно было бы назвать ошеломляющее, а то и шокирующее представление нового образа женщины и воспитания. Нарастающая целеустремлённость действия увенчалась в 1928 — 1929 годах возникновением либретто фильма, которое доводит до крайности аналогию между животноводством и научным производством людей под государственным контролем.

### Новое регулирование желания

Ориентируясь на выполнение плана, Милда переступает через социальные связи и психологические мотивации. Тем самым она разбивает не только эстетическую инерцию символизма вместе с идеей искусства ради искусства, она — пощёчина теории полового влечения Зигмунда Фрейда. Милда ничего не сублимирует, да она и не испытывает никакого полового влечения. Её внутренним мотором (и барьером при идентификации с этим персонажем) является, судя по всему, 'инстинкт производства', который она, помимо работы, распространяет и на биологическую репродукцию. Она неуязвима перед эмоциональными коллизиями, у неё нет предрасположения к семье, у неё нет даже биографии. Мы узнаём лишь, что она латышка и слышала в своей семье мало ласковых слов, то есть сама не знает, что такое родственная связанность.

Практическую евгенику Третьяков обращает против представления о 'свободной любви', разработанного феминисткой и комму-

---

<sup>97</sup> См.к этому: Ditschek: «Attraktionsmontage und Diskussionstheater», в томе 2 исходной книги, сс. 201–214.

нистой Александрой М. Коллонтай.<sup>98</sup> Милда явно следует представлениям Арона Б. Залкинда, придерживаясь того мнения, что следовать зову вожделения — это пустая растрата энергии. Новая женщина, которая отличается от мужчины лишь вынашиванием и рождением ребёнка, повышает свою работоспособность и избавляется от буржуазного пережитка неуправляемой любви.

Она осуществляет то, чего требовал советский педагог Антон Макаренко: обуздание страстей посредством разума, ‘сознательность’ вместо ‘стихийности’. Эту цель пьеса делит с ‘агитационными судами’ и их триадой из воспитательной, развлекательной и состязательной функций,<sup>99</sup> и это прежде всего благодаря главной героине, прочно стоящей на земле, но в своей принципиальности женщине не от мира сего — антиженщине и сверхженщине. То, что её поведение и её язык ещё кажутся неуклюжими, то, что она занимается самосовершенствованием, а также у нас на глазах подавляет свои чувства, позволяют ей агитировать тем достовернее: мы не отвергаем её тотчас же как робота, мы принимаем её всерьёз.

В сопровождении этой авангардистки пьеса проводит нас через ряд разных сочетаний социальных норм. Третьяков в своих *Драматурговых заметках* говорит о возможности непосредственного агитационного действия: «Превратить сцену в выставку, оперировать показательным материалом, стандартами (движений, речи, вещей, ситуационных разрешений)».<sup>100</sup> Под влиянием Сергея Эйзенштейна он мечтал о спектакле как выставке «стандартного человека, поставленного в затруднённые условия действия».<sup>101</sup> Пьесой гипотез он претворял в жизнь концепцию театра как фабрики

---

<sup>98</sup> См. к этому: Mänicke-Gyöngyösi: «Alleinstehende Frau», und Kollontaj: «- aber wie ist es mit der freien Liebe?», в томе 2 исходной книги, сс. 161–168 и сс. 150–154.

<sup>99</sup> См. Gianna Frölicher и Sylvia Sasse: «Vorwort» в: *Gerichtstheater: drei sowjetische Agitgerichte*, под ред. тех же, Leipzig 2015, сс. 7–26, здесь с. 13–14.

<sup>100</sup> См. «Драматурговы заметки» в данном томе.

<sup>101</sup> Там же.

нового человека<sup>102</sup> и тем самым перформативную силу как театра, так и нового образа человека.

Выставка показывает современность на переломе: подходящие свойства должны развиваться за счёт отрицательного примера неподходящих — в соответствии с руководящей директивой социалистического строительства. Будь то в московском общежитии, на стройке или в сельскохозяйственном производстве, персонажи переживают конфликт между прошлым и будущим. Обхождение Милды с Яковом обращает в свою противоположность необузданное любопытство старухи и похоть управдома, который хочет изнасиловать Милду. Если управдом стонет в шестой сцене от похоти к женщине: «Я больше не могу», то Милда исторгает те же слова в конце этой сцены — но от тоски по материнству. Когда строительный рабочий говорит старухе, которой не терпится увидеть половой акт Милды и Якова в качестве аттракциона: «Кувалдой тукнем... старая... со стройки долой!» (конец девятой сцены), он отвергает дореволюционное представление о сексуальности.

Наряду с 'охотой к родам' Милда выражает гордость первыми результатами перестройки; при этом она должна быть свободна от возбуждения и порывов. Даже в моменты аффектации она сохраняет холодную голову. Только так можно установить регуляцию чувств. *Вступление* к либретто фильма заканчивается призывом к здравомыслию: «Только тогда, когда мысль о новой целесообразности прорастает в привычку, когда новое сознание станет новым инстинктом, совершится переход человеческого поведения на новые рельсы».<sup>103</sup> Это ведёт к путанице привычных половых ролей. В конце концов новая 'женщина-человек' не имеет ни биографически, ни культурно, ни сексуально определённой идентичности — она в этом больше не нуждается, свой само-образ она определяет общественно-политически.

---

<sup>102</sup>К этому также: Lars Kleberg: *Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*, перев. со шведского Charles Rought, London и др. 1993, с. 106.

<sup>103</sup>См. в данном томе, с. 198.

Гендерная идентичность Милды как оптически, так и поведенчески выявляется как двуполая. Вторую сцену она открывает в мужском костюме, спиной к публике, попыткой изловить кота: «Кс-кс-кс-кс мрр ксс». Вскоре после этого одна из студийек обращается к протагонистке как к мужчине, которому следует выйти, когда женщины переодеваются. Гендерно-специфический облик Милды снаружи относителен, её лицо и женственность поначалу остаются скрытыми. Она отчасти усваивает ‘мужской’ способ поведения, а отчасти продолжает прихорашиваться как женщина: например, в сцене соблазнения и в сцене поимки кота, которая символически предвещает её поиск мужчины. Сюда же можно причислить её заверения Якова, что своими сильными руками она будет качать ребёнка: тем самым она планирует по крайней мере поначалу, в первые недели заботиться о нём. Но как только роды и грудное вскармливание остаются позади, она может поставить высвободившуюся энергию на службу социализму, следуя принципу неременной продуктивности. Милда отказывается от своей задачи близкого человека и воспитателя подрастающего ребёнка ради своей работы.

### Литературный персонаж

В пьесе Третьякова мы наблюдаем примечательную женщину в момент её личного развития, когда она сама по себе не претерпевает никаких изменений, а лишь усиливает те свойства характера, которыми уже обладала. Что касается её рабочего, организационного и производственного рвения, то оно превосходит максимальные требования протестантской трудовой этики. Что касается её места в русской литературе, то она со своей преданностью одной идее превосходит мучениц литературы сентиментализма и реализма. Однако в отличие от бедной Лизы у Николая Карамзина и от Сони Мармеладовой у Фёдора Достоевского Милда не позволяет мужчине угнетать себя и не жертвует своей жизнью ради него. Подача наглядного урока личности, которая если и подчиняется эмоциям, то лишь общественно-полезным, гарантирует этой

протагонистке, не имеющей предшественниц, место в современной русской литературе.

Этот персонаж рвёт с традициями представления о женственности в русской литературе XIX века: она не страдальца, не помогающая сестра, не проститутка, не жена. Символика страдания матери прилагается в русской литературе к родине и даже является признаком национального менталитета. Не девственница, а роженица характеризует женщину в России, по словам Христы Эберт, в том числе и в религиозном толковании мать является символом идеальной женщины.<sup>104</sup> Третьяков перечёркивает важнейший образец женской идентификации: роженица Милда представляет собой светскую мать, прямо-таки анти-мать.

Автор на свой манер примыкает к другим изобретателям социалистического типа матери. Не в последнюю очередь пьеса Третьякова могла повлиять на образ матери у Бертольта Брехта. Особенно чётко это проявляется в работе Брехта над сценарием пролетарского фильма *Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?* (1932), когда отец Бёнике ударяется в поклонники ночной танцовщицы и шпионки Мата Хари, известной ему по газетной статье, в то время как мать Бёнике ведёт книгу хозяйственных расходов и заботится о том, чтобы семье было что поесть.<sup>105</sup> В пьесе *Мамаша Кураж и её дети* (написана в 1938/39) протагонистка не может выразить свои чувства и действует перед лицом войны прежде всего рационально, тогда как в *Добром человеке из Сычуани* (закончена в 1940) конфликт между чувством и рассудком вообще расщепляет персонаж матери, поскольку дружелюбной и услужливой Шен Те приходится превращаться в чёрствого Шуи Та, чтобы выжить в жестоких условиях капитализма.

---

<sup>104</sup>См. Christa Ebert: «Dekonstruktionen und Rekonstruktionen. Muttermythen in der neueren russischen Literatur» в: *Mutterbilder und Mütterlichkeitsdiskurse im ästhetischen Diskurs*, под ред. Miroslawa Czarnecka, Wrocław 2000, сс. 91–105, здесь с. 91.

<sup>105</sup>См. «Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? Protokoll des Films» в: Bertolt Brecht: *Texte für Filme I: Drehbücher, Protokolle*, под ред. Wolfgang Gersch и Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1969, сс. 117–182, здесь сс. 141–144.

К самым влиятельным предшественникам *Хочу ребёнка!* в советской литературе можно причислить роман *Мать* (1906) Максима Горького и *Цемент* (1926) Фёдора Гладкова. Горьковская Власова своей готовностью веры и жертвы ради сына и ради революции символизирует традиционную фигуру «матери-родины».<sup>106</sup> В отличие от неё главный женский персонаж в романе Гладкова об индустриализации особенно близок женскому персонажу Третьякова, возникшему почти одновременно. Фриц Мирау, переиздавая<sup>107</sup> спустя полвека немецкий перевод *Цемент* 1927 года, указал на параллели в содержании с *Хочу ребёнка!*<sup>108</sup> Если Гладков стремился «оживить, придать силу», то Третьяков, согласно Мирау, хотел «предъявить проект, привести в движение умы».<sup>109</sup> Хотел ли он таким образом внедрить в умы проект новой женщины, чтобы зрители выбрали для себя эту ролевою модель, разве что слегка смягчив поведение Милды?

В *Цементе* Гладков изображает, как красноармеец Глеб Чумалов возвращается домой после трёх лет Гражданской войны и видит нужду и голод в своём посёлке рядом с огромным, неработающим цементным заводом. У жены Глеба Дарьи, как и у Милды, нет времени воспитывать своего ребёнка, поскольку она, по её словам, теперь партийка.<sup>110</sup> Как и Милда, она до поздней ночи пишет доклад и подбивает смету детских яслей.<sup>111</sup> Дочь она отдала в детский дом, где дети тоже голодают, страдают от вшей и заразы. Они единообразно одеты в серые балахоны и лохмотья — в бедности они

---

<sup>106</sup>См. Ebert: «Muttermythen», с. 94.

<sup>107</sup>См. Fjodor W. Gladkow: «Zement» в: Fjodor W. Gladkow и Heiner Müller: Zement, под ред. Fritz Mierau, Leipzig 1975, сс. 5–402. В СССР части романа выходили между 1923 и 1925 годами в разных журналах. Первое полное издание всех частей вышло в 1925 году в четырёх номерах журнала *Красная новь*.

<sup>108</sup>См. Fritz Mierau: «Polemik und Korrespondenz: Fjodor Gladkow und Sergej Tretjakow» в: *Weimarer Beiträge*, 19 (1973) 10, сс. 66–81.

<sup>109</sup>Там же, с. 78.

<sup>110</sup>См. Фёдор Гладков: *Цемент*, Москва, Ленинград 1927, с. 44.

<sup>111</sup>См. там же, с. 37.

бесполы.<sup>112</sup> Дарью это не беспокоит. Как и у Третьякова, новая женщина у Гладкова определяется только по её общественной занятости.

Если взглянуть на строптиво-идеалистические фигуры шутов в русской литературе, то Милда корреспондирует с прежними персонажами. Как протагонист романа Достоевского *Идиот* (1868), она — своего рода советский «князь Мышкин» — воплощает и распространяет моральный сверх-стандарт, вызывающий в своей последовательности, неадекватный с точки зрения антагонистических фигур, которые держатся старого порядка. Персонаж, чьё обдуманное упорство и уверенность в будущем поневоле видятся шутовскими или смешными. В то время как литературные шуты привержены христианско-гуманистическим идеалам, Милда ставит свои индивидуальные потребности на второе место после коллективных ценностей.

Женщине в социализме Третьяков уделяет внимание и в своих прозаических произведениях. Так эмансипация занимает прочное место как в его очерках из Китая 1927-го года (*Чунго*, второе издание в 1930), так и в многочисленных колхозных очерках, написанных около 1930 года, и в фоторепортажах о молодых советских гражданках в периферийных республиках, где раньше не признавали за женщинами никаких прав.<sup>113</sup> Если в случае китаянок речь идёт о базовых началах равноправия, то очерки из советской образцовой коммуны *Маяк* рассказывают, как у колхозниц забирают их грудничков и детей, чтобы матери могли целый день проводить на полях. Недовольство одной женщины коллективизацией наш автор комментирует так, как это сделала бы Милда: «Бабы теряют разум от ярости, как наседки, только тронь их цыплят».<sup>114</sup> Эмоциональные издержки матерей и детей с этой точки зрения есть неизбежный побочный эффект социального прогресса.

---

<sup>112</sup>См. там же, сс. 38–39.

<sup>113</sup>См., например, Sergej M. Tretjakow. «Minka» в: тот же: *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-*

*Wirtschaft*, перевод с русского Rudolf Selke, Berlin 1931, сс. 82–107.

<sup>114</sup>См. там же, с. 97.

## Интерактивный образец для подражания

В основных чертах Милда соответствует образцу советской женщины, который, начиная с середины 1920-х годов, пропагандировался среди крестьянок: «Общественница — это активная, образцовая, примерная женщина, как правило она мать и трудящаяся, обладающая как в семье, так и в обществе функцией примера безупречности, порядка, чувства долга и исправности».<sup>115</sup> И всё-таки Милда остаётся искусственной фигурой, сестрой 'Фосфорической женщины', посланницы из будущего в драме Маяковского *Баня* (1930). Падение манекена, которым начинается пьеса Третьякова в первом варианте, образует автореференциальный зачин, равно как и реплика управдома: «Что вас сюда принесло? Этот манекен. На вашу Милду раз взглянуть достаточно, чтоб больше не поглянулось».<sup>116</sup> В отличие от аморального управдома, нам как раз следует присмотреться повнимательней. Главная героиня показывает нам своё поведение как остов, как «манекен», который мы при помощи обдумывания и фантазии должны внедрить в наш быт — по действующему социальному образцу. Противопоставление Милды и окружающих её более реалистичных типажей говорит в пользу тезисности пьесы и делает её, по словам Фрица Мирау, «трамплином для фантазии зрителей».<sup>117</sup> Согласно такому толкованию, положительная героиня могла бы и дальше служить предметом нашего осмысления, а при случае пройти проверку и на деле?! Я исхожу из того, что для Третьякова дело было не столько в примерке, а тем более не в импровизированной перестройке, а скорее в подстрекательстве к практическому 'исправлению' роли женщины советского кроя.

---

<sup>115</sup>Carmen Scheide: *Kinder, Küche, Kommunismus. Das Wechselverhältnis zwischen sowjetischem Frauenalltag und Frauenpolitik von 1921 bis 1930 am Beispiel der Moskauer Arbeiterinnen*, Zürich 2002, с. 272.

<sup>116</sup>См. в данном томе с. 43.

<sup>117</sup>Mierau: «Polemik und Korrespondenz», с. 73.

## Аттракционы и поправки

Стандарт должен стать живучим и вне сцены. Симптоматично, что протагонистка в 12-й сцене использует направленный против неё показательный процесс на собрании дома в своих агитационных целях (организация репродукции), и это как в отношении квартиросъёмщиков, которые ещё не верят в неё и нападают на неё на сцене, так и в отношении зрителей, которые смотрят на происходящее с её точки зрения. Решение Милды призвано спровоцировать возмущение, которое выльется в подготовленную дискуссию — чтобы стать убеждением во время доклада после представления пьесы. При нарастающей включённости в интерактивную инсценировку по замыслу Третьякова, Эйзенштейна и Мейерхольда публика перешагивает через стену вымысла, отделяющую публику от сцены. Цель: рациональное осознание нового стиля мышления и поведения. Только постановочная концепция Терентьева допустила бы принципиальные возражения.

Если проследить теоретические тексты нашего автора, в которых он взыскует 'человеческого стандарта', и увидеть частично реализованные в этой пьесе намерения Эйзенштейна и автора, то мы имеем дело с той сценической комбинацией, которую оба Сергея Михайловича видели в «театре аттракционов»: «Сделать спектакль — с точки зрения театра аттракционов — это, во-первых, найти форму, наиболее напрягающую зрительную эмоцию (аттракцион), а затем расположить эти аттракционы в порядке того их возрастания, которое обеспечивает диктуемый целью спектакля заключительный разряд эмоции (монтаж аттракционов)».<sup>118</sup>

Концепция «монтажа аттракционов», разработанная Третьяковым и Эйзенштейном, носит дидактические намерения. В созвучии с представлениями Бориса Арватова о театре как «инструменте

---

<sup>118</sup>См. Sergej M. Tretjakow: «Theater der Attraktionen. Die Aufführungen *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste* и *Hörst du, Moskau?!* в I. Arbeitertheater des Proletkult» в: тот же: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 66–73, здесь с. 69.

перестройки жизни»<sup>119</sup> эта концепция формирует «примеры образа жизни и модели человека».<sup>120</sup>

Третьяков применяет приёмы авангардистского, не-подражательного театра — пролом четвёртой стены, игру в игре, вмонтированные эффекты неожиданности, комедийные подмены, быструю смену сцен, диалогов — для воплощения типа этой мужеподобной женщины, чья материнская роль больше не определяет её идентичность или гендер. Средства авангардного театра ведут зрителя через рассмотрение стандарта к желательному выводу, к единомысленному подражанию. Такой театр отвергает непосредственный катарсис и беспроблемную идентификацию с главным действующим лицом. Вместо этого он инициирует посредством раздражений эмоций совершенствование представленного образца для подражания. Это не театр иллюзий, но и не дезиллюзионный театр, скорее это театр идеала.

В обоих вариантах пьесы неотъемлемой составной частью работы убеждения являются препятствия, недоразумения и антагонисты. Чтобы быть показанной в качестве действующего лица перестройки, Милде требуются анти-примеры — её принципы развёртываются лишь тогда, когда она работает над своим окружением. Сопровождая её, публика может в ходе действия отмежеваться от антагонистов и вернуться к ней как к более убедительной альтернативе. Каждый обмен ударами с другими персонажами предоставляет возможность применить её аргументы, так что благодаря каждому конфликту она уточняет свою программу, даже если случайности маскируют слишком прямую развязку. Второй вариант пьесы и в ещё большей степени либретто фильма разглаживают противодействующие силы. Если первоначальный вариант делает

---

<sup>119</sup>См. Boris Arvatov: «Widerspiegeln, nachahmen oder gestalten?» [1922] в: тот же: *Kunst und Produktion. Entwurf einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik*, под ред. Hans Günther и Karla Hielscher, München 1972, сс. 80–84, здесь с. 83.

<sup>120</sup>См. тот же: «Theater als Produktion» [1922], там же, сс. 85–92, здесь с. 86.

ставку на убеждение зрителей через интенсивное по времени проживание возникающих и требующих разрешения конфликтов, то второй вариант дозирует воздействие в сжатой форме уже вовсе не противоречивого проекта.

Обработка этого материала Третьяковым в основе своей представляет 'работу над ошибками' первого варианта: чем дальше удаление от желаемой стадии общества, тем больше точек трения и тем длиннее версии текстовых оригиналов, и чем ближе к сталинистскому разведению людей, тем связнее плот, больше не удерживаемый представителями старины. Автор сам поправляет себя в смысле своего стандарта, своего образца для подражания.

Аттракционом в обоих вариантах становится осознанный выбор Милдой отца ребёнка. Но самая большая провокация — это аутсорсинг Милды для ухода за ребёнком. Матерью она становится в биологическом смысле, а материнство как социальную обязанность она во многом делегирует детскому дому — отказ от ответственности, которым обычно отличаются мужчины. Дети, даже если их родители не были чистыми пролетариями, развиваются в этой модели лучше всего в детском доме, превращаясь в здоровый рабочий материал, тем временем оба родителя могут работать вдали от них. Без эмоциональной привязанности появляются дети а ля Милда и Дисциплинер — искусственные фигуры, последовательное домысливание которых может довести до искусственного разума.

Шведский театровед Ларс Клеберг в своей книге *Theatre as Action* (в главе «The Theatre as an Arena for Discussion») толкует пьесу как пример театра, который мыслит зрителя не в качестве воспринимающего субъекта, как в натурализме, и не в качестве контролирующего объекта театра аттракционов, а в качестве разумного, активного субъекта, и добавляет к этому: »Certainly the presupposition was that rational spectators, when they are free, will reach only ideologically ›correct‹ conclusions«. <sup>121</sup> Может ли зритель самостоятельно судить, если правильный вывод — осевший в голо-

---

<sup>121</sup> Kleberg: *Theatre as Action*, с. 109.

ве под конец пьесы, продолжает точку зрения протагонистки? Тот факт, что у публики создаётся впечатление, что она рациональна и свободна, является, как мне кажется, частью агитационной стратегии, в которой манипулирование мнением не должно отпугивать своей очевидностью.

Достижение аттракциона в смысле Эйзенштейна и Третьякова посредством преувеличения и контурирования (контрастного, а порой и комического) идеального типа — необходимая маскировка, воздействие на публику окольным путём: зрители могут таким образом якобы самостоятельно справиться с эмоциональным замешательством. Они переживают диалектическое разногласие, прежде чем примут решение, отныне обоснованное (и примерят на себя роль Милды). А если процесс затормозится, его ускорит управляемая дискуссия в промежутках, как запланировано режиссёром, завершённая докладом Милды. Вместо основательных сомнений в представленном образе она даёт нам задание — помочь воплощённому ею типу, слишком уж пролетарскому, обрести общественную жизнеспособность. «Пусть театр будет школой хорошего тона. Но нечего ему учить пролетариев барскому хорошему тону». <sup>122</sup> — Он должен дать жизнеспособную модель будущего.

## Милда — Дисциплинер — Третьяков

Если смотреть более оптимистично, художественно установленный эталон исходит из «формирующего, изменяющего, задающего цели компонента искусства», при этом подчёркивая «гипотетическое, с точки зрения будущего, опережающее вмешательство и исправление». <sup>123</sup> Понимаемые как заранее просчитанные

---

<sup>122</sup>Сергей Третьяков: «Хороший тон» в: *Новый ЛЕФ*, 1 (5) 1927, сс. 26–31, здесь с. 31.

<sup>123</sup>Fritz Mierau: «Tatsache und Tendenz. Der »operierende« Schriftsteller Sergej Tretjakow» in: Sergej M. Tretjakow: *Lyrik — Dramatik — Prosa*, перевод и под ред. Fritz Mierau, Leipzig 1972, сс. 421–526, здесь с. 453.

исправления, преувеличения 'стандарта' бьют тревогу в *Хочу ребёнка!*. Кажется, даже самому автору бросается в глаза, что идеал нового человека может быть обращён против человека — прежде всего против женщины — и что он требует видоизменения, прежде чем модель перейдёт со сцены в реальность. Во всяком случае, Третьяков в своей защите во время дискуссии о допущении постановки пьесы настаивает на том, что он не хочет навязывать Милду зрителю и для этого «сам включил ряд дискредитирующих её моментов».<sup>124</sup> И действительно, в некоторых местах видна бесчеловечность её рационализма. Однако там, где она показывает чувства — например, когда говорит, что ей пришлось нелегко отдавать ребёнка и игнорировать Якова, — эти подавленные чувства кажутся помехой производительности героини.

Интересный 'дискредитирующий момент' представляет собой лучший друг Милды Дисциплинер, которого она одновременно и поддерживает, и исправляет. С его точки зрения на Милду, а также глядя на их отношения, можно понять утверждение Фрица Мирау, что исправление показанного типа допускает как комическое, так и трагическое акцентирование в равной мере:

То, что стандарт по имени Милда действительно справляется с затруднительными условиями, в конце пьесы не так уж и очевидно: хотя у неё здоровое дитя, остаётся под вопросом, будет ли удовольствие от дружественных и доверчивых отношений между людьми такой уж большой радостью, о которой мечтала Милда. Твёрдо можно сказать лишь одно: её игровое предвосхищение может разделить эту радость.<sup>125</sup>

Правда, исходя из этого, в стандарте можно было бы обнаружить по крайней мере объяснимое удовольствие от тех дружеских социальных отношений, какие Милде хотелось бы иметь,

---

<sup>124</sup>См. Третьяков, в данной книге с. 234.

<sup>125</sup>Fritz Mierau: *Mildas Gegenspieler — Hooligans/Rowdys*, Berlin 1981 [неопубликованная рукопись].

например, с Ласковой, с Липой и с Дисциплинером. Липа это отвергает, её ревность перевешивает. В отношении к приятелю Милды эта реализация тоже остаётся под вопросом: Дисциплинер сдерживает свойственную ему гипер-рациональную провокацию, поскольку он зависит от Милды, и в случае ссоры с ней ему негде будет переночевать. Он бежит, когда понимает, что последовательность её логики может распространиться и на её отношение к нему. Кажется, Милда сильно опережает своим поведением будущей женщины не только своё окружение, но и своего мужского двойника.

Фриц Мирау интерпретирует творчество Третьякова, исходя из тезиса, что тот на своём пути от футуриста к социалистическому работнику искусства выработал «культуру исправлений».<sup>126</sup> Второй вариант и киносценарий корректируют оригинальный текст, укрепляя совокупность идеи, а Дисциплинер — так сказать, брат Милды по духу, — корректирует её. Эти дети искусства подхватывают идею Третьякова — преувеличенно и наивно, но всё же с безжалостной последовательностью. «Что ты скажешь про шприц? Государство даёт лучшим производительницам лучшие сперматозоиды. Государство поощряет такой подбор. Этим детей оно берёт на своё иждивение и прорабатывает породу новых людей», — заявляет Дисциплинер.<sup>127</sup> Тем самым в конце центральной сцены (сцена 6 в первом, сцена 5 во втором варианте) *Хочу ребёнка!* он высказывает основной посыл пьесы, более того, во втором её варианте переносит производственную функцию агронома Милды на уровень пролетарской евгеники.

Милда и Дисциплинер взаимно прогоняют друг друга сквозь конструктивную критику к совершенствованию. В конце второго варианта Дисциплинер говорит Милде, что она преувеличивает, когда

---

<sup>126</sup>См. Fritz Mierau: «Zwei Stücke von Tretjakow» в: Sergej M. Tretjakow: *Brülle, China! Ich will ein Kind haben. Zwei Stücke*, под ред. Fritz Mierau, Berlin 1976, сс. 195–204, здесь с. 196.

<sup>127</sup>Третьяков: *Хочу ребёнка!* 1-й вариант. С. 158. Эта фраза идентично присутствует и во 2-м варианте.

в детском доме придирается из-за гвоздя в умывальнике: «Напрасно раскричалась. Дом не так плох. Умывальник — деталь». В пятой сцене второго варианта он выражает по отношению к Милде то же чувство, которое и Главрепертком мог испытывать по отношению к пьесе: он её боится.

### Заключительная сцена как приговор

Заключительную сцену Третьяков переделывал несколько раз, она разная в первом и во втором варианте, а в либретто фильма тоже другая. Здесь Милда исчезает при помощи трюка в стране чудес Утопии. Как Алиса, попадающая в Зазеркалье, Милда вступает на выставке *Организации охраны материнства и младенчества* в модель представленной там ванной комнаты для детей, которая переходит в идеально оборудованный детский дом будущего. В соревновании за здорового ребёнка побеждает именно эта институция.

Детский дом работает на благо матери и ребёнка, таков основной посыл заключительной сцены. То, что сооружение детских яслей во время всеобщей нехватки жилья должно иметь преимущество перед танцевальным клубом, удивляет так же мало, как самостоятельный подбор сексуального партнёра Милдой, тем более, если рассматривать эту позицию как альтернативу изнасилованию Ксенечки. То, что протагонистка предпочитает пролетария интеллектуалу, как и хулигану, объясняется как мера социальной гигиены.

Заключительная сцена потому и вызывает самое большое раздражение, что она, как кажется, ставит под вопрос действия Милды. В конце концов, плановые роды Милды принесли к похожему результату, что и буржуазно-традиционная установка Липы на семью и практика свободной любви Варвары. В предпоследней сцене первого варианта пьесы Милда ещё советует Варваре сделать аборт, поскольку отец ребёнка наркоман. Однако на *выставке детей* Варвару тоже премируют. Планирование потомства Мил-

дой оказывается одним из многих путей, ведущих к цели здорового потомства. Однако не надо недооценивать решающее значение воспитания. Детскому дому, то есть государственному воспитанию детей, удаётся решающий шаг: одинаково хорошо вырастить детей в первый год жизни, независимо от различия в 'условиях производства' и их генетических задатках.

В конечном итоге результат (в терминологии организации труда — производительность) поддерживает идеологический заряд пьесы. То, что дети любого происхождения премираются за хорошее развитие, оправдывает научно обоснованное государственное вмешательство на благо общества, которое помогает в тех случаях, когда зачатие детей состоялось вне социально-гигиенического планирования. Оказывается возможным сравнить различное происхождение детей, благодаря советскому обеспечению и воспитанию в детском доме. При этом гены тщательно выбранного отца оказываются особенно пригодными, но не являются решающей предпосылкой. Таким образом, Третьяков хочет документировать и легитимировать государственную систему корректировки и оптимизации.

## Роль восприятия

Принимая тезис корректировки корректур, я хотела бы в заключение показать проблемы и потенциалы будущей рецепции пьесы. Состоявшимся до сих пор спектаклям пока не удалось — судя по сдержанным, а то и возмущённым медийным отзывам — приблизиться к концепции театра Третьякова.<sup>128</sup> Стоящий перед театрами вызов заключается в преломлении не самых subtilных ролей,

---

<sup>128</sup> Несмотря на все симпатии к революционному потенциалу русского театрального Октября и на заступничество женской эмансипации, благосклонность рецензентов к спектаклю в Карлсруэ в 1980 году и к спектаклю Берлинского ансамбля в 1989 году перед лицом комбинации с идеей разведения людей наткнулась на свои справедливые границы.

заданных текстом, в превращении тезиса о человеческом материале в действительно дискуссионный материал.

С нарастанием дистанции во времени усиливается историческая укоренённость отдельных персонажей и тем самым их чужеродность сегодняшнему контексту. Поэтому встроенный в текст комизм, проявляющийся в диалектическом обмене ударами реплик и в таких персонажах, как Дисциплинер, теперь, сто лет спустя, на сцене может вызвать раздражение своей абсурдностью — вплоть до полного недоумения. Комизм, наряду с фильмовой структурой пьесы, с монтажом эпизодов и деталей без прямого раскрытия, способствует смещению фокуса новой интерпретации на второстепенные фигуры и ситуации, с помощью которых *сегодня* можно было бы вынести на обсуждение типовые позиции. Оформление сцены и музыкальное сопровождение, которое бы представило Милду не как тезис, подлежащий проверке и доказательству, а, скорее, задало бы тему, могли бы помочь осуществить будущую инсценировку в духе театра, пробуждающего мысль.

Диапазон управления восприятием до сих пор простирался от требования открытого дискуссионного представления без доминирования какого-то одного типа поведения до утверждения образца для подражания, который должен быть установлен в качестве стандарта. Последнее решение подсказывает основа текста пьесы, тогда как постановочная практика может углубить первую названную тенденцию — и должна это сделать, чтобы не ставить пьесу на рельсы женского образца.

Постановки пока редки. Но даже «непостановочная» история пьесы красноречива и сама прочитывается как работа интерпретаций. Ибо точно так же, как часть юмористического эффекта текста пьесы обязана временной и пространственной дистанции, так и запаздывающее восприятие пьесы сегодня частью трагично, а частью комично. Она достигает цели дискуссии ещё до того, как дискуссионный спектакль попадает на сцену, и становится проблемой для автора, режиссёра, художника сцены и актёров. Она достигает этой цели с интенсивностью, которая пропагандировалась автором-лефтовцем: воздействие обсуждений бьёт через край, что характерно

для персонажей Милды и Дисциплинера и для авторского понимания искусства — он требовал: «Перегибайте палку!».<sup>129</sup>

Именно широкое обсуждение стало препятствием, затормозившим постановку пьесы в Советском Союзе. Общее воздействие пьесы нельзя было просчитать заранее — пожалуй, как и воздействие отдельных элементов, таких, как монтаж, аттракционы, зрительные и звуковые образы. Следовательно, пьеса реагирует на дебаты, которые всюду велись во время её возникновения; она сама понимает себя как (дидактическая) дискуссионная платформа, побуждающая к социалистическому планированию семьи, и порождает множество дискуссий о своей постановочности и своём содержании (в Советском Союзе в конце 1920-х годов, в Германии в 1980-е, и затем, пусть и менее интенсивно, в России в 1990-е). Достаточно взглянуть на фрагмент рукописного протокола заседания Главреперткома, чтобы понять степень спорности пьесы, которая ещё до своей постановки вызывала бурные обсуждения.

Эта самая ранняя документальная фиксация обсуждения пьесы от 16 февраля 1927 года продолжает обсуждение, состоявшееся ещё раньше, но не оставившее документальных следов. Секретарь протокола помечает начало собрания: «12 часов 40 минут», а конец уже не фиксирует: возможно, обмен мнениями затянулся надолго. Скупые пометки заканчиваются опасливой записью: «Эту пьесу можно превратить в грубый фарс. Это очень опасно».<sup>130</sup> Тогда, пожалуй, действовал уже не страх перед откровенностью пьесы, из-за которого её отложили в долгий ящик, а скорее опасения, что она может показаться слишком вульгарной и комичной. На одностороннем листке протокола мы читаем слева пометку: «*Стройка бытовая*», что, как оказалось, можно было отнести и к переделке пьесы.

---

<sup>129</sup>Третьяков, Сергей М.: «Перегибайте палку!» в: *Новый ЛЕФ*, 2(1928) 5, сс. 33–34.

<sup>130</sup>Тезисные рукописные заметки с заседания «*Хочу ребёнка*». *Продолжение беседы о «Хочу ребёнка»*, 16-е февраля 1927 года, РГАЛИ, фонд 2411, оп. 1, ед. хр. 10, л. 93.

Можно допустить, что первый вариант был отклонён как раз из-за этого страха перед новой формой в её заострённой серьёзности. Поскольку производственная пьеса бралась ни больше ни меньше как за производство людей, она вызывала испуг своим женским образом и государственным контролем над всеми сферами частной жизни, которые проглядывали за очарованностью Третьякова художественной биомеханикой Мейерхольда: может, с самого начала проблема восприятия пьесы состояла в том, что пьеса, несмотря на бутафорность Милды и аффективную композицию вокруг неё, предлагает проект, который со своим 'государственным гуманизмом' слишком перегибает палку.

Пьеса Третьякова соединяет в себе признаки соревнования,<sup>131</sup> выставки и агитации — все три формы презентации должны рассчитано воздействовать на зрителей. Автор неустанно ищет подходящие форматы для культурно-политической работы убеждения. Образец, которому сам он как работник культуры соответствует, есть формовка рабочего в 'специалиста-большевика'.<sup>132</sup> Он с энтузиазмом и дисциплинированно становится на службу дела социализма, «сумеет выволочь на своей премированной шее тяготы строительства коммунизма».<sup>133</sup> Кроме того, Третьяков выступает за дисциплинирующее сексуальное и социальное обучение — и воплощает его. В этом смысле Милда могла бы быть его *alter ego*. Одновременно она могла

---

<sup>131</sup> Соревнование самых здоровых детей проводил осенью 1926 года журнал *Гигиена и здоровье рабочей и крестьянской семьи*. Это мероприятие могло вдохновить Третьякова закончить пьесу детской выставкой. См. Kiaer: »Delivered from Capitalism«, сс. 206–207. То, что подобные соревнования проводились и позднее, следует из короткой заметки в журнале *Культурная революция* за 1930 год, которую опубликовал Фриц Мираву. См. «Wettbewerb um das beste Kind» в: Tretjakow: Zwei Stücke, с. 193.

<sup>132</sup> См. Сергей Третьяков: «Эстетическое загнивание клуба», в: *Революция и культура*, 2 (1928) 11, сс. 36–39, здесь с. 38: «Одна из существенных задач культурной революции, это — выработка из рабочего целостного, нужного нашей сегодняшней стройке типа волевого, целеустремлённо-го специалиста-большевика».

<sup>133</sup> См. там же, с. 39.

бы быть предметом самообъяснения, полемикой с самим собой. Милда — андрогинный персонаж, продуктивная со всех точек зрения, но она не хочет проявлять свою сексуальность во всей полноте, она может быть понята также как ‘мягкий’, изворотливый ‘coming out’ автора.

Пьеса, отнюдь не являясь типичной гигиенической или агитационной, была задумана также для пропагандистской постановки в институте гигиены, ведь наука должна была совершенствовать советское общество.<sup>134</sup> Публично организованное разведение здоровых детей как ‘человеческого материала’ для построения социализма тематизирует и Михаил Булгаков в *Собаьем сердце* — долгое время запрещённой повести (1925) и непоставленной пьесе (1926). В отличие от булгаковской дистанцированной сатиры на оптимизм в отношении прогресса и на утопию разведения людей, у Третьякова действительно производят ‘новых детей’.

Пьеса о производственной проблеме, в которой протагонистка для планомерной работы репродукции берёт производителя социалистического ребёнка прямо со стройки, имеет шанс успешно выжить особенно тогда, когда она принимается во внимание вместе со всей её производственной цепочкой переписываний и реакций на прошлые постановки и, кроме того, вместе с актуальными условиями в театре, в воспитании детей и в гендерном распределении ролей.

Авангардистские начала следовало бы рассмотреть и далее использовать. Как Мейерхольд требовал ещё в 1913 году в своей книге *О театре*, зритель в театре становится сотворцом пьесы.<sup>135</sup> Осуществление этой автономной и не в первую очередь политизированной функции ещё предстоит. Если вспомнить замысел

---

<sup>134</sup>На опорную позицию пьесы для жизненного проекта протагонистки указывает также рецензент спектакля в Берлинском ансамбле. См. Jürgen Beckelmann: «Züchtung neuer Menschen. Eugenik, Komik und Tragik: Zur DDR-Erstaufführung von Sergej Tretjakows Stück *Ich will ein Kind haben!*» в: *Nürnberger Nachrichten*, 3. August 1989, с. 23.

<sup>135</sup>См. Wsewolod E. Meyerhold: »Über das Theater« [1912/1913], в: тот же: *Schriften*. Bd. 1: Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche, 1891–1917, под ред. Alexander W. Fewralski, Berlin 1979, стр. 93–249, здесь стр. 108–109.

Терентьева инсценировать пьесу как дебаты с привлечением имеющих тогда медийных средств, то «Штаб театральных действий»<sup>136</sup> получил бы более широкую и более анонимную свободу действий для интерактивного участия, если привлечь сегодняшнюю культуру постинга и комментирования посредством цифровых гаджетов.

Лишь наша временная дистанция по отношению к персонажам вызывает драматическую иронию, по которой зрители, в отличие от протагонистки, узнают расхождение между претензией и реальностью. С точки зрения публики 1920-х Милда ушла далеко вперёд; сегодня пьеса ставит вопрос, насколько её концепции отстали или они снова актуальны. Решающим фактором станет то, какие акценты поставит будущая инсценировка и как она интегрирует публику — только от этого будет зависеть, годится ли Милда в *образцы*, или она, как *отталкивающая фигура*, будет побуждать к размышлению: стоит ли оставить этот социальный пример как исторический документ или же подготовить его для будущего. Дискуссия дискуссионной пьесы ещё не окончена.

---

<sup>136</sup>Терентьев: «План постановки», в данном томе, с. 238.

## Приложение

### СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ТРЕТЬЯКОВ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО<sup>137</sup>



**Илл. 3.** Третьяков в 1928 году,  
кариатура Марии Синяковой

---

<sup>137</sup> Литературное творчество Третьякова — упорядоченное по сортам текста — подробно задокументировано. См. «Сергей Михайлович Третьяков» в: *Русские советские писатели. Прозаики. Библиографический указатель*, том 7, часть 2, сост. Ольга Голубева, Ленинград и Москва 1972, сс. 346–396. Задача данного обзора — поставить его важнейшие публикации в биографический и исторический контекст и указать также немецкие переводы. Хроника, предложенная Фрицем Миразу в изданном им томе: *Tretjakow: Gesichter der Avantgarde*, под заглавием «Leben und Schriften Tretjakows» (сс. 459–463), заново упорядочена, дополнена и снабжена иллюстрациями и примечаниями. Кроме того, были привлечены следующие публикации: Blanche Grinbaum: «Tretiakov. Notes Biographiques», в: *action poétique*, 24 (1973) 54, сс. 52–54; Gerd Wilbert: *Entstehung und Entwicklung des Programms der »linken« Kunst und der »Linken Front der Künste« (LEF) 1917–1925. Zum Verhältnis von künstlerischer Intelligenz und sozialistischer Revolution in Sowjetrußland*, Gießen 1976, сс. 146–160; Татьяна Гомолицкая-Третьякова: «О моём отце», в: Сергей Третьяков: *Страна-перекрёсток. Документальная проза*, сост. с послесловием и комментариями

«Он был рослый, лысый, тихо говорящий, с лицом цвета слоновой кости, с высоким узким черепом — человек того времени, человек крайности».<sup>138</sup>

## 1892–1913: детство и юность в Прибалтике

С конца XVIII века Прибалтика входит в состав Российской империи. В Курляндской губернии (по-латышски: Курцеме; ныне один из четырёх районов Латвии) находится маленький город Кулдига, около 150 км к западу от Риги, столицы Латвии.

Во время русско-японской войны (1904/05 гг.) в России произошли кровавые беспорядки в январе 1905 года. Для того, чтобы успокоить положение, была учреждена Дума, которая хотя и просуществовала до 1917 года, но собиралась не регулярно.

Основанная в 1898 году социал-демократическая рабочая партия России (РСДРП) с 1903 года раскололась. Радикальное крыло — большевики. Его председатель — Владимир Ильич Ленин (Ульянов В.И., 1870–1924).

20 июня 1892 года в Кулдиге в семье учителя Михаила Константиновича Третьякова и его жены Эльфриды Эммануиловны родился первенец, старший из восьмерых детей, Сергей (Т.).<sup>139</sup> Девичья

---

Татьяны Гомолицкой-Третьяковой, Москва 1991, сс. 554–563. Была также принята во внимание магнитная запись разговора между Фрицем и Зиглиндой Мирау из 1970-х годов, в котором речь шла среди прочего о встрече Фрица Мирау с одной из сестёр Третьякова. Магнитная кассета, как и её расшифровка, сделанная Татьяной Хофман, находятся в собственности семинара славистики университета Цюриха. Прочие источники и комментарии к отдельным данным и высказываниям приводятся в сносках.

<sup>138</sup> Так описал Третьякова его друг, писатель, литературный критик и теоретик литературы Виктор Борисович Шкловский (1893 — 1984). Тот же: *Эйзенштейн*, с. 99.

<sup>139</sup> Татьяна Гомолицкая-Третьякова пишет в воспоминаниях о своём отчине, что он родился 21 июня 1892 года. См.: та же: «О моём отце»,



**Илл. 4.** Сергей Т. с младшим братом Олегом, Рига 1910.

фамилия матери была Меллер, она происходила из немецко-голландской, лютеранской семьи. После её обращения в православие она сменила имя на Елизавета. Как вспоминает сестра Т., Нина Михайловна, мать говорила с детьми по-немецки.

С 1900 до 1913 года Т. посещает гимназию в Риге, которую заканчивает с золотой медалью. Как и его братья и сёстры, он музыкально и художественно одарён и пишет стихи, поначалу шуточные

---

с. 554. Маленькая неточность происходит, вероятно, при пересчёте даты рождения из юлианского в григорианский календарь. По юлианскому календарю, действовавшему в России до Октябрьской революции 1917 года, Третьяков родился 8 июня 1892 года.

для своей семьи, позднее — под влиянием символизма — для более широкого круга.

Т. талантливый пианист. Он играет произведения Фредерика Шопена (1810–1849), а также современных композиторов — таких, как Сергей Рахманинов (1873–1943) и Александр Скрябин (1872–1915).

Во время русско-японской войны Третьяков сочиняет первые патриотические стихи.

За время его школьной учёбы семья дважды переезжает: в 1902 году в Юрьев (тогда Российской империи; ныне Тарту, Эстония), а в 1907 году в Ригу. В 1913 году семья переезжает в Москву и какое-то время живёт в центре города, в Молочном переулке, 7.

### 1913–1918: учёба в Москве и Первая мировая война

В Первую мировую войну Россия воюет на стороне Франции и Англии против Австро-Венгрии и Германии. В августе 1914 года образован Всероссийский земский союз для помощи больным и раненым солдатам, чтобы заботиться о раненых и беженцах, а также снабжать войска. Многие представители высшего и среднего слоя обрели себе в Земском союзе нишу с гражданской функцией, чтобы избежать призыва на фронт.

Февральская революция 1917 года покончила с монархией в России, но не с войной, требовавшей всё больше жертв. Это было одной из причин второй революции в октябре 1917 года (7 ноября по новому исчислению), которая привела к власти Ленина как вождя большевиков. Власть большевиков — с 1918 года Коммунистической партии (большевики), РКП(б) — опирается не на парламент, а на систему советов.

До Октябрьской революции сильной в России была и левая партия социалистов-революционеров. Главной её целью была земельная реформа, то есть экспроприация земли у помещиков и её перераспределение среди крестьян. После Октябрьской революции партия разделилась, и её меньшинство примкнуло к РКП(б).

Футуризм, литературно-художественное течение, пришедшее из Италии перед Первой мировой войной, пропагандирует разрыв



Илл. 5. Т. (справа) с отцом, матерью и четырьмя младшими детьми, Москва 1916 г.

с прошлым и прославляет прогресс и технику. В России начиная с 1910 года возникает несколько футуристических групп, в том числе так называемые эго-футуристы с требованием субъективного мировоззрения и нового языка, адекватного темпу современной жизни. Многие молодые футуристические деятели искусства увлечены революцией.

С 1913 до 1916 гг. Т. учится на юридическом факультете Московского университета и примыкает к эсерам. Во время учёбы он публикует свои первые стихи как член эго-футуристической группы *Центрифуга*.

Стихи выходят в сборниках *Крематорий здравомыслия*, 1913, *Пир во время чумы*, 1913, *Авто в облаках*, 1915, и *Чудо в пустыне*, 1917.

В 1913 году, в возрасте 21 года Т. знакомится с Всеволодом Мейерхольдом, который был намного старше и уже тогда считался самым значительным новатором театра. Также он подружился с Владимиром Маяковским, выразителем русских футуристов, который во время студенчества Т. в Москве был регулярным гостем в доме Третьяковых.

В 1916/17 гг., после завершения учёбы Т. работает в Земском союзе.

В 1917/18 гг. Т. живёт со своей семьёй в Николаевске на Волге, на юго-западе России, в 190 км к северу от тогдашнего Царицына (ныне Волгоград, с 1925 по 1961 гг. — Сталинград).

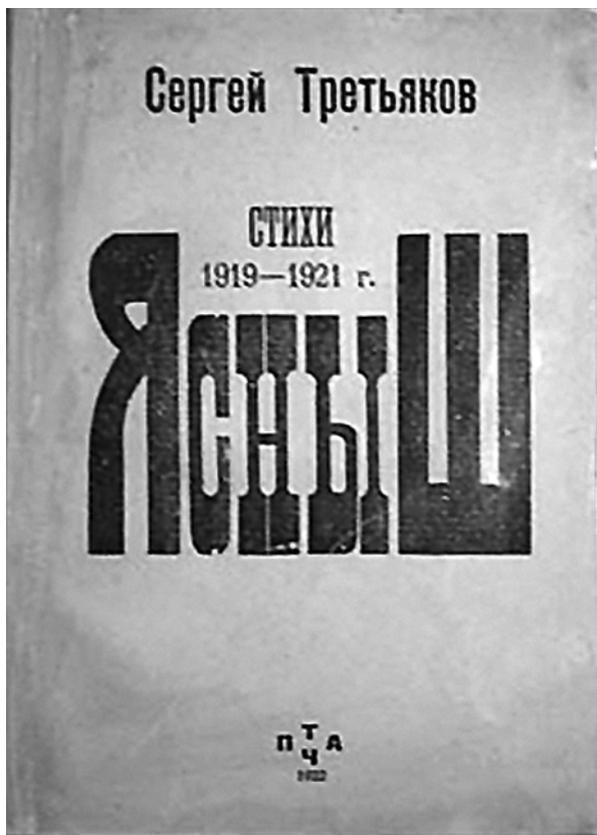
## 1918–1922: Гражданская война и Дальневосточная республика

Между большевистским правительством в Петрограде, а с 1918 года в Москве, и его противниками внутри страны после Октябрьской революции разворачивается гражданская война, в которую всё больше вмешиваются и войска иностранных интервентов. В отличие от Красной армии, которая может рекрутировать рабочих и крестьян под лозунгом защиты завоеваний революции (мир, земля, хлеб), так называемая Белая армия состоит из частей с совершенно разными интересами. Их объединяет лишь общий противник — большевики; командуют этими частями как правило генералы старой царской армии.

Один из 'белых' командиров, адмирал Александр Васильевич Колчак (1874–1920), при поддержке из Англии и Франции вёл наступление на запад из Сибири, но Красная армия остановила его под Самарой на Волге. При отступлении на восток он попал в плен и был расстрелян в Иркутске по приговору военно-полевого суда.

Япония тоже принимает участие в антибольшевистской коалиции, но преследует в этой войне исключительно собственные великодержавные интересы против России и Китая.

Борьба идёт прежде всего за Владивосток и за побережье, простиравшееся на многие сотни километров к северу от города, Приморский край. Лишь осенью 1922 года этот край окончательно пе-



**Илл. 6.** Обложка второй книжки стихов Т. Ясныш 1922 года.

реходит под управление московского центрального правительства. Японские оккупанты при помощи верных царю русских генералов не раз пытались учредить здесь самостоятельное государство.

Когда Красная армия оттесняла антибольшевистскую коалицию всё дальше на восток, между Россией и Японией не раз могла вспыхнуть официально объявленная война. Во избежание этого в апреле 1920 года было основано просоветское 'буферное государство', Дальневосточная республика. Она просуществовала до ноября 1922 года. Её площадь простиралась от озера Байкал на западе вдоль монгольской и китайской

границ до Тихого океана и до Камчатки. Столицей был не Владивосток, где всё ещё находился контингент японских войск, а расположенный в глубине материка город Чита.

К началу Гражданской войны биографические данные Т. не вполне ясны. То ли он рекрутирован в армию Колчака в Николаевске и отступает вместе с этой армией на восток, то ли он принадлежит к преследователям адмирала, доподлинно не известно.<sup>140</sup> Ясно лишь, что Т. попал через Самару в Сибирь и потом очутился на Дальнем Востоке России во Владивостоке.<sup>141</sup> Там весной 1919 года он встречает коллегу-писателя Николая Николаевича Асеева (1889–1963), который воюет во Владивостоке ещё с 1917 года и представляет свой полк в Совете солдатских депутатов.

В 1919 году Владивосток находится под властью японцев, в окружении русских партизан. Т. примыкает к большевикам, которые — при том, что в Москве у них власть — на Дальнем Востоке живут нелегально и борются против японских оккупантов.

Более старший журналист и большевистский активист Николай Фёдорович Чужак (1876–1937), живущий в сибирской ссылке ещё с 1908 года, тоже прибывает весной 1919 года во Владивосток и встречается там с Т. и Асеевым. Образуется небольшая футуристическая группа, которая поддерживает цели большевистской революции. Трое

---

<sup>140</sup> Myong Ja Jung-Baek пишет, что Т. воевал в Гражданской войне «на стороне адмирала Колчака», но не даёт ссылку на источник информации. См.: тот же: *S. Tret'jakov und China*, Göttingen 1987, с. 4. В автобиографической записи от 1932 года сам Т. указывает на то, что он «в первое же мгновение революции отвергал её». См.: тот же: “[Autobiographie]” [1932] в: тот же: *Lyrik-Dramatik-Prosa*, сс. 16–20, здесь с. 16.

<sup>141</sup> В анкете, которую Т. пришлось заполнять незадолго до ареста, он указывает, что «в 1919 году во Владивостоке ‘по мобилизации Колчака’ служил писарем». См. Wladimir Koljazin: «Der große Terror und die sowjetische Intelligenz. Am Beispiel der tragischen Schicksale Sergej Tretjakows und Wsewolod Meyerholds» в: *Carola Neher – gefeiert auf der Bühne, gestorben im Gulag. Kontexte eines Jahrhundertchicksals*, под ред. Bettina Nir-Vered, Reinhard Müller, Irina Scherbakowa и Olga Reznikova, Berlin 2016, сс. 119–145, здесь с. 127.

писателей работают на полулегальные большевистские газеты *Красное знамя*, *Дальневосточный путь*, *Дальневосточная трибуна*, *Дальневосточный телеграф* и *Дальневосточное обозрение*. Т. пишет частично под псевдонимом — например, как «Тютюн» для *Красного знамени* и как «Деревообделочник» для *Дальневосточного пути*.

Т. публикует свою первую книжку стихов.

*Железная пауза*, Владивосток 1919, 64 стр.

В 1919 году Т. знакомится с Ольгой Викторовной Гомолицкой; они женятся, и он удочеряет её дочь Татьяну, тогда шестилетнюю.

В январе 1920 года, когда после многократных смен власти (Англия, США, Франция, Япония) во Владивостоке смогли временно закрепиться русские партизаны (пока японцы вновь не завладели городом), Т. прекращает своё нелегальное положение и вместе с Чужаком, который тоже выходит из подполья, создаёт журнал *Бирюч*, но издаётся только один номер.

В июне 1920 года выходит в свет первый номер журнала *Творчество*, возглавляет его Чужак. Вокруг этого журнала образуется более широкая футуристическая группа, к которой принадлежат, наряду с Чужаком, Асеевым и Третьяковым, также писатель Давид Давидович Бурлюк (1882–1967) и Пётр Васильевич Незнамов (1889–1941), а также художник Виктор Никандрович Пальмов (1888–1929).

Т. становится председателем объединения литературы и искусства Приморья и организует во Владивостоке публичные чтения пьесы Маяковского *Мистерия Буйфф*. Его намерению поставить эту пьесу в городском театре помешало ненадёжное военное положение.

В газете *Красное знамя* 8 мая 1920 года выходит хроника в стихах с японским названием «Танка», направленная против японских оккупантов.

За свои политические публикации Т. терпит преследования и вынужден скрываться. В корабельном трюме он добирается до Китая, сперва в портовый город Тяньцзинь, а затем в Пекин. Вскоре за ним последуют его жена и приёмная дочь.

Т. связывается с протестным движением, инициированным китайскими студентами в мае 1919 года. Это движение борется

против империалистической политики Японии по отношению к Китаю — забастовками и призывом бойкотировать японские товары.

В русском эмигрантском журнале *Шанхайская жизнь* 10 апреля 1921 года выходит под заголовком *Мистерия революции* статья Т. о *Мистери Буфф* Маяковского.

Весной 1921 года Т. с женой и падчерицей едет легальным путём через Харбин на северо-востоке Китая в Читу, где уже собралась группа *Творчество*, к которой Т. тотчас примыкает. Он организует чтения с футуристическими стихами, издаёт детский журнал и учреждает мастерские нового пролетарского искусства. С 1921 по 1922 годы Т. руководит в Чите государственным издательством Дальневосточной республики и дружит с заместителем тамошнего наркома просвещения.

Большевистский печатный ландшафт Дальневосточной республики состоит в основном из газет и журналов, для которых Т. и его друзья-футуристы писали ещё и до учреждения республики.

Т. публикует стихи, рецензии и статьи; он пишет в том числе и о футуристических поэтах Велимире Хлебникове (1885–1922) и Алексее Елисеевиче Кручёных (1886–1968), а также вместе с Асеевым — о коллеге-художнике Пальмове; по-нем. в: Tret'jakov: *Gesichter der Avantgarde*, стр. 7–37 (перевод и стихотворный перевод: Fritz Mierau, Peter Ludewig, Marga Erb, Roland Erb).

Летом (июнь/июль) 1921 года Т. совершает короткую поездку из Читы в Москву, где встречается с Маяковским и Мейерхольдом, а также с наркомом просвещения Анатолием Луначарским. Т. перенимает идею окон РОСТА, художественно сформированных агитационно-пропагандистских плакатов, и организует один выпуск так называемых окон ДАЛЬТА, для которых пишет стихи к карикатурам Пальмова.

Выходит в свет второй сборник его стихов.

*Ясныш. Стихи 1919–1921*, Чита 1922, 64 стр.; в нём стихотворения «4 и 5 апреля 1920»; по-нем. в: Tretjakow: *Lyrik-Dramatik-Prosa*, сс. 27–28; а также «Поцелуй и глоток вина — не одно ли?», по-нем. под названием: “ein kuss wie ein schluck wein” в стихотворном переводе Gerhard Rühm

в: тот же: *Gesammelte Werke*. Bd. 1, Teil 2: *Gedichte*, под ред. Michael Fisch, Frankfurt a.M. u. Berlin 2005, с. 1276.

Осенью 1922 года Т. возвращается вместе с Асеевым в Москву, где он тотчас снова входит в контакт с Маяковским и Мейерхольдом. Маяковский предоставляет свою рабочую комнату Т. и его семье для проживания.

### 1922–1924: Москва — Пролеткульт и Левый фронт искусств (ЛЕФ)

В области культуры и искусства после Октябрьской революции возникает движение за пролетарскую культуру (Пролеткульт). Его главный штаб находится в центре Москвы в одном из городских особняков семьи предпринимателя Морозова. Поначалу художественную практику Пролеткульта определяют конструктивистские и футуристические концепции.

Октябрьская революция в России должна была запустить цепную реакцию революций во всём мире. В марте 1919 года был основан Коммунистический интернационал (Коминтерн), который взял на себя координацию и руководство этими революциями. Большие надежды возлагались на Германию. Но там, как и в других странах, не произошло успешных коммунистических переворотов.

На 10-м съезде партии РКП(б) в марте 1921 года принято решение о новой экономической политике (НЭП). Возникшее во время Гражданской войны натуральное хозяйство (военный коммунизм), система государственного реквизирувания и распределения, уступило место экономической ориентации на рынок.

Возникают многие новые художественные группы и писательские объединения, как и Левый фронт искусств (ЛЕФ) в качестве сборного резервуара художественного и литературного авангарда.

С 1922 по 1923 годы Т. — член центрального комитета Всероссийского Пролеткульта. Вместе со своей семьёй он переселяется из комнаты Маяковского в общежитие Пролеткульта, где живут актёры, режиссёры и музыканты. Общежитие находится напротив

особняка Морозова, штаба Пролеткульта; там же у московского театра Пролеткульта есть своя сцена.<sup>142</sup> Т. возглавляет пролеткультовскую мастерскую газетно-журнального дела, как и прикладной речи, и становится ближайшим соратником Сергея Эйзенштейна в Первом рабочем театре Пролеткульта.

В качестве второго материала о современном театре Т. пишет рецензию на спектакль *Великодушный рогоносец*, который считается образцовой биомеханической постановкой.

*Великодушный рогоносец*, в: *Зрелища 1* (1922) 8, сс. 12–13; по-нем. под заголовком »*Le Cocu Magnifique*«  
в: *Literaturtheorie und Literaturkritik in der frühsowjetischen Diskussion*, сс. 141–143 (перевод: Fritz Mierau).

Художник Георг Гросс (1893–1959) сообщает о встрече с Т. на приёме в Российском посольстве в Берлине.<sup>143</sup> Гросс не указывает год, он говорит лишь о «годовщине Октябрьской революции».<sup>144</sup> Поскольку при этом упомянут в числе гостей также Максимилиан Харден, из этого можно заключить, что речь идёт о пятой годовщине и что встреча с Т. состоялась в начале ноября 1922 года.<sup>145</sup> Гросс цитирует Т. такой фразой: «Надо сочинять стихи так, чтобы крестьянин мог по нашим стихам работать на тракторе».<sup>146</sup>

<sup>142</sup>Т. Гомолицкая-Третьякова: «О моём отце», с. 556.

<sup>143</sup>См. George Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*. Reinbek bei Hamburg 1974, с. 149.

<sup>144</sup>Там же, с. 148.

<sup>145</sup>Максимилиан Харден умер в октябре 1927 г., а с 1923 года этот берлинский журналист и писатель в основном находился в Швейцарии. Mel Gordon и Alma Law тоже исходят из того, что Т. осенью 1922 года был в Германии. См.: те же: *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*. Jefferson (North Carolina) 1996, стр. 82, примечание 15. В майле Татьяне Хофман от 03. февраля 2016 года Mel Gordon ссылается на то, что Alma Law, которой к этому времени уже не было в живых, получила информацию о давнем пребывании Т. в Берлине от его дочери Татьяны Гомолицкой-Третьяковой.

<sup>146</sup>Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, с. 149.



**Илл. 7.** Обложка журнала *ЛЕФ*, июнь-июль 1923.  
Фотомонтаж Александра Родченко.

Совместно с Маяковским Т. сочиняет агитационные стихи — например, *Рассказ про Клима из чернозёмных мест* о сельскохозяйственной выставке.

Зимой 1922 года под руководством Маяковского начинается подготовка к изданию журнала *ЛЕФ*, в редколлегию которого с самого начала входит Т. Вокруг журнала группируется Левый фронт

искусств с одноимённой аббревиатурой — писатели, художники и теоретики с левой ориентацией.

Весной 1923 года Т. публикует программные статьи в журнале *ЛЕФ*, в том числе «Трибуна ЛЕФа», «Откуда и куда? Перспективы футуризма» и «ЛЕФ и НЭП»; по-нем. в: Tretjakov: *Die Arbeit des Schriftstellers*, сс. 25–36 (перевод: Karla Hielscher), и в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 38–65 (перевод: Fritz Mierau).

15 января 1923 года Т. открывает Первый интернациональный художественный митинг в Москве с представителями Коминтерна и выступает там с заключительным словом.

Весной 1923 года Т. совместно с Эйзенштейном пишет работу *Выразительное движение*, первый вариант статьи «Монтаж аттракционов». Эйзенштейн размещает программу в номере *ЛЕФа* за июнь/июль, тогда как текст, сочинённый совместно с Т., остаётся неопубликованным.

Вдохновившись совместной работой с Мейерхольдом и Эйзенштейном, Т. сам становится драматургом. С конца 1922 года до апреля 1923 года он обрабатывает одну современную французскую пьесу, одну классическую русскую комедию и рассказ в стихах Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837) для дружественных режиссёров, прежде чем начать писать собственные пьесы.

4 марта 1923 года в театре Мейерхольда состоялась премьера спектакля *Земля дыбом* по пьесе *La Nuit* (1921) французского писателя Marcel Martinet (1887–1944) в обработке Т. (режиссёр В. Мейерхольд). В следующие восемь месяцев спектакль выдерживает свыше ста представлений. Перевод на русский язык Сергея Митрофановича Городецкого (1884–1967) под заглавием *Ночь* был опубликован в 1922 году с предисловием Троцкого.

В марте же 1923 года в театре-мастерской Мейерхольда поставлен спектакль по пьесе Т. *Непорочное зачатие*, сокращённо *Непорзач* — фарс по пушкинской *Гавриилиаде* (1821/22). Пьеса

возникла по заказу ЦК комсомола и предназначалась для комсомольского антирелигиозного Рождества.

26 апреля 1923 года в московском театре Пролеткульта состоялась премьера спектакля *Мудрец* по пьесе *На всякого мудреца довольно простоты* (1868) Александра Николаевича Островского (1823–1886) в обработке Т. и Александра Григорьевича Архангельского (1889–1938) (режиссёр С. Эйзенштейн). По инсценировке Эйзенштейн выпускает свой первый фильм *Дневник Глумова*.

Т. характеризует инсценировку Эйзенштейна как радикальный эксперимент с новыми театральными методами.

«*Мудрец* в Пролеткульте», в: *Зрелища*, 2 (1923) 38, с. 7; по-нем. в: Schlegel: »Eisensteins Weg«, сс. 15–17 (перевод: Hans-Joachim Schlegel).

Осенью 1923 года в режиссёрской мастерской театра Мейерхольда, превратившейся в государственный экспериментальный институт (ГЕКТЕМАС), Т. читает курс «Речестройка, интонация и поэтика».

7 ноября 1923 года, к пятой годовщине революции, состоялось первое представление по пьесе Т. *Слышишь, Москва?!* в московском театре Пролеткульта (режиссёр С. Эйзенштейн).

На основе двух постановок Эйзенштейна Т. описывает совместно разработанную концепцию театра аттракционов.

«Театр аттракционов. Постановки *На всякого мудреца довольно простоты* и *Москва, слышишь?* в 1-м рабочем театре Пролеткульта», в: *Октябрь мысли* (1924) 1, сс. 53–56; по-нем. в: *Ästhetik und Kommunikation*, 4 (1973) 13, сс. 79–82 (перевод: Karla Hielscher), и в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 66–73 (перевод: Fritz Mierau).

29 февраля 1924 года состоялась премьера по пьесе Т. *Противогазы* с труппой театра Пролеткульта на московском газовом предприятии (режиссёр С. Эйзенштейн).

## 1924–1925: Профессор в Пекине

Китай хотя и не колония, но Англия и США аннексировали такие привлекательные территории, как Гонконг и Шанхай. В Версальском договоре 1918 года Японии отошла китайская провинция Шаньдун (Цзяочжоу). Против этого с 1919 до середины 1920 г. были направлены ожесточённые акции протеста, проводимые студентами.

Советский Союз поддерживал националистические стремления, оказывая финансовую и кадровую помощь как национальной народной партии, так и образованной в 1921 году коммунистической партии Китая.

Откликнувшись на приглашение, Т. в начале февраля 1924 года едет в Китай и становится профессором русской литературы в Пекинском университете; через пару месяцев за ним последует его семья. Они живут в советском посольстве. На этом ареале Т. организует спортплощадки, издаёт стенгазету.

Т. пытается лучше понять политику и повседневность Китая: например, он принимает участие в многочисленных студенческих демонстрациях против колониальной политики Англии, США и Японии. Также Т. приглашает к себе в дом уличного художника — тот лепил фигурки из риса — чтобы познакомиться с его ремеслом.

Жена Т. работает в посольстве, его дочь посещает американскую школу и изучает там среди прочего китайский язык.

Из Пекина Т. публикует свыше 50 сообщений в советской прессе, в том числе пишет и о китайском театре.

Во время пребывания Т. в Китае в Москве выходят в свет следующие произведения:

*Итого. Стихи*, Москва 1924, 95 стр.; в нём стихотворения: «Марш-плакат» и «Рыд матерный»; по-нем. в: Tretjakow: *Lyrik — Dramatik — Prosa*, сс. 29–37 (перевод: Bernd Jentzsch и Adolf Endler).



**Илл. 8.** Обложка книги стихов Т. *Рычи, Китай!*

*Слышишь, Москва?! Агит-гиньоль в 4-х д.,* Москва 1924, 24 стр., 2-е изд. 1928; по-нем. в: Tretjakow: *Lyrik — Dramatik — Prosa*, сс. 41–66 (перевод: Marga Erb).

*Противогазы. Мелодрама в 3-х д.,* Москва 1924, 24 стр., 2-е изд. 1928 по-нем. в: Tretjakow: *Lyrik — Dramatik — Prosa*, сс. 67–97 (перевод: Günter Jäniche).

В августе 1925 года Т. возвращается из Китая в Москву.

## 1925–1930: Москва и юг — театр, кино и фактография

С середины 1920-х годов в политическом руководстве Советского Союза идёт сильная внутрипартийная борьба. Её протагонисты: Лев Давидович Троцкий (настоящее имя Л.Д. Бронштейн, 1879–1940), Николай Иванович Бухарин (1888–1938) и Иосиф Виссарионович Сталин (настоящее имя И.В. Джугашвили, 1878–1953). Неразборчивый в средствах диктатор Сталин одерживает верх.

11 декабря 1925 года XIV съезд коммунистической партии принимает решение об индустриализации преимущественно аграрного Союза Советских Социалистических республик, как это огромное государство называется с конца 1922 года (Советский Союз). Источником необходимых для этого средств должна была послужить — в качестве вынужденной меры — коллективизация сельского хозяйства. Новая экономическая политика отменяется в 1928 году.

С основанием Советского Союза Грузия, будучи частью Закавказской Социалистической Федеративной Советской республики, также входит в СССР. Одновременно с киностудиями в Москве и Ленинграде развивается кинопроизводство и в столице Грузии Тифлисе (Тбилиси).

В сентябре 1925 года Т. становится заместителем председателя худсовета государственной киностудии (Совкино) в Москве. В этой функции он контролирует в сентябре и октябре 1925 года съёмочные работы, ведущиеся в Одессе, по *Броненосцу Потёмкину* Эйзенштейна и работает над титрами для фильма.

*1905 год. Броненосец «Потёмкин», Москва 1925, 8 стр.*

Немного позднее Т. публикует короткий текст, посвящённый кинорежиссёру Эйзенштейну.

«Эйзенштейн — режиссёр-инженер», в: *Советский экран*, (1926) 1, с.6; по-нем. в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 74–76 (перевод: Fritz Mierau).

23 января 1926 года состоялась премьера спектакля по пьесе Т. *Рычи, Китай!* в государственном театре Мейерхольда (режиссёр Василий Фёдорович Фёдоров, 1891–1971, с поправками



**Илл. 9.** Т. 1928 год, фото Александра Родченко.

Мейерхольда). Пьеса продержалась в репертуаре шесть лет, это был советский и международный успех.

В мае 1926 года Т. публикует текст к пятилетию театра Мейерхольда.

«Пятилетие театра имени Мейерхольда», в: *Комсомолия* (1926) 5, сс. 68–70; по-нем. в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 77–80 (перевод: Fritz Mierau).

В виде текста пьесы *Рычи, Китай!* публикуется только в 1930 году. В 1926/27 гг. выходит сборник стихов и книга очерков о Китае.

*Рычи, Китай! Стихи*, Москва 1926, 48 стр.

*Чунго*. Москва 1927, 261 стр., 2-е изд. 1930, 347 стр.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup>‘Чунго’ (Чжонг-гуо) — самоназвание Китая и означает ‘Срединная империя’.

Т. пишет эскиз для фильма-путешествия *Москва — Пекин*, который он хочет снять вместе с Эйзенштейном. В январе 1926 года оба планируют фильм *Чунго* о китайском революционном движении; они ходатайствуют о киноэкспедиции в Китай. В феврале и марте 1926 года Т. пишет в подготовке к проекту фильма о Китае синопсис для приключенческого фильма в трёх частях: *Жёлтая опасность*, *Голубой экспресс* и *Китай рычит*.<sup>148</sup> В замыслах — буффонада с применением китайских фарсов, кинохроника во время съёмочных работ и серия из десяти коротких фильмов-лекций о Китае.

Кинопроекты о Китае не осуществились. Причина — нехватка валюты у советских киноинстанций и нестабильная политическая ситуация в Китае, как предполагает Оксана Булгакова в своей биографии Эйзенштейна.<sup>149</sup> Что касается Т., то могли быть и причины, связанные со здоровьем, которые заставили его изменить планы.

В середине 1926 года Т. проводит некоторое время в санатории.<sup>150</sup> Вероятно, он впервые попадает на Северный Кавказ и в Грузию. Отныне он будет возвращаться туда почти десять лет подряд — по личным, но вскоре и по профессиональным причинам. У него устанавливаются тесные отношения с расположенной там образцовой коммуной, впоследствии колхозом, и одновременно завязываются контакты с грузинским объединением художников авангарда, которые называют себя, как и московская группа, Левым фронтом искусств (ЛЕФ).

Т. пишет стихи для детей, которые должны подвигнуть их на причудливые игры. Конструктивист и фотохудожник Александр Михайлович Родченко (1891–1956) вдохновляется от этих стихов

---

<sup>148</sup> Три эскиза фильмов опубликованы в: Сергей Третьяков: *Кинематографическое наследие. Статьи, очерки, стенограммы, выступления, доклады. Сценарии*, сост. Ирина Ратиани, Санкт-Петербург 2010, сс. 212–220.

<sup>149</sup> См. Oksana Bulgakowa: *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*, Berlin, с. 89.

<sup>150</sup> Относительно серии репортажей Т. о санатории как о «ремонтной мастерской» см. Хофман: «Новая »женщина-человек« в данном томе.

на создание фигурок животных из бумаги, которые он сфотографирует для лёгкого осуществления монтажа отдельных частей. Они планируют совместную книжку со стихами Т. и фотографиями Родченко, но эта книжка так же не осуществилась, как и запланированный вместе с нею мультфильм.

«Самозвери», в: *Пионер* (1926) 22, сс. 6–7, и 23, сс. 6–8 (с рисунками Бориса Владимировича Покровского).

Стихи Т. и фотографии Родченко сведены воедино в: Aleksandr M. Rodčenko u. Sergej M. Tret'jakov: *Samozveri. Selbst Gemachte Tiere*, под ред. Werner Fütterer и Hubertus Gassner, перевод и переложение стихов Oskar и Volker von Törne, Köln 1980.

В ноябре 1926 года Т. в Абхазии, в Сухуми на Чёрном море. Оттуда он едет в Баку (ныне столица Азербайджана) к Эйзенштейну, который там занят сценами к фильму *Генеральная линия*. Оба думают над дальнейшими совместными проектами.

Создание пьесы *Хочу ребёнка*, за которую — как предполагает Мирау — Т. взялся ещё в конце 1925 года,<sup>151</sup> тоже можно рассматривать в этом биографическом контексте. Если Эйзенштейн называет *Хочу ребёнка* «блестящей пьесой» ещё весной 1926 года,<sup>152</sup> то к этому времени текст первой версии продвинулся уже далеко. План написать вторую версию для сельской публики мог развиваться параллельно написанию первой версии.

28 сентября 1926 года *Хочу ребёнка* принят к постановке государственным театром Мейерхольда; 29 ноября театр запросил разрешение на постановку.

С 1927 по 1929 годы Т. — сотрудник журнала *Новый ЛЕФ*, пять последних выпусков которого он готовит в качестве главного

---

<sup>151</sup>См. Mierau: *Erfindung und Korrektur*, с. 84

<sup>152</sup>См. Сергей Эйзенштейн: «Констанца. Куда уходит *Броненосец Потёмкин*» в: *Броненосец Потёмкин*, сост. Наум Клейман и К. Левина. Москва 1969, сс. 290–292, здесь с. 292.

редактора, после того, как Маяковский вышел из редакции. Жена Т. работает секретаршей и архивисткой журнала. Т. придерживается концепции документальной литературы и называет газету эпосом, соответствующим духу времени.

После готовности так называемого дома Госстраха, первого жилищного проекта под руководством ведущего конструктивистского архитектора Моисея Яковлевича Гинзбурга (1892–1946), Т. въезжает со своей семьёй в 1927 году в двухкомнатную квартиру в современном жилом комплексе на Малой Бронной, номер 21 / 13. Эта квартира используется также в качестве редакции *Нового ЛЕФа*, а ванная комната — в качестве фотолaborатории.

Alfred Hamilton Barr Jr. (1902–1981), американский историк искусства и директор-основатель Музея современного искусства в Нью-Йорке, который зимой 1927 / 28 гг. посетил Москву и встречался там со многими художниками и интеллектуалами, описывает квартиру Т.: «He lives in an apartment house built in the severely functional style of Gropius and Le Corbusier. His study is filled with books and periodicals on China, modern architecture, and the cinema. In this laboratory atmosphere, behind this mask of what seems ostentitious efficiency, there is profound seriousness and very real sensibility».<sup>153</sup>

3 января 1927 года Т. принимает участие в дискуссии о постановке Мейерхольда *Ревизор*. Кроме того, он готовит экранизацию *Рычи, Китай!* и работает над совместным сценарием научно-популярного фильма о современных неврозах.

16 февраля 1927 года в Главреперткоме вновь состоится обсуждение пьесы *Хочу ребёнка!* При этом предметом обсуждения является уже вторая версия пьесы. Несмотря на переработку текста, постановка не разрешена.

В *Новом ЛЕФе* в марте 1927 года публикуются две сцены второй версии *Хочу ребёнка!*

---

<sup>153</sup> Alfred H. Barr: «The LEF and Soviet art», в: *transition*, 2 (1928) 14, сс. 267–270, здесь сс. 267–268.; а так же Sybil Gordon Kantor: Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art, Cambridge (Massachusetts) и London 2002, сс. 166–169.

Т. защищает свою пьесу в *Программах государственных академических театров*.

С середины марта до начала октября 1927 года Т. — драматургический консультант государственной киностудии Грузии в Тифлисе. В это время он предпринимает свою первую поездку в Сванетию, в 1928 году он во второй раз едет в отдалённый горный район Кавказа.

*Сванетия. Очерки из книги «В переулках гор», Москва 1928, 64 стр.*

В апреле 1927 года Т. читает в столице Грузии один из нескольких докладов о задачах Левого искусства.

Осенью 1927 года Т. руководит конференцией *ЛЕФ и кино*, на которой он пытается быть посредником между сторонником строгих документалистов Дзигой Вертовым (1895–1954) и режиссёрами игрового кино — такими, как Эйзенштейн.<sup>154</sup>

Т. вовлечён также и в план экранизировать *Капитал* Карла Маркса, об этом плане Эйзенштейн говорит ему в октябре 1927 года.<sup>155</sup>

В мае 1928 года Т. публикует три текста об Игоре Терентьеве и его театре в ленинградском Доме печати.

«Новаторство и филистерство. По поводу театра И. Терентьева», в: *Читатель и писатель* (1928) 21, стр. 5; «Изобретательный театр. О театре ленинградского Дома печати», в: *Рабочая Москва*, 24 мая 1928; «Перегибайте палку! О режиссёре И.Терентьеве», в: *Новый ЛЕФ*, 2 (1928) 5, сс. 33–34.

В декабрьском выпуске *Нового ЛЕФа* 1928 года Терентьев публикует свою концепцию постановки *Хочу ребёнка!*

---

<sup>154</sup>См. «ЛЕФ и кино. Стенограмма совещания» в: *Новый ЛЕФ*, 1 (1928) 11/12, сс. 50–70; по-нем. в: *Sowjetischer Dokumentarfilm*, под ред. Wolfgang Klauе и Manfred Lichtenstein, Berlin 1967, сс. 119–130.

<sup>155</sup>См. Werner Sudendorf: Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk, München 1975, с. 80.

В начале и середине декабря 1928 года Т. принимает участие вместе с Терентьевым и Мейерхольдом в двух обсуждениях в Главреперткоме пьесы *Хочу ребёнка!* — пьеса остаётся запрещённой, однако Мейерхольд получает разрешение на постановку. Терентьеву обещано разрешение на постановку спектакля за пределами Москвы.

До весны 1929 года Т. пишет сценарий фильма *Хочу ребёнка!* по мотивам своей пьесы. Фильм не осуществился.

В Берлине в 1929/30 гг. появляются переводы и обработки *Рычи*, *Китай!* и *Хочу ребёнка*, хотя русских изданий этих пьес всё ещё нет.

*Brülle China! Ein Spiel in 9 Bildern*, единственный авторизованный перевод Leo Lania. Berlin 1929.

*Brülle China! Sieben Bilder*, свободная обработка Leo Lania. Berlin 1929.

*Ich will ein Kind haben. Ein Produktionsstück in 10 Szenen (5 Akten)*, авторизованный перевод Ernst Hube, обработка Bert Brecht, о.О., о.Ж.

*Ich will ein Kind haben* («*Die Pionierin*»), авторизованный перевод Ernst Hube, обработка Bert Brecht., Freiburg i.Br. о.Ж. [1930].

Т. пишет три киносценария, на основе которых в сотрудничестве с грузинскими режиссёрами один за другим выходят фильмы: *Элисо* (1928), *Соль Сванетии* (1930) и *Хабарда* (1931).

Сценарий *Элисо* Т. пишет вместе с режиссёром Николаем Михайловичем Шенгелая (1903–1943) на основе опубликованного в 1882 году рассказа грузинского писателя Александра Казбеги (1848–1893), который почитается в Грузии и сегодня, потому что описывает власть тиранов в царской России.

На репортажах Т. из его поездок по Сванетии базируется сценарий фильма *Соль Сванетии* (оригинальное название: *Джим Шуанте*). Фильм, снятый режиссёром Михаилом Константиновичем Калатозовым (1903–1973), повествует об архаической жизни в отдалённой кавказской долине.

*Хабарда* режиссёра Михаила Эдишеревича Чиаурели (1894–1974) также рассказывает о столкновении традиций и прогрессив-

ного духа коммунизма. Борьба за старый городской квартал в грузинской столице Тифлисе — исходный пункт для экспрессивной сатиры.

С 1925 по 1930 гг. Т. написал около 50 текстов на тему кино. Он разрабатывает, например, принцип конструктивистского киносценария и публикует текст «Производственный сценарий» в февральском выпуске *Нового ЛЕФа* за 1928 год: по-нем. в: Tretjakov: *Die Arbeit des Schriftstellers*, сс. 50–56 (перевод: Karla Hielscher), и в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 107–114 (перевод: Fritz Mierau).

Т. принадлежит также очерк «Наше кино» о советском кино и его режиссёрах для книги *Фильм — международный язык взаимопонимания между народами* (Москва 1928), изданной Всесоюзным обществом культурных связей с заграницей (ВОКС) и по-нем. в: Sergej M. Tretjakov: *Die Arbeit des Schriftstellers*, сс. 57–73.

В феврале 1929 года Т. участвует в качестве репортёра газет *Рабочая Москва* и *Вечерняя Москва* в первом советском рейсе на аэросанях.

*Полным скользом*, Москва 1929, 107 стр. (в соавторстве с Борисом Васильевичем Громовым).

В сборнике *Литература факта* Т. публикует несколько очерков, часть из которых уже публиковалась в *Новом ЛЕФе*.

«Новый Лев Толстой», «Биография вещи» и ещё шесть очерков в: *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа*, сост. Николай Чужак, Москва 1929; семь из восьми текстов Т. — по-нем. в: *Lyrik — Dramatik — Prosa*, сс. 191–236 (переводы: Ruprecht Willnow и Charlotte Kossuth).

Т. издаёт свой самый объёмный сборник стихотворений и пишет путевой очерк о маленькой Тувинской народной республике на юге Сибири у северо-западной границы Монголии.

*Речевик. Стихи*, Москва и Ленинград 1929, 190 стр.

*В Танну-Туву*, Москва и Ленинград 1930, 104 стр. (в соавторстве с В. Мачавариани).

Наряду с его работой над стихами, театральными пьесами, киносценариями и другими текстами в прозе и помимо его сотрудничества в редакционном коллективе журналов *ЛЕФ* и *Новый ЛЕФ* Т. продолжает работать журналистом в разных органах печати. Он регулярно публикует статьи в литературных отделах, репортажи и путевые очерки в таких значительных газетах, как *Правда*, *Известия* и *Красная газета*, и в журналах — *Прожектор*, *Смена*, *Жизнь искусства*, *Революция и культура*, *30 дней*, а с 1930 года в *СССР на стройке*, основанном Максимом Горьким крупноформатным рекламным журналом, который ежемесячно на нескольких языках сообщал о достижениях Советского Союза.

Т. также страстный фотограф. Свои статьи и книги он иллюстрирует собственными фотографиями.

### 1930–1931: Колхозы на Кавказе и поездка с лекциями в Германию

С 1928 по 1932 г. в Советском Союзе более 60% крестьянских хозяйств переведены в колхозы. На Северном Кавказе к началу 1930-х годов проведена почти полная коллективизация. Официальная пропаганда направлена против кулаков. Кого к ним причислить, всюду решается по-разному. Тысячи людей лишаются собственности, депортируются или вынуждены бежать.

В то же самое время Германия постепенно поднимается после краха мировой экономики в октябре 1929 года. К 1932 году число безработных достигает шести миллионов. Экономический и политический кризис способствует политизации искусства и литературы.

С января по март 1930 года Т. работает в колхозном комбинате *Вызов* в северокавказском округе Терек в качестве инструктора, инспектора, функционера просвещения и редактора комбинатской



**Илл. 10.** Т. в Германии, 1931 год.

газеты *Вызов*. Колхоз развился из основанной в 1920 году коммуны *Коммунистический маяк*. С июля 1928 года Т. каждый год проводит несколько месяцев в сельскохозяйственном производстве. Он дружит с Иваном Кирилловичем Мартовицким, руководителем коммуны. На втором году своей кооперации Т. становится членом коммуны, а на третьем году также членом совета в колхозе-комбинате.

*Вызов. Колхозные очерки*, Москва 1930, 328 стр., 2-е, дополненное изд., Москва 1932, 364 стр.

*Месяц в деревне Июнь-июль 1930 г.). Оперативные очерки, Москва 1931, 256 стр.*

Т. глубоко потрясён самоубийством Маяковского 14 апреля 1930 года.<sup>156</sup> Он пишет статью в память о друге и чествует его как революционного бойца.

«Митинговщик-массовик», в: *Вечерняя Москва*, 17 апреля 1930 года.

В апреле 1930 года государственный театр Мейерхольда даёт гастроли в Германии и Франции, в программе значится и *Рычи, Китай!*. Пьеса теперь опубликована и в Советском Союзе.

*Рычи, Китай! Событие в 9-ти звеньях*, Москва и Ленинград 1930, 95 стр.; по-нем. Berlin 1929 (перевод: Leo Lania); заново в: Tretjakow: *Zwei Stücke*, сс. 5–82 (перевод: Fritz Mierau).

Т. публикует книгу о Китае, в которой он опробовал новый метод документалистики.

*День Ши-хуа. Био-интервью*, Москва 1930, 392 стр. Переиздания: 1931, 1933, 1935. Переводы на немецкий, английский, польский, чешский; по-нем. Berlin 1932 (перевод: Alfred Kurella).

В конце декабря 1930 года Т. едет в Берлин. Художник, график и кинорежиссёр Ханс Рихтер (1888–1976), друживший не только с Эйзенштейном, но и со многими другими русскими художниками, принимает его у себя в квартире в Груневальде,<sup>157</sup> и отсюда Т.

<sup>156</sup> Александр Вильямович Февральский сообщает о телефонном разговоре, который состоялся у него с Т. через несколько часов после смерти Маяковского. См. тот же: «Letzte Begegnungen» в: *Erinnerungen an Majakowski*, под ред. Gerhard Schaumann, Leipzig 1972, сс. 264–270, здесь с. 267.

<sup>157</sup> См. Hans Richter: «Begegnungen in Berlin» в: *Avantgarde Osteuropa 1910–1930 [Ausstellungskatalog]*, под ред. Eberhard Roters, Berlin 1967, сс. 13–21, здесь с. 19. Рихтер говорит о том, что Т. появился у него в пер-

разъезжает по Германии шесть месяцев лишь с короткими перерывами. Свой первый доклад на тему «Писатель и социалистическая деревня» он читает 21 января 1931 года в рабочем квартале Берлина — Веддинге — по приглашению Общества друзей новой России. Затем следуют выступления в Кёнигсберге, Дрездене, Штутгарте, Франкфурте-на-Майне, Гамбурге, Аахене и Хайдельберге.

В Гамбурге в марте 1931 года Ханс Хенни Янн (1894–1959) говорит вступительное слово к докладу Т.<sup>158</sup> Три года спустя Янн с отторжением вспоминает о третьяковской эйфории роста. Этот русский говорил «о плодах работы машин с одержимостью, опьянённо».<sup>159</sup> Велись также многочисленные полемики относительно третьяковского понимания литературы и образа писателя.<sup>160</sup>

---

вый раз ещё «в конце двадцатых годов». Либо Рихтер ошибается, либо Т. действительно бывал в Берлине чаще, чем это принято считать.

<sup>158</sup>См. Hans Henny Jahnn: «[Einführende Worte zu einer Rede von Tretjakow]» [1931] в: тот же: *Schriften zur Kunst, Literatur und Politik*, под ред. Ulrich Bitz, Uwe Schweikert, Sandra Hiemer и Werner Irro, Teil 1: Leib — Baukunst — Musik, 1915–1925. Gesellschaft — Kunst — Handwerk, 1926–1935, Hamburg 1991, сс. 650–654.

К гамбургскому выступлению Т., которое сопровождалось показом фильма о прогрессе коллективизации сельского хозяйства в Советском Союзе, в *Hamburger Anzeiger*, многотиражной лево-либеральной ежедневной газете появилось короткое сообщение. См. L.-th: «Tretjakoff sprach» в: *Hamburger Anzeiger*, 9. März 1931, [с. 3] 1. Приложение к № 57 [L.-th — вероятно, сокращение имени журналиста Erich Lüth, 1902–1989].

<sup>159</sup>См. Jahnn: «[Auszug aus Bornholmer Aufzeichnung vom 21. November 1934]» в: тот же: *Schriften zur Kunst, Literatur und Politik*. Teil 2: Politik — Kultur — Öffentlichkeit, 1946–1959, сс. 1014–1015, здесь с. 1014.

<sup>160</sup>С критическими рецензиями на выступления Т. в Берлине и других немецких городах выступили Зигфрид Красауэр в апреле 1931 года во *Frankfurter Zeitung* и немного спустя Людвиг Маркузе в еженедельнике *Das Tage-Buch*; Бенн в августе 1931 года в своей радиопередаче о *Новом литературном сезоне* подробно останавливается на Т.; и из Италии американский писатель Эзра Паунд пишет *Open letter to Tretjakov*, не оговаривая, на какой репортаж Т. он ссылается. Тексты опубликованы в: *Russen in Berlin*, под ред. Miergau, сс. 544–565. Год спустя Лукач, говоря

Доклад »Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf« опубликован в: *Das neue Rußland*, 7 (1931) 2–3, сс. 39–52, заново в: Tretjakov: *Die Arbeit des Schriftstellers*, сс. 117–134.

19 апреля 1931 года Т. снова в Берлине и читает второй доклад под названием «Новый тип писателя», на сей раз в театре на Ноллендорф-плац. Вступительное слово к докладу говорит Бертольт Брехт.

В Берлине Т. встречается не только с Брехтом, но и с музыкантом Хансом Эйслером (1898–1962), певцом Эрнстом Бушем (1900–1980), художником-монтажёром Джоном Хартфилдом (1891–1968), режиссёром и руководителем театра Эрвином Пискатором (1893–1966), а также с коллегами-писателями Теодором Пливье (1892–1955) и Йоханнесом Р. Бехером (1891–1958). В Штутгарте он знакомится с врачом и писателем Фридрихом Вольфом (1888–1953) и с Грегором Гогом (1891–1945), основателем Братства бродяг, а в короткой поездке в Данию он встречает коммунистического коллегуписателя Мартина Андерсена Нексё (1869–1954). О своих встречах он пишет литературные портреты и тем самым получает материал, из которого впоследствии возникает книга *Люди одного костра*.

Т. публикует многочисленные статьи о Германии в советской прессе.

В июне 1931 года Т. ненадолго в Москве. На Западе он читает доклад о кино.

В Берлине выходит избранное из двух его книг, опубликованных в 1930 и 1931 гг. — *Вызов и Месяц в деревне*.

*Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, перевод на нем. Rudolf Selke, Berlin 1931, 400 стр.

о романе Оттвальта в журнале *Die Linkskurve*, ещё раз упоминает хвалу Третьякова, адресованную литературе репортажа.

См. к этому также Fritz Mierau: «Tretjakow in Berlin» в: *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933. Aufsätze, Bilder, Dokumente*, под ред. Klaus Kändler, Helga Karolewski и Ilse Siebert, Berlin 1987, сс. 206–211.

## 1932–1937: Международные успехи, планы и всё большая изоляция

Власть большевиков или РКП(б), обозначенная как диктатура пролетариата, обретает всё более жёсткие формы. Выссылкой Троцкого и объявлением войны защитникам НЭПа, которые группировались вокруг Бухарина, с 1929 года всё более ослабляется внутривнутрипартийная оппозиция.

Меры принуждения к коллективизации сельского хозяйства ведут в 1932/33 гг. к голоду и почти к полному краху производства продуктов. Но индустриализация Советского Союза всё равно форсируется дальше.



**Илл. 11.** Т. (крайний справа) и (слева направо) французский писатель Рене Аркос (1880–1959), советская парашютистка Нина Алексеевна Каменева (1916–1973), бельгийский график и художник Франс Мазерель (1889–1972) и Бертольт Брехт, Москва 1935 г.

С 1932 года культурная сцена унифицируется, в ней утверждается доктрина социалистического реализма.

Реагируя на переход власти к национал-социалистам в Германии, социал-демократические и либеральные политические силы должны выступить единым фронтом против фашизма.

После убийства Сергея Мироновича Кирова (1886–1934), первого секретаря Ленинградской партийной организации, правительство СССР берёт на себя право, в рамках чрезвычайных мер, ликвидировать старую элиту большевиков — тем самым приводится в действие машинерия террора, охватывая всё более широкие круги населения.

В мае 1932 года, в связи с приездом в Москву Брехта, Т. пишет о нём статью в *Литературной газете*. Ради премьеры фильма *Куле Вампе* в Советском Союзе Брехт на короткое время остаётся в Москве и несколько раз встречается с Т. и общими друзьями. После этого начинается переписка с Брехтом, которая продлится до мая 1937 года, то есть почти до самого ареста Т.<sup>161</sup>

Нидерландский кинодокументалист Йорис Ивенс (1898–1989) снимает в 1931/32 гг. в Магнитогорске, который тогда был строящимся индустриальным и рабочим городом нового типа, фильм *Песнь о героях*. При этом он знакомится с Т., который пишет и о нём статью.

Йорис Ивенс, в: *Юный пролетарий*, (1932) 25–26, сс. 17–18; по-нем. в: : Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 370–376 (перевод: Fritz Mierau).

---

<sup>161</sup> См. «Briefe an Bertolt Brecht (1933–1937)» в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 402–416. Отношения Т. с Брехтом интенсивируются из-за продолжительного — в связи с болезнью — пребывания в Москве жены Брехта Helene Weigel осенью 1933 года. В одном из немногих сохранившихся писем Брехт благодарит Т. «за энергию и дружелюбие, с какими Вы взяли на себя заботу о Хелли». См. тот же: “An Sergej M. Tretjakow” [Ende Dezember 1933 / Anfang Januar 1934] в: тот же: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 28, Briefe (1) Briefe 1913–1936, обраб. Günter Glaeser под ред. Wolfgang Jeske и Paul-Gerhard Wenzlaff, 1998, сс. 398–399, здесь с. 398.

Родившийся в Будапеште писатель Артур Кёстлер (1905–1983), который приезжал в 1932/33 гг. в Советский Союз, полагает, что Т. в то время был директором русского отделения Международного объединения революционных писателей (МОРП). Кёстлер видел тогда Т. «на вершине славы и официального благорасположения».<sup>162</sup>

Т. участвует в Первом Всесоюзном съезде колхозных ударников, проходящем в Москве с 15 по 19 февраля 1933 года. Вскоре после этого он пишет Брехту, что конференция, в которой участвовало 1513 делегатов 45 национальностей Советского Союза, «дала ему огромное количество впечатлений и материала для литературной работы».<sup>163</sup>

В конце лета 1933 года Т. снова посещает колхозы на Северном Кавказе. Он хочет на примере судеб пятидесяти-семидесяти человек, которых он встречал до 1930 года и которые были названы в его книгах о колхозе, выяснить, «что произошло с ними за это время».<sup>164</sup>

Своей книгой о Сибири Т. прославляет хозяйственное освоение области вдоль рек Ангары и Енисея.

*Страна А — Е. Очерки, Москва 1932, 151 стр.*

Т. планирует сделать путеводитель нового вида по Москве. Совместно с именитыми, частью дружественными ему коллегами он хочет проработать следующие темы: Красная армия — Татьяна Николаевна Сосюпа Тэсс (1906–1983); река Москва — А. Зорич (псевдоним Василия Тимофеевича Локтя, 1899–1937); искусство — Юрий Карлович Олеша (1899–1960); промышленность — Борис Николаевич Агапов (1899–1973); крематории и кладбища — Исаак Эммануилович Бабель (1894–1940); пережитки капитализма — Илья Ильф (1897–1937) и Евгений Петров (1903–1942).

---

<sup>162</sup> Arthur Koestler: *Die Geheimschrift. Bericht eines Lebencmp.* 1932 bis 1940, Wien, München, Basel 1955, с. 65.

<sup>163</sup> «Briefe an Bertolt Brecht», с. 402 [Письмо от 27 февраля 1933 года]. Для сохранения аутентичности в цитатах из писем не исправлялись ошибки правописания.

<sup>164</sup> Там же, с. 403 [Письмо от 15 июля 1933 года].

Есть у него планы и на пьесу о коллективизации. Пьеса должна показать рост колхоза от начала революции до 1930-х годов.<sup>165</sup>

К этому добавляются различные проекты немецко-русского сотрудничества как результат его поездки в Германию. Т. переводит на русский язык пьесы Брехта, обсуждает с композитором Хансом Эйслером различные идеи совместной работы<sup>166</sup> и планирует с Эрнстом Оттвальтом параллельные очерки о капиталистическом и социалистическом директорах.<sup>167</sup>

Б. Брехт : *Эпические драмы*, Москва и Ленинград 1934, 184 стр. (в переводе Т.)

С 1933 по 1935 годы Т. — редактор русского издания журнала *Интернациональная литература* и до своего ареста в 1937 году член редакционного комитета немецкого издания.

Т. хороший оратор и выступает в качестве радиокomentатора по торжественным поводам на Красной площади в Москве. Ещё в 1931 году он создал писательскую бригаду для радиорепортажей с Красной площади и возглавлял её. Для этого он пишет партитуры вместо текстов. Участники репортажей, посвящённых одной теме, должны импровизировать. Т. руководит радиопередачами до 1937 года.

<sup>165</sup> Незаконченная пьеса описана в: Hans Richter: *Der Kampf um den Film. Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film*, под ред. Jürgen Römhild, München 1976, сс. 122–123. В своём последнем письме Брехту от 3 мая 1937 года Т. говорит о том, что снова хочет приняться за пьесу о коллективизации. Название пьесы: «Мы насытим земной шар». См. Tretjakow: «Briefe an Bertolt Brecht», с. 416.

<sup>166</sup> См. Sergej M. Tretjakov: «Briefe an Hanns Eisler» в: тот же: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 395–401.

<sup>167</sup> См. «Briefe an Bertolt Brecht», сс. 403–404. [Briefe vom 15. u. 16. Juli 1933]. Т. видит образец советского директора в лице своего друга Мартовицкого, руководителя колхоза-комбината на Кавказе, Эрнст Оттвальт должен противопоставить ему в совместной запланированной книге «Двойная биография-интервью» капиталистическую параллель. См. Tretjakow: «[Autobiographie]»; с. 18 и примечание редактора к короткому тексту об Оттвальте в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, с. 482.

17 апреля 1934 года Вальтер Беньямин (1892–1940) в Париже произносит по радио речь «Автор как производитель», в которой превозносит перед международной публикой Т. не только как писателя авангарда, но и как политического автора.<sup>168</sup>

В июне 1934 года Т. является соорганизатором Первого всесоюзного конгресса очеркистов. Он сообщает об этом в *Правде* от 5 июня. Публикуются очередные очерки о колхозной жизни.

*Тысяча и один трудодень*, Москва 1934, 144 стр.; по-нем. Zürich, Moskau, Leningrad 1935, 136 стр.

В начале лета 1934 года в Москве находится датская журналистка и писательница Карин Михаэлис (1872–1950). Она неоднократно встречается с Т. и его женой Ольгой.<sup>169</sup>

С 17 августа по 1 сентября 1934 года Т. принимает участие в Первом Всесоюзном съезде советских писателей.<sup>170</sup> Он держит короткую речь о международном сотрудничестве, протокол съезда выходит в свет под его редакцией.

Сразу после съезда Т. пишет 8 сентября Брехту, который не присутствовал, письмо, характеризующее поворот в советской литера-

<sup>168</sup>См. Walter Benjamin в: «Der Autor als Produzent», в: *Versuche über Brecht*, под ред. Rolf Tiedemann, 3-е изд. Frankfurt a.M. 1971, сс. 95–116, здесь сс. 98–99. Эта речь заметно повлияла на восприятие Третьякова в ФРГ ещё и в конце 1960-х годов и в начале 1970-х. См к этому: Eduard Jan Ditschek: «Ein Schriftsteller der Übergangsgesellschaft. Die Tretjakow-Rezeption der Neuen Linken in der BRD» [Vortrag, Universität Zürich, Slavisches Seminar, 31. Mai 2014], [http://www.slav.uzh.ch/dam/jcr:fffff-d215-d0f6-ffff-ffffa335159e/VortragEJD\\_Tretjakov\\_Rezeption\\_neue\\_Linke.pdf](http://www.slav.uzh.ch/dam/jcr:fffff-d215-d0f6-ffff-ffffa335159e/VortragEJD_Tretjakov_Rezeption_neue_Linke.pdf) (26.09.2017)

<sup>169</sup>Беньямин, который только что посетил Брехта в Сведенборге, пишет 23 июля 1934 года: «Вчера была Карин Михаэлис, которая только что вернулась из поездки в Россию, и она в восторге». Тот же: «Gespräche mit Brecht. Svendborger Notizen», в: тот же: *Versuche über Brecht*, сс. 117–135, здесь с. 120.

<sup>170</sup>См. *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, под ред. Hans-Jürgen Schmitt и Godehard Schramm, Frankfurt a.M. 1974.

турной политике: «В настоящий момент мы на поворотном пункте: экстенсивная тема передаёт первенство интенсивной. Литература репортажа ищет больших форм, а лирика проникает внутрь эпоса. Однобокий интеллектуализм (техницизм) терпит сильнейшие нападки от эмоционального принципа. Востребована эмоциональная сложность. Литература требует не только поперечный разрез потока жизни (репортажный натурализм, гражданский реализм), но и срез повдоль времени (то есть в будущее — исторически диалектически)».<sup>171</sup>

С 1934 по 1937 гг. Т. — один из двух заместителей Михаила Ефимовича Кольцова (1898–1940), председателя Иностранной комиссии Союза писателей СССР, основанного в 1932 году. В этой функции Т. берёт на себя опеку иностранных писателей, приезжающих в Советский Союз. Так, он сопровождает после писательского конгресса иностранных его участников, в том числе группу немецких писателей, в их многодневной поездке по Советскому Союзу. В этой поездке Т. подружился с Оскаром Мария Графом (1894–1967); возникает прямо-таки задушевная дружба по переписке.<sup>172</sup>

Во время писательского конгресса Т. знакомится также с английской журналисткой, писательницей и политической активисткой Адой Элизабет Джонс (1888–1962), которая после смерти её мужа, журналиста и издателя Сесила Честертон (1879–1918) переняла его имя. В книге о своём путешествии по фашистской Германии и Советскому Союзу Честертон подробно останавливается на встрече в Москве и характеризует Т. как пламенного феминиста («an ardent feminist»).<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Briefe an Bertolt Brecht, с. 407.

<sup>172</sup> См. Oskar Maria Graf: Graf: *Reise in die Sowjetunion 1934. Mit Briefen von Sergej Tretjakow*, под ред. Hans-Albert Walter, Darmstadt u. Neuwied 1974. Tret'jakovs «Briefe an Oskar Maria Graf» также в: тот же: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 417–444.

<sup>173</sup> См. Cecil Chesterton: *Sickle or Swastika*, London 1935, сс. 210–212, здесь с. 210.

Т. — инициатор немецкого издания документации о спасении команды советского корабля *Челюскин*, который в своей экспедиции в Северный Ледовитый океан 1933/34 гг. был затёрт льдами и затонул.

*Tscheljuskin. Ein Land rettet seine Söhne.* Redakteur-Konstrukteur: Sergej Tretjakow; Авторы и составители: Leonid Muchanow, Michail Goldberg, Sergej Dikowski, Moskau u. Leningrad 1934, 222 стр.

В феврале 1935 года Т. принимает участие в пленуме Союза советских писателей в Минске.

Т. знакомит Брехта, который с середины марта до конца мая 1935 года пребывает в Москве и Ленинграде, с Мэй Ланьфаном (1894–1961), знаменитым китайским актёром и мастером женских ролей, который как раз гастролирует в Москве.

По случаю турне Мэй Ланьфана Т. пишет в марте 1935 года в *Литературной газете* серию статей об актёре и о китайском театре, например, «Мэй Ланьфан — наш гость», в: *Правда*, 12 марта 1935 г.; по-нем. в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 380–383.

В заметках Брехта о китайском актёрском искусстве, возникших ещё во время его пребывания в Советском Союзе, впервые заходит речь об эффекте отчуждения.<sup>174</sup>

В августе 1935 года Т. вместе с женой снова на несколько недель едет лечиться в Кисловодск, старинный климатический и водный курорт на Северном Кавказе. Оттуда он пишет Графу 21 августа, что этот курорт «лет 25 был природным, физическим, и 4–5 лет как стал психическим».<sup>175</sup>

<sup>174</sup>См. *Brecht-Chronik*, с. 61.

<sup>175</sup>Sergej M. Tretjakow: «Brieft an Oskar Maria Graf», в: тот же: *Gesichter der Avantgarde*, с. 420. Т. , вероятно, уже с 1926 года ездит лечиться на Северный Кавказ. 22 ноября 1932 года он пишет Хансу Эйслеру: «Я хорошо отдохнул в Кисловодске и теперь работаю как локомотив». »Brieft an Hanns Eisler«, с. 398.

В октябре 1935 года Т. едет в Чехословакию в одной делегации с М. Е. Кольцовым и Александром Александровичем Фадеевым (1901–1956). Там он встречается с Графом и его друзьями, текстильным фабрикантом Густавом Фишером и его женой фрау Эльзой. 24 октября 1935 года в Брюнне Т. читает доклад, сопровождаемый вводным словом Графа.<sup>176</sup>

В Москве Т. предлагает для перевода на русский язык и для публикации разные произведения Графа, прежде всего его роман «Мы — арестанты».

22 ноября 1935 года в Москве состоялся вечер песен с Эрнстом Бушем, Т. — ведущий на этом вечере. 8 декабря он читает доклад о своих впечатлениях от поездки в Чехословакию, а 20 декабря участвует речью, посвящённой памяти Маяковского, на вечере в честь поэта.

«Певец-агитатор. Эрнст Буш в Москве», в: *Правда*, 25 ноября 1935 года; по-нем. в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 384–385 (перевод: Fritz Mierau).

В 1936 году жена Т. Ольга едет в Данию к Карин Михаэлис, в Англию к Сесил Честертон, во Францию, Италию и через Прагу обратно в Москву. Сам Т. часто болеет. В одном письме Графу он говорит о нервном заболевании.<sup>177</sup> Но он продолжает и дальше выступать с докладами и писать журнальные статьи — прежде всего о своей поездке в Чехословакию.

Публикуются две работы, которые подробно документируют встречи Т. с немецкими писателями и художниками.

*Люди одного костра. Литературные портреты*, Москва 1936, 268 стр.; по-нем. в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 121–369 (переводы: Dietlinde Schmidt, Marianne Wernicke, Waltraud и Wolfram Schroeder, Irina

---

<sup>176</sup>См. Oskar Maria Graf: «An Kurt Rosenwald» [16.12.1935], в: *Oskar Maria Graf in seinen Briefen*, под ред. Gerhard Bauer и Helmut F. Pfanner, München 1984, сс. 96–99, здесь с. 96.

<sup>177</sup>См. «Briefe an Oskar Maria Graf», с. 435 [Brief vom 22. Mai 1936].

Belokonewa и Stephan Hermlin, Charlotte Kossuth, Fritz Mierau, Marga Erb, Tamara Tschernaja).

*Джон Чартфильд. Монография*, Москва 1936, 80 стр.  
(в соавторстве с Соломоном Телингатером).

Смерть Максима Горького 18 июня 1936 года причиняет Т. душевную боль, он чувствует себя изолированным. Он пишет Графу: «Ты же знаешь, я ведь довольно одинокое существо, что касается друзей. Друзей в смысле большой близости, сердечности и взаимного интереса».<sup>178</sup>

В 1937 году Т. планирует фотокнигу о Красной армии к 20-й годовщине Октябрьской революции и работает дальше над книгой своих воспоминаний о годах на Дальнем Востоке и в Китае. Для этой книги в июне 1936 года якобы было готово уже 120 страниц.<sup>179</sup>

Одно из последних публичных выступлений Т. — речь, открывающая вечер в честь Лиона Фейхтвангера (1884–1958), который приехал в Москву.

«Речь Сергея Третьякова на вечере Лиона Фейхтвангера в Политехническом музее 5 января 1937 года», Москва, в: *Интернациональная литература*, 7 (1937) 2, сс. 253–255; по-нем. в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 386–392 (перевод: Fritz Mierau).

Выходит в свет и книга о поездке в Чехословакию.

*Страна-перекрёсток. 5 недель в Чехословакии*, Москва 1937, 176 стр.

В своих письмах Брехту от 3 мая и Графу от 7 мая 1937 года Т. говорит немного больше о своей давней и тяжёлой болезни. Речь снова идёт о «нервном истощении» и даже о неспособности писать письма.<sup>180</sup>

<sup>178</sup> Там же, с. 441 [Brief vom 30. Juni 1936].

<sup>179</sup> См. там же, с. 442.

<sup>180</sup> «Briefe an Bertolt Brecht», с. 416 и: «Briefe an Oskar Maria Graf», с. 443.

В июле 1937 года Т. был арестован в кремлёвской больнице<sup>181</sup> и обвинён в работе на немецкую и японскую тайные службы.<sup>182</sup> 10 сентября 1937 года ему вынесен смертный приговор, и в тот же самый день Т. был расстрелян.<sup>183</sup>

По ходатайству его вдовы Т. был реабилитирован Военной коллегией 29 февраля 1956 года.

---

<sup>181</sup> Мирау приводит 16 июля как день ареста. См. тот же: "Chronik", с. 463. Но всё же вероятнее 26 июля 1937 года, как пишет Колязин, видевший процессуальные акты. См. тот же: "Der Große Terror", с. 127.

<sup>182</sup> Колязин приводит доказательства того, что признание Т. в том, что он шпионит в пользу Японии, тоже было выбито из него с применением физического насилия. См. там же, с. 128.

<sup>183</sup> Долгое время — собственно, до крушения Советского Союза в 1991 году или до открытия процессуальных актов в 1994 году, — считалось, что Третьяков погиб в сибирском лагере летом 1939 года. См., например, Heiner Boehncke в: Tretjakov: *Die Arbeit des Schriftstellers*, задняя сторона обложки. Mierau определяет в качестве даты смерти 9 августа 1939 года. См. тот же: «Chronik», с. 463. Robert Leach, в свою очередь, считает, что Третьяков покончил жизнь самоубийством. См. тот же: *I Want a Baby — three times* в: *Studies in Theatre Production*, 4 (1993) 8, сс. 5–18, здесь с. 6. Владимир Колязин же после ознакомления с делом исходит из того, что Третьяков был расстрелян сразу после вынесения приговора 10 сентября 1937 года. См. тот же: «Der Große Terror», с. 130.

## ИСТОЧНИКИ И ПОЯСНЕНИЯ

### ХОЧУ РЕБЁНКА! 1-Й ВАРИАНТ<sup>184</sup>

Первая русская публикация в: *Современная драматургия*, 7 (1988) 2, сс. 209–237. Были также приняты во внимание две неопубликованные рукописи (вероятно, 1926 года), любезно предоставленные Московским музеем кино: *Хочу ребёнка*, Музей кино, фонд 57, оп. 2, ед. хр. 6/1. В этом досье содержится полная рукопись пьесы на 114 страницах, во многом идентичная напечатанной в *Современной драматургии*, вторая рукопись с последними шестью сценами (сс. 2–45), а также два отдельных листка с номерами 54 и 71.

Ни в первой публикации в *Современной драматургии*, ни в доступных нам рукописях пьесы нет списка действующих лиц. Он выработан лишь в первой немецкой публикации 1976 года. См. Sergej M. Tretjakow: «Ich will ein Kind haben. Erste Fassung» в: тот же: *Zwei Stücke*, с. 84.

МИЛДА — это имя в Литве и Латвии происходит из дохристианских времён. Так звали богиню любви или богиню любви и свободы — это главная коннотация ко времени возникновения пьесы. После того, как Латвия после Первой мировой войны получила независимость, и с тех пор, как в Риге в 1930-е годы был сооружён национальный памятник «Милда», этот женский образ стал национальной аллегорией Латвии. Его изображение находится на монетах в один и два евро, введённых в 2014 году.

ЛИПА — краткая форма женского имени Олимпиада; название дерева; обиходное обозначение подделки; в контексте пьесы родство с глаголом «липнуть» не случайно.

---

184 Материалы об истории постановок см. в: Sergej M. Tret'jakov: *Ich will ein Kind!*. Bd. 2: *Auführungen und Analysen*. Под ред. Tatjana Hofmann, Jan Eduard Ditschek, Berlin 2019.

ГРИНЬКО и ЯКОВ: не считая возможной ссылки на историческую личность (см. Вступление, с. 30.), имя Гринько намекает на крестьянское и украинское происхождение. Это впечатление в оригинале усиливается и южно-русским/украинским говором. На его фоне имя Яков выделяется за счёт своего библейского происхождения.

КИЧКИН: Слово ‘китч’ указывает на стародавние, ‘китчевые’ взгляды на отношения мужчины и женщины, включая подчинённое положение и использование последней — Яков Кичкин защищает даже сексуальное злоупотребление женщин со стороны мужчин. Присутствуют и ассоциации с глаголом ‘кичиться’ и прилагательным ‘кичливый’, хотя эти слова стали малоупотребительными.

ВОПИТКИС: Эта фамилия сразу пробуждает ассоциации с русскими словами ‘вопить’ и ‘пить’, а также с латышскими словами ‘pikts’ и ‘piktis’ (сердитый, ворчливый, гневливый).

ФИЛИРИНОВ: ‘Филирин’ — русское обозначение для особого вида глюкозы.

САКСАУЛЬСКИЙ: ‘Саксаул’ — широко распространённое в Азии пустынное растение; возможны также ассоциации с ‘сексом’ или ‘саксофоном’.

КИТТИ: Имя намекает, возможно, на юную Китти Щербацкую в романе Льва Толстого *Анна Каренина*: она напрасно ждала брачного предложения со стороны графа Вронского и в конце концов вступила в счастливый брак с помещиком Лёвиным.

БОБ: Это имя как краткая форма имени Роберт широко распространено, особенно в США. Оно намекает на то, что в Советском Союзе начала 1920-х под влиянием США было движение к ‘тейлоризации’ всех жизненных отношений.

ТОЛСТОВКА: простая (крестьянская) блуза, названная так по имени Л. Н. Толстого (1828–1910). Персонаж с таким именем, возможно, толстовец. Третьякову были чужды психологические романы Толстого и его призывы к нравственному самосовершенствованию. Возможен и намёк на писателя Алексея Николаевича Толстого (1882–1945), современника Третьякова; в Левом Фронте его не одобряли.

ХУЛИГАНЫ: Эти фигуры означают реальный хулиганизм раннего Советского Союза; одновременно тут есть намёк на Сергея

Есенина (1895–1925) с его *Исповедью хулигана* (1921). Обвинения в хулиганстве Есенин отвергал вместе с критикой его алкоголизма, драчливости и антисемитизма.

**ЧУЛКИЦЫ:** Третьяковское словообразование от слова ‘чулок’.

С. 41. Первая сцена есть также взрыв темы. Речь идёт не только о физическом процессе падения, но и о низвержении человека из иллюзии богоравности в признание своей животной природы и, кроме того, из романтических мечтаний в сухой прагматизм.

С. 42. Выражение ‘портновский манекен’ подразумевает скорей некий человекоподобный образ, не абстрактную вешалку.

С. 41. «Уплотнили с этой стройкой»: После Октябрьской революции многие обеспеченные семьи бежали или были изгнаны из Москвы. Их большие квартиры нередко распределялись несколькими семьям так, что одна семья жила в одной комнате. Зачастую квартиры против воли владельцев превращались в коммуналки, чтобы разместить рабочих и работниц, устремившихся в город из деревни. Этот процесс назывался ‘уплотнением’. Поскольку при этом отменялась вся частная собственность, могли перестраиваться и целые дома или возникать новые жилые комплексы. ‘Уплотнённые’ жилищные условия в коммунальных квартирах и во вновь построенных домах коммуны наглядно описаны в очерке Татьяны Клепиковой »Privacy As They Saw It: Private Spaces in the Soviet Union of the 1920–1930s in Foreign Travelogues«, в: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 71 (2015) 2, стр. 353–389, в частности стр. 360–369.

С. 41. «Наборщик в полуподвале живёт»: В печатном варианте 1988 года это замечание, где живёт наборщик, вложено в уста ‘женского голоса’. Но это кажется нелогичным. Мы здесь в виде исключения придерживаемся рукописи 1926 года.

С. 43. «Интимчик уже поломали»: Третьяковское словообразование ‘интимчик’ обозначает помещение для отдыха и танцев, связанное с эротическими развлечениями.

С. 44. Клуб: По большей части организованные профсоюзами, рабочие клубы в первые годы после Октябрьской революции были центрами политической и культурной активности (с дискуссиями, чтениями, театральными выступлениями, играми и спортом). По-

началу перестраивались старые здания, в первую очередь церкви (отсюда восклицание: «Часовню распестрили»). Лишь с 1926 года возводятся многочисленные новые клубные здания в конструктивистском стиле из бетона, стекла и стали.

С. 46. «для пластической симфонии»: Намёк на симфонический характерный танец, поставленный в подражание греческой классике американкой Айседорой Дункан (1892 — 1927). Уже при её первом посещении России в 1905 году эта танцовщица обрела много приверженцев. После Октябрьской революции её поддерживала уже и официальная сторона, и она смогла открыть в Москве в 1921 году даже свою школу танца. Одним из её поклонников был поэт Сергей Есенин, с которым она состояла в браке с 1922 по 1923 годы. И Луначарский, влиятельный нарком просвещения, входил в число поклонников американской танцовщицы, тогда как не менее влиятельный режиссёр Мейерхольд исключительно горячо выступал против ‘босоногих страстей’ и ‘пластических ужимок’. См. Wsewolod E. Meyerhold: «Meyerhold an Lunatscharski. Rede während einer Diskussion am 15. Mai 1922» в: тот же: *Schriften*, Bd 2, сс. 40–42, здесь с. 41.

Выражение «пластическая симфония», возможно, пародирует развитую в московском театре Пролеткульта и практикуемую концепцию ‘тональной пластики’. ‘Тон-плас’-студия Пролеткульта пропагандировала стиль представления на основе ритмического движения и хорового речитатива. См. Leach: *Revolutionary Theatre*, London u. New York, 1994, с. 70.

С. 46. «в вакхической позе»: Вакх — греческий бог вина, хмеля и плодородия.

С. 48. «Что за амикшонство»: Французское слово ‘sochon’ означает, собственно, ‘свинья’. Но в процитированном Третьяковым французском обороте речи используется изменённая версия слова ‘soçon’ от лат. ‘socius’ (спутник, товарищ). Не вполне корректно применённый оборот речи (вообще-то: ‘amis comme sochon’) выявляет как заносчивость, так и полужанье говорящей персоны. ‘Amis comme sochon’ можно было бы перевести как ‘закадычные друзья’. Соответственно, высказывание студийки означало: «Не изображай здесь закадычную дружбу».

С. 48. 'Нафа': изобретённый автором тайный язык, построенный по принципу удвоения гласных при введении дополнительного согласного 'ф'. Он похож на тайный язык в детских книгах Астрид Линдгрэн, названный там 'разбойничьим языком', какой использовали якобы бродяги и воры.

С. 50. Примус: основанная в 1892 году шведская фирма Примус сконструировала первую керосиновую горелку без копоти. Название фирмы стало в России синонимом переносного прибора для приготовления пищи.

С. 50. «...нарочно поймала»: По русскому брачному законодательству 1917 года мужчины обязаны были платить алименты. Должно быть, молодые женщины нередко искали богатого 'отца', чтобы потом отсудить выплаты на содержание внебрачного ребёнка.

С. 50. «Давай за Ильёчком спрячемся»: Бюст Ленина стоял почти в каждом советском рабочем клубе.

С. 50. «финал этой заграничной пьесы»: Со своей насмешкой над завершением драмы Третьяков ссылается не столько на некую конкретную пьесу (например, на *Дни Турбиных* Михаила А. Булгакова), а скорее имеет в виду тематическую подмену, которую он обозначил в своём тексте о десятой годовщине Октябрьской революции как «всеобщее явление сегодняшнего эстетического сценария». См. Sergej M. Tret'jakov: «Beurteilung der künstlerischen Gestaltung des 10. Oktoberjubiläums» [1927] в: *Temperamente. Blätter für junge Literatur*, 2 (1977) 1, сс. 68–74, здесь с. 73.

С. 51. «В жилах моих течёт кровь екатерининских вельмож»: Екатерина Великая (1720–1796) была императрицей России с 1762 года.

С. 51. «В жилах моих течёт кровь славного пугачёвца»: Казачий атаман Емельян Иванович Пугачёв (1742–1775) был предводителем названного его именем крестьянского восстания 1773–1775 годов.

С. 56. «Это лучше, чем розовый»: Милда намекает своей репликой, что предпочитает быть 'синим чулком' — эмансипированной, воинственной женщиной, а не инфантильной романтической девицей.

С. 56. «Живые люди»: Намёк на выдвинутый в середине 1920-х годов критиком и литературоведом Владимиром Ермиловым лозунг,

в стиле натурализма или реализма XIX века, изображать ‘живых людей’ из гущи обыденной жизни. И группа вокруг журналов *ЛЕФ* и *Новый ЛЕФ* считала этот лозунг верным, но выступала против сведения художественной нормы до натурализма и реализма. Третьяков придерживался одного из противоположных проектов, так называемой *литературы факта*. См. Sergej M. Tretjakow: «Ein lebendiger ›lebendiger‹ Mensch» [1926] в: тот же: *Lyrik — Dramatik — Prosa*, перевод с русского и ред. Fritz Mierau, Leipzig 1972, сс. 197–200.

С. 56. «Перекоп» — Перешеек, соединяющий полуостров Крым с материком; в послереволюционную Гражданскую войну часто был предметом военных сражений.

С. 60. Евгеника: Понятие, введённое антропологом Френсисом Гальтоном (1822–1911) в конце XIX века для учения о наследовании здоровых генов. Будучи частной областью генетики человека, она пытается вывести из познаний о наследственности практические выводы для подбора пары. Евгеника (она же евгеника) всегда подвержена опасности — как, например, в немецком фашизме — стать научной легитимацией злоупотреблений в предубеждениях против определённых групп населения.

По евгенике в России см. примечание к Николаю Кольцову и Александру Серебровскому в списке имён и Roman A. Fando: *Die Anfänge der Eugenik in Russland. Kognitive und soziokulturelle Aspekte*, Berlin 2014.

С. 60. «Почему Зошенко так мало пишет?»: Михаил Михайлович Зошенко (1895–1958) был в 1920-е годы очень популярен с его трагикомическими рассказами.

С. 64. *Сыну, которого нет*: стихотворение, давшее название тому лирики русской конструктивистки Веры Инбер (1890–1972). Эта книга впервые была опубликована в 1927 году. Третьякову это стихотворение было известно раньше, и он взял его, за исключением трёх строк, в первую версию *Хочу ребёнка!*

С. 76. «Ес, как сказал бы Чемберлен»: “Yes” может относиться к выступлению Чемберлена как британского министра иностранных дел на конференции в Локарно в октябре 1925 года, где Великобритания объявила о своей готовности гарантировать про-

ведённые после Первой мировой войны по Версальскому договору границы в Европе.

С. 77. *Мандат*: Сатирическая комедия Николая Эрдмана (1900–1970), которую Мейерхольд поставил 20 апреля 1925 года с большим успехом.

С. 77. «Ты не Блюм»: Намёк на одного из известных литературных и театральных критиков в Москве в 1920-е годы. См. также список имён.

С. 82. «Пятым томом»: Вероятно, имеется в виду пятый том изданного Львом Каменевым собрания сочинений Ленина (1920–1926).

С. 84. Шимми: Между 1921 и 1925 гг. популярный и в России бальный танец афро-американского происхождения.

С. 91. «Путиловские металлисты»: В 1868 году русский инженер и предприниматель Николай Иванович Путилов (1820–1880) купил металлообрабатывающее предприятие в Санкт-Петербурге и за 12 лет превратил его в машиностроительный индустриальный комплекс. Забастовка его рабочих с 3 по 18 января 1905 года считается первой буржуазно-демократической революцией России, она добилась конституционной монархии. Путиловские рабочие принимали активное участие и в революции 1917 года, в Гражданской войне и коллективизации в 1930-е годы.

С. 91. Староверы, они же ‘раскольники’: Группа церковных общин, отделившаяся в XVII веке от русской православной церкви, когда московский патриархат при поддержке царя провёл церковную реформу по строгому греческому образцу.

С. 95. «Мой город, мой гигант»: Намёк на группу эго-футуристов, к которым принадлежал и Третьяков в юности; прославлял современный большой город и лирическое Я.

С. 95. «Конница Будённого»: О Семёне Михайловиче Будённом (1883–1973), знаменитом командире Красной Армии, Николай Асеев написал в 1922 году поэму *Будённый*, последняя часть которой озаглавлена «Марш Будённого».

С. 95. Ассархадон: Ассирийский царь (681 — 669 до н. э.), который в конце своего правления покорил Египет. Третьяков намекает здесь на стихотворение с названием «Ассархадон» (1897) поэта-символиста Валерия Брюсова (1873–1924).

С. 102. «Хорошие стрелки латышские»: Намёк на сформированные в 1915 году военные подразделения для защиты балтийских регионов царской России от нападения Германии. Большая часть латышских стрелков симпатизировала революции в России и принимала участие в обороне в разных регионах более позднего Советского Союза. Правда, в 1919 году потерпела поражение попытка учреждения советской республики в самой Латвии при помощи красных латышских стрелков.

С. 113. «Толстовка: Пустяки. Вы взяты прислугой. Вам деньги плачены». Три предложения, даже с последующей репликой Милды: «Вы так долго думаете», выпадают из контекста. Запутывает и указание для режиссёра, которое вместо выступления Толстовки объявляет лишь явление Саксаульского. То, что автор был не вполне доволен этой короткой сценой, возможно, объясняет новую формулировку этого пассажа, здесь напечатанную как «Дополнение к сцене *Примусы*», С. 48.-???

С. 114. «Жуя яблоко»: Из-за соблазнения яблоком в библейской истории рая яблоко считается символом зла, которое кроется в чём-то (якобы) хорошем.

С. 120. «195»: Предлагая заменить ругательства цифрами (сцена *Хочу ребёнка!*) Дисциплинер говорит, что цифра 195 означает «правду».

В §195 русский уголовный кодекс 1922 года рассматривает наказание за шантаж: «Шантаж, связанный с угрозой объявить сведения, порочащие свидетеля, или сообщить прокурору о противозаконном деянии, наказывается лишением свободы на срок от двух лет».

С. 128. «Может, портрет Бродскому закажете»: Иронический намёк относится к художнику Исааку Бродскому, который в середине 1920-х годов написал уже несколько портретов Ленина в натуралистическом стиле.

С. 114. «Я был в Англии»: Во время Гражданской войны многие представители русской буржуазии, аристократии и интеллигенции эмигрировали в Германию, Францию и Англию. После введения НЭП в начале 1920-х годов большинство эмигрантов вернулись в Россию.

С. 117. «Из *Травиаты*»: Опера Джузеппе Верди (1813–1901). Текст, который самозабвенно напевает уборщица Луша, взят из знаменитой арии Альфредо из первого акта.

С. 125. «Ты упаковка. Ты тара.». Тара здесь означает транспортную упаковку, а с другой стороны выражает звуковую близость к радостному «тарам-там-там».

С. 90. «не ясли, а целый дом матери и ребёнка». Третьяков имел в виду не дома для сирот, а детские ясли на рабочую неделю или месяц. Образцом мог служить московский детский дом, возглавляемый Верой Шмидт с 1921 по 1925 гг. См. примечания к Шмидт и к Григорию Гринько в списке имён.

С. 132 «Выставка детей»: В рукописи первой версии и в публикации в *Современной драматургии* нет заголовка для заключительной сцены.

С. 132. «Проблема пола за тридцать копеек!»: Неясно, ссылается ли Третьяков здесь на специальную публикацию. Во всяком случае в 1926 году вышли сразу две работы, которые автор мог иметь в виду. Арон Залкинд опубликовал свои «Правила сексуальной жизни» от 1924 года под названием *Половой вопрос в условиях советской общественности*, и у Пантелеймона Романова вышла работа с названием *Вопросы пола*.

Можно также допустить, что Третьяков знал классическое произведение швейцарского психиатра, исследователя мозговой деятельности и социалиста Августа Фореля (1848–1931), которое впервые вышло на рынок в 1905 году под названием *Сексуальный вопрос*, а после этого выдержало ещё много переизданий и было популярно в 1920-е годы. В России первое издание этого труда появилось в 1907 году, второе издание вышло в 1909 году. Форель боролся против сексуальных табу и против алкоголизма, за женскую эмансипацию и лучшее обращение с душевнобольными. Он надеялся, что путём воспитания и при помощи евгеники ‘звериная природа’ человека может быть укрощена.

С. 132. *Воскресение*: Роман Льва Толстого 1899 года, играющий важную роль в любви и морали.

С. 134. «Ясныш» — В 1921 году Третьяков написал любовное стихотворение своей жене под названием *Яснышу*.

## ДОПОЛНЕНИЕ К СЦЕНЕ ПРИМУСЫ

Неопубликованная рукопись: Хочу ребёнка, Музей кино, фонд 57, оп. 2, ед.хр. 6/1, стр. 71.

Частичная сцена заменяет короткий, трудно воспринимаемый диалог между Толстовкой, Милдой, Второй и Четвёртой женщинами непосредственно перед появлением управдома. См. в этом томе, стр. 113.

Во французском переводе первого варианта есть короткая сцена, которая не отражена в русской публикации 1988 года и отсутствует также в тех рукописях 1926 года, которые имелись в нашем распоряжении, как органичная составная часть оригинального текста. См. Tretiakov: «Je veux un enfant», стр. 218–219. Зато во французском переводе отсутствует последующая сцена с Управдомом, Милдой, домохозяйками, Саксаульским и Толстовкой.

## ХОЧУ РЕБЁНКА! 2-й ВАРИАНТ

Неопубликованная рукопись: *Хочу ребёнка*, РГАЛИ, фонд 963, оп. 1, ед. хр. 578, 53 листа. Первые немецкие публикации: *Ich will ein Kind haben. Ein Produktionsstück in 10 Szenen (5 Akten)*, авторизованный перевод с русского: Ernst Hube, обработка: Bert Brecht, без указания года и места издания [1930], Академия искусств, Берлин, архив Бертольта Брехта, Нг. 662/01–76; *Ich will ein Kind haben* («*Die Pionierin*»), авторизованный перевод Ernst Hube, обработка Bert Brecht, Freiburg i.Br. без указания года [1930], Академия искусств, Берлин, архив Бертольта Брехта, Нг. 2001/03–43; последнее в: Mierau: *Erfindung und Korrektur*, стр. 179–246.

Материалы по постановочной истории в: Sergej. M. Tret'jakov: *Ich will ein Kind!*. Bd. 2: *Aufführungen und Analysen*.

В рукописи нет списка действующих лиц. Список составлен по немецкому переводу Эрнста Хубе в обработке Берта Брехта. См. Tretjakow: «*Ich will ein Kind haben* („*Die Pionierin*“)» в: Mierau: *Erfindung und Korrektur*, с. 179.

**ДЫНДА:** белорусское слово, обозначает человека, расхаживающего босиком. Так же называют бездельника, лодыря, что может происходить от белорусского глагола ‘дындаваць’ (лениться).

**ЛИХАРЬ:** Прозвище ‘Лихарь’ содержит корень ‘лихо’.

**ПОЛОСАТИК:** Русское имя вызывает в памяти арестантскую полосатую робу.

С. 140. «Милда. Оставь. Вай юс не бус мера.»: В тот момент, когда она замечает, что перед нею земляк, Милда автоматически переходит на свой родной язык. В короткой перемолвке она даёт понять, что она — как и сам Третьяков — родом из Кулдиги: Милда. Оставь. Вай юс не бус мера. (Успокойнесь, пожалуйста, на минутку).

Латыш. Латвиешь. Но Рига. (Вы латышка? Из Риги?)

Милда. Нее но Кулдига. Пагайд бишкит. (Нет, из Кулдиги)

Латыш. Лаб, лаб. (Хорошо, хорошо).

С. 138. Креолин: дезинфекционное средство, изготовленное из каменноугольных смол, использовалось до середины прошлого века как пестицид.

С. 144. «Чулки красивые. «Виктория»»: носки и чулки производились до XX века из шерсти, их носили для защиты от холода. Только после изобретения искусственного шёлка и вискозы с середины до конца XIX века дамские чулки стали модным аксессуаром. В 1920-е годы шёлковые чулки были в основном из Англии. «Виктория» была, судя по всему, и в Германии известная марка. Сергей Эйзенштейн купил для своей матери чулки этой марки в своей поездке в Берлин в апреле 1926 года. См. *Bulgakowa: Sergej Eisenstein. Eine Biographie*, с. 83.

С. 149. «Доклад о земельном кодексе»: правовые определения, которые регулируют владение земельными участками.

С. 157. Майта: Майта Капак был вождём инков в XIII веке. В 1920-е годы 'майта', возможно, было маркой чилийского удобрения (гуано).

С. 159. «Интимисты»: Третьяков называл 'интимистами' людей, которые встречались в 'интимчике'. То, что представители стилистического направления в живописи позднего XIX века тоже называли себя 'интимистами', является дополнительной референцией. Основным предметом интимистической живописи была домашняя приватная сфера.

С. 125. «Автомобиль, дай дорогу». Пассаж, в котором Яков вводит в мир своего ещё не родившегося сына, послужил образцом для схожей сцены в пьесе Брехта *Добрый человек из Сычуани*. См.: *Mierau: Erfindung und Korrektur*, сс. 97–98.

С. 184. «А Ермиловы»: Намёк на влиятельного литературного критика Владимира Ермилова, который критически противостоял искусству авангарда 1920-х годов и в 1928 году стал секретарём Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП).

С. 184. «Иван Евсеевич»: Молодой крестьянин вышучивает своего коллегу, обращаясь к нему по имени-отчеству знаменитого представителя русской православной церкви. Иван Евсеевич Попов (1797 — 1879) был известен как Иннокентий Веньяминов, миссионер в Сибири и на Тихом океане до того, как стал в 1868 году митрополитом Московским.

С. 187. «К северу от Нарымского края»: С начала XIX века в царской России и до поздних 1950-х годов в Советском Союзе Нарым был местом ссылки.

С. 188. «Генотип или фенотип»: Генотип означает всю совокупность наследственных задатков человека, фенотип же учитывает и модифицирующие внешние факторы. Третьяков, по-видимому, ссылается на спор в биологии между дарвинистами и ламаркистами, который из-за политизации и идеологизации в Советском Союзе начала 1930-х годов привёл к подавлению генетики.

## ХОЧУ РЕБЁНКА! КИНОСЦЕНАРИЙ

Неопубликованная рукопись: РГАЛИ, фонд 645, оп. 1, ед. хр. 536, листы 33–55, как и [*Сопроводительная записка к режиссёрскому сценарию*], там же, лист 32.

С. 196. «Акционерное О-во «СОВКИНО»»: После революции и Гражданской войны русская киноиндустрия в корне обновилась. Поскольку Россия не производила свою киноплёнку, Совнарком решил в ноябре 1921 года пустить часть экспортной выручки на приобретение остро необходимого киноматериала. На основе уже имеющихся структур в 1922 году была основана государственная кинокомпания *Госкино*, которая в 1924 году под именем *Совкино* стала акционерным обществом, единственным акционером которого было советское правительство. В 1934 году киностудия была переименована в *Ленфильм*.

С. 196. Либретто кино-сценария: Третьяков называет свой эскиз сценария «либретто кино-сценария». Во времена немого кино было обычным делом применять для киносценария термин из музыкального театра.

С. 201. «Моссельпромщицы»: акроним *Московского объединения предприятий по переработке и сбыту продуктов сельского хозяйства*. Организация существовала в Советском Союзе с 1922 по 1937 годы. Известно конструктивистское здание правления Моссельпрома в центре Москвы.

С. 205. «Автогенный сварщик Якив Кичкин»: Якив — украинский вариант имени Яков.

С. 216. Иваново-Вознесенск: город в Центральной России, около 250 км севернее Москвы.

С. 217. «Родился хилым, а как выкормили»: В рукописи высказывание врача написано строчными буквами. Но кажется логичным, что эта фраза задумана как промежуточный заголовок.

## Планы и дискуссии 1927–1930 гг.

### Сергей Третьяков. Драматурговы заметки

Первая публикация: *Жизнь искусства*, 5 (1927) 46, с. 7.

С. 220. *Зори*: Драма *Les Aubes* (1898) бельгийского писателя Эмиля Верхарна (1855–1916) в переводе Георгия Ивановича Чулкова (1879–1939) была поставлена Мейерхольдом и Валерием Михайловичем Бебутовым (1885–1961) к открытию Первого театра РСФСР 7 ноября 1920 года (третьей годовщине Октябрьской революции по новому летоисчислению).

С. 220. *Мистерия Буфф*: пьеса Маяковского 1917/18 гг. считается первой пьесой на тему революции 1917 года. Пьеса — наполовину мистерия, наполовину буффонада, то есть скоморошеская комедия — была представлена 7 ноября 1918 года по случаю первой годовщины революции в постановке Мейерхольда. Для представления в Театре музыкальной драмы в Петрограде (1914–1924, затем Ленинград, ныне снова Санкт-Петербург), устроенном в большом зале Санкт-Петербургской консерватории, Казимир Северинович Малевич (1878–1935), основатель супрематизма, создал декорации. Одну из новых версий *Мистерии Буфф* три года спустя в 1921 году Мейерхольд поставил в Московском государственном цирке. В конце июня 1921 года состоялось отдельное представление на немецком языке для участников III всемирного конгресса Коминтерна.

С. 220. *Рогоносец*: Драма *Le Cocus Magnifique* (1921) французского писателя Фернана Кроммелинка (1886–1970), в переводе Ивана Александровича Аксёнова (1884–1935) названная *Великодушный рогоносец*, была впервые представлена Мейерхольдом 25 апреля 1922 года на сцене его мастерской. Инсценировка базировалась на системе биомеханики.

С. 220. *Тарелкин*: Комедия *Смерть Тарелкина* (1869) Александра Васильевича Сухово-Кобылина (1817–1903), инсценированная

Мейерхольдом 24 ноября 1922 года на сцене его мастерской также в биомеханическом стиле.

С. 220. «Мудрец» и «Слышишь, Москва?!»: Третьяков ссылается на инсценировки Эйзенштейна от апреля и ноября 1923 года. См. «Третьяков. Жизнь и творчество» в этой книге, С. 48..

С. 220. Театр Фореггера: Балетмейстер и режиссёр Николай Михайлович Фореггер (1892–1939) основал вскоре после революции в Московском доме прессы экспериментальную студию «Мастерская Фореггера», в которой короткое время работал и Эйзенштейн. Экспериментировали с особенно впечатляющими эффектами варьете и кино, которые, однако, не были подчинены агитаторской тенденции, как у Эйзенштейна. В 1925 году студия Фореггера переселилась в Ленинград, где вскоре и закрылась.

С. 220. «В лице Синей Блузы»: Возникшее в 1923 году любительское театральное движение, названное по рабочей одежде, в которой актёры регулярно выступали. В 1926 году по всей стране насчитывалось около 5000 трупп, объединённых в региональные организации, а в Москве игравших вместе с профессиональными артистами в центральном театре «Синяя блуза». Спецификой театра была связь актуальности и газетной ориентации на факт с театральными средствами выражения (скетч, пантомима, танец, фольклор). Осенью 1927 года московская «Синяя блуза» успешно гастролировала по городам Германии.

С. 220. «Противогазы» и «Рычи, Китай!»: Третьяков ссылается на инсценировки своих пьес в феврале 1924 года и в январе 1926 года. См. «Третьяков. Жизнь и творчество» в этой книге, С. 48..

С. 222. «Ромашов, Билль, Киршон»: Называя трёх драматургов, Третьяков ссылается на три злободневные пьесы, с большим успехом шедшие в Москве середины 1920-х годов: *Воздушный пирог* Бориса Сергеевича Ромашова (1895–1958), *Шторм* Владимира Наумовича Билль-Белоцерковского (1885–1970) и *Константин Терёхин* Владимира Михайловича Киршона (1902–1938).

С. 221. Биомеханика: Разработанная Мейерхольдом обширная система художественных приёмов и (акробатических, гимнастических и т.д.) навыков, посредством которых актёр был способен

точно, целенаправленно и при этом также естественным образом ‘управлять’ ‘механизмом’ движений своего тела.

С. 223. «Константин Терёхин»: Киришон написал эту пьесу (известную также под названием *Ржавчина*) вместе с Андреем Васильевичем Успенским (1902–1978). Обыгрывается произошедший на фоне индустриализации аутентичный случай хулиганства, опубликованный под названием *Коренковщина* и поставленный в 1927 году в московском театре Профсоюзов (театр МГСПС). См. примечание издателя в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, с. 474.

## Обсуждения в Главреперткоме

Продолжение беседы о Хочу ребёнка!

Хочу ребёнка! — обсуждение в Главреперткоме,  
4 декабря 1928 г.;

Письмо Б. И. Гольдберга в Главрепертком;

Хочу ребёнка! — доклад в Главреперткоме  
о постановочном плане 15 декабря 1928 г.;

«Выписка из протокола №33 заседания ГРК при  
Главискусстве от 15 декабря 1928 г.

Сводная первая публикация в: *Современная драматургия*, 7 (1988) 2, стр. 238–243.

Сегодня читатель имеет возможность познакомиться с представленными журналу ЦГАЛИ СССР стенограммами этих заседаний, записанными А. В. Февральским, и письмом Б. И. Гольдберга, написанным им после заседания, на котором он не смог выступить, так как заседание затянулось, и ему не было предоставлено слово. (ЦГАЛИ СССР, Ф. 963, оп. 1, ед. хр. 584.

В 1960-е годы для своей статьи о Третьякове А. В. Февральский свёл высказывания Мейерхольда на обсуждении (опуская высказывания других участников) в последовательную концепцию. См. тот же: «С. М. Третьяков в театре Мейерхольда» в: Сергей Третьяков: *Слышишь, Москва?!, Противогазы, Рычи, Китай! — пьесы, статьи, воспоминания*, сост. Александр Февральский, Москва 1966, сс. 186–206, здесь сс. 200–202.

С. 10. Главрепертком: Учреждённый постановлением Совнаркома РСФСР от 9 февраля 1923 года в системе Наркомпроса Главный комитет по контролю за зрелищами и репертуаром давал сре-

ди прочего разрешение на театральные постановки. Курт Керстен в 1931 году так описал процесс: «Называются определённые темы, которые должны быть драматизированы; подходящий писатель получает задание на осуществление, его работа по завершении проверяется коллегией, и потом театр начинает репетиции, а после серии репетиций пьесу представляют определённому кругу лиц, которые выносят решение, показывать ли пьесу или нет. Коллегия может потребовать изменений. Новые репетиции. Новый показ. Последний экзамен перед генеральной репетицией. В зрительном зале сидят представители рабочих, союзов писателей, органов цензуры; присутствуют также директор, режиссёр, драматург, автор тоже сидит в уголке... По окончании представления выносится определение. Ещё и теперь пьеса может вообще исчезнуть, ещё и теперь все потраченные усилия могут оказаться напрасными». Kurt Kersten: «Theater in Moskau» [1931] в: *100 Texte zu Brecht*, под ред. Manfred Voigts, München 1980, сс. 238–243, здесь с. 242.

В его функции входило: рассмотрение всех драматических, музыкальных и кинематографических произведений, контроль за соблюдением установленных правил. Вёл также работу с драматургами, киноорганозациями, устраивал обсуждение пьес, спектаклей, кинофильмов. В 1928 году вошёл в состав Главискусства. В 1933 году был выделен в самостоятельное управление — ГУРК. В 1934 году переименован в Государственное управление по контролю за репертуаром и зрелищами, перешёл в ведение Наркомпроса РСФСР. В 1936 году — в ведение Комитета по делам искусств при СНК СССР. Ликвидирован в 1952 году.

С. 224–236. «Главрепертком» (персоны): бросается в глаза, что в декабре 1928 года главрепертком имеет совсем другой состав, чем в феврале 1927 года. Раньше преобладали актёры из круга Театра Мейерхольда, тогда как спустя почти два года коллегия составлена гораздо шире социально. Данные об участниках дискуссии см. в Списке имён.

С. 224. «Высказывались...»: Большинство упомянутых персон принадлежали в 1927 году к кругу Театра Мейерхольда (ГосТиМ): актёры Алексей Викторович Кельберер (1898–1963) и Алексей Алексеевич Темерин (1889–1977), актрисы Евгения Бенционовна Бенгис

(1902 — ?) и Любовь Лазаревна Лесс (1900–1987), актёр Николай Владимирович Экк (1902–1976), который с 1928 года становится известен как киносценарист и режиссёр, а также музыкант и впоследствии кинорежиссёр Лео Оскарович Арнштам (1905–1979). Наряду с ними в дискуссиях участвуют и другие известные представители московской культурной жизни: журналист Александр Эдуардович Коган (1878–1949) и (по всей вероятности) художник Михаил Васильевич Нестеров (1862–1942).

С. 227. «больше от Енчмена, чем от Бухарина»: Биолог Эммануил Семёнович Енчмен (1891–1966) защищал упрощённую рефлексологию в качестве модели объяснения поведения людей. В его *Теории новой биологии* он намечает план нового рождения человечества путём изменения человеческого сознания. Должно было возникнуть общество равных, без индивидуально-культурного дифференцирования. Одним из острейших критиков ‘енчменизма’ был Николай Бухарин. См. тот же: «Енчмениада» в: тот же: *Атака. Сборник теоретических статей*, Москва 1926, сс. 128–170.

С. 227. «с точки зрения социальной профилактики»: Понятие ‘социальная профилактика’ имело в Советском Союзе 1920-х годов всеобъемлющее значение. «Восприятие социальной проблемы как проблемы технического и социального планирования — включая борьбу с врагами как ‘социальную профилактику’ — образовывало центральную составную часть большевистского проекта». Dietrich Bayrau: »Das bolschewistische Projekt als Entwurf und als soziale Praxis«, в: *Utopie und soziale Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit*, под ред. Wolfgang Hardtwig, München 2003, стр. 13–40, здесь стр. 35.

С. 227. «Пьеса Левитиной *Товарищ*»: Драма в 5 актах (10 картинах) была опубликована в 1928 году в Харькове тиражом 5000 экземпляров. Автором пьесы была Софья Марковна Левитина (1891–1957). В пьесе речь идёт о проблемах нового быта и новых супружеских отношений в среде ответственных партийных работников.

С. 227. «Аналогия — фордизм»: Производство автомобилей на заводах американца Генри Форда (1863–1947), который после Первой мировой войны рационализацию труда на своих фабриках свя-

зал с улучшением условий труда, был во многом за современное массовое промышленное производство, за стандартизацию и конвейерное изготовление. Фордизм базируется на основанном Фредериком Уинслоу Тейлором (1856–1915) в конце XIX века исследовательском направлении к повышению производительности труда путём хронометража и изучения движений. Сходные исследования были проведены «научной организацией труда (НОТ)» в московском центральном институте труда. См. примечание к Алексей Гастев в списке имён.

С. 227. «Страхам вокруг дарвинизма»: Теория эволюции, согласно которой жизнь на земле развивалась в процессах естественного отбора и по которой можно и происхождение человека объяснить естественным образом, с самого начала вызвала активную критику, прежде всего в религиозно-фундаменталистских кругах.

С. 228. *Дни Турбиных*: Пьеса Михаила Афанасьевича Булгакова (1891–1940). Премьера спектакля состоялась 5 октября 1926 года в Московском художественном театре (МХАТ). Режиссёр: Константин Сергеевич Станиславский. Это был один из самых успешных спектаклей в Советском Союзе 1920-х годов. Пьеса была встречена левыми художниками упрёками, что здесь оплакивается конец антиреволюционного 'белого' движения.

С. 229. «Ставить тогда только Ростана и Игоря Северянина»: Французский писатель Эдмон Ростан (1868–1918) известен как автор романтических драм в стихах — как, например, *Сирано де Бержерак* (1897). Футурист Игорь Северянин (настоящее имя Игорь Васильевич Лотарёв, 1887–1941) считается представителем так называемого эго-футуризма со смелыми метафорами, но в целом с ностальгическим настроением в стихах.

С. 233 «Импровизацию времён *commedia dell'arte*»: Традиционный итальянский театр масок, театр импровизации, который изображал типы, а не характеры; развился ещё в XVI веке, но своей кульминации достиг в XVII и XVIII веках, когда бродячие итальянские труппы сделали эту форму театра известной во всей Европе.

С. 236. Театр Революции: Труппа была одной из первых новоучреждённых после Октябрьской революции. Она подчинялась Главполитпросвету и играла свои спектакли во время Гражданской

войны на вокзалах и в трамваях. В 1922 году труппа получила своё собственное помещение. После того, как в 1923 года художественное руководство перешло к Мейерхольду, театр был усилен видными профессиональными актёрами, художниками сцены и композиторами. Но с 1924 года Мейерхольд посвятил себя почти исключительно собственному театру, так что влияние его стиля в театре Революции становилось всё меньше. Только благодаря Николаю Павловичу Охлопкову (1900–1967), который руководил театром с 1943 года и переименовал его в театр Маяковского, он пришёл к новому экспериментальному стилю.

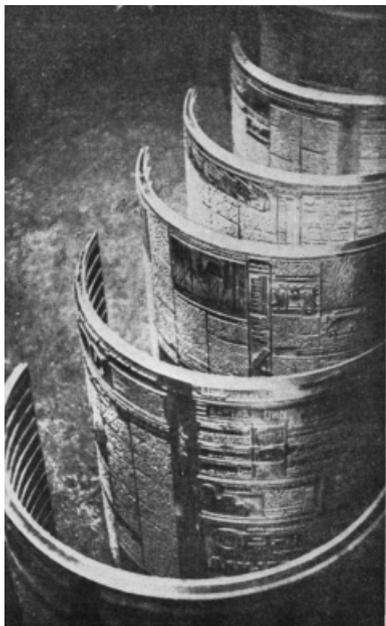
Игорь Терентьев:  
Хочу ребёнка  
(План постановки)

Первая публикация в: *Новый ЛЕФ*, 2 (1928) 12, стр. 32–35.

В *Новом ЛЕФе* приблизительно после трети текста помещены два фотоснимка А. М. Родченко. Подписи под снимками гласят: «Стереотипы» и «Памятник Тимирязеву». Тематическая связь с текстом Терентьева очевидна. Один фотоснимок документирует очарование промышленной стандартизации, другой указывает на знаменитого русского учёного XIX, начала XX веков. Климент Аркадьевич Тимирязев (1843–1920) был исследователем природы, профессором Московского университета и основателем сельскохозяйственных испытательных станций. В 1923 году Российский государственный аграрный университет, основанный в 1865 году, старейший сельскохозяйственный вуз страны, был переименован в Тимирязевскую академию; ему посвящён памятник на московском Тверском бульваре.

С. 239. «*Наталья Тарнова*». Театральная пьеса 1927 года базируется на незаконченном романе Сергея Александровича Семёнова (1893–1942) о послереволюционной жизни между партийной организацией, фабричными буднями и семьёй. Протагонистка ищет новые формы семьи, стремится к самостоятельности, отвергает добropорядочную форму брака. Она пробует свободную любовь, терпит при этом поражение и находит утешение в партийном коллективе и в партийной жизни. Поскольку она любит мужчину, который не верит в социализм, ей хочется тем интенсивнее работать над своими социалистическими принципами.

Терентьев поставил пьесу в 1928 году в Ленинграде. Третьяков был в восторге от этой инсценировки. См. Сергей Третьяков «Перегибайте палку!» в: *Новый ЛЕФ*, 2 (1928) 5, сс. 33–34, здесь с. 34.



Илл. 12. «Стереотипы»;



Илл. 13. «Памятник Тимирязеву»

С. 239. «Композитором Кашницким»: Влиятельный в 1920-е годы представитель музыкального авангарда Владимир Самойлович Кашницкий (1897–1963) занимался ‘фонохроникой’, которая должна была позволить применение новых приёмов музыкальной работы, вытекающих из «естественных свойств музыкального материала». См. В. Кашницкий: «Умная музыка» в: *Новый ЛЕФ*, 2 (1928) 10, сс. 36–39, здесь с. 38.

С. 240. «Квадратура круга»: поставленная в 1928 году комедия Валентина Петровича Катаева (1897–1986).

С. 240. «Книги доктора Фридлендера»: Не вполне понятно, на кого здесь ссылается Терентьев. Возможно, имеется в виду Лев Фридланд (1888–1960), российский венеролог и автор соответствующих научно-популярных брошюр, который в 1928 году, то есть незадолго до того, как Терентьев читает свой доклад, опубликовал новую книжку. Произведение с названием *За закрытой дверью*.

*Записки врача-венеролога* стало сенсационным. Из своей повседневной практики врач объясняет в нём, как при половом контакте происходит заражение, как протекают такие болезни и как можно их предотвратить.

С. 241. «Чубаровщина». Знаковое слово ссылается на групповое изнасилование в августе 1926 года на ленинградской улице Чубарова. Среди насильников были некоторые инфицированные венерическими болезнями, так что не только изнасилованная женщина, молодая крестьянка, но и соучастники преступления заразились. Можно предположить, что в сцене изнасилования в *Хочу ребёнка!* Третьяков имеет в виду именно это преступление. В числе преступников были и комсомольцы. Именно поэтому случай имел широкий отклик в прессе. Юридически дело рассматривалось в духе устрашающей профилактики в борьбе против хулиганства: семеро участников были приговорены к расстрелу и казнены, остальные из более чем двадцати были сосланы в лагерь на Соловецких островах. См. Eric Naiman, *Sex in Public, The Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton (New Jersey) 1997, сс. 250–256.

С. 241. Рефлексология: Основанное русскими исследователями, нейрологом Владимиром Михайловичем Бехтеревым (1857–1927) и психологом Иваном Петровичем Павловым (1849–1936), научное направление, которое — подобно американскому бихевиоризму — интерпретирует поведение животных и человека с точки зрения кондиционирования по схеме реакции на раздражение.

С. 243. «право женщины на половую дезорганизованность мужчины»: Ласкова как женщина претендует на это право для себя. Обычно оно полагалось только мужчинам, а именно: право безответственно следовать своим чувствам и инстинктам.

С. 243. «Хочу во всём быть результативным»: Фраза, пожалуй, умышленно звучит непривычно.

Автор о своей пьесе:

М. Б-де: Хочу ребёнка!  
К постановке в театре им. Мейерхольда.  
(Беседа с автором пьесы С.М.Третьяковым)

Первая публикация в: *Программы государственных академических театров*, Москва (1927) 4, стр. 12.



**Илл. 14.** Текст в *РАБИС* проиллюстрирован фотопортретом Третьякова.

М.Б-де — сокращённое Матвей Оскарович Бройде<sup>185</sup> (1894-?), родившийся в Киеве журналист и театральный критик, который в начале 1943 года был приговорён к десяти годам лагерей в рамках сталинского террора.

С. 244. «к любовной лирике и всякого рода крылатым Эросам...»: Намёк на статью «Дорогу крылатому Эросу!», которую феминист-

---

<sup>185</sup> За расшифровку сокращения мы благодарим Владимира Колязина.

ка, писательница и политик Александра Михайловна Коллонтай (1872–1952) опубликовала ещё в 1923 году в комсомольском журнале *Молодая гвардия*».

### Что пишут драматурги. С. М. Третьяков

Первая публикация в: *РАБИС* (1929) 11, стр. 7.

С. 245. *Без черёмухи*: Рассказ Пантелеймона Сергеевича Романа (1884–1938). Героиня новеллы пропагандирует любовь, свободную от весенних чувств.

[Эль Лисицкий]:  
«Внутренняя конструкция  
театра Мейерхольда — Москва — для  
Хочу ребёнка Третьякова»

Первая публикация в: *Das Neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*, 4 (1930) 10, с. 226.

Текст о *Хочу ребёнка!* вместе с двумя прилагаемыми снимками дополняет короткое сообщение Эля Лисицкого о четырёх других изображениях, которые документируют участие СССР в двух выставках в Германии: в международной выставке, посвящённой



Илл. 15. Эль Лисицкий за работой;



Илл. 16. Макет декорации.

гигиене, в Дрездене и в международной выставке охоты и мехов в Лейпциге. Модель сцены, над которой Эль Лисицкий работал с 1926 по 1930 годы, не сохранилась.

Среди наших фотодокументов, относящихся к работе Эля Лисицкого, есть ещё три фотоснимка из конца 1920-х годов, а также горизонтальный план сцены. Фотографии модели сцены, а также реальных декораций можно найти в следующих каталогах: *Kunst in der Revolution. Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film in der Sowjetunion 1917–1933* [каталог выставки], под ред. Georg Bussmann, Frankfurt a.M. 1972, илл. 97–99; *Мейерхольд и художники, сост.* Алла Михайлова, Москва 1985, стр. 278–281; *Entfesselt. Die russische Bühne 1900–1930* [каталог выставки], под ред. Oswald Georg Bauer, München 1994, стр. 206–209; *Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы* [каталог выставки], сост. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург 2013, стр. 148–151.



**Илл. 17.** Декорация к спектаклю.

Во второй половине 1960-х годов ученик Мейерхольда Николай Кустов изготовил на основе эскизов и фотографий из наследия Лисицкого модель — в существенно уменьшенном масштабе. Эта модель стоит в Московском государственном музее театра им. А. А. Бахрушина и в данной книге задокументирована тремя фотоснимками.

Нельзя не заметить близость сценических декораций Лисицкого для третьяковской *Хочу ребёнка!* к 'спиралевидной пространственной сцене', которую австрийский архитектор и театральный художник Фридрих Кислер (1890–1965) выставлял на организованной в 1924 году в Вене *Международной выставке новой театральной техники*. Лисицкий встречался с Кислером ещё за год до того, как тот в берлинском театре *На Курфюрстендамм* привлёк к себе внимание своей «электромеханической

декорацией» для пьесы Карела Чапека (1890–1938). Поскольку Кислер со своей стороны попользовался формами и представлениями русских конструктивистов, позднее Лисицкий назвал его плагиатором. См. Almut Grunewald: *Friedrich Kiesler. Seine Skulpturen und sein offenes künstlerisches Konzept*, München 2014, с. 21.

Модель сцены Лисицкого для *Хочу ребёнка!* также получила вдохновляющие импульсы от оформления футуристической комедии *Аэлита* (1924), немого фильма, популярного не только в Советском Союзе, по роману Алексея Толстого (режиссёр: Яков Александрович Протазанов, 1881–1945) и от концепции «тотального театра», которую разработал баухаусный архитектор Вальтер Гропиус (1883–1969) в середине 1920-х годов для театра Пискатора в Берлине.

Мейерхольда настолько убедили эскизы оформления сцены Лисицкого, что он хотел воплотить их один к одному, но это было невозможно в старом здании театра. Поэтому спектакль *Хочу ребёнка!* должен был состояться в новом здании. Строительство театра действительно было начато в середине 1930-х годов, но незадолго до готовности в 1938 году было остановлено. Лишь спустя два года, когда Мейерхольда уже не было в живых, здание открылось — правда, не как театр, а как концертный зал. См. Edward Braun: *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, 2-е изд. London 1995, сс. 267–269, а также документальные материалы Rachel Hann: *Vsevolod Meyerhold's New Meyerhold Theatre (1930–1938)*, сентябрь 2010 г., <http://www.utopiantheatres.co.uk/guidemeyerholdp.html> (22.08.2017).

## СОКРАЩЕНИЯ И АББРЕВИАТУРЫ

Илл. — иллюстрация

ДАЛЬТА — Дальневосточное телеграфное агентство

ГЕКТЕМАС — Государственные экспериментальные театральные мастерские

Главискусство — Главное управление по делам художественной литературы и искусства

Главполитпросвет — Главное управление политического просвещения; основанный в 1920 году отдел Народного комиссариата просвещения, который координировал политическую просветительскую работу, пропаганду и агитацию под руководством ЦК Компартии.

Главрепертком — Главный комитет по контролю за зрелищами и репертуаром

Госкино — Государственный комитет по кинематографии

Госплан — Государственная плановая комиссия

Госстрах — Государственное страхование

Коминтерн — Коммунистический интернационал; всемирное объединение компартий

Комсомол — Коммунистический союз молодёжи

ЛЕФ — Левый фронт искусств

ЛГБТ — лесби, гей, бисексуал, трансгендер

ЛГСПС — Ленинградский городской совет профсоюзов

МХАТ — Московский художественный академический театр

МГСФС — Московский губернский совет профсоюзов

МОРП — Международное объединение революционных писателей

Моссельпром — Московское объединение предприятий по переработке продуктов сельскохозяйственной промышленности

Наркомфин — Народный комиссариат финансов

Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения

Наркомздрав — Народный комиссариат здравоохранения

НЭП — Новая экономическая политика

НОТ — Научная организация труда

Пролеткульт — Пролетарская культура

РАБИС — Работники искусства

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

РКП(б) / ВКП (б) / КПСС — Российская коммунистическая партия большевиков; с 1925 г. — Всесоюзная коммунистическая партия; 1956–1991 Коммунистическая партия Советского Союза

РОСТА — Российское телеграфное агентство; с 1925 года Телеграфное агенство Советского Союза (ТАСС)

РСФСР — Российская советская федеративная социалистическая республика

РСДРП — Российская социал-демократическая рабочая партия

Совкино — Советское кино

СССР — Союз Советских Социалистических Республик

ВОКС — Всесоюзное общество культурных связей с заграницей

ТИМ/ГосТИМ — Театр имени Мейерхольда; Государственный театр имени Мейерхольда

США — Соединённые Штаты Америки

ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН — Высшие художественно-технические мастерские; с 1928 года Высший художественно-технический институт

ЗАГС — Запись актов гражданского состояния

ЦК — Центральный комитет

## СПИСОК ИМЁН

**Арватов**, Борис Игнатъевич (1896–1940). Литературный критик и искусствовед, активист Пролеткульта, теоретик ЛЕФа, ведущий идеолог производственного искусства. Вступив в РСДРП, в 1921 году участвует в Гражданской войне в качестве комиссара на Польском фронте. С 1918 года занимается теоретической и практической деятельностью в Московском Пролеткульте.

**Бачелис**, Илья Израилевич (1902–1951). Род. в Киеве. Театральный критик и сценарист.

**Блюм**, Владимир Иванович (псевдоним Садко, 1977–1941). Род. в Одессе, влиятельный московский театральный и музыкальный критик, после Октябрьской революции руководитель отдела агитационной литературы РОСТА; этот отдел с 1917 до середины 1920-х гг. издаёт также агитплакаты, так называемые «окна РОСТА»; в первой половине 1920-х годов он шеф-редактор поочередно журналов: *Вестник театра* и *Новый зритель*; руководитель секции театра и музыки и заместитель руководителя Главреперткома; публикует рецензии в важнейших газетах — таких, как *Известия* и *Правда*.

**Бляхин**, Павел Андреевич (1868–1961). Род. в Саратовской губернии, активный член революционного движения, советский политик и писатель, драматург, сценарист и журналист.

**Богданов**, Александр Александрович (настоящая фамилия Малиновский, 1873–1928). Род. в Сакулке (ныне Соколка, Польша). Врач, философ, политик, исследователь-натуралист, журналист и романист, с 1896 года член РСДРП; с 1903 года входит в большевистское крыло партии; член группы вокруг журнала *Вперёд*; после Октябрьской революции один из важных теоретиков Пролеткульта и пропагандист целебного действия переливания крови; умер во время одного из многочисленных опытов над собой.

**Брехт**, Бертольт (1898–1956). Род. в Аугсбурге. Драматург, режиссёр и руководитель театра; классик современного 'эпического' театра; с середины 1920-х годов один из важных представителей

берлинской театральной сцены; симпатизант коммунистической партии и Советского Союза, из-за чего после перехода власти к национал-социалистам подвержен опасности; с 1933 года бежит через Данию, Швецию и Финляндию в США, откуда возвращается в Германию в 1948 году и организует в Восточном Берлине свой собственный театр — Berliner Ensemble; с 1924 года дружит с латышской актрисой и руководительницей театра Асей Лацис (1891–1979); в 1927/28 гг. тесно сотрудничает с композитором Эдмундом Майзелем (1894–1930), который в конце 1927 года просит Эйзенштейна прислать ему в Берлин рукопись Третьякова *Хочу ребёнка*. Уже в 1930 году, то есть до личного знакомства с Третьяковым, Брехт пишет стихотворение: *Совет Третьякову быть здоровым*; в другом стихотворении 1939 года называет Третьякова своим учителем.

**Булгаков, Михаил Афанасьевич (1891–1940).** Род. в Киеве. Писатель, с 1921 года живёт и работает в Москве; в 1924 году публикует свой первый роман *Белая гвардия*, который в драматургическом варианте под названием *Дни Турбиных* идёт в середине 1920-х годов во МХАТе. В 1930-е годы тексты Булгакова больше не публикуются, его пьесы исчезают со сцены. Известнейшие романы *Собачье сердце* (1925) и *Мастер и Маргарита* (между 1928 и 1940) публикуются только в 1960-е годы.

**Вакс, Борис Арнольдович (1889–1941).** Род. в Бердичеве. Драматург и театральный критик.

**Гастев, Алексей Капитонович (1882–1939).** Род. в Суздале. Писатель и революционер, в царской России не раз был арестован и сослан в Сибирь; после Октябрьской революции поначалу председатель ЦК профсоюза металлургов, основал в 1920 году под влиянием американского инженера и исследователя труда Фредерика У. Тейлора Центральный институт труда, который систематически анализировал трудовые процессы. Стимул к тейлоризации труда исходил от самого Ленина и от Троцкого, который в январе 1921 года созвал *Первую всероссийскую инициативную конференцию по научной организации труда и производства*. Целью НОТ была рационализация и стандартизация движений, в первую очередь повторяющихся процессов, и улучшение условий труда через применение машин. До середины 1930-х годов Гастев занимал

ся рационализацией и стандартизацией, в 1938 году он арестован в рамках сталинского террора, приговорён к смерти и в апреле 1939 года расстрелян.

**Генс**, Абрам Борисович. В 1920-е годы врач-специалист в отделе Охраны материнства и младенчества при наркомздраве Советского Союза.

**Гладков**, Фёдор Васильевич (1883–1958). Род. в Чернавке на Волге. Писатель и журналист. Его самое известное произведение *Цемент* во многом автобиографично; оно изображает раннесоветскую индустриализацию в героических чертах.

**Гольдберг**, Борис Исаакович (1891-?). В 1920-е годы руководитель административно-хозяйственной части в театре Мейерхольда; организатор гастрольных поездок.

**Гомолицкая-Третьякова**, Ольга Викторовна (1895–1973). Род. в Томске в дворянской семье. Отец происходил из Украины, был руководящим работником на строительстве Транссибирской магистрали и жил со своей семьёй в 1910-е годы на Дальнем Востоке, где Ольга Викторовна познакомилась в 1919 году с Третьяковым и вышла за него замуж. В 1920-е годы она работала секретаршей в журнале *Новый ЛЕФ*, в 1930-е годы секретаршей английского издания журнала *Иностранная литература*. 5 ноября 1937 года она арестована и приговорена к пяти годам лагерей. В 1954 году она возвращается в Москву, добивается реабилитации своего мужа и после этого пытается спасти его литературное наследие.

**Гомолицкая-Третьякова (Третьякова)**, Татьяна Сергеевна (1913–1995). Дочь Ольги Гомолицкой-Третьяковой и приёмная дочь Сергея Третьякова; после смерти матери заботится о литературном наследии своего отца.

**Гринько**, Григорий Фёдорович (1890–1938). Род. в деревне в Харьковской области. Революционер и советский политик; в 1920–1922 гг. нарком просвещения на Украине; в 1923–1925 гг. председатель Киевского горсовета; затем занимает высокие посты в экономическом планировании Советской Украины и в Госплане СССР, а с 1930 по 1937 гг., то есть до самого расстрела, нарком финансов СССР; временно был редактором основанного в 1930 году журнала *СССР на стройке*. Будучи политиком в области образова-

ния, Гринько придерживается анархо-коммунистического направления, в котором детский дом рассматривается как «универсальная форма общественного воспитания». См. Oskar Anweiler: «Der revolutionäre Umbruch im Schulwesen und in der Pädagogik Rußlands» [1978] в: тот же: *Wissenschaftliches Interesse und politische Verantwortung: Dimensionen vergleichender Bildungsforschung. Ausgewählte Schriften 1967–1989*, под ред. Jürgen Henze, Wolfgang Hörner u. Gerhard Schreier, Opladen 1990, сс. 95–115, здесь с. 100.

**Ефимов**, Борис Ефимович (настоящая фамилия Фридлянд, 1900–2008). Род. в Киеве. Художник и график, известный как мастер политической (так называемой позитивной) карикатуры, брат журналиста Михаила Кольцова; с 1922 года в Москве работает для газет *Известия* и *Правда*, для журнала *Крокодил*, а с 1929 года для журнала *Чудак*; после ареста брата в 1938 году уволен из команды *Известий*; в 1940 году под псевдонимом В. Борисов возвращается к карикатуре; во время Второй мировой войны критически разделяется главным образом с Гитлером и немецким национал-социализмом; с 1966 по 1990 ответственный редактор *Агитплаката* — организации, которая издаёт пропагандистские постеры.

**Залкинд**, Арон Б. (1888–1936). Род в Харькове. Врач, психиатр, психолог, педолог; учился в Москве; в Первую мировую войну военный врач на фронте; затем занимался научной и политической деятельностью; в 1923 году на основе строго материалистического мировоззрения избран членом Института научной философии; в середине 1920-х годов написал «Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата»; со второй половины 1920-х годов один из ведущих педологов Советского Союза; придерживался взглядов, что окружающий мир оказывает большое влияние на развитие ребёнка. После одного партийного собрания, на котором его работа была подвергнута резкой критике, у Залкинда случился инфаркт, от которого он чуть позже умер.

**Кольцов**, Николай Константинович (1872–1940). Род. в Москве. Биолог и генетик, основатель советской школы экспериментальной биологии; в 1920-е годы внёс большой вклад в основание Российского евгенического общества. В 1930-е годы Кольцов как

противник Трофима Д. Лысенко подвергается гонениям и умирает при до сих пор не выясненных обстоятельствах.

**Кукрыниксы:** акроним группы карикатуристов, состоящей из троих художников: Михаила Васильевича Куприянова (1903–1991), Порфирия Никитича Крылова (1902–1990) и Николая Александровича Соколова (1903–2000). Все трое закончили в первой половине 1920-х годов ВХУТЕМАС; с 1925 года они работают под именем Кукрыниксы для различных газет и журналов.

**Кустов, Николай Георгиевич** (1900?-1976). Ученик Мейерхольда, со дня основания театра Мейерхольда в начале 1920-х годов до его закрытия в 1938 году входил в число самого узкого круга драматургов; пережил несколько успешных постановок между 1940 и 1970 годами в советской провинции, пока не был заново открыт в 1972 году руководителем московского театра Сатиры и ангажирован в качестве преподавателя биомеханики; воссоздаёт в 1970-е годы модель сцены Эля Лисицкого для спектакля *Хочу ребёнка!*.

**Ле Корбюзье** (настоящее имя Шарль-Эдуард Жаннере-Гри, 1887–1965). Швейцарский архитектор, с 1908 года живущий и работающий преимущественно в Париже; один из самых влиятельных теоретиков архитектуры XX века, тесно связанный с художниками Баухауса в Германии.

**Лисицкий, Эль** (настоящее имя Лазарь Маркович Лисицкий, 1890–1941). Родился в Починке Смоленского района. Художник, один из ведущих конструктивистов с широкой палитрой деятельности как живописец, архитектор, театральный художник, график и фотограф, повлиявший своими теоретическими трудами на современное искусство далеко за пределы Советского Союза; с 1926 по 1930 годы работа над авангардистской конструкцией сцены для третьяковской пьесы *Хочу ребёнка!*.

**Луначарский, Анатолий Васильевич** (1875–1933). Род. в Полтаве. Политик, одновременно писатель, публицист, философ, художественный и литературный критик; несмотря на свою симпатию к Фридриху Ницше (1844–1900) и к идеалистической философии Эрнста Маха (1838–1916) ближайшее доверенное лицо Ленина; в 1917–1929 гг. нарком просвещения, покровитель Третьяко-

ва, однако не согласный с его пьесой *Хочу ребёнка!*. См. Miergau: *Erfindung und Korrektur*, с. 99.

**Лысенко**, Трофим Денисович (1898–1976). Род. в Карловке, Украина. Биолог и агроном; сторонник тезиса, что организмы в ходе своей жизни могут передавать по наследству приобретённые свойства, и в этом противостоит дарвиновской теории эволюции и современной генетике. Научный противник Лысенко — Николай Иванович Вавилов (1887–1943), до середины 1930-х годов один из влиятельнейших советских теоретиков наследственности, который в 1940 году был сослан в Сибирь и умер в лагере для интернированных.

**Маяковский**, Владимир Владимирович (1893–1930). Род. в Багдади, Грузия. Писатель, с 1913 года друживший с Третьяковым. Маяковский смолоду был одним из ведущих представителей русского футуризма; в 1912 году один из подписантов манифеста *Пощёчина общественному вкусу*; приветствовал Октябрьскую революцию и выступал за сочинение агитационных стихов и плакатов для строительства нового общества. В конце 1920-х годов он пишет две драмы — *Клоп* (1929) и *Баня* (1930), в которых критикует бюрократические пороки советского социализма. Глубоко подавленный в личной и политической жизни, Маяковский совершает самоубийство 14 апреля 1930 года.

**Мейерхольд**, Всеволод Эмильевич (настоящее имя Карл Казимир Теодор Мейерхольд, 1874–1940). Род. в Пензе. Значительный театральный режиссёр и актёр, после Октябрьской революции политически ангажированный руководитель театра и радикальный новатор театра; основатель одной из антинатуралистических систем актёрского искусства (биомеханика); до 1938 года руководитель театра, названного в 1923 году его именем, с 1926 года — Государственный театр имени Мейерхольда, для которого Третьяков пишет свою пьесу *Хочу ребёнка*. В рамках второй волны сталинского террора Мейерхольд был арестован в 1939 году, приговорён к смерти и год спустя расстрелян.

**Морозовы**: Из московской династии, основанной Саввой Васильевичем Морозовым (1770–1862), династии купцов, текстильных фабрикантов и крупных промышленников, вышли несколько круп-

ных коллекционеров искусства и театральных меценатов. К началу XX века семья Морозовых владеет несколькими усадьбами в Москве. Особенной экстравагантностью из-за смешанных элементов новоготического и мавританского стилей отличается построенный в 1899 году дворец Арсения Абрамовича Морозова (1873–1908/09) на углу Воздвиженки и Нижнего Кисловского переуллка, где к началу 1920-х годов находилась штаб-квартира театра Пролеткульта.

**Муравьёв**, Валериан Николаевич (1885–1931?). Философ, публицист и дипломат.

**Новицкий**, Павел Иванович (1888–1971). Род. в Ковно (ныне Каунас, Литва). Искусствовед, театро- и литературовед, педагог и фотограф; с 1926 по 1930 гг. ректор ВХУТЕМАСа; в 1920-е годы сторонник конструктивизма и промышленной эстетики; в 1926–1930 гг. член редколлегии журнала *Современная архитектура*.

**Павлов**, Иван Петрович (1849–1936). Род. в Рязани. Физиолог, психолог и этолог; лауреат Нобелевской премии 1904 года; основатель науки о поведении; с 1925 года до конца жизни директор института физиологии Академии наук СССР.

**Петров**: Представитель московского завода *Серп и молот*; был приглашён на заседание Главреперткома 4 декабря 1928 года.

**Пикель**, Ричард Витольдович (1896–1936): член Главреперткома; работал в Коминтерне и Наркомпросе.

**Плетнёв**, Валерий Фёдорович (1886–1942). Род. в Тифлисе. Драматург, руководитель театра, журналист и теоретик Пролеткульта; с 1920 по 1932 гг. председатель ЦК Всероссийского совета Пролеткульта и глава Первого рабочего театра Пролеткульта.

**Равич**, Николай Александрович (1899–1976). Русский прозаик, драматург, историк; дважды был арестован; в 1954 году реабилитирован.

**Райх**, Зинаида Николаевна (1894–1939). Род. в Одессе. Актриса, замужем за режиссёром Мейерхольдом, в театре которого стала звездой. После закрытия театра и ареста мужа была убита в июле 1939 года в её московской квартире.

**Раскольников**, Фёдор Фёдорович (настоящая фамилия Ильин, 1892–1939). Род. в Санкт-Петербурге. Публицист, функционер и дипломат, после Октябрьской революции заместитель наркома

морских дел; в 1921–1923 гг. посол в Афганистане; с 1928 по 1930 гг. постоянный председатель Главреперткома; после этого посол в Эстонии, Дании и с 1934 года в Болгарии; после своего отзыва в 1938 году отказался вернуться в Советский Союз.

**Рафес**, Моисей Григорьевич (1883–1942): сотрудник *Совкино*; член Главреперткома; сотрудник газеты *Красная звезда*.

**Родченко**, Александр Михайлович (1891–1956). Род. в Санкт-Петербурге. Многогранный художник (живописец, график, фотограф и архитектор); в 1914 году познакомился в Казанском институте культуры со своей будущей женой Варварой Фёдоровной Степановой (1894–1958), одной из самых ярких представителей русского художественного авангарда; по окончании учёбы едет с ней в Москву и посвящает себя абстрактной живописи и трёхмерным конструкциям; с 1923 года ангажирован в ЛЕФе; модель рабочего клуба (1925) — его вклад в конструктивистское оформление пространства, после этого он занимается коллажами, затем главным образом фотографией. Третьяков видит в Родченко прототип промышленного дизайнера, для которого эксперимент с материалами и приёмами стоит на первом месте.

**Роом**, Абрам Матвеевич (1894–1976). Род. в Вильно (ныне Вильнюс). Кинорежиссёр и актёр, в 1924 году снимает свой первый фильм и обретает известность в 1927 году с фильмом *Третья Мещанская. Любовь втроём*, классикой немого кино. Третьяков рассчитывал на его экранизацию *Хочу ребёнка*.

**Рузер-Нирова**, Нина Александровна (1884–1934?). Род. в Одессе. Журналистка и функционер, редактор журнала *Коммунистическое просвещение*; в середине 1920-х годов заместитель председателя Главполитпросвета и член Главреперткома.

**Сельвинский**, Илья Львович (1899–1968). Род. в Симферополе. Писатель, с 1923 года живущий в Москве, пишет главным образом стихи и драмы в стихах; в 1926 году выходит в свет первая книжка его стихов, а в 1928 году — первая театральная пьеса, трагедия *Командарм-2*.

**Серебровский**, Александр Сергеевич (1892–1948). Род. в Курске. Генетик, антрополог и поборник евгеники; ученик Николая К. Кольцова, основателя Русского евгенического общества; с 1921

по 1928 гг. руководитель Генетической станции в Москве и вместе с тем работал в институте экспериментальной биологии АН СССР; с 1930 года заведующий основанной им самим кафедры генетики Московского университета. Серебровский, никогда не вступавший в компартию, вводит понятие 'генофонда' — генетического потенциала населения и его социального и географического распределения.

**Синякова-Уречина**, Мария Михайловна (1890–1984): род. в Красной Поляне (ныне Украина). Художница, которая в 1920-е годы сделала много дружеских шаржей на современных ей русских писателей.

**Терентьев**, Игорь Герасимович (1892–1937). Род. в Павлограде. Писатель и режиссёр, в конце 1910-х годов сооснователь футуристической группы в Тифлисе, с 1924 года режиссёр и вскоре также руководитель театра Ленинградского дома прессы, а в Москве сотрудник журналов *ЛЕФ* и *Новый ЛЕФ*. В 1930-е годы Терентьев был приговорён к принудительным работам на строительстве Беломор-канала, 1931–1933 годы, и канала Москва-Волга, 1933–1937 годы, а по окончании работ был расстрелян вместе с руководством строительства и многими другими рабочими и организаторами. Терентьев считается среди прочих с его смелой книгой *17grundовых орудий*, которая вышла в 1919 году в Тифлисе, одним из важнейших представителей грузинского дадаизма.

**Толстой**, Алексей Николаевич (1882–1945). Род. в Сосновке под Николаевском на Волге, ныне Пугачёв. Писатель, дальний родственник Л.Н.Толстого; по отношению к Октябрьской революции поначалу был ориентирован критически и жил после неё в Париже, с 1921 года в Берлине. Здесь Толстой принадлежит к группе эмигрантов, признающих власть большевиков; с 1923 года до своей смерти живёт в Москве и пишет вначале научную фантастику, а позднее исторические романы.

**Толстой**, Лев Николаевич (1828–1910). Род. в фамильном имении Ясная Поляна (ок. 220 км к югу от Москвы). Писатель и социальный реформатор, произведения которого (такие, как *Анна Каренина* и *Война и мир*) входят в классику мировой литературы. Третьяков полемизирует с морализаторской психоло-

гической прозой Толстого, стоя при этом на позиции ЛЕФа. Особенно отчётливо это видно по его статье для первого номера *Нового ЛЕФа* с двузначным заголовком «Новый Леф Толстой», выдающим провокативный характер этого текста, в котором он пишет: «Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос — газета», Третьяков, С. М.: *Новый Леф*, 1 (1927), сс. 34–38, 36.

**Февральский**, Александр Вильямович (1901–1984) — театровед, доктор искусствоведения.

**Ханин**, Михаил Борисович (псевдоним: Михаил Суровый, 1883–1935?). Род. в Белгороде-Днестровском. Писатель и публицист; в 1903 году арестован за распространение нелегальной литературы, позднее за организованный побег из тюрьмы сослан; известен своими лагерными рассказами (1927).

**Хубе**, Эрнст (1897–1974). Род. в Москве в немецкой семье; с 1918 года в Берлине; с середины 1920-х годов журналист, переводчик и толмач; с 1927 года член компартии Германии; с конца 1920-х годов до начала 1930-х годов сотрудничество с Брехтом, в том числе при переводе и обработке *Хочу ребёнка*; после Второй мировой войны переводчик, синхронист и новостной редактор в ГДР.

**Чужак**, Николай Фёдорович (настоящая фамилия Насимович, 1876–1937). Род. в Нижнем Новгороде. Журналист, литературный критик и писатель; с 1896 года член РСДРП; в 1908 году сослан в Сибирь (Иркутск) и до 1922 года остаётся на Дальнем Востоке; соратник Третьякова во Владивостоке и Чите; с 1923 по 1925 гг. издатель журнала *ЛЕФ*, в 1929 году составитель сборника *Литература факта*; в конце жизни подвергался репрессиям за ‘мелкобуржуазный’ и ‘вульгарно-марксистский’ подход в литературе.

**Шмидт**, Вера Фёдоровна (урождённая Яницкая; 1889–1937). Род. в Старокопанинине, Украина. Педагог и психоаналитик; с 1913 года замужем за Отто Юльевичем Шмидтом (1891–1956); с 1918 по 1920 гг. работает в отделе школ Наркомпроса; в 1922 году соосновательница Российского психоаналитического объединения, которое прекратило существование в 1930 году; с 1921 по 1925 гг. руководит в Москве детским домом, пропагандирует сублимацию без принуждения.

**Эйзенштейн**, Сергей Михайлович (1898–1948). Род. в Риге. Театральный и кинорежиссёр, сценарист и теоретик искусства, в середине 1920-х годов добился мировой известности своим фильмом *Броненосец Потёмкин*; в 1920-е годы тесно сотрудничает с Третьяковым.

**Эрдман**, Николай Робертович (1900–1970). Род. в Москве, его предки из Прибалтики. Эрдман приобретает известность своей пьесой *Мандат*, поставленной в театре Мейерхольда в середине 1920-х годов. В отличие от неё его вторая пьеса *Самоубийца* (1928) поставлена в Советском Союзе только в 1982 году. С 1934 по 1950-е годы Эрдман живёт в ссылке и даже после своего освобождения и реабилитации долгое время считается без вести пропавшим.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Adams, Mark B.: «Eugenics as Social Medicine in Revolutionary Russia», в: *Health and Society in Revolutionary Russia*, под ред. Susan Gross Solomon и John F. Hutchinson, Bloomington (Indiana) 1990, сс. 200–223.

Amiard-Chevrel, Claudine: «Un créateur de l'homme nouveau», в: Tretiakov: *Hurle, Chine!*, сс. 11–26.

Balsys, Rimantas: «Meilės deivės Mildos auteniškumo klausimu. On the Authenticity of the Love Goddess Milda», в: *Logos. Religijos, Filosofijos ir Baznytinio Meno Zurnalas*, 20 (2009) 59, сс. 133–140, (28.03.2017).

Bay, Timothy: «The October Revolution and LGBTQ+ Struggle», в: *Socialist Appeal*, 25. März 2016, <http://socialistappeal.org/news-analysis/fight-for-equality/1743-the-october-revolution-and-lgbtq-struggle.html> (07.08.2016).

Barr, Alfred: «The LEF and Soviet art», в: *transition*, 2 (1928) 14, сс. 267–270.

Bayrau, Dietrich: «Das bolschewistische Projekt als Entwurf und als soziale Praxis», в: *Utopie und soziale Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit*, под ред. Wolfgang Hardtwig, München 2003, сс. 13–40.

Benjamin, Walter: «Der Autor als Produzent» [Rede vom 17. April 1934], в: тот же: *Versuche über Brecht*, под ред. Rolf Tiedemann, 3-е издание. Frankfurt a.M. 1971, сс. 95–116.

–, «Gespräche mit Brecht. Svendborger Notizen», там же, сс. 117–135.

Benn, Gottfried: «Die neue literarische Saison» [Rundfunkrede vom 28. August 1931], в: тот же: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Bd. 1: *Essays. Reden. Vorträge*, под ред. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1959, сс. 419–430.

Bergmann, Sven: «Love to Love You Baby. Assistierte und substituierte Reproduktionsbeziehungen», в: *Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität*, 14 (2014) 49, <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/love-to-love-you-baby-501> (07.08.2016).

Bernard, Andreas: *Kinder machen. Neue Reproduktionstechnologien und die Ordnung der Familie*, Frankfurt a.M. 2014.

«Biographie des Dings — Biographie der Stadt. Annett Gröschner im Gespräch über den ›Faktographen‹ Sergej M. Tret'jakov», в: *Variations 25: Humor / Humour / Humour*, под ред. Marie Drath, Philippe P. Haensler среди пр., Bern и др. 2017, сс. 125–134, здесь с. 129.

Bode, Rudolph: *Ausdrucksgymnastik*, München 1922.

Boehncke, Heiner (ред.): *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, Reinbek bei Hamburg* 1972.

Braun, Edward: *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, 2-е изд., London 1995.

*Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk*, под ред. Klaus Völker, 2-е издание. München 1971.

Buckley, Mary: *Women and Ideology in the Soviet Union*, New York 1989.

Bulgakowa, Oksana: *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*, Berlin 1997.

*Die neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, под ред. Boris Groys, Michael Hagemeyer и Anne von der Heiden, Frankfurt a.M. 2005.

Ditschek, Eduard (Jan): *Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre*, Tübingen 1989.

--, «Ein Schriftsteller der Übergangsgesellschaft. Die Tretjakow-Rezeption der Neuen Linken in der BRD» [Vortrag, Universität Zürich, Slavisches Seminar, 31. Mai 2014], [http://www.slav.uzh.ch/dam/jcr:fffff-d215-d0f6-ffff-ffffa335159e/VortragEJD\\_Tretjakov\\_Rezeption\\_neue\\_Linke.pdf](http://www.slav.uzh.ch/dam/jcr:fffff-d215-d0f6-ffff-ffffa335159e/VortragEJD_Tretjakov_Rezeption_neue_Linke.pdf) (26.09.2017).

--, «Ich will ein Kind!» und die frühe Tret'jakov-Rezeption in Deutschland», в: Sergej. M. Tret'jakov: *Ich will ein Kind*. Bd. 2: *Aufführungen und Analysen*, под ред. Tatjana Hofmann и Eduard Jan Ditschek, Berlin 2018, сс. 240–256.

Ebert, Christa: «Dekonstruktionen und Rekonstruktionen. Muttermythen in der neueren russischen Literatur», в: *Mutterbilder und Mütterlichkeitsdiskurse im ästhetischen Diskurs*, под ред. Mirosława Czarnecka, Wrocław 2000, сс. 91–105.

Emerson, Caryl: *The Cambridge Introduction to Russian Literature*. Cambridge (UK) и др. 2008.

*Entfesselt. Die russische Bühne 1900–1930* [Ausstellungskatalog], под ред. Oswald Georg Bauer, München 1994.

Evans Clements, Barbara: *Bolshevik Women*. Cambridge (UK) и др. 1997.

Fando, Roman A.: *Die Anfänge der Eugenik in Russland. Kognitive und soziokulturelle Aspekte*, Berlin 2014.

--, «Letzte Begegnungen», в: *Erinnerungen an Majakowski*, под ред. Gerhard Schaumann, Leipzig 1972, сс. 264–270.

Floyd, Kevin: «Leihmutterchaft — die neue Bioökonomie», *Debatte*, (Herbst 2014) 30, <http://debatte.ch/2014/10/leihmutterchaft-die-neue-biooekonomie> (07.08.2016).

Gordon, Mel u. Alma Law: *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*. Jefferson (North Carolina) 1996.

Gordon Kantor, Sybil: *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge (Massachusetts) и London 2002.

Graf, Oskar Maria: *Reise in die Sowjetunion 1934*, с письмами Sergej Tretjakow, под ред. Hans-Albert Walter, Darmstadt и Neuwied 1974.

Grinbaum, Blanche: «Tretiakov. Notes Biographiques», в: *action poétique*, 24 (1973) 54, сс. 52–54.

Grosz, George: *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Reinbek bei Hamburg 1974.

Grunewald, Almut: *Friedrich Kiesler. Seine Skulpturen und sein offenes künstlerisches Konzept*, München 2014.

Hann, Rachel: *Vsevolod Meyerhold's New »Meyerhold Theatre« (1930–1938)*, сентябрь 2010 г., <http://www.utopiantheatres.co.uk/guidemeyerholdp.html> (22.08.2017).

Hausmann, Guido: «Stadt und lokale Gesellschaft im ausgehenden Zarenreich», в: тот же, под его ред.: *Gesellschaft als lokale Veranstaltung. Selbstverwaltung, Assoziierung und Geselligkeit in den Städten des ausgehenden Zarenreiches*, Göttingen 2002, сс. 13–168.

Hofmann, Tatjana: «Milda, die neue »Menschin«, в: Sergej. M. Tret'jakov: *Ich will ein Kind*. Bd. 2: *Aufführungen und Analysen*, под ред. Tatjana Hofmann и Eduard Jan Ditschek, Berlin 2018, сс. 178–197.

Internationales forum des jungen films (составитель): *Tretja Meschtschanskaja. Ljubow Wtrojem. (Dritte Kleinbürgerstraße. Liebe zu dritt)*, Berlin 1972.

Jahnn, Hans Henny: «[Einführende Worte zu einer Rede von Tret'jakow]» [Туроскрипт 1931], в: тот же: *Schriften zur Kunst, Literatur und Politik*, под ред. Ulrich Bitz, Uwe Schweikert, Sandra Hiemer и Werner Irigo, часть 1: *Leib — Baukunst — Musik, 1915–1925. Gesellschaft — Kunst — Handwerk, 1926–1935*, Hamburg 1991, сс. 650–654.

--, «[Auszug aus *Bornholmer Aufzeichnung* vom 21. November 1934]», в: там же. часть 2: *Politik — Kultur — Öffentlichkeit, 1946–1959*, сс. 1014–1015.

Kersten, Kurt: »Theater in Moskau« [1931], в: *100 Texte zu Brecht*, под ред. Manfred Voigts, München 1980, стр. 238–243.

Kiaer, Christina: «Delivered from Capitalism. Nostalgia, Alienation, and the Future of Reproduction in Tret'iakov's »I Want a Child!«, в: *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, под ред. Christina Kiaer и Eric Naiman, Blommington 2006, сс. 183–216.

Klepikova, Tatjana: «Privacy As They Saw It: Private Spaces in the Soviet Union of the 1920–1930s in Foreign Travelogues», в: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 71 (2015) 2, сс. 353–389.

Knorpp, Elina: «Die Frau der 1920er Jahre. Zur sozialhistorischen Situation in Russland und Europa», в: *Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren*, под ред. Gerda Breuer и Elina Knorpp, Berlin 2013, сс. 21–34.

Kolyazin, Vladimir: «»How Will He Go To His Death?« Answer to Brecht's Question about the Death of His Teacher the »Tall and Kindly« Tretiakov», в: *Ich bin noch da / I'm Still Here. Das Brecht-Jahrbuch 22 / The Brecht Yearbook 22*, под ред. Maarten van Dijk, Waterloo (Ontario, Canada) 1997, сс. 168–179.

Kracauer, Siegfried: «Instruktionsstunde in Literatur. Zu einem Vortrag des Russen Tret'jakow», в: *Frankfurter Zeitung*, 25. April 1931.

*Kunst in der Revolution. Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film in der Sowjetunion 1917–1933* [Ausstellungskatalog], под ред. Georg Bussmann, Frankfurt a.M. 1972

Leach, Robert: «*I Want a Baby — three times*», в: *Studies in Theatre Production*, 4 (1993) 8, сс. 5–18.

--, *Revolutionary Theatre*, London и New York 1994.

L.-th: «Tretjakoff sprach», в: *Hamburger Anzeiger*, 9. März 1931, [стр. 3] 1. Приложение к № 57.

Lukács, Georg: «Reportage oder Gestaltung. Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt», в: *Die Linkskurve* 4 (1932), выпуск 8, сс. 26–31.

Medwedjew, Shores A.: *Der Fall Lyssenko. Eine Wissenschaft kapituliert*. Hamburg 1971.

*Menschenlabor Sowjetunion. Auf der Suche nach dem perfekten Menschen*, Dokumentarfilm von Boris Rabin, Германия 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=guCxFWucAbY> (01.03.2017).

Meyerhold, Wsewolod E.: «Meyerhold an Lunatscharski. Rede während einer Diskussion am 15. Mai 1922», в: тот же: «Über das Theater» [1912/1913], в: тот же: *Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*. Bd. 1: 1891–1917, под ред. A. W. Fewralski, Berlin 1979, сс. 40–42.

--, «Ein Wort über Majakowski» [1933], там же, сс. 350–353.

Mierau, Fritz: «Polemik und Korrespondenz: Fjodor Gladkow und Sergej Tretjakow», в: *Weimarer Beiträge*, 19 (1973) 10, сс. 66–81.

--, «Sergej Tret'jakov und Bertolt Brecht. Das Produktionsstück ›Choču reběnka‹ (2. Fassung)», в: *Zeitschrift für Slawistik*, 20 (1975) 2, сс. 226–241.

--, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin 1976.

--, «Zwei Stücke von Tretjakow», в: Tretjakow: *Zwei Stücke*, сс. 195–204.

--, «Polemik und Korrespondenz: Fjodor Gladkow und Sergej Tretjakow», в: тот же: *Konzepte. Zur Herausgabe sowjetischer Literatur. Mit Texten von V. Schklowski, B. Eichenbaum und J. Tynjanow*, Leipzig 1979, сс. 213–230.

--, «Standard auf der Bühne oder Lissitzkys Milda-Maschine. Sergej Tretjakow zum 90. Geburtstag». В: *El Lissitzky. Maler, Architekt*,

*Typograf, Fotograf*, под ред. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und der Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Leipzig 1982, сс. 82–85.

--, «Gesicht und Name», в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 447–458.

--, «Leben und Schriften Sergej Tretjakows. Eine Chronik», в: Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, сс. 459–463.

--, «Tretjakow in Berlin», в: *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933. Aufsätze, Bilder, Dokumente*, под ред. Klaus Kändler, Helga Karolewski и Ilse Siebert, Berlin 1987, сс. 206–211.

Mierau, Fritz (ред.): *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film 1918–1933*, дополненное издание. Weinheim и Berlin 1988 [1987].

Murav'ëv, Valerian N.: «Die Kultur der Zukunft. Die wissenschaftliche Umgestaltung der Organismen» [ca. 1925 –1927], в: *Die neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland*, сс. 456–474.

Naiman, Eric: *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton (New Jersey) 1997.

«Nein heißt Nein» im Sexualstrafrecht», в: *Deutscher Bundestag. Aktuelle Meldungen*, 6. Juli 2016, <https://www.bundestag.de/presse/hib/201607/-/434604> (06.07.2016).

Otto, Luth: «[Interview mit Bertolt Brecht für die dänische Zeitung *Ekstra Bladet*]» [1934], в: Helge Hultberg: *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts*, Kopenhagen 1962, сс. 205–210.

Pound, Ezra: «Open letter to Tretjakov», в: *Front 2* (1931), сс. 124–126.

Richter, Hans: «Begegnungen in Berlin», в: *Avantgarde Osteuropa 1910–1930*. [Ausstellungskatalog], под ред. Eberhard Roters, Berlin 1967, сс. 13–21.

--, *Der Kampf um den Film. Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film*, под ред. Jürgen Römhild, München 1976 [Рукопись 1939].

Riese, Anna: «Funktion — Zweck — Gebrauch: Wohnbauarchitektur am Bauhaus und im russischen Konstruktivismus in sozialhistorischen Kontexten», в: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur*, 17 (2012) 32, сс. 101–117, [www.cloud-cuckoo.net](http://www.cloud-cuckoo.net) (05.04.2017).

Rodčenko, Aleksandr M. и Sergej M. Tret'jakov: *Samozveri. Selbst Gemachte Tiere*, под ред. Werner Fütterer и Hubertus Gassner, переводы Oskar и Volker von Törne, Köln 1980.

Roth, Joseph: «Die Frau, die neue Geschlechtsmoral und die Prostitution» [Zwölfter Teil der Serie «Reise in Rußland», *Frankfurter Zeitung*, 1. Dezember 1926], в: тот же: *Reisen in die Ukraine und nach Russland*, под ред. Jan Bürger, 3-е издание. München 2015, сс. 89–95.

Sale. «*Ich will ein Kind haben*». *Eine Produktion zu Reproduktion und Kinderwunsch von Lubricat* in Kollaboration mit Konstanze Schmitt [программная брошюра 2011 г.], Berlin, <http://konstanzeschmitt.net/material/sale-ich-will-ein-kind-haben.pdf> (28.06.2016).

Schattenberg, Susanne: *Stalins Ingenieure: Lebenswelten zwischen Technik und Terror in den 1930er Jahren*, München 2002.

Scheide, Carmen: *Kinder, Küche, Kommunismus. Das Wechselverhältnis zwischen sowjetischem Frauenalltag und Frauenpolitik von 1921 bis 1930 am Beispiel der Moskauer Arbeiterinnen*, Zürich 2002.

–, «Рückständige Frau — *obščestvennica* — *kul'turnaja ženščina*. Frauenrollen in der frühen Sowjetunion im Wechselverhältnis zwischen Diskurs und Erfahrung. Zur Diskussion eines lebensweltlichen Forschungsansatzes», в: *Kultur in der Geschichte Russlands*, под ред. Bianka Pietrow-Ennker, Göttingen 2007, сс. 265–277.

Scherrer, Jutta: «Einholen und überholen». Amerikanische Technologie aus sowjetrussischer Sicht: Die zwanziger und frühen dreißiger Jahre», в: *Vom Gegner lernen. Feindschaften und Kulturtransfers im Europa des 19. Und 20. Jahrhunderts*, под ред. Martin Aust и Daniel Schönpluf, Frankfurt a.M. и New York, сс. 179–208.

Schmitt, Konstanze: *Milda* [видео и звукоинсталляция], 2013 <http://www.konstanzeschmitt.net/#milda-title> (12.01.2018).

Schulze Wessel, Martin: «Die Konstruktion des Neuen Menschen in der sozialistischen Revolution — Wissenschaften vom Neuen Menschen im revolutionären Russland», в: *Ecce Homo! Menschenbild — Menschenbilder*, под ред. Wilhelm Vossenkuhl и др., Stuttgart 2009, сс. 66–86.

Šklovskij, Viktor B.: *Ėjzenštejn*, Reinbek bei Hamburg 1977.

--, *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe* [1923]; перевод и послесловие Alexander Kaempfe, Frankfurt a.M. 1965.

Smith, Alexandra: «Reconfiguring the Utopian Vision: Tret'iakov's Play ›I want a Baby!‹ (1926) as a Response to the Revolutionary Restructuring of Everyday Life», в: *Australian Slavonic and East European Studies (ASEES)*, 25 (2011) 1–2, сс. 107–120.

*Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, под ред. Hans-Jürgen Schmitt и Godehard Schramm, Frankfurt a.M. 1974.

Sudendorf, Werner: *Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*, München 1975.

Tretjakov, Serge M.: *Hurle, Chine! Et autres pièces. Ecrits sur le théâtre (Brülle, China! Und andere Stücke. Schriften zum Theater)*, перевод и под ред. Claudine Amiard-Chevrel, Lausanne 1982.

--, «Je veux un enfant», [с двумя текстами Третьякова и предисловием Béatrice Picon-Vallin], там же, сс. 149–237.

Tretjakow, Sergej M.: *Ich will ein Kind haben. Ein Produktionsstück in 10 Szenen (5 Akten)*, авторизованный перевод Ernst Hube, обработка Bert Brecht, без места и года издания. [1930], Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Nr. 662/01–76.

--, *Ich will ein Kind haben (»Die Pionierin«)*, авторизованный перевод Ernst Hube, обработка Bert Brecht, Freiburg i.Br. без года издания [1930], Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Nr. 2001/03–43.

--, *Lyrik — Dramatik — Prosa*, перевод и под ред. Fritz Mierau, Leipzig 1972.

--, «Ein lebendiger ›lebendiger‹ Mensch» [1926], там же, сс. 197–200.

--, «Ich will ein Kind haben. Erste Fassung», в: тот же: *Brülle, China! Ich will ein Kind haben. Zwei Stücke*, под ред. Fritz Mierau, Berlin 1976, сс. 83–169.

--, «Ich will ein Kind haben (Die Pionierin)», авторизованный перевод Ernst Hube, обработка Bert Brecht, в: Mierau, *Erfindung und Korrektur*, сс. 179–246.

--, «Briefe an Bertolt Brecht (1933–1937)», там же, сс. 258–272.

--, «Ich will ein Kind haben (Die Pionierin)», авторизованный перевод Ernst Hube, обработка Bert Brecht, в: *Stücke der zwanziger Jahre*, сс. 179–217.

--, «Beurteilung der künstlerischen Gestaltung des 10. Oktoberjubiläums» [1927], в: *Temperamente. Blätter für junge Literatur*, 2 (1977) 1, сс. 68–74.

--, *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*, перевод и прим. Fritz Mierau, Berlin 1985.

Tretyakov, Sergei Mikhailovich: *I Want a Baby (Second version, 1928)*, перевод Robert Leach, Birmingham 1988 (машинопись).

— *I Want a Baby*, перевод Stephen Holland, под ред. Robert Leach, Birmingham 1995.

*UdSSR im Bau*, 2 (1931) 11.

Wilbert, Gerd: *Entstehung und Entwicklung des Programms der «linken» Kunst und der «Linken Front der Künste» (LEF) 1917–1925. Zum Verhältnis von künstlerischer Intelligenz und sozialistischer Revolution in Sowjetrußland*, Gießen 1976.

Wood, Elisabeth A.: *The Baba and the Comrade. Gender and Politics in Revolutionary Russia*, Bloomington (Indiana) 1997.

Блюм, Владимир И.: «Театр — агитатор нового быта», в: *Культура и быт* (1930) 17, с. 5.

Гладков, Фёдор В.: *Цемент*, Москва и Ленинград 1927.

Гомолицкая-Третьякова, Татьяна С.: «О моём отце», в: Сергей Третьяков: *Страна-перекрёсток. Документальная проза*, сост., послесл. и прим.: Татьяна Гомолицкая-Третьякова, Москва 1991, сс. 554–563.

Залкинд, Арон Б.: *Половой вопрос в условиях советской общестственности*, Москва 1926.

--, «Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата» [1924], в: *Философия любви. В двух томах*, том 2, Москва 1990, сс. 224–255.

Кашницкий, Владимир С.: «Умная музыка», в: *Новый ЛЕФ*, 2 (1928) 10, сс. 36–39.

Керженцев, Платон М.: «Чужой театр. О театре им. Мейерхольда», в: *Правда*, 17 декабря 1937, с. 4.

«ЛЕФ и кино. Стенограмма совещания», в: *Новый ЛЕФ*, 1 (1927) 11 / 12, сс. 50–70.

Маяковский, Владимир В.: «Из беседы с сотрудником газеты ›Prager Press‹» [Разговор от апреля 1927], в: *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Том 13: *Письма и другие материалы*, сост. ИМЛИ, Москва 1958, сс. 232–233.

--, «Из беседы с редактором журнала ›Polska wolność‹» [Разговор от мая 1927], там же, сс. 236–239.

*Мейерхольд и художники*, сост. Алла Михайлова, Москва 1985.

«Наша анкета среди деятелей театра». З. Райх, в: *На литературном посту*, 3 (1928) 6, с. 69.

Рудницкий, Константин Л.: *Режиссёр Мейерхольд*, Москва 1969.

«Сергей Михайлович Третьяков», в: *Русские советские писатели. Прозаики. Библиографический указатель*, Том 7, часть 2, сост. Ольга Д. Голубева, Ленинград, Москва, сс. 346–396.

«Текущие дела», в: *Новый ЛЕФ*, 1 (1927) 2, сс. 45–48.

Терентьев, Игорь Г.: «На 1929 рік», в: *Нова генерація*, 3 (1929) 2, сс. 74–75.

Третьяков, Сергей М.: «Великодушный рога носец», в: *Зрелища*, 1 (1922) 8, сс. 12–13.

--, «ЛЕФ и марксизм», в: *ЛЕФ*, 2 (1924) 4, сс. 213–216.

--, «Хочу ребёнка. Сцены 4 и 5», в: *Новый ЛЕФ*, 1 (1927) 3, сс. 3–11.

--, «Драматурговы заметки», в: *Жизнь искусства*, 5 (1927) 46, с. 7.

--, «Перегибайте палку!», в: *Новый ЛЕФ*, 2 (1928) 5, сс. 33–34.

--, «Город коллективистов», в: *Пионерская правда*, 7 января 1930, с. 3. Вторая часть статьи опубликована 9 января 1930, с. 4.

--, «Хочу ребёнка. 1-й вариант», в: *Современная драматургия*, 7 (1988) 2, сс. 209–237.

--, *Кинематографическое наследие. Статьи, очерки, стенограммы, выступления, доклады. Сценарии*, сост. Ирина И. Ратиани, Санкт-Петербург 2010.

--, «Утопия и реальность». Эль Лисицкий / Илья и Эмилия Кабаковы [Каталог выставки], Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург 2013.

Февральский, Александр В.: «С. М. Третьяков в театре Мейерхольда», в: Сергей Третьяков: *Слышишь, Москва?!*, *Противогазы, Рычи, Китай!* — пьесы, статьи, воспоминания, сост. Александр Февральский, Москва 1966, сс. 186–206.

«Хочу ребёнка». *Продолжение беседы о «Хочу ребёнка»*. 16 февраля 1927, РГАЛИ, фонд 2411, оп. 1, ед. хр. 10, лист. 93.

Чужак, Николай Ф.: «Театральная политика и новый театр», в: *Новый ЛЕФ*, 1 (1927) 4, сс. 10–17.

Эйзенштейн, Сергей М.: «Констанца. Куда уходит *Броненосец Потёмкин*», в: *Броненосец Потёмкин*, сост. Наум Клейман и К. Б. Левина. Москва 1969, сс. 290–292.

--, «*Монтаж аттракционов (К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в Московском Пролеткульте*», в: *ЛЕФ*, 1 (1923), 3, сс. 70–75.

Эйзенштейн, Сергей М. и Третьяков, Сергей М.: «Выразительное движение», в: *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века: исторический альманах*, сост. Владислав Иванов, Москва 2000, сс. 292–305.

## СОСТАВИТЕЛИ

**Дичек**, Эдуард Ян, д-р. (Род. в 1949 году в Hałspów / Alzen; ныне Bielsko-Biała, Польша). Изучал германистику, политологию и литературоведение во Фрайбурге-им-Брайсгау, Марбурге, Гейдельберге и Берлине; доцент; в 1987 году присуждение учёной степени за работу *Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der 1920er Jahre* (Театр и кино русского и немецкого авангарда 1920-х годов).

**Хофман**, Татьяна, д-р. (Род. в 1983 году в Севастополе). Изучала европейскую этнологию, славистику и германистику в Берлине; защитила диссертацию о постсоветских литературных конструкциях Украины, с 2012 года — научный ассистент семинара славистики в Цюрихском университете.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие: пересмотренный проект .....	5
Первый и новые переводы .....	5
Слово благодарности .....	7
Татьяна Хофман, Эдуард Ян Дичек.	
СЦЕНИЧЕСКАЯ ДЕМОНСТРАЦИЯ МЕЖДУ ПРОСВЕЩЕНИЕМ И АГИТАЦИЕЙ .....	8
I. Женщина-производитель .....	9
Три текста для театра и кино — ‘не о любви’ .....	9
Актуальность и контекст времени .....	15
Разногласия с самого начала .....	20
Социалистическая социальная гигиена .....	22
II. Языковые особенности и литературные связи .....	28
«Стройка» как центральное понятие .....	28
Имена действующих лиц .....	29
Переменные социальные уровни языка .....	30
Интертекстуальность .....	33
III. Варианты текста .....	35
Переработки второй версии пьесы .....	36
Авторские переделки .....	38
Сергей Третьяков.	
ХОЧУ РЕБЁНКА! 1-й вариант .....	41
Сцена «Падение» .....	41
Сцена «Клуб» .....	44
Сцена «Отцы» .....	56
к сцене «Отцы» .....	60
Сцена «У Варвары» .....	60
Сцена «Хулиганы» .....	70
Сцена «Хочу Ребенка» .....	76
Сцена «Бал. “Шимми”» .....	84
Сцена «Выбор Отца» .....	87
Сцена «Зачатие» .....	94
Сцена «Купорос» .....	106

Сцена «Примусы» .....	112
Сцена «Общее Собрание» .....	116
Сцена «Отца не надо» .....	124
Дополнение к сцене Примусы .....	136
Сергей Третьяков .	
ХОЧУ РЕБЁНКА! 2-й вариант .....	138
1-я Сцена. « Агропункт».....	138
2-я Сцена. « Отцы».....	142
3-я Сцена. « Консультация» .....	144
4-я Сцена. «За ласкательными» .....	147
5-я Сцена. « Хочу ребёнка» .....	150
6-я Сцена. « Выбор отца».....	159
7-я Сцена. «Зачатие» .....	165
8-я Сцена. «Купорос» .....	175
9-я Сцена. «Отца не надо».....	181
10-я Сцена. «Выставка детей».....	187
Вступление к сценарию .....	196
Сергей Третьяков.	
ХОЧУ РЕБЁНКА!	
Вступление к либретто .....	197
Хочу ребёнка! Кино-либретто.....	199
ПЛАНЫ И ДИСКУССИИ 1927 — 1930 гг. ....	220
Сергей Третьяков. Драматурговы заметки .....	220
Обсуждения в Главреперткоме.....	224
Продолжение беседы о «Хочу ребёнка!».....	224
„Хочу ребенка!“ — обсуждение в Главреперткоме	
4 декабря 1928 г. ....	226
Письмо Гольдберга в Главрепертком .....	230
Доклад в Главреперткоме о постановочном плане пьесы	
С. М. Третьякова „Хочу ребёнка!“	
(15 декабря 1928 г.).....	232
Выписка из протокола № 33 заседания Г. Р. К.	
при Главискусстве от 15 декабря 1928 г. ....	237

Игорь Терентьев. «Хочу ребёнка!» (План постановки) .....	238
Форма спектакля .....	238
Целевая установка .....	240
Автор о своей пьесе „Хочу ребёнка!“ .....	244
К постановке в театре им. Мейерхольда. (Беседа с автором пьесы С. М. Третьяковым) .....	244
Сергей Третьяков. Что пишут драматурги .....	246
[Эль Лисицкий]. Композиция сцены Театра Мейерхольда в Москве для спектакля по пьесе Третьякова Хочу ребёнка! [1930] .....	249
Татьяна Хофман.	
МИЛДА, НОВАЯ ‘ЖЕНЩИНА-ЧЕЛОВЕК’ В ВИТРИНЕ СОЦИАЛИЗМА.	
О восприятии Хочу ребёнка! Сергея Третьякова .....	250
Стандарт в тексте, дискуссия на сцене? .....	250
Новое регулирование желания .....	254
Литературный персонаж .....	257
Интерактивный образец для подражания .....	261
Аттракционы и поправки .....	262
Милда — Дисциплинер — Третьяков .....	265
Заключительная сцена как приговор .....	268
Роль восприятия .....	269
Приложение.	
СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ТРЕТЬЯКОВ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО .....	275
1892–1913: детство и юность в Прибалтике .....	276
1913–1918: учёба в Москве и Первая мировая война .....	278
1918–1922: Гражданская война и Дальневосточная республика .....	280
1922–1924: Москва — Пролеткульт и Левый фронт искусств (ЛЕФ) .....	285
1924–1925: Профессор в Пекине .....	290
1925–1930: Москва и юг — театр, кино и фактография .....	292
1930–1931: Колхозы на Кавказе и поездка с лекциями в Германию .....	300
1932–1937: Международные успехи, планы и всё большая изоляция .....	305

ИСТОЧНИКИ И ПОЯСНЕНИЯ.....	315
Хочу ребёнка! 1-й вариант.....	315
Дополнение к сцене Примусы.....	324
Хочу ребёнка! 2-й вариант.....	325
Хочу ребёнка! Киносценарий.....	328
Планы и дискуссии 1927–1930 гг. ....	329
Сергей Третьяков. Драматурговы заметки.....	329
Обсуждения в Главреперткоме.....	332
Игорь Терентьев: Хочу ребёнка! (План постановки).....	337
Автор о своей пьесе.....	340
[Эль Лисицкий]: «Внутренняя конструкция театра Мейерхольда — Москва — для Хочу ребёнка Третьякова».....	342
Сокращения и аббревиатуры.....	346
Список имён.....	348
Список литературы.....	359
Составители.....	370

# Третьяков Сергей Михайлович

## ХОЧУ РЕБЁНКА!

Пьесы – Сценарий – Дискуссии

Главный редактор издательства

*Игорь Александрович Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*

Оригинал-макет *И. Р. Поздняков*

Корректор *И. Е. Иванцова*



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,

192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, 86 А, оф. 536

Тел. +7-921-951-98-99, Савкина Татьяна Михайловна,

+7-911-820-22-47, Галина Михайловна, склад

Редакция издательства «Алетейя»:

СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304,

тел. (812) 577-48-72, [aletheia92@mail.ru](mailto:aletheia92@mail.ru)

Отдел продаж: [fempro@yandex.ru](mailto:fempro@yandex.ru), тел. +7-921-951-98-99

**[www.aletheia.spb.ru](http://www.aletheia.spb.ru)**

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести  
в Москве:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. [www.biblio-globus.ru](http://www.biblio-globus.ru)

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

«Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2. Тел. (495) 915-27-97

«Фаланстер», М. Гнезниковский пер., 12/27. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16

Книжная лавка «У Кентавра». Миусская площадь, д. 6, корп. 6

Тел. (495) 250-65-46, +7-901-729-43-40, [kentavr@kpole.ru](mailto:kentavr@kpole.ru)

*в Киеве:*

«Книжный бум». Тел. +38 067 273-50-10, [gron1111@mail.ru](mailto:gron1111@mail.ru)

*в Минске:*

«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, [shop@literature.by](mailto:shop@literature.by)

*в Варшаве:*

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,

ul. Ptasia 4. Тел. +48 (22) 826-17-36, [szkola@jezykrosyjski.com.pl](mailto:szkola@jezykrosyjski.com.pl)

*в Риге:*

«Intelektuāla grāmata»

Rīga, Kr. Varona iela 45/47. Тел. +371 67315727, [info@merion.lv](mailto:info@merion.lv)

**Интернет-магазин: [www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**

Формат 60x88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл. печ. л. 23,5. Печать офсетная.

Заказ №

В издательстве «Алетейя» вышла в свет книга:

# Театр в театре

зарубежные  
авангардные пьесы  
1940–1970  
годов

