



водовъ къ тре-
мъ апельсинамъ

1915

2

Журналъ Докто-
ра Давидъ Ю. Ю.

А.Т.

~~214~~
54

Редакція Журнала Доктора Дапертутто извѣщаетъ своихъ читателей, что въ 1916 году выйдутъ 4 книжки: зимняя, весенняя, лѣтняя, осенняя. Подписчики 1915 года получаютъ 1-ю книгу (зимнюю) 1916 года бесплатно и, при желаніи возобновить подписку въ новомъ году, вносятъ вмѣсто трехъ рублей два.

НОВЫЙ АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ и КОНТОРЫ:

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ
ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО:

КАЗАНСКАЯ ПЛОЩАДЬ, Д. 1-2, КВ. 25.

ТЕЛ. 532-88.

1-й экз.

Акт 34

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ.

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

10383

1-й экз.

Любовь къ тремъ
апелвсинамъ
Журнал Доктора
Датертутто.

4-5-6-7,

682/3

ПЕТРОГРАДЪ.

1915.

СО Д Е Р Ж А Н І Е.

	СТР.
Стихи: З. Гиппиусъ, К. Бальмонта, Дм. Крючкова, Магда- лины Вериги, Юрія Верховскаго	9
Титъ Маккъ Плавтъ. Близнецы (menaechmi), пере- водъ Сергѣя Радлова	17
Братья Соперники (Li duo fratelli rivali), комедія въ трехъ дѣйствіяхъ. Переводъ и вступительная статья Я. Н. Блоха	117
Вл. Лачиновъ. Гаспаръ Дебюро. Къ исторіи театра Funambules	119
А. В. Р. О провинціальныхъ циркахъ	151
М. М. Жирмунскій. Комедіи Камоэнса	159
Правдивая, но маловѣроятная исторія о таинственномъ посѣщеніи одной особой знатнаго рода редакціи малоизвѣстнаго журнала, находящагося на площади Казан- скаго собора, о листкахъ, оставленныхъ на редакціонномъ столѣ, объ ученомъ пе- дантѣ въ коричневомъ фракѣ, о нѣкоторыхъ особенностяхъ нашихъ толстыхъ журна- ловъ и о другихъ событіяхъ, достойныхъ быть раскрытыми	166
Вл. Н. Соловьевъ. Къ вопросу о теоріи сценической композиціи	171
Hoffmanniana.	
I. Э. Т. А. Гофманъ на сценѣ	179
II. Э. Т. А. Гофманъ. „Принцесса Брамбилла“. О пе- реводѣ бар. Энгельгардта	183
III. О вліяніи Гофмана на русскую литературу	184
IV. Принцесса Брамбилла	189
А. Р. „Безумный день или Женитьба Фигаро“, комедія въ 5д. Бомарше, Камерный театръ. Москва	199
Студія.	
I. Къ вопросу о строѣ	203
II. Классъ Вл. Н. Соловьева	206
III. Классъ Вс. Э. Мейерхольда	208
Хроника	213
Объявленія.	
Обложка А. Я. Головина.	

Мы имѣемъ смѣлость думать, что всякій серьезный писатель обязанъ говорить чрезвычайно осторожно о „балаганѣ“, принимая слово это въ общемъ смыслѣ. Балаганъ имѣетъ такую длинную, почетную и благородную исторію, какой можетъ позавидовать любое театральное вѣдомство, какъ бы ни поражало оно роскошнѣйшими зданіями и невообразимо дорогой администраціей. Нѣтъ надобности напоминать при этомъ, что Мольеръ почерпнулъ въ балаганѣ не только свою язвительную веселость, но и множество лицъ, увѣковѣченныхъ имъ на сценѣ, также какъ нѣтъ надобности говорить и о близкомъ родствѣ, существующемъ между балаганомъ и Шекспиромъ. Горе вообще тому театру, который вышелъ не изъ балагана: онъ лишень лучшаго диплома на почетное существованіе. Всѣ исторіи нашей литературы единогласно утверждаютъ, что и русскій театръ также родился въ балаганѣ, по милости ярославскаго гражданина Волкова

Многимъ покажется дикимъ заключеніе, какое мы смѣемъ вывести изъ предыдущихъ соображеній. Мы принимаемъ именно дерзость выразить мнѣніе, что единственный способъ помочь бѣдѣ и вызвать русскій театръ къ настоящей жизни состоитъ въ томъ, чтобъ вернуть его изъ приличнаго помѣщенія опять къ балагану, изъ котораго онъ преждевременно былъ извлеченъ. Противникамъ этой мысли будетъ очень немудрено смѣшать наше представленіе о балаганѣ съ тѣми образчиками балагановъ, которые строятся въ городахъ о масляничную пору и заключаютъ въ себѣ столько же ума вообще и русскаго ума въ особенности, сколько тюлени, ученые собаки и пляшущія нѣмки на канатахъ, обыкновенно тамъ показываемыя. Мы думаемъ о томъ балаганѣ, который пріютитъ русское драматическое искусство, оторвавъ его отъ поблеклыхъ кулисъ съ жидкими видами озеръ Италіи, замковъ Германіи, салоновъ Франціи, гдѣ оно отъ скуки предавалось всевозможнымъ оргіямъ и гдѣ совсѣмъ растерялось

мы призываемъ отъ всей души появленіе самостоятельнаго русскаго балагана, какъ лучшаго способа поддержать и укрѣпить возникающую драматическую литературу нашу.

П. В. АННЕНКОВЪ.

(Библіотека для Чтенія, 1860, № 3,
„О бурной рецензіи на Грозу“).

С Т И Х И.

СВОБОДНЫЙ СТИХЬ.

Приманной легкостью играя,
Зоветь, влечеть свободный стихь.
И соблазнил онъ, соблазняя,
Лѣнливыхъ, малыхъ и простыхъ.

Сулить онъ быстрые отвѣты
И достиженья безъ борьбы...
За мной! За мной! И вотъ, поэты—
Стиха свободного рабы.

Они слѣдятъ его извивы,—
Сухую ломкость, скрипь угловъ,
Узоръ пятнисто-похотливый
Икающихъ и пьяныхъ словъ.

Немало словъ съ подоломъ грязнымъ
Войти боялись... А теперъ—
Какимъ ручьемъ однообразнымъ
Втекаютъ въ сломанную дверь!

Втекли, вшумѣли и выпилились.
Грохочеть уличная рать...
Что жъ, вы недаромъ покорились:
Рабы не смѣютъ выбирать.

Безъ утра пробилъ часъ вечерній,
И гаснетъ сѣрая заря...
Вы отданы на посмѣхъ черни
Коварной волею царя!

А мнѣ—лукавый стихъ угодень.
Мы съ нимъ—веселые друзья.
Живи, свободный! Ты свободень,
Пока на то изволю я.

Пока хочу,—играй, свивайся
Среди ухабовъ и низинъ.
Звени, тянись и спотыкайся,
Но помни: я твой властелинъ.

И чуть запросить сердце тайны,
Напѣвныхъ риемъ и строгихъ словъ,
Ты въ хоръ вольешься неслучайный
Созвучно-длинныхъ, стройныхъ строфъ.

Многоголосы, тугозвонны,
Онѣ полетны и чисты—
Какъ храма бѣлаго колонны,
Какъ неба снѣжнаго цвѣты.

3. гиппусъ.

ЦѢПЬ.

Богъ посылаетъ намъ мгновенья
Какъ капли свѣтлаго дождя,
И мы вступаемъ въ откровенье,
Дорогой пламени идя.

Богъ посылаетъ намъ минуты,
И мы ихъ медленно крѣпимъ,
И мы чрезъ нихъ сплетаемъ пути,
Чтобъ долго долгомъ жить однимъ.

Богъ посылаетъ намъ недѣли,
И годы, годы, сотни лѣтъ,
И мы свиваемъ ихъ въ мятели,
Въ которыхъ нашъ затерянъ слѣдъ.

К. ВАЛЬМОНТЪ.

ДЕОДАРЪ.

Въ моей Индусской рощѣ есть древо Деодаръ,
Своимъ стволомъ смолистымъ восходить въ высь оно,
Его расцвѣтъ походить на призрачный пожаръ,
Голубоваты вѣтви, внизу, у пня, темно.

Зовется древомъ Солнца то древо Деодаръ,
Еще зовется мощнымъ, и древомъ чистоты,
Но изъ ствола исходитъ неволящій угаръ,
И паутиняты вѣтви для душъ силки мечты.

Восходить стройнымъ кедромъ то древо Деодаръ,
Какъ руки въ часъ молитвы, идутъ ряды вѣтвей,
Но кто лѣсныхъ коснулся густыхъ смолистыхъ чаръ,
Тотъ древу Деодару отдастъ всю пряжу дней.

К. ВАЛЬМОНТЪ.

ВЪ ТЕАТРЪ.

Надѣла зала сумрачныя латы,
Всѣ люстры погасили вдругъ круги,
Тяжелыхъ контрабасовъ пиччикато
Какъ нежитей гигантскіе шаги.
За смутною, колеблемой завѣсой
Что кроется, откроется сейчасъ—
Дворцы ли, зелень шелестная лѣса
Иль темный и нѣмой иконостасъ?
Не знаемъ и живемъ очарованьемъ,
Какъ дѣти ждемъ и радостей и дивъ,
Ужалимъ сердце призрачнымъ лобзаньемъ,
Сорвемъ цвѣты съ приснившихся намъ нивъ.
Съ души обнажаются какъ въ храмѣ
Глядятся всѣ въ волшебное стекло,
Сбывается мечта въ горячей рамѣ,
Воздушно, обольстительно, свѣтло.

ДМ. КРЮЧКОВЪ.

КОЛЬЦО.

Годы промчались, но я не забыла
Блѣдное Ваше лицо.
Въ память о Васъ на рукѣ сохранила
Съ темнымъ гранатомъ кольцо.

Солнце и звѣзды мой путь освѣщали
Много ночей, много дней.
Сердце мое въ своихъ волнахъ качали
Воды семи морей.

Много забыто въ пути безконечномъ,
Сумракомъ скрыто сѣдымъ.
Въ сердцѣ скучающемъ, въ сердцѣ безопасномъ,
Память о прошломъ, какъ дымъ.

Но вспоминаю съ безмѣрной печалью
Блѣдное Ваше лицо,
Встрѣтивъ разсѣяннымъ взглядомъ случайно
Съ темнымъ гранатомъ кольцо.

МАГДАЛИНА ВЕРИГО.

ГODOBЩИНА.

Уходитъ жизнь, а ты не замѣчаешь,
Какъ перешель одинъ, другой рубежъ.
„Гдѣ жъ молодость? Всѣ обольщенья—гдѣ жъ?“
И ты чудесь еще, какъ прежде, чаешь.
Да, вѣрь и жди. Еще придутъ они
И поздніе твои украсятъ дни.
Но ихъ ли ты вѣнчаешь годовщиной
И ихъ ли мнишь въ грядущемъ достигнуть?
Для странника звѣздою ни единой
Не свѣтитса—все звѣздный млечный путь.

ЮРИЙ ВЕРХОВСКІЙ.

БЛИЗНЕЦЫ

(Menaechmi).

Комедія

ТИТА МАККА ПЛАВТА

въ переводѣ

СЕРГѢЯ РАДЛОВА.

Посвящаю этотъ переводъ
моему учителю
Еаддею Францевичу Зѣлинскому.

С. Р.

ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

Работая надъ переводомъ „Менехмовъ“ (или „Близнецовъ“, какъ былъ названъ неизвѣстнымъ авторомъ греческій прототипъ комедіи Плавта), я шель по пути, указанному впервые Зѣлинскимъ въ его переводѣ Софокла и затѣмъ Вячеславомъ Ивановымъ въ его книгѣ „Алкей и Сафо“, т. е. я пытался передавать на русскомъ языкѣ всѣ античныя размѣры, хотя бы и мало привычныя до сихъ поръ.

Таковы ямбическіе триметры, или сенары, съ ихъ коренымъ отличіемъ отъ александрійскаго шестистопнаго ямба, заключающемся въ отсутствіи мужской цезуры и въ возможности дактилическихъ окончаній; таковы употребляемыя въ аріяхъ „лирическіе“ метры, изъ которыхъ наибольшую трудность представляли кретики ($\overset{1}{\text{—}}\text{—}$) и особенно бакхей ($\text{—}\overset{1}{\text{—}}$). Не вдаваясь въ подробное развитіе моихъ воззрѣній на возможность передачи такихъ размѣровъ, укажу лишь, что въ бакхейхъ я позволялъ себѣ иногда замѣну второго долгаго—ударнаго слога слогомъ не ударнымъ, перенося на эту почву современное пониманіе пѣона.

Переводъ сдѣланъ мною по новѣйшему оксфордскому изданію Lindsay съ привлеченіемъ другихъ изданій—главнымъ образомъ двухъ послѣднихъ Brich-Niemeuer, отъ текста которыхъ я уклонился только одинъ разъ—въ распредѣленіи ролей ст. 183 сл.

Въ первый разъ „Менехмы“ были переведены И. Холодьякомъ въ 1887 году.

Петроградъ, 1915.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Столовая Щетка (Peniculus), паразитъ.
Менехмъ I
Менехмъ II (Сосикль) } братья-близнецы.
Эротія, гетера.
Килиндръ, поварь.
Мессеніонъ, рабъ Менехма II.
Служанка гетеры.
Матрона, жена Менехма I.
Старикъ, отецъ Матроны.
Лекаръ.
Рабы (безъ словъ).

Дѣйствіе происходитъ въ Эпидамнѣ.

ПРОЛОГЪ. *)

- 1 Желая вамъ, почтеннѣйшіе зрители,
Да и себѣ желаю долго здравствовать!
Вамъ Плавта приношу... не на рукѣ, въ словахъ
И выслушать прошу васъ съ благосклонностью.
- 5 Теперь скажу вамъ вкратцѣ содержаніе,
А вы его прослушайте внимательно.
-
- Такъ всѣ поэты дѣлаютъ въ комедіяхъ:
Всегда въ Аѳины помѣщаютъ дѣйствіе,
Чтобъ все казалось непременно греческимъ.
- 10 А я вамъ не солгу о мѣстѣ дѣйствія.
Конечно, духъ и здѣсь остался греческій,
Но не аттическій а... „сицилическій“.
- Но это было только предисловіе,
Теперь расказъ я передъ вами высплню,
- 15 Не горсточкой, не пригоршней, а ведрами,—
Съ такою буду говорить готовностью!
Жилъ въ Сиракузахъ нѣкій пожилой купецъ.
Два близнеца родились у него и такъ
Похожи другъ на друга, что кормилица

*) Прологъ этотъ болѣе поздняго происхожденія и, какъ думаютъ нѣкоторые по противорѣчію ст. 5 и 15, составленъ изъ разныхъ кусковъ. Во всякомъ случаѣ онъ замѣняетъ утерянный прологъ самого Плавта, ибо онъ необходимъ по общей композиціи комедіи.

- 20 Ихъ отличать была не въ силахъ. Мать и та,
Хоть и сама ихъ родила, а путала.
Такъ говорилъ мнѣ мой знакомый, знавшій ихъ,
Я жъ не видалъ ихъ, этого не думайте.
Когда же лѣтъ семи достигли мальчики,
25 Отецъ ихъ, нагрузивъ корабль товарами,
Взялъ одного съ собою сына въ плаванье
И для торговли съ нимъ въ Тарентъ отправился,
Другого же оставилъ онъ у матери.
Какъ разъ тогда на игры много съѣхалось
- 30 Въ Тарентъ народу разнаго изъ разныхъ странъ,
И въ этой давкѣ мальчикъ потерялъ отца.
Купецъ изъ Эпидамна увидалъ его
И, подобравъ, увезъ къ себѣ на родину.
Отецъ несчастный, потерявши мальчика
- 35 И расхворавшись съ горя и отчаянья,
Въ Тарентѣ и скончался въ скоромъ времени.
Когда же къ дѣду въ Сиракузы вѣсть дошла,
Что потерялся мальчикъ, что отецъ его
Въ Тарентѣ умеръ, то другого мальчика,
- 40 Оставшагося, назвалъ онъ по новому.
Такъ сильно внука онъ любилъ пропавшаго,
Что тѣмъ же именемъ, какимъ тотъ названъ былъ,
Менехмомъ, сталъ отнынѣ онъ другого звать;
Къ тому жъ и самъ онъ звался тѣмъ же именемъ.
Я твердо помню имя съ той поры еще,
Какъ мальчика глашатай звалъ на площади.
И чтобъ вы не ошиблись, напередъ скажу:
Зовутъ обоихъ близнецовъ Менехмами.
- Теперь мнѣ надо будетъ въ Эпидамнъ пойти,
- 50 Вамъ выложить, какъ есть всю подноготную.

- А если въ Эпидамнѣ порученье есть
У васъ—скорѣй скажите, прикажите мнѣ,
Но только такъ, чтобъ могъ его я выполнить:
Коль денегъ не дадите, прогадаете...
- 55 А коль дадите, больше прогадаете!—
Но, впрочемъ, возвращаюсь вновь къ разсказу я.
Тотъ Эпидамна житель—говорилъ ужъ я,
Что взялъ къ себѣ онъ мальчика пропавшаго—
Онъ былъ бездѣтнымъ, но зато богатымъ былъ
- 60 И пожелалъ усыновить найденыша;
Ему невѣсту отыскалъ богатую,
Назначивъ сверхъ того своимъ наслѣдникомъ.
Однажды онъ въ деревню шелъ изъ города,
Подъ сильнымъ ливнемъ рѣку перейти хотѣлъ,
- 65 И былъ похищенъ похититель мальчика
Потокомъ злымъ, такъ и кончилъ дни свои,
Оставивъ всѣ сокровища приемышу.
Вотъ здѣсь живетъ онъ, нашъ близнецъ похищенный.
А тотъ другой, который въ Сиракузахъ жилъ,
- 70 Сегодня прибылъ въ Эпидамнѣ съ рабомъ своимъ,
Ища повсюду близнеца пропавшаго.
(Показывая на декорацию)
А городъ этотъ—Эпидамнѣ—сегодня лишъ!—
Другимъ онъ будетъ для другой комедіи.
И обитатели его мѣняются:
- 75 То здѣсь старикъ, то сводникъ здѣсь, то юноша,
То паразитъ, то царь, а то и нищій здѣсь. *)
-

*) Конецъ пролога намъ не сохраненъ.

Дѣйствіе I.

Явленіе 1-ое.

- Паразитъ Столовая Щетка (входитъ одинъ и представляется публикѣ).
- Меня Столовой Щеткой молодежь зоветъ
За то, что за ѣдою гладко чищу столъ.
—Кто заковать стремится въ цѣпи плѣнника
- 80 Иль кто въ колодкахъ бѣлаго раба томить,
Преглупо поступаетъ тотъ, по-моему:
Чѣмъ больше вѣдь несчастій у несчастнаго,
Отъ нихъ тѣмъ больше хочеть онъ избавиться:
И изъ цѣпей онъ умудрится выскользнуть,
- 85 Кольцо жъ сумѣетъ распилить напильникомъ
Иль камнемъ гвозди обобьетъ. Вздоръ это все!
Нѣтъ, если хочешь, чтобъ остался плѣнникъ твой,
Такъ ты ѣдою да питьемъ свяжи его,
Пихай ему побольше въ пасть открытую,
- 90 И если будетъ, сколько влѣзеть, ѣсть и пить,
Чего захочеть, каждый день и досыта,
Такъ не уйдетъ, хотя бъ грозила казнь ему.
Стеречь не трудно, если такъ сковать сумѣлъ;
Удобны эти привязи съѣдобныя:
- 95 Чѣмъ больше тянешь, тѣмъ плотнѣй сжимаются.
Такъ и со мной. Зачѣмъ иду къ Менехму я,
Давно въ долгахъ, и нынче задолжаю вновь?
Затѣмъ, что онъ ѣдою возрождаетъ насъ.
Никто лекарства лучшаго не выдумалъ.
- 100 Да, юноша не промахъ! Самъ поѣсть гораздъ
Да и другихъ по-царски угостить; такихъ
Наворотитъ съѣстнаго горъ, что право же

Кусочковъ верхнихъ лежа не достать никакъ.
Да вотъ давненько ужъ не заходилъ къ нему—
105 Сидѣль съ моими дорогими дома я.
—Вѣдь все что ѣшь ужасно стало дорого;—
Да вотъ къ тому же убываютъ съ каждымъ днемъ
Припасы дорогіе... Но открылась дверь.
Никакъ Менехмъ? Онъ самый. Вотъ, выходитъ къ намъ.

Явленіе 2-ое.

(Щетка отходить въ сторону и во время послѣдующей
сцены остается незамѣченнымъ. Разъяренный
Менехмъ I вылетаетъ изъ своего дома, въ дзве-
ряхъ котораго показывается его жена).

Менехмъ I.

110 Если бъ глупа ты не была,
Если бъ съума ты не сошла,
111 То, что для мужа противно,—того
Ты бы старалась не дѣлать сама.
112 Если жъ ты будешь вновь какъ сейчасъ
нать и выть,
Знай, уйдешь прочь совсѣмъ вновь къ
отцу какъ вдова!
114 Только изъ дому уйти захочу,
Держишь меня и зовешь и кричишь:
115 „Стой балда! Ты куда? Дѣло есть? Гдѣ,
когда?
Что несешь?“ Вотъ бѣда! Невтерпежъ
мнѣ галдежъ!
Сторожъ ты, не жена! Всякій разъ надо мнѣ

Все сказать: гдѣ я былъ, буду гдѣ, дѣлалъ
что.

Слишкомъ я съ тобой стѣснялся, а теперь рѣшаю
вотъ какъ:

120 Служанки есть, и лакомства,
И золото, и вышивки,
121 Нарядъ цвѣтной и нѣтъ ни въ чемъ
Отказу, такъ одумайся,
122 За мужемъ перестань слѣдить!
Или нѣтъ, я за усердые награжу тебя теперь
И сегодня жъ на пирушку потаскушку поведу!
(Жена безмолвно скрывается за дверью).
Столовая Щетка (въ публику).
125 Думаетъ, жену бранить онъ, а бранить-то вѣдь меня:
Коль обѣдаетъ не дома, я наказанъ, не она!

Менехмъ (въ публику).

Каково свою супругу я заставилъ отступить?
Но гдѣ жъ мужья, что измѣняютъ, что жъ не тащить
мнѣ даровъ,
Чего же медлятъ съ поздравленьемъ, развѣ плохо
бился я?

130 У супруги плащъ укралъ я, къ милой отнесу его.
Вотъ такъ-то надо ловкимъ словомъ хитрой отвѣчать
женѣ!
Вотъ это подвигъ, это славно, это чисто сдѣлалъ я!
Я отнялъ плащъ у злой жены, хоть самъ себя ограбилъ,
А все жъ добычу у врага отбилъ побѣдоносно.

Ст. Щетка (къ Менехму).

135 Эй, голубчикъ, а добычей ты подѣлишься со мной?

Менехмъ.
Ой, погибъ, попалъ въ засаду.

Ст. Щетка.
За ограду ужъ вѣрнѣй.

Менехмъ.
Кто тутъ?

Ст. Щетка.
Я.

Менехмъ.
О мой любимый, мой желанный, здравствуй, другъ.

Ст. Щетка.
Здравствуй.

Менехмъ.
Какъ живешь?

Ст. Щетка.
Надеждой на кормильца я живу.

Менехмъ.
Знаешь, трудно было бѣ выбрать для прихода лучшій часъ.

Ст. Щетка.
140 Я всегда такъ; ужъ не скрою, въ этомъ я собаку съѣлъ.

Менехмъ.
Хочешь кое-что увидѣть?

Ст. Щетка.
Коль съѣстное,—хоть сейчасъ.
Сразу увидеть сумѣю, хороша стряпня иль нѣтъ!

Менехмъ.
Отвѣчай-ка, на картинахъ похищенья ты видаль—
Иль съ Адонисомъ Венера, или Ганимедъ съ орломъ?

Ст. Щетка.
145 Да, но что мнѣ въ тѣхъ картинахъ?

Менехмъ (распахивая свою одежду на подобіе крыльевъ птицы и показывая такимъ образомъ надѣтый подъ нею нарядный женскій плащъ).

Погляди-ка на меня.
Развѣ хуже чѣмъ орелъ я?

Ст. Щетка.
Для чего такой нарядъ?

Менехмъ.
Нѣтъ, скажи, что я прелестень.

Ст. Щетка.
Ну, а гдѣ мы будемъ ѣсть?

Менехмъ.
Нѣтъ, скажи, какъ приказаль я!

Ст. Щетка (неохотно).

Ну, прелестный человекъ.

Менехмъ.

Отъ себя прибавь немножко.

Ст. Щетка (еще неохотнѣе).

И веселый человекъ.

Менехмъ.

150 Ну, еще прибавь!

Ст. Щетка.

Не стану, разъ не знаю для чего!

Вѣдь съ женой ты поругался, такъ въ тебѣ какой мнѣ прокъ?

Менехмъ.

Отъ жены укрыться бѣ только, а убить сумѣемъ день.

Ст. Щетка.

А, вотъ это дѣло, только убивать его спѣши—

155 Видишь вѣдь, и такъ ужъ поздно, день наполовину мертвъ.

Менехмъ.

Погоди, не прерывай же!

Ст. Щетка.

Замолчалъ, совсѣмъ нѣмой,—

Хоть убей, а безъ приказу я ни слова не скажу.

Менехмъ.

Отойди отъ дому.

Ст. Щетка.

Ладно!

Менехмъ.

Ну еще.

Ст. Щетка.

Еще готовъ.

Менехмъ.

Ну еще, отъ дикой львицы ты смѣлѣе отступай!

Ст. Щетка.

160 Здорово, я вижу, былъ бы ты возницею лихимъ.

Менехмъ.

Почему?

Ст. Щетка.

Да отъ супруги далеко бѣ умчался ты.

Менехмъ.

Вотъ, скажи-ка.

Ст. Щетка.

Все скажу я, какъ захочешь: да иль нѣтъ.

Менехмъ.

Ну скажи, а ты умѣешь такъ, понюхавъ, распознать,
Чѣмъ здѣсь пахнетъ?

Ст. Щетка.

Я-то? Сотню созови сюда людей
155 Самыхъ тонкихъ въ этомъ дѣлѣ,—я всѣхъ лучше
окажусь.

Менехмъ.

Ну, понюхай-ка, чѣмъ пахнетъ этотъ плащъ?—Воро-
тишь носъ?

Ст. Щетка.

Надо нюхать верхъ одежды женской, иль не знаешь ты?
А не то ужъ слишкомъ тяжкимъ запахомъ ударить въ
носъ.

Менехмъ.

Ну, такъ здѣсь понюхай, Щетка. Нравится, я вижу?

Ст. Щетка.

Да!

Менехмъ.

170 Чѣмъ же пахнетъ, отвѣчай мнѣ.

Ст. Щетка.

Кражей, дѣвкой и ѣдой.

Менехмъ. *)

[Ай да Щетка! Чуть понюхалъ, всѣ три вещи угадалъ!
У жены своей и вправду своровалъ я этотъ плащъ]
А теперь его къ подружкѣ я, къ Эротіи, снесу.
И велю ей сдѣлать завтракъ намъ троимъ.

Ст. Щетка.

Вотъ это такъ!

Менехмъ.

175 Будемъ пить и веселиться мы до утренней звѣзды.

Ст. Щетка.

Это правильно и ясно! Что жъ, стучаться въ дверь?
(направляется къ дому гетеры Эротіи).

Менехмъ.

Стучись.

Или нѣтъ, постой немножко.

Ст. Щетка.

Что жъ стоять? Попойка ждетъ.

Менехмъ.

178 Ты стучи не очень сильно.

Ст. Щетка.

Не изъ глины дверь небось.

*) Въ угловатыхъ скобкахъ стихи, дополненные переводчикомъ
взамѣнъ потерянныхъ.

Менехмъ.

180 Погоди, она выходитъ изъ дверей сама. Смотри,
Вѣдь она затмила солнце ослѣпительной красой!

Явленіе 3-ье.

Эротія (выходитъ изъ своего дома).
Будь здоровъ, Менехмъ мой милый.

Ст. Щетка.

Ну, а я?

Эротія.

А ты не въ счетъ.

Ст. Щетка.

Вотъ судьба легионера, что оставленъ про запасъ!

Менехмъ.

184-5У тебя сегодня битву съ нимъ затѣять я хочу.

Эротія.

Что же, пусть сегодня.

Ст. Щетка.

Будемъ въ этой битвѣ оба пить,
И тому, кто станетъ драться и усерднѣй и храбрѣй,
Быть твоимъ легионеромъ—провести съ тобою ночь!

Менехмъ.

Страсть моя, тебя увижу и жену проклясть готовъ.

Ст. Щетка (распахивая одежду Менехма
и обнаруживая плащъ жены).

190 А небось, въ ея одежды одѣваться ты гораздъ?

Эротія.

Это что?

Менехмъ.

Для милой розы плащъ укралъ я у жены.

Эротія (обнимая его).

Ахъ, надъ всѣми торжествуешь, потому что лучше
всѣхъ!

Ст. Щетка (въ публику).

Лишь тогда онѣ ласкаютъ, если имъ дары несутъ.
194-5А небось, когда бъ любила, цѣловала бы не такъ!

Менехмъ (снимая свою верхнюю одежду,
чтобы передать похищенный плащъ).
Подержи-ка это, Щетка; даръ обѣщанный отдамъ.

Ст. Щетка.

Ну, держу; а только раньше поплясалъ бы ты въ
плащѣ *).

Менехмъ.

Мнѣ плясать? Съ ума сошелъ ты.

*) Въ длинныхъ плащахъ плясали *синаеди*, танцовщики непристойныхъ танцевъ.

Ст. Щетка (въ сторону).

Неизвѣстно, ты иль я.
Ну, снимай, когда не хочешь.

Менехмъ.

И съ опасностью какой
200 Я укралъ его! Навѣрно, Ипполиты поясъ взять
Легче было Геркулесу, чѣмъ добычу эту мнѣ.

Эротія.

О спасибо, вотъ достойный всѣмъ любовникамъ при-
мѣръ.

Ст. Щетка (въ публику).

Если всѣ они желаютъ вѣкъ свой кончить нищетой.

Менехмъ (указывая на плащъ).

205 За него недавно сотни для жены я заплатилъ.

Ст. Щетка (въ публику).

Значить, сотни и пропали, здѣсь совсѣмъ простой
расчетъ!

Менехмъ.

Знаешь ли, что я задумалъ?

Эротія.

Рада буду сдѣлать все.

Менехмъ.

Прикажи-ка поскорѣе сдѣлать завтракъ намъ троимъ.

Ст. Щетка.

Да полакомѣй кусочковъ съ рынка принести
210 И ветчинки, и свининки, разныхъ тамъ окорочковъ,
Да головки поросячьей, да еще чего-нибудь.
Пусть ихъ сжарятъ, пусть ихъ сварятъ, чтобъ мой
голодь утолить!

Менехмъ.

И скорѣй!

Эротія.

Ужъ будетъ скоро!

Менехмъ.

Мы жъ на форумъ побѣжимъ.
И сейчасъ назадъ; а ужинъ—неготовъ, такъ мы попьемъ.

Эротія.

215 Приходи когда захочешь, будетъ все готово.—

Менехмъ (къ паразиту).

Ну,

Маршъ, за мной.

Ст. Щетка.

Ужъ за тобою всюду побѣгу, клянусь!
Отъ тебя я не отстану, хотъ полцарства мнѣ сули.
(Менехмъ и Щетка уходятъ).

Эротія.

Позовите мнѣ Килиндра повара сюда скорѣй!

Явленіе 4-ое.

Входитъ Поварь.

Эротія.

Забирай корзину, деньги—вотъ три нумма, на тебѣ.

Поварь.

Ладно!

Эротія.

Закупи на рынкѣ. И хватило чтобъ на трехъ.
Чтобъ ни больше и ни меньше.

Поварь.

Кто такіе эти три?

Эротія.

Я, Менехмъ и Щетка.

Поварь.

Щетка? Васъ тутъ десять человѣкъ!
Щетка вѣдь легко замѣнить въ этомъ дѣлѣ восьмерыхъ.

Эротія.

Я сказала, кто такіе, думай самъ объ остальномъ.

Поварь.

225 Ладно, все почти готово! хотъ за столъ...

Эротія.

Скорѣй.

Поварь.

Сейчасъ.

Дѣйствіе II.

Явленіе 1-ое.

Менехмъ II (Сосикль) и Мессеніонъ (съ мѣшкомъ въ
рукѣ; за ними матросы съ багажемъ).

Менехмъ II.

Для морехода нѣту большей радости,
Мессеніонъ, по мнѣнью моему, чѣмъ вдругъ
Увидѣть съ моря землю.

Мессеніонъ.

Больше, право, есть—
Родную видѣть землю послѣ странствія.
Позволь спросить: мы въ Эпидамнѣ къ чему пришли?
Иль къ каждой мы должны причалить пристани?

Менехмъ.

Вѣдь знаешь ты, я брата-близнеца ищу.

Мессеніонъ.

Ну, самъ подумай: какъ же намъ найти его?
Шестой ужъ понапрасну годъ скитаемся.
235 Испанію, Иллирію, Массилію,
Все море и всю Грецію Великую,
Италиі морскіе берега мы всѣ
Объѣздили. Булавку, если бѣ ты искалъ,
Навѣрное булавку мы давно бѣ нашл.
240 Вѣдь мертваго мы ищемъ средь живыхъ людей,
А былъ бы живъ онъ, такъ давно бѣ нашли его.

Менехмъ II.

Ну, ладно. Но кого-нибудь сыскать хочу,
Кто бъ мнѣ навѣрно могъ сказать, что умеръ братъ.
Тогда сейчасъ же прекращу я поиски,
245 А иначе не брошу ихъ покуда живъ.
Вѣдь ты понять не можешь, какъ онъ дорогъ мнѣ!

Мессеніонъ.

Совсѣмъ пустое дѣло. Эхъ, пора бъ домой,
Коль мы не изучаемъ географіи.

Менехмъ II.

Довольно шутокъ. Слушаться! Не то смотри,
250 Вѣдь все равно по твоему не будетъ.

Мессеніонъ.

Вотъ!

Угодно ли услышать? Знай, молъ, кто таковъ.
Что жъ рабъ я, знаю, ясно вѣдь и сказано!
Конечно такъ, а все же не могу смолчать.—
Менехмъ, послушай: вотъ я въ кошелекъ взглянулъ,
255 Осталось вѣдь немного вовсе денегъ-то.
Ой берегись, растратимъ все въ пустыхъ мечтахъ
До братца твоего добратся какъ-нибудь.
Вѣдь здѣсь народъ-то въ Эпидамнѣ—прямо страхъ!
Развратники и пьяницы послѣдніе
260 Отсюда всѣ; воришки, прихлебатели
И сикофанты, право! Говорятъ еще,
Что здѣсь гетеры самыя бѣдовыя.
Охъ, Эпидамнѣ—погибель всѣмъ. Охъ, страшно мнѣ—
На горе въ этотъ городъ мы заѣхали!

Менехмъ II.

265 Остережемся. Дай-ка кошелекъ сюда.

Мессеніонъ.

Зачѣмъ?

Менехмъ II.

А страшно за тебя, коль правда все.

Мессеніонъ.

Чего же страшно?

Менехмъ II.

Горе мнѣ доставишь ты.

Вѣдь у тебя большая слабость къ женщинамъ,
А я во гнѣвѣ лютый звѣрь; такъ вотъ оно
270 Вдвойнѣ спокойнѣй, если кошелекъ со мной:
И не растратишь и побить не будешь ты.

Мессеніонъ (съ обидой въ голосѣ).

Что жъ, очень радъ. Вотъ сохраняй. Пожалуйста.

Явленіе 2-ое.

Поваръ (возвращаясь съ рынка).

Провизию недурно закупилъ, ей-ей.
Гостей отличнымъ угощу я завтракомъ...
275 Но что я вижу! Тутъ Менехмъ! Быть битымъ мнѣ!
Съ припасами вернуться не успѣлъ еще,
А гости передъ дверью. Подойду къ нему.
Привѣтъ Менехму.

Менехмъ II (съ удивленіемъ).

И тебѣ, кто бѣ ни былъ ты.

Поварь.

Какъ такъ „кто бѣ ни былъ“? Будто незнакомъ со мной?

Менехмъ II.

280 Нисколько.

Поварь.

Гдѣ жѣ другіе сотрапезники?

Менехмъ II.

Гдѣ... кто?

Поварь (улыбаясь).

О паразитѣ говорю твою.

Менехмъ II.

О паразитѣ? Вѣрно, сумасшедшій онъ.

Мессеніонъ (на ухо Менехму).

Я говорилъ вѣдь... много сикофантовъ здѣсь!

Поварь.

[Иль, можетъ аппетита вдругъ лишился онъ?]

Менехмъ II.

285 Мой паразитъ? О комъ ты вздумалъ спрашивать?

Поварь.

А Щетка?

Мессеніонъ.

Щетка?—У меня въ мѣшкѣ лежитъ.

Поварь.

Менехмъ, пришелъ ты слишкомъ рано къ ужину.

Вотъ, съ рынка возвращаюсь...

Менехмъ II.

Отвѣчай-ка мнѣ,

Почемъ здѣсь поросенокъ, чтобы гнѣвъ боговъ

290 Умилостивить?

Поварь.

Нуммъ—цѣна.

Менехмъ II.

Вотъ нуммъ тебѣ.

Очистись отъ болѣзни этой жертвою.

Вѣдь ты совсѣмъ свихнулся—здѣсь сомнѣній нѣтъ!—

Коль пристаешь такъ страшно къ незнакомому.

Поварь.

Да я—Килиндръ! Иль позабылъ, какъ звать меня?

Менехмъ II.

295 Килиндръ, Кориндръ—мнѣ все равно! И раньше я

Тебя не зналъ и нынче не желаю знать.

Поварь.

А ты—Менехмъ!

Менехмъ II.

Менехмъ, не отрекаюсь я,
На этотъ разъ сказалъ ты слово здоровое.
Но какъ узналъ ты имя?

Поваръ.

309 Какъ же мнѣ не знать!
Вѣдь я же поваръ у твоей Эротии.

Менехмъ II.

Моей? Не больше съ нею, чѣмъ съ тобой знакомъ.

Поваръ.

Со мною не знакомъ ты? Ну, а кто жъ тебя
Виномъ-то потчуетъ у насъ?

Мессеніонъ.

Вотъ горе-то!
Не знаю, чѣмъ ему расквасить голову.

Менехмъ II.

305 Меня виномъ ты потчуетъ?! Да только что
Я въ Эпидамнъ приѣхалъ въ первый разъ!

Поваръ.

Вотъ какъ?

Менехмъ II.

Ну да, конечно.

Поваръ.

Такъ что въ этомъ домѣ ты
И не жилъ?

Менехмъ II.

Пусть подохнутъ тѣ, кто тамъ живутъ!

Поваръ (въ публику).

Вотъ онъ свихнулся, коль ужъ самъ себя клянеть.
310 Менехмъ, послушай.

Менехмъ II.

Что тебѣ?

Поваръ.

Вотъ нуммъ ты мнѣ
Дать обѣщался, лучше сбереги его,—
Вѣдь ты какъ будто вправду не въ своемъ умѣ.
Коль самъ себя ты осыпаешь руганью,—
314-5 Вели ужъ поросенка для себя купить!

Менехмъ II.

Каковъ проклятый! Привязался, мочи нѣтъ.

Поваръ (въ публику).

Вотъ такъ всегда со мной онъ радъ пошучивать.
Веселый онъ... какъ только отъ жены уйдетъ!
Скажи-ка (къ Менехму).

Менехмъ II.

Что?

Поваръ (показывая на корзинку).

На васъ троихъ довольно тутъ
320. Иль прикупить мнѣ: для тебя, Эротии
И паразита?

Менехмъ II.

Что тамъ за Эротія
Какіе паразиты?

Мессеніонъ.

Вотъ мошенникъ-то!
Чего присталь?

Поваръ.

Съ тобою разговаривать
Не собираюсь. Говорю съ знакомымъ я.

Мессеніонъ.

325 Ой, вижу ясно, ты совсѣмъ помѣшанный.

Поваръ (Обращаясь только къ Менехму)

Сейчасъ начну я стряпать; вмигъ готово все.
Ужъ ты останься гдѣ-нибудь поблизости.
Прощай пока!

Менехмъ II.

Прощу, лишь убирайся прочь.

Поваръ.

А то, быть можетъ, подождешь ты въ комнатахъ,
Пока я мясо на огнѣ Вулкановомъ
Изжарю... мигомъ позову Эротію,
Пусть въ домъ попросить... что жъ стоять на улицѣ..
(Уходитъ въ домъ Эротіи).

Менехмъ.

Охъ, съ плечъ гора... Насилу-то ушелъ! Ну да,
Ты правъ былъ, это вижу...

Мессеніонъ.

Берегись еще!

335 Мнѣ кажется, гетера проживаетъ здѣсь:
Вѣдь такъ сказалъ намъ только что помѣшанный.

Менехмъ II.

Откуда жъ могъ узнать онъ, какъ зовутъ меня?

Мессеніонъ.

Да очень просто. Ловки эти женщины:
Рабовъ, служанокъ посылаютъ къ пристани.
340 Чуть подойдетъ корабль изъ чужеземныхъ странъ,
Сейчасъ допросъ: откуда, кто, да имя какъ
И сразу же привяжутся, прицѣпятся
И разореннымъ отошлютъ на родину.
Вотъ здѣсь засѣлъ, мнѣ кажется, въ засадѣ врагъ,
345 И право было бъ лучше уберечься намъ.

Менехмъ II.

Что жъ во-время совѣтъ твой.

Мессеніонъ.

Если во-время,
Такъ постарайся остеречься во-время!

Менехмъ.

Тсс... помолчи немного... заскрипѣла дверь.
Посмотримъ, кто-то выйдетъ.

Мессеніонъ.

А поклажу здѣсь
350 Сложу (носильщикамъ). Постерегите корабельный людъ.

Явленіе 3-е.

Эротія (служанкѣ, стоящей въ дверяхъ ея дома).

Дверь открытой оставь, къ чему закрывать?
И все внутри смотри устрой,
Что надо: пусть будетъ мягко лежать,
Пусть пахнутъ сладко куренья.
Пріятна нѣга влюбленнымъ
И что въ пагубу имъ, то прибыль для насъ.
Но гдѣ же онъ, поваръ его увидалъ передъ домою!
Ахъ, вотъ и стоитъ онъ,
Кто болѣе прочихъ выгоденъ мнѣ
И зато по заслугамъ въ домѣ моемъ онъ будетъ
самымъ желаннымъ.

Я къ нему подойду, начну разговоръ.
Сердечко мое, почему ты стоишь
Передъ входомъ? Вѣдь двери открыты
Всегда для тебя, вѣдь домъ этотъ—твой.
Готово ужъ все, войди, убѣдись,
Какъ ты приказалъ, какъ ты захотѣлъ
И задержки ни въ чемъ больше нѣтъ.
(Видя, что Менехмъ II не хочетъ слѣдовать ея приглаше-
нію, удивленно).
Угощенье ужъ готово; хотъ сейчасъ къ столу прошу.

Менехмъ II.

Съ кѣмъ ты говоришь?

Эротія.

Съ тобою.

Менехмъ II.

Вотъ какъ? Отчего жъ со мной?
370 Что же общаго межъ нами?

Эротія.

То, что именно тебя
Мнѣ Венера повелѣла по заслугамъ возлюбить,
Вѣдь щедротами твоими я обласкана всегда.

Менехмъ II (Мессеніону).

Что, ума она лишилась или пьяной напилась,
Чтобы такъ за панибрата съ незнакомымъ говорить!

Мессеніонъ.

375 Я предупреждалъ недаромъ; это цвѣтики пока,
Поживи еще, увидишь: ягодки-то впереди!
Таковы ужъ здѣсь гетеры: рады выманить деньгу.
Дай-ка, я поговорю съ ней.—Женщина!

Эротія.

Тебѣ чего?

Мессеніонъ.

Познакомилась ты гдѣ съ нимъ?

Эротія.

Тамъ же, гдѣ и онъ со мной,
380 Въ Эпидамнѣ.

Мессеніонъ.

Въ Эпидамнѣ? Да сегодня въ первый разъ
Онъ ступилъ на здѣшній берегъ.

Эротія (отворачиваясь отъ Мессеніона).

Шутки вздумалъ ты шутить.
Мой Менехмъ, прошу, войди же; право лучше будетъ
тамъ.

Менехмъ II.

„Мой Менехмъ“—а? что ты скажешь? Вѣрно имя на-
звала!

Ничего не понимаю.

Мессеніонъ.

Да почувяла она,
385 Что кошель съ собою носишь.

Менехмъ II.

Вѣрно, такъ возьми его
И посмотримъ, что ей слаще я иль этотъ кошелекъ.

Эротія.

Ну, пойдёмъ къ столу.

Менехмъ II.

Спасибо, не хочу я что-то ѣсть.

Эротія.

Такъ зачѣмъ тогда велѣлъ ты приготовить намъ ѣду?

Менехмъ II.

Я велѣлъ ѣду готовить?

Эротія.

Паразиту и тебѣ.

Менехмъ II.

390 Что? Какому паразиту? Нѣтъ, помѣшана она!

Эротія.

Какъ какому?—Щеткѣ.

Менехмъ II.

Щеткѣ? Той, что чистятъ башмаки?

Эротія.

Да вѣдь съ нимъ пришелъ ты нынче и принесть въ
подарокъ мнѣ
Плащъ, украденный сегодня у жены.

Менехмъ II.

Постой, постой.

Я укралъ тебѣ въ подарокъ плащъ? Да ты съ ума
сошла.

395. Эта женщина, какъ лошадь, умудрилась стоя спать!

Эротія.

Что ты вздумалъ издѣваться надо мной и отрицать.
То, что сдѣлалъ?

Менехмъ II.

Что жъ я сдѣлалъ, въ чемъ теперь не созаюсъ?

Эротія.

Отъ жены своей принесть ты плащъ?

Менехмъ II.

Плаща не приносилъ

И съ тѣхъ поръ, какъ я на свѣтъ, не былъ никогда
женатъ.

400 Въ этомъ городѣ я также не бывалъ съ тѣхъ самыхъ
поръ.

Блѣ на кораблѣ и только вотъ сейчасъ съ него сошелъ.

Эротія.

Нѣтъ, все кончено! Какой тамъ вдругъ корабль?

Менехмъ II.

Корабль какой?

А такой вотъ, что по морю плаваетъ туда-сюда.
Есть и палуба и мачты, снасти есть и паруса...

Эротія.

405 Ахъ, прошу, довольно шутокъ. Въ домъ входи же на-
конецъ.

Менехмъ II.

407 Ужъ кого не знаю, право, только не меня зовешь.

Эротія.

Какъ, зову я не Менехма, не былъ Москъ твоимъ
отцомъ?

Развѣ ты не въ Сиракузахъ Сицилійскихъ родился,
410 Гдѣ былъ Агаооклѣ правитель, послѣ Пиней сталъ
царемъ,

Третьимъ Липаронъ, что царство Гіерону передалъ,
Гіеронъ понынѣ...

Менехмъ II.

Правду говоришь ты.

Мессеіонъ.

Чудеса!

413 Вѣрно тамъ она бывала, что такъ точно знаетъ все.

Менехмъ II

415 Да, придется согласиться и войти.

Мессеіонъ.

Ой нѣтъ, постой!

Чуть порогъ ты переступишь, пропадешь.

Менехмъ II (Мессеіону, тихо).

Молчи, молчи.

Дѣло начато прекрасно. Я поддакивать начну
418 И добьюсь гостепріимства (Эротіи).

Милая, передъ тобой

420 Я нарочно запирался, испугавшись, какъ бы онъ
Не донесъ моей супругѣ о пирушкѣ и плащѣ,
А теперь войти готовъ я.

Эротія.

Паразита будемъ ждатель?

Менехмъ II.

Нѣтъ, не будемъ, надоѣлъ онъ. Даже если и придетъ,
Такъ скажи, чтобъ не пускали.

Эротія.

Съ удовольствіемъ скажу.

425 Милый, знаешь, попрошу я...

Менехмъ II.

Все что хочешь прикажи.

Эротія.

Плащъ, который ты принесъ мнѣ, въ передѣлку отнеси,
Пусть починять и немного украшеній подошьютъ.

Менехмъ II.

Что жъ я очень одобряю. Пусть онъ будетъ измѣненъ,
И жена узнать не сможетъ, если встрѣтишь ты ее.

Эротія.

430 Значить, ты его захватишь?

Менехмъ II.

Непремѣнно захвачу.

Эротія.

Ну войдемъ.

Менехмъ II.

Сейчасъ иду я. Только съ нимъ поговорю.
(Эротія уходитъ).

Эй, Мессеніонъ, поди-ка.

Мессеніонъ.

Для чего?

Менехмъ II.

Живѣе, маршъ!

Мессеніонъ.

Да зачѣмъ?

Менехмъ II.

Затѣмъ! Я знаю, что ты скажешь...

Мессеніонъ.

Очень радъ.

Менехмъ II.

435 Ужъ въ рукахъ моихъ добыча. Дѣло ладное. Иди
Отведи скорѣй вотъ этихъ ты на постоянный дворъ
И еще къ заходу солнца приходи сюда за мной.

Мессеніонъ (умоляюще).

Господинъ мой, ты не знаешь этихъ женщинъ.

Менехмъ II.

Замолчи!

Если сдѣлаю я глупость, мнѣ же хуже, не тебѣ.

440 Эта женщина вѣдь дура; и насколько вижу я,
Будетъ здѣсь для насъ добыча.

Мессеніонъ.

Стой, уходишь? Ну, погибъ.

Кончено. Теперь бѣдняга у разбойниковъ въ рукахъ.
Да и я хорошъ. Подумалъ господина удержать.
Я вѣдь купленъ, чтобъ приказы исполнять, а не давать.
(носильщикамъ)

Ну скорѣй за мной, чтобъ могъ я во-время сюда придти.

Дѣйствіе III. Явленіе 1-ое.

Ст. Щетка (вбѣгаетъ въ отчаяніи).

Мнѣ ужъ больше трехъ десятковъ, а еще ни разу я
Хуже, гаже и постыднѣй преступленья не свершалъ,
Чѣмъ сегодня. Затесался, глупый, въ самую толпу,
Тамъ чего-то зазѣвался, а Менехмъ—и ускользни!
450 И навѣрно ужъ къ подругѣ, позабывъ меня, пошелъ...
Пусть того погубятъ боги, кто придумалъ въ первый
разъ
Эти сходки, чтобы время отнимать у занятыхъ.
Пусть бы праздныхъ выбирали, чтобъ на сходки при-
ходить.
454 Съ нихъ бы можно за неявку требовать изрядный
штрафъ.
457 Вѣдь такихъ людей не мало, что одинъ разъ въ день
ѣдятъ,
На обѣдъ не ходятъ въ гости, не зовутъ, что дѣлать имъ?
На комиціи и сходки пусть заставятъ ихъ ходить.
460 Вотъ тогда бы угощенья нынче я не потерялъ.
А ужъ я-то былъ увѣренъ, что какъ слѣдуетъ поѣмъ!
Но войду, быть можетъ все же хоть остатки получу...

Что я вижу! Ужъ выходитъ изъ дверей Менехмъ въ
вѣнкѣ.

Кончена ѣда; пришелъ я кстати, нечего сказать.
465 Послѣжу за нимъ немного; а потомъ ему задамъ.

Явленіе 2-ое.

Менехмъ II (выходитъ отъ Эротіи, обращаясь къ
хозяйкѣ, оставшейся внутри дома).

Ужъ будь спокойна, принесу я плащъ тебѣ
Чудесно изготовленнымъ и во время.
Ну, прямо не узнаешь, такъ измѣнится!

Ст. Щетка.

Такъ вотъ каковъ ты! Въ передѣлку плащъ несешь,
470 Накушавшись, напившись и меня забывъ?
Ну, коль теперь обиды я не вымещу,
Такъ больше я не Щетка. Погоди же ты!

Менехмъ II (продолжая не замѣчать присутствія
паразита).

474 Клянусь богами, больше видѣть радостей
475 Нельзя заразъ неожиданно и негаданно!
Покушалъ, выпилъ, былъ съ гетерой, взялъ съ собой
Вотъ этотъ плащъ и право буду съ нимъ таковъ.

Ст. Щетка.

Никакъ подслушать не могу я словъ его.
Поди, смѣется надо мной, насытившись.

Менехмъ II.

480 Она сказала, что я самъ ей отдалъ плащъ,
Взявъ у жены. Какъ только я смекнулъ, что здѣсь
Ошибка, то знакомымъ съ ней прикинулся
И ужъ во всемъ старался ей поддакивать.
Да что еще тутъ говорить? Ни разу мнѣ
485 Не удавалось пировать такъ дешево.

Ст. Щетка.

Пора въ атаку. Руки такъ и чешутся.

Менехмъ II.

А это кто жъ такое приближается?

Ст. Щетка.

Ну, негодяй, какъ вѣтеръ легкомысленный,
Безсовѣстный, хитрѣйшій и постыднѣйшій,
490 За что, скажи, за что ты погубилъ меня?
Небось послѣшно убѣжалъ ты съ форума,
Чтобъ безъ меня покончить съ угощеньями?
Да какъ меня ты обмануть осмѣлился?

Менехмъ II.

Скажи мнѣ, парень, что ты пристаешь ко мнѣ?
495 Чего браниться вздумалъ ты съ прохожими?
Вѣдь на слова я дѣломъ отвѣчать могу.

Ст. Щетка.

Ты дѣло-то дурное ужъ успѣлъ свершить.

Менехмъ II.

Пожалуйста, скажи мнѣ, какъ зовутъ тебя.

Ст. Щетка.

Меня? Да ты смѣешься надо мной еще?

Менехмъ II.

500 Смѣюсь? Да никогда тебя не видывалъ
И не знакомъ съ тобою. Но кто бъ ни былъ ты,
Будь остороженъ лучше и не зли меня.

Ст. Щетка.

Менехмъ, проснися.

Менехмъ II.

Да не сплю я, кажется.

Ст. Щетка.

Ты не знакомъ со мною?

Менехмъ II.

Не знакомъ съ тобой.

Ст. Щетка.

505 Я паразитъ твой, понимаешь?

Менехмъ II.

Понялъ я.

Ты, парень—сумасшедшій; узнаю теперь.

Ст. Щетка.

Скажи-ка мнѣ: сегодня ты похитилъ плащъ
И отъ жены понесъ его къ Эротіи?

Менехмъ II.

Не похищаль, не относилъ къ Эротіи
510 И не женать. Услышалъ ты, помѣшанный?

Ст. Щетка.

512 Все кончено! Иль скажешь, не видалъ тебя
Одѣтымъ въ плащъ предлинный?

Менехмъ II.

Ахъ, презрѣннѣйшій!
На свѣтѣ скоморохи всѣ, по твоему,
515 Какъ ты, чтобъ въ плащъ рядиться? Ты видалъ меня!

Ст. Щетка.

Видалъ, конечно.

Менехмъ II.

Поскорѣй проваливай
И отъ болѣзни поспѣши очиститься.

Ст. Щетка.

Теперь никакъ пощады ты не вымолишь.
Все по порядку расскажу женѣ твоей.
520 И мы припомнимъ всѣ твои ругательства...
И то, что съѣлъ ты безъ меня, припомнится! (уходитъ).

Менехмъ II.

Что это значить? Всѣ, кого ни встрѣчу я,
Меня морочать... тише, заскрипѣла дверь.

Явленіе 3-ье.

Служанка Эротіи (выходитъ съ браслетомъ
въ видѣ змѣйки въ рукахъ).

Менехмъ, еще есть просьба у Эротіи:
525 Снеси вотъ это къ золотыхъ дѣлъ мастеру,
Вели прибавить золота на унцію,—
Пусть эту змѣйку заново отдѣлаеть.

Менехмъ II.

Исполню все и если что еще велить,
Скажи, съ такимъ же выполню усердіемъ.

Служанка.

530 Ты помнишь змѣйку?

Менехмъ II.

Помню, что изъ золота...

Служанка.

Да какъ же? Ты недавно вѣдь рассказывалъ:
Ее ты выкралъ у жены изъ ящика.

Менехмъ II.

Вотъ, чепуха-то, право!

Служанка.

Какъ, не помнишь ты?
Отдай же змѣйку, если позабылъ...

Менехмъ II.

Постой.

535 Нѣтъ, нѣтъ, я вспомнилъ, та и есть, та самая!
Еще браслетъ побольше я тогда принесъ?

Служанка.

Нѣтъ, и не думаль.

Менехмъ II.

Вѣрно, и не думаль я.

Служанка.

Такъ, что жъ отвѣтить?

Менехмъ II.

540 Все, скажи, устрою я,
И плащъ со змѣйкой вмѣстѣ принесу назадъ.

Служанка.

Менехмъ, голубчикъ' прикажи пожалуйста
Мнѣ сдѣлать серьги—легкія!—изъ золота—
Тебя встрѣчать я буду съ бѣльшей радостью.

Менехмъ II.

Что жъ, я работу оплачу: дай золота.

Служанка.

545 Нѣтъ, заплати ужъ самъ, а я потомъ отдамъ.

Менехмъ II.

Нѣтъ, заплати сама, а я вдвойнѣ отдамъ.

Служанка.

Дала бѣ, да нѣту...

Менехмъ II.

Нѣтъ, такъ подожди пока.

Служанка.

Ну, до свиданья. (уходитъ).

Менехмъ II.

Такъ скажи, устрою все...

Да такъ, что плащъ и змѣйка будутъ проданы.
550 Ушла служанка? Наконецъ! Закрыла дверь!

Воистину всѣ боги помогаютъ мнѣ.

Но я-то что же медлю? Благо время есть,

Отъ всѣхъ соблазновъ здѣшнихъ убѣгу, скорѣй,

Спѣши, Менехмъ! Живѣе въ путь, ускорь шаги!

555 Вѣнокъ сниму и брошу вотъ сюда, а самъ

Бѣгу направо, чтобы замести слѣды.

Теперь Мессеніона я найти хочу,

Чтобъ передъ нимъ удачею похвастаться.

(Убѣгаетъ, бросивъ предварительно вѣнокъ въ другую
сторону).

Дѣйствіе IV.

Явленіе 1-ое.

Входятъ Матрона (жена Менехма I) и Ст. Щетка.

Матрона.

560 Тайкомъ воруетъ все, что можетъ, изъ дому,
Чтобъ отнести къ подружкѣ? Вотъ примѣрный мужъ!
Такъ не стерплю же этого.

Ст. Щетка.

Постой, постой.

На мѣстѣ преступленья будетъ пойманъ онъ.
Вѣнокъ напяливъ вышелъ онъ, напившись пьянъ,
Чтобъ отнести въ починку плащъ украденный...
565 Да вотъ вѣнокъ тотъ самый! Что жъ, по твоему,
Совралъ я? Такъ по слѣду и пойдемъ за нимъ.
Да вотъ и самъ онъ—кстати возвращается,
И безъ плаща.

Матрона.

Ну, какъ же обойтись мнѣ съ нимъ?

Ст. Щетка.

Да какъ всегда: наисквернѣйшимъ образомъ.
570 Но отойдемъ въ засаду. Здѣсь послушаемъ.

Явленіе 2-ое.

Менехмъ I (приходитъ со стороны, противоположной той, куда убѣжалъ Менехмъ II, присутствующихъ не замѣчаетъ).

Ну это ль не глупость, не вздоръ, не обуза!
Однакожъ мы всѣ, чѣмъ знатнѣй, тѣмъ сильнѣе
Виновны въ обычаѣ этомъ нелѣпомъ.

575 А честные, нѣтъ ли,—какое намъ дѣло!
Теперь намъ важны только деньги кліента.
Будь честенъ, да бѣденъ, ты намъ не пригоденъ,
Намъ нуженъ богатый, хотя бъ и мошенникъ.

Законъ, справедливость и право не ставятъ
580 Они ни во что и патроновъ терзаютъ.
Взявъ долгъ, отрекаются, рады судиться

И рады ограбить,

И рады надуть.

Въ ростъ деньги ссужаютъ и данную клятву
Нарушить они не боятся.

585 А когда ихъ въ судъ потащутъ, долженъ и патронъ
идти.

Долженъ ихъ дѣла дурныя онъ словами прикрывать,
Отвѣчать передъ народомъ, передъ преторомъ, въ судѣ!
Вотъ и нынче такъ замученъ я кліентомъ и не могъ
Къ милой во-время поспѣть я, такъ меня онъ замоталъ.

590 У него тамъ накопилась куча самыхъ темныхъ дѣлъ.
Какъ тутъ защитить? я путалъ и крутилъ и заводилъ.
И направо и налѣво... предлагаю наконецъ
На условіяхъ хитрѣйшихъ биться съ нами объ закладъ.
Ну, а что жъ кліентъ мой? Лѣзетъ все же прямо напроломъ!

Ну конечно, и попался и процессъ свой проигралъ.
Три свидѣтеля безспорныхъ доказали все какъ есть,
Чтобъ громъ его пришибъ за то,

- 596 Что день совсѣмъ испортилъ мнѣ.
Да и меня за то, что вдругъ
597 На форумъ нынче сунулся.
А могъ быть день чудеснѣйшій.
598 Хотѣлъ устроить пиршество,
Давно ужъ ждетъ Эротія.
599 Чуть кончилъ дѣло, въ тотъ же мигъ
Бѣгомъ пустился съ форума.
600 Она навѣрно сердится.
Да пусть плачемъ утѣшится.
Его стащилъ недаромъ у жены своей.

Ст. Щетка.

Что ты скажешь?

Матрона.

А то, что мой мужъ—негодяй!

Ст. Щетка.

Ты слова его слышала ясно?

Матрона.

Очень ясно.

Менехмъ I.

Войду же; тамъ радости ждутъ.

Ст. Щетка.

Погоди, огорченья, быть можетъ.

Матрона.

Этотъ плащъ себѣ на горе ты стащилъ.

Ст. Щетка (Матронѣ).

Еще наддай!

Матрона.

605 Или подлости такія думалъ ты свершать тайкомъ?

Менехмъ I.

Но скажи мнѣ, въ чемъ же дѣло?

Матрона.

Смѣешь спрашивать меня?

Менехмъ I (указывая на Щетку).

Не его же! Въ чемъ обида, женушка?

Ст. Щетка.

Ишь, ласковъ какъ!

Менехмъ I.

Я не звалъ тебя, чего ты привязался? (пытается обнять жену).

Матрона.

Руки прочь!

Обниматься не желаю.

Ст. Щетка.

Правильно!

Менехмъ I.

Жена моя,

610 Почему грустишь?

Матрона.

Не знаешь?

Ст. Щетка.

Притворяется подлець.

Менехмъ I.

Въ чемъ причина?

Матрона.

Плащъ—причина.

Менехмъ I.

Плащъ?

Матрона.

А что жъ ты поблѣднѣлъ?

Менехмъ I.

Я? Ни чуточки. А впрочемъ, виноватъ твой плащъ, не плащъ.

Ст. Щетка.

Безъ меня ѣду прикончилъ. На жъ тебѣ. (Къ Матронѣ).
Еще наддай!

Менехмъ I (Щеткѣ).

Замолчи!

Ст. Щетка.

Не замолчу я.

(Матронѣ). Мнѣ киваетъ, чтобъ молчалъ.

Менехмъ I.

615 Нѣтъ клянусь, что я ни разу не кивалъ и не мигалъ.

Ст. Щетка.

Вотъ нахальство! То, что оба мы видали, отрицать?

Менехмъ I.

Всѣми я клянусь богами—видишь клятва велика!—
Не кивалъ я.

Ст. Щетка.

Ладно, къ дѣлу возвращайся поскорѣй.

Менехмъ I.

А куда мнѣ возвращаться?

Ст. Щетка.

А туда, гдѣ чинятъ плащъ.

Менехмъ I.

620 Что за плащъ?

Ст. Щетка (Матронѣ).

Я умолкаю. Ты чего жъ не говоришь?

Матрона.

Что жъ мнѣ говорить, несчастной!

Менехмъ I.

Чѣмъ несчастна ты, скажи?

Можетъ, рабъ или рабыня провинились предъ тобой,
Нагрубили? Отвѣчай же. Я задамъ имъ.

Матрона (одна или вмѣстѣ съ паразитомъ).
Чепуха.

Менехмъ I.

Ты меня своей печалью огорчаешь.

Матрона (такъ же).

Чепуха.

Менехмъ I.

625 На кого-нибудь ты дома разсердилась?

Матрона.

Чепуха.

Менехмъ I.

Ужъ не на меня ль сердита?

Матрона.

Вотъ теперъ не чепуха.

Менехмъ I.

Но ни въ чемъ я не виновенъ.

Матрона.

Это снова чепуха.

Ст. Щетка (Менехму).

Вотъ теперъ, небось, не будешь бѣгать безъ меня на
пиръ
И не будешь въ пьяномъ видѣ издѣваться надо мной.

Менехмъ I.

630 На пиру и не бывалъ я, даже въ домъ не заходилъ.

Ст. Щетка.

Не былъ, говоришь?

Менехмъ I.

Конечно.

Ст. Щетка.

Не былъ, а? Каковъ наглець!

Что же, я тебя не видѣлъ передъ дверью и въ вѣнкѣ?
Иль, по твоему, меня ты сумасшедшимъ не назвалъ,
Говоря, что ты приѣзжій и со мною не знакомъ?

Менехмъ I.

635 Да съ тѣхъ поръ, какъ мы разстались, я сюда не приходилъ.

Ст. Щетка.

Ладно, думалъ ты навѣрно, что тебѣ не отомщу.
Все твоей женѣ сказалъ я.

Менехмъ I.

Что сказалъ?

Ст. Щетка.

Не помню, что.
Ты бѣ ее спросилъ.

Менехмъ I.

Въ чемъ дѣло? Что тебѣ онъ рассказалъ?
Ты молчишь? Ты мнѣ не скажешь?

Матрона.

Будто ты не знаешь самъ?

640 Ну, къ чему вопросы?

Менехмъ I.

Зналъ бы, такъ не спрашивалъ.

Ст. Щетка.

Наглець!

Сколько хочешь притворяйся, все равно не сможешь
скрыть.

Разсказалъ я все, какъ было.

Менехмъ I.

Что?

Матрона.

Коль такъ безстыденъ ты
И сознаться самъ не хочешь, ну, такъ выслушай меня
И узнаешь, что сказалъ онъ, чѣмъ меня онъ огорчилъ.
645 У меня украли плащъ.

Менехмъ I.

Что? Плащъ украли у меня?

Ст. Щетка.

Изворотливъ же мерзавецъ! У нея, не у тебя!
Если бѣ у тебя украли, плащъ на мѣстѣ бы лежалъ.

Менехмъ I (Щеткѣ).

Прочь пошелъ! (женѣ) Что говоришь ты?

Матрона.

Говорю, что плащъ пропалъ.

Менехмъ I.

Кто жѣ укралъ его?

Матрона.

Навѣрно точно знаетъ тотъ кто, взялъ.

Менехмъ I.

650 Кто жѣ онъ?

Матрона.

Есть такой Менехмъ тутъ...

Менехмъ I.

О, навѣрно негодяй!

Кто же онъ, Менехмъ?

Матрона (показывая на Менехма).

А вотъ кто!

Менехмъ I.

Я? Кто жъ обвинилъ меня?

Матрона.

Я сама.

Ст. Щетка.

И я. Отнесъ ты плащъ къ Эротии своей.

Менехмъ I.

Я отнесъ къ ней?

Матрона.

Ты!

Ст. Щетка.

Ты, ты, ты... хочешь, дятла принесемъ,
Чтобъ вдолбилъ тебѣ онъ въ черепъ? Мы устали „ты“
кричать.

Менехмъ I.

655 Всѣми я клянусь богами—видишь, клятва велика!—
Не давалъ я...

Ст. Щетка.

Мы жъ клянемся, что мы правду говоримъ.

Менехмъ I.

Не давалъ его... въ подарокъ, лишь на поддержанье даль.

Матрона.

Если бъ я твою хламиду постороннему дала,
Ты бы радъ былъ? Пусть бы лучше за своей слѣ-
дила я,

660 Ты же за своей одеждой. Возврати-ка плащъ скорѣй.

Менехмъ I.

Мигомъ возвращу!

Матрона.

Ну что же, очень рада за тебя,
Потому что безъ него ты въ этотъ домъ не по-
падешь.

До свиданья.

Ст. Щетка.

А за помощь ты не наградишь меня?

Матрона.

Помогу тебѣ, коль кража будетъ въ домъ у тебя.
(Уходитъ).

Ст. Щетка.

665 Никогда не будет кражи. Домъ мой совершенно пусть.
Чтобъ васъ громомъ разразило, мужа и жену! Пойду
Я на форумъ, здѣсь ужъ, видно, нечѣмъ поживиться мнѣ.
(Уходитъ).

Менехмъ I (смотря вслѣдъ женѣ).

Думаешь, что наказала, выгнавъ изъ дому меня,
Будто нѣтъ такого дома, гдѣ мнѣ будетъ веселѣй?
670 Гнѣвъ твой перенести поможетъ мнѣ Эротіи любовь:
Здѣсь ужъ двери не закроютъ передъ носомъ у меня.
Попрошу ее, пускай мнѣ плащъ подаренный вернетъ.
Ей куплю еще дороже. Эй, придверника сюда!
Отворите, позовите мнѣ Эротію скорѣй.

Явленіе 3-ье.

Эротія.

Кто здѣсь?

Менехмъ I.

Тотъ, кому дороже ты, чѣмъ собственная
жизнь.

Эротія.

Мой Менехмъ, къ чему жъ стоять намъ передъ дверью...

Менехмъ I.

Погоди,
Знаешь, для чего пришелъ я?

Эротія.

Знаю, чтобъ меня обнять.

Менехмъ I.

Вовсе нѣтъ. А вотъ въ чемъ дѣло: плащъ, пожалуйста,
верни,

Тотъ, что далъ тебѣ въ подарокъ. Все пронюхала жена.
680 А тебѣ куплю я вдвое лучше. Выбери сама!

Эротія.

Да его для передѣлки я тебѣ ужъ отдала
И еще просила змѣйку я исправить заодно.

Менехмъ I.

Ты дала мнѣ плащъ и змѣйку? Брось, пожалуйста
шутить.

Помнишь, я принесъ подарокъ? А потомъ съ тѣхъ
самыхъ поръ

685 Съ форума не возвращался.

Эротія.

Вотъ ты что затѣялъ? Такъ!
Обмануть меня ты хочешь, чтобъ вещей не возвращать!

Менехмъ I.

Вовсе не хочу тебя я обмануть. Ужъ я сказалъ:
Все жена узнала.

Эротія.

Ладно. Не просила у тебя
Я подарка, самъ принесъ мнѣ, самъ же требуешь
назадъ

690 То, что даль. Пускай. Согласна. Отнимай. Хоть самъ
носи,
На жену напяль, коль хочешь, или въ ящикъ положи.
Но зато ко мнѣ отнынѣ не трудись ужъ приходить,
Если только ты не сможешь денегъ выложить на столъ.
Безнаказанно не дамъ я издѣваться надо мной, —
695 Поищи другую дуру, чтобы даромъ обнимать (Уходить).

Менехмъ I.

Слишкомъ ты погорячилась. Погоди немного, эй!
Возвратись, постой! Неужто не вернешься ты ко мнѣ?
Нѣтъ, ушла. Закрыла двери. Отовсюду выгнанъ я.
И къ женѣ нельзя вернуться, и къ Эротіи войти.
700 Посовѣтуюсь съ друзьями, какъ теперь мнѣ поступить.
(Уходить).

Дѣйствіе V.

Явленіе 1-ое.

Менехмъ II.

Я очень глупо сдѣлалъ, что кошель беречь
Мессеніону поручилъ. Вѣдь онъ теперь
Застрялъ, навѣрно, въ кабакъ какомъ-нибудь.

Матрона (выходитъ изъ своего дома).

А погляжу-ка, скоро ль мой супругъ придетъ.
705 Да вотъ и онъ. Ну, слава богу, плащъ принесъ.

Менехмъ II (не замѣчая Матроны).
Не понимаю, гдѣ Мессеніонъ торчитъ.

Матрона.

А ну-ка съ нимъ поговорю, какъ слѣдуетъ!
И смѣешь ты, безстыдникъ, на глаза мои
Съ плащомъ являться этимъ?

Менехмъ II.

Что за вздоръ еще?

710 Ты, женщина, что злишься?

Матрона.

Какъ рѣшаешься
Пролепетать хоть слово, говорить со мной?

Менехмъ II.

А что жъ я сдѣлалъ, чтобы не рѣшаться-то?

Матрона.

Ты спрашиваешь? Ахъ, наглець безстыднѣйшій!

Менехмъ II.

А знаешь ты, за что прозвали Эллины
715 Собакою Гекубу?

Матрона.

Нѣтъ, не помню я.

Менехмъ II.

Не помнишь? А за подвиги такіе же:
Всѣхъ встрѣчныхъ осыпала страшной руганью
И по заслугамъ названа собакою.

Матрона.

Нѣтъ, не стерплю я поношеній этакихъ...

720 Ужъ лучше мнѣ безъ мужа цѣлый вѣкъ прожить,
Чѣмъ эти оскорбленія выслушивать!

Менехмъ II.

Да мнѣ-то что за дѣло, будешь съ мужемъ ты
Иль съ нимъ разстаться хочешь? Что, обычай здѣсь
Пріѣзжимъ басни всякія рассказывать?

Матрона.

725 Какія басни? Лучше, говорю тебѣ,
Мнѣ жить одной, чѣмъ твой безстыдный нравъ терпѣть.

Менехмъ II.

Да мнѣ-то что? Живи одна, пожалуйста,
Хоть до кончины самого Юпитера.

Матрона.

А говорилъ, что у меня не краль плаща
730 И самъ его приносишь! И не срамъ тебѣ?

Менехмъ II (внезапно вспыхивая).

И наглая жъ и скверная ты женщина!
Мнѣ этотъ плащъ другая, а не ты дала,—
Для передѣлки. Перестань выдумывать!

Матрона.

Такъ вотъ какъ! Мигомъ позову отца сюда
735 И по порядку все, какъ было, выложу.

Эй, Деціонъ, ты сбѣгай за отцомъ моимъ
И пусть живѣй приходитъ. Дѣло важное!
Я о твоихъ поступкахъ расскажу.

Менехмъ II,

О чемъ?

Свихнулась ты?

Матрона.

Воруешь вѣчно изъ дому

740 Плащи мои, браслеты и уносишь все
Къ подружкѣ; что же, басни это, скажешь ты?

Менехмъ II.

Не знаешь ли, какого зелья выпить мнѣ,
Чтобъ я твое нахальство могъ выдерживать?
Кѣмъ ты меня считаешь, неизвѣстно мнѣ,
745 Съ тобой знакомъ я, какъ съ троянскимъ Гекторомъ.

Матрона.

Что жъ, смѣйся, какъ-то будешь надъ отцомъ моимъ
Смѣяться. Вотъ, ты видишь, онъ идетъ сюда.
Хоть съ нимъ знакомъ ты?

Менехмъ II.

Осаждалъ я Трою съ нимъ.

И въ тотъ же день съ тобою познакомился.

Матрона.

750 Не хочешь знать меня? Отца не хочешь знать?

Менехмъ II.

Нѣтъ, не хочу, хоть дѣдушку зови сюда.

Матрона.

Вотъ это вновь ты поступилъ... по-своему!

Явленіе 2-ое.

Старикъ (отецъ Матроны, входитъ медленными шагами, съ трудомъ переводя дыханіе).

Старикъ я! Мой шагъ слабъ, въ ногахъ дрожь, впередъ я

Могу лишь тихонько идти, еле-еле.

755 И то мнѣ большой трудъ, скрывать я не стану!

Проворства пропалъ слѣдъ, годами согбенъ я.

Тяжелъ на подъемъ нынче, силъ нѣту прежнихъ.

Охъ, старость—не радость, охъ, дряхлымъ бѣда быть!

Несетъ сколько злой доли тѣмъ, кто ужъ старъ сталъ.

760 Сказать все и силъ нѣтъ и слишкомъ ужъ долго...

Да вотъ невдомекъ мнѣ, чего жъ это дочь вдругъ

Меня такъ поспѣшно къ себѣ просить нынче?

И что тутъ? Бѣда въ чемъ? Къ чему такъ спѣшить мнѣ?

Но, кажется, самъ я ужъ знаю, въ чемъ дѣло.

765 Опять съ мужемъ споръ вѣрно сталъ слишкомъ жаркимъ.

Таковъ нравъ тѣхъ женъ, что съ приданнымъ вошли въ домъ

Супруга,—хотятъ, чтобъ рабомъ сталъ для нихъ онъ...

Совсѣмъ безъ грѣха тутъ и мужъ не бываетъ,

Къ тому жъ и терпѣнью жены есть предѣлъ вѣдь.

770 Когда жъ звать отца дочь безъ толку захочетъ?

Вины мужа тутъ есть навѣрно не мало.

Сейчасъ все узнаю. Стоитъ дочка здѣсь ужъ,

А вотъ мужъ поодаль. Мрачнѣй тучи, вижу!

Ну такъ, какъ я и думалъ.

775 Позову къ себѣ я дочку.

Матрона.

Здравствуй, милый мой отецъ.

Старикъ.

Здравствуй. Все благополучно здѣсь иль почему зовешь.

Ты мрачна, а онъ разсерженъ, и стоите оба врозь?

По чему-нибудь, навѣрно, вы поссорились опять.

Ну, кто правъ, а кто виновень, говори безъ долгихъ словъ.

Матрона.

780 Я ни въ чемъ не погрѣшила. Вотъ тебѣ мой первый сказъ.

Но остаться здѣсь и дольше мучиться не въ силахъ я.

Уведи меня отсюда!

Старикъ.

Почему жъ?

Матрона.

А ни во что

Здѣсь меня не ставятъ.

Старикъ.

Кто же?

Матрона.

Мужъ, тобою данный мнѣ.

Старикъ.

Значить, снова перебранка? Сколько разъ я заявлялъ:
785 Вашихъ жалобъ другъ на друга дольше слушать не
хочу!

Матрона.

Какъ же избѣжать мнѣ жалобъ?

Старикъ.

Стоить только захотѣть.

Сколько разъ ужъ говорилъ я. Мужу угождай во всемъ,
Не слѣди, куда идетъ онъ, что онъ дѣлать собрался...

Матрона.

789—90 Но завелъ онъ здѣсь гетеру по сосѣдству!

Старикъ.

Ну такъ что жъ?

За твое шпіонство могъ бы нѣсколькихъ онъ завести.

Матрона.

Но онъ пьетъ тамъ!

Старикъ.

Что жъ, прикажешь, чтобъ онъ вовсе бросилъ пить
Тамъ иль тутъ иль гдѣ захочешь? Что ты обнаглѣла
такъ?

Право не хватало только, чтобъ онъ въ гости не ходилъ
795 И къ себѣ гостей не смѣлъ бы приглашать. Да, что
онъ, рабъ

Или мужъ тебѣ? Ты рада бъ дать ему дневной урокъ,
Посадить среди служанокъ и заставить пряжу пряхъ.

Матрона.

Призвала я адвоката, видно, мужу, не себѣ.
Ты меня возьми въ защиту.

Старикъ.

Если провинился онъ,
800 Обвиню его гораздо строже, чѣмъ тебя винилъ,
Но вѣдь въ платьяхъ, въ украшеньяхъ, и въ служан
кахъ, и въ деньгахъ
Ты не видишь недостатка, что жъ ты злишься на него

Матрона.

Да изъ ящиковъ крадетъ онъ драгоценности, плащи.
Онъ меня совсѣмъ ограбить, все таская для гетеръ.

Старикъ.

805 Если правда, это скверно; если нѣтъ, то ты скверна
Обвиняя невиновныхъ.

Матрона.

Видишь, держитъ онъ мой плащъ.
Я узнала о покражѣ, вотъ онъ и принесъ назадъ.

Старикъ.

Все сейчасъ я разузнаю; съ нимъ самимъ поговорю.
Мой Менехмъ, тебя прошу я, въ чемъ тутъ дѣло объ-
ясни.

810 Ты грустишь, она сердита, и стоите оба врозь.

Менехмъ II.

Слушай, старецъ, кто бъ ты ни былъ. Я Юпитеромъ
клянусь
И богами остальными...

Старикъ.

Въ чемъ же ты клянешься такъ?

Менехмъ II.

Что ничѣмъ я не обидѣлъ этой женщины. Она жъ
Увѣряетъ, что укралъ я плащъ изъ дѣла у нея.
815-6 Да пускай меня отнынѣ всѣ несчастья поразятъ,
Если былъ я хоть минуту въ домѣ, гдѣ она живетъ.

Старикъ.

Что ты, что ты, сумасшедшій, накликаешь на себя.
Будто не былъ въ этомъ домѣ, гдѣ ты самъ всегда
живешь.

Менехмъ II.

820 Что, старикъ, вотъ въ этомъ домѣ я, по-твоему, живу?

Старикъ.

Иль неправда?

Менехмъ II.

Да, неправда.

Старикъ.

Видно, шутки шутишь ты.
Развѣ выѣхалъ отсюда ночью? Дочка, подойди.
Выѣхали вы отсюда, правда?

Матрона.

Что ты, для чего?

Старикъ.

А почему я знаю?

Матрона.

Видишь, онъ смѣется надъ тобой.

Старикъ.

825 Ну, Менехмъ, довольно шутокъ. Къ дѣлу перейдемъ
теперь.

Менехмъ II.

Нѣтъ, скажи, чего ты лѣзешь? Кто ты и откуда ты?
За какія преступленья вы изводите меня?

Матрона.

Вотъ, глаза позеленѣли и на лбу и на вискахъ
829-30 Разлилася желчь, ты видишь? Видишь, какъ блестятъ
бѣлки?

Менехмъ II (въ публику).

Думаютъ, что я безуменъ? Что же, ладно, въ добрый
часъ.
Самъ прикинусь я безумнымъ и отдѣлаюсь отъ нихъ.

Матрона.

Ротъ открыть, руками машеть,—что же дѣлать мнѣ,
отецъ?

Старикъ.

Отойди ко мнѣ, родная, и подальше отъ него.

Менехмъ II (въ изступленной позѣ,
обращаясь къ небесамъ).

835 О Іакхъ, о Бромій, въ чашу на охоту ты зовешь.
Слышу, слышу, но не въ силахъ я уйти изъ этихъ
мѣстъ.

Псица яростная слѣва стережетъ мои шаги,
А козель бодливый справа. Онъ ужъ многихъ на судѣ
Погубилъ невинныхъ гражданъ показаньемъ полнымъ
лжи.

Старикъ.

840 Чтобъ ты лопнулъ!

Менехмъ II.

Вотъ вѣщаетъ повелитель Аполлонъ
Взять воспламененный факель, чтобы выжечь ей глаза.

Матрона.

Ай, ай, ай, отецъ, ты слышишь, выжечь мнѣ глаза
грозить.

Менехмъ II (въ публику).

Говорятъ, что я безуменъ, а вѣдь сами безъ ума.

Старикъ.

Дочка, горе!

Матрона.

Что жъ намъ дѣлать?

Старикъ.

Не позвать ли мнѣ рабовъ?

845 Пусть его скорѣ схватятъ, свяжутъ, унесутъ, запрутъ,
Чтобы натворить не могъ онъ большихъ бѣдъ.

Матрона.

Ты правъ, спѣши.

Менехмъ II (въ публику).

Что-нибудь придумать надо, чтобъ меня не унесли.
(Громко). Ты велишь мнѣ, что есть силы, исковеркать
ей лицо,
Если тотчасъ не успѣетъ съ глазъ моихъ убраться
прочь,

850 Аполлонъ, приказъ исполню!

Старикъ.

Убѣгай-ка поскорѣй!

А не то вѣдь поколотить.

Матрона. (Тихо).

Убѣгу, а ты смотри,

Чтобы не ушелъ онъ. Вотъ ужъ вправду горькій мой
удѣлъ!

Менехмъ II.

Эту выгналъ я недурно. (громко) А теперь ты мнѣ
велишь,

Чтобы дряхлый нечестивецъ, Кигновъ сынъ... чтобы ему,
855 Бородатому Тифону, посохъ выхвативъ изъ рукъ,
Раскроилъ я черепъ, кости раздробилъ.

Старикъ (перебѣгая на другой конецъ
сцены).

Эй, берегись!

Ты меня не смѣй касаться, подходить ко мнѣ не смѣй.

Менехмъ II.

Твой приказъ исполню снова. Нападу на старика
И двуострою сѣкирой внутренности раскрошу.

Старикъ.

860 Ну, теперь пора беречься и скорѣе убѣгать.
А не то, боюсь, угрозу выполнить и вправду онъ.

Менехмъ II.

Аполлонъ, приказъ твой труденъ. Въ колесницѣ лошадей

Необъезженныхъ и дикихъ ты велишь теперь мнѣ
стать,

Чтобъ беззубый и вонючій этотъ левъ раздавленъ былъ?
865 Я всхожу на колесницу, вожжи взялъ и бичъ въ рукѣ.
Мчитесь, кони, быстро мчитесь, пусть раздастся звонъ
копытъ.

Ноги легкія согните, напрягите и впередъ!

(Приподымаетъ одежду и прыгаетъ за старикомъ, ко-
торый, убѣгая, отмахивается палкой).

Старикъ.

Мнѣ грозишь ты колесницей!

Менехмъ II.

Снова, снова, Аполлонъ,
На него велишь напасть мнѣ, опрокинуть и убить
(вновь погоня).

870 Кто жъ однако мнѣ вцѣпилъ въ волосы и вдругъ
низвергъ

Съ колесницы, нарушая твой приказъ, о Аполлонъ!
(стремительно падаетъ на землю).

Старикъ.

Ужъ вотъ болѣзнь ужасная, воистину!
Вѣдь былъ еще недавно онъ совсѣмъ здоровъ—
И вотъ такое сразу сумасшествіе!

875 Пойду-ка поскорѣе вызвать лекаря (Уходитъ).

Менехмъ II (приподнимаясь).

Ну, наконецъ-то удалились съ глазъ моихъ
Принудившіе здраваго безумствовать!
На палубу скорѣе, благо вырвался!

879-80 (Къ зрителямъ) Вы жъ, господа, не говорите старому,
Какой отсюда убѣжалъ я улицей (Уходить).

Явленіе 3-е *).

Старикъ.

Сидѣть устали кости и глаза глядѣть,
А все никакъ не могъ дожидаться лекаря.
Потомъ, вернувшись, сталъ онъ говорить, что онъ
885 И Эскулапу излечилъ поломъ ноги
И Аполлону руку. Такъ что, кажется,
Ваятеля позвалъ я, а не лекаря.
Да вотъ онъ! Будто черепаха, движется.

Лекарь.

Ну, чѣмъ онъ боленъ? Все мнѣ расскажи, старикъ.
890 Онъ одержимый или слабоумный лишь?
Что съ нимъ такое? Спячка ли, водянка ли?

Старикъ.

А для того и званъ ты, чтобъ узнать болѣзнь
И вылечить.

Лекарь.

Ну, это дѣло легкое!
Ручаюсь честью, мигомъ будетъ вылеченъ.

*) Дѣленіе рукописи, по всей вѣроятности, ошибочно, и дѣйствіе V начинается только здѣсь, если первые стихи старика (883—888) не подложны.

Старикъ.

895 Нѣтъ, ты его вылечивай старательно.

Лекарь.

Сто разъ на дню я буду горевать надъ нимъ:
Съ такимъ примусь стараньемъ за леченіе.

Старикъ.

Да вотъ и онъ. Посмотримъ, что онъ сдѣлаетъ.

Явленіе 4-ое.

Входитъ Менехмъ I.

Вотъ ужъ право день нелѣпый, неудачный и дурной!
900 Что тайкомъ хотѣлъ я сдѣлать, обо всемъ мой паразитъ
Растрезвонилъ, и напуганъ и обруганъ я теперь.
Словно онъ Улиссъ, чтобъ горя столько причинять царю?
Но поплатится за это скоро жизнью онъ своей.
Впрочемъ жизнь его давно ужъ стала мнѣ принадлежать:
905 Живъ вѣдь онъ моей вѣдою. Такъ лишу его души!
Хороша же и гетера! Постояла за себя.
Я прошу мнѣ дать обратно плащъ, чтобы вернуть женѣ,
А она въ отвѣтъ: „дала ужъ!“ Горе мнѣ, несчастливъ я.

Старикъ.

Что онъ говоритъ?

Лекарь.

Несчастливъ, говорить.

Старикъ.

Ну, подходи.

Лекарь.

910 Здравствуй, мой Менехмъ. Ты что же руку обнажилъ?

Прикрой.

Это при твоей болѣзни можетъ очень повредить.

Менехмъ I.

Убирайся, чтобъ ты лопнулъ.

Старикъ.

Замѣчаешь?

Лекарь.

Какъ же нѣтъ!

Здѣсь втираньями простыми черемицы не помочь.

Вотъ что, другъ мой?

Менехмъ I.

Что?

Лекарь.

Скажи мнѣ: пьешь ты бѣлое вино

915 Или красное ты любишь?

Менехмъ I.

Что за вздоръ! Къ чему вопросъ?

Лекарь.

[Это чрезвычайно важно].

Менехмъ I.

А пошелъ ты прочь скорѣй.

Лекарь (старику).

Вотъ, безумствовать ужъ началъ!

Менехмъ I.

Ты бѣ еще меня спросилъ,

Хлѣбъ пурпурный или алый или желтый я люблю?

Не люблю ли рыбу въ перьяхъ или птицу въ чешуѣ.

Старикъ (лекарю).

920 Слышишь, что онъ тамъ городить? Хоть лекарство,
что ли, дай.

Да скорѣй, нето припадокъ снова овладѣтъ имъ.

Лекарь.

Погоди, еще я долженъ распросить.

Старикъ.

Скорѣй, болтунъ!

Лекарь (Менехму).

У тебя бываютъ часто выкаченные глаза?

Менехмъ I.

Что я крабъ приморскій, что ли, чтобъ выкатывать глаза?

Лекарь.

925 А скажи-ка мнѣ: бурчанье ты въ желудкѣ замѣчалъ?

Менехмъ I.

Если сытъ, такъ все спокойно; если голоденъ, бурчить.

Лекарь.

Вотъ теперь онъ такъ отвѣтилъ, будто не сходитъ съ ума!

Ну, а спишь ты до разсвѣта? Засыпаешь быстро ты?

Менехмъ I.

929-30 Коль съ долгами расплатился, такъ великолѣпно сплю.

931-3 Чтобы громъ тебя, допытчикъ, тутъ на мѣстѣ поразилъ!

Лекарь.

Приближается припадокъ, судя по его словамъ.

Старикъ.

935 Онъ теперь уменъ, какъ Несторъ, судя по его словамъ.

А недавно назвалъ псицей собственную онъ жену.

Менехмъ I.

Я-то назвалъ?

Старикъ.

Да, въ безумьи.

Менехмъ I.

Я?

Старикъ.

Ну да, конечно, ты.
И четверкой дикихъ коней растоптать меня грозилъ.

Менехмъ I.

[Что за вздоръ? Кто это видѣлъ? Кто посмѣетъ утверждать].

Старикъ.

940 Я видалъ и утверждаю, что ты дѣлалъ это все.

Менехмъ I (вскипѣвъ).

Я же видѣлъ, что укралъ ты у Юпитера вѣнокъ.

Видѣлъ также, что въ темницу бросили тебя за то,

А потомъ, связавъ, въ колодкахъ, выпороли подѣломъ.

Видѣлъ, какъ отца убилъ ты и какъ продалъ въ рабство мать.

945 Видишь, я здоровъ! Умью бранью отвѣчать на брань.

Старикъ.

Лекарь, лекарь, умоляю, поскорѣе помоги.

Видишь же—онъ сумасшедшій.

Лекарь.

Вотъ что надо сдѣлать намъ.

Пусть его ко мнѣ притащутъ.

Старикъ.

Будетъ лучше?

Лекарь.

Развѣ жь нѣтъ?

За него примуся дома я по своему.

Старикъ.

Примись.

Лекарь.

950 У меня онъ черемицы поглотаетъ двадцать дней.

Менехмъ I.

У меня же повопишь ты подъ плетями и тридцать дней.

Лекарь.

Позови людей скорѣе, пусть возьмутъ.

Старикъ.

А звать сколькихъ?

Лекарь.

Для него, въ такомъ безумьи, ужъ не меньше четверыхъ.

Старикъ.

Мигомъ будутъ; ты же, лекарь, стереги его.

Лекарь.

Ну, нѣтъ.

955 Лучше дома приготовлю все, что надо. Такъ скажи
Ты рабамъ, пускай притащутъ.

Старикъ.

Ладно.

Лекарь.

Ухожу.

Старикъ.

Прощай.

(оба уходятъ).

Менехмъ I.

Тестъ ушелъ, ушелъ и лекарь. Наконецъ-то я одинъ!
Въ чемъ тутъ дѣло, что безумнымъ вздумали меня
считать!

Вѣдь съ тѣхъ поръ, какъ я родился, я ни разу не
болѣлъ,

960 И совсѣмъ я не безуменъ: дракъ и ссоръ не затѣваль,
Самъ я здоровъ, встрѣчаю здоровыхъ, знаю тѣхъ, съ
къмъ говорю.

А кричатъ, что я безуменъ... или сами безъ ума?
Какъ мнѣ быть? Домой хочу я—да не пустить вѣдь
жена.

(Показывая на домъ Эротіи)

А туда и не пытаюсь; слишкомъ плохи тамъ дѣла.
965 Что жъ, останусь здѣсь; хоть ночью пустятъ, можетъ
быть, домой.

Явленіе 5-ое.

Входитъ Мессеніонъ.

Примѣръ всѣмъ рабамъ тотъ мудрецъ рабъ, блю-
детъ кто,

Заботь полнъ и страховъ, добро господина.
Пусть тотъ прочь ушелъ, рабъ хранить все, какъ
прежде,

Усердно и такъ, будто смотря за нимъ.

970 Вѣдь тотъ, кто умою здравъ, пойметъ, что важнѣй быть
Не битымъ, чѣмъ ѣсть сколько влѣзетъ въ животъ.
Пусть вспомнитъ бездѣльникъ, награда какая
Его ждетъ за лѣнь отъ руки господина:

975 И голодъ и холодъ
Порокамъ его воздаянье.
Вотъ потому-то, я увѣренъ, лучше добрымъ быть
слугой.

Ушамъ пріятнѣй разговоры, чѣмъ спинѣ кулакъ и
плеть.

Пріятнѣй поѣдать хлѣба, чѣмъ хлѣбъ на мельницѣ
молоть.

980 Вотъ потому-то я послушенъ и усерденъ потому
И право пользу вижу въ томъ!
Пускай другіе поступаютъ какъ угодно, я жъ мой долгъ
Со страхомъ буду выполнять, чтобъ мнѣ не прови-
ниться въ чемъ.

Вѣдь въ томъ и добродѣтель наша—всякой избѣгать
вины.

И тѣ, что глупы и беспечны, тѣ раскаются потомъ,
А я надѣюсь за усердье скоро волю получить.

985 Я спину гну, но отъ побоевъ этимъ спину берегу.
Теперь отвелъ рабовъ съ поклажей я на постоянный
дворъ

И вотъ спѣшу сюда навстрѣчу. Постучу-ка въ дверь
къ нему,

Попытаюсь изъ притона я хозяина спасти.
Но боюсь, пришелъ я поздно и уже проигранъ бой.

Явленіе 6-ое.

Старикъ

(приводитъ съ собою 4-хъ рабовъ).

990 Заклинаю васъ богами, приказаніе мое
Вы усердно выполняйте; вотъ, еще разъ повторю:
Вы его хватайте мигомъ и къ врачу бѣгите съ нимъ,
Если палокъ не желаютъ ваши спины и бока.
Да смотрите, не пугаться, коль онъ будетъ угрожать!
995 Ну что жъ стоите, что жъ боитесь? Ужъ давно хватать
пора.

А я пойду къ врачу скорѣй и тамъ васъ встрѣчу.
(Уходитъ).

Менехмъ I.

Горе мнѣ!

Что тутъ за притча? Что за люди? Для чего ко мнѣ
бѣгутъ?

Чего хотите? Что вамъ надо? Окружать меня къ чему?
Зачѣмъ хватать? Куда несете? Стойте! Умоляю васъ,

1000 Сograждане, скорѣй на помощь!—Отпустите вы меня.

Мессеніонъ.

Благіе боги, что же это, что же это вижу я?
Уносятъ эти негодяи господина моего.

Менехмъ I.

Помочь никто мнѣ не рѣшится?

Мессеніонъ.

Я рѣшусь, мой господинъ!

Злодѣйство недостойное,

1005 О граждане, чтобъ кто-нибудь

Похитить въ мирномъ городѣ

1006 Средь бѣла дня осмѣлился

Свободнаго пріѣзжаго!

Отпустите!

Менехмъ I.

Умоляю, кто бъ ты ни былъ, заступись.

И такого преступленья не позволяй имъ совершить!

Мессеніонъ.

Ни за что я не позволю, заступлюсь и помогу

1010 И тебѣ не дамъ погибнуть,—лучше ужъ погибну самъ.

Вотъ тогохвати по глазу, что влился тебѣ въ плечо,

Я же быстро постараюсь остальнымъ разбить носы.

Вотъ увидите, схватили вы его себѣ на зло (бьетъ рабовъ).

Менехмъ I.

Вотъ хватилъ его по глазу!

Мессеніонъ.

Выбей глазъ ему совсѣмъ.

1015 Вотъ вамъ плуты, негодяи и разбойники.

Рабы

(продолжая держать Менехма).

Постой!

Пощади!

Мессеніонъ.

А вы оставьте!

Менехмъ I.

Что жъ вы держите меня?

Колоти еще!

Мессеніонъ.

Бѣгите, унесите ноги прочь!

Ты я вижу вздумалъ медлить? Получи еще ударъ.

(Рабы убѣгаютъ).

Господинъ мой, что ты скажешь, славно я отдѣлалъ ихъ
1020 И тебѣ на помощь, правда, во время сумѣлъ придти?

Менехмъ I.

Пусть же, кто бъ ты ни былъ, боги наградятъ тебя за то
Не дожить бы мнѣ до ночи, если бъ ты не спасъ меня.

Мессеніонъ.

И за это справедливо, чтобы мнѣ ты волю далъ.

Менехмъ I.

Чтобы я тебѣ далъ волю?

Мессеніонъ.

Я вѣдь спасъ тебя.

Менехмъ I.

Постой.

1025 Ты ошибся, другъ мой.

Мессеніонъ.

Въ чемъ же?

Менехмъ I.

Да Юпитеромъ клянусь,
Что тебѣ не господинъ я!

Мессеніонъ.

Брось шутить.

Менехмъ I.

Я не шучу.
Ни одинъ мой рабъ ни разу не спасалъ меня какъ ты!

Мессеніонъ.

Вотъ какъ? Значитъ на свободу ты позволишь мнѣ идти?

Менехмъ I.

Мнѣ то что же? Будь свободенъ, уходи, я не держу.

Мессеніонъ.

1030 Приказать мнѣ можешь?

Менехмъ I.

Ладно, вотъ, приказываю я.

Мессеніонъ.

Мой патронъ, спасибо. (Изображая другихъ, поздравляющихъ его, рабовъ).

„Съ волей мы, Мессеніонъ, тебя
Поздравляемъ“. Да? Спасибо.—Но прошу тебя, па-
тронъ,
Мной располагай свободнымъ такъ, какъ будто я твой
рабъ.
У тебя и жить я буду и домой вернусь съ тобой.

Менехмъ I (въ публику).

1035 Какъ же, такъ тебя и пустятъ!

Мессеніонъ.

Я на постоянный дворъ
Сбѣгаю сейчасъ: поклажу принесу и кошелекъ,—
Онъ надежно мною спрятанъ!

Менехмъ I.

Кошелекъ? Неси, неси!

Мессеніонъ.

Сколько было денегъ, столько жъ и верну. Ты здѣсь
пожди! (Уходитъ).

Менехмъ I.

Нѣтъ, поистинѣ сегодня здѣсь творятся чудеса!
1040 Тѣ меня смѣшали съ кѣмъ-то, отовсюду выгнавъ прочь,
А вотъ этотъ увѣряетъ, что онъ былъ моимъ рабомъ!
Принести еще хотѣлъ онъ мнѣ какой-то кошелекъ.
Пусть несетъ! Его сейчасъ же на свободу отпущу,
1044—5 А не то, очнувшись, станетъ деньги требовать.
Ну, а лекарь съ тестемъ молвятъ, будто я сошелъ
съ ума.

Ничего не понимаю! Иль приснилось это мнѣ?
Вновь къ гетерѣ попытаюсь. Хоть и злится на меня,
А, быть можетъ, все жъ удастся упросить, пусть плащъ
вернетъ. (Уходитъ къ Эротіи).

Явленіе 7-ое.

Менехмъ II (входитъ съ Мессеніономъ).
1050 Что? Съ тѣхъ поръ какъ приказалъ я приходить сюда
за мной,

Мы съ тобой встрѣчались, дерзкій? Какъ ты лжешь!

Мессеніонъ.

Да только что

Я прогналъ тебя схватившихъ четырехъ рабовъ. Вотъ
здѣсь

Это было. Ты на помощь призывалъ еще весь міръ.

Я примчался, я избилъ ихъ, я освободилъ тебя!

1055 И меня, за то въ награду, ты на волю отпустилъ.

Я собрался за поклажей и за кошелькомъ, а ты
Забѣжалъ впередъ, навстрѣчу, чтобъ все это отрицать.

Менехмъ II.

Я пустилъ тебя на волю?

Мессеніонъ.

Да, пустилъ.

Менехмъ II.

Какъ бы не такъ!

Лучше самъ рабомъ я стану, а тебя не отпущу.

Явленіе 8-ое.

Менехмъ I

(выходя изъ дома Эротіи говорить, оборачиваясь назадъ).

1060 А хоть бы вы и жизнью клялись, это все же будетъ ложь.
Не уносилъ отъ васъ сегодня я ни змѣйки, ни плаща!

Мессеніонъ.

Благіе боги! Что я вижу!

Менехмъ II.

Что ты видишь?

Мессеніонъ.

Образъ твой?

Менехмъ II.

Что за вздоръ?

Мессеніонъ.

Изображенъ здѣсь точнѣйшее твое.

Менехмъ II.

А и впрямь похожъ, насколько я знакомъ съ самимъ
собой.

Менехмъ I. (Мессеніону).

1065 Здравствуй, юноша, кто бы ни былъ ты, что нынче
спасъ меня.

Мессеніонъ.

Погоди-ка, будь любезнымъ, какъ зовуть тебя, скажи.

Менехмъ I.

Что жь, отвѣчу на вопросъ твой; ты отвѣта заслужилъ.
Я зовусь Менехмомъ.

Менехмъ II.

Вотъ какъ? Я зовусь такъ, а не ты.

Менехмъ I.

Въ Сиракузахъ Сицилійскихъ я родился.

Менехмъ II.

Тамъ же я.

Менехмъ I.

1070 Что я слышу?

Менехмъ II.

Слышишь правду.

Мессеніонъ (послѣ долгаго сравненія обоихъ).

Я узналъ! Вотъ чей я рабъ.

(Менехму II) Я-то думалъ, что вотъ этотъ, а не тотъ
мой господинъ.

За того тебя я принялъ, потому и такъ присталъ.

Если вздоръ наговорилъ я, такъ ужъ ты меня прости.

Менехмъ II.

Ты, я вижу, обезумѣлъ. Или вовсе ты забылъ,
1075 Что съ тобой сошли на берегъ нынче мы.

Мессеніонъ.

Ты правъ, ты правъ!

Я твой рабъ, ты—мой хозяинъ. Здравствуй же! А ты—
прощай.

Вотъ кого зову Менехмомъ.

Менехмъ I.

Ну, а я себя.

Менехмъ II.

Постой,

Что за вздоръ? Ты сталъ Менехмомъ?

Менехмъ I.

Да, и Мосхомъ я рожденъ.

Менехмъ II.

Какъ? Моимъ отцомъ рожденъ ты?

Менехмъ I.

Собственнымъ, а не твоимъ.

1080 А въ моемъ я не нуждаюсь и не стану отнимать.

Мессеніонъ.

Вотъ неожиданная надежда! Помогите, боги мнѣ!

Если я не ошибаюсь, это братья близнецы:

И отецъ одинъ и тотъ же и отечество одно.

Кликну моего въ сторонку. Эй, Менехмъ!

Оба Менехма.

Что?

Мессеніонъ.

Сразу двухъ

1085 Не хочу. На корабль-то былъ со мною кто?

Менехмъ I.

Не я.

Менехмъ II.

Я.

Мессеніонъ.

Тебя-то мнѣ и надо. Подойди.

Менехмъ II.

Что скажешь мнѣ?

Мессеніонъ.

Этотъ человекъ навѣрно сикофантъ или твой братъ,
Потому что больше сходства межъ людьми я не видалъ,
И, повѣрь мнѣ, быть не можетъ и межъ каплями воды,
1090 Такъ вы схожи! А къ тому же родина, отецъ его
Все одно съ тобою. Надо разспросить бы намъ его.

Менехмъ II.

Вотъ спасибо! Это правда, очень дѣльный былъ совѣтъ.
Умоляю, постарайся, докажи, что онъ мой братъ.
И тебѣ я дамъ свободу.

Мессеніонъ.

Да, надѣюсь я.

Менехмъ II.

И я!

Мессеніонъ.

1095 Эй, голубчикъ, говоришь ты, что „Менехмъ“ тебя
зовутъ?

Менехмъ I.

Да, зовутъ.

Мессеніонъ.

Зовутъ Менехмомъ и его. Родился ты
Въ Сиракузахъ Сицилійскихъ? Томъ же былъ и онъ
рожденъ.
Говоришь, что Москъ—отецъ твой? Тотъ же у него
отецъ.
Потрудитесь же вы оба для меня и для себя.

Менехмъ I.

1100 Ты достоинъ, чтобъ исполнилъ я желаніе твое.
Словно я тобою купленъ, такъ готовъ тебѣ служить.

Мессеніонъ.

Я надѣюсь, что нашель я здѣсь двухъ братьевъ- близ-
нецовъ,
Матерью одной рожденныхъ и отцомъ и въ день
одинъ.

Менехмъ I.

Чудеса! Когда бъ все это ты и доказать сумѣль!

Мессеніонъ.

1105 И сумѣю. На вопросы отвѣчайте же теперь,

Менехмъ I.

Буду отвѣчать охотно. Ни о чемъ не умолчу.

Мессеніонъ.

Звать тебя Менехмомъ?

Менехмъ I.

Правда.

Мессеніонъ.

Такъ же и тебя зовутъ?

Менехмъ II.

Да.

Мессеніонъ.

И Мосхъ тебѣ отцомъ былъ?

Менехмъ I.

Да, онъ самый.

Менехмъ II.

Такъ и мнѣ.

Мессеніонъ.

Ты изъ Сиракузъ?

Менехмъ I.

Конечно!

Мессеніонъ.

Ты оттуда жъ?

Менехмъ II.

Какъ же нѣтъ?

Мессеніонъ.

1110 Совпадаетъ все покуда. Постарайтесь же еще.
Расскажи, какъ долго помнишь ты на родинѣ себя?

Менехмъ I.

Помню, для торговли ѣздилъ мой отецъ со мной въ
Тарентъ.

Тамъ въ толпѣ я затерялся и не могъ его найти.

Менехмъ II.

О Юпитеръ, помоги мнѣ!

Мессеніонъ.

Что кричишь ты? Замолчи!

1115 А когда ты потерялся, ты сколькихъ былъ лѣтъ тогда?

Менехмъ I.

Лѣтъ семи я былъ: впервые зубы я тогда терялъ.
И съ тѣхъ поръ отца не видѣлъ.

Мессеніонъ.

Ну, а много у отца
Было сыновей?

Менехмъ I.

Насколько помню, двое было насъ.

Мессеніонъ.

Кто жъ изъ васъ былъ старше?

Менехмъ I.

Оба были въ возрастъ одномъ.

Мессеніонъ.

1120 Какъ же такъ?

Менехмъ I.

А съ нимъ мы были близнецы.

Менехмъ II.

О, я спасенъ!

Мессеніонъ.

Умолкаю, если будешь прерывать.

Менехмъ II.

Молчу, молчу.

Мессеніонъ.

Ну, а звали васъ обоихъ одинаково?

Менехмъ I.

Отнюдь.

Звался я Менехмомъ, тотъ же былъ по имени Сосикль.

Менехмъ II.

Вѣрно все! Нѣтъ дольше ждать я не могу. Дай об-
ниму!

Здравствуй, братъ, родной мой, здравствуй. Я вѣдь тотъ
Сосикль и есть!

Менехмъ I.

Почему жъ потомъ Менехмомъ ты былъ названъ, раз-
скажи.

Менехмъ II.

1227 А когда дошло извѣстье, что отецъ погибъ съ тобой,
1129 То нашъ дѣдъ меня придумалъ именемъ твоимъ на-
звать.

Менехмъ I.

Я уже готовъ повѣрить, но скажи еще...

Менехмъ II.

Ну что?

Менехмъ I.

Мнѣ отвѣть, какъ мать мы звали?

Менехмъ II.

Тевксимархой.

Менехмъ I.

Вѣрно все.

Здравствуй же, мой братъ неожиданный! Сколько лѣтъ
прошло съ тѣхъ поръ.

Менехмъ II.

И тебѣ привѣтъ желанный! Сколько странствій и тру-
довъ
Въ поискахъ перетерпѣлъ я! Какъ я радъ тебя найдя!

Мессеніонъ.

1135 Потому-то и гетера вѣрно назвала тебя.
Къ завтраку, небось, хотѣла не тебя звать, а его.

Менехмъ I.

Правда! Я сегодня завтракъ приготовить здѣсь велѣлъ
Скрытно отъ жены: укралъ я у нея сегодня плащъ
И гетерѣ даль...

Менехмъ II.

Укралъ ты плащъ? Не этотъ ли?

Менехмъ I.

Ну да!
Какъ же онъ тебѣ достался?

Менехмъ II.

А гетера мнѣ дала,
Говоря, что мой подарокъ это; тамъ на славу я
И поѣлъ и выпилъ съ нею и унесъ браслетъ и плащъ.

Менехмъ I.

1144 Чтожъ, я радъ, что получилъ ты это все изъ-за меня.

1145 Вѣдь она, тебя позвавши, думала, что это я.

Мессеніонъ.

Что же ты меня отпустишь на свободу наконецъ?

Менехмъ I.

Братъ мой, просьба справедлива. Сдѣлай это для меня.

Менехмъ II.

Ладно.

Менехмъ I.

Съ волей поздравляю я, Мессеніонъ, тебя.
1149—50

Менехмъ II.

Братъ мой, все случилось это по желанью. Такъ те-
перь

Мы на родину вернемся жъ оба.

Менехмъ I.

Я готовъ, мой братъ.
И устрою распродажу для всего, что есть. Пока жъ
Въ домъ войдемъ.

Менехмъ II.

Прекрасно.

Мессеніонъ.

Стойте, есть къ вамъ просьба у меня.

Менехмъ I.

155 Что такое?

Мессеніонъ.

Я глашатай буду.

Менехмъ I.

Ладно.

Мессеніонъ.

И сейчасъ

Объявлю о распродажѣ.

Менехмъ I.

И назначь дней черезъ шесть.

Мессеніонъ (въ публику).

Распродажа у Менехма будетъ утромъ въ день седьмой!

Продается домъ, и утварь, и земля, и слуги,—все

Продается, что угодно за наличную деньгу.

1160 Продается и супруга... только бѣ покупатель былъ.

Ну, а много съ распродажи врядъ ли выручить Менехмъ!

А теперъ прошу васъ хлопать намъ погромче, господа!

Конецъ.

БРАТЯ-СОПЕРНИКИ

(LI DUO FRATELLI RIVALI).

Комедія въ трехъ дѣйствіяхъ.

Пер. съ итальянскаго Я. Н. Блохъ.

ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

Предлагаемая вниманію читателя комедія „Братья-соперники“ входитъ въ составъ рукописнаго сборника сценаріевъ, озаглавленнаго „Raccolta di Scenari più scelti d'Istioni“, хранящагося въ римской Корсиніанѣ¹⁾. Опубликована она, совмѣстно съ другой комедіей того же сборника „Западня“ (La Trappolaria), въ 1891 г. Де Симоне Бруверомъ, который заинтересовался ими въ виду сходства заглавій съ комедіями извѣстнаго неаполитанскаго писателя Джамбаттисты делла Порта.

Корсиніанская рукопись, состоящая изъ двухъ частей, относится къ серединѣ XVII в., т. е. къ эпохѣ наивысшаго расцвѣта итальянской импровизованной комедіи. По богатству содержанія ей должно быть отведено одно изъ первыхъ мѣстъ среди всѣхъ извѣстныхъ намъ сборниковъ²⁾. Цѣнность рукописи усугубляется тѣмъ, что всѣ сценаріи снабжены

¹⁾ Roma, Biblioteca Corsiniana MSS. 45G5 и 45G6.

²⁾ По свидѣтельству Де Симоне Брувера, она заключаетъ 66 комедій, 10 трагикомедій, 10 пасторалей, 2 турецкихъ пьесы (opere turchesche), одну „реальную“ пьесу (La gran pazzia d'Orlando) и одну трагедію (Адрасть). Всѣ эти пьесы очень мало изучены и, за исключеніемъ двухъ упомянутыхъ въ текстѣ, нигдѣ не опубликованы.

изображеніями главной сцены (scena madre) въ краскахъ, правда довольно примитивными съ художественной точки зрѣнія, но зато дающими важный матеріалъ для разрѣшенія ряда вопросовъ изъ области иконографіи commedia dell'arte и исторіи театральнаго костюма.

Уже вскорѣ послѣ открытія рукописи изслѣдователи обратили вниманіе на то, что комедіи разсматриваемаго сборника въ огромномъ большинствѣ случаевъ совпадаютъ по содержанію съ комедіями Базиліо Локкателло, рукописи которыхъ хранятся въ Biblioteca Casanatense ¹⁾. Это заставляло либо подозрѣвать авторство Локкателло, либо, какъ то сдѣлалъ Де Симоне Бруверъ, предположить, что, какъ авторъ „Гистріонскихъ сценаріевъ“, такъ и Локкателло, не создавая ничего оригинальнаго, попросту записали наиболѣе популярныя комедіи своего времени. Однако, благодаря послѣднимъ работамъ Карлетты, вопросъ этотъ долженъ получить нѣсколько иное разрѣшеніе. Не подлежитъ сомнѣнію, что Локкателло дѣйствительно является авторомъ сценаріевъ Казанатензской бібліотеки, но приписывать ему авторство комедій нашего сборника нѣтъ никакихъ основаній, хотя бы уже потому, что оба сборника, тѣсно соприкасаясь въ общности сюжетовъ, существенно различны по языку и по своимъ литературнымъ приемамъ. Вѣроятно же всего, сборникъ „Гистріоновъ“ представляетъ собой переложеніе комедій Локкателло, сдѣланное однимъ или нѣсколькими лицами изъ актерской среды для нуждъ своихъ сотоварищей. На это указываетъ не только названіе сборника, но и самая манера писать, безпорядочная и схематичная—неудобная для чтенія, но весьма полезная на столбѣ кулисъ ²⁾ Фразы отрывисты и безсвязны, часто

¹⁾ О комедіяхъ Локкателло Казанатензской рукописи см. „Любовь къ тремъ апельсинамъ“, 1914, № 6—7, предисловіе къ сценарію „Игра въ приму“.

²⁾ Всѣ выходы указываются въ рукописи для большей наглядности на поляхъ. Эта особенность служить лишнимъ доводомъ въ пользу ашищ аемаго нами мнѣнія о томъ, что къ сборнику была приложена ука актера.

встрѣчаются словесныя путаницы и повторенія, несогласованность прилагательныхъ съ существительными, употребленіе множественнаго числа тамъ, гдѣ по смыслу требуется единственное. Все это показываетъ, что авторъ не думалъ о литературной обработкѣ своего произведенія, не предназначалъ его для обращенія среди широкихъ круговъ публики. Здѣсь, какъ нигдѣ, чувствуется перенесеніе центра тяжести изъ фабулы, часто пустой и малосодержательной въ творчество импровизирующаго актера, способнаго создать занимательное зрѣлище на почвѣ любого сюжета.

Повторяя сценаріи Локкателло, сборникъ носитъ яркую печать своего римскаго происхожденія. Характерная его особенность—отсутствіе во всѣхъ безъ исключенія комедіяхъ неаполитанца Пульчинеллы. Правда, всѣ обычныя шутовскія выходки „галантнаго буффона“ ¹⁾ использованы въ широкой мѣрѣ другими персонажами, но, какъ справедливо замѣчаетъ Де Симоне Бруверъ, „это все же не можетъ замѣнить бѣлой фигуры съ крючковатымъ носомъ, въ черной полумаскѣ, съ высокой шляпой на головѣ“.

БРАТЯ-СОПЕРНИКИ.

Комедія.

ПЕРСОНАЖИ.

Панталоне
Чинціо
Капитанъ } его дѣти.
Дораличе }
Цанни, слуга.
Граціано, книгопродавецъ.

¹⁾ Такъ называетъ Пульчинеллу Francesco Zucchi въ своей шутовой поэмѣ „Табакеида“ (1636 г.).

Куртизанка.
Чинція, вдова.
Франческа, служанка.
Трапполино, ея мужъ.
Ауреліо, братъ Чинці.
Ораціо.
Фурбо, плутъ.
Сбирры.

ПРЕДМЕТЫ.

Женское платье, короткая одежда, вышитый кошелекъ, большой сундукъ.

Дѣйствіе первое.

Чинція говоритъ о томъ, что потеряла мужа, о своемъ имуществѣ, о томъ, что ей не на что себя содержать. Она писала брату, чтобы тотъ за ней пріѣхалъ, но она не получила отъ него отвѣта; ея родственники не обращаютъ на нее никакого вниманія. Франческа совѣтуетъ ей примириться съ потерей мужа. Советъ Трапполино предлагаетъ ей стать куртизанкой, рассказываетъ о любовникахъ, которые у него подъ рукой. Она соглашается и входитъ въ домъ съ Франческиной. Онъ говоритъ о двухъ братьяхъ-соперникахъ и отправляется за ними, чтобы Чинція могла ихъ увидѣть. Граціано требуетъ у Панталоне 10 скуди за книги, Панталоне данныя сыну его Чинціо. Панталоне говоритъ, что пришлетъ ихъ черезъ Цанни.

Граціано уходитъ. Панталоне говоритъ о расточительности своихъ сыновей и о любви къ Чинці, нужда которой ему извѣстна. Онъ уже ссужалъ ее деньгами подъ залогъ разнаго платья. Стучится.

Чинція отведя Франческину въ сторону, Панталоне Франческина открываетъ ей свою любовь ¹⁾. Чинція обнадуживаетъ его и уходитъ. Онъ даетъ Франческинѣ деньги, чтобы та за него похлопотала. Она беретъ ихъ и входитъ въ домъ. Панталоне остается.

Граціано входитъ, требуетъ у Панталоне 100 скуди, которыя послѣдній долженъ ему за лошадь и еще 300 за наемъ дома. Панталоне обѣщаетъ отдать ему деньги за лошадь сегодня же, а остальные черезъ восемь дней. Тотъ говоритъ, чтобы онъ отдалъ ихъ Чинці, такъ какъ онъ получилъ соотвѣтствующій приказъ отъ ея брата, и съ этимъ уходитъ. Панталоне, жалуясь на траты своихъ сыновей, входитъ, чтобы все запереть.

Чинціо Братъя входятъ, разговаривая о своей любви. Капитанъ не называя однако именъ возлюбленныхъ. Говорятъ, что Трапполино ихъ посредникъ. Въ это время выходятъ изъ дому Цанни и Панталоне.

Панталоне жалуется на сыновей, которые его грабятъ.

¹⁾ Примѣръ стилистическихъ неясностей подлинника. По смыслу пьесы, Панталоне открываетъ Франческинѣ свою любовь къ Чинці, между тѣмъ это выражено такъ, что можно понять будто онъ объясняется въ любви самой Франческинѣ (Примѣч. переводчика).

Цанни Тѣ хотятъ дать Цанни ¹⁾. Панталоне уводитъ его съ собой къ ростовщику.

Трапполино чиня надъ всѣми шутки свойственныя театру, говоритъ каждому въ отдѣльности, что покажетъ его возлюбленную. Стучится.

Чинція привѣтствуетъ влюбленныхъ. Тѣ, ревнуя ее другъ къ другу, уходятъ.

Франческа Трапполино спрашиваетъ Чинцію, который изъ двухъ ей больше нравится. Она говоритъ, что Капитанъ; Франческа, — что ей больше нравится Чинцію. Трапполино ревнуетъ и посылаетъ ихъ въ домъ.

Панталоне и Цанни входятъ. Панталоне удалось получить у ростовщика 170 скуди. Онъ даетъ изъ нихъ 10 — Цанни, чтобы тотъ отнесъ ихъ книгопродавцу Граціано. Цанни кладетъ ихъ въ вышитый кошелекъ и прячетъ за пазуху. Трапполино собирается ограбить его при помощи одного своего пріятеля и идетъ за нимъ слѣдомъ. Панталоне хочетъ дать 100 скуди Чинці. Въ это время появляется

Ауреліо пріѣхавшій изъ Генуи за своей сестрой-вдовой, Панталоне принимаетъ его за Чинцію, даетъ ему деньги отъ имени Ораціо и домогается ея любви. Тотъ говоритъ, что

¹⁾ Эта, неясная сама по себѣ, фраза допускаетъ двоякаго рода толкованія. Либо сыновья хотятъ дать Цанни деньги, чтобы привлечь его этимъ на свою сторону, либо слово „дать“ должно здѣсь пониматься въ смыслѣ „поколотить“, т. е. братья хотятъ поколотить Цанни за то, что онъ раскрылъ ихъ продѣлки отцу (Примѣч. перевод.).

онъ мужчина. Панталоне хочетъ употребить силу, тотъ хватается за мечъ. Панталоне уходитъ; Ауреліо остается. На шумъ выходитъ

Дораличе и нѣжно разговариваетъ съ Ауреліо.

Чинціо входитъ, даетъ пощечину Дораличе и отсылаетъ ее въ домъ; увидѣвъ Ауреліо, принимаетъ его за Чинцію и извиняется передъ нимъ. Тотъ надъ нимъ насмѣхается и хочетъ уйти. Происходитъ ссора, въ которой принимаютъ участіе влюбленные, Цанни и Фурбо.

Фурбо Чинціо слѣдуетъ за Ауреліо съ обнаженнымъ мечемъ. Фурбо кричитъ, что Цанни укралъ у него кошелекъ съ 10 скуди.

Трапполино обыскиваетъ Цанни и находитъ кошелекъ. Чинціо гонитъ его прочь и всѣ съ шумомъ бѣгутъ за нимъ по улицѣ.

Фурбо Трапполино идетъ, чтобы разыскать Фурбо и раздѣлить деньги, оканчивая этимъ Дѣйствіе Первое.

Дѣйствіе Второе.

Панталоне Сыновья говорятъ Панталоне, что Цанни воръ и что ему не слѣдуетъ вѣрить. Въ это время

Чинціо Капитанъ

Цанни входитъ и, плача, рассказываетъ обо всемъ происшедшемъ Панталоне. Они рѣшаютъ, что это продѣлка Трапполино, и отправляются, чтобы разыскать его. Панталоне остается.

Ораціо входитъ снаружи ¹⁾. Панталоне говоритъ, что заплатилъ Чинціи отъ его имени сто скуди. Ораціо проситъ расписку. Стучатся.

Чинція узнавъ, въ чемъ дѣло, отрицаетъ получение денегъ. Ораціо требуетъ свое, Панталоне споритъ. Ораціо отправляется искать правосудія. Она говоритъ о своей любви къ Капитану.

Чинціо входитъ, домогается ея любви, говоря, что онъ тотъ, о которомъ говорилъ ей Трапполино.

Капитанъ видитъ, что они вмѣстѣ разговариваютъ ревнуетъ. Дѣло доходитъ до потасовки. На Франческина шумъ выбѣгаетъ Франческина, Чинція же входитъ въ домъ.

Трапполино становится между дерущимися, гонитъ Капитана и говоритъ Чинцію, чтобы онъ перешелъ женщиной и предоставилъ дѣйствовать ему. Чинцію уходитъ. Франческина говоритъ, что Чинція влюблена въ Капитана, а Панталоне влюбленъ въ Чинцію. Трапполино говоритъ, что хочетъ одурачить всѣхъ, и уходитъ. Она говоритъ о своей любви къ Цанни.

Цанни хочетъ отомстить Трапполино, наставивъ ему рога. Дѣлаетъ съ Франческиной шутки

¹⁾ Предыдущая сцена (до выхода Ораціо) происходитъ, повидимому не на просцениумѣ, а на балконѣ дома Панталоне. Ср. чертежи А. В. Рыкова въ № 1 Люб. къ тремъ апельс. за 1915 годъ, изображающіе традиціонную декорацию импровизованной комедіи.

свойственныя театру. Та общается ему и входитъ въ домъ; онъ уходитъ по улицѣ.

Чинціо не знаетъ, гдѣ найти женское платье. Стучится къ Дораличе.

Дораличе обижена полученной пощечиной ¹⁾. Онъ проситъ у нея прощенья. Она предпочитаетъ ласки того молодого человѣка. Чинцію проситъ у нея платье. Она говоритъ, что у нея есть платья, принадлежащія вдовѣ и данныя ею въ закладъ. Онъ проситъ, чтобы она бросила ихъ въ комнату изъ окна и уходитъ черезъ заднюю дверь. Она остается.

Аурелио входитъ, разговариваетъ съ ней. Она смѣется, говоря, что знаетъ, что онъ женщина. Онъ предлагаетъ ей доказать противное. Она впускаетъ его въ домъ.

Трапполино говоритъ Панталоне, что Чинція согласна принадлежать ему и чтобы онъ одѣлся въ короткое платье. Панталоне уходитъ переодеваться. Трапполино остается.

Капитанъ входитъ, стараясь быть неузнаннымъ; хочетъ избить Чинцію. Трапполино говоритъ ему, что Чинція его любитъ. Онъ отходитъ. Въ это время появляется

Панталоне въ костюмѣ Чинцію. Капитанъ, принимая его за Чинцію, бьетъ его палкой. Панталоне открывается. Капитанъ проситъ у него

¹⁾ По смыслу дальнѣйшихъ сценъ, какъ Дораличе, такъ и Чинція (ниже) появляются на балконахъ своихъ домовъ.

прощенья и уходитъ. Панталоне остается.
Чинціо входитъ въ женскомъ платьѣ. Панталоне принимаетъ его за Чинцію, затѣмъ узнаетъ его и хватается за мечъ; всѣ уходятъ.
Капитанъ узнавъ, что Чинція его любитъ, хочетъ войти къ ней въ домъ. Стучится.
Чинція послѣ шутокъ свойственныхъ театру позволяютъ ему войти въ домъ. Франческа и Цанни остаются. Входитъ Цанни. Франческа и Цанни съ шутовскими выходками входятъ въ домъ, оканчивая этимъ Дѣйствіе Второе.

Дѣйствіе Третье.

Ауреліо разстается съ Дораличе, обѣщая жениться на ней. Она входитъ въ домъ, онъ остается.
Дораличе узнаетъ Ауреліо и говоритъ ему, что заплатилъ его сестрѣ всѣ деньги, а между тѣмъ, она это отрицаетъ. Онъ отправляется искать правосудія.
Трапполино входитъ съ Куртизанкой, лицо которой за Куртизанка крыто покрываломъ, и говоритъ ей, чтобы она не выдавала себя.
Панталоне говоритъ о своихъ сыновьяхъ, замѣчаетъ Трапполино, который передаетъ ему Куртизанку за Чинцію. Панталоне ведетъ ее въ домъ.
Чинціо хочетъ узнать рѣшеніе Чинціи. Стучится.
Чинція у окна, издѣвается надъ нимъ, говоритъ, что сейчасъ придетъ. Выходитъ
Капитанъ въ одеждѣ Чинціи, открываетъ все и говоритъ,

что Чинція его супруга. Тотъ успокаивается и уходитъ, говоря, что у него вообще пропала охота жениться. Капитанъ возвращается въ домъ, Трапполино остается. Въ это время
Граціано и Фурбо входятъ. Фурбо показываетъ ему на Трапполино. Тотъ соглашается отдать деньги и уходитъ.
Ауреліо который предоставилъ Ораціо заботу о деньгахъ, стучится къ
Дораличе которая впускаетъ его въ домъ, какъ своего жениха.
Чинціо Входятъ снаружи Чинціо, Ораціо и Сбирры.
Сбирры Ораціо требуетъ плату. Чинціо отказывается.
Ораці Тотъ хочетъ получить свои деньги и посылаетъ Сбирровъ въ домъ за залогомъ.
Панталоне входитъ и говоритъ, что ему помѣшали, когда онъ былъ съ Чинціей. Въ это время
Сбирры выносятъ сундукъ, хотятъ его открыть и зовутъ,
Трапполино чтобы онъ былъ свидѣтелемъ. Открываютъ сундукъ и находятъ внутри Цанни и Франческину. Дѣлая шуточки свойственныя театру,
Цанни Цанни говоритъ, что она его жена.
Франческа и Дораличе и Ауреліо выходятъ. Ауреліо открываетъ,
Ауреліо что онъ братъ Чинціи. Панталоне проситъ у него сестру въ жены, говоритъ, что она находится въ его домѣ и выводитъ ее на улицу.
Куртизанка выходитъ. Панталоне видитъ, что его одурачили. Трапполино сознается, что это сдѣ-

Капитанъ лалъ онъ и что Капитанъ—мужъ Чинціи.
Чинція ихъ встрѣча и брачный договоръ. Въ это
Граціано время
Всѣ входитъ и требуетъ денегъ. Всѣ съ шут-
ками свойственными театру весело оканчи-
ваютъ Комедію.

Конецъ Комедіи.

Перевелъ: ЯКОВЪ БЛОХЪ.

ГАСПАРЬ ДЕБЮРО *).

Къ исторіи театра Funambules.

Одинъ изъ создателей современной пантомимы Жанъ Батистъ Гаспаръ Дебюро (Deburau) родился 31 іюля 1796 г. (н. с.), въ чешскомъ мѣстечкѣ Невколлира. Отецъ его, родомъ изъ Амьена, служилъ въ войскахъ Наполеона.

Въ 1803 г. родители Дебюро, какъ рассказываетъ Жюль Жаненъ, получили извѣстіе о какомъ-то наслѣдствѣ, ожидавшемъ ихъ въ родномъ городѣ Амьенѣ, и направились туда всей семьей, состоявшей кромѣ нихъ изъ пятерыхъ дѣтей. Они совершили свое путешествіе съ помощью лошади, на которую были навьючены двѣ корзины. Въ этихъ кор-

*) Въ основу этого очерка легла книга *Louis Pévicaut. La théâtre des Funambules. Par., 1897.* Кромѣ того, можно указать слѣдующіе матеріалы. *Gautier, Th. Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans. Janin, Jules. Histoire du théâtre à quatre sous. Champfleury. Souvenirs. Champfleury. Le peintre ordinaire de Gaspard Deburau. Goby. Pantomimes de Gaspard A. Charles Deburau. Landau, Paul. Mimes. Berl., 1912. Huguenet. Mimes et Pierrots. Musset, P. Biographie d'Alfred de Musset. Caricatures de Cham dans le „Musée Philippien“ 1842 („Pierrot en Afrique“). Sand, Maur. Masques et Bouffons.*

Большинство этихъ книгъ имѣется въ богатомъ книгохранилищѣ В. В. Протопопова, которому я приношу глубокую благодарность за возможность ими пользоваться.

Вл. Л.

знахъ, болтавшихся по бокамъ, дѣти спали и отдыхали во время пути. Отецъ Дебюро, обладавшій большими акробатическими способностями, выучилъ цирковому искусству и своихъ дѣтей. Во время пути они давали представленія, зарабатывая такимъ образомъ на свое пропитаніе. Двѣ дочери танцевали на проволокахъ, два сына отличались въ партерной гимнастикѣ, и лишь Батистъ,—будущая знаменитость—оказывался, по своей неловкости, ни къ чему неспособнымъ. Ему оставалось лишь воспользоваться этой неловкостью для комическихъ выходовъ и получать отъ всѣхъ обильные пинки и пощечины.

Наслѣдство въ Амьенѣ оказалось ничтожнымъ, и бродячіе акробаты двинулись дальше. Они исколесили Европу и очутились наконецъ въ Парижѣ. Здѣсь они сняли балаганчикъ въ улицѣ Сенъ-Моръ. Батистъ зазывалъ публику, играя на кларнетѣ, а его братья били въ барабанъ.

Вспоминая вполсѣдствіи этотъ періодъ жизни знаменитаго пантомимнаго актера, Теофиль Готье говоритъ: „Дебюро имѣлъ счастье пройти классическія науки на коврѣ акробата... Онъ ходилъ на головѣ, носилъ лѣстницу на кончикѣ носа, барабанилъ собственной пяткой по затылку, танцевалъ на ходуляхъ и кувыркался въ воздухѣ. Тѣло его было „выломано, размягчено и развернуто“. Благодѣтельные упражненія, дивная подготовка, которой слишкомъ часто бываетъ лишена молодежь, по небрежности родителей. Кинъ былъ скоморохомъ, Фредерикъ Леметръ вольтижировалъ на лошади и танцевалъ на канатѣ. Дебюро семь лѣтъ былъ паяцомъ. Свобода походки и недвижность во время покоя, равновѣсіе движеній, легкость жеста, быстрота схватыванія, элегантность и грація осанки—не проистекають ли они отсюда? Въ самомъ дѣлѣ, воспитаніе тѣла слишкомъ запущено въ наши дни. Въдѣ

не однимъ искусствомъ раздавать пинки ограничиваются физическіе таланты актера, претендующаго на роль Пьеро. Онъ долженъ владѣть палкой, какъ смотритель каторжниковъ въ Кайенѣ, долженъ умѣть поглощать, ради комическаго эффекта, несмѣтное количество ѣды и питья; долженъ быть болѣе нечувствителенъ къ разрывающимся ракетамъ, чѣмъ марокканскій бульдогъ, и долженъ падать на всякую посуду, безъ малѣйшаго вреда для себя.

Если перейти затѣмъ къ умственнымъ свойствамъ, необходимымъ для Пьеро, какимъ онъ грезился Шарлю Нодье, и какимъ онъ былъ осуществленъ однажды въ лицѣ Дебюро, то мы прямо боимся отвратить молодыхъ честолюбцевъ, предназначающихъ себя къ этой карьерѣ,—слишкомъ ужъ грознымъ перечисленіемъ необходимыхъ ей свойствъ: невозмутимое хладнокровіе, тонкая простоватость и простодушная тонкость, наглое и наивное обжорство, хвастливая трусость, скептическое легковѣріе, презрительное подобострастіе, хлопотливая беззаботность, дѣятельная праздность,—и всѣ эти удивительные контрасты надо выразить однимъ прищуриваніемъ глаза, однимъ движеніемъ брови, однимъ мимолетнымъ жестомъ.

Всѣ эти дивныя свойства Батисту Дебюро удалось обнаружить лишь ко времени расцвѣта театра „Funambules“ („Канатоходцы“). Театръ этотъ, основанный на бульварѣ Тамплъ въ 1816 г., долженъ былъ выдерживать конкуренцію съ сосѣднимъ театромъ „Акробатовъ“, гдѣ г-жа Сакки ввела представленіе пантомимъ. Хозяева „Фюнамбюль“ также стали давать пантомимы и для главныхъ ролей пригласили сначала Фредерика Леметра. Но въ 1818 г. онъ ушелъ въ циркъ Франкони, чтобы затѣмъ перейти въ драму. Тогда директоръ „Фюнамбюль“, прослышавъ объ успѣхахъ семей-

ства Дебюро, пригласилъ ихъ всѣхъ къ себѣ, причемъ Батистъ былъ взятъ лишь на придачу, хотя отецъ и увѣрялъ, что онъ отличный паяцъ. И даже попавъ въ пантомиму, Батистъ былъ оцѣненъ далеко не сразу. Первоначально онъ выступалъ въ роляхъ разбойниковъ. Но вмѣсто того, чтобы пугать своихъ жертвъ, Батистъ лишь смѣшилъ ихъ. Тщетно онъ нацѣплялъ на себя гигантскіе парики, приклеивалъ невѣроятныя бороды и удваивалъ жженою пробкой свои тонкія брови; его тощее лицо, длинное, худое и блѣдное, выступавшее изъ густыхъ мохнатыхъ зарослей, вызывало, несмотря ни на что, самую дикую веселость; и впечатлѣніе ужаса заглушалось раскатами смѣха, — къ великому огорченію отца Дебюро.

„Ты позоришь всю нашу фамилію“, твердилъ онъ Батисту.

Но случай, наконецъ, его выручилъ. Это было въ 1819 г. Артистъ Бланшаръ, исполнявшій роль Пьеро въ пантомимѣ „Арлекинъ-докторъ“, однажды поссорился и даже подрался съ однимъ изъ директоровъ „Фюнамбюль“. Не оставалось другого средства, какъ выпустить экспромптомъ неуклюжаго и долговязаго Батиста въ роли Пьеро, подходившаго по фигурѣ. За это семейству Дебюро было обѣщано три лишнихъ франка въ недѣлю.

Очень взволнованный Батистъ поспѣшилъ облечься въ бѣлый балахонъ и принялся бѣлить свое лицо.

Онъ вышелъ на сцену. Эффектъ, произведенный этой длинной и тощей фигурой, былъ неотразимъ. Весь залъ огласился гомерическимъ хохотомъ. Дебюро нашелъ свой путь.

Затѣмъ произошло полное преображеніе обычной фигуры Пьеро. Раньше это было лишь второстепенное лицо въ пан-

томимѣ: циникъ и невѣрный слуга, надъ которымъ продѣлывались разныя штуки. Дебюро—же самъ сталъ продѣлывать свои проказы надъ другими, въ особенности надъ своимъ хозяиномъ Кассандромъ, и такимъ образомъ далъ новый обликъ своей роли. Изъ гнуснаго онъ сдѣлался ѣдкимъ и забавнымъ и сталъ вызывать не отвращеніе, а смѣхъ.

Оба эти лица, Пьеро и Кассандръ, перекидываясь обоядными шутками, постепенно заняли первый планъ въ пантомимѣ, отодвинувъ на второе мѣсто любовь Арлекина и Коломбины, хвастовство Капитана и нѣжности Леандра. Отнынѣ впереди всѣхъ вырисовывался Пьеро.

Дебюро преобразилъ и костюмъ этого персонажа. Его предшественники надѣвали обыкновенно бѣлую куртку съ большими пуговицами. Дебюро, изображая народнаго потѣшника, первый облекся въ рабочую блузу изъ бѣлаго колена, съ широчайшими длинными рукавами. Треуголку Пьеро, закрывавшую мимику отъ верхнихъ зрителей, Дебюро замѣнилъ черной скуфейкой, которая оттѣняла его бѣлоснѣжное лицо съ оттопыренными ушами и отчетливо позволяла слѣдить за мимической гаммой.

Наконецъ Дебюро сбросилъ широкія брызжи, закрывавшія шею Пьеро, и показалъ во всей наготѣ свою длинную шею жирафа.

Онъ извлекалъ отсюда громадныя комическіе эффекты, то втягивая эту шею въ свои узкія плечи, то вытягивая ее безъ конца, при взрывахъ неудержимаго хохота.

Этотъ бѣлый костюмъ, какъ символъ свѣтлаго начала, въ противоположность темному—Арлекина—Дебюро сохранялъ неизмѣнно во всѣхъ пантомимахъ, допустивъ, по словамъ Готье, только два исключенія изъ этого правила: пер-

вый разъ въ пантомимѣ „Билетъ въ тысячу франковъ“, а второй разъ „Пьеро въ Африкѣ“.

„Но въ обоихъ случаяхъ извиненіемъ Дебюро служили богатство и слава.

Какъ придти на вечеръ или какъ сдѣлаться маршаломъ Франціи, сохраняя бѣлый полотняный костюмъ?

Въ первомъ случаѣ Дебюро надѣлъ фракъ яблочнаго цвѣта, наклеилъ рыжія бачки и вооружился лорнетомъ; во второмъ, онъ облекъ свои сухощавыя ноги въ малиновыя штаны“. Видь Пьеро былъ настолько живописенъ, что знаменитый каррикатуристъ Шамъ увѣковѣчилъ приключенія „Пьеро въ Африкѣ“ въ цѣлой серіи каррикатуръ.

Вотъ какъ описываетъ Т. Готье одинъ изъ моментовъ этой пантомимы:

„Театръ представляетъ пещеру, въ которой укрылись турки, арабы и бедуины со своими супругами. Вдали слышится перестрѣлка. Вдругъ, увлекаемый отвагой, въ этотъ гротъ проникаетъ французскій солдатъ. Но какой странный воинъ! Въмѣсто того, чтобы быть коричневымъ отъ африканскаго солнца, его лицо совсѣмъ бѣлое... Этотъ веселый забіяка никто иной, какъ Пьеро, несмотря на громадныя усы, длина и чернота которыхъ представляютъ такой забавный контрастъ съ лукавымъ добродушіемъ его бѣлаго лица.

Бедуины сперва изумлены, но скоро приходятъ въ себя, когда видятъ, что этотъ смѣльчакъ-Пьеро совершенно одинъ; они бросаются на него, обезоруживаютъ, привязываютъ за руки и за ноги къ столбу и хотятъ прикончить среди ужаснѣйшихъ пытокъ. Но бедуинамъ, видно, не были извѣстны тайны ножного бокса; поэтому они имѣли неосторожность оставить свободными ноги Пьеро; и онъ распоряжается ими такъ ловко, что вскорѣ летятъ въ воздухъ всѣ бедуинскіе кин-

жалы и ятаганы; кончиками своихъ башмаковъ онъ ставитъ разбойникамъ синяки подъ глазами. А тѣмъ временемъ подоспѣваетъ французская армія и освобождаетъ Пьеро“.

Въ мастерскихъ парижскихъ художниковъ только и рѣчи было, что о Батистѣ, о его длинныхъ ногахъ, о его проворствѣ и ловкости, о выразительности его лица, о нѣмой язвительности его улыбки, о его невозмутимомъ хладнокровіи. Вскорѣ даже сдѣлалось поговоркой: „Невозмутимъ, какъ Батистъ“. Дѣйствительно Дебюро усвоилъ себѣ особую флегму, полную неподвижность лица, на которой, какъ на прекрасномъ фонѣ, отчетливо рисовалась малѣйшая складка, придававшая ему извѣстное выраженіе и явственный смыслъ. Дебюро уловилъ въ мимикѣ *нейтральный тонъ*.

Вотъ образчикъ этой невозмутимости Пьеро въ пантомимѣ „Геній бѣдняка“, о которой вспоминаетъ Теофиль Готье: „Дебюро со своимъ остроумнымъ, заштукатуреннымъ лицомъ и двумя черными глазками, сверкающими лукавствомъ и сметкой, прогуливается, заложивъ руки въ карманы, на распутьѣ двухъ дорогъ, ведущихъ, одна — къ добродѣтели, другая — къ пороку. Вдругъ разверзается люкъ и изъ вихря скипидарнаго пламени выскакиваетъ черная, чудовищная фигура. Дебюро съ легкимъ недоумѣніемъ поглядываетъ на чертенка, который говоритъ ему угрожающимъ тономъ: „Я твой злой геній“. Ни мало не смутившись, Дебюро беретъ въ уголку топоръ, засучиваетъ рукава, плюетъ себѣ на руки и со свойственнымъ ему лукавымъ и задумчивымъ видомъ, аккуратнѣйшимъ образомъ разрубаетъ на-двое своего злого генія и выбрасываетъ эти кусочки въ еще незакрывшійся люкъ. Только что онъ успѣлъ расправиться со своимъ злымъ геніемъ, какъ изъ облака спускается фея, сверкающая стеклянсомъ и съ малиновой фольгой въ волосахъ, на подобіе

звѣзды. Она становится передъ Пьеро и говоритъ ему: „Я твой добрый геній“. Дебюро опять беретъ за топоръ, опять плюетъ себѣ на руки и разрубаетъ своего добраго генія на три кусочка, но *тотчасъ създаетъ ихъ*. И потомъ, дѣйствіе продолжается, какъ ни въ чемъ не бывало.

„Порывистую рѣзкость, пишетъ Жаненъ, Дебюро замѣнилъ хладнокровіемъ; энтузіазмъ—здравымъ смысломъ. Это закаленный стоикъ, который машинально воспринимаетъ всѣ впечатлѣнія минуты. Актеръ безъ страсти, безъ рѣчей и даже безъ лица, онъ говоритъ все, выражаетъ все и надъ всѣмъ издѣвается. Онъ разыгралъ бы безъ словъ всѣ комедіи Мольера. Онъ въ курсѣ всѣхъ глупостей своей эпохи и даетъ имъ великолѣпную жизнь. Геній, приспособленный ко всѣмъ страстямъ, какія только могутъ заключаться въ его набѣленномъ лицѣ,—онъ выйдетъ, подойдетъ къ рампѣ, посмотритъ, раскроетъ ротъ, закроетъ глаза и заставитъ всѣхъ расхохотаться. Онъ трогателенъ и обаятеленъ при этомъ“.

„Это человѣкъ, который много думалъ, много изучалъ, много надѣялся и много страдалъ. Это актеръ народа и другъ народа,—этотъ Пьеро,—болтливый, лакомый и грубоватый бродяга, невозмутимый, но жаждущій революціи, какъ самъ народъ“.

Балетные танцовщики мимировали въ Парижской Оперѣ свѣтскій языкъ, вялый, безцвѣтный и слащавый; Дебюро-же мимировалъ уличное парижское арго.

Теофиль Готье такъ дополняетъ эту характеристику образа, созданнаго великимъ пантомимнымъ актеромъ: „Пьеро глубоко эгоистиченъ; онъ не любитъ женщинъ; едва-едва онъ позволяетъ себѣ съ ними какую-нибудь вольную шутку—предлогъ для полученія оплеухи. Блѣдный, долговязый, женоподобный Пьеро, какъ таковой, имѣетъ душевное вле-

ченіе лишь къ кухнѣ. Онъ бродитъ среди развивающагося дѣйствія пьесы, не участвуя въ немъ и лишь тормозя его на каждомъ шагу своими умышленными неловкостями. Его призрачная бѣлизна указываетъ, что онъ не имѣетъ ничего общаго съ правильной и буржуазной жизнью. Да и кто бы его пожелалъ? Изабелла предпочитаетъ Леандра, этого ликующаго чирика. Коломбина предпочитаетъ Арлекина, этого змѣя съ переливчатой чешуей, которая заканчивается мордочкой обезьяны. Простая одежда, простонародный здравый смыслъ, наивная душа Пьеро не могутъ произвести ни малѣйшаго впечатлѣнія на этихъ легкомысленныхъ дѣвицъ. Пьеро умретъ холостымъ и бездѣтнымъ“.

✓ Словомъ, это—innocent, т. е. блаженный.

Въ 20-хъ годахъ театръ Фюнамбуль могъ играть только пантомимы, но послѣ июльской революціи 1830 г., когда всѣ театры получили даръ слова, пантомимы ставились вперемежку съ фееріями и прочими пьесами; только одинъ Пьеро, вводимый въ каждое представленіе, и обыкновенно чуть не сплошь создаваемый самимъ исполнителемъ, оставался всегда безъ рѣчей. Обыкновенно это былъ слуга, вѣрный своему господину, преданный до глупости, глупый до героизма. Но какъ истинный актеръ пантомимы, Дебюро все изображалъ безъ словъ.

Лишь однажды онъ допустилъ исключеніе въ своей собственной пантомимѣ „*Продавецъ салата*“. Предлагая товаръ проходимъ, онъ произнесъ тихимъ, задвленнымъ голосомъ, выходящимъ изъ горла, какъ шелестъ шуршащей бумаги: „Купите салатъ“. Это были единственныя два слова, произнесенныя имъ на сценѣ. Да и то, видимо, Дебюро мучила артистическая совѣсть и при повтореніи пьесы онъ не за-

хотѣлъ ихъ сказать. Но публика такъ неистово требовала этого новаго лакомства, что нельзя было продолжать пьесу.

Дебюро, раздосадованный, подошелъ наконецъ къ самой рампѣ и съ гнѣвнымъ лицомъ, съ грозно стиснутою рукою, въ которой былъ зажатъ пучокъ салата, произнесъ самымъ надтреснутымъ голосомъ въ мѣръ: „*Купите салатъ*“.

Нечего и говорить, что это былъ за восторгъ въ залѣ.

Дебюро былъ настолько щепетиленъ, какъ артистъ, что его раздражали даже неумѣстные аплодисменты. Въ пантомимѣ „*Бамбошъ и Талошъ*“ онъ игралъ глупаго лѣсничаго; аплодисменты ему такъ и сыпались, нарушая интересъ положеній и сценъ. По окончаніи пьесы Дебюро обратился съ серьезнымъ протестомъ къ директору, полагая, что тотъ посадилъ клакеровъ. Но, разумѣется, въ клакерахъ не было надобности.

Когда Дебюро вошелъ въ славу, имя Батиста было забыто; его называли уже *господинъ Дебюро* и для него писались спеціальныя пантомимы: „*Пьеро-Ясновидящій*“, „*Пьеро—атаманъ разбойниковъ*“ и т. п. Въ этой послѣдней пантомимѣ Дебюро, изображая атамана, нацѣплялъ громадные черные усы, прикрѣпившіеся къ ушамъ. Эти усы стѣсняють Пьеро; въ любовной сценѣ, желая быть признаннымъ Коломбиной, онъ снимаетъ усы и кладетъ ихъ въ карманъ. Но вотъ разбойники возвращаются. Пьеро хочетъ надѣть снова усы, но залѣзаетъ не въ тотъ карманъ и украшаетъ себя ярко-рыжими усами, вмѣсто черныхъ.

Разбойники поражены и пятятся отъ него въ ужасъ. Пьеро торопится исправить ошибку, но опять, по недосмотру, надѣваетъ совсѣмъ сѣдые усы. Разбойники окончательно растерялись.

Подобный же трюкъ Дебюро продѣлывалъ въ пьесѣ „*Пьеро-скиталецъ*“. Тутъ была сцена съ двумя медвѣдями—одинъ черный (Дебюро), другой—бѣлый (Коссаръ). Въ тотъ мигъ, какъ эти звѣри, вступая въ бой, грозно сцѣпляются другъ съ другомъ, ихъ головы падаютъ. Они подхватываютъ ихъ, но второпяхъ каждый беретъ чужую голову, такъ что черный медвѣдь оказывается съ бѣлой головой, а бѣлый—съ черною.

Въ 1827 г. наступаетъ апогей славы Дебюро. Имъ заинтересовался Шарль Нодье. Онъ писалъ вообще о Пьеро: „Въ этомъ образѣ больше поэзіи, чѣмъ я могу выразить. Только одинъ Дебюро съ своимъ безмятежнымъ спокойствіемъ можетъ вамъ передать все его обаяніе и я долженъ прибавить, всю его глубину“.

Въ концѣ концовъ Нодье сталъ писать пьесы для Дебюро и создалъ двѣ самыхъ знаменитыхъ пантомимы: „*Бѣшеный быкъ*“ и „*Золотой сонъ*“. По образцу „Бѣшенаго быка“, либретто котораго, впрочемъ, подписано артистомъ Лораномъ, создавалось впослѣдствіи множество другихъ пьесъ, да и до сихъ поръ идущая феерія „*Волшебныя пилюли*“ почти списана съ „*Бѣшенаго быка*“, который поддерживалъ театръ Фюнамбюль почти двадцать лѣтъ сряду, т. е. до смерти Дебюро.

Наслышавшись объ успѣхѣ Дебюро въ этой пантомимѣ одинъ иностранный дипломатъ пожелалъ непременно его видѣть. Но всѣ мѣста въ тотъ вечеръ оказались заняты. Тогда секретарь дипломата, сообразивъ, что суфлерская будка во время пантомимы свободна, устроилъ туда своего патрона, и самъ кое-какъ усѣлся съ нимъ въ этой дырѣ. Дипломатъ былъ въ восторгѣ отъ представленія; онъ по-

катывался со смѣху и время отъ времени дружески переговаривался съ актеромъ.

Въ одной изъ сценъ „Бѣшенаго быка“ Дебюро приготовляетъ щи; онъ бросаетъ въ котель старые башмаки, газеты и проч.; кладетъ также и немного капусты.

Дипломатъ, которому плохо сидѣлось въ будкѣ, привсталъ на минуту и ради удобства положилъ свой цилиндръ на сцену.

Шляпа изъ тончайшаго кастора привлекла вниманіе Пьеро, который тотчасъ вообразилъ, что дипломатъ просить у него щей. Какъ щедрый человекъ, онъ немедленно влилъ ему въ цилиндръ полную ложку щей. Дипломатъ разсердился, но ничего не подѣлаешь. Дебюро тутъ же объяснилъ публикѣ, что онъ счелъ долгомъ угостить и отдыхающаго суфлера.

Другая шутка Дебюро съ цѣлымъ рядомъ шляпъ едва не обошлась ему очень дорого.

Нѣкоторые изъ завсегдатаевъ „оркестра“, принадлежавшіе къ мѣстнымъ франтамъ, взяли было привычку класть свои шляпы на край просцениума. Дебюро, котораго коробило отъ этой безцеремонности, играя однажды пантомиму „Пьеро-всюду“, шепнулъ своему партнеру-Кассандру „Толкни-ка меня“.

Тотъ, угадывая его мысль, улучилъ удобный мигъ и далъ сильный толчекъ Пьеро, который, спотыкаясь, такъ и покатился на груды выставленныхъ шляпъ.

Взрывъ безумнаго хохота раздался въ залѣ, за исключеніемъ, конечно, того мѣста, гдѣ сидѣли владѣльцы измятыхъ шляпъ.

Одинъ изъ нихъ даже замахнулся тростью на Пьеро, барахтавшагося среди своихъ жертвъ. Но аплодисменты были

такъ искренни и продолжительны, что недовольные должны были затаить свой гнѣвъ.

На слѣдующій день они опять вызывающе разложили свои шляпы на сценѣ, но оказалось, что подъ одной изъ нихъ былъ воткнутъ ножъ. По счастью, Кассандръ замѣтилъ это и во время предупредилъ товарища.

Это время—начало 30-хъ годовъ, было расцвѣтомъ таланта Дебюро, который вскорѣ былъ признанъ и оцѣненъ всѣми, начиная съ молодыхъ литераторовъ, основателей романтической школы. Первый, какъ мы упоминали, увлекся Шарль Нодье, и повлекъ за собой въ Фюнамбюль всѣхъ своихъ друзей, искренно раздѣлявшихъ восторги Нодье: Бальзакъ, Жюль, Жаненъ, Жераръ де Нервиль, Теофиль Готье, Жоржъ Сандъ и ея сынъ Морисъ,—всѣ стали горячими поклонниками великаго комедіанта.

Теофиль Готье пишетъ: „Среди художниковъ и писателей было въ модѣ посѣщать маленькій театръ на бульварѣ Тампль, куда привлекалъ толпу знаменитый паяцъ. Мы занимали обыкновенно бенуаръ у авансены, нѣсколько похожій на ящикъ отъ комода, и Пьеро такъ привыкъ насъ видѣть, что на сценѣ не происходило ни одного пиршества, въ которомъ бы не перепало чего-нибудь и на нашу долю. Сколько тартинокъ съ винограднымъ вареньемъ разрѣзаль онъ для насъ! Это было славное время, когда тамъ ставился „Бѣшенный быкъ“, дивная пьеса милаго Шарля Нодье, когда тамъ шла „Матушка-гусыня“—другой шедевръ, на истолкованіе котораго было потрачено столько труда, проницательности и остроумія. Какія пьесы! Но и какой театръ, какіе спектакли и—какая публика!.. Не то, что всѣ эти скучающіе господа въ болѣе или менѣе желтыхъ перчаткахъ... Публика въ курткахъ, въ блузахъ, въ рубашкахъ,—зачастую

и безъ рубашки—съ голыми руками, съ фуражкой, надвинутой на ухо, но наивная какъ ребенокъ, которому рассказываютъ про „Синюю бороду“,—публика покорно слѣдящая за фантазіей поэта, готовая допустить безъ всякихъ возраженій и „Кота въ сапогахъ“ и „Красную шапочку“... и сверкающіе парадоксы венеціанца Гоцци, гдѣ снуетъ и гримасничаетъ весь причудливый, пестрый рой итальянскаго фарса“... Эта публика обожала Дебюро, и подь конецъ года, когда давалась спеціальная новогодняя пьеса, на сцену, къ ногамъ Пьеро, сыпались, по парижскому обычаю, обильные подарки, въ видѣ апельсиновъ, яблокъ и даже колбасокъ съ чеснокомъ, завернутыхъ въ восковую бумагу.

„Взгляните на парижское простонародье“, восклицаетъ Жоржъ Сандъ, „передъ лицомъ его учителя граціи, профессора изящныхъ и забавныхъ манеръ, легкой беззаботности, внезапныхъ откровеній и великолѣпнаго хладнокровія—передъ лицомъ ея идеала, т. е. Пьеро-Дебюро!“

Эта публика вдохновляла артиста, и на другихъ подмосткахъ онъ не могъ бы дать и половины того, что давалъ здѣсь. Дебюро испыталъ это, когда участвовалъ однажды въ благотворительномъ спектаклѣ въ театрѣ Пале-Рояль. Онъ холодно былъ встрѣченъ аристократической публикой и совершенно завялъ. Съ тѣхъ поръ онъ не выступалъ передъ иной, чуждой публикой, и даже на приглашеніе его въ Королевскій театръ (Académie Royale de Musique), съ окладомъ втрое больше получаемаго, Дебюро отвѣтилъ категорическимъ отказомъ.

Но представители искусства и литературы по прежнему цѣнили и чествовали Дебюро. Поль Мюссе рассказываетъ, какъ однажды этотъ артистъ былъ приглашенъ на званый обѣдъ къ Жоржъ Сандъ: „Она устроила обѣдъ эстетовъ и

философовъ. Въ числѣ другихъ былъ приглашенъ и профессоръ философіи Лерминье. Чтобы дать ему достойнаго партнера, пригласили Дебюро. Онъ надѣлъ въ этотъ вечеръ черный фракъ, жабо съ крупной пloidкой, туго накрахмаленный галстукъ, туфли и лайковыя перчатки. Его представили, какъ виднаго члена англійской Палаты общинъ, который находится здѣсь проѣздомъ въ Австрію, для передачи секретныхъ порученій, отъ лорда Грея“.

„Дебюро явился къ обѣду, опоздавъ на четверть часа, какъ полагается значительному лицу. При представленіи приглашенныхъ онъ отвѣчалъ на привѣтствія легкимъ склоненіемъ головы и стоялъ передъ каминомъ, прямо какъ шесть, заложивъ руки за спину и сохраняя молчанье, полное значительности“.

„Усѣвшись на почетномъ мѣстѣ, англичанинъ открывалъ ротъ лишь затѣмъ, чтобы ѣсть и пить,—но въ большомъ изобиліи. Никто не узнавалъ Пьеро изъ „Фюнамбюль“. Наконецъ, чтобы предоставить ему удобный случай и дать Лерминье возможность выказать свои дипломатическія познанія, свели разговоръ на политику. Тщетно упоминались имена Роберта Пиля, лорда Стенли и перебирался весь составъ британскихъ государственныхъ дѣятелей. Дипломатъ давалъ лишь односложные отвѣты. Наконецъ кто-то произнесъ слово *европейское равновѣсіе*. Англичанинъ протянулъ руку.

— Хотите вы знать, какъ я понимаю европейское равновѣсіе?

Онъ взялъ свою тарелку и запустилъ ее въ воздухъ, придавъ ей быстрое вращательное движеніе. Потомъ легко поймалъ ее на конецъ ножа, гдѣ вращающаяся тарелка замерла въ равновѣсіи.

— Такова, примолвилъ Дебюро, эмблема европейскаго равновѣсія“.

Посѣщая литераторовъ, Дебюро и самъ сталъ сочинять весьма оригинальныя пантомимы. Такъ, въ одноактной пантомимѣ „*Китъ*“ Дебюро заставилъ Коломбину любить не Арлекина, какъ полагается, а Пьеро. Къ несчастью, Пьеро бѣденъ. Но однажды, во время уженья рыбы, его проглатываетъ китъ и внутри этого чудовища Пьеро неожиданно находитъ шкатулку съ золотомъ, также проглоченную по ошибкѣ китомъ, во время какого-то кораблекрушенія. Выйдя, наконецъ, изъ своей темницы, черезъ заднюю дверь, Пьеро захватилъ и шкатулку. Онъ кладетъ ее къ ногамъ жаднаго Кассандра, который и благословляетъ Пьеро на бракъ съ Коломбиной. Въ другой своей пантомимѣ „*Пьеро на мельнице*“, Дебюро заимствовалъ содержаніе, но прибавилъ нѣсколько забавныхъ сценъ. Напримѣръ, Пьеро приставляетъ лѣстницу къ правому домику, чтобы влѣзть въ окно и посмотреть оттуда, что дѣлается въ лѣвомъ домѣ. Но вдругъ лѣстница рассыпается. Пьеро остается висающимъ на одномъ изъ боковыхъ шестовъ. Онъ карабкается все-таки вверхъ, укрѣпляется на вершинѣ; затѣмъ подскакиваетъ на шестѣ къ лѣвому окну и заглядываетъ таки въ комнату Коломбины.

Въ слѣдующей сценѣ разыгрывается буря. Дождь, молнія, громъ и вѣтеръ. Кассандръ раскрываетъ зонтикъ, но Пьеро отпихиваетъ его плечомъ и самъ укрывается подъ защиту зонтика, который вскорѣ дѣлается игралищемъ вѣтровъ. Пьеро цѣпляется за ручку зонтика, но буря сначала мечетъ его по сценѣ, потомъ встряхиваетъ, волочить и наконецъ поднимаетъ къ небесамъ, но онъ все-таки не выпускаетъ

своего парашюта, въ который какъ будто бы вселилось чудовище.

Кассандръ наконецъ уцѣпился за ноги Пьеро и поднялся вмѣстѣ съ нимъ на воздухъ, слѣдуя за всѣми его воздушными полетами.

Наконецъ буря затихаетъ, и Пьеро опускается на землю, совсѣмъ обезсиленный.

Въ другой пьесѣ, наоборотъ, Пьеро спасаетъ Кассандра послѣ кораблекрушенія. Онъ вытаскиваетъ его на удочкѣ изъ воды и, чтобы привести въ чувство, кусаетъ за носъ.

Иногда Дебюро такъ смѣшилъ своей игрой товарищей по сценѣ, что они останавливались, не будучи въ силахъ продолжать пьесу. Это случалось особенно при его экспромптахъ. Тутъ весьма затруднительно было положеніе дирижера оркестра, который при вставкахъ долженъ былъ повторять послѣдніе такты, такъ какъ въ пантомимѣ каждое движеніе соответствуетъ музыкѣ; но Дебюро обыкновенно давалъ заранѣе условный знакъ дирижеру, если его вдругъ осыняла какая-нибудь веселая мысль.

Иногда просто не было силъ видѣть безъ смѣха лицо Дебюро. Напримѣръ въ пьесѣ „*Любовь и безуміе*“, гдѣ фея безумія даритъ Пьеро талисманъ въ видѣ бубенчика, который Пьеро вѣшаетъ на кончикъ носа. Стоитъ ему потрясти энергично головой и всѣ его пожеланія исполняются; но такъ какъ талисманъ былъ данъ безумной феей, то все исполняется шиворотъ-на-выворотъ. И забавнѣе всего было возраставшее изумленіе, которое рисовалось при этомъ на бѣлоснѣжномъ лицѣ Пьеро.

Въ 1828 г. Дебюро женился, такъ какъ затѣянная имъ связь не осталась безплодной, и онъ оказался велико-

лѣпнымъ семьяниномъ. Вскорѣ у него родился сынъ Шарль, — „мое лучшее созданье“, какъ называлъ его отецъ — и въ тотъ же вечеръ Дебюро пришлось играть пьесу „*Пьеро — кормилица*“.

Въ залѣ уже распространилась вѣсть, что у Дебюро родился сынъ, и въ тотъ моментъ, когда Пьеро, утомленный визгомъ искусственнаго младенца на сценѣ, принялся его шлепать, въ залѣ вдругъ поднялся ропотъ; протестующіе голоса кричали: „О, какой дурной отецъ!“

Дебюро пересталъ вдругъ шлепать картоннаго младенца, приблизился къ публикѣ, взглянулъ съ растроганнымъ лицомъ на обнаженную спинку малютки и вдругъ началъ любовно ее цѣловать.

Залъ былъ не на шутку охваченъ волненіемъ. Дебюро устроили овацію и тѣже голоса завопили хоромъ: „О, какой прекрасный отецъ!“

Недаромъ Жюль Жаненъ писалъ объ этомъ артистѣ въ „*Figaro*“: „Найдите мнѣ человѣка, у котораго было бы столько буффоннаго вдохновенія, столько оригинальности и глубины таланта, которому присуще такое очарованіе глупости. Найдите Пьеро лучше набѣленнаго, болѣе понятнаго безъ всякихъ словъ, болѣе заразительнаго въ своей веселости, хотя онъ никогда не смѣется, болѣе забавнаго, хотя и чуждаго всякой вульгарности. Постучитесь въ двери всѣхъ театровъ и извлеките оттуда хоть одного актера болѣе тонкаго, болѣе уморительно-флегматичнаго, болѣе остроумно-нелѣпаго, болѣе истиннаго артиста!“

Итакъ, Дебюро былъ прекрасный семьянинъ. Семья его состояла изъ жены, сына и собаки Цезаря. Это былъ безобразный бульдогъ, отличавшійся необыкновеннымъ умомъ. Устремивъ свои глаза въ глаза хозяина, онъ отлично по-

нималъ Дебюро, — малѣйшее нахмуриваніе его бровей, малѣйшій, едва уловимый, знакъ рукою.

И Дебюро чувствовалъ къ Цезарю чисто материнскую нѣжность. Онъ самъ его мылъ, скребъ и чесалъ, никому не уступая этого *удовольствія*. Если ужъ Дебюро очень былъ разсерженъ на Цезаря, то, самое большее, называлъ его „*Судебный приставъ*“, и для собаки не было болѣе тяжкаго огорченія.

Разумѣется Цезарь долженъ былъ послѣдовать за своимъ хозяиномъ и на сцену. Въ пантомимѣ „*Сонъ новобрачна*“, въ тотъ самый мигъ, когда разбойники готовятся дѣлить награбленные деньги, появлялся на сцену Цезарь и похищалъ мѣшокъ съ золотомъ. Понятно, какой восторгъ вызывалъ онъ въ публикѣ. На вызовы Цезарь выходилъ къ рампѣ на заднихъ лапахъ.

Дебюро проводилъ почти всю свою жизнь на сценѣ. Лишь однажды, въ 1836 г., онъ отпросился у директора, чтобы отправиться погулять вечеромъ въ окрестности Парижа, и эта прогулка оказалась роковой для него.

— Я прогуливался съ женой и ребенкомъ, рассказывалъ впоследствии Дебюро. Когда я пришелъ въ Роменвиль, какой-то юноша, находившійся въ обществѣ двухъ другихъ людей, началъ кричать:

— А... вотъ Пьеро со своей Марго. Вотъ Арлекинъ съ Арлекиншей...

„Такъ какъ онъ не переставалъ кричать, я свернулъ съ дороги и направился къ Баньоле. Часа черезъ два опять ко мнѣ подошли тѣже лица. Юноша возобновилъ свои крики. Чтобы его было слышнѣе, онъ приставлялъ руки ко рту и кричалъ, что есть мочи:

— Эй, Пьеро, эй, паяцъ! Паршивый паяцъ со своей дѣвкой Марго...

„Я дѣлалъ видъ, что не слышу, но мой мальчикъ сказалъ:

— Пага, онъ опять называлъ тебя „Паяцъ“.

„Я далъ сыну пинка, чтобы онъ молчалъ. Но такъ какъ крики продолжались, я повернулся къ парню и спросилъ:

— Чего вамъ надо отъ меня?... Долженъ я вамъ что-нибудь?...

„Парень хотѣлъ было уйти, но видя, что господинъ, находившійся съ нимъ,—какъ я узналъ впоследствии, его хозяинъ,—направляется ко мнѣ, парень тоже вернулся. Тогда я двинулся впередъ, чтобы наконецъ объясниться. Жена схватила меня за талию, и среди усилий, дѣлаемыхъ мной, чтобы освободиться, моя палка вырвалась и попала въ парня, осыпавшаго меня ругательствами“.

Получивъ ударъ палкой, оскорбитель упалъ, приподнялся, поползъ до груди камней и вскорѣ скончался, Дебюро слишкомъ хорошо владѣлъ своей сучковатой палкой. Онъ проломилъ обидчику черепъ и задѣлъ мозгъ.

Просидѣвъ мѣсяцъ въ предварительномъ заключеніи, Дебюро былъ потомъ оправданъ. Ему устроили овацію и въ залъ суда, и на сценѣ. Но все-таки этотъ случай сильно омрачилъ его настроеніе. Мучившіе его и раньше приступы меланхолии участились. У него открылась болѣзнь селезенки. Человѣкъ, неустанно колыхавшій радостнымъ смѣхомъ селезенку у множества зрителей, не могъ найти никого, кто бы облегчилъ его участь.

Онъ начиналъ чувствовать проклятіе сцены; и когда подросшій его сынъ Шарль объявилъ отцу о своемъ же-

ланіи поступить въ Консерваторію, чтобы стать артистомъ, Дебюро воскликнулъ:

— Какъ! Я столько старался отдалить тебя отъ этого фальшиваго мірка; я думалъ сдѣлать изъ тебя добраго мастера, и вскормилъ на груди лишь жалкаго комедіанта, т. е. „меньше, чѣмъ обезьяну“.

Но все-таки Шарль сталъ артистомъ и впоследствии продолжалъ дѣло своего отца, на котораго онъ поразительно походилъ лицомъ.

Страданія Дебюро еще усилились, когда на подмосткахъ Фюнамбюль появился новый Пьеро, совсѣмъ еще юный, Поль Легранъ. Онъ былъ хуже Дебюро,—болѣе романтиченъ и сантименталенъ,—но все-таки нравился нѣкоторой части публики, и это мучило Дебюро, заставляло его играть совсѣмъ больнымъ, лишь бы не отдавать Леграну своихъ ролей. Иногда ему дѣлалось на подмосткахъ такъ плохо, что въ промежуткахъ между двумя сценами онъ выбѣгалъ на воздухъ, чтобы отдышаться и затѣмъ шелъ снова смѣшить своими корчами безжалостную публику. Дебюро могъ свободно хворать лишь при отъѣздахъ Леграна изъ Парижа; поэтому Леграна и прозвали *докторомъ Дебюро*,—такъ какъ онъ немедленно заставлялъ Дебюро выздоравливать.

Въ довершеніе несчастій, въ 1846 г. Дебюро свалился въ незакрытый по недосмотру люкъ на сценѣ и получилъ тяжкіе ушибы. Жоржъ Сандъ написала по этому поводу сочувственный фельетонъ въ газетѣ „Constitutionnel“, Дебюро послалъ ей отвѣтное письмо съ такими строками: „Я не знаю, въ какихъ словахъ выразить вамъ мою признательность. Мое перо, какъ мой голосъ на сценѣ; но мое сердце—какъ мое лицо; и я прошу васъ принять его искреннѣйшее выраженіе“.

Вскорѣ послѣ этого и скончался Гаспаръ Дебюро, 16 июня 1846 г., около 50 лѣтъ отъ роду. Онъ самъ сочинилъ себѣ эпитафію: „Здѣсь покойся комедіантъ, который все сказалъ, хоть никогда не говорилъ“.

„Какая ужасная и странная вещь смерть буффона“— писалъ по этому поводу Теофиль Готье. „Какой тяжелой шуткой должны казаться блѣдность и предсмертныя судороги на этомъ заштукатуренномъ лицѣ,—какъ бы созданномъ для гримасъ,—которое все вздрагиваетъ отъ комическихъ подергиваній. Въ складкахъ этихъ морщинъ, углубленныхъ страданіемъ, словно навѣки застряла мука паяца“.

Вмѣстѣ съ Гаспаромъ Дебюро кончилось и оригинальное творчество въ области пантомимы.

ВЛ. ЛАЧИНОВЪ.

О ПРОВИНЦІАЛЬНЫХЪ ЦИРКАХЪ

(замѣтка).

Провинція дольше сохраняетъ традиціи и скорѣе разрушаетъ ихъ, поскольку онѣ перестаютъ быть признаваемыми. И въ циркѣ традиціи и новшества ярче тогда, когда циркъ провинціальный. На примѣрѣ трехъ цирковъ: цирка Коромылова (Вятка), цирка Коромылова (Пермь), цирка Никитиныхъ (Нижній-Новгородъ) легко прослѣдить это. Первый циркъ является типичнымъ для провинціи циркомъ съ программой лишь въ небольшой степени загрязненной (для сборовъ) борьбой и аттракціонами. Второй—яркій примѣръ разложенія цирка съ нѣсколькими прекрасными номерами. Третій—одинъ изъ немногихъ цирковъ, сумѣвшихъ сохранить почти въ чистомъ видѣ традиціи цирка, имѣя въ то-же время программу изъ первоклассныхъ номеровъ.

Самымъ забытымъ въ современномъ циркѣ является упражненіе съ тяжестями. Этотъ номеръ теперь стоитъ въ программѣ очень немногихъ цирковъ, о чемъ можно пожалѣть. Во всякомъ случаѣ, онъ имѣетъ громадныя преимущества передъ замѣнившей его борьбой, такъ какъ къ демонстраціи физическихъ способностей не примѣшивается никакихъ азартныхъ и личныхъ расчетовъ. Въ то же время сама демонстрація полнѣе и законченнѣе. Мнѣ удалось видѣть лишь одного представителя этой цирковой профессіи—атлета Зоммерфельда (Вятка); онъ работаетъ очень чисто и въ пріятной манерѣ.

Другой видъ почти забытаго искусства—жонглеры.

Теперь жонглерство даже рѣдко бываетъ отдѣльной профессіей, а соединяется съ какимъ-нибудь другимъ видомъ циркового искусства,—напримѣръ съ клоунадой. Изъ видѣнныхъ мной жонглеровъ (малобористовъ)—недурной жонглеръ—г. Алексъ (Вятка). Жонглеръ-эксцентрикъ Буртонъ (Пермь)—плохой жонглеръ и еще хуже того комикъ. Особые виды жонглеровъ—антиподисты (работа ногами) и жонглеры—малобористы на лошади. Къ числу послѣднихъ принадлежитъ жонглеръ Никитинъ (Нижній-Новгородъ) съ большимъ совершенствомъ исполняющій свой номеръ ¹⁾.

Герману Бангу циркъ обязанъ сохраненіемъ одного изъ самыхъ выдающихся своихъ номеровъ. Рѣчь идетъ о нашумѣвшемъ разсказѣ этого датчанина „Четыре чорта“ и о воздушныхъ гимнастахъ извѣстныхъ въ Россіи подъ именемъ „полетчиковъ“. Труппы полетчиковъ иногда такъ и называются: „четыре чорта“. Труппъ такихъ немного но и немудрено: этотъ номеръ требуетъ исключительныхъ техническихъ достижений. Видѣнная мной труппа Коврелисъ ²⁾ въ циркъ Коромыслова (въ Перми) поражаетъ четкостью исполненія и громаднымъ артистизмомъ исполнителей, (эта труппа полетчиковъ считается профессионалами не лучшей, имъ извѣстны болѣе совершенныя работы).

Труппъ партерныхъ акробатовъ значительно больше. Сложность ихъ работъ, главнымъ образомъ, обусловливается количествомъ исполнителей. Чаще всего—два (Бр. Аристарховы—Пермь), потомъ три (выходъ трехъ Пьеро ³⁾—Нижній-Новгородъ), иногда и еще больше. Труппа блестя-

¹⁾ Эти строки были уже написаны, когда автору довелось увидѣть изумительнаго жонглера Энрико Растелли. Вотъ кому, можетъ быть, суждено воскресить это заслуженное искусство.

²⁾ Въ этой труппѣ находится акробатъ Вася Великанистовъ (см. Журналъ Доктора Дапергутто, 1914, № 4—5, стр. 77).

³⁾ Выходъ трехъ Пьеро особенно замѣчательнъ тѣмъ, что артисты, работающіе ее, сумѣли облечь въ партерный актъ шутки близкіе комедіи масокъ и сочинить „уходъ“ совершенно въ традиціяхъ итальянской комедіи.

щихъ партерныхъ гимнастовъ Владекъ (Нижній-Новгородъ) состоитъ изъ 7 человекъ ¹⁾.

Эквилибристовъ въ циркѣ много. Этотъ номеръ бьетъ по нервамъ и потому имѣетъ большой успѣхъ. Эквилибристы дѣлятся на: 1) эквилибристовъ на тугой проволокъ, 2) на трапеціи, 3) на стульяхъ. Послѣдній номеръ относится къ особенно труднымъ. Изъ артистовъ особенно пріятно вспомнить эквилибристку на трапеціи Цхомелидзе (Нижній-Новгородъ) и эквилибриста на стульяхъ (т. наз. пирамида на стульяхъ) Антонио (Пермь).

Клоуны въ циркѣ выступаютъ или вдвоемъ или по одному. Соответственно этому установилось два вида клоуновъ: первый видъ,—когда выходятъ двое,—представляетъ собой, быть можетъ, единственное, что осталось отъ двухъ Zanni итальянской комедіи масокъ. Оба клоуна—buffo. Старшій соответствуетъ динамическому Zanni, младшій—статическому Zanni. Сценическое взаимоотношеніе ихъ всегда таково: старшій (выходитъ въ традиціонномъ нарядѣ), одурачиваетъ младшаго (выходитъ въ современномъ костюмѣ). Очень часто это взаимоотношеніе разрѣшается слѣдующимъ образомъ: 1) старшій обманнымъ образомъ ставитъ въ неловкое положеніе третье лицо (изъ прислуги цирка), 2) это лицо такой-же шуткой обманываетъ младшаго клоуна, 3) младшій пытается такимъ же образомъ обмануть старшаго, но самъ попадаетъ впросакъ.

Маска старшаго клоуна остается неизмѣнной, младшій мѣняется, такъ какъ онъ, будучи носителемъ маски статическаго Zanni, является въ то же время пародіей на современность. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ онъ выходилъ во фракѣ и съ хризантемой, теперь онъ выходитъ въ сюртукѣ страннаго покроя, пародируя неврастеника или эксцентрика. Изъ

¹⁾ Большимъ преимуществомъ труппы Владекъ служить также то, что костюмы ихъ—традиціонные костюмы цирковыхъ акробатовъ. За послѣднее время артисты цирка (жонглеры, эквилибристы и въ особенности партерные акробаты) стали работать въ современныхъ костюмахъ, чаще всего въ костюмахъ для тенниса, а иногда даже во фракахъ и смокингахъ.

видѣнныхъ мной клоуновъ этого типа лучше всѣхъ американскіе клоуны Томъ Беллингъ и Тони (Нижній-Новгородъ). Они оба хорошіе гимнасты, особенно Тони, занимающей мѣсто младшаго (т. е. статическаго Zanni). Не лишены они и юмора. Но къ сожалѣнію въ своей работѣ они пользуются черезчуръ сложными предметами ¹⁾, а нѣкоторыя шутки ихъ слишкомъ сложны по самой конструкціи. ²⁾

Другой видъ клоуновъ—единичные ³⁾. Этотъ видъ клоуна еще недавно въ чистомъ своемъ видѣ, какъ никто другой, являлъ то, что мы называемъ гротескомъ. Замѣчательно также, что выходъ такого клоуна почти всегда начинается съ пантомимы. Свои шутки клоунъ дѣлаетъ или одинъ, или при помощи лица изъ прислуги цирка. Къ типу этихъ клоуновъ принадлежитъ знаменитый „рыжій“. Не такъ давно „рыжій“ былъ всегда гротесковымъ. Теперь элементъ гротеска мнѣ найти въ шуткахъ только одного клоуна (Лакиндрощка, Вятка), выходившаго репризомъ къ наѣздницѣ, а единственный рыжій, котораго мнѣ удалось видѣть (г. Моксъ, Нижній-Новгородъ) былъ buffo, а не grotesco.

Оба вида клоуновъ иногда носятъ названіе эксцентриковъ (очень часто также—комики-смѣхотворы). Измѣненія ихъ тогда касаются главнымъ образомъ костюма: движущіеся парики, преувеличенныя калоши и т. д. При этомъ въ группѣ парныхъ клоуновъ эксцентрикомъ всегда бываетъ младшій. Парныхъ клоуновъ послѣдняго вида мнѣ удалось

¹⁾ Такъ, у Тони имѣется самодвижущійся фракъ, Томъ обладаетъ шляпой, изъ которой вырастаютъ цвѣты и т. д.

²⁾ Между прочимъ къ выходу парныхъ клоуновъ могутъ присоединяться еще другіе, такъ что общее число ихъ болѣе двухъ. Но характерно при этомъ, что парные клоуны всегда будутъ занимать обособленное отъ другихъ положеніе. Ихъ взаимоотношеніе будетъ оставаться неизмѣннымъ, образуя при этомъ свой особый міръ, отличный отъ остальнаго. Семейство Джеретти состоитъ изъ 5 человекъ, но все же это—парные клоуны.

³⁾ Къ числу наиболѣе извѣстныхъ одиночныхъ клоуновъ (buffo) принадлежитъ комедіантъ Сесиль Пишель.

видѣть въ Перми (Виландъ и Германсъ—комики-смѣхотворы); очень интересна разыгранная ими пантомима. ¹⁾

Наѣздницы и наѣздники измѣнились немного, измѣненія касаются почти исключительно костюма—формы же этой профессіи остались тѣ же. Попрежнему существуютъ: вольтижъ, парфорсъ-гротескъ, жокей. Частый вольтижъ измѣняютъ тѣмъ, что наѣздница выѣзжаетъ одѣтая не въ трико, а въ казацкій, ковбойскій или другой костюмъ—соотвѣтственно называется ѣзда. Наѣздникъ можетъ выѣхать на парфорсномъ сѣдлѣ въ современномъ костюмѣ. За послѣднее время стало мало жокеевъ. Ихъ пытаются замѣнить женщинами (Абертъ—дама жокей). Едва ли это удобная замѣна. Хорошія наѣздницы: Августина ²⁾ (Вятка)—парфорсъ гротескъ и вольтижъ, Абертъ—гротескская ѣзда (Нижній-Новгородъ).

Новымъ и очень непріятнымъ номеромъ цирка надо считать появленіе интеллигентныхъ клоуновъ. Чаще всего такіе клоуны выступаютъ подъ видомъ музыкальныхъ клоуновъ ³⁾. Музыкальные клоуны такого рода не показываютъ намъ никакого цирковаго искусства. Они играютъ на коло-

¹⁾ Послѣ выхода старшій выводитъ младшаго на середину манежа. Скидываетъ съ него шляпу. (Удивленіе младшаго). Послѣ долгихъ шутокъ съ шляпой (младшій не хочетъ стоять безъ шляпы и не понимаетъ, почему ее сбрасываютъ) старшій кладетъ на голову младшему яблоко. Но яблоко упорно не держится на головѣ младшаго. Выходитъ третье лицо изъ берейторовъ и отъѣдаетъ часть яблока. Теперь яблоко прекрасно держится на головѣ, тѣмъ болѣе, что старшій тоже съѣлъ часть его (младшій потрясенъ, волосы его стоятъ дыбомъ). Старшій, отойдя къ барьеру, цѣлитъ въ яблоко изъ револьвера. Но яблока уже нѣтъ, (оно доѣдено младшимъ). Шутка эта повторяется двукратно и хитрость младшаго обнаружена. Старшій стрѣляетъ въ яблоко (четвертое по счету). Младшій падаетъ. Онъ кажется умеръ. Отчаяніе старшаго въ манерѣ преувеличенной пародіи. Наконецъ старшій рѣшается на послѣднее средство. Вынимаетъ изъ кармана еще яблоко (у мертваго младшаго волосы поднялись дыбомъ), подноситъ къ лицу младшаго. Младшій ожилъ. Поклонъ. Plausum date.

²⁾ У этой наѣздницы превосходные костюмы, очевидно сшитые по старымъ благороднымъ образцамъ.

³⁾ Конечно, я не имѣю въ виду настоящихъ музыкальныхъ клоуновъ—напр. семейство Джеретти, достигающихъ совершеннаго исполненія удивительными и трудными способами.

кольчикахъ, трубахъ, скрытыхъ въ букетахъ цвѣтовъ, или на чемъ-нибудь подобномъ. Ихъ изобрѣтательность можетъ проявиться только въ выборѣ предметовъ, въ которые можно незамѣтно спрятать музыкальные инструменты. Нѣкоторые изъ этихъ клоуновъ, на примѣръ бр. Луриксы (Нижній-Новгородъ) поютъ куплеты о городскихъ неурядицахъ и перебра- сываются діалогами, въ лучшемъ случаѣ взятыми изъ „Сатирикона“. Клоунъ А. Дуровъ—сынъ (Вятка) показы- ваетъ бѣлыхъ мышей, говоритъ плохими стихами о высо- комъ призваніи клоуна и тѣшитъ публику неприятельской политической сатирой. По исполненію эти клоуны не бы- ваютъ ни *buffo* ни *grotesco*—они просто разговариваютъ. Въ ихъ внѣшности нѣтъ преувеличенной пародіи, иногда впро- чемъ встрѣчается очень грубый шаржъ.

Къ номерамъ недавняго происхожденія принадлежитъ „мертвая петля“. Этотъ номеръ, состоитъ въ томъ, что артистъ путемъ заранѣе выработанной инерціи заставляетъ свое тѣло описывать круги въ воздухѣ на вращающемся аппаратѣ. Такими артистами являются Цхомелидзе (мертвая петля на трапеціи) и Эросъ (мертвая петля на велосипедѣ по кольцеобразному трѣку ¹⁾).

Наряду съ измѣненіями основной программы въ циркѣ произошли другія весьма важныя и печальныя измѣненія.

Исчезаетъ заключительная пантомима. Ее еще ставятъ на утренникахъ для дѣтей, но можетъ случиться, что ее перестанутъ ставить совсѣмъ. Въмѣсто пантомимы, теперь въ заключеніе въ лучшемъ случаѣ идетъ характерный танецъ или балетъ въ плохомъ исполненіи (въ программѣ обыкновенно называется „выходъ кордебалета“), въ худшемъ случаѣ показываютъ кинематографъ или происходитъ чемпионатъ французской борьбы. Иногда, впрочемъ, ставятъ злостные пантомимы, на примѣръ „Подвигъ казака Крюч-

¹⁾ Неприятная черта работы Эроса состоитъ въ слѣдующемъ: передъ началомъ номера публика предупреждается объ опасности даннаго упражненія и призывается къ спокойствію. Это тамъ, гдѣ каждое упражненіе должно производить впечатлѣніе легкости работы, и гдѣ до сихъ поръ къ этому стремились.

кова“; но между такими вещами и старой цирковой панто- мимой нѣтъ никакой связи.

Затѣмъ въ циркѣ происходитъ смѣшеніе элементовъ цирка и варьетѣ. Уже сдѣлалось постояннымъ явленіемъ, что артисты цирка выступаютъ на подмосткахъ варьетѣ, а артисты варьетѣ—на аренѣ цирка. Это явленіе во всѣхъ слу- чаяхъ оказывается вреднымъ, какъ для варьетѣ, такъ и для цирка. Только въ циркѣ и варьетѣ въ настоящее время при работѣ руководятся принципомъ *partire dell terreno*, интуи- тивно здѣсь добытымъ; акробатъ, приспособившій свои дви- женія къ круглой аренѣ цирка, легко теряется на квадратной эстрадѣ варьетѣ и въ особенности артистъ варьетѣ не знаетъ, что ему дѣлать на аренѣ цирка. Въ работѣ жонглера Буртона (Пермь) видно, какъ всѣ его движенія рассчитаны на то, что его смотрятъ въ одной плоскости. Танцовщики Дора и Мишель (Пермь) совершенно безпомощны, когда они тан- цуютъ въ циркѣ, но думается, что на сценѣ впечатлѣніе было бы иное.

Исчезновеніе пантомимы, измѣненіе цирковыхъ костю- мовъ, французская борьба, куплетисты на современныя темы и тому подобныя явленія могли-бы разсматриваться лишь какъ отдѣльные случаи, затуманивающіе подлинную маску цирка. Къ сожалѣнію, все это имѣетъ подъ собой нѣкото- рую теоретическую основу. Въ специальныхъ изданіяхъ, по- священныхъ цирку, иногда появляются статьи, показываю- щія, что такое явленіе—не простая случайность. Вотъ на- примѣръ, что мы находимъ въ одномъ изъ этихъ журна- ловъ: ¹⁾ „...Циркъ сдѣлалъ огромный скачекъ, эволюциониро- вавъ...“, „всякіе акробаты и фокусники отодвинулись на задній планъ“, „классическій „рыжій“ преобразился...“ онъ „уже рассказываетъ политическіе анекдоты...“, „на аренѣ появился невиданный гость: „рояль“ и „пѣвецъ, поющій романсы...“, наконецъ на „аренѣ заговорилъ актеръ. На-

¹⁾ „Органъ“, артистическій двухнедѣльникъ. № 126, воскресенье, 29 января 1915 года. Статья Гейера „Циркъ“.

стоящій драматической актеръ. Пропала пантомимная чепуха..“
и т. д.

Будемъ надѣяться, что стремленіе изгнать изъ цирка—циркъ исчезнетъ, не успѣвъ загубить тѣ прекрасныя традиціи, которыя еще существуютъ, но о сохраненіи которыхъ слѣдуетъ теперь заботиться.

А. Р.

КОМЕДИИ КАМОЭНСА.

Рожденіе португальской драмы относится къ XVI вѣку, хотя въ литературныхъ памятникахъ XV вѣка мы имѣемъ уже указанія на придворные маскарады-представленія, гдѣ короли и владѣтельные феодалы принимали участіе въ такъ называемыхъ *mômos* (маски), и на небольшія интерлюдіи (*antremêses*), исполнявшіяся для развлечения во время пировъ жонглерами (*joculatores*). Еще и раньше можно найти зачатки сценическаго искусства, выросшаго какъ изъ церковной службы, такъ и изъ народныхъ игръ и празднествъ. Но все это въ строгомъ смыслѣ слова имѣетъ мало отношенія къ искусству драматическому. Созданіе національной драмы должно быть связано съ именемъ поэта Gil Vicente (начало XVI вѣка).

Всего на нѣсколько лѣтъ послѣ первой попытки драматическаго творчества въ испанской литературѣ (эклоги, ауто и представленія Енеины) появляются при дворѣ, во время празднествъ, на народныхъ увеселеніяхъ рядъ инсценировокъ самаго разнообразнаго характера. Всѣ возможности, заложенные въ раннихъ опытахъ португальской драматургіи, получаютъ въ творчествѣ этого художника разнообразное и разительное развитіе. То—рядъ духовныхъ драмъ, вышедшихъ изъ церковной литургіи, оживленной болѣе яркимъ и живымъ драматизмомъ (*autos*), или то комедія свѣтскаго характера, трагикомедіи—наслѣдники старинныхъ *mômos*, и фарсы *). Почти всѣ они отличаются подлиннымъ драматизмомъ, оригинальностью замысла, отчетливостью и раз-

*) Между этими тремя группами рѣзкаго раздѣленія нѣтъ.

нообразной жизненностью **) нарисованных фигуръ. Среди сухихъ аллегорій, наслѣдія средневѣковья, порой даже безъ его наивности, рядъ эскизовъ и штриховъ реального характера, современные люди въ современныхъ одеждахъ съ полнымъ сохраненіемъ *couleur locale* — всѣ сословія, люди самые разнообразныя по національности и характеру — вся та разнохарактерность и многообразіе населенія, отчасти результатъ расширенія колониальныхъ предприятий эпохи Донъ Мануэля, выведена въ этихъ короляхъ, рыцаряхъ, ремесленникахъ, крестьянахъ, горожанахъ, морякахъ, докторахъ, юристахъ, монахахъ и монахиняхъ, коренного столичнаго люда и противоположныхъ имъ не безъ грубаго, но подлиннаго комизма очерченныхъ цыганахъ, маврахъ, евреевъ, неграхъ — съ ихъ экзотическими манерами рѣчи, точно такъ же, какъ забавныя карикатуры на порожденія Европы Ренессанса — французовъ и итальянцевъ, съ ихъ акцентами и характерными чертами.

Придворные любители исполняли эти вещи, для нихъ-то и писались комедіи, гдѣ на ряду съ реальнымъ элементомъ уживался элементъ сверхъестественный и аллегорическій, на ряду съ комизмомъ обыденной повседневности — мотивы лирическаго пафоса. При всемъ томъ продукты этого богатаго драматическаго творчества отличаются необычайной безформенностью, отсутствіемъ художественнаго стиля, невозможной грубостью, невыдержанностью языка и частыми злоупотребленіями многоязычіемъ. По большей части мы скорѣе

**) Употребляемый здѣсь терминъ „жизненный“ и „живой“ — здѣсь, какъ и во всемъ послѣдующемъ изложеніи, отнюдь не заключаетъ въ себѣ „привкуса“ понятія натурализма, ни фотографическаго отношенія къ жизни — подъ этими словами (жизненный, живой образъ и т. под.) разумѣется способность автора создать фигуру, иногда реального, но порой и нереального характера, отличающуюся полной художественной убѣдительностью — болѣе того истинно „живыя“ фигуры (по нашей терминологіи) убѣдительнѣе, „реальнѣе“ — точно схваченныхъ „кусковъ“ жизни — онѣ относятся къ случайной повседневности, какъ „идея“ какой-нибудь вещи къ ея повседневному частичному и неполному, нѣсколько смутному осуществленію.

имѣемъ обширный сырой матеріалъ для обработки, чѣмъ законченныя произведенія драматическаго искусства.

Послѣдователи, ученики Gil Vicente ничего не прибавили новаго къ его творчеству, а надвинувшаяся волна католической реакціи положила предѣлъ слишкомъ свободному проявленію сатирическаго духа.

Новый поворотъ и созданіе художественной комедіи принадлежитъ Луису де-Камонсу.

Вторая четверть XVI вѣка — эпоха сильнаго воздѣйствія, вліянія итальянскаго Возрожденія и его лихорадочной страсти къ изученію произведеній античной литературы. Ренессансъ до этой поры не давалъ себя знать въ особенно осязательной формѣ въ Португаліи. Если комедія Плавта не осталась безъ вліянія на творчествѣ Gil Vicente, то это вліяніе почти всецѣло внѣшнее и не проникаетъ вглубь, даже неспособно видоизмѣнить структуры этихъ безформенныхъ произведеній. Глубокій интересъ къ античности, солидное знакомство съ ней связано съ коренной реформой въ гуманистическомъ духѣ, очага образованности страны Коимбрскаго университета. Здѣсь-то, на почвѣ изученія античной комедіи, стали создаваться самостоятельныя, такъ называемыя школьныя комедіи, по античнымъ образцамъ, сначала лишь передѣлки, часто сухія и бездушныя, грекоримскихъ образцовъ; комедіи эти исполнялись студентами университета. Школьная комедія стала однимъ изъ главныхъ ферментовъ для созданія новой комедіи.

Гуманистическая культура сильнѣе и ярче всего повліявшая на университетскіе круги, пошла гораздо дальше и глубже. Высшіе классы общества, придворные слои, составлявшіе въ ту эпоху наиболѣе цѣнную въ интеллектуальномъ отношеніи группу, прониклись при достаточной степени новымъ вѣяніемъ — созданіе ряда академій на итальянскій ладъ краснорѣчиво свидѣтельствуетъ объ этомъ увлеченіи чужой образованностью, объ этой готовности къ полному воспріятію ея и ея произведеній. Сами формы жизни стали искусственно уподоблять античности, стараясь видоизмѣнить

свою жизнь по многочисленнымъ образамъ античной мифологической и пасторальной поэзіи.

Въ эту переходную эпоху въ области драматическаго искусства наблюдается борьба двухъ теченій:—1) послѣдователей Gil Vicente и его, такъ сказать, готической комедіи, 2) школьныя подражательныя комедіи Ренессанса.

Примирителемъ этихъ двухъ направленій является самый крупный поэтъ эпохи Камоэнсъ.

Въ творчествѣ Камоэнса оба элемента налицо.

Реалистическая національная комедія получаетъ свое развитіе—болѣе тонкая и изящная кисть, реалистическіе образы, болѣе углубленные и цѣльные, придаютъ большую значительность, цѣнность, но не измѣняютъ самой основы бытовой комедіи, созданной Gil Vicente.

Строгая форма, опредѣленная умѣлая композиція, наличность всѣхъ элементовъ поздне-римской комедіи въ развитіи пьесы, сюжеты, взятые изъ античности—все это результатъ вліянія школьной комедіи, болѣе живой и самостоятельной.

Итакъ, передъ нами новое созданіе—національное по духу, классическое по структурѣ—въ комедіяхъ Камоэнса. Это удачное соединеніе двухъ, на первый взглядъ непримиримыхъ элементовъ, примѣнено авторомъ въ его трехъ любопытныхъ комедіяхъ: „Филоделіо“, „Амфитріоны“ и „Царь Селевкъ“.

Содержаніе двухъ послѣднихъ взято изъ античной жизни. „Амфитріоны“, передѣлка извѣстной комедіи Плавта, и черпаетъ свой комизмъ изъ забавнаго положенія Амфитріона, образъ котораго принялъ Юпитеръ, чтобъ удовлетворить свою страсть къ Алкменѣ, супругѣ обманутаго мужа. „Царь Селевкъ“ изображаетъ великодушнаго отца (царя Селевка), уступающаго сыну, безнадежно влюбленному въ мачеху, жену, для спасенія его жизни.

Сюжетъ третьей комедіи „Филоделіо“ заимствованъ изъ незначительной средневѣковой новеллы; это—банальная повѣсть о двухъ царскихъ дѣтяхъ, воспитанныхъ пастухами, и узанныхъ на почвѣ довольно сложной любовной интриги.

Какъ видно, не тутъ заключается оригинальность комедіи.

Но уже въ выборѣ двухъ первыхъ сюжетовъ любопытенъ аморализмъ, беззащитность Ренессанса, съ его языческимъ торжествомъ плоти, его откровеннымъ отношеніемъ къ самымъ скользкимъ темамъ.

Гораздо интереснѣе еще живописаніе дѣйствующихъ лицъ въ этихъ произведеніяхъ. Передъ нами проходятъ короли, рыцари, оруженосцы, дамы, субретки, пастухи, и каждая фигура обладаетъ особымъ, одной лишь ей свойственнымъ характеромъ. Нигдѣ эти фигуры не сбиваются на каррикатуру или шаржъ—это не отдѣльные кроки изъ жизни, а не лишены сложности личности съ разнообразными оттѣнками.

Стиль комедіи всюду выдержанъ. Прекрасные стихи, преимущественно формы романса, красочная и легкая проза, порой украшенная остроумными цитатами, всюду употреблены кстати и на нужномъ мѣстѣ. Иностранныя слова значительно рѣже встрѣчаются, чѣмъ въ комедіяхъ Vicente, и часто служатъ вящему комизму ситуации. Діалогъ всюду блестящъ и изобилуетъ *pointe*'ами; мѣстами же на ряду съ разнообразными формами театральной искусственности нѣкоторыя сценки изъ жизни поражаютъ своей законченностью и реализмомъ.

Всѣ три комедіи совпадаютъ въ одномъ отношеніи.

Подъ мнимой античной формой или формой средневѣковой новеллы—рядъ разнообразныхъ картинъ самыхъ различныхъ слоевъ общества XVI вѣка, эпохи Мануэля и Иоанна—эти боги и герои, эти пастухи и крестьяне—передѣтые вельможи гуманистическаго двора, выражающіе свои мысли, страсти, чувства или обрывки изъ жизни ихъ челяди, подмѣченные въ ихъ живописныхъ и затѣйливыхъ формахъ.

Но этимъ исчерпывается сходство трехъ произведеній.

Каждое изъ нихъ образецъ отличнаго стиля, отъ каждой изъ нихъ зарождается особый видъ драматическаго творчества.

„Филоделіо“ комедія лирическая и исполненная особымъ аристократизмомъ. Передъ нами утонченнѣйшія событія изъ

жизни придворныхъ кавалеровъ и дамъ со всѣми оттѣнками, полутонами, изысканностью мысли и чувствъ. Это—скрещивающіяся реплики, заостренныя и искусственныя. Пастухи и вельможи одинаково изящно выражаютъ чувствованія придворныхъ Мануэля. Этотъ драматизированный лиризмъ, не вполне заслоняя реалистическую манеру живописанія, дѣлаетъ „Филоделіо“ одной изъ первыхъ (хронологически) драмъ того высокаго стиля лиризма, часто въ ущербъ другимъ требованіямъ драматической необходимости, который впоследствии нашель самое замѣчательное выраженіе въ драмахъ испанца Кальдерона.

„Амфитріоны“—совсѣмъ въ другомъ духѣ. Это задорная и хлесткая сатира, вписанная въ кадры античности Возрожденія, беззащитной и жизнерадостной, это рядъ эпиграммъ колкихъ и мѣткихъ.

Рядъ яркихъ фигуръ, господъ и слугъ—нѣжная Алкмена и благородный Амфитріонъ, хитрая служанка Bromia и chef d'oeuvre комизма—придурковатый Sosea, вплоть до эпизодической фигуры капитана—все это фигуры мольеровскаго реализма, движенія, полноты и красочности. Остроуміе положеній и qui pro quo, удачное примѣненіе испанскаго языка, діалоги полные неожиданности, эпизодически удачно и къ мѣсту вставленные куплеты и оживленное дѣйствіе—все это придаетъ сатирѣ подлинный характеръ драматическаго комизма.—Достаточно обратиться къ этимъ діалогамъ (чаще всего между Sosea и Меркуріемъ), гдѣ въ остроумныхъ репликахъ схватывается метафора, фраза, порой простое восклицаніе, и ихъ обращаютъ противъ того, кто ихъ произнесъ, либо заставляютъ сказать то, чего не было въ мысли говорить, находя безчисленныя источники комизма въ богатыхъ ресурсахъ самаго языка.

Эта комедія самая живая и, пожалуй, совершенная изъ комедій Камозенса.

Не менѣе интересна, хотя опять иного характера, третья комедія—„Царь Селевкъ“.

Лиризму эпохи, воплощенному въ Филоделіо, этой лирической концепціи (если позволено такъ выразиться) душевныхъ

настроеній своего вѣка и сатирическому, насмѣшливому къ нимъ отношенію въ „Амфитріонахъ“—здѣсь въ этой комедіи противопоставляется изображеніе внѣшней жизни эпохи, обстановки во всѣхъ ея деталяхъ, той декорации, гдѣ проектировалась, какъ античная стилизація, такъ и средневѣковыя реконструкціи.

„Царь Селевкъ“ комедія, вставленная въ рамки придворной жизни вельможи Донъ-Мануэля:—первая и послѣдняя сцена—это домашняя обстановка знатнаго человѣка, окруженнаго шутами и слугами, потѣшающими острыми словечками господина. Красочно и подробно вырисовываетъ авторъ любопытный intérieur, давая полную картину обстановки домашнихъ спектаклей—слѣдующая за этимъ введеніемъ пьеса нарочито трактована въ любительскихъ, нѣсколько наивныхъ тонахъ, немного неумѣлой, намѣренно примитивной композиціи, гдѣ такъ и просвѣчиваютъ сквозь маски и театральныя одежды, комедіанты вѣка, забавляющіе богатаго барина. Эта искусственная неумѣлость, какъ бы пародія на лиризмъ высокихъ сюжетовъ, преломленіе античности въ исполненіи актеровъ XVI вѣка, своего рода неоптимальный и быть можетъ единственный памятникъ эпохи.

Тремя комедіями ограничиваются драматическія произведенія Камозенса. Рядъ самыхъ разнообразныхъ причинъ помѣшалъ его дальнѣйшей работѣ въ этомъ направленіи.

Разнообразіе, разнохарактерность и другія несомнѣнныя достоинства трехъ дошедшихъ до насъ образцовъ заставляютъ особенно жалѣть, что этотъ трудъ не былъ продолженъ и развитъ самимъ авторомъ.

Послѣ же него наступаетъ крушеніе политическаго могущества страны, а вмѣстѣ съ нимъ продолжительный упадокъ и затишье во всѣхъ областяхъ духовной жизни.

М. ЖИРМУНСКІЙ.

ПРАВДИВАЯ, НО МАЛОВѢРОЯТНАЯ ИСТОРИЯ О ТАИНСТВЕННОМЪ ПОСѢЩЕНІИ ОДНОЙ ОСОБОЙ ЗНАТНАГО РОДА РЕДАКЦІИ МАЛОИЗВѢСТНАГО ЖУРНАЛА, НАХОДЯЩАГОСЯ НА ПЛОЩАДИ КАЗАНСКАГО СОВОРА, О ЛИСТКАХЪ, ОСТАВЛЕННЫХЪ НА РЕДАКЦІОННОМЪ СТОЛѢ, ОБЪ УЧЕНОМЪ ПЕДАНТѢ ВЪ КОРИЧНЕВОМЪ ФРАКѢ, О НѢКОТОРЫХЪ ОСОБЕННОСТЯХЪ НАШИХЪ ТОЛСТЫХЪ ЖУРНАЛОВЪ И О ДРУГИХЪ СОБЫТІЯХЪ, ДОСТОЙНЫХЪ БЫТЬ РАСКРЫТЫМИ.

Наши строгіе критики и ученые всюду и во что бы то ни стало стараются доказать читателямъ свою ненависть ко всему чудесному. Сказки и прочій романтически-таинственный вздоръ долженъ только услаждать слухъ дѣтей, говорятъ они, и чудесному позволяютъ появляться на страницахъ газетъ и журналовъ только одинъ разъ въ году. Тогда изъ редакціонныхъ корзинъ вытряхивается всякая заваль и литературная дрянь и съ помощью ножницъ и клея изготовляются рождественскіе рассказы.

Но сама природа, совсѣмъ не считаясь съ просвѣщеннымъ мнѣніемъ господъ критиковъ, полагаетъ, что неопредѣленно-безконечное въ мірѣ видимомъ неизмѣнно пребываетъ и туманно-религіозное міроощущеніе, какъ - то невольно заполняетъ все существо человѣка, накануне рождественскихъ праздниковъ.

Отряхнувъ дырявыя шубы отъ снѣга и освободивъ шею отъ длинныхъ шерстяныхъ шарфовъ, редакторы въ полномъ составѣ входятъ въ холодное палаццо на мансардѣ и видятъ. На редакціонномъ столѣ, заваленномъ корректурами, лежитъ манускриптъ въ формѣ свитка, стянутый шелковымъ шнуромъ, на концахъ котораго красуется фамильная печать дома графовъ Гоцци.

Торжественно сломавъ печать и развязавъ шнуръ, редакторы одного малоизвѣстнаго журнала были поражены такимъ необычнымъ зрѣлищемъ: свитокъ распался и на полъ небольшой комнаты полетѣли листки желтоватой бумаги, исписанные мелкимъ почеркомъ съ завитками.

* * *

Я совершилъ чрезмѣрно долгое путешествіе въ вашъ городъ и не раскаиваюсь.

Площади, покрытыя снѣгомъ, прямолинейныя улицы, освѣщенныя сквозь туманъ блѣднымъ свѣтомъ электрическихъ фонарей, каріатиды на многихъ домахъ, чудесная рѣка, исчезающая подъ ледяную кору на четыре мѣсяца— все это любезно моему сердцу и соотвѣтствуетъ моему вкусу и склонностямъ.

Я прошу васъ, скажите вашей театральной публикѣ, глаза которой испорчены новымъ способомъ театрального освѣщенія, скажите публикѣ, передъ которой разыгрываются комедіантами незначительныя пьесы вашихъ поэтовъ, озабоченныхъ утолщеніемъ кошелевковъ, скажите ей, что вашъ городъ располагаетъ къ созданію и расцвѣту сценическаго искусства, котораго у васъ сейчасъ нѣтъ и въ поминѣ.

Здѣсь, какъ нигдѣ, могутъ прозвучать маски итальянской импровизованной комедіи, которую я такъ люблю и

роль которой была такъ значительна въ расцвѣтѣ многихъ театральныхъ эпохъ.

Знаю я, ваши строгіе критики и ученые педанты въ коричневыхъ фракахъ, охотно печатаемые на страницахъ вашихъ толстыхъ журналовъ, еще разъ будутъ упрекать меня въ отсталости и въ защитѣ традиціонныхъ аристократическихъ идеаловъ отъ свободомыслія новаго времени. Они напишутъ мнѣ такія дѣянія, которыя я не только не совершалъ, и слова, которыя я не только не произносилъ, но которыя никогда даже не посѣщали извилинъ моего мозга.

Эти господа, ученые гораздо болѣе, чѣмъ слѣдуетъ, будутъ такъ рассуждать обо мнѣ и кричать на всѣхъ перекресткахъ.

Слѣпота, ограниченность круга идей, плохое знаніе итальянскаго языка моихъ переводчиковъ и послѣдователей внушили несчастную мысль какимъ-то чудакамъ считать меня, графа Карло Гоцци, обладателемъ чудесной палочки театральнаго мага, которая заставляетъ звѣрей говорить стихами, князей развѣзжать на морскихъ чудовищахъ и проливать слезы величиною съ орѣхъ.

Все это вздоръ, чепуха и наглое издѣвательство, говорятъ они, и не согласуются съ тончайшими выводами ихъ ученой премудрости!

Я театральнй магъ? Ничего подобнаго. Только случай привелъ меня въ театръ, который я рѣшилъ почему-то использовать, какъ арену для преступнаго удовлетворенія своихъ политическихъ страстей. Я диллетантъ и не умѣю искренно вѣрить въ чудесное. Какой я писатель, я графоманъ и болѣе ничего. Въ дѣтствѣ я усвоилъ дурную привычку читать и чтить Виргилія и сонеты Петрарки. Какъ въ дни моей юности, такъ и на закатѣ дней моихъ эта па-

губная страсть, получившая свое развитіе еще въ раннемъ дѣтствѣ, изрѣдка овладѣвала мною и плоды ея, говорятъ они, мы тоже знаемъ: чистосердечное рассужденіе и подлинная исторія происхожденія моихъ десяти театральныхъ сказокъ, сами сказки и бесполезныя воспоминанія—вотъ и все печальное наслѣдство титулованной графоманіи.

Всю свою жизнь провелъ я, вѣчно нуждающійся въ деньгахъ, въ нескончаемыхъ тяжбахъ, злобно завидуя Гольдони и Къяри, этимъ подлиннымъ мастерамъ пера и театра, которые за свои таланты не только заслуживали вѣнки, но и получали золотыя и серебряныя монеты. Наряду съ графоманіей во мнѣ уживалась раздражительная брезгливость дряхлѣющаго старика. Я совсѣмъ не интересовался театромъ, какъ объ этомъ, неизвѣстно почему, трубятъ подъ удары барабана странные чудаки.

Я былъ незначительный по таланту политическій дѣятель и вѣчно доносилъ на плебеевъ. Въ твореніяхъ Гольдони я видѣлъ лишь только проявленіе ненавистной мнѣ французской мысли.

Мои слова, сказанныя о французскомъ театрѣ и о значеніи Мольера для французской комедіи, и мое происхожденіе, я знаю, заставятъ васъ повѣрить мнѣ и стать на защиту моихъ погранныхъ чьей-то жестокой рукою литературныхъ достоинствъ.

Да, что я говорю? Возьмите съ вашихъ книжныхъ полокъ мое собраніе сказокъ и три тома „бесполезныхъ воспоминаній“ и тамъ вы найдете, что я есть, какъ я любилъ театръ и какъ я понять нѣкоторыми изъ вашихъ современниковъ...

Не скроемъ отъ васъ, любезный читатель, что мы были несказанно обрадованы и польщены посѣщеніемъ нашей старомодной редакціи столь знатной особой, какъ гр. Карло Гоцци. Окаменѣвъ, мы недоумѣвали, какія столь значительныя и особо важныя событія заставили графа покинуть жилище мрачнаго Адеса и посѣтить насъ. Какъ вдругъ холодный воздухъ нашей мансарды разрѣзала мелодія надтреснутаго колокольчика и человѣкъ въ шубѣ, не менѣе дырявой, чѣмъ наши, къ тому же закутанный башлыкомъ, протирая очки—трудно было разглядѣть золотыя ли они—подалъ намъ свѣжеотпечатанный номеръ „Сѣверныхъ Записокъ“.

Э! сказалъ кто-то въ комнатѣ. Э! многозначительно заплѣлъ самоваръ. Э! отозвался вѣтеръ въ печкѣ. Э! прошлепестѣли старыя афиши на стѣнѣ.

И подъ звуки этого импровизованнаго оркестра, мы отправились къ полкамъ, взяли груду книгъ въ старинныхъ переплетахъ, разложили ихъ на столѣ и склонили свои головы надъ ними, вооружившись, каждый соотвѣтственно своему возрасту: моноклемъ, очками, лорнетомъ и лупой (лишь одинъ Вольмаръ Люсциніусъ уткнулся въ оконное стекло и долго смотрѣлъ вслѣдъ удалявшейся фигурѣ почтальона). Но не успѣли мы окунуться въ дебри научности, какъ вѣщія строки сами собою поплыли къ намъ въ руки. Все остальное додѣлала пишущая машинка.

ЛЮБЕЗНЫЯ НАШЕМУ СЕРДЦУ СТРОКИ, НА КОТОРЫЯ МЫ ВОЗЛАГАЕМЪ ЗАМАНЧИВЫЯ НАДЕЖДЫ ОПРОВЕРГНУТЬ ИМИ МНОГІЯ НЕСПРАВЕДЛИВЫЯ МНѢНІЯ, ВЗВОДИМЫЯ НА ЧЕЛОВѢКА НАМЪ ПАМЯТНАГО И ДОРОГОГО...

(Продолженіе слѣдуетъ).

* * *

КЪ ВОПРОСУ О ТЕОРИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ¹⁾.

I.

Ряды чиселъ въ театрѣ имѣютъ магическое значеніе.

Тѣ или иныя числовыя сочетанія не только опредѣляютъ сценической рисунокъ *mise en scène*, но и предустанавливаютъ тотъ или иной характеръ развитія сценическаго дѣйствія.

Чередуваніе чета и нечета въ порядкѣ слѣдованія театральныхъ персонажей представляетъ собою одинъ изъ самыхъ значительнѣйшихъ театральныхъ законовъ, если только самъ театръ допускаетъ существованіе какихъ-либо законовъ.

¹⁾ Предлагаемая ниже вниманію читателя замѣтки о нѣкоторыхъ вопросахъ по теоріи сценической композиціи не претендуютъ ни на цѣльность, ни на законченность. Онѣ представляютъ собою отчасти рефлексивную запись отдѣльныхъ бесѣдъ автора съ участниками „Студіи“ В. Э. Мейерхольда, а отчасти являются результатомъ его режиссерскихъ работъ. Авторъ этихъ замѣтокъ надѣется, что со временемъ онъ еще разъ вернется къ здѣсь затрагиваемымъ имъ вопросамъ по теоріи сценической композиціи, тѣмъ болѣе, что самъ предметъ еще достаточно не оцѣненъ, точно также, какъ и его перспективныя, цѣли и значеніе для сценическаго искусства вообще и для русскаго въ частности.

Два ряда чисел: ¹⁾

1, 3, 5, 7, 9, 11, 13

2, 4, 6, 8, 10, 12, 14

каждому изъ этихъ чиселъ при сценической разверсткѣ соотвѣтствуетъ сценическое построение, вполне согласное съ его числовымъ значеніемъ.

Тремъ соотвѣтствуетъ представленіе о сценическомъ треугольникѣ; четыремъ—о прямоугольникѣ и т. д.

Сравнивая числа перваго ряда съ числами второго, не трудно замѣтить, что первыя имѣютъ сценическія аналогіи, представляющія собою многоугольникъ съ нечетнымъ числомъ сторонъ, а вторыя соотвѣтствуютъ начертанія сценическихъ многоугольниковъ, число сторонъ которыхъ будетъ четнымъ.

Различіе между числами перваго и второго ряда состоитъ въ томъ, что послѣднія при сценической разверсткѣ требуютъ приложенія системы параллельныхъ линій.

Если четъ и нечетъ, какъ таковыя, важны для статики, то значительно большее значеніе имѣютъ ихъ чередованія, такъ какъ лишь только они одни существенно вліяютъ на различныя измѣненія въ динамикѣ сценическихъ построений.

Одну изъ главныхъ частей послѣдней составляетъ ученіе о болѣе или менѣе выгодныхъ сценическихъ сочетаніяхъ.

Послѣднее же можетъ быть разрѣшено только съ помощью разсмотрѣнія закона чередованія чета и нечета.

Допустивъ на сценической площадкѣ пребываніе двухъ театральнаго персонажей, прослѣдимъ теперь, какъ отра-

¹⁾ Эти два ряда чиселъ слѣдуетъ считать основными. Кромѣ нихъ существуютъ и другіе—парные

{ 2, 6, 10, 14, 18 = 2.1, 2.3, 2.5, 2.7, 2.9

{ 4, 8, 12, 16, 20 = 2.2, 2.4, 2.6, 2.8, 2.10.

{ 3, 9, 15, 21 = 3.1, 3.3, 3.5, 3.7

{ 6, 12, 18, 24 = 3.2, 3.4, 3.6, 3.8.

Ихъ сценическое значеніе сводится къ удвоенію или утроенію первичныхъ построений, къ декоративному способу украшенія остова сценической композиціи.

зится на развитіи дѣйствія появленіе большаго количества комедіантовъ. Нѣтъ сомнѣнія, что появленіе любого числа новыхъ актеровъ подвинетъ развитіе дѣйствія впередъ и приблизитъ его къ развязкѣ. Но качественная разница будетъ значительной въ зависимости отъ того, какое будетъ число комедіантовъ, появившихся вновь передъ зрителями на сценической площадкѣ: четное или нечетное?

Нечетъ болѣе способствуетъ развитію напряженности сценическаго дѣйствія, чѣмъ четъ. Нечетъ развиваетъ дѣйствіе, повышая степень его напряженности. Онъ вводитъ въ создавшееся первичное сценическое положеніе конфликтъ,— основной элементъ всякаго театральнаго представленія.

Четъ же, собственно говоря, не столько развиваетъ дѣйствіе, сколько его или усложняетъ, вводя въ сценическую композицію новую тему, параллельную основной, или украшаетъ его чисто декоративнымъ образомъ ¹⁾.

Дальнѣйшія чередованія чета и нечета въ порядкѣ слѣдованія театральнаго персонажей продолжаются до тѣхъ поръ, пока не будетъ использована до конца основная тема и не будутъ исчерпаны всѣ средства театральнаго выразительности. Затѣмъ слѣдуетъ моментъ наибольшей напряженности дѣйствія. На сценической площадкѣ появляется театральнаго персонажъ, имѣющій магическое значеніе, который и оканчиваетъ дѣйствіе, дѣлая невозможнымъ дальнѣйшее развитіе основной темы.

¹⁾ Если мы попробуемъ составить графическую скалу измѣненія напряженности дѣйствія той или иной сценической композиціи, то появленіе нечетнаго персонажа будетъ сопровождаться устремленіемъ линіи вверхъ, а четнаго внизъ.

Намъ не представляется возможнымъ существованіе такой сценической композиціи, которая была бы вся основана на чередованіи однихъ лишь четныхъ сочетаній. Дѣлаемъ оговорку: здѣсь дѣло идетъ только объ отвлеченныхъ схематическихъ положеніяхъ. Въ любомъ театрѣ возможно появленіе пьесы, выходы дѣйствующихъ лицъ которой будутъ всегда парными. Въ этомъ случаѣ имѣется налицо или особое построеніе діалога или вводится въ дѣйствіе пьесы театральнаго приборъ (аксеуаръ) разсматриваемый, какъ самостоятельный театральнаго персонажъ.

Изъ этого слѣдуетъ, что нечетныя сочетанія являются болѣе выгодными, чѣмъ четныя, точно также, какъ достоинствомъ сценической композиціи должно служить условіе, чтобы въ заключительной сценѣ она бы обладала нечетнымъ числомъ театральныхъ персонажей.

Разбирая значеніе чиселъ для искусства театра, невольно возникаетъ мысль о возможности существованія особаго самостоятельнаго предмета, который былъ бы всецѣло занятъ разсмотрѣніемъ вопроса о вліяніи чета и нечета на развитіе дѣйствія, и, который могъ бы быть названъ теоріей сценической композиціи.

Помимо этого основного вопроса, ея компетенціи должно подлежать обсужденіе цѣлага ряда другихъ, имѣющихъ соприкосновеніе, какъ съ архитектуроникой сценическихъ построеній, такъ и съ принципами устройства театральныхъ зданій ¹⁾.

Что же касается метода, которымъ слѣдуетъ пользоваться, занимаясь теоріей сценической композиціи то такой, весьма вѣроятно, долженъ быть методомъ отвлеченія или крайней схематизаціи. Съ помощью него можно установить обобщенія, обладающія простотой построенія и исключительно наглядностью. Для достиженія послѣдней полезно пользоваться показательными графическими схемами и скалами.

¹⁾ Вотъ нѣкоторые изъ нихъ:

- a) Зависимость всякой сценической композиціи отъ той площадки, гдѣ она разыгрывается комедіантами. Та или иная сценическая площадка уже предопредѣляетъ извѣстныя, только ей свойственныя, числовыя сочетанія и чередованія чета и нечета.
- b) Особенности сценической площадки опредѣляются характеромъ архитектуры даннаго театральнаго помѣщенія.
- c) Различные способы развитія напряженности сценическаго дѣйствія основной темы.

Линія наименьшаго сопротивленія или простая интрига.

Линія наибольшаго сопротивленія или перекрещивающаяся интрига.

- d) Способы украшенія сценическаго остова различными средствами театральной выразительности.

Роль и значеніе театральныхъ приборовъ.

- e) Вліяніе темпа на характеръ сценическихъ сюжетовъ.

Теорія предустановленныхъ темповъ.

II.

Приступая къ практическимъ работамъ по теоріи сценической композиціи, слѣдуетъ помнить о существенномъ различіи между сценическимъ мотивомъ и сценическимъ сюжетомъ ¹⁾. Тѣмъ болѣе, что съ этими двумя понятіями тѣсно связано представленіе о болѣе или меньшей напряженности сценическаго дѣйствія, этого мѣрила достоинства той или иной сценической композиціи.

Одна и та же тема можетъ составлять содержаніе и сценическаго сюжета и сценическаго мотива. Различіе между ними обнаруживается только при сценической разверсткѣ схематическаго остова данной композиціи.

Сценическій мотивъ и сюжетъ различаются между собою количествомъ времени.

Сценическій сюжетъ можетъ существовать только въ опредѣленномъ промежуткѣ времени.

Сценическій же мотивъ не ограниченъ временемъ и съ его понятіемъ сочетается представленіе о безконечности.

Сценическій сюжетъ, развивая основную тему, всегда пытается использовать ее до конца. Онъ требуетъ, чтобы основная тема въ его интерпретаціи имѣла три части: завязку, развитіе интриги и развязку. Причемъ послѣдняя понимается, какъ моментъ, обладающій исключительной напряженностью дѣйствія. Такимъ образомъ сценическій сюжетъ стремится къ законченности и формальному оправданію своихъ конструктивныхъ особенностей.

Сценическій мотивъ не преслѣдуетъ этихъ цѣлей. Центр тяжести въ немъ перенесенъ съ развитія дѣйствія на мастерство сценической игры его исполнителей. Онъ не имѣетъ

¹⁾ Помимо сценическаго сюжета и сценическаго мотива въ теоріи сценической композиціи существуетъ понятіе о сценической формулѣ. Примѣрамъ ея можетъ служить всѣмъ извѣстное взаимоотношеніе: Арлекинъ, Пьеро и Колѣбина. Всякій сценическій сюжетъ можетъ быть сведенъ посредствомъ сокращенія числа театральныхъ персонажей къ сценической формулѣ.

ни начала, ни конца и въ любую минуту безъ всякаго затрудненія можетъ быть прерванъ. По своей сущности онъ представляетъ собою танецъ и только танецъ.

III.

Опредѣленные театральные персонажи и число ихъ въ значительной мѣрѣ вліяютъ на развитіе дѣйствія сценическаго сюжета и измѣняютъ такъ или иначе его характеръ.

Примѣръ.

Разверстка сценическаго сюжета.

Тема: воровство. Число театральныхъ персонажей: 5.

Эта тема, разрабатываемая, какъ сценической сюжетъ, обязываетъ, чтобы театральные персонажи, ее исполняющіе, раздѣлялись на три категоріи ¹⁾.

- I тѣ, кто крадетъ α ²⁾.
- II тѣ, у кого крадутъ β
- III тѣ, кто наказываетъ γ

При числѣ пяти театральныхъ персонажей здѣсь возможны только три комбинаціи.

¹⁾ Несоблюденіе этого условія влечетъ къ тому, что сценической сюжетъ замѣняется сценическимъ мотивомъ. Дѣйствительно, что иное, какъ не сценической мотивъ представляютъ собою эти сценическія построения:

$$\begin{array}{l} \alpha + \beta + \beta + \beta + \beta \\ \alpha + \alpha + \alpha + \alpha + \beta \\ \alpha + \gamma + \gamma + \gamma + \gamma \\ \alpha + \alpha + \alpha + \alpha + \gamma \\ \beta + \gamma + \gamma + \gamma + \gamma \\ \beta + \beta + \beta + \beta + \gamma \end{array}$$

²⁾ Условное обозначеніе персонажей каждой изъ названныхъ категорій.

Первая комбинація.

Роли распределены: $2\alpha + 2\beta + \gamma$.

На основаніи закона чередованія чета и нечета въ заключительной сценѣ, въ моментъ исключительной напряженности сценическаго дѣйствія персонажи будутъ размѣщены такъ:

$$\alpha + \beta + \gamma + \beta + \alpha \text{ или } \beta + \alpha + \gamma + \alpha + \beta$$

Въ этихъ обоихъ сценическихъ построеніяхъ, въ центрѣ, которыхъ находится тотъ, кто наказываетъ, выражена идея античнаго театра, идея рока, неизмѣнно преслѣдующаго и карающаго виновныхъ.

Вторая комбинація.

Роли распределены: $2\beta + 2\gamma + \alpha$.

Въ заключительной сценѣ персонажи будутъ размѣщены такъ:

$$\beta + \gamma + \alpha + \gamma + \beta \text{ или } \gamma + \beta + \alpha + \beta + \gamma.$$

Находящаяся въ центрѣ этихъ обоихъ сценическихъ построеній фигура театральнаго вора, здѣсь выражаетъ идею романтическаго театра, идею аморализма.

Третья комбинація.

Роли распределены: $2\alpha + 2\gamma + \beta$.

Въ заключительной сценѣ персонажи будутъ размѣщены такъ:

$$\alpha + \gamma + \beta + \gamma + \alpha \text{ или } \gamma + \alpha + \beta + \gamma + \alpha.$$

Въ центрѣ этихъ обоихъ сценическихъ построеній находится торжествующая фигура того, кого обокрали. Здѣсь выражена идея психологическаго театра, становящаяся понятной зрителямъ только съ помощью средствъ, чуждыхъ театру, какъ-то: настроеніе, сожалѣніе и т. п.

Весьма понятно, что изъ всѣхъ трехъ комбинацій послѣдняя—наименѣе выгодная въ планѣ развитія напряженности сценическаго дѣйствія и приближается поэтому къ сценическому мотиву.

Дѣйствительно, развѣ можетъ въ подлинномъ театральномъ представленіи оканчивать дѣйствіе торжествующая фигура самодовольнаго обывателя?

ВЛ. Н. СОЛОВЬЕВЪ.

HOFFMANIANA

I.

Э. Т. А. ГОФФМАНЪ НА СЦЕНѢ.

Единственное, да и то неоконченное произведеніе въ драматической формѣ,—но какъ много дано для театра, для интересной сценической работы!

Не даромъ въ творчествѣ Гоффмана слились Калло и Гоцци.

„Принцесса Бландина“—слабѣйшее произведеніе Гоффмана. Такъ думалъ самъ авторъ, исключая пьесу изъ Крейсерианы и не заканчивая ее, такъ думали изслѣдователи, иногда даже не упоминая о ней. А между тѣмъ здѣсь подсказаны такіе интересные планы постановки, возможность сценическаго творчества „въ манерѣ Калло“, причемъ для режиссера неизбѣжно руководство приемами Гоцци, ибо въ этомъ своемъ драматическомъ отрывкѣ Гоффманъ такъ близко подходитъ къ итальянскому сказочнику.

Произведеніе было задумано не въ видѣ самостоятельной пьесы, а какъ вставка въ одинъ изъ рассказовъ Крейсерианы. Въ первоначальномъ видѣ эта связь была такова:

У капельмейстера Крейсера собрались его друзья—Ликующій, Недовольный, Равнодушный, Путешествующій энтузіастъ... Всѣ они—своего рода маски, а не живыя лица.

Ликующей, послѣ мрачнаго фантазированія Крейсера подъ звуки аккордовъ, предлагаетъ прочесть собравшимся первый актъ фантастической пьесы, планъ которой обсуждался имъ вмѣстѣ съ Крейслеромъ.

Въ содержаніи извѣстнаго намъ отрывка—несомнѣнная близость къ Гоцци, особенно къ его „Турандотъ“; „Принцесса Бландина — видоизмѣненная Турандотъ“. Но сейчасъ для насъ интереснѣе содержанія тѣ возможности постановки, какія открываются при внимательномъ чтеніи „Бландины“ въ связи съ знаніемъ общаго характера творчества Гоффмана.

Здѣсь мнѣ хотѣлось бы намѣтить планъ одной изъ возможныхъ постановокъ этого отрывка, планъ, безусловно, очень субъективный, но подсказанный театральными теоріями самого Гоффмана, а также и тѣмъ, что въ этомъ произведеніи особенно четко, какъ мнѣ кажется, сказывается сочетаніе манеръ Калло и Гоцци, какимъ достаточно сильно проникнуто творчество Гоффмана.

При постановкѣ очень существенно возстановить связь пьесы съ Крейслерианой—онѣ будутъ оттънять одна другую. Это можетъ быть достигнуто углубленіемъ сцены и построеніемъ просцениума. На послѣднемъ, въ разныхъ углахъ, разбросаны фигуры друзей Крейсера, въ позахъ, соответствующихъ ихъ прозвищамъ. Самъ Крейслеръ, въ халатѣ и колпакѣ, съ преувеличенно-длинной трубкой, сидитъ у фортепьяно въ облакахъ дыма. У него немного безумный видъ. Представленіе начинается аккордами Крейсера, его фантазированіемъ, доходящимъ до безумія.

Въ этой предварительной сценѣ дѣйствіе представляетъ собой лишь инсценировку разсказа, которая заключается предложеніемъ Ликующаго прочесть пьесу. Отступленіе отъ

разсказа лишь въ томъ, что, вмѣсто чтенія, пьеса разыгрывается на сценѣ.

Когда начинается чтеніе-дѣйствіе, фигуры друзей застываютъ въ своихъ гротесковыхъ позахъ. Только Крейслеръ поддерживаетъ около себя облако дыма и съ возрастающей ироніей глядитъ на сцену. Онъ сидитъ все время у фортепьяно, нѣкоторые изъ его друзей въ креслахъ, другіе на низкой перегородкѣ, отдѣляющей просцениумъ отъ сцены, за этой перегородкой рампа, большая суфлерская будка. Двѣ безмолвныя, большія фигуры смотрятъ на сцену, стоя у рампы, на разныхъ концахъ ея.

Разговоръ этихъ лицъ на просцениумѣ ведется при свѣтѣ въ зрительномъ залѣ; когда же начинается чтеніе-дѣйствіе, свѣтъ въ залѣ тушится, и эти фигуры, застывшія въ своихъ условно-гротесковыхъ позахъ, должны казаться огромными тѣнями на фонѣ ярко освѣщенной сцены, онѣ должны напоминать фигуры передняго плана у Калло—на его „Вѣрѣ“, „Турниръ во Флоренціи“, „Primo intermedio“

А на освѣщенной сценѣ въ это время разворачивается дѣйствіе, характерныя черты котораго— очень быстрый темпъ, условность въ стилѣ итальянской комедіи масокъ, движенія въ ритмѣ и острая въ своей выразительности мимика. Въ исполненіи надо избѣжать характерной для комиковъ dell'arte грубости, памятуя, что здѣсь не преувеличенная пародія, а легкая иронія, которая и должна быть бережно подана. Не долженъ быть забытъ и характеръ той „театральности“, о которой мечталъ Гоффманъ.

Дѣйствіе должно быть отнесено по возможности дальше, въ глубину сцены: маленькія фигуры сцены и огромныя просцениума должны—для зрителя—контрастировать, должно

повториться взаимоотношеніе двухъ плановъ Калло. Такой же контрастъ долженъ быть проведенъ и въ тонахъ—темный спокойный тонъ на просценіумѣ, въ его обстановкѣ и въ костюмахъ клубистовъ (доминировать долженъ коричневый съ темнымъ сѣро-зеленымъ, такимъ мнѣ представляется тонъ Cis-moll),—а на сценѣ яркіе, отчасти кричащіе тона ширмъ, костюмовъ, аксессуаровъ.

Контрастъ и въ звукахъ—немного приглушенный тонъ разговора друзей и звонкій тонъ сцены (рѣзвость и четкость итальянскихъ масокъ).

Вотъ планъ, въ какомъ хочется видѣть этотъ небольшой отрывокъ.

Я не коснулся совершенно деталей постановки самой „Принцессы Бландины“, указавъ лишь общій характеръ постановки, потому что детали могутъ вылиться лишь изъ дальнѣйшей разработки даннаго здѣсь намека на экспозицію. Мнѣ кажется, что, исходя изъ этихъ общихъ положеній, можно достаточно ясно представить себѣ, въ какомъ видѣ долженъ зажить на сценѣ этотъ отрывокъ—къ нему хочется примѣнить то, о чемъ мечталъ страдающій Директоръ театра,—ту условность постановки на упрощенной сценѣ, ту гармонию тоновъ и тотъ ритмъ движеній, о которыхъ постоянно твердилъ Гоффманъ. И со сцены зачаровать публику этой маленькой, глубоко-иронической сказкой—не малая заслуга передъ тѣмъ, кто такъ любилъ искусство театра.

СЕРГѢЙ ИГНАТОВЪ.

II.

Э. Т. А. Гоффманъ. Принцесса Брамбилла. (Каприччіо во вкусъ Калло). Перев. съ нѣмецкаго бар. Я. Энгельгардтъ. Изд.—во К. Ф. Некрасова. М. 1915. Цѣна 75 коп.

1.

Классикъ безъ мертвенности, вѣчно живой, не утратившій съ годами ни малѣйшей доли своей интимной прелести Гоффманъ всегда можетъ быть издаваемъ, и читатель всегда встрѣтитъ каждое его произведеніе съ радостью, какъ дорогого гостя, тѣмъ болѣе, что до сихъ поръ у насъ нѣтъ его полнаго перевода, и даже неполное и неопрятно напечатанное собраніе, выпущенное нѣсколько лѣтъ назадъ „Вѣстникомъ Иностр. Литературы“, давно разошлось. Принцесса Брамбилла“ выбрана очень удачно. Это не только одно изъ самыхъ свѣтлыхъ и гармоническихъ достижений Гоффмана, гдѣ онъ легко и полно сливается съ Калло и Гоцци, но и особенно близкая русскому читателю вещь. Лежащее на ней обояніе стараго Рима, съ его цѣломудренно-разгульнымъ карнаваломъ, благородными принципе и чудаками-аббатами, роднить ее съ „Римомъ“ Гоголя, а окрашивающей всю повѣсть артистической любви къ Италіи сочувственно отвѣчаетъ своимъ отзвукомъ русская поэзія, въ которой такъ силенъ и настоятеленъ мотивъ тоски по Италіи. Въ этой недлинной повѣсти такая дивная полнота содержанія. И эстетическія идеи, и фабулистическая занимательность, и та образцовая техническая сноровка, съ которою мастеръ побѣждаетъ трудности запутанной фабулы и развязываетъ хитрые узлы... А мудрость нѣжнаго, тонкаго юмора?

Смыслъ лучшей жизни, ясной и простой,

Открыть лишь тѣмъ, кто знаетъ смѣхъ живой...

А мораль, являющаяся сама собою, легко и непринужденно, безъ лишнихъ словъ, безъ поученій, прозрачная какъ небо Италіи, щедрымъ сіяніемъ котораго озарена чудесная сказка!..

Н. Л.

Къ сожалѣнію замѣчательное произведеніе Гоффмана предложено русскому читателю въ совершенно искаженномъ видѣ. Переводчикъ (бар. В. Энгельгардтъ) ввелъ новую манеру передачи оригинала, рассказывая неясныя для него мѣста собственными словами, вставляя несуществующія у автора фразы, выбрасывая повторенія, вообще всячески уничтожая острый, характерный гоффмановскій стиль. Наряду съ этимъ общимъ приѣмомъ переводъ блещетъ исключительно тонкимъ пониманіемъ нѣмецкаго текста. Такъ „Kecke Dirne“ (разбитная дѣвушка) переводится „смѣлая распутница“ (стр. 58), *Liebeslied* оказывается любовной клятвой (ib.), *glühende Sehnsucht*—непонятнымъ желаніемъ (стр. 66), *der hübsche junge Mann*—приличнымъ молодымъ человѣкомъ и т. п. Высшей своей точки безцеремонность переводчика достигаетъ при передачѣ стихотворныхъ отрывковъ 8-й главы, въ которыхъ отъ Гоффмана ничего не осталось.

Б.

III.

Изъ перваго сборника „Бесѣды“, работъ членовъ московскаго общества исторіи литературы, извлекаемъ основоположенія двухъ интересныхъ докладовъ о Гоффманѣ, читанныхъ въ обществѣ М. А. Петровскимъ и г-жей М. Лорхъ.

Первый заинтересовался вопросомъ „О вліяніи Гоффмана на русскую литературу“. Указавъ слѣды вліянія Гоффмана въ творчествѣ Погорѣльскаго, Пушкина, Н. Полевого, Конст. Аксакова, Ив. Кирѣвскаго, докладчикъ подробнѣе остановился на кн. В. Э. Одоевскомъ. „Вліяніе Гоффмана сказалось главнымъ образомъ на отдѣльныхъ частяхъ, эпизодахъ, типахъ у Одоевскаго, но кромѣ того и на общей концепціи фантастики Одоевскаго, пусть въ цѣломъ не совпадающей съ Гоффмановой. Еще сложнѣе вопросъ объ отношеніи Гоголя къ Гоффману, сложнѣе не столько вслѣдствіе многихъ совпадаю-

щихъ мотивовъ, иногда допускающихъ объясненіе ихъ вліяніемъ нѣмецкаго романтика, сколько вслѣдствіе какой-то большой родственности натуръ, сочетавшихъ и въ томъ и въ другомъ случаѣ черты юмориста и энтузіаста, фантаста и реалиста,—родственности, проявившейся особенно разительно въ близости манеры, стиля письма (оставляя въ сторонѣ нѣкоторую близость міросозерцанія). Изъ литературы 40-хъ годовъ вѣроятнымъ представляется вліяніе „Пустого дома“ Гоффмана на Лермонтовскій „Отрывокъ изъ начатой повѣсти“. По приѣмамъ сочетанія фантастическаго элемента съ реальнымъ близко къ Гоффману стоитъ Ал. Толстой въ своемъ юношескомъ рассказѣ „Упырь“. Вліяніе Гоффмана на нашего поэта устанавливается на основаніи болѣе реальныхъ данныхъ, чѣмъ однѣ параллели. Извѣстную роль тутъ должно было сыграть воспитаніе Ал. Толстого въ домѣ дяди, Перовскаго-Погорѣльскаго. Особенно значительнымъ представляется вліяніе Гоффмана на созданіе Ал. Толстымъ типа Донъ-Жуана. Засвидѣтельствованное необычайно сильное увлеченіе Гоффманомъ Достоевскаго объясняетъ многія ихъ совпаденія какъ въ фабулѣ, такъ и въ пристрастіи къ опредѣленнымъ типамъ, а также въ нѣкоторыхъ приѣмахъ творчества. Отголоски Гоффмана найдутся далѣе у Дружинина, хотя вліяніе Гоффмана на него, какъ на балетриста, нельзя установить. Интересное и довольно неожиданное совпаденіе съ Гоффманомъ находится у другого писателя того же поколѣнія, Григоровича, въ „отрывкѣ изъ романа“ „Петербургъ прошлаго времени“, но пока едва ли можно считать себя въ правѣ опредѣленно высказаться по этому поводу. Заключительная часть реферата была посвящена отношенію Вл. С. Соловьева къ Гоффману, который былъ однимъ изъ любимѣйшихъ его писателей, и творчество котораго оказало большое вліяніе на разработку взглядовъ Соловьева на фантастику въ поэзіи. Одинъ изъ участвовавшихъ въ преніяхъ по поводу доклада, В. Н. Щепкинъ нашель, что работа г. Петровскаго даетъ цѣнное собраніе параллелей, самое же вліяніе Гоффмана слѣдуетъ искать не столько въ литературѣ, сколько въ сферѣ идейной вообще, въ переоцѣнкѣ міра.

Докладъ г-жи Лорхъ былъ на тему: „Музыкальное во-
ображеніе Гофмана“. Для него, говорила докладчица, „весь
міръ былъ проникнутъ музыкой, звуками, которые были для
него тѣнями изъ міра сверхчувственного. Эти тѣни-звуки
постоянно присутствовали въ его воображеніи, сливались
съ иными, хранящимися въ немъ образами, и налагали на
эти образы, на ихъ сочетанія, на миеъ, въ которомъ выли-
лось міровоззрѣніе автора, свой субъективный отпечатокъ.

Постоянное присутствіе музыки въ воображеніи Гофмана
вляло на его отношеніе къ дѣйствительности, къ людямъ
и событіямъ, даже на воспріятія, преобразовывая ихъ въ
звуки. Преобразование впечатлѣній реального міра въ звуки
и ихъ сочетанія, а также и обратное явленіе, преобразование
звуковъ въ зрительные образы,—фактъ, хорошо извѣстный
психологii. У Гофмана мы встрѣчаемъ преобразование обоихъ
порядковъ. Это объясняется какъ нервностью и слабостью
его организма, такъ и наслѣдственностью отъ обладавшаго
извѣстною ненормальностью въ области музыкальнаго чув-
ства (отсутствіемъ чувства ритма) отца; другое объясненіе
то, что Гофманъ обладалъ не только музыкальнымъ, но и
пластическимъ воображеніемъ.—При такомъ постоянномъ
присутствіи въ воображеніи Гофмана музыки возможно, быть
можетъ, объяснить ея наличностью нѣкоторые приемы его
литературнаго творчества. Уже Шеффера интересовали эти
вопросы, и въ своей прекрасной работѣ: „Die Bedeutung des
Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns litera-
rischen Schaffen“ онъ подробно разсматриваетъ музыку и
акустику, какъ предметъ изображенія, какъ способъ изобра-
женія (приемъ поэтики), ея вліяніе на поэтической субъекти-
визмъ Гофмана. Не разобралъ онъ лишь вопроса о близости
нѣкоторыхъ приемовъ литературнаго творчества Гофмана съ
музыкальными приемами.—Прежде всего при изображеніи
пейзажа, главнымъ образомъ романтическаго, передающаго
извѣстное настроеніе автора или героя, онъ пользуется пре-
имущественно шумами и звуками. Тамъ, гдѣ онъ пользуется
ими, описаніе представляетъ краткое перечисленіе предме-
товъ, входящихъ въ составъ пейзажа, напоминающее сце-

нарій. Въ смыслѣ красокъ эти пейзажи очень блѣдны и не-
полны.—Неумѣнье пользоваться красками сказывается еще
больше въ описаніяхъ предметовъ, не относящихся къ при-
родѣ. Напр., описаніе нѣкоторыхъ костюмовъ обнаруживаетъ
извѣстный недостатокъ эстетическаго вкуса.

Шефферъ констатировалъ у Гофмана музыкальную кон-
цепцію въ употребленіи и построеніи звуковъ и шумовъ;
нѣкоторое сходство съ музыкальной концепціей можно на-
блюдать и въ созданіи цѣлыхъ литературныхъ сочиненій.
У Гофмана часто рассказъ базируется на сочетаніи двухъ
контрастирующихъ положеній подобно тому, какъ всякое
музыкальное произведеніе имѣетъ въ своей основѣ два
контрастирующихъ предложенія. (Примѣръ: „Die Elixiere des
Teufels“).—Сочетаніе этихъ положеній между собою также
можетъ представлять иногда форму музыкальнаго сочиненія.
„Das Sanctus“, напр., представляетъ въ основѣ своей сход-
ство со схемой Rondo второй формы. Самъ Гофманъ въ письмѣ
къ Кунцу отъ 24 марта 1814 г. говоритъ о томъ, что „Элек-
сиры Сатаны“ были пережиты имъ музыкально, что они на-
чинаются съ Grave sostenuto, затѣмъ наступаетъ Andante
sost. e piano, далѣе слѣдуетъ Allegro forte и т. д. Это при-
знаніе даетъ намъ возможность заключить, что не только
это, но и другія произведенія неразрывно связаны съ музы-
кой. Это же письмо показываетъ, какую роль играли для
Гофмана tempo и сила эмоціональнаго тона.

Въ способѣ своего повѣствованія Гофманъ пользуется
темпомъ такъ же, какъ имъ пользуется музыка, для пере-
дачи опредѣленнаго настроенія. Напр., грустный и томитель-
ный тонъ „Магнетизера“ вызывается бѣдностью дѣйствій и
медленностью ихъ смѣны. Сила эмоціональнаго тона, сопро-
вождающаго рассказъ, постоянно мѣняется въ зависимости
отъ изображаемаго момента и связаннаго съ нимъ настроенія.
Напр., каждый разъ при описаніи пѣнія, при появленіи мо-
лодой, красивой дѣвушки онъ становится нѣжнымъ, dolce e
piano; при вступленіи личностей съ сильной волей и злыми
намѣреніями онъ повышается до forte и полнаго fortissimo
и т. д. Диссонансъ употребляется Гофманомъ двоякимъ обра-

зомъ: во-первыхъ, для изображенія филистерства онъ набираетъ вскользь одинъ диссонансъ за другимъ, не подготавливая ихъ и не разрѣшая, нанизывать цѣлый рядъ фальшивыхъ нотокъ, что придаетъ сообщаемому грязноватый колоритъ. Во-вторыхъ, Гофманъ пользуется диссонансомъ, какъ въ музыкѣ, гдѣ для того, чтобы диссонансъ производилъ впечатлѣнiе чего-то рокового, трагическаго, онъ долженъ наступать послѣ большого подъема или ослабленiя и исполняться *sforzando*. Такое введенiе диссонанса мы видимъ въ „Алексирахъ Сатаны“, въ „Магнетизеръ“ и др. Но нигдѣ Гофманъ, какъ и музыка его времени, не оставляетъ диссонанса безъ разрѣшенiя“.

Между слушателями возникъ любопытный споръ объ отношенiи музыкальной формы къ литературной концепци, объ аналогiи литературныхъ и музыкальных построений и т. под. вопросахъ, которые едва ли могутъ быть рѣшены заключительнымъ мнѣнiемъ предсѣдательствовавшего М. Н. Сперанскаго, замѣтившаго, что „едва ли возможно ограничивать музыкальную область отъ области творчества вообще, что нужно ставить вопросъ шире и обратить вниманiе на законы художественнаго творчества, которые опредѣляютъ какъ созданiе музыканта, такъ и литератора-поэта; напр., Гете, не будучи совсѣмъ музыкантъ, руководился музыкальными законами при созданiи своихъ поэтическихъ произведенiй, у Гофмана, какъ у музыканта, такое пользованiе могло быть еще шире и проявляться чаще“.

IV.

ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА.

Г-нъ Д. Философовъ помѣстилъ въ газетѣ „Рѣчь“ (2—XI—1915) такую статью:

ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА *).

I.

„Все читалъ Серапионовыхъ братьевъ Гофмана. Чудный и великий гений этотъ Гофманъ! Въ первый еще разъ понялъ я мыслью его фантастическое. ...Много объяснилъ я себѣ и самого себя черезъ это чтенiе.. Вспомни повѣсть о трехъ друзьяхъ—это злая сатира на меня. Вообще Серапионовскiй кругъ напомнилъ мнѣ нашъ, московскiй. И много сладкихъ и грустныхъ ощущенiй прошло въ моей душѣ...“

Такъ писалъ Вѣлинскiй Василiю Боткину, въ письмѣ отъ 16 апр. 1840 года.

Были „Серапионовы вечера“ и въ Петербургѣ, въ концѣ тридцатыхъ годовъ. И. И. Панаевъ сообщаетъ, что „серапионовскими вечерами“ назывались литературныя собранiя у преподавателя русской словесности во 2-мъ кадетскомъ корпусѣ, А. А. Комарова. „Къ числу серапионовъ принадлежалъ и П. В. Анненковъ“, прибавляетъ Панаевъ.

На Анненкова эти собранiя произвели большое впечатлѣнiе. Въ известной статьѣ свей „Замѣчательное десятилѣтiе“ онъ вспоминаетъ, какъ именно у Комарова онъ въ первый разъ увидѣлъ Вѣлинскаго, только что перебравшагося въ Петербургъ.

На одномъ изъ такихъ собранiй читалась чья-то повѣсть въ духѣ Гофмана. „Гофманъ—великое имя,—серьезно сказалъ Вѣлинскiй.—Я никакъ не понимаю, отчего доселѣ Европа не ставитъ Гофмана рядомъ съ Шекспиромъ и Гете: это писатели одинаковой силы и одного ряда“.

Въ 1840-мъ году Анненковъ уѣхалъ за границу. Въ письмѣ изъ Берлина, отъ 10-го января 1841 года, онъ сообщаетъ: „Въ Берлинѣ Катковъ хотѣлъ было засадить меня за книгу, да я вырвался и прямо побѣжалъ въ погребъ, гдѣ пьянствовалъ Гофманъ. Тамъ, подъ карти-

*) Т. А. Гофманъ. „Принцесса Брамбилла“ (Каприччио во вкусѣ Калло). Переводъ съ нѣмецкаго бар. В. Энгельгардтъ. Москва. Изд. К. Ф. Некрасова. 1915 г. Цѣна 75 коп.

Ср. Э. Т. А. Гофманъ. „Золотой горшокъ“. Переводъ и предисловіе В. Н. Соловьева. Москва, 1913 г. „Альциона“. Цѣна 1 руб. С. С. Игнатовъ. Э. Т. А. Гофманъ. Личность и творчество. М. 1914 г. Цѣна 1 руб. 25 коп.

ною, изображающей Гофмана в ту минуту, какъ, устремивъ масляные глаза на Девриента, вынимаетъ онъ часы и напоминаетъ знаменитому пьяницѣ-трагику о времени идти въ театръ на работу, а Девриентъ, какъ школьникъ, почесываетъ въ головѣ и высоко поднимаетъ прощальный бокалъ—тамъ усѣлся я и пилъ Іоганнисбергъ“.

Это эпоха наибольшаго увлеченія Гофманомъ въ нашей литературной средѣ. „Серрапіоновы братья“, въ отличномъ переводѣ И. Безсомыкина *), вышли въ 1836 г. Бѣлинскій, не владѣвшій нѣмецкимъ языкомъ, ознакомился съ Гофманомъ именно по этому переводу. Переводили Гофмана и многіе изъ друзей Бѣлинскаго, иногда по его заказу. Кетчеръ перевелъ „Катера-Мура“, Василій Боткинъ „Донъ-Жуана“. Въ 1844 году, когда Бѣлинскій уже отъ Гофмана открещивался, и культурное вліяніе нѣмецкаго романтизма постепенно смѣнялось вліяніями французскихъ, появился и переводъ „Принцессы Брамбиллы“.

Но имя Гофмана русская публика услышала гораздо раньше, еще въ двадцатыхъ годахъ, вскорѣ послѣ смерти нѣмецкаго писателя. Сначала переводились наименѣе характерныя вещи Гофмана, напимѣръ, „Дѣвица Скюдери“. Гофманъ казался занимательнымъ, безобиднымъ рассказчикомъ. Вскорѣ Гофмана оцѣнили глубже, поняли его духъ. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчательно вліяніе Гофмана на „любомудра“, мистика и шеллингянца кн. В. Ѳ. Одоевскаго **).

П. Н. Сакулинъ, специально изучавшій „жизнь и творчество“ Одоевскаго, потратилъ много эрудиціи и силъ, чтобы доказать, что Одоевскій не подражалъ Гофману. При этомъ онъ ссылается на заявленія самого Одоевскаго (относющееся къ 1862 году), что въ 20-хъ годахъ, когда задуманы были „Русскія Ночи“, „Серрапіоновы братья“ Одоевскому были неизвѣстны. Послѣ многочисленныхъ справокъ, сопоставленій и всяческихъ изслѣдованій, профессоръ Сакулинъ приходитъ къ выводу, что „надо признать существенное различіе въ психологіи Одоевскаго и Гофмана“. Какъ будто въ этомъ кто-нибудь сомнѣвался! „Различіе“ между Гофманомъ и Одоевскимъ—объективный фактъ, доступный наблюденію любого профана. Что же касается „средства душъ“, то оно, конечно, не можетъ быть наблюдаемо при „анатомическомъ“ методѣ изслѣдованія. Для этого надо войти въ душу обоихъ писателей... А если подойти къ Одоевскому не извнѣ, а изнутри, то, конечно, въ немъ будетъ найденъ архивариусъ Линдгорстъ!

Гофманъ дѣлилъ всѣхъ людей на двѣ половины: на „музыкантовъ“ и просто „добрыхъ людей“. Именно такой „музыкальной душой“, въ

*) Серрапіоновы братья. Собранія повѣстей и сказокъ. Сочиненіе Э. Т. А. Гофмана. Переводъ И. Безсомыкина. Москва, 1836. 8 т.т.

**) Вліяніе Гофмана на русскую литературу—тема специальной статьи. Мимоходомъ ея касается Алексѣй Веселовскій, въ своей блѣдной и незаслуженно популярной книжкѣ „Западное вліяніе въ новой русской литературѣ“. Особенно интересно несомнѣнное вліяніе Гофмана на Пушкина, Гоголя и Достоевскаго.

гофмановскомъ смыслѣ, и былъ Одоевскій, нѣсколько „юридивый“, комичный, тяготящій къ мистикѣ, фантастикѣ и алхиміи. Весь его обликъ былъ „гофмановскій“. Погодинъ вспоминаетъ квартиру молодого Одоевскаго, въ двадцатыхъ годахъ. Жилъ тогда нашъ любомудръ въ Москвѣ, въ Газетномъ переулкѣ: „Двѣ тѣсныя каморки молодого Фауста были завалены книгами, фоліантами, квартантами и всякими октавами,—на столахъ, подъ столами, на стульяхъ, подъ стульями, во всѣхъ углахъ, такъ что пробираться между ними было мудрено и опасно. На окошкахъ, на комодѣ, на скамейкахъ—склянки, бутылки, банки, ступы, реторты и всякія орудія. Въ переднемъ углу красовался человѣческой стоимости... Къ какимъ ухищреніямъ должно было прибѣгнуть, чтобы помѣстить въ этой тѣсотѣ еще фортепіано... Короче, каморка его была миниатюрою того послѣдняго кабинета, обширнаго, но еще болѣе загроможденнаго, въ которомъ мы всѣ проводили такъ недавно, по пятницамъ вечеромъ, столько добрыхъ часовъ у престарѣлаго хозяина“.

Вѣдь это—страница изъ какой-нибудь повѣсти Гофмана. Именно въ такомъ кабинетѣ многіе изъ героев Гофмана чувствовали бы себя какъ дома. Мелкіе штрихи, разсыпанные по различнымъ мемуарамъ, напимѣръ, въ запискахъ гр. Сологуба, И. И. Панаева, не говоря уже о сочиненіяхъ самого Одоевскаго, его рукописяхъ, изслѣдованныхъ П. Н. Сакулинымъ, только подтверждаютъ вовсе не случайное сходство между двумя „поздними“ романтиками, русскимъ и нѣмецкимъ. Гораздо менѣе опытный и знающій изслѣдователь, вродѣ С. С. Игнатова, навѣрное это подмѣтилъ бы, если бы занялся Одоевскимъ. Книжка Игнатова о Гофманѣ—„молодая“. Въ ней нѣтъ ясной архитектуры, продуманныхъ опредѣленныхъ выводовъ. Но одно достоинство искупаетъ всѣ грѣхи: Игнатовъ любитъ Гофмана, понимаетъ его. Въ немъ есть то „пристрастіе любви“, которое совершенно необходимо при монографическомъ изученіи писателя.

II.

Вторая полоса увлеченія Гофманомъ началась въ девяностыхъ годахъ въ эпоху символизма и декадентства.

Какъ въ 1841 году Анненковъ посѣщалъ въ Берлинѣ кабачекъ Лютера и Вегенера, гдѣ бражничали Гофманъ съ Девриентомъ, такъ, лѣтъ черезъ пятьдесятъ послѣ Анненкова, повлекъ меня туда Александръ Бенуа. Мы тоже спросили Іоганисбергу и вспомнили капельмейстера-чудодѣя...

Вторичный подходъ къ Гофману былъ нѣсколько иной, нежели во времена Одоевскаго, а затѣмъ Бѣлинскаго. Теперь увлекалъ не только писатель Гофманъ, притягивала къ себѣ его многообразная, художественная личность. Его „музыкальная душа“, его всесторонній диллетантизмъ, его пониманіе театра. Режиссеръ, капельмейстеръ были для Гофмана не „талантливыми“ техниками-специалистами, а повелителями цѣлаго міра, чудодѣями, которые одурачиваютъ филистеровъ и вводятъ

чистыя, наивныя, музыкальныя души въ міръ фантастической, но подлинной реальности. Почти во всѣхъ вещахъ Гофмана дѣйствуетъ такой чудодѣй-режиссеръ: Архиваріусъ Линдгорстъ („Золотой горшокъ“), Мейстеръ Авраамъ („Катеръ-Муръ“), Сальваторъ-Роза („Формика“), Челіонати („Брамбилла“). Это все видоизмѣненія того же типа, это все тотъ же Гофманъ, какимъ онъ хотѣлъ быть, это все тотъ же капельмейстеръ-энтузіастъ, импровизирующій и въ жизни, и на сценѣ. Фантастическій театръ казался Гофману гораздо реальнѣе, нежели „мѣщанская драма“, условный реализмъ Гольдони. Понятно, что въ кружкѣ „Міра Искусства“, въ которомъ зародилось столько удачныхъ театральныхъ начинаній, Гофманъ былъ „своимъ“ человѣкомъ. „Теоріи“ Гофмана въ этомъ кружкѣ не дебатировались. „Ученіе“ его не приводилось въ систему. Вообще Гофманъ не былъ „учителемъ“, да по существу онъ и не можетъ быть таковымъ. Его любили по-просту, безъ фокусовъ. Но нѣсколько позже, въ слѣдующемъ, что ли, поколѣніи, Гофманъ превратился въ учителя, въ теоретика, у котораго надо именно учиться. Геніальный диллетантъ былъ превращенъ въ эрудита, вѣчный импровизаторъ въ профессора.

Я говорю о „студіи“ В. Э. Мейерхольда, о журналѣ „Доктора Депертуто“.

„Комедія дель арте“—таковъ идеалъ этой школы, графъ Карло Гоцци—ея кумиръ. Сотрудники В. Э. Мейерхольда „готовятъ къ печати“ переводъ полного собранія драматическихъ сказокъ графа Карло Гоцци. Послѣдній патриотъ умирающей венеціанской республики пришелся особенно по вкусу „студіи“ Мейерхольда.

Венеція XVIII вѣка хорошо изучена, а П. Муратовъ („Образы Италіи“) даетъ очень сочную картину этой разваливающейся республики, гдѣ внутреннее тлѣніе прикрывалось великолѣпными ризами искусства, гдѣ въ теченіе полугода всѣ, начиная отъ дожа и кончая гондольеромъ, ходили въ маскахъ, и гдѣ жилъ великій фантастъ Карло Гоцци.

Все это очень мило, интересно, „вкусно“, и т. д., и т. д. Но, Боже, до чего печально, когда эту реставрацію „въ кубѣ“ преподносятъ какъ новое, молодое теченіе въ театрѣ!

Гофманъ любилъ Гоцци. Образъ этого чудеснаго старика сливался для него съ не менѣе чудесной Италіей, сказочной страной, о которой онъ всю жизнь мечталъ, въ которой никогда не былъ. Черезъ Гофмана полюбили графа Гоцци и сегодняшніе участники „студіи“. Самъ Гоцци былъ, въ извѣстномъ смыслѣ, Фирсъ изъ „Вишневаго сада“. Въ запертой, затхлои Венеціи пребывалъ онъ безвыѣздно и всю свою долгую жизнь вспоминалъ, какъ встарину хорошо „сушили вишню“. Онъ возстановлялъ „комедію дель арте“, реставрировалъ „народное искусство“, ну вотъ, какъ Ремизовъ пишетъ свои „дѣйства“, очень интересныя, любопытныя для пониманія Ремизова, но, къ сожалѣнію, ненужныя ни народу, ни современному театру. Однако, Ремизовъ, по крайней мѣрѣ, нашъ, русскій. У него есть связь съ нами и съ народомъ. Въ русскомъ языкѣ. Такая же связь была и у народничающаго венеціанскаго графа.

Вѣроятно, для итальянцевъ онъ до сихъ поръ дорогъ. Но что намъ Гекуба? Откуда эта старческая любовь къ реставраціи? Почему это сотрудникъ студіи, Владиміръ Соловьевъ, не сумѣвшій порядочно перевести „Золотой горшокъ“ Гофмана, вдругъ сумѣетъ перевести капризные сказки Карло Гоцци? Сколько тутъ ненужной претензіи, ложной эрудиціи, которая должна прикрывать недостачи въ непосредственномъ творествѣ. Если ужъ выбирать, то право Маяковскій лучше, моложе, культурнѣе, нежели эти Фирсы, желающіе въ Россіи сушить вишни именно такъ, какъ ихъ сушилъ обладатель венеціанскаго „Вишневаго сада“.

Въ связи съ этимъ, новѣйшимъ, нѣсколько дряхлымъ, увлеченіемъ, появилась хорошая книжка Игнатова, о которой я упомянулъ выше, и переводы „Золотого горшка“ и „Принцессы Брамбиллы“.

„Золотой горшокъ“ въ переводѣ Владиміра Соловьева (не „того“ Соловьева, а совсѣмъ другого)—сплошное недоразумѣніе. За рубль продается шесть главъ, то-есть половина повѣсти. Въ предисловіи такое сокращеніе оригинала не оговорено. Ученики „студіи“, вѣроятно, убѣждены, что окончить рассказъ на полусловѣ—верхъ таланта, и что Гофманъ сдѣлалъ это нарочно. Въ довершеніе всего, В. Соловьевъ плохо знаетъ нѣмецкій языкъ. Таинственную комнату колдуньи, торговки яблоками, онъ населилъ „морскими кошками“. Переводчикъ, очевидно, не зналъ, что „заморскими кошками“ нѣмецкій народъ прозвалъ обезьянъ, какъ мы ихъ называемъ „мартышками“.

Переводъ „Принцессы Брамбиллы“ тоже плохъ. Гораздо хуже перевода Соловьева. Иллюстраціи, имѣющія въ данномъ случаѣ большое значеніе, отсутствуютъ. Нѣтъ и шутливо-заискивающаго предисловія автора отъ 1820 года. Наконецъ, нѣтъ никакой руководящей статьи.

„Принцесса Брамбилла“ произведеніе спорное. Во многихъ нѣмецкихъ изданіяхъ его вовсе не помѣщаютъ. Дѣйствительно, „Брамбилла“ написана Гофманомъ довольно поздно, едва ли не изъ-за гонорара. Сравните, какъ хорошо сдѣланъ „Золотой горшокъ“, произведеніе дрезденскаго періода и какъ плохо сдѣлана „Принцесса Брамбилла“. Но, для любителя Гофмана и это неудачное произведеніе должно быть милымъ, какъ поздняя импровизація на раннюю тему. Она написана легко, какъ бы шутя. У переводчика вся легкость исчезла. Что можно сказать о такой фразѣ: „Наша шутка есть именно самъ голосъ этого прообраза, звучащаго изъ нашей души, сквозь лежачій въ душѣ принципъ ироніи, и который нуждается въ жестѣ, точно такъ же, какъ лезащая въ глубинѣ каменная скала заставляетъ струящуюся въ ручейкѣ воду скользить по этой скалѣ волнистыми кругами“.

Такъ переперъ, а не перевелъ, бар. Энгельгардтъ легкую, безпритязательную импровизацію Гофмана.

Но онъ ее, кромѣ того, искажилъ

Челіонати, волшебникъ, мистификаторъ, режиссеръ, словомъ, излюбленный гофмановскій типъ, рассказываетъ нѣмецкимъ студентамъ сказку про короля Эфіоха. Основная „теза“ сказки, что рационализмъ,

логика убивают непосредственное восприятие жизни. Мысль убивает интуицию. Бар. Энгельгардт переводит Anschauung через „воззрѣніе“, и получается совершенно непонятная фраза — „мысль убиваетъ воззрѣніе“ (стр. 75).

Почтенная фирма К. Ф. Некрасова издала много нужныхъ, полезныхъ и красивыхъ книгъ. Въ частности, она издаетъ переводъ классическихъ произведеній литературы. Переведенъ „Адольфъ“ Бенжамена Констана, „Красное и черное“ Стендаля, наконецъ, „Принцесса Брамбилла“.

Удивительно, почему это издатели не воспользовались уже существующими, старенькими, переводами. Притомъ, переводами очень примѣчательными и совершенно забытыми. „Адольфъ“ былъ переведенъ кн. Вяземскимъ, а „Принцесса Брамбилла“, въ 1844 г. неизвѣстнымъ переводчикомъ *).

Старые переводы имѣютъ свою особую прелесть. Они создаютъ извѣстную историческую перспективу, даютъ привкусъ старомодности, который скрашиваетъ недостатки, присущіе всякому переводу. Настоящій, подлинный переводъ есть уже творчество, на что способенъ не всякій переводчикъ. Если же выбирать, то, конечно, читать „Принцессу Брамбиллу“ въ переводѣ 1844 года куда пріятнѣе и, я бы сказалъ, полезнѣе, нежели въ переводѣ 1915 года. Досадно, что фирма Некрасова, очень недавно переиздавшая „Размышленія объ искусствѣ“ Тика въ переводѣ 1826 года, не пошла по этому пути дальше. Редакторъ „Размышлений“, проф. П. Н. Сакулинъ нѣсколько подчистилъ старенькое изданіе, но сознательно сохранилъ основной текстъ коллективнаго перевода нашихъ „любомудровъ“ двадцатыхъ годовъ. Если бы фирма Некрасова, вмѣсто никому не нужной „Брамбиллы“, просто переиздала „Серапионовыхъ братьевъ“ въ переводѣ Безсомыкина, она сдѣлала бы полезное дѣло. Такая книга знакомила бы насъ съ Гофманомъ и, кромѣ того, знакомила бы съ тѣмъ Гофманомъ, съ той русской одеждой его, въ которой онъ увлекалъ кружокъ Бѣлинскаго, Бакунина. Мы имѣли бы не только памятникъ нѣмецкой литературы, но и матеріалъ по исторіи русской литературы тридцатыхъ годовъ.

Лучшія свои вещи Гофманъ написалъ во время великихъ бѣдствій европейской войны, когда родина его была на краю гибели.

„Ни въ какое другое время, какъ въ это печальное,— писалъ онъ другу,— когда живешь со дня на день и радуешься, что еще существуешь, писаніе мнѣ не доставляло больше радости. Какъ будто открывалось передо мною дивное царство, отрывающее отъ ужаснаго гнета внѣшняго міра“.

Наши модные писатели послѣдовали примѣру Гофмана. Арцыбашевъ и Леонидъ Андреевъ сдѣлали попытку создать въ эти тяжкіе дни свое

*) Принцесса Брамбилла. Фантастическая повѣсть Э. Э. А. Гоффманна съ политипажными рисунками. Санктпетербургъ, 1844.

„дневное царство“. Но, увы! они ни на минуту не освободили насъ отъ „гнета внѣшняго міра“. Они только дали почувствовать, насколько трагедія „внѣшняго міра“ серьезнѣе и значительнѣе ихъ вымученнаго творчества.

Д. ФИЛОСОВОВЪ.

Въ „Рѣчи“ отъ 9—XI—1915 появилась

ПОПРАВКА:

Въ своей статьѣ о Гофманѣ я совершенно ошибочно приписалъ переводъ „Золотого горшка“ одному изъ энергичныхъ помощниковъ В. Э. Мейерхольда по „Студіи“, Владиміру Николаевичу Соловьеву.

Какъ мнѣ сообщаютъ, переводъ этотъ сдѣланъ покойнымъ В. С. Соловьевымъ.

Искренно извиняюсь передъ Владиміромъ Николаевичемъ и прошу его вѣрить, что отрицательное мое отношеніе къ чрезмѣрному „историзму“ студіи и „Трехъ Апельсиновъ“ нисколько не умаляетъ моего уваженія къ безкорыстной энергіи такихъ дѣятелей русской сцены, какъ В. Э. Мейерхольдъ и его сотрудники. Надѣюсь, что „Докторъ Дапертутто“ перепечатаетъ настоящую мою поправку въ ближайшемъ выпускѣ своего журнала.

Д. ФИЛОСОВОВЪ.

ОТВѢТЪ ВЛ. Н. СОЛОВЬЕВА НА СТАТЬЮ Г. Д. ФИЛОСОВОФА, „ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА“ И НА ПОПРАВКУ (ДЕНЬ, 12—XI—1915 г.).

(Письмо въ редакцію).

М. Г.

Я чрезвычайно польщенъ тѣмъ, что г. Д. Филосововъ приписалъ плодъ работы великаго Владиміра Сергѣевича Соловьева мнѣ, скромному его однофамильцу. „Золотой Горшокъ“ Э. Т. А. Гоффмана переведенъ на русскій языкъ именно „тѣмъ самымъ“ Соловьевымъ, т. е. философомъ и поэтомъ Владиміромъ Сергѣевичемъ Соловьевымъ, а не „совсѣмъ

другимъ „Соловьевымъ, Владиміромъ Николаевичемъ, сотрудникомъ Студіи Вс. Э. Мейерхольда и „Журнала Доктора Дапертутто“, вашимъ покорнымъ слугой.

Я очень польщенъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ я крайне изумленъ: какъ же это? Г. Д. Философовъ, дѣятельный членъ релігіозно-философскаго общества, того самаго, гдѣ такъ тщательно изучили и изучаютъ творенія Владиміра Сергѣевича Соловьева; и членъ кружка „Міръ Искусства“, гдѣ „Гофманъ былъ своимъ человѣкомъ“,—не знаетъ того, что изданный „Альціоной“ переводъ фантастическаго разсказа „Золотой Горшокъ“ представляетъ собою перепечатку (не полностью) перевода Владиміра Сергѣевича Соловьева, появившагося впервые въ журналѣ „Огонекъ“ („Золотой горшокъ“. Сказка изъ новыхъ временъ, соч. Гофмана, переводъ Вл. Соловьева. „Огонекъ“. Изд. Г. Д. Гоппе въ С.-Петербургѣ. 1880 г. Т. III стр. 459—462, 475—478, 492—495. Т. IV стр. 514—517, 528—530, 562—564, 580—584, 599—601).

Я даже взволнованъ такимъ невѣроятнымъ событіемъ, и невольно происшедшее мнѣ кажется продѣлкой принцессы Брамбиллы, которую г. Д. Философовъ, въ трогательномъ единеніи съ филистерскими теоріями нѣмецкихъ профессоровъ, считаетъ „никому не нужной“.

Этимъ фантастическимъ событіемъ я освобожденъ отъ необходимости вступать въ полемику съ авторомъ статьи „Принцесса Брамбилла“ по поводу выводовъ его о способности моей и моихъ товарищей „перевести капризные сказки Гоцци“, какъ и о нашей „старческой любви къ реставраціи“, „ненужной претензіи“ и „ложной эрудиціи“, о которыхъ упоминаетъ г. Д. Философовъ, въ связи съ нашимъ изученіемъ итальянской импровизованной комедіи

Когда, въ 1841 г., въ Берлинѣ Катковъ и Анненковъ пили іоганнисбергъ въ погребкѣ, гдѣ „бражничали Гофманъ съ Девріентомъ“,—мы знаемъ, что изъ этого вышло; когда же „лѣтъ черезъ пятьдесятъ“ г. Д. Философова, повлекъ туда Александръ Бенуа, и они, вспомнивъ „капельмейстера-чудодѣя“ „тоже спросили іоганнисбергу“,—то вышло изъ этого вотъ что:

1. Владиміръ Сергѣевичъ Соловьевъ „плохо знаетъ нѣмецкій языкъ“.

2. „Принцесса Брамбилла“ оказывается „никому ненужной“.

3. Венецію временъ Гоцци и Лонги г. Д. Философовъ именуетъ „запертой, затхлою“.

4. „Ремизовъ пишетъ дѣйства... ненужныя ни народу, ни современному театру“.

5. Переводъ Безсомыкина, о которомъ Бѣлинскій въ письмѣ своемъ къ Кетчеру (16 авг. 1840 г.) говоритъ: „Бѣдный Гофманъ! Безсомыкинъ искажилъ его „Серапіоновъ“, такъ что теперь ихъ нельзя вновь перевести“...—этотъ переводъ оказывается „русской одеждой Гофмана, которой онъ увлекалъ кружокъ Бѣлинскаго-Бакунина“.

6. На заглавномъ листѣ перепечатаннаго „Альціоной“ перевода Владиміра Соловьева таинственно исчезаютъ 7 буквъ имени и возникаетъ, какъ „deus ex machina“ буква „Н“, долженствующая обнаружить отчество переводчика.

Такъ находить себѣ подтвержденіе въ наши дни Гофманово дѣленіе человѣчества на двѣ половины: на музыкантовъ и просто добрыхъ людей.

ВЛАДИМІРЪ НИКОЛАЕВИЧЪ СОЛОВЬЕВЪ

P. S. Письмо это было направлено въ редакцію „Биржевыхъ Вѣдомостей“ 4-го ноября. Несмотря на неоднократныя завѣренія редактора литературнаго отдѣла—словесно и по телефону,—что письмо принято къ напечатанію главнымъ редакторомъ и появится немедленно,—оно, по оставшимся для меня совершенно таинственными причинамъ, такъ и не было напечатано. Такъ какъ за это время въ газетѣ „Рѣчь“ отъ 9 ноября появилась „поправка“ г. Д. Философова, то, по поводу этой поправки, я долженъ сказать слѣдующее:

1. Извиненіе г. Д. Философова направлено не по адресу, такъ какъ я не могъ быть задѣтъ, а тѣмъ болѣе обиженъ дурнымъ отзывомъ его о переводѣ Владиміра Сергѣевича Соловьева.

2. Что же касается до аттестата въ „безкорыстїи“, который выдалъ намъ почему-то г. Д. Философовъ, то я не представляю себѣ, какъ рѣшился бы г. Д. Философовъ гдѣ-нибудь и когда-нибудь высказать свое сомнѣніе въ „безкорыстной энергіи“ руководителей и сотрудниковъ „Студіи“ и „Журнала Доктора Дапертутто“.

Вл. Н. С.

„Биржевыя Вѣдомости“ (утр. вып.) въ концѣ концовъ напечатали это письмо (12—XI—1915, въ день появленія письма въ „Днѣ“), но оно появилось въ названной газетѣ послѣ того, какъ авторъ передалъ письмо г. редактору „Дня“. Отвѣтъ Вл. Н. Соловьева г. Д. Философову для читателей „Биржевыхъ Вѣдомостяхъ“ явилось такимъ образомъ запоздалымъ.

Москва. Камерный театръ.

„БЕЗУМНЫЙ ДЕНЬ, или ЖЕНИТЬБА ФИГАРО“

Комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ Бомарше.

Камерный театръ всегда былъ склоненъ выдвигать на первый планъ живописную сторону спектакля. Но въ постановкѣ комедіи Бомарше стремленіе театра—декорациями художника искупить недостатки игры и постановки—настолько сильно, что спектакль становится замѣчательнымъ, какъ выразитель одного изъ интересныхъ теченій современнаго театра. Въ этомъ спектаклѣ все построено на художникѣ: актеръ и режиссеръ подчинены его замысламъ—нельзя же назвать значительной, никѣмъ не координированную игру актеровъ различной традиціи¹⁾, какъ нельзя видѣть серьезную режиссерскую работу въ уснащеніи безпомощной композиціи отсебятинами, искажающими сценарій пьесы. Впрочемъ, трудно сказать, въ чемъ болѣе повиненъ режиссеръ—въ своихъ ли „импровизаціяхъ“, или въ сопротивленіи злу художника.

С. Ю. Судейкинъ беретъ одно изъ лучшихъ изобрѣтеній театра: двухкулисный порталъ и просцениумъ. Казалось бы, что такая планировка сцены обязывала къ опредѣленной формулѣ условнаго театра, построенной на соответствующихъ *mise en scèn*'ахъ. Однако, воспользовавшись хорошей формой, какъ условно-декоративнымъ ансамблемъ въ стилѣ

¹⁾ Въ представленіи участвовали: Петипа—пожилой артистъ французской школы, Коонень—бывшая актриса Художественнаго театра и Преображенская—премьерша кинематографа.

XVIII вѣка, художникъ выказалъ большое пренебреженіе ко всему остальному, что не было съ этими заданіями связано.

Отсюда рядъ неудачъ во всемъ, относящемся къ формѣ спектакля, какъ такового.

Кулисы, неиспользованныя какъ средство появленій и уходовъ; загроможденіе просценіума павильонами, нужными лишь въ послѣднемъ дѣйствіи; раздвиганіе безконечныхъ занавѣсей, сценически ничѣмъ не оправданныхъ, и, наконецъ, постановка „интермедіи“, которой нѣтъ у Бомарше и въ которую волей художника превращено свадебное шествіе четвертаго дѣйствія—вотъ наиболѣе показательные моменты этой постановки. Рискаю быть обвиненнымъ въ чрезмѣрномъ педантизмѣ, замѣтимъ также, что замѣна изысканности костюмовъ чувственностью, толкованіе гротесковыхъ образовъ въ манерѣ Бердслея, разнузданные костюмы гитанъ и пламенная животность негровъ представляются намъ весьма несовершеннымъ разрѣшеніемъ театральныхъ заданій французской комедіи XVIII вѣка. Однако, особенно тягостное впечатлѣніе оставляетъ пропускъ знаменитаго монолога Фигаро ¹⁾ и замѣна водевиля безвкусной живой картиной.

Надо думать, что мы изжили время господства литературы въ театрѣ. Теперь театру угрожаетъ художественная диктатура. Быть можетъ эти испытанія театра неизбежны, жаль только, что для даннаго случая карнавалу живописи послужила хорошая пьеса, достойная быть основой праздника театра.

А. Р.

С Т У Д І Я .

¹⁾ Монологъ, очевидно, произносился на первыхъ представленіяхъ пьесы, иначе непонятно молчаніе критики по этому поводу. На спектаклѣ 13 ноября 1915 г. монологъ произнесенъ не былъ.

СТУДІЯ.

(Работы въ сентябрь, октябрь, ноябрь и декабрь 1915 г.).

При возобновленіи занятій въ этомъ году работающимъ въ Студіи было предложено къ руководству:

Составъ работающихъ въ Студіи: 1, въ обученіи; 2, комедіанты.

Находящійся въ обученіи становится комедіантомъ послѣ того, какъ представитъ curriculum vitae, закончитъ вводящія и повѣрочныя занятія и пройдетъ стажъ по усмотрѣнію руководителей Студіи.

Пребываніе въ Студіи не ограничивается опредѣленнымъ временемъ. Занятія прекращаются для тѣхъ, чья работа перестаетъ быть въ планѣ Студіи.

Комедіанту, признанному способнымъ къ исключительнымъ артистическимъ достиженіямъ, можетъ быть предложено вступленіе въ ряды организаціонныхъ силъ созидаемаго театра.

Для работающихъ въ Студіи обязательны всѣ занятія, — вводящія и основныя.

Работающіе въ Студіи должны быть во всякій моментъ готовы къ занятіямъ повѣрочнымъ.

Изученіе необходимыхъ пособій обязательно въ предѣлахъ указанныхъ сроковъ. Журналъ при Студіи — пособие безусловно необходимое.

Спортъ для всѣхъ необходимъ.

Совершенствованіе въ фехтованіи, танцахъ и музыкѣ необходимо. Мастера указываются руководителями Студіи.

Несовмѣстимо съ пребываніемъ въ Студіи:

1. участіе въ какихъ-бы то ни было иныхъ, кромѣ студійныхъ или по порученію Студіи, публичныхъ театральныхъ выступленіяхъ;

2. занятія въ какихъ-либо художественныхъ школахъ безъ вѣдома руководителей Студіи.

Безпорядочное посѣщеніе занятій и опаздываніе къ нимъ нарушаетъ единство усвояемаго матеріала. Занятія разбиты на часы, раздѣленные короткими перерывами. Входъ въ мастерскую возможенъ только въ перерывахъ. Опоздавшій обязанъ самостоятельно восполнить пробѣлъ. Частыя отсутствія и вообще всякая небрежность въ работѣ влечетъ устраненіе отъ участія въ публичныхъ выступленіяхъ.

Письмо, телеграмма или извѣщеніе по телефону обязательны при невозможности быть на работѣ.

Костюмъ, установленный для работы, обязателенъ. Не успѣвшіе переодѣться въ 10-минутный срокъ передъ занятіями считаются отсутствующими на соотвѣтствующій часъ.

Бережливое отношеніе къ аксесуарамъ обязательно для всѣхъ.

Для куренія существуетъ особая комната.

Телефонъ и буфетъ къ услугамъ участниковъ Студіи исключительно въ перерывахъ.

Постороннимъ, кромѣ лицъ, допускаемыхъ руководителями Студіи, входъ въ нее открытъ только въ дни публичныхъ выступлений.

Спектакли Студіи отличаются отъ обычныхъ занятій только присутствіемъ публики. Напряженное вниманіе къ стройности работы, быстрота смѣнъ и присутствіе на мѣстахъ одинаково обязательно въ обоихъ случаяхъ.

Незанятые въ строящейся пьесѣ непременно присутствуютъ при работѣ, чтобы во всякій моментъ быть готовыми вступить на площадку.

Занятые въ пьесахъ собираются по первому же звонку. Быстрота и точность появленія на мѣстахъ передъ выходомъ на площадку входятъ въ составъ игры. Оставленіе площадки въ время работы или подготовки къ ней не допускается.

Каждой пьесой руководитъ правящій изъ числа незанятыхъ въ ней.

Всѣ участники представленія и за сценой занимаютъ мѣста, точно указанныя правящимъ, чтобы не стѣснять входовъ и выходовъ на площадку.

При публичныхъ выступленіяхъ всѣ комедіанты должны быть готовы къ немедленному открытію спектакля за полчаса до объявленнаго начала его.

Распоряженія правящаго исполняются механически. Несогласія могутъ быть заявлены только по окончаніи работы и въ присутствіи мэтра сцены.

Распредѣленіе ролей, объявленное мэтромъ сцены или съ его вѣдома авторомъ пьесы, обязательно.

Установленные художникомъ гриммъ и матеріалы для него, костюмъ и аксесуары обязательны. Никакія произвольныя замѣны не допускаются.

Нарушенія правильнаго теченія жизни Студіи влекутъ: отобраніе роли и недопущеніе къ публичнымъ выступленіямъ; отстраненіе отъ работъ въ Студіи (на время или на всегда).

Средства Студіи (взносы участниковъ и поступленія по журналу) идутъ на содержаніе Студіи и на расходы по изданію.

Участники Студіи вносятъ: 1) при поступленіи 15 руб. (вступительный взносъ, куда входитъ подписная плата на журналъ за текущій годъ); 2) ежемѣсячно—сумму, приходящуюся на каждого по разверсткѣ расходовъ по Студіи; 3) въ ноябрѣ и въ февралѣ по 10 руб. (монтажный взносъ).

Классъ Вл. Н. Соловьева.

Руководитель класса велъ бесѣды съ участниками Студіи по теоріи сценической композиціи *) и обсуждалъ вопросы, связанные съ изученіемъ сценической техники итальянской комедіи **).

Практическія занятія по тому классу раздѣлялись на

1) созданіе большихъ композицій, назначеніе которыхъ состояло въ разработкѣ основного геометрическаго рисунка сложнѣйшихъ *mise en scène* и въ развитіи въ участникахъ Студіи понятія сценическаго ансамбля, и на

2) сочиненіе отдѣльныхъ этюдовъ, преслѣдующихъ разрѣшеніе того или иного заданія чисто технического характера.

Къ первой группѣ слѣдуетъ отнести композиціи:

1) *Счастье планеты царя Магомъта*. Персонажи: Арлекинъ-Фейгинъ или Щербаковъ, Коломбина-Бочарникова, Пьеро—Нечаевъ или Елагинъ, Слуги въ красныхъ колпачкахъ съ желтыми язычками—Петрова или Астафьева и Кулябко-Корецкая, Цвѣточница—Калинина или Цвѣтаева. Слуги просценіума: Зихманъ, Шарарова, Цвѣтаева, Діанина, Лемешева, Макарова, Листова и др. Театральные приборы: занавѣси, три табуретки, мячъ, бутылка, два хрустальныхъ бокала, цвѣты, письмо.

Послѣ второй сцены этой композиціи слѣдовала традиціонная интермедія.

Волшебныя нитки или нескончаемыя страданія бѣлаго Пьеро.

Перечень ея.

Арлекинъ ночью черезъ окно попадаетъ въ комнату Пьеро на мансардѣ. Арлекинъ рассказываетъ публикѣ, что хочетъ одурачить хозяина этой комнаты. Съ необычайной

*) См. статью, напечатанную въ этомъ номерѣ „Къ вопросу о теоріи сценической композиціи“.

**) См. №№ „Журнала Доктора Дапертутто. Любовь къ тремъ апельсинамъ“ 1914, отдѣлъ Студія, классъ Вл. Н. Соловьева.

серьезностью онъ начинаетъ приводить свой замыселъ въ исполненіе.

Стукъ въ двери. Арлекинъ прячется. Пьеро входитъ. Онъ очень веселъ. Онъ снимаетъ цилиндръ и пальто, которые бережно кладетъ на вѣшалку. Онъ садится передъ зеркаломъ и любитъ самимъ собою и котильонными орденами, которые онъ получилъ сегодня вечеромъ на маскарадѣ. Сонъ овладѣваетъ имъ. Загасивъ свѣчу, онъ ложится на жесткую постель.

Арлекинъ начинаетъ дергать за нитки попугая, вѣшалку, зеркало и кровать, которыя сбѣгаютъ со своихъ мѣстъ и пугаютъ Пьеро. Пьеро страдаетъ, бѣгая по сценѣ, какъ молодой влюбленный, потерпѣвшій въ *первый разъ* неудачу.

Онъ замѣчаетъ Арлекина, автора этихъ ночныхъ продѣлокъ и бьетъ его длинными бѣлыми перчатками.

Арлекинъ исчезаетъ. Зеркало, кровать, попугай и вѣшалка заворачиваютъ Пьеро въ театральныя занавѣсы и прогоняютъ его со сцены подъ свистки и удары трещетки, нечаянно забытой Арлекиномъ.

Роли въ интермедіи распредѣлены были такъ: Арлекинъ—Нотманъ или Смиринъ, Пьеро—Елагинъ или Щербаковъ, Вѣшалка—Ильяшенко или Рабиновичъ, Попугай—Калинина, Зеркало—Бочарникова или Яковсонъ. Кровать—Кулябко-Корецкая и Петрова. Театральныя приборы: занавѣси, стулъ со свѣчой, табуретка для Арлекина.

1) *Фрагменты къ сказкѣ „Три инфанта“* Персонажи, три инфанта—Ивановъ, Форсель, Сурушкинъ. Шутъ—Смиринъ или Емельяновъ, свита принцевъ—Кулябко-Корецкая и Петрова, гѣлохранители—Нечаевъ и Елагинъ или Цванзигеръ и Діанина, лѣсъ—Цвѣтаева, Рашевская, Астафьева, Бочарникова и др.

3) *Исторія объ одномъ ревнивомъ мужѣ и о веселомъ ужинѣ въ загородной дачѣ, окончившемся слишкомъ печально*. Персонажи: Кавалеръ—Фейгинъ, Дама—Цвѣтаева, Мужъ дамы—Щербаковъ. Слуги загородной дачи: Кулябко-Корецкая и Петрова. Театральныя приборы: занавѣсы, столъ,

и табуретки, двѣ шпаги, шляпы, плащи, свѣчи на столѣ, кинжалъ.

Ко второй группѣ слѣдуетъ отнести этюды:

1) *Игра въ карты*. Работаютъ: Кулябко-Корецкая, Петрова, Цвѣтаева, Астафьева, Листова, Ивановъ, Форсель, Нечаевъ.

2) *Арлекинъ—Ходатай свадебъ*. Работаютъ: Бочарникова, Ильяшенко, Нечаевъ, Форсель, Емельяновъ, Ивановъ.

3) *Изъ ничего ничего и не вышло*. Работаютъ: Бочарникова, Калинина, Зихманъ, Шарарова, Калинина, Геннингъ, Фугенфирова, Листова, Якобсонъ, Нотманъ, Форсель и др.

Классъ Вс. Э. Мейерхольда.

(Техника сценическихъ движеній).

I. Попытка отъ упражненій въ техникѣ сценическихъ движеній перейти къ работѣ надъ отрывками изъ драмъ со словами:

а) *Сцена безумія Офеліи („Трагедія о Гамлетѣ принцѣ датскомъ“)*.

Офелія—Бочарникова,

Король—(чередующійся всегда случайный составъ исполнителей),

Королева—Ильяшенко,

Горацио—Нечаевъ,

Слуга просцениума—Геннингъ.

Прошлогодній сценарій, когда временно были отняты слова, представленъ въ новомъ видѣ, переработанномъ для новаго случая—введены слова.

Исполнительница роли Офеліи борется съ претенціозными мизансценами и со слащавыми жестами (столь понравившимися театральнымъ рецензентамъ прошлогоднихъ выступленій) во имя наивной простоты подлиннаго балагана.

Пѣсенки еще не положены на музыку. Временно допущенъ аккомпаниментъ: постукиванія бамбуковой палочки по дощечкѣ (помни, что произносишь стихи и что нѣтъ и не будетъ той свободы, которую ищетъ обыкновенно актеръ въ „переживаніяхъ“ безъ подчиненія формѣ; смотри какую радость можетъ стать свобода возможная и въ подчиненіи). Что кажется легко доступнымъ актеру-музыканту становится недоступнымъ актеру съ еще непроснувшейся музыкальностью. Данный отрывокъ служить для работы дважды: въ сентябрѣ и въ декабрѣ. Перерывы въ сценической работѣ слѣдуетъ принять какъ систему. Рядъ неудачъ первыхъ сеансовъ сглаженъ сдѣланнымъ въ данной работѣ перерывомъ; въ перерывѣ воображеніе не спитъ потому только, что уже дана воображенію пища. Напряженность такъ называемыхъ „переживаній“ смѣнилась нѣкоторымъ поблескиваніемъ воображенія, явившагося освободить нетерпящую никакихъ тормазовъ технику сценической игры. Удачу въ работѣ надъ даннымъ отрывкомъ можно ждать только тогда, когда окончательно будетъ преодоленъ балетность дунканскаго толка и когда выступить на сценическую площадку воля жонглера, распоряжающагося рѣчью, какъ шариками, которые, разрѣзая волнами взлетовъ сферу, что надъ головой актера, даютъ свои напѣвы и свои ритмическія постукиванія (ритмъ и риемы). Запомни театральнй терминъ „бросать слова“; спроси себя: умѣешь ли владѣть дыханіемъ; не портитъ ли твое такъ называемое „переживаніе“ размѣренности твоего дыханія; можетъ быть надо спросить какого-нибудь испытаннаго въ этомъ дѣлѣ индуса—что онъ знаетъ объ искусствѣ дышать.

Въ вопросѣ о „переживаніяхъ“ на сценѣ пора договориться до чего-нибудь рѣшающаго. Для почитателей Оскара Уайльда вопросъ этотъ давно рѣшенъ заявленіемъ актрисы Сибиллы Венъ въ „Портретѣ Доріана Грея“: „я могла изображать страсть, которой я не чувствовала, но я не могу изображать той страсти, что сжигаетъ меня, какъ огонь“.

Студія поставила себѣ задачу—построить спектаклемъ „Трагедію о Гамлетѣ принцѣ датскомъ“ безъ пропусковъ

нѣкоторыхъ сценъ и безъ купюръ въ отдѣльныхъ сценахъ. Такая постановка могла бы быть осуществимой лишь въ томъ случаѣ, если бы въ работѣ надъ двумя-тремя отрывками изъ данной пьесы удалось найти ключъ къ исполненію шекспировскихъ трагедій. Конечно, только по изученіи формы и при возпостроеніи ея на сценѣ можно было бы считать пьесу инсценированной.

Вспоминается разсказъ ученаго объ успѣхѣ въ 60-тыхъ годахъ XVI столѣтія на лондонскихъ сценахъ трагедіи „Камбизъ“ Томаса Престона. Отмѣчая успѣхъ пьесы „lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth“, вотъ куда обращаетъ онъ наши взоры. Не посмотрѣть-ли на трагедію о Гамлетѣ, какъ на пьесу, гдѣ плачь слышенъ въ веселыхъ шуткахъ, свойственныхъ театру? Не забыть-ли навсегда всякіе споры ученыхъ о сильной или слабой волѣ Гамлета и о всякихъ „тенденціяхъ“ автора, навязанныхъ ему во что бы то ни стало. Осталось и въ шекспировскую эпоху то, чѣмъ отмѣчено время дошекспировскаго театра: „вся гамма художественныхъ впечатлѣній исчерпывалась только двумя нотами—печальной и веселой; при чемъ печальное часто смѣшивалось съ ужаснымъ, а веселое съ каррикатурнымъ; промежуточные же ноты, выразившія болѣе утонченныя ощущенія, возбуждались весьма слабо. Отъ музыки, пѣсни, театральной пьесы и т. п. народъ требовалъ, чтобы она или глубоко взволновала его, или разсмѣшила до слезъ; если же эти результаты достигались вмѣстѣ одной и той же пѣсней или пьесой тѣмъ лучше*)“. Въ трагедіи о Гамлетѣ на лицо чередованіе высоко-патетическаго и грубо-комическаго не только въ цѣломъ, но въ отдѣльныхъ роляхъ (въ главной въ особенности). Воспроизвести эту особенность, какъ своеобразный сценическій

*) Н. Стороженко. „Предшественники Шекспира“. Т. I. Лилли и Марло. СПб., тип. Демакова, 1872, стр. 89.

эффектъ, значить построить то зданіе, единственное, въ которомъ актеру легко и занятно будетъ *играть*.

- в) 2-я картина „Каменнаго гостя“ А. С. Пушкина.
Лаура—Рашевская и Фетисова,
Донъ-Карлосъ—Нечаевъ,
Донъ-Жуанъ—Нотманъ,
Гости: Ивановъ, Елагинъ, Сурушкинъ, Цванцигеръ,
Форсель, Смирновъ, Щербаковъ.

Два періода въ работѣ: 1) Словъ нѣтъ; построеніе картины въ формѣ пантомимы (подготовленіе къ принятію словъ), 2) движенія и слова согласованы.

Работа надъ пьесой находится еще въ начальномъ періодѣ.

На вѣрномъ пути въ исканіяхъ своихъ Нечаевъ.

II.

1) Два фрагмента по классу сложныхъ композицій.

- а) *Охота*,
б) *Безъ названія (персидская)*.

Въ „Охотѣ“ Кулябко-Корецкая обнаружила мастерство сценической техники въ манерѣ японскихъ актеровъ школы, показанной въ Россіи замѣчательной артисткой Ганако. Театральный реализмъ не есть выраженіе проходящихъ передъ зрителемъ явленій жизни, перенесенныхъ на сцену. Игра Кулябко-Корецкой у самой грани театрального и натурального, но комедіантка, ступая возлѣ этой грани, ни разу не наступаетъ на самую грань и не знаетъ компромисснаго балансированія между той и другой областью. Комедіантка всю свою игру строитъ только въ сферѣ театральной правды, а тамъ, гдѣ она хочетъ всецѣло завладѣть сердцами своей публики, она беретъ за такіе эффекты, которые обманно показываетъ (всего на какую-то секунду) явленіями натуралистическими, чтобы тотчасъ же снова вернуть зрителя въ область явленій, лишь сценѣ присущихъ.

III.

Тренировка въ технику сценическихъ движеній.

Три этюда:

1) Работаютъ: Кулябко-Корецкая, Смирнова, Смирновъ. Предметы: красный плащъ, метелочка, шляпа.

2) Работаютъ: Діанина (Ивановъ, Сурушкинъ) и Елагинъ (Ивановъ). Предметы: двѣ короткихъ бамбуковыхъ палочки, тамбуринъ, шляпа.

3) Работаютъ: Цвѣтаева (Ильяшенко, Смирнова), Ивановъ (Смирновъ), Астафьева. Предметы: письмо, бамбуковая трость, цвѣтокъ, черный плащъ, книга.

Въ первыхъ двухъ этюдахъ дѣйствія комедіантовъ со-
тканы изъ элементовъ подлиннаго акробатизма (см. о ба-
лаганныхъ гистріонахъ въ кн. I-ой 1915 г. Люб. къ тремъ
апельс., стр. 77). 3-ій этюдъ не претендуетъ дать рабо-
тающимъ въ немъ больше того, что далъ прошлогоднимъ
членамъ Студіи Colin-Maillard.

Званіе Комедіантки Студіи присуждено первой за время
существованія Студіи г-жѣ А. И. Кулябко-Корецкой (всту-
пила въ Студію въ 1913—1914 г.).

ХРОНИКА.

**КОНСТАНТИНЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ
ВАРЛАМОВЪ.**

Скончался 2-го Августа 1915 года.

МАРІЯ ГАВРИЛОВНА САВИНА.

Скончалась 8-го Сентября 1915 года.

Въ Парижѣ скончался одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ современныхъ французскихъ писателей Реми де Гурмонъ (на русскій языкъ переведены „Le livre des masques“, „Le songe d'une femme“ (подъ заглавіемъ „Леда и Джоконда“).

Въ Александринскомъ театрѣ 29-го октября состоялось 500-е представленіе „Ревизора“ Н. В. Гоголя. Въ спектакль участвовали заслуженные артисты Императорскихъ театровъ Н. С. Васильева, В. Н. Давыдовъ, Р. Е. Аполлонскій.

Въ репертуаръ Маринскаго театра включенъ „Соловей“ Игоря Стравинскаго. Декорація А. Я. Головина, постан. Вс. Э. Мейерхольда.

В. Н. Давыдовъ имѣлъ выдающійся успѣхъ въ роли Кузовкина, въ „Нахлѣбникѣ“ Тургенева.

Въ спектакляхъ для учащейся молодежи въ Михайловскомъ театрѣ „Благочестивая Марта“ Тирсо де Молина идетъ въ прозаическомъ переводѣ, „Адвокатъ Пателенъ“, авторъ котораго до сихъ поръ не установленъ, представляется въ одной изъ позднѣйшихъ комедійныхъ пьесъ, а не въ первой редакціи средневѣковаго фарса.

Французскіе спектакли въ Михайловскомъ театрѣ открылись драмой Сарду „Patrie“, въ которой впервые выступилъ передъ русской публикой Germaine Dermose, трагическая актриса исключительныхъ данныхъ.

Въ Петроградѣ и Москвѣ съ большимъ успѣхомъ выступали японскіе музыканты, г-жа Юнекава и г.г. Юнекава и Накао.

Въ репертуарѣ Суворинскаго театра, наряду съ „Лелечкиной карьерой“ и пьесой изъ жизни проститутокъ „Кровь“, премириванной на конкурсѣ имени А. Н. Островскаго, промелькнули „Игроки“ Н. В. Гоголя и „Адриенна Лекуверрь“ Скриба (декораціи Яна Гурецкаго весьма цѣнны теоретическими заданіями).

На Офицерской въ театрѣ В. Ф. Комиссаржевской, гдѣ впервые шелъ „Балаганчикъ“ Александра Блока, новый театръ Л. Б. Яворской, начавшій свои спектакли „Школой злословія“ Шеридана и „Ея первой пьесой“ Шоу, нашель свой гвоздь сезона: „Законъ дикаря“ Арцыбашева.

Музыкальная драма поставила оперу К. Дебюсси „Пелеасъ и Меллиссанда“. Варварскія купюры въ музыкѣ, инсценировка оперы въ манерѣ бытовыхъ комедій Островскаго, безграмотный переводъ Лапицкаго и, наконецъ, декорации, напоминающія то *cartes postales* въ духѣ *secession'a*, то сытинскія олеографіи (художникъ въ прошломъ году представляль въ Мирѣ Искусства), приводятъ къ полной невозможности слушать твореніе Дебюсси въ этомъ театрѣ.

Постановка въ театрѣ „Музыкальной драмы“ оперы Верди „Аида“ еще разъ показала несостоятельность проводимаго въ этомъ театрѣ принципа опернаго натурализма. Даже невиданные у насъ натуралистическіе трюки, вродѣ пальмъ изъ папье-маше, не могли искупить убогости художественнаго замысла и безвкусія его выполненія. Стремленіе сочетать при постановкѣ барельефность (декорация задняго плана выдвинута почти къ рампѣ) съ жизненной правдой привело къ отсутствію въ спектаклѣ необходимой цѣльности и устойчивости. Любопытная сама по себѣ попытка дать увертюру при поднятомъ занавѣсѣ была въ конецъ испорчена неритмичной и суетливой игрой толпы. Вездѣ сказывалось характерное для „Музыкальной драмы“ отсутствіе координаціи сценическаго дѣйствія съ музыкой. Знаменитое триумфальное шествіе Радамеса проходитъ при статуарной неподвижности огромныхъ массъ народа, заполняющихъ авансцену и скрывающихъ отъ публики появленіе героя и его немногочисленныхъ воиновъ. Игра актеровъ, полуусловная, полуреальная, еще болѣе подчеркиваетъ невозможность соединенія условности съ этнографіей хотя бы и архаической.

Театръ имени В. Ф. Комиссаржевской въ Москвѣ открыль сезонъ драматической сказкой Ф. Сологуба „Ночныя пляски“. Второй постановкой театра былъ инсценированный разсказъ Гофмана „Выборъ невѣсты“.

Камерный театръ въ Москвѣ открылся „Свадьбой Фигаро“. Собираясь поставить въ этомъ году „Короля-Оленя“ гр. Карло Гоцци, театръ, какъ видно, надѣется поправить ошибку прошлаго года—постановку „Вѣера“ Гольдони.

Намъ сообщаютъ изъ Москвы: „3-го октября открылась студія С. М. Вермеля по искусству театра. Въ программѣ Студіи: импровизация, сце-

нической гротескъ, жонглированіе, эстетика театра, музыка въ театрѣ, представленіе слова и др.“. Уже изъ приведенной программы видно, что за исключеніемъ подозрительной „эстетики театра“ Студія Вермеля, пытается взять принципы сценической техники, добытые Студіей Вс. Э. Мейерхольда; намъ сообщаютъ, къ нашему изумленію, что слушателямъ Студіи Вермеля предлагаются для разработки еще и сценаріи этюдовъ, пьесъ и пантомимъ, сочиненныхъ и инсценированныхъ въ студіи Вс. Э. Мейерхольда и составляющихъ ея исключительную авторскую собственность.

Въ художественномъ бюро Добычиной—выставка памятниковъ русскаго театра изъ собранія Л. И. Жевержеева. Эскизы декораций, рисунки костюмовъ и макеты.

Вышелъ новый и значительный журналъ „Музыкальный Современникъ“ (ежемѣсячникъ съ еженедѣльными выпусками хроники), подъ редакціей А. Н. Римскаго-Корсакова и при ближайшемъ участіи: Ю. Вейсбергъ, В. Г. Каратыгина, проф. И. И. Лапшина, А. В. Оссовскаго, П. П. Сувчинскаго и Ю. Д. Энгеля.

Печатается первый томъ полнаго собранія драматическихъ сказокъ графа Карло Гоцци, въ переводѣ Я. Н. Блоха, К. А. Вогака, К. В. Мочульскаго и Вл. Н. Соловьева. Въ этотъ томъ входятъ: „Любовь къ тремъ апельсинамъ“, „Воронъ“, „Король-Олень“, „Турандотъ“, „Женщина-змѣя“, „Чистосердечное разсужденіе“ и рядъ вступительныхъ статей переводчиковъ, пр.-доц. В. М. Жирмунскаго и Вс. Э. Мейерхольда о графѣ Карло Гоцци, венеціанскомъ театрѣ, *Commedia dell'arte* и отношеніи Гоцци къ романтической литературѣ.

Книга К. М. Миклашевскаго „La Commedia dell'arte“ удостоена лестнаго отзыва Императорской Академіи Наукъ. Рецензировалъ проф. Д. К. Петровъ.

Я. Н. Блохъ заканчиваетъ переводъ „Безполезныхъ мемуаровъ“ графа Карло Гоцци.

Commedia dell'arte начинаетъ постепенно завоевывать себѣ мѣсто не только въ специальныхъ изслѣдованіяхъ, но и въ общихъ курсахъ исторіи литературы. Такъ въ недавно изданной книгѣ проф. К. Э. Тиандера *) ей отведена цѣлая глава. Авторъ справедливо указываетъ на огромное принципиальное значеніе импровизованной комедіи, какъ един-

*) К. Э. Тиандеръ. Общій курсъ исторіи античныхъ и западныхъ литературъ. Вып. II. Возрожденіе. 1915.

ственного театра, когда актерское искусство эмансипировалось от литературы, и дает краткую, но содержательную характеристику подобного рода представлений, стараясь, поскольку это позволяет сравнительная сжатость курса, объяснить их происхождение и связь с драматической литературой Рима и Средневековья. Если и не со всеми выводами можно согласиться—самая попытка рассмотреть импровизованной комедии под углом зрения ее литературных традиций заслуживает внимания. Страницы, посвященные характеристике отдельных масок, к сожалению не свободны от неточностей. Автор напрасно относит Капитана к старикам и считает Арлекина „подвижным и интеллигентным типом слуги“, тогда как в действительности Арлекину свойственны как раз обратные черты характера — лень, трусость и неповоротливость. Причину этой ошибки, как и всех последующих, следует видеть в том, что К. Э. Тандеръ недостаточно резко разделяет маски итальянские от масок французских, забывая, что, несмотря на общее имя, те и другие по-прежнему диаметрально-противоположны по своей сущности. Приложенный к главе текст сценария „Каменный гость“ дает изложению живую и яркую иллюстрацию.

Вышла книга С. Л. Бертенсона об актеръ Сосницкомъ подъ названіемъ „Дѣдъ русской сцены“. Отдельныя главы этой книги печатались въ „Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ“.

Въ частномъ изданіи (А. М. Кожебаткина и М. М. Блиновой) вышла въ Москвѣ комедія М. А. Кузмина „Венеціанскіе безумцы“. Въ книгѣ воспроизведены въ краскахъ рисунки С. Ю Судейкина, въ декораціяхъ и костюмахъ котораго комедія шла въ январѣ 1914 года въ домѣ Носовыхъ.

Въ изданіи общины Св. Евгеніи выходитъ „Моцартъ и Сальери“, А. С. Пушкина съ иллюстраціями М. Врубеля.

К. Д. Бальмонтъ выступалъ въ Петроградѣ съ лекціей о поэзіи.

Проф. Д. М. Петровъ руководитъ въ текущемъ году просеминаріемъ по Вольтеру. Большое вниманіе удѣляется изученію театра Вольтера.

Проф. И. А. Шляпкинь объявилъ въ текущемъ году курсъ исторіи русскаго театра.

Въ засѣданіи нео-филологическаго общества 26-го октября приватъ-доцентъ С. М. Боткинъ прочиталъ докладъ о театрѣ Аларкона.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Петроградъ, Казанская пл. д. 1-2, кв. 25.—Тел. 532-88

Отдѣленіе журнала въ МОСКВѢ: Садовая, Земляной валъ, д. 31, кв. С. С. Игнатовъ. Тел. 80-26 (обращаться къ Сергѣю Сергѣевичу Игнатову, какъ къ представителю редакціи).

1. Не принятыя для журнала рукописи сохраняются три мѣсяца. Авторы могутъ получать ихъ обратно лично или доставлять на ихъ пересылку (заказной бандеролью) почтовыя марки.

2. При перемѣнѣ адреса подписчики благоволятъ присылать 40 коп.

СОДЕРЖАНІЕ КНИЖЕКЪ 1914 ГОДА:

Кн. 1 (разошлась). Стихи: А. Ахматовой, А. Влока, Ю. Верховскаго и Вл. Пяста.—Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники *commedia dell'arte* I.—Самуилъ Вермель. Моментъ формы въ искусствѣ.—Любовь къ тремъ апельсинамъ.—М. Ф. Г. Образцы ритмической интерпретаціи стиха у русскихъ композиторовъ.—К. Вогакъ. „Роза и Крестъ“.—*Hoffmaniana* (Вл. Княжвина).—Студія.—Хроника.—*Errata*.

Кн. 2 (разошлась). Стихи: З. Н. Гиппиусъ, Э. Сологуба и Вл. Княжнина.—Подрягчикъ оперы въ островахъ канаріискіе (переводъ В. К. Трепиаковскаго).—Вс. Мейерхольдъ, Ю. Вонди. Балаганъ.—Вл. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники *commedia dell'arte*, II.—ст.—Тирсо де Молина и испанскій театр.—Самуилъ Вермель. Иронія и театральность.—Вл. Соловьевъ. „Турандотъ“ гр. К. Гоцци на русской сценѣ.—К. А. Вогакъ. Къ постановкѣ комедій Мольера „Ученныя женщины“ и „Продѣлки Скапѣна“ на сценѣ Михайловскаго театра.—*Hoffmaniana* (Вл. Княжнина).—С. Радловъ. О трагедіяхъ Софокла въ переводѣ Э. Ф. Зѣлинскаго.—Евг. Зноско-Боровскій. Константинъ Эрбергъ. „Цѣль творчества“.—Анаст. Чеботаревская. О театральныхъ диспутахъ.—Студія.—Хроника.—*Errata*.

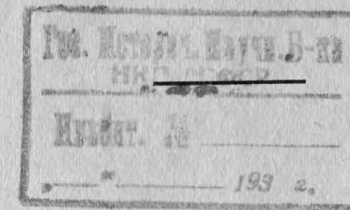
СОДЕРЖАНИЕ КНИЖЕКЪ 1915 ГОДА:

Кн. 3. Стихи: Э. Сологуба, В. Парноха, Сергѣя Радлова и Конст. Эрберга.—К. А. Вогакъ. О театральныхъ маскахъ.—Евгеній Зноско-Боровскій. Обращенный принцъ.—К. Миклашевскій. Основные типы въ „*commedia dell'arte*“.—Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники *commedia dell'arte*, III.—Вл. Лачиновъ. Искусство и ремесло. — Hoffmanniana. — Сергѣй Радловъ. Новыя комедіи Менандра, книга Г. Ф. Церетели.—Хроника.

Кн. 4-5. Отъ редакціи.—Александръ Блокъ. Кармень.—Вольмаръ Люциниусъ. Арлекинъ, пристрастный къ картамъ (Интермедія).—Графъ Карло Гоцци. Чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія возникновенія моихъ десяти театральныхъ сказокъ. Переводъ К. А. Вогака.—В. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники *commedia dell'arte*, IV и V.—Глоссы Доктора Дапертутто къ „Отрицанію театра“ Ю. Айхенвальда.—Влад. Княжнинъ. О нашемъ современникѣ—Аполлонѣ Александровичѣ Григорьевѣ (1822—1864—1914 гг.)—В. С. О книгѣ Гернгросса.—Открытое письмо авторовъ дивертисмента „Любовь къ тремъ апельсинамъ“ А. А. Гвоздеву.—Нѣсколько словъ по поводу постановки лирическихъ драмъ Александра Блока „Незнакомка“ и „Балаганчикъ“ въ аудиторіи Тенишевскаго училища 7—11 апрѣля 1914.—Студія.—Хроника.—Книги, поступившія въ редакцію.

Кн. 6-7. Влад. Княжнинъ. Стихи о Петроградѣ.—В. И. Шухаевъ. Рисунокъ.—Ю. Бонди, Вс. Мейерхольдъ, Вл. Соловьевъ. Огонь (пьеса).—Графъ Карло Гоцци. Чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія возникновенія моихъ десяти театральныхъ сказокъ. Переводъ К. А. Вогака (продолженіе).—Базиліо Локателло. Игра въ приму. Сценарій комедіи. Перевелъ Я. Блокъ.—Вл. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники *commedia dell'arte*, VI, VII.—К. А. Вогакъ. О книгѣ Г. Н. Лукомскаго—„Старинные театры“.—А. М. Брянскій. Русскій Арлекинъ.—Московскіе театры: I. Зереферъ. Зимнее путешествіе въ нѣкоторые московскіе театры изъ Петрограда; II. Сергѣй Игнатовъ. Камерный театр („Сакунтала“, „Жизнь есть сонъ“).—Студія.—Хроника.

Кн. 1-2-3. Отъ редакціи. Стихи Александра Надеждина. Влюбившійся въ себя самого или Нарціссъ. Интермедія на музыкѣ. Въ Санктпетербургѣ. (Переводъ В. К. Тредіаковскаго). Несчастія Пульчинеллы (*Le disgratie de Pollicinella*), комедія изъ сборника Аннибале Серсале ди Казамарчано (предисловіе и переводъ Я. Н. Блоха). Владиміръ Соловьевъ. Опытъ разверстки „Сцены ночи“ въ традиціяхъ итальянской импровизованной комедіи. Приложение къ статьѣ Вл. Соловьева: схемы I, II, III, IV, V, (исп. А. В. Рыковымъ). К. М. Миклашевскій. Объ акробатическихъ элементахъ въ техникѣ комиковъ *dell'arte*. (Справка). Я. Н. Блокъ *Commedia dell'arte* въ Новомъ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза-Ефрона. Докторъ Дапертутто. Сверчокъ на печи или у замочной скважины. Вс. Мейерхольдъ. Бенуа—режиссеръ. В. С. Литературныя замѣтки. Студія. I. Къ 1-му Вечеру Студіи Вс. Э. Мейерхольда 12 февраля 1915 г. (Отзывы ежедневной прессы и замѣчанія редакціи Журнала Доктора Дапертутто). II. Классъ К. А. Вогака. III. Классъ Вс. Э. Мейерхольда. IV. Классъ Вл. Н. Соловьева. V. Классъ Е. М. Голубевой. Хроника. Книги, поступившія въ редакцію. Обложка художника А. Я. Головина.



Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

Второй раздается предисловие и приводятся в начале
словаря музыкальные термины и музыкальные инструменты,
которые встречаются в музыкальном искусстве.

МУЗЫКАЛЬНЫМ СОВРЕМЕННЫМ

Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

Музыкальный словарь, составленный под редакцией
Д. С. Б.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
Книга 4—5—6—7. Годъ изданія второй.

Вышли, разосланы подписчикамъ и продаются въ книжныхъ магазинахъ 2-я книга и 11-й вып. „ХРОНИКИ“
НОВАГО ЖУРНАЛА МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУССТВА

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОВРЕМЕННОКЪ,

издающагося въ Петроградѣ подъ редакціей А. Н. Римскаго-Корсакова, при ближайшемъ участіи Ю. Вейсберга, В. Г. Каратыгина, проф. И. И. Лапшина, А. В. Оссовскаго, П. П. Сувчинскаго и Ю. Д. Энгеля.

СОДЕРЖАНІЕ ЕЖЕМЪСЯЧНИКА:

Текстъ: В. Каратыгинъ—О музыкальной критикѣ; Л. Сабанъевъ—Объ эволюціи звукосозерцанія; А. Кастельскій—О моей музыкальной карьерѣ; А. Дроздовъ—Вглубь или вширь (альтернативы музыкально-просвѣтительной дѣятельности); З. Ф. И. Шалапинъ; Р. Ролланъ—Пеллеасъ и Мелисанда; Война и музыка въ сознаниіи современныхъ музыкантовъ; Peregrinus Thyss—Изъ театральной старины; П. Столпянскій—Музыка и музицированіе въ старомъ Петербургѣ; Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римскаго-Корсакова; I. Витель—Ученіе о гармоніи А. Шенберга; библиографія и нотографія; Письма въ редакцію.

Иллюстрація: Портреты Ф. И. Шалапина и В. Сърова; Два карандашныхъ наброска (Ф. И. Шалапинъ); В. Петерсенъ—Невскій пр., домъ графа Строганова; Даматъ Дамартре—Видъ Большого Театра; Титульный листъ и двѣ страницы партитуры изъ книги „Начальное управленіе Олега“. Снимки съ автографовъ М. А. Балакирева и Н. А. Римскаго-Корсакова.

Обложка журнала работы А. Головина. Журналъ отпечатанъ на бумагѣ верже въ типографіи „Сиріусъ“.

Цѣна въ отдѣльной продажѣ 1 р. 25 к.

Вышли 11 выпусковъ „ХРОНИКИ МУЗЫКАЛЬНАГО СОВРЕМЕННОКА“.

Цѣна выпуска 25 коп.

Принимается подписка на 1915/16 годъ.

Подписная цѣна на годъ съ доставкой 8 рублей.

Подписка принимается въ отдѣленіи конторы журнала—Петроградъ Рыночная, 10, конт. „Сиріусъ“, тел. 583-67.

При подпискѣ въ конторѣ журнала допускается разсрочка. (При подпискѣ—4 р., 1-го декабря—2 р. и 1-го февраля—2 р.). Подробный проспектъ съ программой журнала, спискомъ сотрудниковъ и намѣченныхъ статей высылается по первому требованію бесплатно.

Адресъ Редакціи и Главной Конторы: Петроградъ, Свѣчной пер., д. 2 кв. 12. Тел. 643-07.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
1915. Книга 4—5—6—7. Годъ изданія второй.

ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ, ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ

„СЪВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ“.

ПЕТРОГРАДЪ.

4-й годъ изданія.

Вышелъ № 10 (Октябрь).

СОДЕРЖАНІЕ.

I. Суровые дни.—Ив. Шмелева. II. Мои блужданія.—А. Герцынь.
III. Стихотворенія.—Анны Ахматовой. IV. Жакъ Казоттъ.—Андрея Левин-
сона. V. Влюбленный дьяволъ.—Повѣсть Жана Казотта. Переводъ съ
французскаго.—И. Вальманъ. VI. Стихотворенія.—Вильяма Блейна. Пер.
С. Маршана. VII. Силуэты.—Николая Шапиръ. VIII. Іенни.—Романъ въ 3-хъ
частяхъ.—Сигридь Ундсетъ. Переводъ съ норвежскаго М. Благовѣщенской.
IX. Общественная сатира Карло Гоцци.—А. Гвоздева. X. Формы относи-
тельной солидарности между рабочими и предпринимателями.—Ю. Далев-
снаго. XI. Траурная годовщина.—Виктора Чернова. XII. Изъ писемъ къ
депутатамъ: Д. Заславскаго. XIII. Ограниченіе потребленія въ Германіи.
М. Лурье.—XIV. Германія и Ближній Востокъ, двѣ декларации.—И. Бруси-
ловскаго. XV. Разрозненные страницы.—Григорія Ландау. XVI. Памяти
умершихъ.—Д. И. Тихомировъ.—М. Слѣпцовой; Вильгельмъ Виндель-
бандъ.—С. I. Гессена. Реми-де Гурмонъ.—Н. Пунина. XVII.—Библиографія.

256 стр. текста; Цѣна въ отдѣльной продажѣ 60 коп.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1916 г.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ доставкой и пересылкой: на годъ—7 руб.
на 6 мѣс.—4 руб. на 3 мѣс.—2 руб. 25 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ Главной конторѣ журнала—Петро-
градъ, Загородный пр., 21, въ крупныхъ книжныхъ магазинахъ и во
всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ.

Издательница С. И. Чацкина.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО
1915. Книга 4—5—6—7. Годъ изданія второй.

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ СКАЗОКЪ графа **КАРЛО ГОЦЦИ**

при ближайшемъ участіи *Я. Х. Блоха, К. А. Во-
гака, В. Х. Соловьева, В. Мейерхольда и др.*

Настоящее изданіе будетъ заключать въ себѣ полный пере-
водъ десяти Fiabe, рядъ вступительныхъ статей, комментарий,
библиографич. указатель и рядъ иллюстрацій итальянскаго
театра XVIII в.

7-й ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

Открыта подписка на 1916 годъ
на иллюстрированную, освѣдомленную и самую распространенную
въ Ю.-З. краѣ дешевую газету:

ЮЖНАЯ КОПЪЙКА.

Ежедневно выходитъ въ г. Кіевѣ
по программѣ большихъ столичныхъ газетъ.

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА:

На годъ	На ½ года	На 3 мѣс.	На 2 мѣс.	На 1 мѣс.
5 руб.	2 р. 50 к.	1 р. 40 к.	1 руб.	60 коп.

Адресъ Редакціи и Главной конторы: г. КІЕВЪ, Бибиковскій бульваръ,
№ 5. Телефоны: 22--71 и 13--37.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЬ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
1914. книга 4—5—1—7. Годъ изданія второй.

ВЪ СКОРОМЪ ВРЕМЕНИ ВЫЙДЕТЪ НОВАЯ КНИГА:

К. М. Миклашевскій.

ТЕАТРЪ ИТАЛЬЯНСКАГО ВОЗРОЖДЕНІЯ.

Часть I.

La Commedia dell'Arte.

Около 300-стр. текста, библиографич. указатель, сценаріи, иллюстраціи.

Изданіе Н. И. БУТКОВСКОЙ въ Петроградѣ.

С. С. Игнатовъ.

Э. Т. А. ГОФФМАНЪ.

Личность и творчество.

Москва 1914 г. Цѣна 1 р. 25 к.

Въ книжныхъ магазинахъ въ Петроградѣ и Москвѣ.

Конст. Эрбергъ.

ЦѢЛЬ ТВОРЧЕСТВА.

Опыты по теоріи творчества и эстетикѣ.

1913 Стр. X+256. Цѣна 1 р. 75 к.

Книгоиздательство „РУССКАЯ МЫСЛЬ“—Петроградъ, Нюстадская, 6.

Содержаніе: Цѣль творчества. (Часть I. Человѣкъ-творецъ. Часть II. Творческій процессъ въ наукѣ и искусствѣ. Часть III. Пресуществованіе).— Красота и свобода.—Цвѣты и кристаллы.—Искусство вожатый.—Тишина.— О воздушныхъ мостахъ критики.—Путь и цѣль въ искусствѣ.—Дѣти и гений.

СЦЕНА и АРЕНА.

ЖУРНАЛЬ РОССІЙСКАГО ОБЩЕСТВА АРТИСТОВЪ

ВАРИЕТЭ и ЦИРКА.

Условія подписки: на годъ—съ пересылкой 5 рублей. Отдѣльный номеръ 25 коп. Членамъ О-ва А. В. и Ц. Скидка 20%.

Редакція и контора: Москвѣ, Пименовскій пер., д. 12, кв. 3. Тел. 2-77-68.

Редакторъ **Ж. Ф. Бутлеръ.**

ТЕАТРЪ ИТАЛЬЯНСКАГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

La Commedia dell'Arte.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Адресъ редакціи и конторы:

Петроградъ, Назанская площадь, д. 1-2, кв. 26. Тел. 532-88.

ЦѢНА КНИГИ 4-5-6-7



1 р. 50к
АПЕЛЬСИНАМЪ

