



любовь къ тѣ-
мъ апельсинамъ

1915

2.

Журналъ Доктора
Лапердюго.

Л.Т.

~~А. В. З.~~

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Время, въ какое мы живемъ, достаточно оправдываетъ нѣкоторое нарушение обычнаго порядка дѣловой жизни. Редакція Журнала Доктора Дапертутто не ждетъ отъ своихъ читателей осужденія за опозданіе, съ которымъ выходитъ въ свѣтъ первая въ 1915 году книга журнала. Совпадающее съ появленіемъ книги завершеніе зимняго періода жизни Студіи даетъ возможность помѣстить заключительный обзоръ ея занятій за этотъ періодъ.

1-й экз.

~~А. 217
54.~~

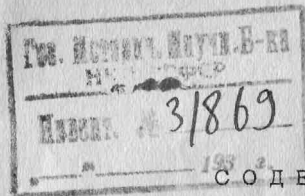
Любовь къ тремъ
ателъскимъ
Журналъ Доктора
Батершутто.

1-2-3

659/3

1915.

ПЕТРОГРАДЪ.



СОДЕРЖАНІЕ.

Стр.

Отъ редакціи.

Стихи. Александра Надеждина 5

Влюбившійся въ себя самого или Нарциссъ.
Интермедія на музыкъ. Въ Санктпетербургѣ.
(Переводъ В. К. Трѣіаковскаго). 23

Несчастія Пульчинеллы (Le disgratie de Pollicinella), комедія изъ сборника Аннибале Серсале-ди-Каза марчано (предисловіе и переводъ Я. Н. Блоха) . 39

Владиміръ Соловьевъ. Опытъ разверстки „Сцены ночи“ въ традиціяхъ итальянской импровизованной комедіи. 57

Приложеніе къ статьѣ Вл. Соловьева: схемы I, II, III, IV, V. (исп. А. В. Рыковымъ). 71

К. М. Миклашевскій. Объ акробатическихъ элементахъ въ технику комиковъ dell'arte. (Справка). 77

Я. Н. Блохъ. Commedia dell'arte въ Новомъ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза-Ефрона. 80

Докторъ Дапертутто. Сверчокъ на печи или У замочной скважины 89

Вс. Мейерхольдъ. Бенуа-Режиссеръ. 95

В. С. Литературныя замѣтки 127

Студія.

I. Къ 1-му Вечеру Студіи Вс. Э. Мейерхольда 12 февраля 1915 г. (Отзывы ежедневной прессы и замѣчанія редакціи Журнала Доктора Дапертутто). . . 132

II. Классъ К. А. Вогака 149

III. Классъ Вс. Э. Мейерхольда 153

IV. Классъ Вл. Н. Соловьева 153

V. Классъ Е. М. Голубевой 156

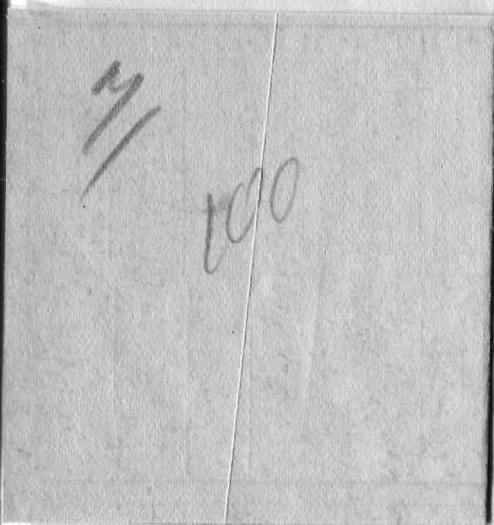
Хроника.

Книги, поступившія въ редакцію.

Обложка художника А. Я. Головина.

Правдоподобіе все еще полагается главнымъ условіемъ и основаніемъ драматическаго искусства. Что, если докажутъ намъ, что и самая сущность драматическаго искусства именно исключаетъ правдоподобіе?

А. С. Пушкинъ.
„О драмѣ“.



Клише обложки А. Я. Головина и сценъ А. В. Рыкова исполнены мастерской Н. И. Бутковской.



Изнуренный борьбою суровой
Прихожу я, малютка, къ тебѣ,—
Только лаской горячаго слова
Помоги мнѣ въ великой борьбѣ!..

Но ты холодно руки отводишь
И твердишь безпрестанно одно...
Одинокая, гордая бродишь,
И какъ встарь затворяешь окно...

Нѣтъ какъ встарь твоего мнѣ привѣта!—
Холодны видно думы твои!..—
Осыпается знойное лѣто
Неумѣлой и дѣтской любви...

Чуждый рабскому недугу
Вѣчной пошлости людской,
Не вѣряю сердца другу,
Сердца полного тоской...

Одиноко, въ заточеньѣ
Раны сердца я лечу;
Отъ людского сожалѣнья
Я скрываюсь и молчу.

Безпощадно жизнь уносить
Свѣтлой юности года,
Сонмъ надеждъ безстрастно косить,
Грозно шепчетъ: никогда!

Неужели, о Всесильный,
На землѣ мнѣ счастья нѣтъ?!
Холодъ чую я могильный,
Грозный мракъ меня гнететь!

Рабъ Твой, Господи, до гроба—
Объ одномъ молю Тебя,
Страхъ, отчаянье и злоба
Пусть не вѣдаютъ меня!

Твой дерзкій взоръ, твой локонъ черный,
Что такъ ласкаль, что такъ маниль,
Я, красотъ земной покорный,
Въ усталомъ сердцѣ скоронилъ.

И много образовъ таится
На сердцѣ трепетномъ моемъ...
И вѣрю—духъ мой возродится
Земнымъ сжигаемый огнемъ...

Настанетъ день—и Богу свѣчи,
Молясь, тѣ образы зажгутъ,
Мой духъ, какъ мудрыя предтечи,
Къ престолу Бога вознесутъ!

Предтечи вѣчнаго сіянья,
Неугасимаго огня!—
Вы для меня обѣтованье
Соединенья съ Богомъ дня!

Эта ночь—бессонна и ненастна—
Тяжело прождать намъ до утра...
Но къ невздамъ жизни будь безстрастна—
Помолись со мной, моя сестра!

„Боже, дай намъ истинное счастье,
„Нашъ великій бракъ благослови...
„Не во имя похоти и страсти,
„А во имя истинной любви!..

„Я хочу ей быть опорой вѣчной
„На земль... а если отойдемъ
„Мы отъ міра къ жизни безконечной,—
„Да пребудемъ въ царствіи Твоемъ!...

Нелегка намъ будетъ жизнь съ тобою!—
Можетъ быть,—какъ эта ночь,—темна;
Можетъ быть, томимые борьбою
Не узнаемъ отдыха и сна...

Но повѣрь: Господь за мигъ страданья
Дастъ блаженство вѣчное, сестра!
Не грусти! исполнятся желанья—
Подождать недолго до утра!..—

Какъ за волной волна—сливаясь, вновь рождаясь,
Колеблясь и журча—катятся дни мои...
То мѣръ кляня, то къ свѣту порываясь,
Не властенъ я прервать ихъ роковой струи.

Взойдетъ луна—сверкають чешуею,
И солнца лучъ дробится въ ихъ водахъ,—
Они всѣ тѣ жъ, и съ роковой струею
Печальныхъ дней я вѣчно не въ ладахъ...

Но не кляню я дней моихъ однообразныхъ.
И ихъ струи сумѣлъ я смыслъ понять,—
Они средь бурь и бѣдъ и мыслей безобразныхъ,
Какъ воды протекутъ и не придутъ опять.

И оттого-то я и солнца лучъ могучій,
И тихій лунный свѣтъ, и гробовую тьму,
И блески молніи изъ-за нависшей тучи—
Какъ Господа глаголь въ смущеніи пріиму.

Одинокая, бѣдная келья,
Въ окна свѣтъ пробивается сѣрый.
Въ ней живу я одинъ въ новосельѣ
Съ моей робкою дѣтскою вѣрой...

Быль и праздникъ: проникнулъ случайно
Солнца лучъ въ мою келью—я ожилъ...
Онъ повѣдалъ мнѣ дивную тайну,—
Незабвенное время я прожилъ.

И игралъ онъ по стѣнамъ холоднымъ.
Я, лоя, цѣловалъ его жадно,
Но онъ взмахомъ мгновеннымъ, свободнымъ
Ускользнулъ отъ меня безпощадно...

И теперь одинокъ я, какъ прежде,
Возмущенъ, какъ безбрежное море...
И слеза нависаетъ на вѣждѣ...
На душѣ безъисходное горе...

С М Е Р Т Ъ .

Ничто не случайно на свѣтѣ—
Едва-ль для забавы
Предъ вами въ мгновенія эти
Всталъ призракъ кровавый...

Жестокая смерть не родного,
Младенца, незримаго нами,
Отравить сурово
Намъ жизнь гробовыми мечтами!

Постигнуть не въ силахъ мы тайны,—
Какъ малыя дѣти...
Ничто не случайно,—
Ничто не безслѣдно на свѣтѣ!

БЕЗДНА.

Рокъ ли виновенъ? Виновны ль мы сами
Въ необычномъ позорѣ?
Страшная бездна легла между нами—
Непобѣдимое горе!

Вѣчно грущу, отъ страданій сгорая...
Душу тревога заботить,—
Какъ я боюсь, что тебя, дорогая,
Страшная бездна поглотитъ!..

По ступенямъ судьбы все выше
Идемъ въ сяннн лучей...
Шумъ жизни съ каждымъ шагомъ тише,
И сердце вѣритъ горячѣй...

И Божьихъ ангеловъ надъ нами
Поетъ хвалу святая рать,
Въ груди горитъ святое пламя
И неземная благодать...

И вѣрю я, что правда въ этомъ
И что исполнилось сіе,—
Вдругъ озаривъ великимъ свѣтомъ
Существованіе мое...

Она живетъ за дальнимъ моремъ
И снятся ей иные сны...
Я, одинокъ съ великимъ горемъ,
Судьбѣ завидую волны.

Вотъ я волна—въ весельи дикомъ
Покинулъ я суровый край,
Внимаю бѣлыхъ чаекъ крикамъ,
Счастливей я ихъ вольныхъ стай.

И вижу берегъ я желанный,
Знакомый домъ, и вотъ она!..
О сонъ, несбыточный и странный!
Ахъ, отчего я не волна?..

ОБЛАКА.

Несутся облака надъ головой моею
По ясной синевѣ.
Минувшихъ дней любви я не жалѣю
Въ какомъ-то торжествѣ!..

Въ моей душѣ инья слышу силы,
Я счастьемъ объять...
И въ облакахъ я вижу образъ милый
И незабвенный взглядъ!..

Но для меня она недостижима,
Какъ эти облака...
Какъ облака она промчится мимо,
Прекрасна и легка!..

Но вѣрю: день придетъ обѣтованный—
Я словно легкій дымъ
Вдругъ подымусь съ земли, любимый и желанный,
И тамъ сольюся съ нимъ!..

Твои пути съ моими розны,
Прощай на вѣкъ...
О, не суди меня такъ грозно,
Я—человѣкъ!

О, я люблю тебя глубоко,
Какъ и тогда...
Какъ и тогда, я одиноко
Влачу года...

Но никогда не позабуду
Блаженныхъ дней,
Хранить твой ликъ съ отрадой буду
Въ душѣ моей!..

Кого бы я въ судьбѣ печальной
Ни полюбилъ,
Но другъ мой прежній, другъ мой дальній
Мнѣ будетъ милъ...

Мы два забытые цвѣтка,
Мы на окнѣ стоимъ теплицы,
Отъ насъ свобода далека...
А въ небѣ ходять облака,
И въ облакахъ мелькають птицы...

Но жизнь въ теплицѣ—только сонъ!
И пронесется вихрь надъ нами
И насъ умчитъ далеко онъ,
И въ землю броситъ сѣменами...

И мы подъ небомъ упадемъ...
И насъ покинетъ вихрь суровый...
Для жизни новой мы взойдемъ
И расцвѣтемъ любовью новой...

Ахъ, той любви не знаю я!
Мнѣ дорога любовь твоя...
И я люблю окно теплицы:
Здѣсь мы съ тобою—два цвѣтка...
А въ небѣ ходять облака
И въ облакахъ мелькають птицы...

Отъ тебя не могъ отвести я взгляда
И въ тебѣ я узнавалъ себя—
Въ тишину невѣдомаго сада
Я ушелъ, надѣясь и любя.

И я знаю—ты придешь—я знаю—
Не напрасно столько долгихъ лѣтъ
Я одну молитву повторяю
И ищу затерянный мой свѣтъ.

Чулъ. въ ночи повѣяло прохладою—
Утра часъ желанный недалекъ!
И глядѣть, смѣясь, сквозь чашу сада
На меня алѣющій востокъ.

АЛЕКСАНДРЪ НАДЕЖДИНЪ.

Предлагаемая вниманию читателя интермедия на музыку „влюбившейся в себя самага или нарцисса“, помещена в сборник „комедии 1733—35 гг.“¹⁾ и переводъ ея принадлежитъ В. К. Тредіаковскому. Эта интермедия, подобно и остальнымъ напечатаннымъ в сборникѣ, разрабатываетъ сценическія положенія, встрѣчающіяся у Мольера. Такъ появленіе Дома Табарана „съ многими слугами наряженными въ Турковъ“ имѣетъ много общаго по своимъ сценическимъ приемамъ съ мольеровской „cérémonie turque“ (Le Bourgeois gentilhomme, acte IV, scene IX).

Роли безъ рѣчей, требовавшія отъ исполнителей значительнаго пантомимнаго дарованія, въ этой интермедіи размѣшены между слѣдующими персонажами: слуга съ зеркаломъ; Люцінда, тайный любовникъ Сцинтиліны; слуги Табарана въ фантастическихъ турецкихъ костюмахъ.

¹⁾ См. „Любовь къ тремъ апельсинамъ. Журналъ Доктора Дапертурго“. 1914 г. № 2, стр. 11; № 4—5, стр. 84—85.

ВЛЮБИВШІЙСЯ ВЪ СЕБЯ САМАГО ИЛИ НАРЦИССЪ.
ИНТЕРМЕДІЯ НА МУЗЫКЪ. ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГЪ, 1734
ГОДА.

ИНТЕРМЕДІЯ ПЕРВАЯ.

Домъ Табаранъ съ однимъ слугою; а потомъ Сцінтїллїна.

Таб. По стану, по походкѣ,
весьма я похожу на танцмейстера;
все мое тѣлодвиженіе, и поклонъ,
ничто иное какъ удивленіе.
ахъ какой пасъ мїнуетной!

Имѣешь ли ты въ карманѣ зеркало? дай оное сюда. Ахъ
какое пригожее лицо! по выше; по ниже! что ты дѣлаешь,
изъ сохи скотина? Ты не умѣешь ничего здѣлать. стои тутъ.
такъ. понизь немного, не столько, чтобъ тебя чортъ взялъ!
по выше, по выше. А! бездѣльникъ проклятой! ты уже у
меня отнимаешь терпѣніе; А я... но не Сцінтїллїна ли то?
увь! то то лицо! то то разумъ! то то королевская красота!
Сцінтї!.. Сцінтї!.. я ужъ умираю, увь!

На мягкой зелени
прохлаждается сладкіи Зефуръ,
съ цвѣтами и съ травочкою,
меня увеселяя.

* * *

Ежелибъ я былъ тотъ Зефуръ,
а тыбъ была мягкая травочка,
любезная моя Сцінтїллїна;
преизрядное бы то было веселіе!

* * *

Сц. Вотъ домъ Табаранъ. притворюсь я, что бутто ево
люблю пристрастно; его денги могутъ мнѣ послужить къ
моему намѣренію.

Таб. Охъ моя... охъ моя... охъ моя... добрыи день, вашему
господству.

Сц. Черезъ глубокии поклонъ, я поздравляю моего госпо-
дина; радость и веселіе свѣта; свѣта, да еще и моего сердца.

Таб. (Прекраснѣшая!)

Сц. (Тото учтивство! то то поступка!)

Таб. (Прекраснѣшая!)

Сц. (Тото прїятность! то то хорошии молодець!)

Таб. Увь! прекраснѣшая! смотря токмо на твои любез-
нѣйшіе факелы.

Сц. Тоестъ, на хорошіе глаза.

Таб. Ла, ла; факелы, и глаза, все то одно; не правда ли?

Сц. (Какъ этотъ дуракъ себя льститъ!) такъ поэтому хо-
рошо это сказано?

Таб. Бокасъ это хвалить (птичка ужъ попадается въ
руки.)

Сц. (Тото прекрасное лицо!).

Таб. (Право; не худо я началъ.). Послушай моя богиня,
ты такое горящее солнце, котораго лучами щолокъ моя
любви весь высыхаеть.

Сц. Мои господинъ, извольте перемѣнить разговоръ; я
столько не заслужила. Черезъ вашъ поступокъ, вы хотите,

чтобъ я вѣрила, что болѣзнь есть здравіе, однакожь вы обманываете себя; ибо я знаю разность, которая находится между чеснокомъ, и смоквами.

Таб. Нѣтъ. нѣтъ; я тебѣ кленуся смертнымъ моимъ мученіемъ, что я умираю по тебѣ, да ужъ почти и умеръ; и что ты моя любезная, моя тишина, мое потопленіе, и мое пристанище.

Сц. Извольте посмотрѣть, какъ онъ смѣется. (указывая на слугу).

Таб. Что ты бездѣльникъ, плутъ, ни къ чему годной чинишь? хочешь ли какъ я тебѣ заплачу твою рядю на спинѣ твоей, висельникъ, палачъ, или сшибу тебѣ носъ долой?

Сц. Не сердитесь, мой господинъ.

Таб. Мошенникъ!... какъ тебѣ кажется? видишь, какъ онъ трепещетъ. Итакъ я тебѣ говорю, что чрезъ твои факелы вѣрное мое сердце, всегда постоянное въ своей вѣрности, теперъ какъ прохожей заблуждающій, или какъ лодка посреде вѣдъ туда и сюда качается, ворочается, мятется, и переворачивается... да ужъ полно; на конецъ, моя любезная я тебѣ люблю пристрастно. Скотина научись... иногда.. часто...

Сц. Извольте взглянуть, онъ еще смѣется.

Таб. А! мясниковъ сынъ! я тебѣ всѣ кишки выпущу.

Сц. И! мой господинъ; помилуйте для сего сердца, которое васъ любитъ, не чините здѣсь такого великаго кровопролитія.

Таб. О трусь!... прекраснѣшая моя!... не лъзя отказать ничего такому хорошему предстателю.

Сц. Нужъ сгонимъ съ солища овецъ нашихъ (то есть, нужъ полно говорить о этомъ) увы мнѣ бѣдной!

Таб. Пастушка, о чомъ ты печалишься?

Сц. Она мнѣ вредитъ сколько можетъ.

Таб. Кто это?

Сц. Она меня убиваетъ всякой часъ.

Таб. Кто это? говори.

Сц. Жестокая моя судьбина.

Таб. Ахъ! проклятая судьбина! какъ? ты смѣешь обижать такую особу, которая пребываетъ подъ нашимъ покровительствомъ?

Сц. Что вы хотите дѣлать?

Таб. Я оную хочу убить палкою? но извольте сказать, что вамъ случилось?

Сц. Въ нынѣшнюю ночь (жестокая фортуна!) воры у меня украли платье, и все, сколько я ни имѣла золота и серебра.

Таб. бѣдная!

Сц. Я хочу кинуться съ горы.

Таб. Вотъ на! развѣ ты дура?

Сц. Извольте меня пустить.

Таб. Подъ сюда.

Сц. Я не хочу больше жить.

Таб. Жить? да надобно ли тебѣ платье? серебро? попроси только, моя Сцінтілліна; ты будешь все имѣть. На вотъ... что-то за чортъ.

Сц. Чтобъ тебя палачъ задавилъ!

Таб. Никакъ ты сего дни пьянь?

Сц. (Со всѣмъ, что я выманю у сего дурака, я убѣгу съ любезнымъ моимъ луцидомъ; онъ меня обѣщалъ за себя взять. Купидонъ! будь благопріятенъ праведному моему намѣренію!)

Таб. Провались къ чорту! чтобъ тебя Плутонъ вычесалъ вилами своими желѣзными! ты меня почти уморилъ.

Сц. Ахъ великая горестъ меня тѣснить.

* * *

Не хочу больше жить,
судьбина жестокая!
болѣзнь меня убиваетъ,
и духу ужъ не стало.
(онъ плачетъ)—(ладно, ладно)
(того утѣха!)—(трѣсни)
я чуюсь, что умираю.

* * *

Съѣдай твое сердце!
Ахъ! Какая великая болѣзнь!
терпѣть не могу больше!
тото чюствительное мученіе!

* * *

Таб. (Ты прямая скотина) бери все, позабудь твою болѣзнь. не пришолъ ли я къ стати для тебя?

Сц. Правда сказать, еще больше къ стати, нежели благополучная карта на всѣ денги.

Таб. Посмотри; эдакъ онъ щерится! кажется, что онъ имѣетъ болѣзнь комическую.

Сц. То есть колическую.

Таб. Какъ изволишь, только кажется, что будто ево ужалилъ оводъ.

Сц. Это значить подлинно, толочь воду въ ступѣ.

Таб. Молчи: потому что желать, чтобъ вынять у меня изъ сердца Сцѣнтгилліну, то слово въ слово хотѣтъ научить осла, чтобъ онъ умѣлъ пѣть.

Сц. Нужъ, съ вашимъ позволенемъ, я вамъ весьма обя-зана, государь мой, домъ Табаранъ.

Таб. Какъ? какъ? и мѣшокъ, и любовь?

Сц. Все будетъ со временемъ.

Таб. Нѣтъ, нѣтъ, общаися мнѣ теперь быть моею.

Сц. Я общаюсь (чтобъ не здѣлать такова дурачества)

Таб. Дай же мнѣ руку.

Сц. На вотъ.

Таб. Рука премилая, и мяконькая!

Сц. Да ужъ полно.

Таб. Какъ полно? Увы! ты думаешь, что я при концѣ моихъ желаній, когда еще я на силу въ началѣ. Да гдѣ мы?

Сц. Не изволите ли видѣть? въ саду.

Таб. Я знаю садъ! садъ! гдѣ я посѣялъ и разсѣялъ мои денги, чтобъ ничего не собрать. Но больше я не могу терпѣть.

Сц. Увы! ежели бы я знала, что вы мнѣ дадите... кто можетъ знать... что послѣ...

Таб. Я тебѣ все отдаю; говори только: что тебѣ надобно?

въ два голоса

Сц. Хотѣлабъ, увы! но вижу,
что того много будетъ.

Таб. Нѣтъ ничево, изволь.

Сц. Я бы хотѣла взять сеи Рубѣнъ.

Таб. Этотъ рубѣнъ? изволь.

Сц. И эти часы съ репетиціею.

Таб. Эти часы? изволь.

Сц. Дворъ и садъ.

Таб. Нѣтъ ужъ, этово много;
тутъ не говорю, изволь.

Сц. Тото изрядной любовникъ!

Таб. Но когда тебѣ отдамъ
дворъ и садъ;
то что ты мнѣ дашь?

Сц. Будете мои Кавалеръ,
станете имѣть любовь со мною.

Таб. Дорогая, ты очюнь дорога!

Вмѣстѣ

Это не по мнѣ.

Сц. Куда хорошь любовникъ!

Таб. Садь! Часы!

Рубинъ! Домъ!

да чтожъ будетъ отъ тебя?

Сц. Будете мои Кавалеръ,

Станете имѣть любовь со мною.

Таб. Такъ! буду имѣть любовь съ тобою!

Сц. Да, мои дорогой!

Таб. Да, моя дорогая!

Вмѣстѣ

Это не по мнѣ.

Конецъ первыя интермедіи.

ИНТЕРМЕДИЯ ВТОРАЯ.

(Домъ Табаранъ съ многими слугами наряжонными въ Турковъ. А по томъ Сцінтілліна, которую за руку ведетъ ея любовникъ). Я тебѣ говорю, что я хочу со всѣмъ здѣсь одѣться, капустная голова; ты думаешь, что ты мудреняе, нежели самая правила, а не знаешь, гдѣ осель держать хвостъ. Такъ то и надлежитъ исполнять сеи вымыселъ, и мы теперь тому обучаемся. мы должны притвориться кор-

серами (морскими разбойниками) и что будто мы тутъ стоимъ для прѣсной воды; но лишь увидимъ Сцінтілліну, которой надлежитъ быть здѣсь, для отъѣзду со своимъ любовникомъ Луціндомъ, то и нападёмъ мы на нея. Ты веть называешься, Шямі ту корну алагъ. А я бешъ какъ? Такъ, такъ: Шярабалагъ. Какъ ужъ они и идутъ. Подаи мои усы, скоро; (болтаеть тутъ онъ нѣчто по варварски) Чалму; ну теперь, исполнись мое намѣреніе!

Сц. Мои дорогой Луціндъ! я трепещу отъ страха: извольте подумать, что для тебя, и для законныя твоея любви, оставляю я отечество и сродниковъ. Ужъ ли мы пришли?

Таб. (Не можно мнѣ сказать, что больше ли она хороша, или больше хитра).

Сц. Любезныи мои Луціндъ! Я не могу больше ийти. извольте меня поддерживать.

Таб. Агагъ, бездѣльники! вы то! вяжите ихъ.

Сц. Охъ ти мнѣ! что то за люди, дорогой Луціндъ! я умираю; какъ?.. Помилуй!..

Таб. Молчи, гаура, мы кожу съ васъ сдеремъ очюнь скоро.

Сц. Ахъ нещастіе,

Таб. А! насназить! Скоро скуите его, и отведите на судно.

Сц. Небо! что то за мученіе? увы жестокие; стойте, и скуите меня такъ же съ нимъ.

Таб. Тово то не здѣлается, по тому что я не кую вмѣстѣ собаку съ чиненными кишками, а что то за чело-вѣкъ?

Сц. Это мои братъ.

Таб. (нѣчто по Варварски) это неправда.

Сц. Повѣрьте чрезъ сія слезы, которыми я мочу твои ноги.

Таб. Ты еще больше лгунья, нежели Эпитафии, (надгробная надпись) онъ твой любовникъ?

Сц. Нѣтъ, говорю вамъ.

Таб. (Также какъ выше) (она меня въ жалость приводитъ) Вѣтъ ты уже моя раба?

Сц. Я отъ того не отпираюсь.

Таб. Поцѣлуй же мою руку.

Сц. Жестокая судьбина! я ли поцѣлую руку у Турка?

Таб. Ты не хочешь слушать?

Сц. Я лучше хочу умереть.

Таб. Нужь вы, убейте эту полонянку.

Сц. Стой, стой; вотъ я готова васъ слушать.

Таб. А а! (такъ же какъ выше).

Сц. Ахъ! жестокая горестъ!

Таб. Вѣроломница! тебѣ быть цѣлою мѣсяць въ такомъ состояніи.

Сц. Неправедные боги!

Таб. Становись на колѣнки.

Сц. О! не къ стати.

Таб. Нужь, ну вы (своимъ слугамъ).

Сц. Вотъ ужъ я, мой господинъ.

Таб. Стань на колѣнки, проси меня.

Сц. Помилуй, государь мой; помилуй меня бѣдную.

Таб. Встань; говори со мною о любви.

Сц. О любви, государь мой? Я не знаю, что это: понеже я дѣвица простая, и безхитростная.

Таб. Какъ ослица кастилланская, да! (такъ же чинить, какъ выше) однако твои глаза мнѣ говорятъ, что ты мастерица въ сеи наукѣ, да вѣтъ ты хотѣла уйти съ своимъ любовникомъ; а я его хочу убить передъ твоими глазами.

Сц. Помилуй, государь мой.

Таб. (такъ же, какъ выше) безъ милости.

Сц. Помилуй.

Таб. Полно; ты плутовка.

Сц. Да хотъ ужъ, увы.

Таб. (такъ же, какъ выше).

Сц. Что то за судьбина!

Вырви мое сердце, о Варваръ!
пей ты мою всю кровь;
но съ Луціндомъ, увы
не чини столько жестокости.

* * *

За что ты его хочешь убить?
вотъ я при твоихъ ногахъ;
для моихъ слезъ помилуй,
государь мой, помилуй!

* * *

Таб. (по маленьку, по маленьку, любовь выгоняетъ мой гнѣвъ).

Сц. (по тому что слезы ни чемъ не помогаютъ, то прежде нежели лишусь я всея надежды, отвѣдаемъ хитрости; кто можетъ знать, чтобъ я не могла поймать двухъ голубей однимъ прикормомъ?) послушай, послушай, государь мой!

Таб. Что ты хочешь?

Сц. Здѣсь близко моего отечества, мы вамъ дадимъ способъ быть богатымъ, ежели вы насъ на волю пустите.

Таб. Что то за способъ?

Сц. Въ сей деревнѣ есть одинъ дворянинъ превесьма богатой денгами, и червонными. и такъ ночью, я тебя введу къ нему, стану его кликать; и онъ понеже меня любить

пристрастно того ради онъ выдетъ отворить мнѣ ворота, и тогда вы его можете взять, и обогатиться.

Та б. (Что то за женщина плутовка! небо знаетъ, къ кому она хочеть подвезть). А какъ имя тому дворянину?

Сц. Онъ называется, домъ Табаранъ.

Та б. (Изрядно! дѣло то до меня идетъ). Такъ по этому ты хочешь плѣнникомъ здѣлать господина Табарана!

Сц. Это правда.

Та б. А! непотребная! я не знаю, кто меня задерживаетъ, что я еще не задавливаю; такъ то вѣрь женскому полу!

Сц. На сихъ горахъ имѣется много множество Овецъ и Козловъ; ежели ихъ кто отгонить, то тѣмъ ему услужить.

Та б. (А! безвѣрная сука!) а ты себѣ ничего не хочешь имѣть изъ покражи?

Сц. Весьма ничего.

Та б. Однако-жъ онъ твой землякъ.

Сц. Я печалюсь о томъ, что онъ еще живъ.

Та б. (Презлая!) Онъ тебѣ никогда ничего не далъ?

Сц. Никогда, ничего.

Та б. Ничего? (Плутовка!) любишь-ли ты его?

Сц. Такъ, какъ кошка сабаку.

Та б. (Чинить какъ выше).

Сц. Что вамъ здѣлалось, мой господинъ?

Та б. Кашель (проклятое порожденіе!) я не могу больше терпѣть; но надобно притворяться еще.

Сц. Пойдемъ ли мы туда. изволь сказать.

Та б. Пойдемъ; и я возму Табарана на твое мѣсто, а тебя отпущу на волю съ твоимъ братомъ.

Сц. Тото щастіе! чтобъ вы всегда, государь мои, были щастливы. Я вамъ поцѣлую ручку.

Та б. (А! измѣнница!).

Радуйся, добрая, добрая!

Я возму Табарана.

тебя пущу на волю.

флара, лара, вотъ тебѣ нехудо по истиннѣ.

* * *

Ну, шенолль, надо пѣть, танцовать;

Табарана возмемъ въ полонъ,

Ты будешь имѣть волю,

и денегъ множество.

флара, лара,

тото будетъ Комедія.

* * *

нужъ, ночь приходитъ, поидемъ туда.

Сц. Кликните товарищеи, да и поидемъ.

Та б. Тотъ часъ, но скажи мнѣ пожалуи, тотъ Табаранъ прямо ли дворянинъ?

Сц. Какой дворянинъ. Онъ мужикъ.

Та б. Мужикъ? (безвѣрница!) скажи мнѣ, разуменъ ли онъ?

Сц. Преглупои человекъ.

Та б. (Дочь одного... не можно мнѣ больше терпѣть) чивъ ли онъ?

Сц. Онъ скупые петуха.

Та б. (Правду ты говоришь!) учоной ли человекъ?

Сц. Какой учоной; скотина.

Та б. Говорить пріятно?

Сц. Какъ лошадь.

Та б. (Хотѣлъ бы я ея сожрать) хорошъ ли онъ?

Сц. Какъ чортъ.

Т а б. (А! ворожика!) скажи мнѣ, знаешь ли ты его хо-рошенько?

Сц. Такъ, какъ будто онъ теперь предомною.

Т а б. Не обманываешься-ли?

Сц. Не обманываюсь.

Т а б. Посмотри... онъ ли?

Сц. Что то я вижу несчастливая!

Т а б. Жестокая! меня отдавать въ полонъ! меня окра-дывать! я дуракъ! я мужикъ!

Сц. Хотѣлабъ я теперь умереть!

Т а б. Я тебѣ не далъ ничего! я скупае петуха! я скотина! говорю, какъ лошадь! дурень какъ чортъ! а! плутовка! воз-мите, и поведите этого человѣка къ судѣ, а она поидеть со мною.

Сц. Что за жестокость! помилуй, государь мой! помилуй.

Т а б. Я хочу тебя отдать въ Юстицію. бѣжать съ лю-бовникомъ! что то за честь?

Сц. Онъ обѣщаль меня взять за себя.

Т а б. Того не довольно, для твоего избавленія; что то ты станешь говорить предъ судьей, что станешь? Когда, ахъ стыдъ! будутъ тебя о этомъ укорять?

Сц. То, что это слабости человѣческія и повседневныя.

Т а б. Такъ, такъ вымыселъ очюнь хорошъ; только на-добно другое нѣчто, нежели тассъ, и Аріостъ, чтобъ тебѣ оправдиться. Нужъ, что то за воронъ? (своему слугѣ).

Сц. Что ты еще говоришь? (слугѣжъ).

Т а б. Стои тутъ.

Сц. Куда ты идешь?

Т а б. Я не знаю, что думать.

Сц. Чемъ это все кончится?

Т а б. Гдѣ Луціндъ?

Сц. Отвѣтствуи, воронъ.

Т а б. Онъ ушоль.

Сц. Ушоль?

Т а б. (Чтобъ тебя моръ убиль). Такъ ты одна поидешь въ юстицію.

Сц. Несчастливая Сцінтіллінна! что тебѣ дѣлать?

Т а б. Смотрижъ, буде тебя Луціндъ не хотѣлъ обмануть, для того онъ и ушоль, чтобъ на тебѣ не жениться.

Сц. Увы! это великая, и самая правда.

Т а б. Нужъ, ступай.

Сц. Ахъ, Табаранъ. по тому что вѣроломной Луціндъ меня оставиль, то вотъ я при твоихъ ногахъ, прости мое преступленіе; я буду тебѣ жена, или умертви меня.

Т а б. (Я умягчился, а кусокъ этого очюнь хорошъ) да станешь-ли ты меня любить?

Сц. Больше нежели себя самую.

Т а б. Даи же мнѣ руку.

Сц. Изволь, вотъ она.

Т а б. Будешь-ли ты моя? и можноль это?

Сц. Ей, ужъ я твоя, по твоеи милости.

Т а б. Только это правда, что сталоь то въ самое ко-роткое время, чево не могло здѣлаться въ цѣлои годъ. Я тебя чиню вольною, и объявляю быть моею женою.

Сц. Мои дорогой сожитель! моя любовь! моя утѣха!

Т а б. Ахъ! коль сладко то удовольствіе, когда оно не-чаянное?

Вмѣстѣ

То то великая радость.

* * *

Въ два голоса

Сц. Начинаю васъ любить,
и по васъ вздыхать.

Таб. Любите только меня,
хорошіе и любезные глаза.

Сц. Такъ, такъ: хорошіе звѣзды

Таб. Такъ, такъ: но отъ всего сердца

Вмѣстѣ

то то удовольствованіе и любовь.

Сц. Вся въ огнѣ, вся въ огнѣ, моя жизнь.

Таб. Весь въ пламени, весь въ пламени, мое сердце.

Вмѣстѣ.

Пожалуй поидемъ прохладиться.

КОНЕЦЪ.

НЕСЧАСТІЯ ПУЛЬЧИНЕЛЛЫ.

(LE DISGRATIE DE POLLICINELLA)

Комедія изъ сборника Аннибале Серсале, графа Казамарчано.
Пер. съ итальянскаго Я. Н. Блохъ.

Переводъ посвящается В. Н. Соловьёву.

ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

Сборникъ сценаріевъ Аннибале Серсале-ди-Казамарчано, изъ котораго мы заимствуемъ помѣщаемую ниже комедію, былъ случайно приобрѣтенъ въ 1897 году Бенедетто Кроче и переданъ имъ въ даръ Неаполитанской Национальной Библиотекѣ *). Онъ представляетъ собой двухтомную рукопись, написанную разными почерками и заключаетъ въ себѣ текстъ 183 сценаріевъ **), изъ коихъ нѣкоторые повидимому принадлежатъ перу самого Аннибале Серсале. Первый томъ рукописи озаглавленъ: „Gibaldone da recitarsi all'impronto.— Alcuni propri e gli altri da diversi, raccolti—Di D. Annibale Sersale conte di Casamarciano“. Второй озаглавленъ нѣсколько иначе: „Gibaldone comico di Vari Soggetti di commedie ed opere bellissime copiate da me Antonino Passante detto Oratio il Calabrese per comando dell'Ecc. mo signor Conte di Casa-

*) Biblioteca Nazionale di Napoli MSS. XI AA. 41.

**) По количеству сценаріевъ это собраніе представляетъ собою наиболѣе полное изъ всѣхъ рукописей, описанныхъ до сихъ поръ. Такъ, рукопись сценаріевъ Локкателло заключаетъ въ себѣ 103 комедіи, книга Фламиніо Скала насчитываетъ ихъ 50, въ рукописи Д. Плачидо Адриани ихъ всего только 18.

marciano. 1700". Несмотря на эту дату, которая, казалось бы, разрешаетъ всё сомнѣнія относительно времени возникновенія сценаріевъ, они какъ по типамъ, такъ и по общему рисунку, должны быть отнесены ко второй половинѣ XVII в. Повидимому Аннибале Серсале и его переписчикъ собрали тотъ матеріалъ, который разыгрывался комедіантами за послѣдніа десятилѣтія, прибавивъ къ нему лишь немного собственнаго сочиненія. Это подтверждается еще тѣмъ, что многіе изъ Казамарчанскихъ сценаріевъ извѣстны намъ въ болѣе ранней сокращенной редакціи. Мы узнаемъ среди нихъ и „Trappolaria“, которую приводитъ Перуччи въ своей книгѣ „Dell'arte rappresentativa“, и нѣсколько комедій Локкателло, и усложненные сценаріи Мальябеккианской бібліотеки *). Впрочемъ всѣмъ этимъ позаимствованиямъ приданъ специфически-неаполитанскій характеръ введеніемъ во всё безъ исключенія сценаріи маски Пульчинеллы, не говоря уже о языкѣ, который носитъ явные слѣды вліянія діалекта и народной площадной комедіи. Характернымъ для даннаго собранія является также и то, что въ цѣломъ рядѣ сценаріевъ втеченіе дѣйствія предполагается перемѣна декорацій, которыя къ тому же нерѣдко уклоняются отъ традиціонной схемы **), вслѣдствіе чего необходимо долженъ былъ измѣниться и весь сценическій рисунокъ постановки. Это обстоятельство нельзя не поставить въ связь съ вліяніемъ испанскаго театра, который въ эту эпоху безраздѣльно господствовалъ на неаполитанскихъ сценахъ, затмѣвая собою національную *commedia erudita*. Испанское вліяніе сказывается и въ цѣломъ рядѣ болѣе мелкихъ чертъ, въ обрисовкѣ нѣкоторыхъ типовъ, наконецъ даже въ самомъ содержаніи сценаріевъ: такъ, среди многочисленныхъ комедій повѣствующихъ о похожденияхъ Ковиелло и Пульчинеллы, мы имѣемъ комедію подъ заглавіемъ *Il Convitato di Pietra* (Каменный

*) Изданы А. Bartoli въ его книгѣ „Scenari inediti della Commedia dell'Arte“. Firenze, Sansoni. 1880.

**) О традиціонной схемѣ построенія импровизованной комедіи см. статьи В. Н. Соловьева „Къ исторіи сценической техники *Commedia dell'arte*“, въ журналѣ „Любовь къ тремъ апельсинамъ“ за 1914 г.

гость), героемъ которой является не кто иной, какъ Донъ Джованни, знаменитый сеvilьскій обольститель.

Личность Аннибале Серсале, трудами котораго собранъ весь огромный сценическій матеріалъ, заключающійся въ рукописи Национальной Библіотеки, до сихъ поръ представляется совершенно загадочной. Несмотря на долгую и упорную работу, которую произвелъ въ неаполитанскихъ архивахъ Бенедетто Кроче **), ему удалось пролить мало свѣта какъ на личность самого графа Казамарчано, такъ и на личность его прилежнаго переписчика Ораціо Калабрезе. Намъ не извѣстно почти ни одной черты изъ ихъ біографіи, нѣтъ никакихъ указаній на то, кто они были и какое отношеніе имѣли къ театру. Изъ того, что Ораціо Калабрезе является псевдонимомъ Антонино Пассанте, можно вывести заключение, что онъ былъ комедіантомъ какой-нибудь странствующей труппы, но какой именно — опять-таки неизвѣстно. Отъ конца XVII в. до насъ дошелъ рядъ списковъ актерскихъ труппъ, но ни одинъ изъ нихъ не заключаетъ въ себѣ этого имени. Остается предположить, что Ораціо Калабрезе былъ актеромъ не у дѣлъ, который не выступая на сценѣ, служилъ переписчикомъ у богатаго сеньѣра, мецената и любителя театра, собиравшаго для просмотра въ часы досуга сценаріи наиболѣе популярныхъ импровизованныхъ комедій. Первый томъ рукописи повидимому переписанъ самимъ Аннибале Серсале и вполне вѣроятно предположеніе Кроче, что комедіи этого тома могли быть сочинены имъ самимъ. Второй же томъ сборнаго содержанія, и если въ немъ и заключаются отдѣльныя произведенія Серсале, то лишь среди послѣднихъ сценаріевъ рукописи, написанныхъ тѣмъ же почеркомъ, что и первый томъ.

Появившіеся въ эпоху наивысшаго расцвѣта итальянской импровизованной комедіи сценаріи Казамарчанскаго сборника наиболѣе сложные и разработанные изъ всѣхъ дошедшихъ до нашего времени. Содержаніе комедій излагается

**) ср. Benedetto Croce „Una nuova raccolta di scenari“, *Giornale storico della letteratura italiana*. 1897.

въ нихъ очень подробно, съ многочисленными указаніями на шутки свойственныя театру *) и съ чрезвычайной запутанностью интриги. Кромѣ того мы находимъ въ этомъ собраніи рядъ любопытныхъ попытокъ созданія commedia dell'arte на драматической и даже на трагической подкладкѣ **)—отдаленные прообразы Гоцціевскихъ фіабъ. Все это дѣлаетъ изученіе даннаго сборника крайне важнымъ для исторіи театра вообще и для правильной оцѣнки импровизованной комедіи въ частности. Къ сожалѣнію эта работа остается пока невыполненной. Изъ всего собранія опубликованы только три комедіи ***) да и то безъ критическаго комментарія—какъ голый матеріалъ.

*) Въ то время, какъ у Локкателло и въ Мальябеккіанскихъ сценаріяхъ мы чаще всего имѣемъ указанія на шутки свойственныя театру въ очень лаконической формѣ—„дѣлають lazzi“,—въ сценаріяхъ графа Казамарчано всѣ lazzi строго опредѣляются и каждый разъ совершенно очевидно, въ чемъ именно они должны состоять.

**) Какъ напр. трагикомедія „Nerone Imperatore“, переводъ которой будетъ помѣщенъ въ одной изъ ближайшихъ книжекъ журнала.

***) Въ книгѣ Е. Del Cerro „Nel Regno delle maschere“, Napoli, 1914. Къ этой во многихъ отношеніяхъ примѣчательной книгѣ мы еще думаемъ вернуться въ отдельной статьѣ.

НЕСЧАСТІЯ ПУЛЬЧИНЕЛЛЫ

Комедія.

дѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Докторъ, отецъ
Изабелла, его дочь
Ковіелло, слуга
Люціо
Тарталья, отецъ
Чинція, его дочь
Розетта, служанка
Ораціо
Пульчинелла, неаполитанецъ
Носильщикъ
Слуги

Въ представленіи могутъ также участвовать шестеро дѣтей, одѣтыхъ какъ Пульчинелла.

Городъ: Болонья.

дѢЙСТВІЕ ПЕРВОЕ.

Изабелла выходитъ изъ дому, жалуясь слугѣ своему Ковіелло на недостаточное расположеніе къ ней Ораціо, которому она дала клятву вѣрности передъ тѣмъ, какъ онъ

уѣхалъ учиться, а между тѣмъ, за все время его столь продолжительнаго отсутствія, она не получила отъ него ни одного письма. Ковіелло утѣшаетъ ее, говоря, что она не должна сомнѣваться въ вѣрности Ораціо. Она проситъ его узнать у почталіона, нѣтъ ли писемъ, и входитъ въ домъ. Ковіелло уходитъ.

Ораціо входитъ. Его возвращеніе на родину и любовь къ Изабеллѣ. Онъ хочетъ просить ея руки у ея отца; выходитъ Докторъ, видитъ его и радуется его пріѣзду; послѣ этой сцены Ораціо проситъ у него руку его дочери. Докторъ отвѣчаетъ, что она уже сговорена съ торговцемъ пемзой изъ Неаполя и что онъ получилъ письмо, въ которомъ тотъ пишетъ, что въ скоромъ времени прибудетъ въ Болонью съ тѣмъ, чтобы жениться на его дочери. Показывая ему это письмо, онъ роняетъ его на землю и уходитъ. Ораціо остается огорченный; собирается упрекать свою возлюбленную; стучится

Изабелла, видя Ораціо, радостно бѣжитъ ему навстрѣчу, чтобы обнять его; тотъ, отстраняясь, начинаетъ осыпать ее упреками. Она не имѣетъ возможности вставить слово въ свое оправданіе и потому огорчается; въ это время

Ковіелло входитъ, видитъ Ораціо и радостно бѣжитъ къ нему; тотъ выхватываетъ шпагу и хочетъ заколоться; Ковіелло спрашиваетъ о причинѣ его печали; тотъ рассказываетъ все касающееся брака Изабеллы. Изабелла и Ковіелло говорятъ, что ничего объ этомъ не знаютъ. Они видятъ на землѣ листъ бумаги—Ораціо узнаетъ въ немъ письмо жениха, которое обронилъ Докторъ; они поднимаютъ его, читаютъ и смѣются надъ ошибками; Ковіелло говоритъ имъ, что берется все разстроить; онъ убѣждаетъ Ораціо переодѣться Пульчинеллой, показываетъ ему манеры этого по-

слѣдняго; Изабелла входитъ въ домъ, Ораціо и Ковіелло уходятъ.

Пульчинелла и Носильщикъ. Пульчинелла входитъ, рассказывая своему спутнику о разныхъ вещахъ. Носильщикъ съ множествомъ чемодановъ на спинѣ, ставитъ ихъ на землю и требуетъ платы. Пульчинелла говоритъ, что онъ женихъ и торгуетъ пемзой, но носильщикъ не хочетъ ничего знать и желаетъ получить плату; тогда тотъ говоритъ что заплатитъ ему когда получитъ приданое, они спорятъ; въ это время

Ковіелло входитъ, успокаиваетъ шумъ, узнаетъ, что передъ нимъ женихъ—Пульчинелла, отсылаетъ носильщика и остается съ Пульчинеллой, который спрашиваетъ его о Докторѣ; Ковіелло съ шутовскими выходками посылаетъ его въ деревню; Пульчинелла взваливаетъ чемоданы себѣ на плечи и уходитъ. Ковіелло остается, говоритъ о любви, которую питаетъ къ Розеттѣ; въ это время

Люціо входитъ, говоритъ о своей любви къ Чинціи, проситъ помощи у Ковіелло, который говоритъ, что онъ возлюбленный ея служанки. Ковіелло стучится къ

Розеттѣ, которая выходитъ, разыгрываетъ любовную сцену съ Ковіелло, послѣ чего зоветъ

Чинцію, которая разыгрываетъ любовную сцену съ Люціо. Ковіелло говоритъ, что если они хотятъ его помощи, то должны содѣйствовать ему въ одной его продѣлкѣ. Тѣ общаются. Ковіелло шелчетъ Чинціи что-то на ухо, а затѣмъ громко говоритъ ей, чтобы она переодѣлась такъ, какъ онъ ей сказалъ и была готова явиться на его зовъ; потомъ онъ говоритъ на ухо Люціо, уговариваетъ Розетту переодѣться Докторомъ и говоритъ имъ, чтобы они были готовы явиться по его знаку; въ это время

Тарталья выходитъ съ улицы, видитъ, что женщины находятся въ ихъ обществѣ, и въ гнѣвъ кричитъ на нихъ. Люціо дѣлаетъ шутовскую выходку прогулки до двери съ нѣмымъ поклономъ и уходитъ. Ковіелло дѣлаетъ то же самое съ Розеттой и тоже уходитъ. Остальные остаются.

Тарталья и женщины. Тарталья говоритъ дочери: чего хотѣли эти господа? Она отвѣчаетъ: „Синьоръ отецъ мой, они хотѣли меня“... она путается и Тарталья, съ шутовской выходкой: „нѣтъ, пусть она это скажетъ“, повторенной нѣсколько разъ, заставляя ихъ вернуться въ домъ; въ это время

Ораціо, закутанный въ плащъ, проходитъ черезъ сцену, какъ бандитъ. Испугъ Тартальи. Онъ все же остается; въ это время

Ковіелло дѣлаетъ то же самое и уходитъ. Тарталья остается въ страхѣ и отчаяннѣ.

Докторъ входитъ. Тарталья дѣлаетъ шутовскую выходку прогулки подъ-руку и прохожденія закутаннаго въ плащъ человѣка; Докторъ смѣется надъ нимъ, считая его сумасшедшимъ; тотъ рассказываетъ ему все происшествіе; Докторъ совѣтуетъ ему выдать дочь замужъ; тотъ одобряетъ его совѣтъ, наконецъ уходитъ. Докторъ остается, смѣясь; въ это время

Ковіелло поспѣшно выходитъ и говоритъ, что на площадь прибылъ какой-то чужестранецъ, который спрашивалъ его. Докторъ высказываетъ предположеніе, что это женихъ его дочери; въ это время

Ораціо выходитъ переодѣтый Пульчинеллой и съ нѣмыми шутовскими выходками, говоритъ, что идетъ искать Доктора и что онъ Пульчинелла, женихъ его дочери; Докторъ обнимаетъ его и радостно зоветъ

Изабеллу, которая услышавъ, что это женихъ, смотритъ на него; Ковіелло сзади дѣлаетъ шуточки, свойственныя театру; объясняетъ ей, что это Ораціо; понявъ это она успокаивается и, обнявшись, они входятъ въ домъ; Докторъ слѣдуетъ за ними. Ковіелло остается, затѣмъ, довольный успѣхомъ своей выдумки, уходитъ.

Пульчинелла выходитъ, говоритъ, что прошелъ десять миль съ чемоданомъ на спинѣ и что его одурачили; говоритъ, что теперь ему показали домъ Доктора; онъ хочетъ постучаться, въ это время изнутри раздаются радостныя шутовскія выходки и голоса: „Добро пожаловать, синьоръ Пульчинелла“! Онъ слышитъ, радуется, думая, что замѣтили его приходъ, и, выражая удовольствіе, поспѣшно стучится.

Докторъ, за сценой, говоритъ, чтобы приготовили столъ для обѣда синьора Пульчинеллы; тотъ радуется; въ это время Докторъ выходитъ изъ дому и, думая, что видитъ передъ собой нищаго, говоритъ ему, чтобы онъ пришелъ послѣ обѣда, послѣ чего снова входитъ въ домъ; тотъ остается, ошеломленный, и стучится снова.

Докторъ выходитъ. Шутовская выходка: „Я уже подалъ милостыню“; снова входитъ въ домъ; тотъ приходитъ въ ярость и опять стучится.

Докторъ угрожаетъ ему за то, что онъ мѣшаетъ ужинать; тотъ говоритъ, что онъ Пульчинелла; Докторъ смѣется, говоритъ что онъ сошелъ съ ума, потому что Пульчинелла находится въ его домѣ; Пульчинелла говоритъ, что это онъ пріѣхалъ за невѣстой. Докторъ называетъ его плутомъ; они спорятъ и разгнѣванный Докторъ зоветъ изъ дому

Ораціо, переодѣтаго Пульчинеллой, который дѣлаетъ разныя глупости и шуточки свойственныя театру; они тузятъ

другъ друга кулаками, ставятъ при этомъ между собой Доктора и заканчиваютъ первое дѣйствіе шутовскими выходками и шумомъ.

ДѢЙСТВІЕ ВТОРОЕ.

Чинція выходитъ изъ дому, требуя у отца своего Тартальи, чтобы онъ нашель ей мужа; тотъ сердится, совѣтуетъ ей быть поскромнѣе, и говоритъ, что выдастъ ее замужъ, когда представится удобный случай. Онъ отсылаетъ ее домой и, разсерженный, уходитъ.

Пульчинелла, выходитъ огорченный происшедшимъ, въ особенности наличностью поддѣльнаго Пульчинеллы. Въ это время

Ковіелло выходитъ, дѣлаетъ видъ, что не узнаетъ его. Пульчинелла кланяется ему, говоритъ, что съ того самаго дня, когда онъ послалъ его въ деревню, ему не удалось повидать Доктора; рассказываетъ, какъ его одурачили, показавъ ему домъ другого Доктора, съ поддѣльнымъ Пульчинеллой; Ковіелло притворяется, что онъ не знаетъ, ни кто онъ такой, ни что онъ говоритъ, что онъ никогда его не видѣлъ и что тѣ, которые показали ему домъ Доктора, захотѣли повеселиться, одурачивъ его, видя, что онъ иностранецъ; что Докторъ, его хозяинъ, вовсе не находился здѣсь. Онъ показываетъ ему домъ, *) говоря, что онъ слуга Доктора и зовется Меу, и стучится.

Розетта выходитъ, переодѣтая Докторомъ, и, послѣ свойственныхъ театру шутокъ, зоветъ

*) Подразумѣвается домъ Тартальи, что и видно изъ дальнѣйшаго. (Примѣч. пер.).

Чинцію, которая выходитъ, какъ калѣка, на костыляхъ, заклеенная пластыремъ, вся забинтованная, и дѣлаетъ шутовскія выходки съ женихомъ; онъ отказывается отъ нея; она притворяется разгнѣванной и уходитъ. Пульчинелла остается съ Ковіелло; Ковіелло дѣлаетъ видъ, что сочувствуетъ ему, говоритъ, что онъ поступилъ очень неосмотрительно, пріѣхавъ свататься не справившись предварительно насчетъ истиннаго положенія вещей, и совѣтуетъ ему вернуться домой; тотъ соглашается; Ковіелло уходитъ. Пульчинелла остается, ругая Доктора.

Тарталья выходитъ видить Пульчинеллу, узнаетъ его, такъ какъ они прежде были друзьями, рассыпается передъ нимъ въ любезностяхъ, спрашиваетъ его, зачѣмъ онъ пріѣхалъ въ Болонью; тотъ рассказываетъ все о своемъ сватовствѣ, объ искалѣченной невѣстѣ и поддѣльномъ Пульчинеллѣ; Тарталья говоритъ, что надъ нимъ подшутили, что Докторъ человекъ съ деликатными манерами и что дочь его совершенная дама, самая прекрасная во всемъ городѣ; предлагаетъ удостовѣрить, что онъ—настоящій Пульчинелла, и хочетъ взять его съ собой, чтобы поговорить съ нимъ; Пульчинелла благодаритъ его и проситъ оказать ему помощь; въ это время

Докторъ выходитъ, разсуждая о происшедшемъ между двумя Пульчинеллами, замѣчаетъ послѣдняго, приходитъ въ ярость, называетъ его мошенникомъ; Тарталья удостовѣряетъ, что обманутымъ является Докторъ, что передъ нимъ настоящій Пульчинелла, торговецъ пемзой, неаполитанецъ и его пріятель, послѣ чего уходитъ. Докторъ извиняется за то, что не узналъ его, радостно зоветъ

Изабеллу и говоритъ ей, что они были обмануты и что это настоящій Пульчинелла. Между тѣмъ

Ковіелло наблюдает за происходящим и приходитъ въ отчаянье. Докторъ заставляетъ ихъ взяться за руки; Ковіелло предлагаетъ имъ разныя нелѣпости и уходить. Они остаются, рассыпаясь въ любезностяхъ и говоря, что въ городѣ много шутниковъ, которые любятъ поиздѣваться. Въ это время

Ораціо входитъ, одѣтый медикомъ, и говоритъ Пульчинеллѣ, что онъ приготовилъ мазь противъ французской болѣзни. Тотъ приходитъ въ ярость и бьетъ его палкой. Ораціо спасается бѣгствомъ; остальные остаются.

Ковіелло появляется, переодѣтый повивальной бабкой, и говоритъ Изабеллѣ, чтобы она не забыла послать за ней, когда настанетъ время родовъ; Пульчинелла сердится, отталкиваетъ его; онъ уходить, остальные остаются; затѣмъ заставляютъ Изабеллу войти въ домъ, сами же уходятъ.

Ковіелло входитъ, говоря Ораціо, чтобы онъ не сомнѣвался и предоставилъ ему запутать всѣхъ; онъ шепчетъ ему что-то на-ухо и отсылаетъ его прочь, самъ же указываетъ на то, что готовится къ новымъ продѣлкамъ, и зоветъ Розетту.

Розетта спрашиваетъ его, хорошо ли удалась его выдумка; Ковіелло увѣряетъ, что дѣлаетъ все отъ него зависящее, и убѣждаетъ ее одѣть плащъ и въ соответствующій моментъ появиться въ качествѣ жены Пульчинеллы, пріѣхавшей сюда изъ Неаполя, чтобы разыскать его, такъ какъ онъ покинулъ ее съ шестью съ половиной дѣтьми (т. е. беременную); она соглашается; онъ посылаетъ ее переодѣться и проситъ поспѣшить и явиться въ тотъ моментъ, когда онъ подастъ ей знакъ; она входитъ въ домъ; онъ остается, затѣмъ уходитъ по улицѣ.

Докторъ и Пульчинелла входятъ радостные, такъ какъ они уже сдѣлали брачную запись, и теперь больше нѣтъ никакихъ препятствій; они зовутъ

Изабеллу и говорятъ ей, чтобы она обняла жениха; она отказывается; тогда

Ковіелло, который наблюдалъ за ними, знаками зоветъ

Розетту, которая входитъ, одѣтая въ плащъ; Ковіелло уходить; она упрекаетъ Пульчинеллу въ неблагодарности, потому что онъ покинулъ ее съ шестью съ половиной дѣтьми въ Неаполѣ *), кругомъ въ долгахъ, говоритъ, что обратится къ правосудію, и уходить. Докторъ сердится на Пульчинеллу за то, что тотъ обманулъ его и имѣетъ другую жену, и хочетъ идти, чтобы наказать его рукой правосудія; онъ заставляетъ дочь войти въ домъ, а самъ, разгнѣванный, уходитъ; Пульчинелла остается въ отчаяньи. Въ это время

Ковіелло, притворяясь, что говоритъ кому-то за сцену, кричитъ, чтобы удержали иностранку и Доктора, которые хотятъ судомъ посадить въ тюрьму Пульчинеллу; Пульчинелла увидѣвъ его, называетъ его синьоромъ Меу; Ковіелло отрицаетъ свое знакомство съ нимъ, говоритъ, что зовутъ его „Te l'ho detto“ **) и что онъ стираетъ грязное тряпье; затѣмъ спрашиваетъ его, кто онъ такой. Пульчинелла объясняетъ ему; тогда Ковіелло совѣтуетъ ему спастись бѣгствомъ, потому что нѣкая неаполитанка, называющаяся

*) Примѣчаніе рукописи: Здѣсь могутъ выйти на сцену шестеро ребятъ, одѣтыхъ какъ Пульчинелла, которые говорятъ про себя, что они дѣти Пульчинеллы, называютъ его „папа! папа!“ и кричатъ „хлѣба! хлѣба!“

**) Непереводимая игра словъ. По-итальянски „Te l'ho detto“ значитъ—„я тебѣ сказалъ“.

себя его женой, и Докторъ возбудили противъ него дѣло въ судѣ, что въ настоящее время они ходятъ по городу собиравши, чтобы схватить его, и что онъ пойдетъ на каторгу. Пульчинелла понимаетъ въ чемъ дѣло и проситъ его о помощи. Ковиелло притворяется, что не знаетъ, какъ это сдѣлать; наконецъ говоритъ, что хочетъ оказать ему услугу и вынести его за предѣлы города въ мѣшкѣ съ грязнымъ тряпьемъ, чтобы на случай встрѣчи съ правосудіемъ онъ на вопросъ, что у него въ мѣшкѣ, могъ бы отвѣтить что въ немъ грязное тряпье; когда же они будутъ внѣ стѣнъ города, онъ отправится дальше. Тотъ очень доволенъ и благодаритъ его; Ковиелло входитъ въ домъ, затѣмъ выходитъ съ мѣшкомъ, сажаетъ въ него Пульчинеллу и завязываетъ его, въ это время

Ораціо и Люціо входятъ. Ковиелло рассказываетъ имъ про Пульчинеллу въ мѣшкѣ и проситъ ихъ изобразить правосудіе; они же хотятъ прежде видѣть своихъ возлюбленныхъ; тогда онъ зоветъ

Изабеллу, передаетъ ее Ораціо и отсылаетъ ихъ прочь. Люціо остается съ Ковиелло, который зоветъ

Чинціо и передаетъ ему ее, послѣ чего отсылаетъ ихъ прочь. Ковиелло остается въ ожиданіи ихъ слугъ, которые, согласно условію, должны изображать правосудіе; появляются

Слуги и, изображая судъ, спрашиваютъ, что находится въ мѣшкѣ; Ковиелло говоритъ, что грязное тряпье; Пульчинелла изнутри, дѣлаетъ шутовскую выходку „грязнаго тряпья“; они его развязываютъ,—Пульчинелла выскакиваетъ наружу и въ страхъ бѣжитъ; они преслѣдуютъ его, избивая его палками, и заканчиваютъ этимъ дѣйствіе второе.

ДѢЙСТВІЕ ТРЕТЬЕ.

Пульчинелла говоритъ о своихъ несчастіяхъ; въ это время входитъ Ковиелло. Увидѣвъ его Пульчинелла зоветъ его: „Te l'ho detto“! Ковиелло говоритъ, что онъ его не знаетъ и что его зовутъ „Tu lo sai tel dirò e con te l'ho detto“*), Дѣлаютъ шутки, свойственныя театру, относительно этого имени; Пульчинелла рассказываетъ ему про свои несчастія. Ковиелло говоритъ, что Докторъ—магъ и колдунъ, что дочь его невѣроятно уродлива, но что путемъ волшебства онъ заставляетъ ее казаться всѣмъ прекрасной; на самомъ же дѣлѣ у нея деревянные ноги, стеклянные глаза, голова изъ кокосоваго орѣха и восковые зубы... **), что ему слѣдуетъ взяться за умъ и что все то, что съ нимъ случилось—это козни Доктора; Пульчинелла благодаритъ его, послѣ чего Ковиелло уходитъ, онъ же остается; въ это время

Докторъ выходитъ, замѣчаетъ его, упрекаетъ его въ двоеженствѣ, Пульчинелла же называетъ его колдуномъ; они ссорятся; въ это время

Тарталя появляется, упрекаетъ ихъ въ томъ, что они вѣчно ссорятся. Пульчинелла говоритъ, что докторъ—колдунъ и что его несчастія созданы имъ; что дочь его страшный уродъ съ деревянными ногами, стеклянными глазами, съ головой изъ кокосоваго орѣха, съ восковыми зубами... ***) Взбѣшенный Докторъ хочетъ его убить; Пульчинелла убѣгаетъ;

*) Непереводаемая игра словъ: Tu lo sai tel dirò e con te l'ho detto—значитъ въ переводѣ: Ты это знаешь, я тебѣ скажу и говорилъ тебѣ объ этомъ.

**) Въ этомъ мѣстѣ пришлось пропустить одну фразу которая, по своей крайней грубости, совершенно неудобна къ напечатанію.

***) Здѣсь повторяется вновь пропущенная нами фраза.

Тарталья успокаивает Доктора, и оба рѣшаютъ взяться за своихъ дочерей; они зовутъ

Ковіелло появляется на зовъ и говоритъ, что встрѣтилъ Пульчинеллу съ пятью или шестью вооруженными людьми, которые похищали ихъ дочерей; они хотятъ погнаться за ними, но боятся вооруженныхъ людей и обращаются къ Ковіелло съ просьбой о помощи. Ковіелло говоритъ, что если они согласны нанять разбойника, онъ будетъ ихъ сопровождать. Они соглашаются; тогда Ковіелло зоветъ

Ораціо, который появляется, переодѣтый бандитомъ, обнажаетъ шпагу и демонстрируетъ свое безстрашіе *). Тѣ въ страхѣ спасаются бѣгствомъ; Ковіелло останавливаетъ ихъ, говоритъ имъ, чтобы они не боялись, что это у него такой бѣшенный нравъ. Ораціо обѣщаетъ имъ свою помощь и выходитъ вмѣстѣ съ ними; Ковіелло остается и говоритъ, что хочетъ запутать всѣхъ; въ это время появляется

Пульчинелла, въ отчаяннѣ, видитъ Ковіелло, называетъ его „Tu lo sai tel dirò“, говоритъ ему, что онъ оскорбилъ Доктора, который, видя себя разоблаченнымъ, хотѣлъ убить его, но, что онъ успѣлъ убѣжать; Ковіелло совѣтуетъ ему быть насторожѣ, такъ какъ Докторъ съ двумя бандитами ищутъ его съ тѣмъ, чтобы убить. Пульчинелла проситъ спасти его. Ковіелло говоритъ, что будетъ защищать его и совѣтуетъ ему вооружиться вмѣстѣ съ однимъ его другомъ и слѣдовать за нимъ. Пульчинелла благодаритъ, и они отправляются вооружаться.

Тарталья, Докторъ и Ораціо выходятъ въ забавномъ вооруженіи, ищутъ Пульчинеллу; въ это время

*) Ит. текстъ: „fa bravure“.

Люціо, Ковіелло и Пульчинелла выходятъ вооруженные. Они замѣчаютъ другъ друга; дѣлаютъ шутовскія выходки, прогулки; Ораціо говоритъ Люціо:— „Знаешь ли ты, кто я?“ Люціо отвѣчаетъ, что нѣтъ; Ораціо говоритъ: „Я—Орlando“; Люціо отвѣчаетъ: „А я—Ринальдо!“ и обнявшись, они уходятъ съ шутовской выходкой: „о, синьоръ родственникъ!“ Остальные остаются; Ковіелло говоритъ Тартальѣ: „Я—Манри-кардо!“, а Тарталья отвѣчаетъ: „Я—Феррау“; обнявшись они дѣлаютъ то же самое. Остаются Пульчинелла и Докторъ; Пульчинелла говоритъ: „А ты кто?“ Докторъ отвѣчаетъ: „Я—Анжелика“, а Пульчинелла отвѣчаетъ: „А я—Странная Марфиза* *); и обнявшись они уходятъ, производя то же самое.

Изабелла и Чинція, которыя больше не видѣли своихъ возлюбленныхъ, опасаются, не случилось ли какой-нибудь неприятности; въ это время

Люціо, Ораціо и Ковіелло появляются переодѣтые, смѣются надъ происшедшимъ; замѣчаютъ женщинъ, открываются имъ, рассказываютъ шутки продѣланныя надъ Пульчинеллой, и всѣ, смѣясь, уходятъ въ домикъ, чтобы приготовиться къ дальнѣйшей путаницѣ.

Пульчинелла входитъ забавнѣйшимъ образомъ вооруженный и говоритъ, что растерялъ своихъ спутниковъ; въ это время

Старики появляются, видятъ его одного, начинаютъ его преслѣдовать, чтобы убить; онъ кричитъ; въ это время

*) Marfisa bizzarra, также какъ и всѣ предыдущія имена этой сцены—имена героевъ „Неистоваго Орланда“ Аріосто, который пользовался въ эту эпоху широкой популярностью по всей Италіи.

Ораціо входитъ, переодѣтый судьей, Люціо—писаремъ и Ковіелло—капраломъ; они кричатъ, чтобы тѣ остановились, и арестовываютъ ихъ. Старики говорятъ, что потеряли своихъ дочерей и что ихъ похитилъ Пульчинелла; они отвѣчаютъ, что дочери ихъ находятся во власти суда и что требуется ихъ согласіе на то, чтобы дочери ихъ могли выйти замужъ по своему вкусу. Старики отказываются; тогда они говорятъ имъ, что въ такомъ случаѣ они будутъ посажены въ тюрьму. Старики изъ страха соглашаются. Они зовутъ

Изабеллу, которая говоритъ, что хочетъ Ораціо,

Чинцію, которая, будучи спрошенной, говоритъ, что хочетъ Люціо,

Розетту, которая говоритъ, что хочетъ Ковіелло. Юноши снимаютъ бороды, все обнаруживается, и комедія заканчивается свадьбами.

Конецъ Комедіи.

Пер. ЯКОВЪ ВЛОХЪ.

ОПЫТЪ РАЗВЕРСТКИ „СЦЕНЫ НОЧИ“ ВЪ ТРАДИЦІЯХЪ ИТАЛЬЯНСКОЙ ИМПРОВИЗОВАННОЙ КОМЕДІИ.

Сценической методъ изученія основъ артистической техники итальянской импровизованной комедіи самъ собою уже предполагаетъ извѣстнаго рода схематизацію.

Подобная схематизація, какъ намъ кажется, представляетъ собою единственное средство, широко пользуясь которымъ, мы будемъ въ состояніи не только подмѣтить основные приемы сценической игры актеровъ итальянскаго импровизованнаго спектакля, но еще будемъ имѣть въ нашихъ рукахъ цѣлый рядъ сценическихъ аксіомъ, необходимыхъ для созданія Новаго Театра—театра представленія, лежащаго внѣ законовъ психологической мотиваціи.

Пользуясь принципами крайней схематизаціи и отвлеченія мы можемъ построить графически цѣлый рядъ традиціонныхъ схемъ итальянской импровизованной комедіи, гдѣ отчетливо и ясно будутъ обозначены необходимые законы театра, какъ такового: умѣніе актерами координировать движенія своего тѣла съ пространствомъ той площадки, гдѣ разыгрывается дѣйствіе, принципъ сценическаго параллелизма, чередованіе четнаго и нечетнаго числа дѣйствующихъ лицъ, геометризація рисунка въ *mise en scène*'ахъ.

Изъ всѣхъ традиціонныхъ схемъ наибольшаго вниманія

къ себѣ заслуживаетъ „сцена ночи“, которая является сценическимъ остовомъ почти-что всѣхъ сценаріевъ *commedia dell'arte* и содержаніемъ которой служатъ взаимоотношенія, существующія между стариками, дочерями, молодыми любовниками и слугами.

„Сцена ночи“ имѣетъ большое количество вариантовъ. Всѣ они могутъ быть сведены къ тремъ основнымъ сценическимъ положеніямъ, находящимся въ тѣсной зависимости отъ числа персонажей данной схемы.

Первый вариантъ „сцены ночи“. Дѣйствующими лицами данной схемы являются: два старика, двѣ дочери, два любовника, двое слугъ и Смеральдина. Старики со своими дочерьми живутъ въ двухъ домахъ, которые служатъ опорными точками для построенія всѣхъ дальнѣйшихъ *mise en scène*'въ. Смеральдина представляетъ собою центральный персонажъ, появленіе котораго въ большинствѣ случаевъ означаетъ окончаніе дѣйствія даннаго сценическаго положенія.

Второй вариантъ. Налицо имѣется только одинъ изъ стариковъ. У него есть одна дочь, въ которую влюбленъ честный, но бѣдный молодой человѣкъ. Старикъ противится этому браку и имѣетъ намѣреніе выдать свою дочь замужъ за кого-нибудь другого. Въ этомъ случаѣ дома стариковъ отсутствуютъ на сценической площадкѣ. Центральнымъ персонажемъ въ этой схемѣ является дочь старика, появляющаяся на сцену изъ середины разрѣза задняго декоративнаго занавѣса. Старикъ и его ставленникъ-женихъ имѣютъ обыкновеніе показываться на сценѣ одновременно, выходя изъ противоположныхъ кулисъ, и тѣмъ самымъ опредѣляя дальнѣйшій геометрической рисунокъ *mise en scène*'въ. Въ сценаріяхъ этого типа значительное мѣсто было удѣлено им-

провизованной игрѣ актера ¹⁾, который исполнялъ роль комического персонажа, шутовскаго героя данной мѣстности, гдѣ разыгрывалась комедія.

Третій вариантъ. Двое стариковъ. У одного изъ нихъ есть дочь. За нее сватается другой. Злой замыселъ стариковъ не удастся. Молодая дѣвушка въ концѣ комедіи навѣки соединяется со своимъ возлюбленнымъ. Въ сценаріяхъ, примыкающихъ къ третьему варианту „сцены ночи“, центральнымъ персонажемъ также является дочь одного изъ стариковъ, но ея роль крайне незначительна, ибо—стараніе актеровъ въ этомъ случаѣ обращено на то, ²⁾ чтобы развлечь вниманіе зрителей лишь только „театральными шутками“, свойственными маскамъ стариковъ.

Второй и третій варианты „сцены ночи“, какъ видно изъ вышеизложеннаго, представляютъ собою незначительное измѣненіе первичной традиціонной схемы съ замѣтнымъ уклономъ въ сторону развитія и украшенія остова цѣлымъ рядомъ новыхъ сценическихъ деталей.

Поэтому намъ кажется, вполне возможнымъ, ограничиться графической разверсткой только *перваго варианта* „сцены ночи“, какъ самаго типичнаго и наиболѣе характернаго.

Въ этой схемѣ принимаютъ участіе всего лишь девять

1) Съ теченіемъ времени, въ сценаріяхъ второго варианта „сцены ночи“ эта импровизованная игра комического персонажа и „театральныя шутки“ ему свойственныя такъ заслонили собою традиціонную схему, что она стала представлять собою лишь незначительный сценической эпизодъ.

2) Театральными приборами для этихъ шутокъ служили: мѣшокъ съ деньгами на сумму нѣсколькихъ тысячъ скуди, колода театральныхъ игральныхъ и гадательныхъ картъ, корпусъ Юстиніана, торжественное одѣяніе члена судебной корпораціи, палки, костюмы восточныхъ принцевъ и блестящая коллекція клистирныхъ трубочекъ (на тотъ случай, если одинъ изъ стариковъ переодѣвался медикомъ).

персонажей; каждый из них появляется и пользуется только определенной частью сценической площадки.

СПИСОКЪ ПЕРСОНАЖЕЙ.

Лѣвая сторона.	Середина.	Правая сторона.
Панталонъ . Р. ³⁾ (старикъ)	Смеральдина (служанка)	Докторъ . . . D. (старикъ)
Аурелія . . . a ₁ , (его дочь, первая любовница)	S	Діана a ₂ , (его дочь, вторая любовница).
Одоардо . . . A ₁ , (первый любовникъ)		Сильвій . . . A ₂ , (второй любовникъ).
Арлекинъ . . Z ₁ , (слуга, первый Zanni).		Бригелль . . Z ₂ , (слуга, второй Zanni).

Прилагаемая ниже пять графическихъ схемъ, исполненныхъ по нашимъ планамъ А. В. Рыковымъ, представляютъ собою первый опытъ сценической разверстки традиціонной схемы „сцены ночи“ сценаріевъ первого варианта.

Первая схема изображаетъ проектъ театрального помѣщенія, приспособленнаго для подобной разверстки.

„Сцена ночи“ обязываетъ къ пяти сценическимъ планамъ. Три пары кулисъ опредѣляютъ три первыхъ сценическихъ плана, причемъ каждая пара кулисъ обуславливаетъ выходы и уходы вполнѣ определенныхъ персонажей.⁴⁾

Четвертый сценической планъ образуютъ необходимыя для данной схемы два сценическихъ сооруженія, изобра-

³⁾ Условное обозначеніе персонажей „сцены ночи“ при ея графической разверсткѣ.

⁴⁾ Такъ: изъ вторыхъ кулисъ всегда выходятъ старики; изъ третьихъ—появляются молодые любовники.

жающія собою дома двухъ стариковъ. Въ данной схемѣ эти два сооруженія играютъ значительную роль, являясь опорными пунктами для установленія симетріи движеній всѣхъ персонажей.

Эти сооруженія состоятъ изъ двухъ ярусовъ. Большую часть первого яруса занимаютъ двери, служащія мѣстомъ перваго выхода дочерей стариковъ. Во второмъ—помѣщены окна, въ которыхъ имѣютъ склонность появляться молодые любовницы, ожидая прихода своихъ возлюбленныхъ. Два сердца, пронзенныя стрѣлами, означаютъ исторію нѣжной любви молодыхъ людей, преслѣдуемыхъ злосчастными стариками. Пятый и послѣдній планъ представляетъ собою систему аркадъ съ нечетнымъ числомъ арокъ (5). Баллюстрада надъ ними приспособлена для jeux du théâtre⁵⁾, исполняемыхъ обоими Zanni и Смеральдиной.

Просцениумъ, выдвинутый впередъ полукругомъ, обязываетъ, чтобы всѣ перемѣщенія персонажей относительно другъ друга происходили по кривымъ линиямъ (приближающимся въ предѣлѣ къ прямымъ).

Вторая схема графически изображаетъ послѣдовательное развитие рисунка mise en scène'ъ парада, той части сценическаго представленія, которая служитъ общимъ выходомъ всѣхъ персонажей, занятыхъ въ данномъ спектаклѣ.

Парадъ открывается появленіемъ Смеральдины (1) и обоихъ Zanni (2) изъ трехъ среднихъ арокъ (Z₁, S, Z₂).⁶⁾

⁵⁾ Въ томъ случаѣ, если, наряду съ любовной интригой молодыхъ любовниковъ, существуетъ параллельная „сцена сердца“, разыгрывается слугами.

⁶⁾ Основная тема любви. Впослѣдствіи на французской почвѣ эта сценическая формула, уснащенная психологической мотивацией, приняла вполнѣ извѣстный характеръ опредѣленнаго сценическаго положенія: Арлекинъ, Коломбина, Пьеро.

Затѣмъ слѣдуетъ выходъ (3) молодыхъ любовниковъ (A_1 и A_2) изъ крайнихъ арокъ и дочерей стариковъ (a_1 и a_2) изъ ихъ домовъ.

Любовники подаютъ руки своимъ дамамъ (причемъ ихъ пути скрещиваются).

Слуги (Z_1 , S , Z_2) и влюбленные (A_1 , A_2 , a_1 , a_2) идутъ впередъ и останавливаются, не доходя просцениума, на линіи первой кулисы.

Старики (P и D) выходятъ (4). Выходъ стариковъ болѣе длителенъ, чѣмъ выхода остальныхъ персонажей. Назначеніе этой длительности есть желаніе возбудить чувство негодованія зрителей къ двумъ злостнымъ старикамъ, всегда мѣшающимъ счастью влюбленныхъ.

Старики (P и D) подходятъ къ остальнымъ персонажамъ, завершая тѣмъ самымъ основную сценическую группу, которая образуетъ собою дугу.

Затѣмъ всѣ персонажи выходятъ на самый край просцениума и сейчасъ же уходятъ назадъ, отдавая въ строгой согласованности и послѣдовательности три поклона публикѣ (I, II, III); отдавъ послѣдній поклонъ, всѣ персонажи поспѣшно разбѣгаются по своимъ мѣстамъ. Парадъ оконченъ. Представленіе слѣдуетъ.

Слѣдующія три схемы (III, IV, V) представляютъ собою опытъ разверстки самой „сцены ночи“. Согласно условіямъ композиціи сценаріевъ *commedia dell'arte*, чтобы каждый сценарій раздѣлялся на три акта, „сцена ночи“ сама въ себѣ заключаетъ три основныхъ сценическихъ положенія ⁷⁾.

⁷⁾ Не въ примѣръ многимъ современнымъ пьесамъ комическаго репертуара, центръ тяжести развитія напряженности сценическаго дѣйствія въ итальянской импровизованной комедіи лежалъ на третьемъ, а не на второмъ актѣ.

Первое положеніе (завязка). Прерванное свиданіе.

Второе положеніе (развитіе основной темы). Слуги—спасители счастья влюбленныхъ.

Третье положеніе (заключеніе). Наказанные старики или торжество угнетенной добродѣтели.

Схема III (прерванное свиданіе)

Первый выходъ. Любовники (A_1 и A_2) выходятъ, съ фонарями въ рукахъ, изъ третьихъ кулисъ, отыскивая дорогу къ домамъ своихъ возлюбленныхъ (1) ⁸⁾.

Второй выходъ. Слуги (Z_1 и Z_2) выходятъ и предлагаютъ любовникамъ устроить встрѣчу съ ихъ возлюбленными (2) ⁹⁾.

Третій выходъ. Слуги (Z_1 и Z_2) волшебными ключами открываютъ двери домовъ стариковъ (3) ¹⁰⁾.

⁸⁾ Кромѣ фонарей театральными приборами для игры актеровъ могутъ служить: два плаща, двѣ шпаги, двѣ маски. Любовники, закутавшись въ плащи и освѣщая дорогу фонарями, встрѣчаются не узнавая другъ друга. Они ставятъ фонари на землю и берутся за шпаги. Во время поединка ударъ стали сбиваетъ маску съ лица одного изъ соперниковъ, лучъ свѣта выдаетъ его. Любовники узнаютъ другъ друга. Они не смертельные враги, а друзья, крѣпко связанные однимъ общимъ желаніемъ: какъ можно скорѣе увидѣть своихъ возлюбленныхъ, дочерей стариковъ.

⁹⁾ Слуги иногда приходятъ на зовъ любовниковъ, а иногда прибѣгаютъ на сцену совсѣмъ случайно, привлеченные шумомъ и лязгомъ оружія. Оба *Zanni* могутъ быть или слугами стариковъ, или слугами любовниковъ. Въ первомъ случаѣ они жестоко торгуются и выпрашиваютъ значительную сумму денегъ у любовниковъ за устройство свиданія; во второмъ—безропотно имъ повинуются, а *parte* высказывая подозрѣнія, какъ бы имъ не пришлось познакомиться съ чрезмѣрно толстыми палками стариковъ. Театральными приборами въ первомъ случаѣ служатъ: два кошелька съ золотыми и серебряными монетами.

¹⁰⁾ Театральные приборы: бутафорскіе ключи весьма значительныхъ размѣровъ. Иногда къ нимъ присоединяются еще и лѣстницы, только

Четвертый выходъ. Любовники (A₁ и A₂) и дочери стариковъ (a₁ и a₂) идутъ другъ другу навстрѣчу, образуя „сцену сердца“ (4) ¹¹).

Пятый выходъ. Старики (P и D) выходятъ изъ вторыхъ кулисъ, сталкиваясь другъ съ другомъ (5) ¹²).

Шестой выходъ. Старики (P и D) замѣчаютъ молодыхъ любовниковъ. Старики, крадучись, приближаются къ нимъ и стараются ударами палокъ разъединить сердца нѣжно любящихъ другъ друга любовниковъ (6) ¹³).

Седьмой выходъ. Смеральдина (S), пританцовывая,

съ помощью которыхъ слугамъ удастся открыть двери домовъ стариковъ. Любовники въ это время или пребываютъ въ состояніи полной неподвижности, или предупреждаютъ о своемъ появленіи въ домъ, распѣвая серенаду въ сопровожденіи гитары.

¹¹) Двери домовъ стариковъ открыты. Преграды рушились. Дочери стариковъ появляются у порога дверей своихъ домовъ. Молодые любовники и молодая любовница прикладываютъ свои руки къ сердцу и движеніями своихъ локтей извѣщаютъ публикѣ, какъ страстно и нѣжно они влюблены другъ въ друга. Молодые любовники подають руки своимъ дамамъ, и, прикрывая ихъ своими плащами отъ ночного холода, идутъ на просценіумъ. Любовники начинаютъ улеживать дочерей стариковъ, въ строгой послѣдовательности цѣлуя ихъ губы и руки.

¹²) Старики возвращаются домой, утомленные трудовымъ днемъ. Они такъ устали, что движутся по землѣ исключительно въ силу закона инерціи. Столкнувшись, они никакъ не могутъ поэтому остановиться и продолжаютъ долгое время вертѣться другъ около друга противъ своей воли. Наконецъ они замѣчаютъ другъ друга, многократно здороваются, а затѣмъ столь же многократно высказываютъ пожеланія „доброй ночи“. Театральными приборами въ этомъ выходѣ служатъ: корпусъ Юстиніана (у Доктора) и мѣшокъ съ деньгами (у Панталона).

¹³) Театральными приборами кромѣ палокъ въ этомъ выходѣ служатъ: двѣ шпаги, платки, нюхательный табакъ. Старики, замѣтивъ молодыхъ любовниковъ, сговариваются между собою, чтобы отомстить имъ. Они съ большими предосторожностями подкрадываются къ влюбленнымъ и потихоньку пытаются обезоружить любовниковъ, вытаскивая изъ ихъ ноженъ шпаги. Завязывается ожесточенная борьба. Въ воздухъ сверкаетъ все время лезвіе стали. Любовники побѣждены. Старики ихъ беспощадно бьютъ палками. Слуги бросаютъ въ лицо старикамъ нюхательный табакъ.

выходить изъ средней арки. Появленіе Смеральдины въ центрѣ общей группы всѣхъ персонажей означаетъ окончаніе дѣйствія первой части „сцены ночи“ (7) ¹⁴).

Схема IV (слуги—спасители счастья влюбленныхъ).

Первый выходъ. Любовники (A₁ и A₂), печальные, выходятъ, разговаривая другъ съ другомъ о постигшемъ ихъ несчастіи (1) ¹⁵).

Второй выходъ. Слуги (Z₁ и Z₂) подходятъ къ молодымъ любовникамъ (2) ¹⁶).

Третій выходъ. Любовники (A₁ и A₂) приближаются къ домамъ стариковъ. Они не могутъ войти туда. Они ни-

¹⁴) Въ данной схемѣ Смеральдина, представляетъ собою центральный персонажъ. Она появляется всегда изъ средней арки и ея появленіе является обязательнымъ для окончанія дѣйствія даннаго сценическаго положенія. Смеральдина въ традиціонной схемѣ „сцены ночи“ утратила свое inferнальное происхожденіе. По своему положенію она веселая подруга обоимъ Zappi и служанка стариковъ, на обязанности которой лежитъ имѣть неуспынный надзоръ за ихъ дочерьми. Остовъ схемы не предопредѣляетъ дальнѣйшихъ, болѣе близкихъ ея взаимоотношеній съ остальными персонажами схемы. Все это выясняется зрителямъ актерами импровизованнаго спектакля при помощи „шутокъ свойственныхъ и приличныхъ театру“. Въ данномъ выходѣ Смеральдина занимаетъ также центральное положеніе въ общей группѣ. Старики съ ея появленіемъ перестаютъ бить любовниковъ. Дочери ихъ перестаютъ проливать неутѣшныя слезы. Всѣ персонажи нѣсколько перемѣщаются относительно другъ друга, образуя мимически заключительную группу (подъ занавѣсъ), въ центрѣ которой находится Смеральдина.

¹⁵) Любовники появляются на сценѣ одновременно. Они жестами рассказываютъ публикѣ, что ихъ спины и головы очень пострадали отъ палокъ стариковъ. Головные уборы ихъ имѣютъ очень жалкій видъ. Любовники вынимаютъ платки и начинаютъ ими утирать слезы. Это печальное занятіе мало-по-малу начинается въ нихъ вселять увѣренность, что старики въ скоромъ времени будутъ жестоко наказаны.

¹⁶) Слуги входятъ на сцену или случайно, или по зову любовниковъ. Въ томъ и другомъ случаѣ слуги выражаютъ участіе любовникамъ въ постигшемъ ихъ горѣ. Они начинаютъ всячески бранить стариковъ, передразнивая ихъ неуклюжія походки, и ихъ скупость.

когда больше не будут обнимать своих возлюбленных (3) ¹⁷).

Четвертый выходъ. Слуги (Z₁ и Z₂), акцентируя движения любовниковъ, тоже приближаются къ домамъ стариковъ (4) ¹⁸).

Пятый выходъ. Дочери стариковъ (a₁ и a₂) появляются въ окнахъ своихъ домовъ (5) ¹⁹).

Шестой выходъ. Смеральдина (S), незамѣтно для другихъ персонажей, выходитъ изъ средней арки (6) ²⁰).

Седьмой выходъ. Дочери стариковъ (a₁ и a₂) скрываются въ окнахъ. Любовники (A₁ и A₂) и слуги (Z₁

¹⁷) Палки стариковъ не могутъ заставить любовниковъ забыть своихъ дамъ. Они, сильно влекомые чувствомъ горячей и молодой любви, прикладываютъ свои руки къ сердцу. Движенія локтей ихъ рукъ, показываютъ зрителямъ, какъ страстно и сильно влюблены въ дочерей стариковъ молодые любовники. Но двери домовъ стариковъ заперты. Волшебные ключи не дѣйствуютъ. Любовники, печальные, стоятъ около домовъ стариковъ, тщетно угрожая старикамъ пустыми ножами своихъ шпагъ.

¹⁸) Оба Zanni иногда не падаютъ духомъ. Видя печальное и горестное положеніе любовниковъ, они начинаютъ въ манерѣ преувеличенной пародіи разыгрывать „сцену сердца“. Затѣмъ они, вмѣстѣ съ любовниками, троекратно стучатъ въ двери домовъ стариковъ..

¹⁹) Театральные приборы; двѣ розы, два трактата о морали. Стукъ услышали дочери стариковъ, онѣ появляются въ окнахъ своихъ домовъ. Въ рукахъ у нихъ розы и трактаты о морали. Онѣ, то перелистывая страницы скучныхъ трактатовъ, то вдыхая ароматъ розъ, все время думаютъ о молодыхъ любовникахъ. Слуги ставятъ къ окнамъ лѣстницы и пытаются по нимъ взобраться. Лѣстницы оказываются подпиленными стариками и слуги падаютъ.

²⁰) Смеральдина во второй части „сцены ночи“ является персонажемъ, которому принадлежитъ сценическая инициатива, необходимая для дальнѣйшаго развитія дѣйствія. Она появляется изъ средней арки. Она, помимо служанки, еще и танцовщица. Она—единственный человекъ на свѣтѣ, который можетъ устроить счастье влюбленныхъ. Она, не въ примѣръ обоимъ Zanni, не жадна до денегъ, и, устраивая свадьбу дочерей стариковъ, не преслѣдуетъ какихъ-либо корыстныхъ расчетовъ.

и Z₂) выходить на просцениумъ, ожидая приближенія Смеральдины (7) ²¹).

Восьмой выходъ. Смеральдина (S) приближается къ остальнымъ персонажамъ, стоящимъ на просцениумѣ, и ударомъ въ бубенъ оканчиваетъ дѣйствіе второй части „сцены ночи“ (8) ²²).

Схема V (наказанные старики или торжество угнетенной добродѣтели).

Первый выходъ Смеральдина (S), танцуя, выходитъ. (1) ²³).

Второй выходъ. Старики (P и D) выходятъ, замѣчаютъ Смеральдину и приближаются къ ней (2) ²⁴).

²¹) Звукъ бубна Смеральдины пугаетъ дочерей стариковъ. Онѣ закрываютъ окна и скрываются, оставляя любовникамъ на память розы, а слугамъ—трактаты о морали, которые будутъ прочтены ими же въ назиданіе многимъ почтеннымъ людямъ изъ публики. Любовники и слуги, обрадованные появленіемъ Смеральдины, приближаются къ ней, прося у нея помощи противъ стариковъ. Смеральдина не обращаетъ на просьбы никакого вниманія и продолжаетъ весело и беззаботно танцовать.

²²) Любовники и слуги еще нѣсколько разъ повторяютъ свою просьбу. Смеральдина рѣшаетъ, наконецъ, помочь любовникамъ и въ знакъ согласія на ихъ просьбу ударяетъ въ бубенъ. Заключительный ударъ бубна Смеральдины „въ сценѣ ночи“ имѣетъ магически-театральное значеніе: онъ равенъ звукамъ волшебной палочки-трещотки Арлекина. Это все то, что осталось у Смеральдины отъ ея прошлаго, когда она была могучей представительницей inferнальныхъ силъ.

Любовники и слуги, въ знакъ благодарности, преклоняютъ колѣни передъ Смеральдиной.

²³) см. примѣчаніе къ II выходу IV схемы.

²⁴) Старики выходятъ одновременно. Замѣтивъ Смеральдину, они приближаются къ ней, изображая „сцену сердца“. Смеральдина ни одному изъ нихъ не отвѣчаетъ, а только ударомъ своего бубна показываетъ публикѣ, что она ихъ не любитъ.

Старики, желая покорить сердце Смеральдины, продѣлываютъ „шутки приличная театру“ и свойственные ихъ маскама: Панталонъ обѣщаетъ ей подарить за поцѣпуй немного денегъ, а Докторъ быть ея защитникомъ въ одной тяжбѣ съ Капитаномъ.

Третій виходъ. Смеральдина (S), улещивая Панталона, завязываетъ ему глаза платкомъ. (3)²⁵).

Четвертый виходъ. Смеральдина (S), продолжая танцовать и играть въ бубень, приближается къ Доктору, улещиваетъ его, завязываетъ ему тоже глаза платкомъ, а затѣмъ выходитъ на просцениумъ (4)²⁶).

Пятый виходъ. Любовники (A₁ и A₂)—изъ третьихъ кулисъ, и дочери стариковъ (a₁ и a₂)—изъ своихъ домовъ, выходятъ на просцениумъ (5)²⁷).

Шестой виходъ. Слуги (Z₁ и Z₂), видя все происходящее на сценѣ, подбѣгаютъ къ старикамъ, снимаютъ повязки съ ихъ глазъ и подводятъ ихъ къ влюбленнымъ (6)²⁸).

²⁵) Старики исчерпали весь запасъ „театральныхъ шутокъ“, свойственныхъ ихъ маскамъ, и передаютъ дальнѣйшую сценическую инициативу Смеральдинѣ. Та немного танцуетъ, а затѣмъ начинаетъ улещивать Панталона. Панталонъ, видя Смеральдину, забываетъ обо всемъ—согласно ея волѣ, передаетъ ей и мѣшокъ съ серебряными и золотыми монетами, и толстую палку съ набалдашникомъ изъ слоновой кости, и шляпу, и турецкія туфли. Оставшись въ легкомъ костюмѣ, онъ проситъ ея поцѣлуя. Смеральдина, послѣ нѣкотораго колебанія, соглашается. Панталонъ хочетъ обнять ее, но она вырывается изъ его рукъ и, въ наказаніе ему, завязываетъ платкомъ его глаза.

²⁶) Смеральдина торжествуя свою побѣду надъ Панталономъ, приближается, танцуя, къ Доктору. Тотъ сильно увлеченъ ею. Его ноги трясутся въ любовной лихорадкѣ. Смеральдина слегка ударяетъ его въ плечо бубномъ. Тотъ сходитъ съ ума отъ любовной горячки и своими губами впиивается въ щеку Смеральдины. Та съ силой его отталкиваетъ а затѣмъ завязываетъ ему глаза платкомъ.

²⁷) Любовники и дочери стариковъ, зная все происшедшее со стариками, выходятъ на сцену. Они послѣшно идутъ на просцениумъ, желая какъ можно скорѣе получить аплодисменты публики. Головные уборы любовниковъ приведены въ полный порядокъ: на нихъ гордо развѣваются перья. Лица дочерей стариковъ радостны.

²⁸) Появленіе любовниковъ и дочерей стариковъ на просцениумѣ предвѣщаетъ окончаніе комедіи. Оба Zappi выполняютъ формальную заключительную часть схемы. Они веселы, потому что хорошо знаютъ, что дѣло кончится свадьбой, т. е. будетъ музыка, танцы и вино. Они подходятъ къ старикамъ, снимаютъ съ нихъ повязки и ведутъ ихъ на просцениумъ, гдѣ молодые любовники, стоятъ на колѣняхъ передъ да-

Седьмой виходъ. Старики (P и D) благословляютъ влюбленныхъ и соединяютъ ихъ сердца навѣки брачными узами (7)²⁹).

Заключительный уходъ актеровъ всегда завершалъ окончаніе итальянскаго импровизованнаго спектакля. По своей формѣ онъ былъ очень разнообразенъ. Поэтому намъ представляется нецѣлесообразнымъ давать графическую

мами, ожидая благословенія ихъ отцовъ. Zanni, ведя стариковъ на просцениумъ, пользуясь полной безнаказанностью, бьютъ ихъ сильно. Старики имъ безропотно подчиняются.

²⁹) Смеральдина, одурачивъ стариковъ, выполнила свое сценическое назначеніе. Дальнѣйшее развитіе дѣйствія схемы невозможно. Съ концомъ власти стариковъ оканчивается и само дѣйствіе схемы. „Благополучный исходъ“ въ традиціяхъ итальянской импровизованной комедіи обязательно требуетъ свадьбы, которой и завершаются всѣ мытарства и злоключенія молодыхъ любовниковъ. Иногда къ свадьбѣ еще присоединялась женитьба одного изъ Zanni на Смеральдинѣ, послѣднее было далеко не обязательнымъ для каждаго сценарія. Въ тѣсной связи съ „благополучнымъ исходомъ“—конца комедіи свадьбой“ возникаютъ два основныхъ вопроса, касающіеся композиціи сценаріевъ итальянской импровизованной комедіи: что такое представляютъ собой молодые любовники и любовницы и когда кончается могущество и власть стариковъ.

Молодые любовники и любовницы въ сравненіи съ масками слугъ (оба Zanni и Смеральдина) въ сценаріяхъ *comedia dell'arte* играютъ незначительную и второстепенную роль. Во-первыхъ, они почти лишены сценической инициативы; во-вторыхъ, запасъ „шутокъ“ свойственныхъ театру“ у нихъ былъ крайне ограниченъ. Къ тому же повидимому, они пользовались меньшею любовью зрителей, чѣмъ остальные персонажи и маски.

Молодые любовники и дочери стариковъ на сценѣ итальянскаго импровизованнаго театра представляли собою отвлеченную идею — преслѣдуемой и гонимой добродѣтели — идею, необходимую для формальнаго окончанія и завершенія схемы. Этимъ скромнымъ назначеніемъ, повидимому, и ограничивалась роль персонажей молодыхъ любовниковъ и дочерей стариковъ. Въ планѣ сценической трактовки эти персонажи изображали преувеличенную насмѣшку надъ страданіями чрезмѣрно экспансивныхъ любовниковъ.

Концомъ могущества и власти стариковъ предопредѣленъ конецъ сценическаго дѣйствія схемы. Поэтому, онъ наступалъ лишь тогда, когда актерами даннаго спектакля были широко использованы всѣ запасы „шутокъ“ свойственныхъ театру“, пригодныхъ для этого сценическаго положенія.

разверстку, хотя бы одного изъ его многочисленныхъ вариантовъ. Мы ограничимся только указаніемъ на тѣ сценическія возможности, которыя могли возникнуть въ заключительномъ уходѣ, разыгрываемомъ актерами въ томъ театральномъ помѣщеніи, которое изображено въ первой схемѣ.

Система аркадъ служитъ тѣмъ архитектурнымъ фономъ, пользуясь которымъ актеры импровизованнаго спектакля могутъ себя еще разъ показать зрителямъ.

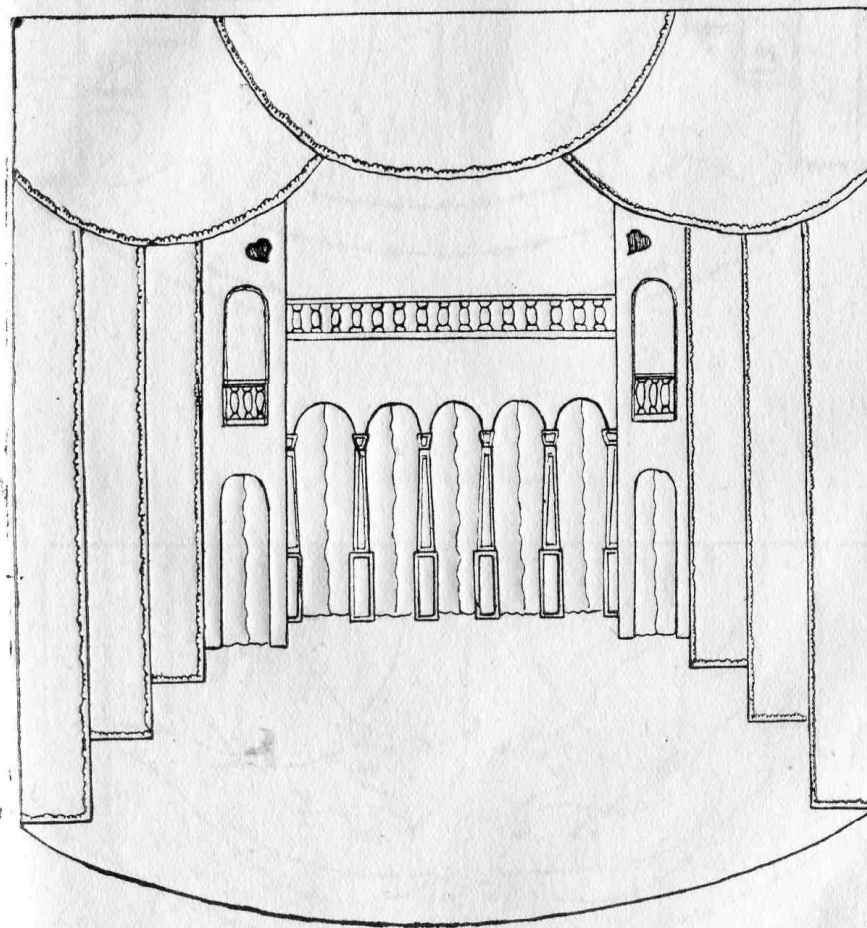
Занавѣски на аркахъ очень удобны для поклоновъ; на верхней баллюстрадѣ можно обоимъ Zanni и Смеральдинѣ разыграть маленькую интермедію съ пѣніемъ и танцами.

Въ окнахъ домовъ могутъ появляться старики, которые будутъ извиняться передъ зрителями, что они такъ долго преслѣдовали молодыхъ любовниковъ, наконецъ молодые любовники могутъ показать силу своихъ рукъ, тщетно ударяя ими въ двери домовъ, гдѣ живутъ ихъ возлюбленныя.

ВЛАДИМИРЪ СОЛОВЬЕВЪ.

ПРИЛОЖЕНІЕ КЪ СТАТЬѢ ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА.

СХЕМА I.



Что же касается общей заключительной группы, которой оканчивалась третья и послѣдняя часть „сцены ночи“, то она въ схемѣ была такой. По срединѣ, торжествующая свою побѣду, съ бубномъ въ рукѣ стоитъ Смеральдина; по бокамъ около нея — двѣ пары счастливыхъ влюбленныхъ, надъ которыми видны благословляющія руки стариковъ. Оба края группы заняты фигурами слугъ, которые, радуясь всему совершившемуся, весело перемигиваются съ публикой, тѣмъ самымъ уже предрѣшая „plausum date“ и заключительный уходъ.

ПРОТОКЪ КЪ СТАВЪ ШАХМАТЪ А ГОЛОУБЕВЪ

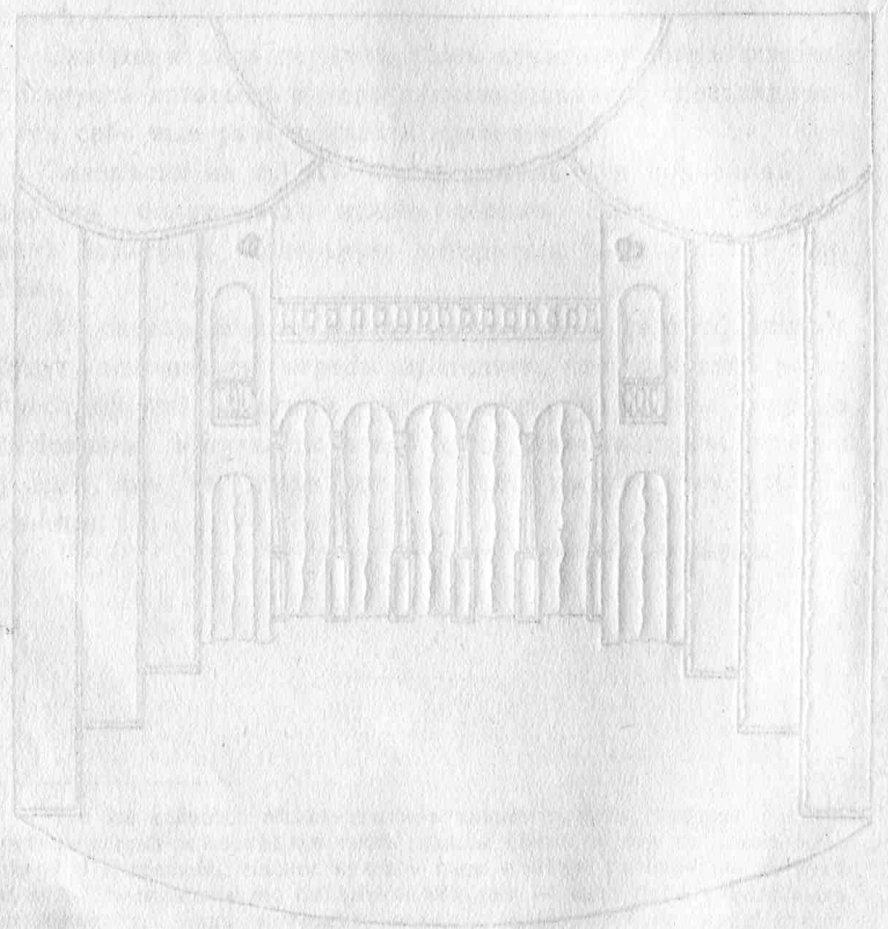


СХЕМА II.

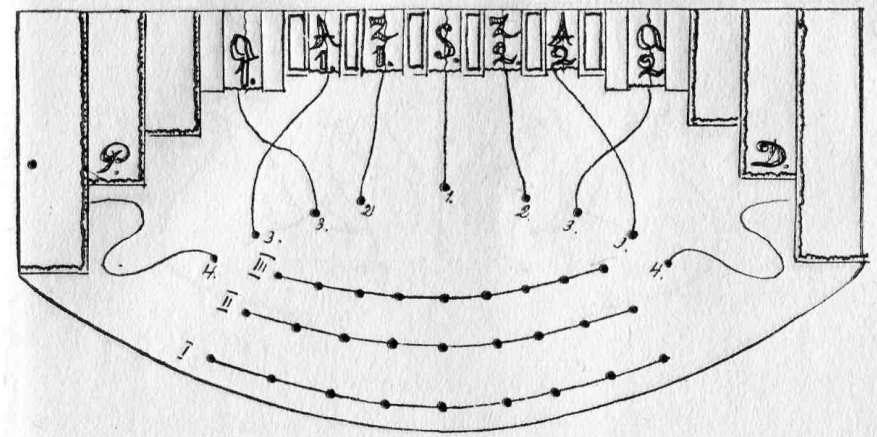
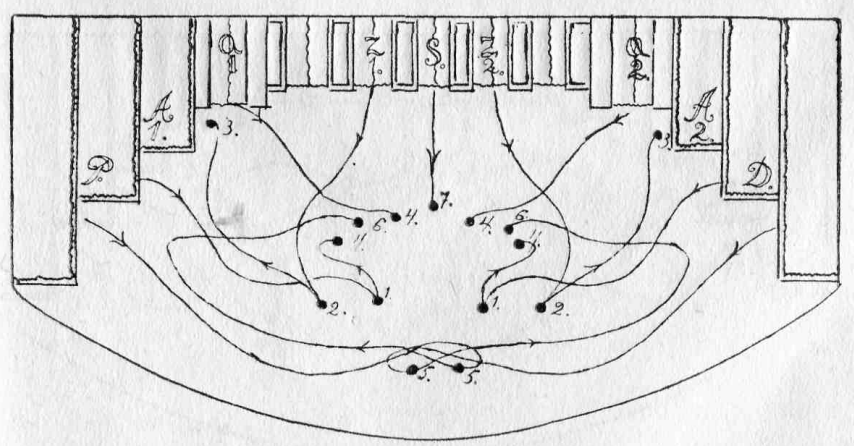


СХЕМА III.



II. АИЯО



III. АИЯО



СХЕМА IV.

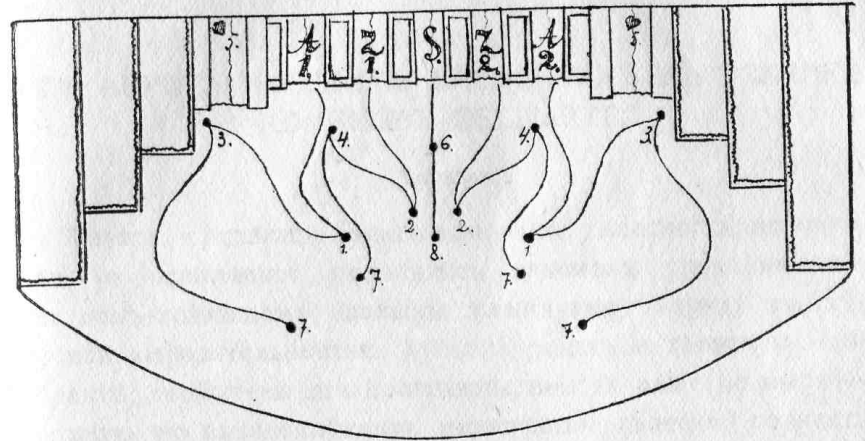
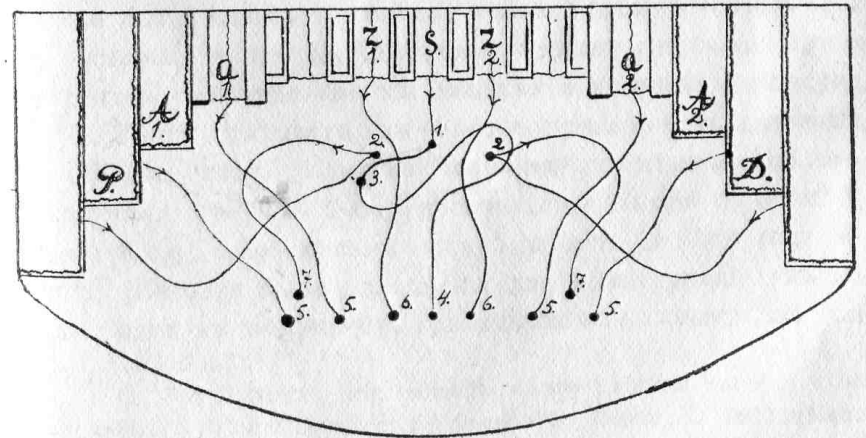


СХЕМА V.





ОБЪ АКРОБАТИЧЕСКИХЪ ЭЛЕМЕНТАХЪ ВЪ ТЕХНИКЪ КОМИКОВЪ DELL'ARTE.

(Справка).

Театры, придающіе большое значеніе тѣлесности исполнителя и исполненія, подчиняясь законамъ управляющимъ театромъ-зрѣлищемъ, должны неминуемо, наряду съ тѣлесной выразительностью, культивировать и тѣлесную монстрацію, свободную отъ программы, иногда даже не выразительную, но самодовлѣющую монстрацію тѣлесной ловкости и силы, то-есть акробатизмъ.

Разумѣется, балаганные гистрионы, Saltatores in banco всегда сливали дѣйство съ акробатствомъ, но и впослѣдствіи, когда Commedia dell'arte такъ далеко отошла отъ своего прообраза, акробатическій элементъ всегда былъ налицо и красной нитью прошелъ сквозь всю ея исторію, а въ болѣе ранній періодъ нерѣдко можно встрѣтить смѣшеніе понятій лицедѣя и канатнаго плясуна.

C. Tinghi отмѣчаетъ въ своемъ придворномъ дневникѣ, въ 1604-мъ году, „Комедию исполненную нѣкими Цанни—прыгунами, причемъ были произведены многіе прыжки“*). Нѣкій Рогна, въ письмѣ отъ 1-го іюля 1567-го года пишетъ: „Сегодня были исполнены для конкуренціи двѣ комедіи; одна въ помѣщеніи, гдѣ обыкновенно даютъ комедіи;

*)... Poi fu recitata una comedia da certi zannini saltatori e fatti molti salti... C. Tinghi Diario di Ferdinando Ie Cosimo II. 1600 (Manoscritto a la bibl. Naz a Firenze).

играли Синьора Фламинія и Панталонъ, съ участіемъ синьоры Анжелики, которая такъ хорошо прыгаетъ... *). Въ книгѣ придворныхъ расходовъ Карла IX-го, въ 1572-мъ году, отмѣчена плата флорентійскому актеру Soldino и его труппѣ, „en considération des comédies et saults qu'ils font journellement devant Sa Majesté **).

Въ 1665-мъ году, въ Моденѣ „представляли и прыгали V. Tedeschi, его жена и другіе“ ***).

Въ „итальянскихъ сценахъ“ изъ сборника Gherardi есть и акробатическія: напримѣръ, во 2-мъ дѣйствіи комедіи „L'orega de Campagne“, Пьеро становится передъ дверью, чтобы помѣшать Паскаръелю въ нее войти, но послѣдній, разогнавшись, прыгаетъ поверхъ головы Пьеро, прямо въ окно и, отдавъ письмо, тотчасъ возвращается оттуда же. Въ 1-мъ дѣйствіи комедіи „La fausse Coquette“ Паскаръель, имѣя въ рукѣ стаканъ съ виномъ и получивъ ударъ ногой въ животъ, падаетъ навзничъ, перекувыркивается не проливъ вина, встаетъ и выпиваетъ его ****).

(Въ передѣлкѣ „Каменнаго Гостя“ тотъ же трюкъ продѣлываетъ Арлекинъ при появленіи статуи Командора). Gueulette рассказываетъ про удивительную ловкость арлекина Biancolelli *****).

*) D'ancona.—Origini del teatro italiano 2 v. 1891.

**) Baschet.—Les comédiens italiens à la cour de France. 1882.

***) Gandini.—Cronistoria dei teatri di Modena. 1873.

****) Gherardi.—Le théâtre italien, ou le recueil etc. 6 v. 1694.

*****) Il faisait presque tous les saults, cullebuttes, tours d'adresse, de force et d'eschelle que font les saltimbanques; cela est expressément marqué dans 8 ou 10 endroits de ses canevas. Gueulette—Traduction du scenario de J. Dominique Biancolelli etc. Avant 1760. Manuscrit à la bibl. du grand Opéra à Paris.

Итальянскіе актеры сохранили эту свою особенность до конца XVIII столѣтія: Т. Visentini не ограничивался одними подмостками, но производилъ свои фокусы вокругъ всего театра, на верхнихъ ярусахъ, что, впрочемъ, было ему въ послѣдствіи запрещено, такъ какъ не только забавляло, но и пугало зрителей. N. Menichelli, жившій во второй половинѣ XVIII вѣка, имѣлъ въ своемъ репертуарѣ комедію „Арлекинъ, представляющійся обезьяной“ (Arlecchino finto scimmiotto), гдѣ онъ выдѣлывалъ всякіе фокусы на канатѣ. G. Marliani днемъ ходилъ со своей женой по канату, въ балаганѣ на площади Св. Марка въ Венеціи, а по вечерамъ оба они представляли въ театрѣ San Moisé, причемъ мужъ игралъ роль Бригеллы, а жена—служанки Кораллины.

Въ числѣ качествъ, которыми долженъ обладать актеръ, Cecchini упоминаетъ тѣлесную ловкость (destrezza del corpo**), a de Sommi совѣтуетъ лицамъ, играющимъ роли слугъ, въ случаѣ неожиданной радости произвести граціозный прыжокъ***). Акробатическое умѣніе способствовало славлѣ актера, наравнѣ съ другими его качествами, и Tiberio Fiorilli былъ не болѣе знаменитъ своей замѣчательной выразительностью и комизмомъ, чѣмъ способностью давать партнеру пощечину ногой, что онъ умѣлъ производить съ чисто юношеской ловкостью, даже въ восьмидесятилѣтнемъ возрастѣ.

К. МИКЛАШЕВСКІЙ.

*) Fr. Bartoli.—Notizie istoriche de comici italiani. 1781.

**) Cecchini.—Frutti delle moderne comedie. 1628.

***) De Sommi.—Dialoghi. Manoscritto a la bibl. Naz. di Torino (1565?).

COMEDIA DELL'ARTE ВЪ НОВОМЪ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКОМЪ СЛОВАРѢ БРОКГАУЗА-ЕФРОНА.

Пробужденіе интереса къ вопросамъ театральности, которымъ характеризуется послѣднее время, естественно повлекло за собой изученіе исторіи театра, какъ источника, изъ котораго можно черпать поучительные уроки для современности. Исторія театра, которая до недавняго прошлаго составляла предметъ изученія специалистовъ и театральныхъ дѣятелей, начинаетъ заинтересовывать широкіе круги. Вновь оживаютъ давно забытыя эпохи, эпохи пышнаго театральнаго расцвѣта. Все чаще и чаще упоминаются имена предшественниковъ и современниковъ Шекспира; на ряду съ Тирсо-ди-Молина и Кальдерономъ изучаются Лопе-де-Руэда, и Хиль Висенте, Камонсъ и Маккиавелли. Имъ посвящаются монографіи, о нихъ говорятъ съ университетской кафедрой и на страницахъ журналовъ, причемъ подходят къ нимъ не какъ къ литературно-археологическому материалу, представляющему интересъ лишь какъ эмбрионъ драматическаго творчества, а какъ къ чему-то жизненному и волнующему.

Съ этимъ же подходомъ обращаются и къ изученію того особеннаго вида театральныхъ представленій, который процвѣталъ въ Италіи XVI—XVII в. и подъ именемъ *com-*

media dell'arte ossia improvvisa завоевалъ себѣ немеркнущую славу во всей Европѣ. Въ этихъ представленіяхъ, въ которыхъ театральность быть можетъ въ первый и единственный разъ сумѣла эмансипироваться отъ литературы, мы можемъ анализировать не смущаемые никакими привходящими обстоятельствами театр въ его чистомъ видѣ — театр, какъ таковой. Не удивительно поэтому, что итальянская импровизованная комедія составляетъ предметъ особенно тщательнаго и любовнаго изученія не только у себя на родинѣ, гдѣ исторія ея тѣсно связана со славными именами Адольфо Бартоли, Скерилло и Бенедетто Кроче, но и въ другихъ странахъ — въ Германіи, Англии, Испаніи и Франціи, отчасти даже и въ Россіи. Однако, несмотря на такое, казалось бы, исчерпывающее обслѣдованье, *commedia dell'arte* продолжаетъ оставаться совершенно невыясненной въ цѣломъ рядъ своихъ, подчасъ весьма существенныхъ деталей. Разобщенность съ литературой, являясь съ одной стороны благодѣтельной, съ другой сильно затрудняетъ возможность свободнаго сужденія, такъ-какъ блѣдная канва сценическаго дѣйствія, заключающаяся въ дошедшихъ до насъ сценаріяхъ, не можетъ дать намъ даже отдаленнаго представленія о тѣхъ причудливыхъ узорахъ, которые вышивались на ней талантливыми актерами-импровизаторами. Многое приходится поэтому строить предположительно, въ формѣ догадокъ, которыя могутъ быть впоследствии опровергнуты вновь открывшимися обстоятельствами, проливающими на тѣ же факты совершенно новый научный свѣтъ.

Но какъ бы широко ни приходилось пользоваться умозаключеніями при анализѣ импровизованныхъ театральныхъ представленій, въ нашемъ распоряженіи имѣется довольно большой запасъ твердо установленныхъ фактовъ, которые

служать намъ путеводными вѣхами при изученіи вопроса и не считаться съ которыми — невозможно. Факты эти, заключающіеся въ показаніяхъ современниковъ, въ указаніяхъ литературы эпохи, наконецъ въ архивныхъ матеріалахъ, необходимо должны являться исходной точкой всѣхъ разсужденій, если только эти разсужденія претендуютъ на научный вѣсъ.

Между тѣмъ Новый Энциклопедическій Словарь Брокгауза-Ефрона, которому по самой цѣли изданія, казалось бы, слѣдовало быть на высотѣ фактической освѣдомленности, въ своихъ статьяхъ, посвященныхъ итальянской импровизованной комедіи (а такихъ статей пока появилось двѣ: „Арлекинъ“ и *Commedia dell'arte* *), обращается со всѣми этими фактами болѣе чѣмъ странно: книга, которая должна служить справочникомъ и указателемъ, на самомъ дѣлѣ не только излагаетъ все въ превратномъ видѣ, но и съ прямымъ извращеніемъ историческихъ данныхъ.

Но чтобы не быть голословными обратимся непосредственно къ самимъ статьямъ и прежде всего къ статьѣ о *Commedia dell'arte*. Въ Новомъ Словарѣ она напечатана безъ подписи, но изъ статьи прежняго энциклопедическаго словаря того же издательства, буквальнoй перепечаткой которой она является, мы узнаемъ, что авторъ ея—Е. Аничковъ.

Съ первыхъ же словъ выясняется какое-то основное недоразумѣніе: авторъ, совершенно не считаясь съ новѣйшими изслѣдованіями, съ одной стороны устанавливаетъ преемственность импровизованной комедіи отъ римскихъ гистріо-

*) Мы не будемъ касаться мелкихъ замѣтокъ, вродѣ замѣтки о Бригеллѣ, такъ какъ онѣ настолько кратки, что ничего существеннаго въ себѣ не заключаютъ.

новъ и ателанъ, съ другой же ставить ее въ непосредственную связь съ народной площадной комедіей поздняго средне-вѣковья. Оставляя въ сторонѣ болѣе чѣмъ спорный вопросъ о взаимоотношеніи римской и итальянской комедіи, такъ какъ для разрѣшенія его у современной науки нѣтъ необходимаго запаса документальныхъ данныхъ, нельзя не признать, что второе заключеніе Е. Аничкова нѣсколько необосновано. Не подлежитъ сомнѣнію, что въ теченіе всего періода своего существованія *commedia dell'arte*, базировавшаяся почти исключительно на искусствѣ представленія, притомъ въ планѣ преувеличенной пародіи, развивалась независимо отъ народной натуралистической комедіи, если же критическій взглядъ и можетъ уловить слѣды нѣкоторыхъ позаимствованій—какіе-то общіе штрихи, быть можетъ намеки—то сходство это при ближайшемъ анализѣ окажется чисто внѣшнимъ, наноснымъ и не типичнымъ *). Развиваясь и совершенствуясь бокъ о бокъ, народная комедія и *commedia dell'arte* не могли не испытать на себѣ взаимнаго вліянія, но въ самой своей сущности, въ своей драматической природѣ онѣ оставались глубоко различными и чуждыми другъ другу. Логическое завершеніе первой — бытовой театръ Гольдони, въ то время какъ вторая приводитъ насъ въ своей постепенной эволюціи къ драматическимъ сказкамъ Гоцци. Такимъ образомъ, указывая на народныя представленія, какъ на корни импровизованной комедіи, авторъ статьи соединяетъ воедино то, что на самомъ дѣлѣ

*) Довольно часто народная комедія заимствуетъ названія наиболѣе популярныхъ героев *Commedia dell'arte* — Пульчинеллы, Арлекина, Коломбины. Это обстоятельство и обусловило въ значительной степени то, что между драматическими произведеніями того и другого рода не проводится достаточно рѣзкой демаркаціонной черты.

никакими силами соединено быть не может. Указаніе на *lazzi*, какъ на связующее звено,—аргументъ въ достаточной степени легковѣсный: *lazzi* могутъ одинаково встрѣчаться и въ трагедіи и въ фарсѣ, но отсюда еще не слѣдуетъ, что трагедія и фарсѣ—одно и то же.

Установивъ преимущество импровизованной комедіи отъ ателанскихъ фарсовъ и народныхъ представлений, Е. Аничковъ переходитъ къ характеристикѣ отдѣльныхъ масокъ; однако вмѣсто того, чтобы раздѣлить ихъ на группы согласно мѣсту ихъ возникновенія и, охарактеризовавъ каждую такую группу въ отдѣльности, показать ихъ внутреннюю связь, онъ упоминаетъ всѣхъ попеременно, благодаря чему у него стали рядомъ Бригелла и Пульчинелла, Меццетино и Капитанъ *). При этомъ даваемые характеристики далеко не точны и подчасъ прямо грѣшатъ противъ истины. Капитанъ, по мнѣнію автора,—сатира на испанскихъ офицеровъ; между тѣмъ, изъ самыхъ элементарныхъ источниковъ онъ могъ бы убѣдиться въ томъ, что одинаго типа Капитана не существуетъ, а есть Капитанъ итальянскій и Капитанъ испанскій, которые отличаются другъ отъ друга не только внутренними чертами характера, но даже по своему внѣшнему виду **) и сценическимъ приемамъ игры; причемъ лишь послѣдній можетъ считаться карриатурой на испанцевъ, что впрочемъ тоже лишь предположеніе. Еще дальше отъ

*) Между прочимъ Е. Аничковъ указываетъ на то, что названіе одного изъ слугъ-шутковъ Арлекинъ роднится съ именемъ упоминающагося у Данте чорта *Arlequino* (Адъ XXI, 118). Не отрицая этой мысли по существу, считаю необходимымъ отмѣтить, что имя Дантевскаго чорта не *Arlequino*, а *Alichino*.

**) Ср. изображеніе обихъ Капитановъ у Riccoboni „Histoire du théâtre italien“.

истины характеристика старика Панталоне, какъ „добраго малаго, красная и щеголя“. Если Панталоне и выступаетъ въ роли щеголя и красная, то это лишь въ видѣ исключенія изъ общаго правила, не дающаго никакого права на обобщеніе.

Говоря, далѣе, о сборникахъ діалоговъ и репликъ, которые составлялись актерами для облегченія своей импровизаторской задачи, Е. Аничковъ упоминаетъ только діалоги Капитана и любовные діалоги, составленные четой Андреини *), совершенно умалчивая о двухъ драгоценнѣйшихъ сборникахъ такихъ *contrasti* и *concetti*. Первый изъ нихъ—книга *Andrea Perucci: „Dell'arte rappresentativa“*, въ которой, наряду съ громаднымъ числомъ всякаго рода практическихъ указаній, какъ въ томъ или иномъ случаѣ держаться на сценѣ, даются образцы всевозможныхъ діалоговъ и монологовъ разныхъ дѣйствующихъ лицъ. Другой сборникъ—хранящаяся въ Перуджинской библиотекѣ рукопись Д. Плачидо Адриани „*Zibaldone di concetti comici*“ **), въ которой заключается рядъ прологовъ, сценаріевъ, шутокъ, стиховъ, арій, сценъ и загадокъ, которыми пользовались современные ему актеры во время своихъ представлений.

Наконецъ, что касается сценаріевъ импровизованныхъ комедій, то здѣсь авторъ статьи проявилъ полнѣйшую неосвѣдомленность. Касаясь этого вопроса только вскользь, онъ указываетъ на то, что изъ сочинителей *commedia*

*) Имя Андреини почему-то авторомъ опускается.

**) Относительно рукописи D. Placido Adriani см. статью Benedetto Croce „Un repertorio della Commedia dell'arte“, напеч. въ *Giornale storico della letteratura italiana* v. 31, 1898, которая исчерпывающимъ образомъ излагаетъ ея содержаніе. Ср. также E. del Cerro: „Nel Regno delle maschere“, Napoli, 1914.

dell'arte мы знаемъ Скалу, Локкателли и Бьянколелли, сценаріи которыхъ до насъ не дошли. Не говоря о томъ, что авторъ совершенно незаслуженно обходитъ молчаніемъ сценаріи Джамбаттиста делла Порта, Казамарчанскаго сборника и Плачидо Адриани, по поводу упоминаемыхъ имъ авторовъ необходимо отмѣтить, что сценаріи ихъ не только до насъ дошли, но даже относительно хорошо изучены. Такъ, сценаріи Фламиніо Скала были напечатаны въ Венеціи въ 1601 г. *) и имѣются въ цѣломъ рядѣ библиотекъ Италіи и средней Европы; рукопись комедій Локкателло, содержащая 103 сценарія, хранится въ Biblioteca Casanatense въ Римѣ; причемъ отдѣльные сценаріи были напечатаны Де Симоне Бруверомъ и Дель Герро **), наконецъ сценаріи Бьянколелли извѣстны намъ во французскомъ переводѣ и приводятся Эваристомъ Герарди въ его Théâtre italien ***).

Не меньше неточностей заключаетъ въ себѣ и другая статья Словаря, посвященная импровизованной комедіи— „Арлекинъ“, подписанная П. М., хотя здѣсь неточности касаются главнымъ образомъ отдѣльныхъ деталей, правда подчасъ весьма существенныхъ. Такъ, неизвѣстно, на основаніи какихъ данныхъ авторъ утверждаетъ, что костюмъ *итальянскаго* Арлекина состоялъ изъ камзола и панталонъ, сшитыхъ изъ треугольныхъ кусочковъ краснаго, синяго, желтаго, зеленаго и бѣлаго цвѣта, узкихъ туфель безъ каблукъ и небольшой круглой шляпы съ перышкомъ на

*) F. Scala. Teatro delle favole rappresentative. Venezia, 1601.

**) Одинъ изъ сценаріевъ Локателло „Игра въ приму“ напечатанъ въ моемъ переводѣ въ № 6—7 настоящаго журнала за 1914 г.

***) Evariste Gherardi: Théâtre italien, ou recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens. Amsterdam, 1701.

гладко остриженной головѣ, причемъ тутъ же дѣлается выводъ о родственности Арлекина съ *mimus centunculus* римской комедіи. Между тѣмъ, по свидѣтельству Riccoboni, этотъ разноцвѣтный костюмъ былъ введенъ на сцену сравнительно поздно, въ срединѣ XVII в., знаменитымъ актеромъ Доменико Бьянколелли, который, хотя и былъ итальянцемъ, но выступалъ главнымъ образомъ въ Парижѣ, такъ что костюмъ его сталъ болѣе характернымъ для Арлекина французскаго, чѣмъ для Арлекина итальянскаго. Правда, въ XVII в. мы и въ Италіи можемъ встрѣтить пестрыхъ Арлекиновъ, но блюстители старыхъ традицій, въ родѣ Пьеръ-Маріи Чеккини, протестуютъ противъ этихъ новшествъ, считая ихъ непристойнымъ нарушеніемъ канона. До Бьянколелли костюмъ Арлекина состоялъ по общему правилу изъ одноцвѣтной рваной рубашки и панталонъ, покрытыхъ многочисленными заплатами—указаніе на его бѣдность и зависимое положеніе. Перышка же на шляпѣ Арлекинъ вообще никогда и нигдѣ не носилъ а носилъ *) заячій хвостъ, который является однимъ изъ его характернѣйшихъ атрибутовъ, какъ символъ трусости.

Перечисляя, далѣе, имена наиболѣе знаменитыхъ исполнителей маски Арлекина, авторъ совершенно неосновательно упоминаетъ имя Francesco Andreini. Андреини, прославившійся какъ создатель типа Capitano Spaventa da Vall'Inferno, за всю свою долгую артистическую карьеру ни разу не выступилъ въ этой роли. До того, какъ играть Капитана, онъ игралъ сначала *Innamorato*, затѣмъ, *Dottore Siciliano* и *Fal-*

*) Изъ типовъ слугъ перо на шляпѣ характерно для неаполитанской маски Ковиелло. Ср. Jacques Callot „Balli di Sfessania“ и Maurice Sand „Masques et Bouffons“.

sirone Negromante, но никогда не пробовалъ своихъ силъ въ роли Арлекина уже потому, что въ руководимой имъ труппѣ Comici Celosi находился превосходный Арлекинъ—Lodovico da Bologna, который неизмѣнно выступалъ въ этой маскѣ.

Библиографія обѣихъ статей хотя и доведена до 1914 г., все же страдаетъ неполнотой: почему-то не упомянуты труды Dell Cerro и Benedetto Croce, статьи V. Rossi, Corrado Ricci и Carletta. Между тѣмъ библиографическія указанія особенно важны, такъ какъ они должны дать возможность среднему читателю разобраться въ огромной литературѣ, посвященной итальянской импровизованной комедіи, литературѣ, которая, кстати сказать, растетъ съ каждымъ днемъ.

ЯКОВЪ ВЛОХЪ.

СВЕРЧОКЪ НА ПЕЧИ ИЛИ У ЗАМОЧНОЙ СКВАЖИНЫ.

Кочкаревъ Да что она дѣлаетъ теперь? Вѣдь эта дверь, вѣрно, къ ней въ спальню? (*Подходитъ къ двери*).

Өекла. Безстыдникъ! Говорятъ тебѣ, еще одѣвается.

Кочкаревъ. Эка бѣда! Что жъ тутъ такого? Вѣдь только посмотрю и больше ничего. (*Смотритъ въ замочную скважину*).

Жевакинъ. А позвольте мнѣ полюбопытствовать тоже.

Яичница. Позвольте взглянуть мнѣ только одинъ разочекъ.

Кочкаревъ (*продолжая смотреть*). Да ничего не видно, господа! И распознать нельзя, что такое бѣлѣтъ, женщина или подушка. (*Вся однако обступили дверь и продираются взглянуть*).

Въ этомъ отрывкѣ гоголевской „Женитьбы“ заключено все то, что мнѣ хочется сказать о публикѣ, наконецъ-то нашедшей для себя свой идеальный театръ. И какъ только, вникнувъ въ приведенный отрывокъ, уловишь сходство между женихами, наперебой идущими къ замочной скважинѣ, и публикой этого идеального театра, такъ тотчасъ же станетъ легко опредѣлить—что это за театръ?

Каждый человек—один больше, другой меньше—подвержен неизлечимой болезни, вследствие которой его неудержимо тянет къ замочнымъ скважинамъ. Подслушивать чужіе разговоры, заглядывать съ панели въ окна нижнихъ этажей, бѣжать въ кругъ любителей уличнаго скандала, стремиться въ залы судовъ на сенсационные процессы, не пропускать безъ прочтенія открытокъ, адресованныхъ на имена друзей и знакомыхъ, поднимать утерянные письма, гонимыя вѣтромъ, и непременно прочитывать ихъ, заглядывать въ листки черезъ плечо пишущаго—вотъ сладострастные влеченія людей.

„Безстыдникъ! Говорятъ тебѣ, еще одѣвается!“— „Эка бѣда! Вѣдь только посмотрю и больше ничего“.

И даже тогда, когда ничего не видно, „всѣ однакожъ. . . продираются взглянуть“.

Нашлись такіе театральные директора, которые хорошо сумѣли использовать эту особенность человѣческой природы (это стремленіе къ замочнымъ скважинамъ), и создали театръ, который задался единственной цѣлью:—удовлетворить этому величайшему любопытству людей въ отношеніи ко всему обыденному, скандальному, интимному. И не оттого ли, что мнѣ вдругъ стало яснымъ, что именно на этихъ подленькихъ черточкахъ человѣческой природы играютъ директора нашихъ театровъ, мнѣ сейчасъ особенно противно это наименованіе: „интимный“ театръ. Для меня это звучитъ сейчасъ такъ же точно, какъ обывательская фраза: „состоитъ въ интимныхъ отношеніяхъ съ NN“. Одинъ московскій журналистъ, говоря объ одномъ изъ московскихъ театровъ, опредѣляетъ характеръ представленій особыми словами: „принудительно—интимный“, вѣроятно, потому такъ, что первый рядъ зрителей удаленъ отъ сцены всего аршина на

три. Какое счастье попасть къ замочной скважинѣ такъ близко.

Когда просматриваешь рецензіи объ одномъ изъ такихъ интимныхъ представлений, какъ умѣстны такіа замѣчанія: „Минутами забывалось, что сидишь въ театрѣ, что это только представленіе, а не жизнь“ (*Время*); „это—рядъ жанровыхъ картинъ“, „эту атмосферу интимности уютности не передалъ въ такой степени ни одинъ театръ“ (*Русск. Вид.*); „притихла шумная, говорливая публика премьеры, погасли огни, въ залѣ наступила черная темнота“ (*Речь*, Л. Гуревичъ). „Сцена, когда вся семья—мужъ, жена и служанка—всматриваются съ нѣжными, сіяющими лицами въ спящаго ребенка, невольно вызываетъ у зрителя мягкую улыбку—столько въ ней естественности и художественной теплоты“ (*ibid*); „такое утѣшеніе проливаетъ онъ (этотъ спектакль) въ сердце“ (*ibid*); „получается какая-то душевная ванна“ (*Новости сезона*). „Что здѣсь является тѣми дрожжами правды, которыя заставляютъ наши сердца вздыматься въ какомъ-то восторгѣ, а наши глаза лить слезы умиленія?“ (*Речь*, А. Бенуа); „ . . . пусть даже глупо—но, Боже мой, какъ хорошо, какъ чисто, какъ душисто“ (*ibid*); „именно искусства почти не видно въ N, въ NN же оно и вовсе отсутствуетъ“ (*ibid*).

Да, вызванное на сцену съ единственной цѣлью—предоставить зрительному залу „любопытствовать“—и не можетъ быть искусствомъ. „Мы попали въ кругъ семейной драмы“, мы попали къ самой замочной скважинѣ. Спектакль такого порядка есть одинъ изъ тѣхъ миллионныхъ вариантовъ по ту сторону дверей, сколько на свѣтѣ замочныхъ скважинъ.

* * *

Крэгъ, по поводу привидѣній въ трагедіяхъ Шекспира, писалъ: „фактъ ихъ присутствія исключаетъ реальное толкованіе трагедій, въ которыхъ они появляются; Шекспиръ ихъ сдѣлалъ центромъ своей безграничной фантазіи, а центральная точка фантазіи, какъ въ кругообразной геометрической фигурѣ, контролируетъ и обусловливаетъ каждую малѣйшую точку окружности* *)“.

Фантастическое у Диккенса въ его рассказахъ есть именно тотъ центръ, который „обусловливаетъ каждую малѣйшую точку окружности“. Если понадобилось инсценировать рассказъ этотъ, неужели только для того, чтобы двигать передъ зрителемъ фигуры для щекотанія его любопытства? Такой каминъ невозможенъ у Диккенса, ибо ни онъ, ни все вокругъ не общается никакихъ чудесныхъ явленій. Когда Джонъ Прибингль беретъ за ружье въ послѣдней картинѣ, мракъ на сценѣ ничему не помогаетъ. Снятые съ природы неодушевленные предметы нѣмы въ этой постановкѣ. Волей вымысла вещамъ не придано тѣхъ „образовъ“, безъ которыхъ имъ нѣтъ мѣста рядомъ съ *живыми* людьми Диккенса. Такіе предметы, какими показали намъ ихъ художники Либаконъ и Узуновъ, умѣстны только рядомъ съ *натуральными* людьми Сушкевича, приглашенными имъ въ качествѣ живой иллюстраціи къ диккенсовскимъ образамъ („сказочно-ожившія картинки“, радуется Л. Гуревичъ). Въ этомъ-то и кроется грѣхъ всякой передѣлки и грѣхъ всякаго постановщика передѣлокъ: въ томъ, что при такой операціи всплываетъ на сцену во всей своей силѣ *иллюстрація*, явленіе совершенно несовмѣстимое съ натурой подлиннаго театра.

*) Гордонъ Крэгъ. Искусство театра, пер. подъ ред. В. П. Лачинова. Изд. Н. И. Бугковской.

Театръ никогда ничего не иллюстрируетъ. Театръ, какъ всякое искусство, самъ въ себѣ все произрастаетъ. Вотъ почему всякій истинный драматургъ создавалъ всегда только тотъ міръ, котораго нельзя принять внѣ рамокъ сцены. Въ той обстановкѣ, которую мы видѣли, ни сверчокъ, ни чайникъ не могутъ принимать никакого участія въ дѣйствіи людей. Развѣ въ игрушечномъ магазинѣ Дойникова (повторенномъ Либаконъ и Узуновъ) смотрятъ на васъ стеклянные глаза куколъ? А у Диккенса они смотрятъ.

Когда зрители забываютъ, что они находятся въ театрѣ, когда они забываютъ, что это только представленіе, когда имъ становится очевиднымъ, что это сама жизнь, о, тогда!.. смотрите какъ ведутъ себя зрители такого театра, согласно описанію одной газеты: „зрители перестаютъ кашлять, сморкаться, разговаривать, эта интимность не нарушается внѣшними поводами, посторонними вмѣшательствами“ (*Русск. Вид.*). „Всѣ пришли и отдыхали“. Ну, еще бы. Такой предоставленъ комфортъ: къ замочной скважинѣ подставлено мягкое кресло, „залъ погруженъ въ черную темноту“, и можно не краснѣя глазѣть, какъ кто-то одѣвается. А когда „нельзя распознать, что такое бѣлѣтъ, женщина или подушка“, тогда Бенуа говоритъ: „я немного знаю примѣровъ такого полного сліянія реалистическаго и фантастическаго, какъ здѣсь“.

* * *

Евг. Адамовъ, въ письмахъ своихъ изъ Москвы (*День*, 7 марта 1915), сравнивая постановку „Сверчка на печи“ въ Студіи Художественнаго театра и „Каждога Человѣка“ у Ф. Ф. Коммиссаржевскаго, заявляетъ: „постановка „Каждога Человѣка“ гораздо „интереснѣе“, что и говорить. И пуб-

лика понимает это, и критикъ не можетъ не признать. Однако, того чистосердечнаго волненія, того энтузіазма, какой я видѣлъ въ „Студіи“—въ театрѣ Коммиссаржевскаго нѣтъ и слѣда“... Не было, видите ли, „того, что нужно публикѣ“. И авторъ письма, торопясь вмѣстѣ съ публикой къ замочной скважинѣ, пытается такъ утѣшить покинутаго публикой директора театра съ искусствомъ: „будемъ справедливы къ служенію будущему. Если въ настоящемъ это только частный успѣхъ, только подготовительная „орнаментальная“ (?) работа, если въ ней нѣтъ законченнаго цѣлаго, то не только для самоотверженно идущихъ новыми путями, но и для театра это залогъ дальнѣйшаго успѣха“. Мы не видѣли „Каждаго Человѣка“, но предпочтемъ театръ съ искусствомъ, но безъ публики, театру съ публикой, но безъ искусства, ибо мы знаемъ, что послѣ того какъ „всѣ обступили дверь и продрались взглянуть“, явился Кочкаревъ съ вѣстью: „чш... кто-то идетъ“, и всѣ „отскочили прочь“. Всякому безстыдству бываетъ конецъ.

ДОКТОРЪ ДАПЕРТУТТО.

БЕНУА-РЕЖИССЕРЪ.

1.

Упомяная ¹⁾ о постановкахъ „классическихъ“ пьесъ, „которыя продефилировали за послѣднее время“ передъ публикой, Бенуа торжественно заявляетъ: „роковая ошибка“ всѣхъ этихъ постановокъ и заключается именно въ томъ, что лица, ихъ ставившія, заботились больше всего объ „иллюзіи старинности“ или о созданіи такъ называемой „стильности“. Такъ какъ среди другихъ постановокъ съ „роковой ошибкой“ Бенуа упомянулъ постановку мольеровскаго „Донъ-Жуана“ на сценѣ Александринскаго театра (1910 г.), мнѣ представляется необходимымъ (почему это станетъ яснымъ изъ дальнѣйшаго) сказать, что ни „иллюзіи старинности“ (въ томъ смыслѣ, какъ ее понимаетъ Бенуа), ни „стильности“ художникъ Головинъ и режиссеръ Мейерхольдъ не искали. А что ими искалось и что, по признанію людей, которымъ они вѣрятъ, въ постановкѣ мольеровскаго „Донъ-Жуана“ удалось имъ осуществить, мнѣ пришлось уже однажды писать, и мнѣ нѣтъ надобности сейчасъ повторять это. Когда Бенуа указываетъ намъ, куда итти отъ „роковыхъ ошибокъ“, чтобы впредь выступать съ постановками, свободными отъ нихъ

¹⁾ См. „Рѣчь“, Александръ Бенуа: „Пушкинскій спектакль“ (1915, 31—III, 7—IV, 16—IV).

(этих „роковыхъ ошибокъ“), то онъ старается ввести насъ въ свое пониманіе и „истиннаго стиля“, и „истинной историчности“ такъ: „передъ нами самая стихія искусства, *которая есть правда*,¹⁾ которая отвѣчаетъ настоятельной ненасытной потребности нашей души *познать жизнь во всей ея сложности*“²⁾. Мы рѣшительно отказываемся слѣдовать за Бенуа на пути къ имъ открытой „правдѣ“ въ искусствѣ, такъ какъ и постановкой мольеровскаго „Мнимаго больного“, и постановкой трехъ драмъ Пушкина Бенуа не только теоретически, но и на дѣлѣ, во всей полнотѣ, раскрылъ намъ свое пониманіе задачъ искусства Театра. Вставъ на защиту своей постановки отъ обвиненій со стороны тѣхъ, кто выступилъ за Пушкина противъ Бенуа, послѣдній въ своихъ доводахъ рго захотѣлъ опереться на Пушкина („О драмѣ“ и письма къ Раевскому), но, къ сожалѣнію, Бенуа нашель и заучилъ не тѣ отрывки изъ Пушкина, которые должны были хоть немножко подкрѣпить маститаго живописца на пути къ національному театру. Не желая слѣдовать за Бенуа, которому, какъ онъ давно показалъ, закрыты всѣ пути къ подлинному русскому театру, мы спѣшимъ однако указать на то мѣсто изъ опубликованнаго Пушкинымъ манифеста³⁾, которое опрокидываетъ всю театральную эстетику, Бенуа, опирающуюся на „подлинное чувство жизни, искрен-

1) Курсивы мои.

2) Бенуа, фельетонъ III, столбецъ 7 (дальше вездѣ будемъ, не повторяя названія газеты („Рѣчь“), сокращать: Бенуа=Б., фельетонъ=ф. (цифра), столбецъ=ст. (цифра).

3) Эту замѣтку о драмѣ („къ сожалѣнію“—какъ пишетъ Бенуа— „столь отрывистую, но все же“—обратите вниманіе на это снисходительное „но все же“—„содержащую массу глубокихъ мыслей“), эту замѣтку мы считаемъ своего рода манифестомъ Пушкина, тѣсно связаннымъ съ его „опытомъ драматическихъ изученій“.

ность, правду“¹⁾, „живое переживаніе“²⁾, на *познаніе жизни* во всей ея сложности“³⁾. Обращаемъ вниманіе Бенуа на то мѣсто, гдѣ Пушкинъ съ сожалѣніемъ говоритъ: „мы все еще повторяемъ, что прекрасное есть подражаніе изящной природѣ и что главное достоинство искусства есть *польза*“⁴⁾.

Когда Бенуа отвергъ сценическое истолкованіе мольеровскаго „Донъ-Жуана“ на Александринской сценѣ, намъ было рѣшительно все равно, какого мнѣнія держится о нашей постановкѣ маститый художникъ⁵⁾. Я ношу при себѣ золотую дощечку, которую однажды принесъ мнѣ одинъ изъ моихъ друзей; „вотъ“, сказалъ онъ, „хорошая защита противъ театральныхъ рецензентовъ“; на дощечкѣ вырѣзаны такія строки Пушкина:

„...Читая разборы самые оскорбительные, старался я угадать мнѣніе критики, понять со всевозможнымъ хладно-

1) Б., ф. I, ст. 6.

2) Б., ф. III, ст. 8.

3) Б., ф. III, ст. 7. Курсивъ мой.

4) Пушкинъ. О драмѣ. Курсивъ поэта.

5) Напрасно Бенуа думаетъ, что кто-то дорожитъ тѣми аттестатами, которые онъ раздастъ дѣятелямъ искусства. Но посмотрите, какъ авторъ „художественныхъ писемъ“ въ „Рѣчи“ умилиень той миссией, какую самъ на себя возложилъ:

„Я знаю, мнѣ бросать упрекъ въ чрезмѣрномъ увлеченіи, въ пристрастїи,— тотъ самый упрекъ, который я слышалъ столько разъ на своемъ вѣку и съ самыхъ давнихъ поръ—тогда еще, когда я пожелалъ подѣлиться своимъ восторгомъ отъ творчества Сомова и Врубеля; тѣ же упреки сыпались затѣмъ на меня за Бакста, и за Дунканъ, и за Фокина, и за Нижинскаго, и за Стравинскаго, и за Дягилева и т. д. и т. д. И еще въ прошломъ году (несмотря на достаточно провѣренную надежность моего глаза) мнѣ снова не повѣрили, когда я преклонился передъ талантомъ Гончаровой. Однако, разумѣется, эти упреки не могутъ помѣшать мнѣ исполнять мой долгъ, и я бы согрѣшилъ, если бы изъ какихъ-либо соображеній не выдѣлилъ названныхъ двухъ только что начинающихъ и уже такъ радующихъ художниковъ“ („Рѣчь“, 24—II—1915, А. Бенуа: „Сверчокъ“ на сценѣ „Студїи“. Курсивъ мой).

кровіемъ, въ чемъ именно состоятъ ея обвиненія, и если никогда не отвѣчалъ на оныя, то сіе происходило не изъ презрѣнія, но единственно изъ убѣжденія, что для нашей литературы il est indifférent, что такая-то глава „Онѣгина“ выше или ниже другой“. Принялъ я тогда этотъ подарокъ-талисманъ со словами: „Беру, хоть я и не Пушкинъ“ (совѣсть моя чиста: я, какъ видите, оказался скромнѣе художника, раздающаго аттестаты). Прочитавъ фельетонъ Бенуа о „Донъ-Жуанѣ“, я не забылъ воспользоваться своимъ талисманомъ, положилъ его передъ собой и мнѣ стало ясно: „il est indifférent“ для русскаго театра, что Бенуа почелъ постановку мольеровскаго „Донъ Жуана“ „балетомъ въ Александринкѣ“. И я забылъ скоро не только о существованіи злого фельетона, но даже о самомъ его зломъ авторѣ. Теперь я вижу мудрость пушкинскаго „il est indifférent“. Прошло пять лѣтъ, и Бенуа, метавшій отравленныя стрѣлы въ александринскаго „Донъ-Жуана“, утверждаетъ самъ его прочное существованіе. Навсегда ли? О, это всецѣло зависитъ отъ того, не придется ли у лодки (на борту ея значится „эстетика Бенуа“), на которой плыветъ по морю печатнаго слова Бенуа, переставить паруса по вѣтру, такъ часто мѣняющему свое направленіе.

Какимъ же образомъ случилось, что Бенуа *утвердилъ* прочное существованіе мольеровскаго „Донъ-Жуана“ на Александринской сценѣ?

Пусть какъ на судѣ. По вопросамъ, которые я буду задавать,—кому надо, тотъ будетъ угадывать, для какихъ конечныхъ выводовъ ставлю такіе вопросы:

Почему тогда, когда Бенуа смотрѣлъ „Донъ-Жуана“ въ нашемъ толкованіи, онъ не сказалъ себѣ: „какая ересь въ

запретахъ прикасаться къ Мольеру ¹⁾ или въ приказаніяхъ такъ (какъ то постановили ученые люди) и не иначе... его... понимать?“ Прошу замѣтить: теперь такъ говоритъ Бенуа въ отвѣтъ критикамъ пушкинскаго спектакля.

Почему тогда, когда Бенуа смотрѣлъ „Донъ-Жуана“ въ нашемъ толкованіи, онъ не сказалъ еще и это: „близорукимъ поклонникамъ (Мольера) чужда мысль, что Мольеръ ²⁾ тѣмъ и Мольеръ, что онъ цѣлый міръ, что граней въ немъ безъ числа, и что поэтому къ нему можно подходить съ самыхъ противоположныхъ сторонъ. А главное—именно такъ и *нужно дѣлать*“ ³⁾?

Когда Бенуа смотрѣлъ „Донъ-Жуана“, отчего тогда не заявилъ онъ о томъ, что не слѣдуетъ „запрещать *живые подходы*“ ⁴⁾ къ поэту, чтобы видѣть въ каждомъ такомъ подходѣ нѣчто кощунственное, требующее общественнаго протеста“ ⁵⁾?

Отчего тогда Бенуа не заявилъ, что для самыхъ этихъ отдѣльныхъ случайныхъ оплодотвореній „дерзкія попытки вскрытія и подходы съ новыхъ сторонъ... играютъ рѣшающую роль. Они снова вспахиваютъ общественное сознаніе, послѣ чего послѣднее снова и можетъ принять сѣмена красоты и истины“ ⁶⁾?

Почему?

¹⁾ Въ этомъ мѣстѣ у Бенуа написано „къ Пушкину“ въ его ф. I (ст. 1).

²⁾ У Бенуа читай „Пушкинъ“ (ф. I, ст. 1).

³⁾ Курсивъ Бенуа.

⁴⁾ Курсивъ Бенуа.

⁵⁾ Б. ф. I, ст. 2.

⁶⁾ Б., ф. I, ст. 2.

Въ то время Бенуа никакъ не могъ предположить, что ему когда-нибудь придется: во-первыхъ, драпироваться въ плащъ театральнаго новатора и, во-вторыхъ, стрѣлять изъ-подъ этого плаща въ тѣхъ самыхъ, въ рядахъ которыхъ онъ недавно состоялъ (пристроившись, повидимому, на-время, только ради защиты „классиковъ“ отъ „прикосновеній недостойныхъ рукъ“).

Но тутъ мы становимся свидѣтелями игры *съ подмѣнами* въ гоффмановскомъ духѣ.

Если Бенуа пишетъ: „все горе въ томъ, что Пушкинъ превратился въ классика, иначе говоря, онъ для русскаго общества уже не радующій, не живой творецъ, не близкій къ душѣ человѣкъ, а нѣкій жупель и застылый кумиръ, требующій особыхъ надоѣвшихъ ритуаловъ“¹⁾, то знайте, это Бенуа идетъ войной на Бенуа. Потому что (можно съ увѣренностью сказать) въ Россіи, даже и въ медвѣжьемъ углу, не найдется человѣка, для котораго Пушкинъ сталъ „уже не радующимъ, не живымъ творцомъ.“ Другое дѣло, если въ написанномъ Бенуа слово „Пушкинъ“ замѣнить словомъ „Мольеръ“, тогда можетъ выйти то, что надо: сообщеніе о томъ, что въ 1910 году былъ такой требовавшей надоѣвшихъ ритуаловъ театральнй критикъ. Имя этого критика—Бенуа. У него тогда „къ Мольеру“²⁾ выработалось академическое, иначе говоря, раболѣпное и тупое отношеніе, которое уже свело и Гете, и Шекспира, и Данте—всѣхъ самыхъ живыхъ, всѣхъ самыхъ цѣнныхъ—въ потемки святилищныхъ тайниковъ, не многимъ отличающихся отъ потемокъ кладовыхъ или архивовъ“.

1) Б., ф. I, ст. 1.

2) У Бенуа: „къ Пушкину“ (ф. I, ст. 1).

Неужели авторъ „Балета въ Александринкѣ“ подпишется подъ этимъ? Конечно, нѣтъ,—и тогда снова придется зачеркнуть „къ Мольеру“ и снова написать „къ Пушкину“. Но мало ли что было пять лѣтъ тому назадъ!? Бенуа тогда еще не освобождалъ изъ-подъ груди архивныхъ залежей Пушкина. Бенуа тогда освобождалъ классика Мольера изъ цѣпкихъ рукъ новаторовъ и, освобождая, отдавалъ его „на поѣданіе учителей словесности“¹⁾. А чтобы не казаться голословнымъ, Бенуа (въ періодъ времени между рецензіей о „Донъ-Жуанѣ“ на Александринкѣ и послѣдними своими статьями въ „Рѣчи“ въ защиту пушкинскаго спектакля, представилъ публикѣ „Мнимаго больного“, инсценировавъ его „классически“²⁾).

Тогда (въ дни постановки мольеровскаго „Донъ-Жуана“ на Александринскомъ театрѣ) Бенуа былъ охранителемъ „классическихъ“ традицій на сценѣ, теперь (въ дни постановки пушкинскаго спектакля) Бенуа возстаетъ противъ „классическихъ“ традицій.

Ничего нѣтъ страннаго. Противорѣчіе было бы только въ томъ случаѣ, еслибы Бенуа, въ 1910 г. выступившій противъ „оживленія“ „классиковъ“, въ 1915 г. принявшись за такое „оживленіе“, инсценируя Пушкина, пошелъ путемъ дерзаній. Тогда, конечно, Бенуа пришлось бы сознаться въ измѣнѣ прежнимъ лозунгамъ.

Но какъ же? И противъ „оживленнаго Мольера“—что-то написано, и фраза „мнѣ ли не знакомъ истинный стиль

1) Б., ф. I, ст. 1.

2) „ и что, спрашиваетъ Н. Лернеръ (Бирж. Вѣд., 29-IV-1915, утр. вып.), прибавилъ онъ (Бенуа) къ обычнымъ постановкамъ „Мнимаго больного“?—только погнался за пустяками и безъ „стыдливаго чувства мѣры“ усилилъ элементъ буффонады“.

Мольера“ — сказана, и плащъ театральнаго новатора на плечахъ, и стрѣльба по своимъ изъ-подъ плаща театральнаго новатора открыта.

Можетъ быть, здѣсь—человѣкъ старѣющій, котораго перегоняють или талантливые молодые (Гончарова), или люди одного съ нимъ поколѣнія, но не теряющіе молодости (Головинъ), брюжжитъ, когда мечту его осуществляютъ такъ, какъ надо, другіе, не онъ самъ („мнѣ-ли не знакомъ истинный стиль Мольера“)?

И какъ же: *въ теоріи* всплываютъ такіе фельетоны, какъ „Балетъ въ Александринкѣ“, *на практикѣ* возникаютъ такія постановки, какъ „Мнимый больной“?

На практикѣ—натуралистическая постановка (пушкинскій спектакль), въ теоріи (фельетоны о немъ въ „Рѣчи“) признание—будто ничего нѣтъ въ постановкѣ натуралистическаго.

Хоть бы знать, сколько фигуръ въ этой игрѣ съ подмѣнами выставилъ намъ Бенуа-Фреголи?

Приходитъ счастье, кладетъ въ руки перлы—маленькія драмы Пушкина. Этимъ счастье и кончается. Приходитъ месть. Искусство мститъ за измѣну (развѣ „Мнимый больной“ Бенуа не измѣна послѣ „Донъ-Жуана“ въ Александринкѣ и послѣ „Мѣщанина въ дворянствѣ“ Сапунова—Коммиссаржевскаго?). Бенуа хотѣлъ взять въ руки перлы, но они разсыпались. Режиссеръ-художникъ драпируется въ тогу новатора, а на сцену выплываютъ фантомы мейнингенцевъ.

Въ этотъ разъ тога новатора осталась только для прогулокъ по газетнымъ столбцамъ. Местъ за измѣну такъ велика, что оставляетъ маститаго художника въ какомъ-то странномъ ослѣпленіи. Читавшій фельетоны Бенуа, и пришед-

шій на пушкинскій спектакль, сбить съ толку: „весь *raison d'être* Художественнаго театра вообще въ смѣлости, съ которой онъ подходитъ къ каждому будь то самому классическому произведенію“... „въ этомъ зачастую причина, почему творчество его такъ ошеломляетъ“¹⁾. Читаешь и не вѣришь. Но, вѣдь, такъ могла бы написать, на примѣръ, Гончарова, поставившая Гольдони въ московскомъ Камерномъ театрѣ, еслибы вздумала защищать отъ кого-нибудь свои замыслы. Прочитавшій *диѳирамбы* Бенуа по адресу московскаго Художественнаго театра, *какъ театра опытовъ и дерзаній*, въ связи съ постановкой пушкинскаго спектакля, прочитавшій это до спектакля, прійдя на спектакль, уйдетъ разочарованнымъ.

Инсценировка пушкинскихъ драмъ явленіе до такой степени банальное, что даже трудно понять, какъ поднялась у Бенуа рука написать по поводу этого спектакля такъ, какъ будто онъ, дѣйствительно, является образцомъ какихъ-то дерзаній.

Бенуа восклицаетъ: дай Богъ ему (Художественному театру) силъ, энергіи и смѣлости и впредь дерзать, дерзать и дерзать!..

Дерзать? Какое же дерзновеніе снова возвращаться къ способамъ мейнингенскаго Кронекка, когда русскій театръ

¹⁾ Вы ждете подтвержденія этого заявленія примѣромъ? Бенуа не замедлитъ дать примѣръ, но такой, который не соответствуетъ дѣйствительности: „...почти все имъ (Художественнымъ театромъ) создается сначала не принимается—вспомнимъ, вѣдь даже всѣ Чеховы вначалѣ проваливались или сопровождались жестокой критикой“. Мы знаемъ, что Чеховы въ Художественномъ театрѣ никогда не проваливались, ни вначалѣ, ни въ концѣ и никогда не сопровождались жестокой критикой ни публики, ни прессы.

успѣлъ занести въ свою лѣтопись цѣлый рядъ постановокъ, которыя, съ тѣхъ поръ, какъ были у насъ мейнингенцы, далеко увели насъ въ сторону отъ дебрей натурализма. Въ томъ же Художественномъ театрѣ стоитъ вспомнить „Гамлета“, хотъ и не всецѣло крѣговскаго, вспомнимъ цѣлый рядъ замѣчательныхъ достижений въ „Драмѣ жизни“. Не будемъ даже говорить о другихъ театрахъ, гдѣ еще до сихъ поръ памятны работы Сапунова, гдѣ такъ недавно общалъ столько чудесъ Стеллецкій („Снѣгурочка“, „Царь Федоръ Іранновичъ“), гдѣ только что блеснула Гончарова.

2.

„Художественный театръ есть органъ черезчуръ вещественныхъ матеріальныхъ исканій, почти что обывательской психологіи“¹⁾. Такое мнѣніе исходитъ не отъ Бенуа, но Бенуа на всякій случай присоединяется къ нему; „чтобы это мнѣніе было абсолютно лишено всякаго смысла—это нельзя сказать. Въ немъ есть доля истины“¹⁾. Есть доля истины въ укорѣ Художественному театру: „даже Мольеръ и Гольдони уже вамъ не по плечу. *Вы исказили ихъ переизбыткомъ вещественности, натуралистическимъ утяжеленіемъ*, гдѣ же вамъ помышлять о Софоклѣ, Гете, Шекспирѣ и Пушкинѣ?“¹⁾.

Въ этомъ мнѣніи есть доля истины, такъ говорить Бенуа.

Не таится ли въ присоединеніи Бенуа къ нему желаніе взвалить вину въ неудачѣ на Художественный театръ.

¹⁾ Всѣ три цитаты изъ Б., ф. 1, ст. 3; курсивы мои.

Откуда явилось такое утвержденіе, которое никогда такъ ясно не звучало во всей своей вѣрности прежде и которое такъ вѣрно звучитъ въ отношеніи пушкинскаго спектакля: драмы Пушкина искажены „*переизбыткомъ вещественности, натуралистическимъ утяжеленіемъ*“? А это: „Художественный театръ есть органъ черезчуръ вещественныхъ матеріальныхъ исканій, почти что обывательской психологіи“?

„Въ этомъ мнѣніи есть доля истины“, говоритъ Бенуа. А самъ Бенуа? Смотрите каковъ: онъ можетъ носить въ головѣ своей „иная представленія объ „идеальномъ“ сценическомъ исполненіи и Мольера, и Гольдони, и Пушкина, нежели тѣ, которыя онъ „сообща съ Художественнымъ театромъ“ передалъ въ пушкинскомъ спектаклѣ.

Бенуа не питалъ иллюзій насчетъ того, что Пушкинъ „въ московскомъ Художественномъ театрѣ получить и легкость, и музыку, и импровизаціонный блескъ, и стыдливое чувство мѣры“¹⁾.

Поставивъ рядомъ два напѣва (одинъ о Художественномъ театрѣ, какъ „органъ черезчуръ вещественныхъ матеріальныхъ исканій“, и другой о томъ, какъ Бенуа можетъ, если захочетъ, носить иная представленія объ „идеальномъ сценическомъ исполненіи Пушкина“), я начинаю бояться вотъ чего: что если подойти къ Бенуа въ упоръ и сказать ему: какъ это Вы, Александръ Николаевичъ, войдя въ Художественный театръ, послѣ того, какъ тамъ уже работали: и Крѣгъ (Гамлетъ) и Добужинскій („Гдѣ тонко тамъ и рвется“, и „Николай Ставрогинъ“), какъ же Вы, явившійся замѣнить въ этомъ театрѣ господъ Симовыхъ, не до себя подняли театръ, а сами пошли на рядъ компромиссовъ:

¹⁾ Б., ф. 1, ст. 6.

стали снова насаждать мейнингенство, явление самое вредное изъ всѣхъ, что знали Художественный театр?"

Если такое сказать Бенуа, онъ отвѣтитъ (я увѣренъ) такъ: „развѣ *это* я хотѣлъ показать?" и не замедлитъ свалить всю вину *неудачи* и на театр, и на актеровъ. И не замедлил. Смотрите въ „Рѣчи“ у Бенуа: 1) „Кое-что изъ такого правдоподобія ¹⁾ перепало и на долю пушкинскаго спектакля—*помимо моего желанія* и помимо сознанія и воли самага театра, просто въ силу „*застарѣлой привычки*“²⁾. 2) „*Въ своихъ эскизахъ* я постарался держаться простѣйшихъ схемъ, ясныхъ линій, уравновѣшенныхъ массъ и ограничилъ бутафорскую часть до минимума“³⁾. Въ теоріи задача разрѣшена довольно просто („рѣшеніе представлялось въ теоріи довольно простымъ“). Но „во время осуществленія *на практикѣ* встрѣтились нѣсколько неожиданныхъ и чисто техническихъ затрудненій“⁴⁾.

Бенуа пытается свалить вину еще и на актеровъ, несмотря на то, что такъ торжественно насъ увѣрилъ, что актерамъ въ пушкинскомъ спектаклѣ сознательно дана величайшая свобода.

„Добиваться ея (пушкинской легкости)—это значило бы преувеличивать мѣру своихъ средствъ, рассчитывать найти въ людяхъ исключительно талантливыя черты, присутія

¹⁾ „Да, „правдоподобіе“ въ пониманіи Пушкинымъ этого слова, то-есть рабскую имитацию жизни, слѣдуетъ ненавидѣть, и все, что въ Художественномъ театрѣ есть такого—это, разумѣется, „отъ дьявола“ и подлежитъ постепенному удаленію“ (Б., ф. I, ст. 6).

²⁾ Б., ф. I, ст. 6—7; курсивы мои.

³⁾ Б., ф. II, ст. 1.

⁴⁾ *ibid.*

⁵⁾ *ibid.*

лишь такимъ одинокимъ геніямъ и богамъ, какъ Пушкинъ или Моцартъ“¹⁾. Актеры Художественнаго театра оказались только „талантливыми“. Вотъ если бы они были геніальны, о, тогда можно было бы этой самой пушкинской легкости добиться.

Но самое страшное вотъ гдѣ... Бенуа говоритъ: „произошло соединеніе двухъ независимыхъ началъ, при полномъ сохраненіи за каждымъ этой его независимости и безъ какихъ-либо компромиссовъ по существу. Получилось нѣчто вродѣ взаимнаго обогащенія и обмѣна веществъ“²⁾.

Надо совершенно не знать существа театра, чтобы сказать такое. Двѣ ярко выраженныхъ индивидуальности (Художественный театръ и Бенуа) сходятся, берутся совмѣстно за постановку Пушкина и... не сливаются въ единую силу, а каждый сохраняетъ свою независимость. „Безъ какихъ-либо компромиссовъ“? „Кто повѣритъ?—Да вотъ... одинъ уже сознается, заявляя о какихъ-то „иныхъ представленіяхъ“, объ „идеальномъ“ сценическомъ исполненіи Пушкина. Это ли не компромиссъ? Мочь носить иныя представленія объ инсценировкѣ пушкинскихъ драмъ, и не захотѣть ихъ реализаціи. Здѣсь, вижу, компромиссничаль одинъ Бенуа.

Мы знаемъ репутацію Художественнаго театра: когда театръ этотъ захочетъ, онъ умѣетъ слѣдовать за художникомъ, даже такъ далеко, какъ далеко велъ его случайный гость—Эдвардъ Крэгъ. Мы не имѣемъ никакихъ основаній думать, что въ пушкинскомъ спектаклѣ Художественный театръ заранѣе опредѣлилъ художнику какую-то границу, за предѣлы которой онъ отказывался слѣдовать за нимъ.

¹⁾ Б., ф. II, ст. 5.

²⁾ Б., ф. I, ст. 5.

„Получилось нѣчто вродѣ взаимнаго обогащенія и обмѣна веществъ“¹⁾. Не знаю, что выигралъ Бенуа; мы видимъ, какъ Художественный театръ отъ этого процесса проигралъ. Бенуа вернулъ Художественный театръ къ тому положенію, которое отмѣчено постановкой „Венеціанскаго купца“, то-есть какъ разъ къ тому времени, когда постановки „искажались преизбыткомъ вещественности, натуралистическимъ утяжелѣніемъ“.

Тутъ налицо та великая измѣна, слѣдствіемъ которой является въ дѣятельности Художественнаго театра новый сдвигъ по наклонной плоскости внизъ, разрушаетъ и достиженія Крѣга, и опыты Добужинскаго. Измѣной запятнала себя Бенуа, пожертвовавшей, при постановкѣ Пушкина, „всѣмъ и даже вкусомъ“. Что разумѣтъ Бенуа подъ „всѣмъ“ — совершенно вѣрно раскрываетъ Н. Лернеръ²⁾. Въ эту категорію входятъ: „и легкость, и музыка, и импровизаціонный блескъ, и стыдливое чувство мѣры“³⁾.

Чтобы ближе продвинуться къ вопросу объ искаженіи Пушкина „преизбыткомъ вещественности, натуралистиче-

1) Б., ф. I, ст. 6.

2) Бирж. Вѣд. (утрен. вып. 29 — IV — 1915): „Простота А. Н. Бенуа“.

3) Что именно это разумѣтъ Бенуа, стоитъ только сопоставить два мѣста изъ его фельетона (I, 6—7):

1) „и все же я, не задумываясь, предоставилъ себя и свое творчество для постановки и Мольера, и Гольдони, и Пушкина на сценѣ Художественнаго театра, ни минуты не питая иллюзій насчетъ того, что здѣсь я получу *и легкость, и музыку, и импровизаціонный блескъ, и стыдливое чувство мѣры*. Поступилъ же я такъ потому, что *взаимнѣ всего этого я рассчитывалъ получить подлинное чувство жизни, искренность, правду*, а за эти драгоценности я съ готовностью отдамъ все, ибо онѣ мнѣ представляются главными драгоценностями, безконечно перевѣшивающими всѣ остальные“; и 2) „Мнѣ кажется, что кто влюбленъ въ *правду*, согласится, что *для нея можно пожертвовать всѣмъ и даже вкусомъ*—тѣмъ болѣе что, въ сущности, въ правдѣ всегда сокрытъ подлинный вкусъ (нашимъ курсивомъ отмѣчены мѣста, которыя слѣдуетъ сопоставить).“

скимъ утяжелѣніемъ“, отсылаемъ къ Бенуа: „я обѣщаль въ прошлый разъ объяснить, почему именно въ декорациі „Пира“ я отошелъ отъ той простоты, которую я себѣ поставилъ задачей. вмѣсто объясненія—я покаюсь. Это — ошибка. И меня (скажу больше, насъ всѣхъ) въ началѣ Вильсонъ захватилъ больше нежели Пушкинъ. Захотѣлось въ одной картинѣ выразить ужасъ опустошающаго бѣдствія, нагрнувшаго на богатый, оживленный городъ. *Отсюда въ самыхъ зданіяхъ „столько вещественности“*, столько слѣдовъ только что остановившейся, внезапно притушенной уличной жизни. Также и въ аксессуарахъ захотѣлось дать какъ можно больше „старой Англій“, и звона рюмокъ и стакановъ, слѣдовъ несомнѣнно вкуснаго и веселаго пированія. *Все это и завело въ слишкомъ густыя дебри реализма*, все это и заставило сдѣлать ошибку противъ „вкуса“ въ пониманіи Пушкина, проронившаго однажды такую мысль — что „истинный вкусъ состоитъ въ чувствѣ соразмѣрности и сообразности“ (Ф. III, ст. 4, 5; курсивы мои).

Да, и мы, смотрѣвшіе „Пиръ во время чумы“, вмѣстѣ съ Бенуа вязли „въ густыхъ дебряхъ реализма“ (притомъ, надо замѣтить, черное видѣли чернымъ, бѣлое — бѣлымъ). Но почему, когда рѣчь заходитъ о „Каменномъ гостѣ“, насъ приглашаютъ считать черное бѣлымъ, а бѣлое чернымъ? Вѣдь и въ „Каменномъ гостѣ“ мы, вмѣстѣ съ Бенуа, вязли „въ густыхъ дебряхъ реализма“. Какъ хочетъ Бенуа, но мы не видимъ рѣшительно никакой разницы между тѣми двумя способами инсценировокъ, въ различіи которыхъ (двухъ способовъ) онъ хочетъ насъ убѣдить. Мнѣ кажется, Бенуа сбить кѣмъ-то съ толку: ему кто-то сказалъ, что „Каменный гость“, „какъ въ публикѣ, такъ и въ прессѣ пользовался успѣхомъ“. Тогда, когда Бенуа приступалъ къ экспло-

зиці постановокъ, онъ отлично понималъ (о чемъ мимоходомъ самъ упоминаетъ, см. ф. III, ст. 9): „Каменный гость“, несмотря на свою оперность ¹⁾, ничуть не требуетъ къ себѣ иного отношенія, нежели „Пиръ“ и „Моцартъ“. Въ постановкѣ всѣхъ трехъ драмъ развѣ только въ томъ и была разница, что въ „Пирѣ“ много „вещественности“, много „слѣдовъ... жизни“ въ зданіяхъ снаружи, а въ „Каменномъ гостѣ“ не только въ зданіяхъ снаружи, но еще и въ зданіяхъ внутри. Въ „Пирѣ“ Бенуа захотѣлось дать какъ можно больше „старой Англій“, „звона рюмокъ и стакановъ“, а въ „Каменномъ гостѣ“ звяканіемъ цѣпей, щелканіемъ замковъ, перекликаніемъ ночныхъ сторожей, ему захотѣлось дать какъ можно больше старой Испаніи. Въ „Моцартѣ“ такія же подробности быта (см. письменный столъ Сальери), никому ненужныя, какъ и въ „Пирѣ“. Напрасно Бенуа думаетъ, что только въ „Пирѣ“ его „все это завело въ слишкомъ густыя дебри реализма“. И „Пиръ“, и „Каменный гость“, и „Моцартъ и Сальери“, всѣ эти постановки одинаково грѣшатъ противъ „вкуса“,—конечно, въ пониманіи Пушкина, пророчившаго однажды такую мысль (см. Бенуа, ф. III, ст. 5): „истинный вкусъ состоитъ въ чувствѣ соразмѣрности и сообразности“, а не въ пониманіи Бенуа, который полагаетъ, что „въ сущности, въ правдѣ всегда сокрытъ подлинный вкусъ“ ²⁾.

1) О выдуманной Бенуа оперности „Каменнаго гостя“ стоитъ когда-нибудь поговорить.

2) О какой правдѣ идетъ рѣчь, уже мы знаемъ. Вспомните, что въ „Каменномъ гостѣ“ Качаловъ искалъ „жизненнаго“ Донъ-Жуана („... едва ли можно увидать на сценѣ болѣе жизненнаго Донъ-Жуана, нежели Качаловъ“, ф. III, ст. 9). Рустейкисъ-Моцартъ отмѣченъ Бенуа, какъ „абсолютно естественный и жизненный“, Станиславскій-Сальери, какъ

„Истинный вкусъ состоитъ въ чувствѣ соразмѣрности и сообразности“. Отчего Бенуа не прочиталъ этого до постановки? Развѣ допустилъ бы онъ тогда, чтобы Статуя Командора въ сценѣ III была бутафорской, и чтобы въ сценѣ IV являлась не та самая статуя, которую мы видѣли въ предыдущей сценѣ, и чтобы размѣры двухъ фигуръ не были согласованы. И потомъ эта статуя, которая киваетъ въ сценѣ III... Неужели Бенуа не почувствовалъ, какъ важно,

„настоящій человѣкъ“ (ф. III, ст. 6 и 8). Бенуа успѣлъ забыть, что писалъ раньше: „...рабскую имитацию жизни слѣдуетъ ненавидѣть“ (а между тѣмъ въ пушкинскомъ спектаклѣ, отъ начала до конца, Бенуа остался вѣренъ именно этой рабской имитации жизни), „...и все, что въ Художественномъ театрѣ есть такого—это, разумѣется, „отъ дьявола“ и подлежить постепенному удаленію“ (Б., ф. I, ст. 6). Постепенному, а не немедленному? О, какъ трудно, повидимому, разстаться съ „густыми дебрями“ натурализма.

„Возможно, что *найдется* и такой актеръ, который свяжетъ правдивую глубину переживаній съ дивной музыкальностью рѣчи и прочтеть Сальери такъ, какъ, вѣроятно, читалъ свои стихи самъ Александръ Сергѣевичъ. Однако, въ наше время русская сцена еще *не родила* такого чуда, а пока что нужно радоваться тому, какъ одинъ изъ ея представителей, сознавая всю трудность задачи, весь страшный рискъ опыта, пожелалъ представить намъ впервые „подлиннаго“ Сальери—не театральнаго злодѣя, не „солиста“, говорящаго напыщенныя аріозо, а *настоящаго*, раздавленнаго совѣстью, сознаваніемъ беззаконія своего человѣка съ живой, томящейся по свѣту душой, и все же гасящаго этотъ свѣтъ, слѣдуя велѣніямъ бѣсовскихъ побужденій. Какая огромная и высокая задача—и неужели она заслуживаетъ той нелѣпой травли, которой подвергся этотъ герой-артистъ со стороны „любителей пушкинскаго слова“? (Б., ф. II, ст. 6).

Въ чемъ же героизмъ? Въ томъ, что актеръ въ условное искусство вноситъ „подлинныя“ элементы, въ фигурѣ, созданной для театра („Театральный злодѣй“? Да! Театральный злодѣй), пытается изобразить настоящаго человѣка (гдѣ подсмотрѣннаго?)... И Бенуа удивляется что „любители пушкинскаго слова“ поднимаютъ свой голосъ въ защиту пушкинскаго Сальери противъ Сальери Бенуа-Станиславскаго.

чтобы, съ самаго начала сцены у памятника Донъ-Жуанъ и Дона-Анна вели свой діалогъ въ присутствіи третьяго лица, столько же каменнаго, сколько и живого Командора? Статую Командора, какъ и въ сценѣ IV, такъ и здѣсь, въ сценѣ III, долженъ изображать актеръ. Неподвижность живого тѣла, изображающаго мраморъ, вызвана произвести на зрителя тотъ специфически-театральный ужасъ, котораго такъ ждетъ Пушкинъ отъ волшебства драмы („смѣхъ, жалость и ужасъ суть три струны нашего воображенія, потрясаемая волшебствомъ драмы“¹⁾).

Развѣ не „волшебствомъ“ (что тутъ реальнаго?) звучитъ та вызывающая и „смѣхъ“, и „ужасъ“ сцена, когда въ комнату Лауры входитъ Донъ-Жуанъ. Войдя, Жуанъ мчитъ сцену отъ поцѣлуя къ убійству Донъ-Карлоса съ такою стремительностью, что для того, чтобы вполнѣ насладиться технической ловкостью поэта въ этомъ появленіи, кто не захочетъ много разъ перечестъ эту короткую сцену? Но какой посмѣетъ режиссеръ, хоть на секунду, замедлить эту сцену при постановкѣ для того, чтобы продлить наслажденіе зрителя, лишеннаго возможности перелистнуть страницу назадъ. И дальше та же стремительность: только что промелькнула ремарка „Донъ-Жуанъ осматриваетъ тѣло“, и вы сію же секунду видите Жуана снова цѣлующимъ Лауру. Надо быть музыкантомъ, чтобы понять всю силу значенія той быстроты, съ какою течетъ время у Пушкина въ его „Каменномъ гостѣ“. „Истиннаго вкуса“, состоящаго „въ чувствѣ соразмѣрности и сообразности“, не дано режиссеру, допустившему въ „Каменномъ гостѣ“ антракты. Вынудить къ нимъ, быть можетъ, Даргомыжскій по условіямъ

¹⁾ Пушкинъ. О драмѣ.

опернаго театра, имѣющаго дѣло съ требующими отдыха оркестровыми музыкантами, но въ драматическомъ театрѣ?

Наперекоръ „чувству соразмѣрности и сообразности“ построены передній порталъ, который на протяженіи всего спектакля ни разу не согласовывается съ размѣщеніемъ массъ на самой сценѣ. Если есть условный порталъ, все, что строится на сценѣ (нужно ли было прибѣгать къ услугамъ лѣпщика?), должно вытекать изъ тона, заданнаго просцениумомъ. Такъ непріятно бываетъ смотрѣть на раму, которая прежде обрамляла подлинную живопись (къ жизни рама была вызвана ею) и которая теперь украшаетъ собой приложеніе къ „Нивѣ“, послѣ того какъ обѣднѣвшій хозяинъ картины продалъ ея цѣнный холстъ.

Самый ужасный ударъ „чувству соразмѣрности и сообразности“ нанесъ Бенуа, конечно, тѣмъ, что Донъ-Жуанъ и статуя Командора не проваливаются.

Не въ этомъ ли заключительномъ аккордѣ апогей достигнутаго Пушкинымъ волшебства драмы, призваннаго потрясти всѣ струны нашего воображенія?

Пушкинъ мечталъ о „преобразованіи драматической нашей системы“¹⁾ и, отмѣтивъ, что „комедія—счастливіе“ („мы имѣемъ двѣ драматическія сатиры“²⁾), отдалъ себя служенію драмѣ.

„Неуспѣхъ драмы моей огорчилъ бы меня“, такъ писалъ Пушкинъ отдавая „Бориса Годунова“ на судъ публики. Тогда

¹⁾ 1) „... я твердо увѣренъ, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой... и что всякій неудачный опытъ можетъ замедлить преобразование нашей сцены“. 2) „Успѣхъ или неудача моей трагедіи будетъ имѣть вліяніе на преобразование драматической нашей системы“. См. Пушкинъ: Забѣтки о Борисѣ Годуновѣ.

²⁾ Пушкинъ. О драмѣ.

еще не было написано „О драмѣ“, тогда еще не написаны были маленькія болдинскія драмы. Могъ ли Пушкинъ, отдавая свои драмы на судъ тридцатыхъ годовъ, предполагать, что почти черезъ сто лѣтъ явится человекъ, который осмѣлится поправлять одинъ изъ самыхъ важныхъ моментовъ „Каменнаго гостя“, наиболѣе волшебной изъ всѣхъ его маленькихъ драмъ.

„Мы все еще повторяемъ“ — вспоминаются слова сожалѣнія Пушкина ¹⁾, — „что прекрасное есть подражаніе изящной природѣ“... „Почему же статуи раскрашенныя нравятся намъ менѣе чисто мраморныхъ и мѣдныхъ? Почему поэтъ предпочитаетъ выражать мысли свои стихами?“ Если самъ Пушкинъ задаетъ эти вопросы, какъ же не понимать, почему „любители пушкинскаго стиха“ запротестовали, когда явились люди, исказившіе форму поэта.

Пусть „замѣтка“ Пушкина „О драмѣ“ показалась Бенуа „столь отрывистой“, — можно ли было искать отраженій природы въ произведеніи поэта, спросившаго однажды: „что, если докажутъ намъ, что и самая сущность драматическаго искусства именно исключаетъ правдоподобіе?“ ²⁾ („правдоподобіе все еще полагается главнымъ условіемъ и основаніемъ драматическаго искусства“).

„Читая поэму, романъ, мы часто можемъ забыть и полагать, что описываемое происшествіе не есть вымыселъ, но истина; въ одѣ, въ элегіи можемъ думать, что поэтъ изображалъ свои настоящія чувствованія въ настоящихъ обстоятельствахъ. Но можетъ ли сей обманъ существовать въ зданіи раздѣленномъ на двѣ части, изъ коихъ одна наполнена зрителями, которые etc., etc.“ ³⁾.

¹⁾ Пушкинъ. О драмѣ.

²⁾ О драмѣ. ³⁾ О драмѣ.

Поддѣлывать въ театрѣ настоящія чувствованія, представлять настоящія обстоятельства, этимъ нельзя обмануть въ искусствѣ, гдѣ герои говорятъ стихами.

Несмотря на совершенно ясно выраженную мысль о той громадной разницѣ, какая лежитъ, по мнѣнію Пушкина, въ воздѣйствіи на читателя романа, оды, элегіи и въ воздѣйствіи на зрителя драматическаго спектакля, Бенуа остается съ прямо противоположнымъ пониманіемъ цѣлаго ряда мѣстъ изъ манифеста Пушкина, если ухитрится сказать: „обыденность, будничность обстановки, „домашній образъ“ входили въ расчетъ Пушкина... Ему это нужно было для созданія того настроенія, которое онъ такъ цѣнилъ въ „грубомъ“ Вальтеръ-Скоттѣ и которымъ полны и „Онѣгинъ“, и „Мѣдный всадникъ“... (Б., ф. II, ст. 7).

Бенуа удивляется, что Пушкинъ „оправдываетъ Шекспира, позволяющаго своимъ героямъ выражаться какъ конюхамъ, тѣмъ, что *и знатные должны выразить простыя понятія, какъ простые люди*“ ¹⁾. Удивиться этому значить выдать полное непониманіе *манифеста*. Весь смыслъ послѣдняго въ томъ, что Пушкинъ отмѣчаетъ именно въ Шекспирѣ того „творца трагедіи народной“, которому слѣдуетъ подражать („Шекспиру подражалъ я въ его *вольномъ и широкомъ изображеніи характера, въ необыкновенномъ составленіи типовъ и въ простотѣ*“... ²⁾ Указывая, что у Шекспира „герои выражаются въ его трагедіяхъ, какъ конюхи“, Пушкинъ вовсе не рекомендуетъ *этому* именно подражать ³⁾, а сожалѣетъ, что „драма оставила языкъ общенародный“.

¹⁾ Слова, отмѣченныя курсивомъ, принадлежатъ Пушкину.

²⁾ Пушкинъ. Замѣтки о „Борисѣ Годуновѣ“. Курсивы мои.

³⁾ Пушкинъ отлично зналъ недостатки Шекспира... („Шекспиръ великъ, *несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отдѣлки*“).

Квинтъ-эссенція манифеста въ той мысли, что „драма оставила площадь и перенеслась въ чертоги образованнаго, избраннаго общества“. Пушкинъ, говоря „истина страстей“, „правдоподобіе чувствованій“, вкладывалъ въ эти слова со-всѣмъ не тотъ смыслъ, какой уловилъ въ нихъ Бенуа, передавая все это словомъ „душевный реализмъ“ и препод-нося намъ „оживленіе Пушкина“ въ грубомъ „пушкинскомъ спектаклѣ“ Московскаго Художественнаго театра.

„Нужно было выявить внутреннее теченіе пьесъ“¹⁾. От-чего же выплыло на сцену то именно, чего поэтъ больше всего не хотѣлъ: внѣшнее правдоподобіе, грубый мелочный натурализмъ?

Неужели, вы думаете, Александръ Николаевичъ, что Пуш-кинъ говорилъ о томъ по-дѣтски придуманномъ вами „душев-номъ реализмѣ“, когда онъ требовалъ отъ драматическаго писателя „истину страстей, правдоподобіе чувствованій въ предполагаемыхъ обстоятельствахъ“. Режиссеръ, хотъ онъ и предоставилъ своимъ актерамъ „выявляться непосредствен-но“, долженъ былъ объяснить имъ, что это значитъ: „истина страстей“; вѣдь это музыкальный терминъ. Найти музыку страстей въ пушкинскихъ драмахъ, не значитъ ли это—под-слушать всѣ тонкости мелодіи стиха, постичь тайны ритмовъ всѣхъ частей музыкальнаго строенія. А „душевный реализмъ“, изобрѣтенный Бенуа, видѣли мы, что это такое. Насъ, вообще, давно ввела въ курсъ этого дѣла Любовь Гуревичъ, эта специалистка по болѣзнямъ „переживаній“. „Душевный реал-измъ“ былъ налицо у Станиславскаго, но почему режиссеръ не научилъ этого гибкаго актера произносить стихи какъ стихи, а не какъ прозу? „Душевный реализмъ“ лѣзъ изъ

¹⁾ Б.

всѣхъ поръ сладкаго испанца Качалова, но почему этотъ актеръ походилъ, какъ кто-то остроумно замѣтилъ, на „присяжнаго повѣреннаго“?. „Душевный реализмъ“ былъ у Доны-Анны, но вѣдь, артистка переживавшая ее (и не изобразившая ее), не дала ни одной изъ чертъ, которыми надѣленъ этотъ образъ. Нѣтъ, надо рассказать, что я видѣлъ на сценѣ въ такъ называемомъ „пушкинскомъ спектаклѣ“ московскаго Художественнаго театра. Но для этого вовсе не надо ничего возстановлять въ памяти. Достаточно перепеча-тать „либретто“ данное при афишахъ. Такъ просто, такъ жизненно (безъ всякаго волшебства) рассказаны тамъ событія „Каменнаго гостя“:

Сосланный за убійство командора Донъ-Жуанъ бѣжалъ и, по до-рогѣ въ Мадридъ, случайно остановился въ монастырѣ, гдѣ погребено тѣло командора. Сюда каждый день пріѣзжаетъ молиться и плакать Дона-Анна, неутѣшная вдова. Донъ-Жуана охватила внезапная страсть. Подъ видомъ отшельника онъ присутствуетъ при каждомъ посѣщеніи Доны-Анны. Донъ-Жуанъ въ раздумьи передъ статуей командора. Яв-ляется Дона-Анна. Донъ-Жуанъ, подъ именемъ Донъ-Діега, выливаетъ передъ Доной-Анной весь пылъ своей страсти, и Дона-Анна назначаетъ Донъ-Жуану часъ свиданія. Донъ-Жуанъ приказываетъ Лепорелло по-дойти къ статуѣ и пригласить командора завтра къ Донѣ-Аннѣ постоять у дверей на часахъ во время свиданія. Статуя, соглашаясь, киваетъ головой. Донъ-Жуанъ самъ повторяетъ приглашеніе. Статуя снова ки-ваетъ. На свиданіи Донъ-Жуанъ открываетъ Донѣ-Аннѣ свое имя и молить о любви. Появляется статуя командора, и отъ пожатія его ка-менной десницы Донъ-Жуанъ гибнетъ.

Либретистъ не случайно искажилъ финалъ, не сказавъ намъ о томъ, что Донъ-Жуанъ и Командоръ проваливаются: онъ рассказалъ „Каменнаго гостя“ въ пониманіи Бенуа.

Не этого ли эффекта хотѣлъ достичь режиссеръ, при-нявшійся за оживленіе Пушкина? Съ помощью „душевнаго реализма“ и „жизненной игры“ маленькая драма, написанная

въ стихахъ и полная волшебства звучить со сцены точно инсценированное либретто при афишахъ.

4.

Манифестъ Пушкина—сплетеніе двухъ лейтмотивовъ: театр—условенъ и театр—народенъ. И когда Пушкинъ говоритъ „истина страстей, правдоподобіе чувствованій въ предлагаемыхъ обстоятельствахъ—вотъ чего требуетъ нашъ умъ отъ драматическаго писателя“, было бы ошибкой останавливаться въ этомъ мѣстѣ манифеста безъ всякой связи съ вопросомъ: какъ ей („трагедіи нашей, образованной по примѣру трагедіи Расина“) „перейти къ грубой откровенности народныхъ страстей, къ вольности сужденій площади“? Хотя Пушкинъ и говоритъ, что „не имѣетъ цѣлю и не смѣетъ опредѣлить выгоды и невыгоды той или другой трагедіи, развивать существенныя „разницы системы Расина и Шекспира“, все же въ каждомъ періодѣ его манифеста слышно томленіе по народной трагедіи. „Драма никогда не была у насъ потребностію народною“, но это оттого только, что „у насъ было напротивъ“: на западѣ „народная трагедія родилась на площади, образовалась и потомъ уже была призвана въ аристократическое общество“; у насъ такъ: „мы захотѣли придворную Сумароковскую трагедію низвести на площадь“. Насколько много, однако, Пушкинъ таилъ въ себѣ увѣренности, что театръ доступенъ пониманію народа и что именно народъ рано или поздно составитъ желанный партеръ, видно изъ отношенія поэта къ современному ему зрительному залу (блестящая характеристика дана въ его „замѣчаніяхъ объ русскомъ театрѣ“) и изъ тѣхъ во-

просовъ, отвѣта на которые онъ искалъ у себя: „гдѣ, у кого выучиться нарѣчію, понятному народу? Какія суть страсти сего народа, какія струны его сердца? ¹⁾ „Я твердо увѣренъ“, говоритъ Пушкинъ, „что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедіи Расина“. Спрашивая, „гдѣ зрители, гдѣ публика“, Пушкинъ зналъ отвѣтъ. Пушкинъ въ манифестѣ своемъ нарисовалъ первоначальную фигуру „творца трагедіи народной“, знавшаго свою образованность выше своихъ зрителей, дававшего народу „свои свободныя произведенія съ увѣренностью въ своей возвышенности“ („публика безпрекословно это признавала“). „Творцу трагедіи народной“ Пушкинъ противопоставилъ поэта „при дворѣ“, „который старался угадывать требованія утонченнаго вкуса людей, чуждыхъ ему по состоянію“ („онъ не предавался вольно и смѣло своимъ вымысламъ“); и вотъ явились трагедіи, „исполненныя противосмыслія, писанныя варварскимъ изнѣженнымъ языкомъ“: Озеровъ, почувствовавъ ихъ фальшь, „попытался дать трагедію народную“. Но онъ „вообразилъ, что для сего довольно будетъ, если выберетъ предметъ изъ народной исторіи“. И Пушкинъ, отмѣчая ошибку Озерова въ томъ, что онъ умалилъ силу народнаго разумѣнія, указываетъ на Шекспира: самыя народныя трагедіи Шекспира заимствованы имъ изъ итальянскихъ новеллъ“.

Создавъ свою тетралогію (такъ соединяетъ Н. Лернеръ четыре маленькія пушкинскія драмы), Пушкинъ принялъ во вниманіе, что драмы его будутъ исполняться въ зданіи, „раздѣленномъ на двѣ части“ и что здѣсь не можетъ быть того обмана, какъ въ романѣ (гдѣ мы „можемъ за-

¹⁾ О драмѣ.

быться и полагать, что описываемое происшествіе не есть вымысел, но истина“), какъ въ одѣ, въ элегіи (гдѣ „можемъ думать, что поэтъ изображалъ свои настоящія чувствованія въ настоящихъ обстоятельствахъ“). Какъ же можно было „правдоподобіе чувствованій“ отнести къ спорнымъ точкамъ пушкинскаго манифеста, какъ можно было понять слова поэта въ томъ смыслѣ, какъ ихъ истолковалъ Бенуа. Теперь намъ понятно: „оживленіе Пушкина“ понадобилось Бенуа потому, что онъ понесъ эти драмы въ театрѣ съ тѣмъ составомъ зрительнаго зала, для котораго онѣ не предназначались.

Пушкинъ такъ охарактеризовалъ партеръ своего времени: „значительная часть нашего партера (т. е. кресель) слишкомъ занята судьбою Европы и отечества, слишкомъ утомлена трудами, слишкомъ глубокомысленна, слишкомъ важна, слишкомъ осторожна въ изъявленіи душевныхъ движеній, дабы принимать какое-нибудь участіе въ достоинствѣ драматическаго искусства (къ тому же русскаго), и если въ половинѣ седьмого часа одни и тѣ же лица являются... занять первые ряды абонементныхъ кресель, то это болѣе для нихъ условный этикетъ, нежели пріятное отдохновеніе. Ни въ какомъ случаѣ невозможно требовать отъ холодной ихъ разсѣянности здравыхъ понятій и сужденій, и того менѣе *движенія какого-нибудь чувства*. Слѣдовательно, они служатъ только почтеннымъ украшеніемъ Большаго каменнаго театра, но вовсе не принадлежатъ ни къ толпѣ любителей, ни къ числу просвѣщенныхъ или пристрастныхъ судей* *). Вотъ ненавистные Пушкину зрители, всѣ эти господа, „носящіе на лицѣ своемъ однообразную печать скуки, спеси, за-

*) Пушкинъ. „Мои замѣчанія объ русскомъ театрѣ“. Курсивъ мой.

боть и глупости, неразлучныхъ съ образомъ ихъ занятій 1)“

Бенуа понесъ драмы Пушкина *интеллигенціи*. Не узнаемъ ли въ этой интеллигенціи публику, столь мѣтко охарактеризованную Пушкинымъ?

И какъ придворный поэтъ, почувствовавшей себя въ полномъ подчиненіи у своей публики („зрители были образованнѣе его—по крайней мѣрѣ такъ думалъ онъ и они“), Бенуа „не предавался вольно и смѣло своимъ вымысламъ“ 2), а „старался угадывать требованія «утонченнаго вкуса» людей 3)“ своего партера (интеллигенція) и своей дирекціи (Московскій Художественный театр).

Интеллигенція любитъ, чтобы на сценѣ все было жизненно, и Бенуа показалъ имъ „подлиннаго“ Сальери и „жизненныхъ“ Донъ-Жуана и Моцарта („Боже“, восклицаетъ Бенуа, „какъ далеки отъ истины тѣ, кто создали себѣ представленіе объ этой драмѣ („Моцартъ и Сальери“) какъ о чемъ-то высокопарномъ, торжественномъ, „благозвучномъ“. „Высокопарномъ“? Нѣтъ! Но „торжественномъ“—да! „Благозвучномъ“?—да, да!!).

Интеллигенція любитъ вникать въ *смыслъ*, и Бенуа стала раскрывать имъ этотъ смыслъ.

Бенуа называетъ „искушеніемъ“ итти къ „легкости“ Пушкина („и мнѣ легкость“ Пушкина казалась величайшей прелестью, самой улыбкой его поэзіи, самой пряностью его аромата, очаровательнѣйшимъ „тономъ“ его рѣчи). Это „искушеніе“ скоро боретъ въ себѣ Бенуа, какъ только онъ уходитъ въ *смыслъ* пушкинскихъ драмъ. И это пишетъ

1) *ibid.*

2) Пушкинъ. О драмѣ.

3) *ibid.*

художникъ? Неужели все еще надо повторять, что форма и содержаніе въ произведеніяхъ искусства — нераздѣльно-цѣлое.

Итакъ—смысль.

Бенуа признается: „дѣйствительно важно было отказаться въ сценическомъ коментаріи“ къ драмамъ Пушкина отъ излишней, отъ затуманивающей сложности, отъ утяжелѣнія въ психологіи. Но и здѣсь надлежало быть очень осторожнымъ, ибо слишкомъ часто въ одной фразѣ, въ одномъ словѣ у Пушкина заложены—безъ всякаго преувеличенія—цѣлые міры мыслей и противорѣчивыхъ чувствъ (для примѣра напомнимъ хотя бы послѣднія слова предсѣдателя и отвѣтъ священника на нихъ въ „Пирѣ“), и было бы настоящей профанаціей во имя все той же фальшиво понятой легкости игнорировать это и скользить тамъ, гдѣ требуется углубленіе“.

Въ музыкальномъ произведеніи можно ли раскрывать, въ отдѣльныхъ словахъ, въ отдѣльныхъ фразахъ его, „цѣлые міры мыслей и противорѣчивыхъ чувствъ“? Опытъ показалъ намъ, какъ страдаютъ отъ такихъ анализовъ величайшія созданія искусства. Развѣ „Гамлетъ“ Шекспира не сдѣлался жертвой ученыхъ комментаторовъ? Надо же наконецъ понять, что есть драматическія произведенія, которыя живутъ, какъ и музыкальныя произведенія, такъ во времени, что тѣсно связаны со всѣми тонкостями его элементовъ.

Какой посмѣетъ дирижеръ устанавливать оркестру *gal-lentando* на каждомъ мѣстѣ, заключающемъ въ себѣ „цѣлые міры мыслей и противорѣчивыхъ чувствъ“?

Бенуа хочетъ заставить насъ ждать дирижера, который станетъ показывать намъ глубокую мысль автора въ мотивѣ, спѣтомъ гобоемъ, и не будетъ замѣчать, какъ подкошенная

такимъ анализомъ музыкальная постройка постепенно валится на бокъ.

Для Бенуа одно изъ двухъ: или „пѣть пушкинскіе стихи и тѣмъ самымъ „скомкать глубочайшія чувства“, или махнувъ рукой на эту музыку, „достойную и Баха, и самого Моцарта“ (пусть себѣ сама дѣлаетъ свое дѣло), заняться отыскиваніемъ глубочайшаго смысла и извлеченіемъ глубочайшихъ чувствъ великаго поэта изъ скрытыхъ тайниковъ его произведенія.

Бенуа напрасно приводитъ отрывокъ изъ статьи В. Брюсова о пушкинскихъ „маленькихъ драмахъ“. Приводимый отрывокъ самое смертоносное оружіе изъ всѣхъ тѣхъ, которыя направлены въ режиссера пушкинскаго спектакля. Вотъ этотъ отрывокъ: „какъ бы ни были зрители подготовлены къ воспріятію этихъ драмъ со сцены, онѣ все-таки требуютъ исключительнаго напряженія вниманія. Только тотъ унесетъ изъ театра дѣйствительно то, что желалъ дать Пушкинъ, кто сумѣетъ не пропустить ни слова изъ діалога, дополнить смыслъ рѣчи ея звуками и вообще отнестись къ разыгрываемымъ драмамъ не какъ къ зрѣлищу, которое само входитъ въ душу, а какъ къ чудной художественной задачѣ, требующей отъ зрителя сотрудничества съ поэтомъ. Пушкинъ въ своихъ драмахъ далъ эликсиръ поэзіи: претворить его въ живое вино поэзіи долженъ зритель*“.

Приглашая зрителя къ сотрудничеству съ поэтомъ, Брюсовъ, былъ, конечно, увѣренъ, что такое сотрудничество у актера съ поэтомъ давно и прочно установлено. Но поэтъ и актеры были въ разладѣ. „Пушкинъ въ своихъ драмахъ далъ эликсиръ поэзіи“. „Взамѣнъ этого“, Бенуа искалъ

*) „Русскія Вѣдомости“ (№ ?).

„подлинное чувство жизни, искренность, правду“. „За эти драгоценности я съ готовностью“, говорит Бенуа, „отдамъ все, ибо онъ мнѣ представляются главными драгоценностями, безконечно перевѣшивающими всѣ остальные“. „Элементъ поэзіи“ Бенуа промѣнялъ на „правду“. Бенуа зоветъ зрителя „вникнуть въ сложную работу, которая потребовалась для того, чтобы Художественный театръ могъ освѣтить въ Пушкинѣ то, что ему дано освѣщать“. Если театру дано освѣщать въ Пушкинѣ то, что онъ освѣтилъ намъ, и не сумѣлъ претворить въ живое вино поэзіи пушкинскій эликсиръ поэзіи, тогда зачѣмъ намъ выслушивать отъ Бенуа увѣренія, что ему „понятны и безконечно дороги музыкальность и легкость Пушкина“. Мы не повѣримъ Бенуа. Такъ же, какъ не повѣримъ ему—будто не *зрѣлица* искалъ онъ въ инсценировкахъ маленькихъ драмъ Пушкина. Развѣ сцена III (такъ, какъ она трактована Бенуа) не выдаетъ зрѣлищныхъ тенденцій режиссера? Сценическимъ истолкованіемъ этой картины опрокинуто утверждение Бенуа—что въ правдѣ всегда сокрытъ подлинный вкусъ. Сцена III, повидимому, образецъ той правды, о которой мечтаетъ Бенуа, и это ли не образецъ величайшаго безвкусія? Въ сотрудничествѣ съ Полунинымъ Бенуа воздвигъ на сценѣ монументъ (чуть ли не по каталогу Санъ-Галли) съ тѣми буржуазно-скульптурными излишествами кладбищенской роскоши, которыя и на кладбищѣ больше раздражаютъ, чѣмъ умиляютъ.

Мы убѣждены: постановка забытыхъ драмъ Пушкина не явилась слѣдствіемъ непреодолимой потребности Московскаго Художественнаго театра осуществить подсказанное Пушкинымъ „преобразование драматической нашей системы“. Эти пьесы понадобились художнику для удовлетворенія по-

требности что-нибудь проиллюстрировать, и только. Смотрите, что пишетъ Бенуа: 1) „вотъ и Художественный театръ отважился пуститься по этому потоку, восхищенный имъ и желая его *использовать для своихъ же цѣлей*“¹⁾, 2) „какая ересь въ запретахъ „прикасаться недостойными руками къ Пушкину“ или въ приказаніяхъ такъ (какъ то постановили ученые люди) и не иначе, *иллюстрировать* его и понимать“, 3) „а въ данномъ случаѣ умѣстно предложить еще и такой вопросъ: кто имѣлъ бы больше права *комментировать и иллюстрировать* величайшія произведенія поэзіи“...²⁾ 4) „Разумѣется, будь легкость Пушкина—чертой даже не „гуляки празднаго“..., театръ могъ бы претендовать на то, чтобы уловить, присвоить ее себѣ, *украсить ею свою иллюстрацію* пушкинскаго творчества“³⁾; 5) „важно было отказать въ „сценическомъ коментаріи“ къ драмамъ Пушкина отъ...“⁴⁾.

Московскій Художественный театръ беретъ за Пушкина не во имя Пушкина и его завѣтовъ, продиктованныхъ „опытомъ“ его „драматическихъ изученій“, а во имя иныхъ цѣлей, которыя становятся ясными только тогда, когда вспоминаешь въ Бенуа иллюстратора („Мѣдный всадникъ“, „Пиковая дама“) и когда такъ часто натыкаешься на его обмолвки: „(использовать для своихъ цѣлей“, „иллюстрировать и понимать“, „комментировать и иллюстрировать“).

Пушкинъ, стремившійся къ постиженію самой формы драматическаго искусства, хотѣлъ уловить главный нервъ

1) Б., ф. I, ст. 4.

2) Б., ф. I, ст. 3.

3) Б., ф. II, ст. 3.

4) Б., ф. III, ст. 5.

театра, а Бенуа, забывъ о единственномъ долгѣ пушкинскаго режиссера строить изъ нѣдръ пушкинскаго текста пушкинскій театръ, воспользовался драмами Пушкина „для своихъ цѣлей“, для цѣлей иллюстратора. Чтобы стать режиссеромъ надо перестать быть иллюстраторомъ.

ВС. МЕЙЕРХОЛЬДЪ.

Москва. 29 мая 1915 г.

ЛИТЕРАТУРНЫЯ ЗАМѢТКИ.

I.

Среди довольно большого количества памятниковъ, дошедшихъ до насъ отъ такъ называемой „ученой комедіи“, возникшей на почвѣ изученія итальянскими представителями Ренессанса твореній Плавта и Теренція, исключительное мѣсто по своимъ литературнымъ и сценическимъ достоинствамъ занимаетъ комедія „Мандрагора“ *), сочиненная въ первой четверти XVI вѣка Николо Макіавелли, бывшимъ секретаремъ флорентійской республики и авторомъ трактата „Государь“.

Содержаніе комедіи простое. Ея фабулой служитъ мало-вѣроятная исторія о томъ, какъ молодой человѣкъ Каллимахъ Гвиданьи, недавно пріѣхавшій изъ Парижа во Флоренцію, при помощи паразита Лигуріо, монаха „брата Тимофея“ и своего слуги Сира, добился сердечной взаимности у мадонны Лукреціи, противъ ея воли, но съ согласія и

*) Собраніе сочиненій А. В. Амфитеатрова. т. XXIX. К-во „Прогрессъ“. Ц. 1 р. 50 к. Содержаніе означеннаго тома составляютъ: Вступительная замѣтка. „Мандрагора“. Примѣчанія къ комедіи „Мандрагора“. Николо Макіавелли. I. Краткій біографическій очеркъ. II. Макіавелли передъ судомъ исторіи. Дополненія.

вѣдома ея мужа мессера Никія, который страстно желалъ имѣть себѣ наслѣдника. Во всей этой исторіи не послѣднюю роль сыгралъ отваръ волшебнаго корешка Мандрагоры, испытаннаго средства противъ женскаго безплодія.

Фабула, какъ видно, располагаетъ къ непристойностямъ, которыя во множествѣ встрѣчаются въ комедіи Макиавелли, но не онъ обезпечили успѣхъ этому шедеврѣ.

Макиавелли, какъ драматургъ, прежде всего—блестящій мастеръ сцены. И его „Мандрагора“ намъ кажется превосходной комедіей, не въ силу „психологической“ обоснованности характеровъ ея персонажей, но въ силу исключительнаго умѣнья ея автора создавать и разрабатывать основныя театральныя и сценическія положенія.

Макиавелли, въ прологѣ *)), обращаясь къ зрителямъ, такъ характеризуетъ героевъ своей пьесы: „грустный любовникъ (Каллимахъ),—ученый не очень догадливый (мессеръ Никій), иннокъ дурныхъ нравовъ (братъ Тимофей) и прихлебатель (Лигуріо) изъ шельмъ шельма,—вотъ компанія, съ которыми предстоитъ сегодня схватиться вашему вниманію **).

Дѣйствующія лица (interlocutori) у Макиавелли напоминаютъ съ перваго взгляда схематическіе типы „ученой комедіи“; кажется, что это тѣ же самые веселые персонажи, которыхъ можно встрѣтить въ пьесахъ Аретино или кардинала Биббіены. Но это только кажется. Въ „Мандрагорѣ“ они живутъ особой театральной жизнью и пребываютъ,

*) Стихотворный прологъ къ Мандрагорѣ и пять канцонъ передъ началомъ каждаго акта, написанныя Макиавелли позднѣе самой комедіи, цѣликомъ не переведены А. В. Амфитеатровымъ. Канцоны были написаны Макиавелли съ цѣлью привлечь къ исполненію роли Лукреціи оперную пѣвицу Барбера.

**) пер. А. В. Амфитеатрова.

по волѣ создавшаго ихъ автора, въ особомъ сценическомъ ракурсѣ. Всѣ они носятъ на себѣ печать злой, иронической усмѣшки Макиавелли.

Элементъ ироніи сближаетъ Макиавелли съ нѣкоторыми позднѣйшими теченіями итальянскаго театра; къ нимъ же онъ примыкаетъ и по своему умѣнію пользоваться средствами театральной выразительности для украшенія сценическаго остова комедіи.

Начальная сцена второго акта, когда Каллимахъ, одѣтый въ костюмъ медика, даетъ совѣты Никію, какъ избѣжать послѣдствій постигшаго его несчастья и тѣ сцены четвертаго дѣйствія, гдѣ, закутавшись въ плащи, появляются передѣтыми братъ Тимофей, Лигуріо и Сиръ, представляютъ собою въ зачаткѣ тѣ „шутки, свойственныя театру“, которыя впослѣдствіи такъ широко использовала итальянская импровизованная комедія.

Весьма вѣроятно также, что монологи „Мандрагоры“, (прекрасно технически разработанные Макиавелли) легли въ основу словесныхъ импровизаций актеровъ, разыгрывавшихъ сценаріи *commedia dell'arte*.

Къ сожалѣнію, „Мандрагора“ предстала впервые передъ русскимъ читателемъ въ работѣ А. В. Амфитеатрова въ сильно искаженномъ и въ значительной мѣрѣ испорченномъ видѣ.

Желаніе избѣжать непристойностей, встрѣчающихся въ оригиналѣ, возбудило въ А. В. Амфитеатровѣ намѣреніе не перевести, а передѣлать и переработать знаменитую комедію. Въ этой передѣлкѣ-переводѣ исчезли многія очень цѣнныя особенности самой композиціи этой пьесы *) и

*) Напр. длинныя монологи „съ цѣлью снятія съ комедіи многовѣковой окостенѣлости“ разбиты на отдѣльные діалоги.

совершенно не переданъ притомъ блескъ флорентійскаго діалекта, замѣненный quasi-русскимъ языкомъ переводчика съ неприятнымъ подчеркиваніемъ бытовыхъ деталей.

II.

Настоящее время отмѣчено чрезмѣрнымъ увлеченіемъ масками и персонажами итальянской импровизованной комедіи. Арлекины и Коломбины составляютъ содержаніе многихъ произведеній различныхъ отраслей современнаго искусства.

Въ области сценической литературы увлеченіе стариннымъ итальянскимъ театромъ масокъ содѣйствовало появленію цѣлаго ряда пьесъ, разрѣшающихъ ту или иную задачу реконструктивнаго или стилизаціоннаго характера. Къ числу послѣднихъ слѣдуетъ отнести недавно напечатанную комедію Николая Фореггера „Арлекинъ выдумщикъ или Сулиньякскій цвѣтокъ“, *) которая представляетъ собою сознательное подражаніе французскимъ драматургамъ XVIII в. типа Сентъ-Фоа.

Языкъ комедіи приближаетъ ее къ тому же къ русско-французской комедіи конца XVIII столѣтія.

Авторъ комедіи, повидимому, хорошо знакомый съ композиціонными особенностями пьесъ этого жанра, не обнаружилъ способностей драматурга, совсѣмъ не развивъ до конца цѣлый рядъ темъ сценическаго украшенія остова комедіи.

*) „Арлекинъ выдумщикъ или Сулиньякскій цвѣтокъ“. Комедія въ 1-мъ дѣйствіи, съ интермедіей, сочиненная Николаемъ Фореггеромъ. Напечатана въ первой книгѣ сборника „Аріона“ Москва-Кіевъ 1915. стр. 15—28.

Предложенная имъ вначалѣ экспозиція комедіи развивается прямолинейно и не усложнена никакими другими сценическими мотивами. Задачи сценическаго искусства здѣсь принесены въ жертву задачамъ стилизаціоннаго характера. Всѣ персонажи очерчены блѣдно и особой чеканностью ихъ фигуръ не отличаются. Слезливость и мечтательность, присущія вообще только одной Люзеттѣ, перенесены отчасти и на Коломбину. Арлекинъ больше разсуждаетъ, чѣмъ занимается „шутками свойственными и приличными театру“. Изъ многихъ характерныхъ чертъ присущихъ Капитану показаны только его трусость и хвастовство. Центральная часть комедіи—интермедія—страдаетъ эскизностью. Предложена только тема и налицо не имѣется ни одного указанія на ея сценическое разрѣшеніе.

Возникаетъ невольный вопросъ, зачѣмъ писать такія пьесы, какъ комедія „Арлекинъ выдумщикъ“? Въ области стилизаціонныхъ попытокъ она въ значительной мѣрѣ уступаетъ пьесамъ М. Кузмина, которыя къ тому же образуютъ его „театръ“. Да и для театральныхъ представленій она мало пригодна, благодаря отсутствію напряженности въ развитіи сценическаго дѣйствія.

В. С.

СТУДИЯ.

I.

КЪ ВЕЧЕРУ „СТУДИИ“ 12 ФЕВРАЛЯ 1915 Г. ОТЗЫВЫ ЕЖЕДНЕВНОЙ ПЕЧАТИ И ЗАМЪЧАНІЯ РЕДАКЦИИ ЖУР- НАЛА ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Онѣгинъ. Академія мертвого искусства (Студія В. Э. Мейерхольда.—Спектакль 12-го февраля) (Бирж. Вѣдом. (веч. вып.) 13 февраля 1915). Студія В. Э. Мейерхольда—оригинальное учреждение. Это—какъ бы театральная школа, но въ ней обучаютъ мертвому искусству¹⁾. Представьте себѣ школу языковъ, въ которой преподавались бы только мертвые языки—латинскій, греческій и санскритъ. Такова театральная школа Мейерхольда. ²⁾ Г. Мейерхольдъ и его ближайшій сотрудникъ В. Н. Соловьевъ обучаютъ своихъ прихожанъ сценической техники итальянскаго уличнаго театра 17-го и 18-го столѣтій. ³⁾ Это былъ театр импровизаціи, въ которомъ актеры, прикованные къ традиціоннымъ сюжетамъ и скованные традиціонными условностями, творили комедію dell'arte. Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что это былъ превосходный театр, выдвинувшій прекрасныхъ актеровъ. Преданіе донесло до нашихъ временъ имена знаменитѣйшихъ Труфальдиновъ, Бригеллъ, Панталоновъ и Тарталій. Они владѣли толпою такъ же, какъ нынѣшніе властители сцены. И вызывали такіе же восторги. Искусство стариннаго театра было наполовину искусствомъ пантомимы. ⁴⁾ Она была понятна всѣмъ—итальянская пантомима и не нуждалась ни въ аргументѣ, ни въ легендѣ.

¹⁾ Въ Неаполѣ, въ настоящее время, процвѣтаетъ театр, гдѣ директоръ играетъ свои комическія роли всегда въ костюмѣ Пульчинеллы.

²⁾ Въ программѣ Студіи, „мертвое искусство“ лишь идетъ въ ряду съ: 1) техникой стихотворной и прозаической рѣчи; 2) техникой сценическихъ движеній; 3) практическимъ изученіемъ сценическихъ движеній, и 4) музыкальнымъ чтеніемъ.

³⁾ Въ Студіи не „обучаютъ сценической техники итальянскаго уличнаго театра 17-го и 18-го столѣтій“, а

въ ней, въ зачаткѣ, заключался весь будущій „разговорный“ театр, въ ней заключался цѣликомъ Мольеръ. ⁵⁾ Психологическій театр, встрѣченный эпигонами комедіи „dell'arte“ презрительною кличкой „la comedia flebile“, плаксиваго театра, убилъ театръ предустановленныхъ характеровъ и предустановленныхъ положеній. ⁶⁾ Пантомима умерла, ⁷⁾ и у актеровъ новаго театра атрофировались весьма цѣнныя качества „комедіанта“ былыхъ временъ: гибкость, симпатичность, ⁸⁾ пластичность, искусство выразительнаго жеста, мимика. Въ фото-сценическомъ ящикѣ современнаго театра импровизація сдѣлалась невозможной. И если актеръ стариннаго театра напоминалъ золоту арфу,—актера современнаго театра можно сравнить только съ граммофономъ. Въ серединѣ 19-го вѣка плоскость современной этому періоду живописи вызвала тягу назадъ, къ примитивамъ. Такая же революція произошла, уже въ нашемъ вѣкѣ, съ набившимъ всѣмъ оскомину реалистическимъ театромъ. Наиболѣе чуткихъ дѣятелей сцены потянуло назадъ, къ театральному примитиву, ⁹⁾ къ фабулическому театру Гоцци и къ еще болѣе раннему театру dell'arte.

Воскрешенію сценической техники этого театра, его либретто и его духа, посвятила себя студія, руководимая г. Мейерхольдомъ. Вънѣ этого г. Мейерхольдъ не обучаетъ, повидимому, ничему. ¹⁰⁾ Оттого такъ и похожа его театральная школа ¹¹⁾ на школу языковъ, въ которой преподаются одни лишь мертвые языки. Оттого, присутствуя на спектакляхъ учениковъ г. Мейерхольда, не знаешь, актеры ли это работаютъ надъ развитіемъ своихъ сценическихъ даровъ, или исполнительные и способные любители балуются по масленичному времени старинной.

Въ предѣлахъ задачи, которую ставитъ себѣ студія г. Мейерхольда, она сдѣлала довольно много. Разыгранная пантомимой

изучаютъ основные принципы сценической техники итальянской импровизованной комедіи, которая, какъ извѣстно, возникла изъ домашнихъ любителейскихъ спектаклей итальянской знати XVII вѣка.

⁴⁾ Въ старомъ театръ пантомима была лишь однимъ изъ видовъ сценическаго представленія наряду со словесными.

⁵⁾ „Разговорный театр“ Мольера вышелъ изъ такъ называемой ученой комедіи (comedia erudita).

⁶⁾ Послѣдній смертный бой итальянской импровизованной комедіи (гр. Карло Гоцци) съ комедіей характеровъ (Гольдони) датируется второй половиной XVIII вѣка въ Венеціи. Гоцци не эпигонъ комедіи dell'arte, а одинъ изъ наиболѣе яркихъ ея представителей, раздвинувшій ея рамки въ поискахъ театра чудесъ. Къ тому же комедія харак-

сцена мышеловки въ трагедіи „О Гамлетѣ, принцѣ датскомъ“, доказала, что даже столь тѣсно связанныя со словомъ переживанія могутъ быть восприняты актеромъ и внушены зрителю мимически. Обставлено было дѣйство о Гамлетѣ самымъ простымъ образомъ, — почти никакъ не обставлено, — и тѣмъ не менѣе, драматическое впечатлѣніе было достигнуто. Въ другихъ пантомимахъ, героемъ которыхъ были присяжный арлекинъ студіи, г. Нотманъ, прелесть комедіи dell'arte была воскрешена только очень приблизительно¹²⁾. Подъ видимой импровизаціей чувствовался потъ многократныхъ репетицій¹³⁾ и ферула учителя невидимымъ дамочловымъ мечомъ висѣла надъ эстрадой. Наивность и непосредственность передачи и воспріятія, представлявшія главную прелесть уличнаго итальянскаго театра, испугались лощеныхъ стѣнъ зала отрелеровъ. Была игра, но не было настроенія игры. Такъ играютъ дѣти, когда они играютъ по приказанію, да еще въ умную игру, придуманную образованнымъ педагогомъ. Г. Мейерхольдъ дѣлаетъ въ своей студіи интересное дѣло. Это не театральная школа въ общепринятомъ значеніи этихъ словъ. Это — театральная лабораторія, въ которой въ союзѣ со своими учениками г. Мейерхольдъ ищетъ утраченный почти два вѣка назадъ рецептъ философскаго камня. Это очень интересное дѣло, и если, кромѣ академіи г. Мейерхольда, его ученики посѣщаютъ и другую какую-нибудь театральную школу,¹⁴⁾ они выгадываютъ вдвойнѣ. Я уважаю бесполезные труды — составленіе гороскоповъ, Сизифовъ трудъ, исканіе рѣшеній для квадратуры круга и для трисекціи угла. Труды г. Мейерхольда такъ же бесполезны и такъ же почтенны. Въдѣе бесполезность — основной атрибутъ искусства.

Арнъ. Школа и студія? (Экзаменаціонные спектакли класса г. Юрьева и студіи г. Мейерхольда). (Бирж. Вѣдомости (веч. вып.)

теровъ не можетъ быть названа психологическимъ театромъ, комедія dell'arte театромъ „предустановленныхъ характеровъ“ (персонажи не характеры).

7) Если вспомнить Дебюро, то похороны пантомимы въ этомъ мѣстѣ разсужденія довольно неожиданны.

8) ?

9) Неосмотрительно вводить въ разсужденія о театральномъ искусствѣ терминъ „примитивъ“, имѣющій слишкомъ опредѣленное значеніе въ исторіи живописи. Стараясь раскрыть истинный смыслъ текста рецензіи, смѣемъ увѣрить, что программа Студіи совершенно свободна отъ реставраціонныхъ попытокъ этно-иконографическаго или какого-либо иного характера.

10) См. sub. 2).

11) См. sub. 2) и sub. 16).

12) Ни одна пантомима, ни одинъ этюдъ

1 Марта 1915 г.)

Въ иномъ положеніи оказывается студія. На ней лежитъ яркая печать индивидуальности преподавателя и его художественныхъ увлеченій. У насъ была уже студія г. Евреинова въ эпоху его увлеченія монодрамой и босоножіемъ. Недавно выставляла свои труды студія г. Мейерхольда и Соловьева вечеромъ интермедій и пантомимъ. Печать отнеслась очень строго къ этой „академіи мертваго искусства“. Я не раздѣляю строгаго суда надъ артистической затѣей вѣчно ищущаго и всегда хорошо увлекающагося своими заданіями г. Мейерхольда. Я не могу сказать, чтобы результаты работы его студіи были отрицательны. Труды Мейерхольда раздѣлялъ съ нимъ знатокъ дѣла г. Соловьевъ, „метръ сцены“, много порабатавшій надъ исторіей театра излюбленной имъ эпохи comedia dell'arte, и труды двухъ метровъ не пропали даромъ. Вечеръ студіи былъ интересенъ. Передъ зрителями шумѣла, смѣялась, веселилась, кричала, металась по сценѣ и залу веселая банда молодыхъ комедіантовъ. Минутами казалось, что лучъ солнца брызнулъ подъ хмурья крыши нашихъ унылыхъ зданій. Чувствовалось увлеченіе работой и игрой; были налицо и таланты: Бочарникова, Дзюбинская, Ильяшенко имѣютъ много данныхъ для сцены; была превосходная, стильная Гертруда, мимическую роль которой исполнила съ опытностью настоящей артистки г-жа Вишневецкая, но у всѣхъ (кромѣ г-жи Вишневецкой) чувствовался недостатокъ техники, школы и въ мимикѣ, и въ жестѣ, и въ читкѣ. То, что намѣчено было въ стилѣ увлеченій г. Мейерхольда и Соловьева, было разыграно не плохо, — интересно, занимательно, какъ новизна; но два года работы... это — слишкомъ много для молодежи, которую нужно выпустить для современнаго театра съ его весьма разнообразнымъ репертуаромъ.¹⁵⁾

на первомъ вечерѣ Студіи не представляли собою воскрешенія комедіи dell'arte съ ея „прелестью“. Только въ этюдѣ „Двѣ Смеральдины“ была предложена зрителю одна схема импровизованной комедіи безъ словъ, да и то въ техникѣ не классической comedia dell'arte, а временъ ея упадка.

13) Наивно думать, что сценическая импровизація есть что либо другое, чѣмъ свободное комбинированіе цѣлаго ряда опредѣленныхъ сценическихъ приѣмовъ и положеній, заранѣе приготовленныхъ.

14) Мастеръ вольнаго движенія не можетъ состоять въ конкубинатѣ съ „граммофономъ“.

15) Студія не имѣетъ цѣлью „выпускать молодежь для современнаго театра съ его весьма разнообразнымъ репертуаромъ“.

16) Студія не предлагаетъ никакой школы-

Студія г. Мейерхольда дала подвижность, живость движеній, размяла наше косное застывшее тѣло, но и только: этого мало; школа можетъ дать больше, и студія замѣнить ее не въ силахъ¹⁶⁾; она—только часть цѣлаго, и, какъ бы ни были талантливы руководители студіи, къ театральной карьерѣ они еще не готовятъ молодежь... Въ этомъ—опасная сторона увлеченія неизбѣжно односторонними задачами студіи...

См.—Репетиція въ „Студіи“ г. Мейерхольда. (Бирж. Вѣдом. (веч. вып.) 10 февр. 1915 г.). 9-го февраля избранная публика имѣла возможность посмотрѣть репетицію долгое время подготавливавшегося г. Мейерхольдомъ спектакля назначеннаго на 12-е февраля. Какъ у насъ уже сообщалось, программа спектакля совсѣмъ особенная. Мейерхольдъ и теперь стремится воссоздать итальянскую *comedi dell'arte*¹⁷⁾, и по сравненію съ прошлогодней постановкой „Незнакомки“ г. Блока онъ дѣлаетъ большой шагъ впередъ¹⁸⁾. Зрѣлище, какое онъ далъ, подкупало своею красочностью и пестрою, разнообразіемъ, наивностью, рождающей улыбку. Съ самаго начала въ это настроеніе ввела примитивно-забавная интермедія Сервантеса „Саламанская пещера“. Ея преимущество передъ обычными постановками этого жанра—въ совершенной ясности и округленности забавной фабулы о томъ, какъ мужъ, неожиданно вернувшійся домой, засталъ у жены гостей, а чужая находчивость превратила ихъ въ дьяволовъ. За эту-то простоту и за живой юморъ Островскій и перевелъ милый пустячекъ,—надо ли говорить,—прекраснымъ языкомъ¹⁹⁾. Программа вечера очень обширна, можетъ быть, даже въ нѣкоторый ущербъ спектаклю, который по существу своему долженъ быть легкимъ, воздушнымъ, ласково-развлекающимъ. Хорошенькія лица юныхъ актрисъ и танцовщицъ, озорная

ной программы. Въ иныхъ областяхъ задачи Школы достигаются въ Студіи полнѣе, чѣмъ въ такъ называемыхъ театраль-ныхъ школахъ; но все это лишь попутно съ преслѣдованіемъ основной цѣли, которую поставила предъ собою Студія.

17) Ни вообще, ни на вечерѣ 12 февраля Студія не задавалась реставраціонными цѣлями.

18) Между вечеромъ 12 февраля 1915 г. и прошлогодней постановкой „Незнакомки“ никакой связи нѣтъ. См. Журн. Доктора Дапертутто, № 4—5 (1914), стр. 89.

19) Переводъ А. Н. Островскаго былъ радикально выправленъ согласно тексту подлинника.

шаловливость юношей, пестрые костюмы пажей, арлекиновъ, гризетокъ²⁰⁾, персонажей изъ маскарада, мягкая струнная²¹⁾ музыка, старинная рамка, въ какую вставлены номера—все это настраивало зрителя свѣтло и благожелательно. Молодежь была молода и шаловлива, что отъ нея и требовалось. Искусство, конечно, не повернуть на этотъ путь, да этого едва ли кто и хочетъ. Но рядомъ съ рѣкою господствующаго искусства почему бы и не течь веселымъ весеннимъ ручьямъ?

А. Ш-чь. Театральные алхимики (Студія В. Мейерхольда). („День“, 15 февраля 1915 г.) Высшія цѣнности создаются не ретортными опытами въ студіяхъ, а проявленіемъ живого природнаго таланта и вдохновеннаго творчества души²²⁾. И если алхимическія²³⁾ исканія привлекаютъ наше сочувственное вниманіе и интересъ, то не въ силу вѣры въ конечный ихъ результатъ, а лишь изъ уваженія къ вложенному въ нихъ проникновенному труду и изъ признанія возможности попутныхъ счастливыхъ случайностей, могущихъ быть полезными въ настоящей и плодотворной работѣ²⁴⁾. Вотъ именно съ такимъ упорнымъ алхимическимъ трудомъ и съ такими счастливыми случайностями, имъ рожденными, пришлось намъ вчера столкнуться въ ласково-привѣтливомъ залѣ на Бородинской улицѣ. Анализу непосвященныхъ глазъ открылись вчера всѣ, собранныя во-едино, достижения главы русской театральной алхиміи Мейерхольда. Первое впечатлѣніе поражаетъ. Это легкое, граціозное отступленіе отъ всѣхъ традицій театра²⁵⁾ кажется такимъ естественнымъ и пріятнымъ, эти гойевскія²⁶⁾ движенія и позы въ Сервантесовской интермедіи кажутся такими изысканными и въ то же время умѣстными, эти архаическіе приемы буффонады такими современными, что вся эта эпизодическая, капризная „студія“ на мгновеніе начинаетъ казаться какимъ-то большимъ, важнымъ и

20) ?

21) ?

22) Относительно „творчества души“ ср. Любовь Гуревичъ *passim*.

23) Объ „алхимическомъ“, „мертвомъ искусствѣ“ и т. п. см. *sub. 1)* и *2)*.

24) Да, мы видимъ: многое изъ нашихъ „алхимическихъ исканій“ проникаетъ уже теперь отдѣльными чертами въ современные театры съ ихъ „настоящей, плодотворной работой“; но тамъ-то именно эти черты и останутся „счастливыми случайностями“. Только Новый Театръ, осуществленный безъ компромиссовъ, покажетъ ихъ въ видѣ настоящей плодотворной работы.

25) Спектакль Студіи былъ опытомъ возвращенія подлинныхъ театральныхъ традицій, современнымъ театромъ утерянныхъ.

26) Развѣ?

нужным театромъ. Но мгновеніе быстро улетаетъ. Во всѣхъ слѣдующихъ за „Саламанкской пещерой“ этюдахъ, пантомимахъ, интермедіяхъ, рисующихъ итальянскій народный театръ XVIII вѣка²⁷⁾, столько нарочной наивности, столько надуманной безпретенциозности, столько неискренней примитивности, что всѣ эти бѣшенныя фарандолы²⁸⁾, арлекинскія ужимки, сантиментальныя фантазмагоріи остаются безконечно далекими отъ чаяній и волненій зрителей. Они начинаютъ понимать, что демонстрируемое золото не выдержитъ химическаго анализа и цѣнностью своей не оправдываетъ затраченнаго на него труда. Правда, оно сіяетъ моментами ярко. Транскрипція Гамлета въ пантомиму прямо обаятельна въ своемъ парадоксѣ, пластичность отдѣльныхъ фигуръ совершенно исключительна по изысканности, а единичныя детали доносятъ до насъ ароматъ цвѣтовъ „галантнаго“ вѣка. Но узаконенной пробы театральнаго искусства на всѣ эти интермедіи, этюды и пантомимы поставить все же нельзя²⁹⁾. Исполнителями всѣхъ этихъ саргісіо явились молодые актрисы и актеры, неопытные, почти любители. Среди нихъ выдѣлилась г-жа Дзюбинская, нѣжно-пластичная, съ намѣчающимся гибкимъ и трогательнымъ дарованіемъ. Премьеръ г. Нотманъ только приятель.

Любовь Гуревичъ. 1-й вечеръ студіи Мейерхольда. („Рѣчь“, 15 февраля 1915 г.) Въ своихъ теоретическихъ и практическихъ исканіяхъ послѣднихъ пятнадцати лѣтъ Мейерхольдъ крѣпко держался за одну мысль: театръ не долженъ быть реалистическимъ. Реалистическій, даже неореалистическій тонко-художественный театръ Мейерхольдъ отвергалъ³⁰⁾ съ упорствомъ фанатика, впадая въ ту же односторонность, какую проявилъ бы, напримеръ, въ литературѣ любитель фантастической поэзіи, отвергнувъ творчество Тол-

²⁷⁾ За исключеніемъ „Уличныхъ фокусниковъ“ (см. Журн. Д-ра Дапертутто, 1914, № 6-7, стр. 108 прим.), „всѣ слѣдовавшія за „Саламанкской пещерой“ этюды и пантомимы (никакихъ интермедій послѣ „Саламанкской пещеры“ не исполнялось) ничего общаго не имѣли съ итальянскимъ народнымъ театромъ XVIII вѣка.

²⁸⁾ Фарандоль не было. Что разумѣетъ г-нъ А. Ш-чъ подъ „бѣшенными фарандолами“?

²⁹⁾ Отъ узаконенныхъ пробъ Студія вообще охотно и отказывается; въ особенности же отъ пробы того „театральнаго искусства“, которое разумѣетъ г-нъ А. Ш-чъ.

³⁰⁾ Въ реалистическомъ театрѣ отвергался его постоянный уклонъ въ сторону

стого. Его безпокойная душа, ярко отразившая на себѣ черты эпохи, которой онъ принадлежитъ,— съ сильнымъ уклономъ къ разсудочности, съ характернымъ для декаданса тяготѣніемъ къ экзотическому, остроуму, къ тому, что не похоже на „прѣсную“ дѣйствительность, на слишкомъ привычную современность,— не является, въ глубокомъ смыслѣ этого слова творческою душою³¹⁾. Въ своей художественной дѣятельности Мейерхольдъ почти всегда исходитъ не изъ непосредственныхъ внутреннихъ озареній и творческихъ обрѣтений, а изъ чисто умственныхъ формулировокъ³²⁾—зачастую, правда смутныхъ, ибо теоретикомъ онъ не рожденъ³³⁾. Въ своихъ художественныхъ поискахъ, нащупывая для театра то, что отвѣчало бы его модернистическимъ вкусамъ, онъ въ послѣдніе годы усердно ворошилъ исторію сценическаго искусства, заимствуя у „стариннаго“ театра тѣ формы его—арлекинады, Commedia dell'arte, пантомиму³⁴⁾—которыя, по многимъ причинамъ, вышли изъ употребленія въ „культурномъ“, общепризнанномъ, театрѣ и лишь съ трудомъ, можно сказать—искусственно, вновь прививаются къ нему, хотя въ народныхъ зрѣлищахъ всѣхъ странъ и продолжаютъ сохранять свою силу. Это стремленіе возродить многіе виды искусства, утраченные нашей интеллигентскою художественною культурой³⁵⁾, характерно не для одного только Мейерхольда, а для всего современнаго искусства, и нельзя не чувствовать, что это движеніе можетъ, дѣйствительно, обогатить нашу художественную жизнь. Но нельзя забывать и того, что невозможно такъ просто, „извнѣ“, путемъ заимствованія изъ старины или изъ народной жизни, возстановить для интеллигента-исполнителя и интеллигента-зрителя³⁶⁾ утраченныя ими формы искусства³⁷⁾, а нужно, чтобы въ душѣ исполнителя и въ душѣ зрителя вновь ожили тѣ чувствованія, тѣ свойства, изъ которыхъ вытекали осо-

анти-художественнаго натурализма (напр. постановка пьесъ Чехова въ натуралистическомъ театрѣ). Вообще же, отвергать какой-нибудь театръ, который нравится г-жѣ Любови Гуревичъ, еще не значитъ разойтись съ „тонко-художественностью“.

³¹⁾ Откуда („сильный уклонъ къ разсудочности“) „не являются творческими душами“: Скрябинъ, Верхарнъ, Гонзаго... Откуда („тяготѣніе къ экзотическому“) не являются творческими душами: Гогенъ, Гюисмансъ, Игорь Стравинскій...

³²⁾ ?

³³⁾ ?

³⁴⁾ Запомнимъ, что „формы стариннаго театра“ таковы: 1) арлекинада, 2) Commedia dell'arte, 3) пантомима. Значитъ, формы книжнаго шкафа будутъ таковы: 1) книги, 2) полки, 3) дверцы.

³⁵⁾ „Интеллигентская художественная культура“—не единствен-

бенности утраченныхъ художественныхъ формъ, и чтобы народились соотвѣтственные таланты. Первый спектакль Студіи Мейерхольда естественнымъ образомъ подъялъ въ душѣ всѣ эти мысли. Человѣкъ, одаренный какимъ-либо художественнымъ инстинктомъ, не можетъ не почувствовать, что многіе элементы сценическаго искусства, отброшенные патентованнымъ „серьезнымъ“ театромъ, но сохранившіеся въ народномъ балаганѣ, въ циркѣ, на открытой сценѣ, заключаютъ въ себѣ источникъ живѣйшей художественной радости. И сидя на спектаклѣ мейерхольдовской Студіи, глядя на развеселую, хотя и не оригинальную интермедію Сервантеса ³⁸⁾ (у Сервантеса есть лучшія интермедіи) въ красочномъ балаганномъ исполненіи, а затѣмъ на этюды пантомимы, съ танцами и акробатическими выходками, я думала: „Это могло бы быть очаровательно, если бы только было хорошо исполнено“. Есть настоящая художественная красота во внѣшней сторонѣ этого спектакля и, прежде всего, въ несмѣняющихся для разныхъ этюдовъ пантомимы костюмахъ исполнителей — коричнево-красныхъ съ оранжевой и зеленой расцвѣткой для мужчинъ, черныхъ съ брусничнымъ и оранжевымъ для женщинъ ³⁹⁾. Есть прелесть въ этихъ быстрыхъ, свободныхъ движеніяхъ подлѣ музыки — въ стремительномъ бѣгѣ черезъ всю залу, по проходамъ между стульями зрителей, въ ловкомъ вскакиваніи снизу вверхъ на эстраду, въ легкомъ прыгиваньѣ, въ калейдоскопическомъ вращеніи сложныхъ фигуръ массоваго танца. Но среди молодыхъ артистовъ, очевидно, не мало упражнявшихся въ этомъ направленіи, замѣчаются лишь большія или меньшія способности, а настоящихъ талантовъ не чувствуется — ни въ области танца, ни въ области мимической изобразительности. У многихъ далеко еще не развита ритмика, другіе — не на высотѣ относительно быстроты и изящества движеній. Невольно вспоминались, въ видѣ параллель-

ная культура. И „общепризнанный театр“ и „народный зрѣлища“ одинаково могутъ быть „культурными“ и не быть ими.

³⁶⁾ Раненые солдаты, явившіеся 17 Ноября 1914 г. на представленіе этюдовъ и пантомимъ, подготовлявшихся къ I вечеру Студіи, создали своимъ отношеніемъ къ игрѣ комедіантовъ именно тотъ зрительный залъ, для котораго и будетъ Новый Театръ, подлинно народный театр.

³⁷⁾ Въ задачу строителей Новаго Театра, изучающихъ традиціонныя схемы, не входитъ „возстановленіе утраченныхъ формъ“.

³⁸⁾ „Неоригинальную“, если смотрѣть на интермедію сверху внизъ въ отношеніи хронологіи, а не снизу вверхъ, какъ надлежало бы.

³⁹⁾ Цвѣта костюмовъ были: у мужчинъ — темно-малино-

ли, очаровательныя ученицы Айседоры Дунканъ. ⁴⁰⁾ При исполненіи интермедіи Сервантеса, въ которомъ было кое-что удачное, истинно-комическое въ смыслѣ гриммовъ и жестикюляціи, — нѣкоторые артисты явно задерживали темпъ игры. Мимика почти у всѣхъ напряженная, у многихъ надуманная и художественно-неправдивая, особенно тамъ, гдѣ само содержаніе пантомимы носитъ серьезный драматическій характеръ, какъ, напримѣръ, въ поставленныхъ въ видѣ пантомимы сценахъ изъ шекспировскаго „Гамлета“: такую мимику можно видѣть у артистовъ любого провинціального театра. И это понятно, ибо какою силою творческаго, аффективнаго воображенія нужно обладать, чтобы проникнуть въ суть того, что переживается дѣйствующими лицами ⁴¹⁾ и найти для нея, въ одной только мимикѣ, безъ посредства слова, правдивыя, исчерпывающія выраженія! А для развитія аффективнаго воображенія Студія Мейерхольда не нашла и повидимому, даже не искала своихъ путей. Между тѣмъ, внѣ такого развитія артисты сцены всегда принужденъ будетъ — поскольку его не выручаетъ исключительная природная одаренность — либо сойти на банальную мимику по готовымъ театральнымъ образцамъ, либо вымудривать у себя какую-то сомнительную оригинальность изобразительныхъ средствъ при посредствѣ разсудка. И ученики Мейерхольда все время сбиваются то на одно, то на другое. Въ самомъ содержаніи большинства поставленныхъ пантомимныхъ этюдовъ чувствуется постоянно уклонъ то въ сторону подражанія стариннымъ сюжетамъ европейскаго театра, то въ сторону разсудочности. ⁴²⁾ Пантомима, если она не построена на очень простыхъ знакомыхъ зрителю мотивахъ, которые являются путеводною нитью въ расшифровкѣ разныхъ сложныхъ изобразительныхъ движеній и жестовъ, вообще требуетъ пояснительнаго текста, что и указываетъ на несовершенство ея, какъ самостоятельнаго вида искусства. Пан-

вый съ лиловой и голубой расцвѣткой и оранжевымъ поясомъ и molletière'ами; у женщинъ — темно-лиловый съ темно-малиновыми поясомъ и повязками на рукахъ.

⁴⁰⁾ Задачи Студіи не имѣютъ ничего общаго съ задачами миссъ Айседоры Дунканъ. Объ „очаровательныхъ ученицахъ Айседоры Дунканъ“ можно съ одинаковымъ основаніемъ вспоминать и на вечерахъ Студіи Мейерхольда, и на спектакляхъ Студіи Московскаго Художественнаго Театра, и на всякихъ другихъ.

⁴¹⁾ „Интеллигенту-зрителю“ и, вѣроятно, „интеллигенту-исполнителю“ нужно затрачивать много труда, чтобы „проникнуть въ суть того, что переживаетъ дѣйствующими лицами“. Комедіантъ Студіи всегда занятый изображеніемъ простѣйшихъ схемъ простѣйшими

томима же, сочиненная современнымъ чело-
вѣкомъ, съ его внутреннею сложностью,
индивидуальною утонченностью, нецѣль-
ностью и разсудочностью, не можетъ не
быть вдвойнѣ мудреною, и на спектаклѣ
мейерхольдовской Студіи это отсутствіе
эмоциональной примитивности и общедоступ-
ности въ самомъ сюжетѣ пантомимъ, при не-
достаточной убѣдительности и силѣ вырази-
тельныхъ средствъ исполнителей, утомляло
зрителя. Онъ переставалъ слѣдить за содер-
жаніемъ исполняемаго, а, слѣдовательно, и
оцѣнивать художественность самага испол-
ненія,⁴²⁾ онъ видѣлъ передъ собою сложную
кабалистику какихъ-то условныхъ жестовъ
и любовался только игрою красочныхъ пя-
тенъ на сценѣ и на коврѣ передъ сценою,
стремительностью движеній, акробатиче-
скою ловкостью нѣкоторыхъ прыжковъ и вы-
вертовъ, гибкостью и граціей отдѣльныхъ мо-
лодыхъ тѣлъ, красотою нѣкоторыхъ удачно
найденныхъ фигуръ массоваго танца. И сно-
ва и снова думалось: все это могло бы быть
прелестно, увлекательно для каждой худо-
жественно-впечатлительной души, если бы
туть было больше соответствія между за-
мысломъ и средствами исполненія, если бы
побольше богатой эмоціями художественной
непосредственности и простоты и не столько
мудрящей разсудочности, — словомъ, если
бы передъ нами были настоящіе яркіе та-
ланты, рожденные для воскрешенія этого
вида искусства, въ которомъ сливаются и
переливаются элементы изящнаго акроба-
тизма, танца и драмы.

Зигфридъ, Эскизы (Петр. Вѣд. 14 февраля
1915 г.) Третьяго дня мнѣ довелось при-
сутствовать на безконечно интерес-
номъ спектаклѣ. Дѣло происходило въ
Студіи Вс. Мейерхольда, этой лабораторіи
новыхъ сценическихъ возможностей. До
сихъ поръ мы только слышали о томъ,
что талантливый, одаренный высшей мѣ-
рой художественнаго вкуса, режиссеръ
Александринскаго театра производитъ тамъ

способами, не тратить
времени на бесполез-
ное отыскиваніе слож-
наго тамъ, гдѣ нѣтъ
сложнаго.

⁴²⁾ „...то въ сторо-
ну подражанія старин-
нымъ сюжетамъ, то въ
сторону разсудочно-
сти“... У профессора
Оллendorфа можно вы-
читать еще и такую
мысль: „мой братъ
гулялъ по саду, но я
никогда не бывалъ въ
Парижѣ“.

⁴³⁾ Хорошо, что зри-
тель „переставалъ слѣ-
дить за содержаніемъ
исполняемаго (это было
въ планѣ постановки
этюдовъ и пантомимъ),
но ужъ вина самого
зрителя, если онъ те-
рялъ критерій худо-
жественной оцѣнки
самага исполненія.

какіе-то весьма своеобразные опыты.
Но въ минувшій четвергъ, на первомъ
вечерѣ Студіи, происходившемъ въ чрез-
вычайно подходящемъ для всякаго рода
интимныхъ представленій новомъ залѣ
инженеровъ путей сообщенія, мы увидѣли
результаты этихъ опытовъ: намъ были
показаны интермедіи, этюды, пантомимы,
мы были введены въ атмосферу новаго
сценическаго мастерства, оригинальнаго,
заманчиваго, такъ безконечно непохожаго
на все то, что мы обыкновенно видимъ на
театрѣ. Не было никакихъ кулисъ рампы,
софитовъ, суфлерскихъ будокъ, весь без-
удержно сложный современный сцениче-
скій аппаратъ отсутствовалъ; налицо
имѣлась лишь эстрада съ одною дверью
по срединѣ и двумя боковыми лѣстницами
въ залъ и просцениумъ, очерченный полу-
кругомъ синевато-синяго сукна на полу
зала, такъ что помѣщавшіеся по бокамъ пе-
редніе зрители могли послѣ похвастаться,
что они по древнему обычаю сидѣли съ но-
гами на просцениумѣ. Въ такой обстановкѣ
были разыграны сначала „Саламанкская пе-
щера“, интермедія Сервантеса, единственная
пѣса спектакля со словами, причемъ весь
планъ ея постановки принадлежалъ Н. В.
Соловьеву, ближайшему помощнику Мейер-
хольда, а затѣмъ цѣлый рядъ пантомимъ⁴⁴⁾.
Въ стилѣ послѣдней были проведены даже
двѣ сцены изъ „Гамлета“: „Мышеловка“
и „Офелія“; обѣ произвели очень хоро-
шее впечатлѣніе, особенно вторая, благо-
даря Бочарниковой, которая въ экспрес-
сивной пластикѣ своего тѣла сумѣла съ
большой тонкостью выявить всю смуту
души несчастной дочери короля. Вообще
результаты, достигнутые Студіей, весьма
удачны. Форма почти вездѣ интересна...
Если не вездѣ она богата содержаніемъ,
то въ томъ быть можетъ повиненъ мате-
риалъ недостаточно гибкій и не обладаю-
щій тѣмъ внутреннимъ горѣніемъ, которое
составляетъ основной признакъ таланта и
одно только можетъ одухотворить форму.

⁴⁴⁾ Представленіе
„Саламанкской пеще-
ры“ происходило въ
обстановкѣ иной, чѣмъ
исполненіе остальныхъ
№№ программы. См.
Журн. Д-ра Дапертут-
то, № 6—7 (1914),
стр. 106.

Временами, напрімѣръ, тамъ, гдѣ должно было быть смѣшно, необходимое впечатлѣніе не достигалось потому, что смѣха не было въ данный моментъ въ самой душѣ актеровъ, или „комедіантовъ“, какъ величаютъ ихъ афиша Студіи. Ритмъ тѣла шелъ навстрѣчу заданію, но, очевидно, недостаточно развивался для того, чтобы заставить проснуться въ душѣ соотвѣтствующія струны.

И все-таки, это было очень интересно, въ особенности какъ опытъ воспитанія артистической молодежи въ строгихъ формахъ сценической пластики, что вообще составляетъ слабое мѣсто нашего театра. Если актерамъ, обучавшимся въ Студіи Мейерхольда, и не придется никогда послѣ во время службы въ настоящемъ ⁴⁵⁾ театрѣ играть пантомимы, то, все-таки, эта пластическая подготовка дастъ имъ очень много въ смыслѣ облегченія подходовъ ко всякой трактовкѣ роли. Ритмъ есть основа сценическаго искусства, если въ представленіи о послѣднемъ исходить изъ требованій строгой художественности, и для того, чтобы освѣтить истиннымъ свѣтомъ каждый сценической персонажъ, чтобы передать въ яркихъ краскахъ всѣ его душевныя переживанія, достигая наибольшей убѣдительности для зрителя, надо прежде всего найти правильный ритмъ своего тѣла, который дальше подскажетъ и всѣ наиболее утонченные оттѣнки рѣчи, — безразлично, будетъ ли она обычной словесной въ драмѣ и комедіи, или построенной на музыкальной основѣ, какъ въ оперѣ. Справедливость сказаннаго никто не доказываетъ съ большей безспорностью, чѣмъ Шаляпинъ. Прослѣдите только за ритмомъ его тѣла въ Сусанинѣ, Олофернѣ и Базиліо, — трехъ роляхъ, имѣющихъ минимальное количество точекъ соприкосновенія между собою. ⁴⁶⁾ Но, помимо всѣхъ этихъ соображеній, вечеръ пантомимъ Мейерхольда навелъ на нѣкоторыя другія мысли. Ну, хорошо, вотъ люди работаютъ въ оригинальныхъ прие-

45) ?

46) По вопросу о значеніи тѣла въ актерскомъ творчествѣ указаніе на Шаляпина, какъ на образецъ, чрезвычайно значительно.

махъ сценическаго мастерства,—а дальше что? Практический результатъ какой? Его предсказать очень трудно. Лично я, сидя на этомъ вечерѣ, вспомнилъ почему-то слова одного изъ героевъ горьковскаго „На днѣ“, Сатина: „надоѣли мнѣ всѣ чловѣческія слова, всѣ ваши слова надоѣли“. Этотъ афоризмъ, въ сущности, приходится какъ нельзя болѣе кстати. Когда въ театрѣ со сцены говорятъ глупости и пошлости, выдавая за искусство, безумно хочется, чтобы театръ онѣмѣлъ. А нѣмой театръ — это пантомима. Всѣ согласны съ тѣмъ, что театръ переживаетъ кризисъ. Но его кризисъ образовался потому, что наступилъ кризисъ драматургіи, неспособной стать выше пустыхъ словъ ⁴⁷⁾. Создался тупикъ, откуда необходимо выбраться. Вотъ такіе люди, какъ Мейерхольдъ, и ищутъ выхода изъ темноты къ свѣту. Ихъ немного. Для большинства же театральныхъ дѣятелей только и есть свѣту въ окнѣ, что аншлакъ у кассы: „Билеты всѣ проданы“. Живому, бодрому, яркому искусству этимъ лишь роется темная могила..

Зин. Л. Ароматъ старины (1-й вечеръ студіи В. Э. Мейерхольда). (Обозрѣніе театровъ 14 февраля 1915 г.) Вы вошли въ старый въковой паркъ... Или же вамъ посчастливилось попасть въ стариннѣйшій, давно запущенный, повитый легендами замокъ... Вы остановились предъ вновь открытой картиной стараго мастера или же слышите мелодію менуэта, звукъ клавирина... ⁴⁸⁾ Вы умиляетесь! Развѣ нѣтъ? Если вы хоть сколько-нибудь лирикъ, вы любите все то, въ чемъ эта старина проявляется. Первый вечеръ Мейерхольда могъ вызвать либо недоумѣніе, либо умиленіе. Несомнѣнно, что у г. Мейерхольда во сто разъ больше враговъ, чѣмъ друзей, но самъ заклятый врагъ его начинаній долженъ будетъ признать, что В. Э.—безпкойный чловѣкъ въ наилучшемъ смыслѣ этого слова. Онъ ошибается, онъ ошибается

47) Пантомима не цѣль, а одно изъ средствъ.

48) Ну это, конечно, не о вечерѣ Студіи.

каждый день и на каждом шагу, но даже въ ошибкахъ своихъ являетъ намъ образцы пламеннѣйшей любви къ искусству, въ которомъ, согласно древнѣйшему мнѣю, нашель вторую половину своей души. Вчера онъ воскресилъ на нашихъ глазахъ средневѣковыхъ комедіантовъ⁴⁹⁾ Часто во время дѣйствія я съ любопытствомъ слѣдилъ за выраженіемъ лица зрителей и повсюду видѣлъ улыбки. Иногда только ироническія усмѣшки. Было забавно! Но вѣдь это-то и нужно было! Вѣдь къ этому и стремились авторы и комедіанты XVI и XVII вв. Философскихъ заданій не было въ пьесахъ, пантомимахъ и интермедіяхъ того времени. Не знаю, на какомъ именно языкѣ понятія „актеръ“ и „фокусникъ“ выражаются однимъ и тѣмъ же словомъ⁵⁰⁾. Комедіантъ средневѣковой пьесы былъ и актеромъ въ нашемъ смыслѣ слова, и фокусникомъ, и акробатомъ. Ему вмѣнялось въ обязанность развлечь, иногда напугать, но больше разсмѣшить почтенную публику. Только это! Въ представленныхъ вчера пантомимахъ и этюдахъ было чрезвычайно много элемента развлеченія. Студія составлена изъ интеллигентныхъ силъ, чувствующихъ стиль эпохи. Любовь къ дѣлу даетъ себя знать какъ въ общемъ, такъ и въ частностяхъ. Успѣхъ, выпавшій на долю исполнителей и В. Э. Мейерхольда—вполнѣ заслуженъ. Несмотря на нѣкоторое однообразіе представленія, всѣ фрагменты оставили прекрасное впечатлѣніе. Наболѣе сочувственно были приняты „Три апельсина“, „Арлекинъ—продавецъ палочныхъ ударовъ“ и китайская пьеса „Женщина, кошка, птица и змѣя“. Выдѣлились: г-жи Бочарникова, Ильяшенко и г. Нотманъ и Щербаковъ. У г. Нотмана—интересныя артистическія данныя. Намѣреніе дать серію подобныхъ вечеровъ можно отъ души привѣтствовать.

Л. Н. Въ студіи В. Э. Мейерхольда.
(Петр. Курьеръ, 10 февраля 1915 г.) Вчера

49) Вечеръ Студіи не ставилъ себѣ цѣлью воскресить игру средневѣковыхъ комедіантовъ. Къ тому же средніе вѣка—это одно, а клавесинъ и XVIII в.—это дѣло совсѣмъ другого порядка.

50) На языкѣ средневѣковой латыни: *histrion* — гистріонъ.

днемъ состоялась генеральная репетиція перваго вечера театральнoй студіи, учрежденной прошлой осенью въ Петроградѣ даровитымъ метромъ сцены и талантливымъ режиссеромъ В. Э. Мейерхольдомъ. Вечеръ этотъ состоится въ четвергъ, 12-го февраля, а потому о подробностяхъ его мы сообщимъ послѣ спектакля. Теперь хочется лишь отмѣтить, что разыгранные вчера комедіантами студіи интермедіи, этюды и пантомимы произвели прекрасное впечатлѣніе. Несмотря на кратковременное существованіе студіи, уже въ настоящее время можно говорить о несомнѣнно яркихъ интересныхъ достиженияхъ ея руководителей. Заранѣе можно предсказать успѣхъ предстоящаго вечера, особенно такимъ сценическимъ импровизациямъ, въ духѣ итальянской *comedia dell'arte*, какъ „Уличные фокусники“, „Двѣ Смеральдины“, „Три апельсина, астрологическая труба, или до чего можетъ довести любовь къ метру сцены“ и фрагментъ къ китайской пьесѣ: „Женщина, кошка, птица и змѣя“. Интересно задумана также мимическая постановка: „Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ“. Эта сцена оставляетъ сильное впечатлѣніе и говоритъ о томъ, что студія нашла серьезныхъ любящихъ искусство театра молодыхъ „комедіантовъ“ съ рѣзко выраженной творческой индивидуальностью. Въ этомъ отношеніи достойна также вниманія пантомима „Арлекинъ—продавецъ палочныхъ ударовъ“.

Безъ подписи. „Комедіанты“. Вечеръ Студіи В. Э. Мейерхольда. („Петроградская Газета“ 13 февраля 1915 г.) Вчера состоялся первый вечеръ „Студіи“ Вс. Мейерхольда.

Участвовавшіе въ „интермедіяхъ, этюдахъ и пантомимахъ“ тридцать ученицъ и семь учениковъ этого режиссера-новатора названы были въ программѣ „комедіантами“, а самъ В. Э. Мейерхольдъ и его „помощникъ“, В. Н. Солсвевъ—„метрами

сцены". Залъ имѣлъ оригинальный видъ: стулья были поставлены полукругомъ, со среднимъ проходомъ и двумя боковыми, по которымъ въ теченіе вечера ходили, бѣгали и даже носили другъ-друга на плечахъ „комедіанты". Сцены, въ общепринятомъ смыслѣ этого слова, не было: она была замѣнена обыкновенной, довольно высокой эстрадой, съ узкимъ выходомъ посрединѣ, задрапированнымъ бѣлой шелковой занавѣсью, съ изображеніемъ маски. Передъ эстрадой находился просценіумъ, покрытый полукругомъ синяго сукна. Декорацій не было; были лишь въ нѣкоторыхъ интермедіяхъ и пантомимахъ „намекы" на нихъ, въ видѣ небольшихъ панно⁵¹⁾, занавѣсей и тюля. Всѣ „комедіанты" были одѣты въ особые костюмы, по рисунку А. В. Рыкова, — цвѣта бордо, съ золотыми полосами (напоминающіе комедіантовъ старинныхъ итальянскихъ арлекинадъ), а „комедіантки" — въ синіе туалеты, съ цвѣтными поясами⁵²⁾. Послѣ шедшей въ началѣ вечера интермедіи Сервантеса „Саламанкская пещера", которая была, такъ сказать, „говорящей картиной". передъ публикой прошелъ рядъ интересныхъ, по „специфической" постановкѣ, этюдовъ и пантомимъ", въ которыхъ ученики и ученицы г. Мейерхольда показали высшую школу его мимико-драматической „дрессировки". Были поставлены пантомимы: „Уличные фокусники", „Исторія о пажѣ, вѣрномъ своему господину, и о другихъ событіяхъ, достойныхъ быть представленными", „Двѣ Смеральдины", „Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ („Мышеловка" и „Офелія"), „Арлекинъ, продавецъ палочныхъ ударовъ", „Три апельсина" (безъ нихъ г. Мейерхольду, конечно, нельзя было обойтись), „Астрологическая труба, или до чего можетъ довести любовь къ метру сцены", „Жмурки". „Двѣ корзины, или неизвѣстно, кто кого провель" (двѣ торговли съ яблоками и воръ) и „Фрагментъ къ китайской пьесѣ „Женщина, кошка, птица

51) ?

52) См. sub. 39)

и змѣя". Уже по однимъ заглавіямъ можно судить, насколько трудно пересказать содержаніе всѣхъ этихъ „этюдовъ и пантомимъ"... Достаточно будетъ сказать, что задача, предложенная г. Мейерхольдомъ ученицамъ и ученикамъ, была многотрудная: имъ приходилось постоянно прыгать съ эстрады на „просценіумъ" и обратно, бѣгать въ запуски, разыгрывать настоящіе „выходы клоуновъ и клоунессъ", (какъ на примѣръ, въ этюдѣ „Двѣ Смеральдины и Панталонъ"), съ затрещинами, паденіями на полъ, ползаньемъ, влѣзаніемъ подъ эстраду и, даже.. мимическимъ вырваніемъ зубовъ. Все это шло или въ необычайно бурномъ темпѣ, или въ почти „похоронномъ" (Гамлетъ, сцена сумасшествія Офеліи), подъ аккомпаниментъ на роялѣ А. Ф. Малевичскаго, подобравшаго какъ классическія вещи Моцарта и Рамо, такъ и свои собственныя импровизаціи. Около рояля сидѣлъ „самъ" В. Э. Мейерхольдъ, стучавшій маленькимъ молоточкомъ по двумъ висячимъ звонкамъ, подавая этимъ знакъ къ началу каждой пантомимы.

II.

КЛАССЪ К. А. ВОГАКА.

Техника стихотворной и прозаической рѣчи.

Окончено изложеніе перваго отдѣла: техники стихотворной рѣчи.

Первая часть курса этой техники закончена по слѣдующей программѣ *).

*) Начало программы см. „Любовь къ тремъ апельсинамъ" № 4—5 (1914) стр. 98—99.

Ямбъ. Основной характеръ ямбическихъ размѣровъ. Роль ямба въ драматическихъ произведеніяхъ. Особенности цезуры въ пятистопномъ и шестистопномъ ямбѣ. Роль пиррихія въ ямбѣ. Законъ стремленія къ восходящему размѣру и сокращенія числа удареній въ ритмикѣ ямба. Роль пэона въ ямбическомъ стихѣ. Пэонъ какъ самостоятельный размѣръ, въ связи съ вопросомъ о пэонизаціи ямбическаго и хореическаго стиха. Разнородные размѣры—случаи переменнаго метра. Цезура. Цезура и діаре́за у древнихъ. Различіе между цезурой и паузой въ связи съ различіемъ между ритмикой и метрикой. Примѣры стиха съ постоянной цезурой: пяти и шестистопный ямбъ (александрійскій стихъ), гекзаме́тръ. Пауза въ современномъ русскомъ стихѣ (А. Блокъ и его творчество). Понятіе о строфѣ. Строфа и антистрофа въ древне-греческой хоровой лирикѣ. Строфа въ современномъ стихосложеніи. Примѣры строфъ изъ разностопныхъ стиховъ и стихотвореній изъ разностишныхъ строфъ.

На этомъ первая часть курса—ученіе о построеніи стиха—была закончена. Въ качествѣ практическаго упражненія по этой части курса былъ произведенъ подробный метрической и ритмической разборъ предложенныхъ однимъ изъ участниковъ Студіи (Г. Г. Фейгинымъ) стихотвореній А. Блока „Дѣвушка пѣла въ церковномъ хорѣ“ и З. Гиппіусъ „О, ночному часу не вѣрьте!“ При этомъ былъ рассмотрѣнъ вопросъ о появленіи въ русской метрикѣ кромѣ признаваемыхъ школьными учебниками ямба, хоря, дактиля, анапеста, амфибрахія и пэоновъ новыхъ для русскаго стиха, болѣе сложныхъ стопъ—пиррихія, спондея, молосса, амфима́кра, дихоря, діямба и хоріямба, притомъ не только въ качествѣ ритмическихъ, но иногда и метрическихъ единицъ. Въ связи съ этимъ были

внесены соотвѣтствующія поправки въ обычную схему историческаго развитія русскаго стиха: отъ народнаго стиха черезъ силлабическую къ метрической системѣ. (Понятіе о чисто-тонической системѣ и системы тонико-метрической и тонико-ритмической. Элементы чистой тоники въ народномъ стихѣ. Значеніе послѣднихъ ритмическихъ достиженій русскаго стиха). Въ качествѣ примѣра античной метрики и строфичности былъ разобранъ пародъ изъ трагедіи Софокла „Электра“ въ переводѣ Ѳ. Ф. Зѣлинскаго.

Вторая часть курса—ученіе о гармоніи стиха—была изложена по слѣдующей программѣ *). Аллитерація въ широкомъ смыслѣ слова. Аллитерація согласныхъ или аллитерація въ тѣсномъ смыслѣ слова. Ассонансъ. Звукосо́дразжаніе. Ассонансъ—аллитерація. Ри́ема и ея подраздѣленія по степени полноты. Понятіе объ опорной согласной, основаніи ри́емы и конечной опорѣ. Размѣщеніе ри́емы въ стихѣ. Мужскія, женскія, дактилическія и четырех-сложныя ри́емы. Особые случаи ри́емованія: внутренняя ри́ема, начальная ри́ема, строчная ри́ема; ри́емы витыя и возвращающіяся. Эволюція ри́емы въ русскомъ стихѣ. Отдѣлъ техники стихотворной рѣчи былъ законченъ обзоромъ ученія о сложныхъ стихотворныхъ формахъ по такой программѣ. Рядъ: основная единица, стопа, стихъ, строфа, сложная единица **). Примѣры развитыхъ стихотворныхъ формъ. Древне-греческій театръ.

*) Слѣдуетъ отмѣтить при этомъ, что въ ученіи о гармоніи стиха просодія была оставлена совершенно въ сторонѣ, въ виду того, что она не имѣетъ особаго значенія для исполнителя стихотворныхъ произведеній, какимъ является актеръ.

***) Сложныя формы на подобіе сонета, триолета, газэлы и т. п. оставлены безъ рассмотрѣнія, какъ не имѣющія отношенія къ театру.

Стихоміеія. Хоровыя партіи и ихъ строфичность. Особенности древне-греческой театральной лирики. Подробный разборъ парода изъ „Электры“ Софокла.

Въ связи съ начавшимися съ одной изъ группъ участниковъ Студіи занятіями по тексту драмы Кальдерона „Врачъ своей чести“ (въ переводѣ К. Д. Бальмонта), а также въ связи съ постановкой на сценѣ Александринскаго театра драмы Кальдерона „Стойкій принцъ“, были рассмотрѣны главнѣйшія особенности стихосложенія испанскихъ драматурговъ. Планъ этихъ занятій былъ такой. Формы испанскаго народнаго стиха (soleares, coplas, seguidillas) въ связи со сходными явленіями у другихъ народовъ. Примѣры монострофичныхъ стихотворныхъ формъ. Русская частушка. Японская танка и хокку (хайкай). Непремѣнное условіе—большая драматичность и изобразительность (испанскія пѣсенки и лучшія танки и хокку—у Мибу но Тадаминэ и Басіо). Способность монострофичныхъ формъ къ діалогизаціи. (Примѣры изъ цикла испанскихъ пѣсенъ и изъ русскихъ частушекъ). Связь монострофичныхъ формъ съ танцами и хороводами, стало быть съ первичнымъ драматическимъ дѣйствомъ. Танцовально-ритмическій элементъ испанскихъ размѣровъ. Четырехстишія у Кальдерона. Дробленіе четырехстишіи между различными дѣйствующими лицами и вытекающіе отсюда особые приемы читки текста испанской драмы. Какъ отзываются на исполненіи четырехстишіи значительныя сценическія событія—уходъ фигуръ, появленіе значительныхъ аксессуаровъ. Риемованный и нериемованный стихъ на сценѣ. Цезуры въ читкѣ актера. Отношеніе актера къ украшеніямъ стиха—ассонансамъ, аллитераціямъ, риемѣ и т. п.

Послѣдніе въ истекшемъ сезонѣ часы занятій были посвящены выработкѣ ряда практическихъ риемовъ для со-

гласной съ метрическими и ритмическими заданіями читки текста драмы „Врачъ своей чести“.

III.

Классъ Вс. Э. Мейерхольда.

Техника сценическихъ движеній.

Періодъ до окончанія занятій Студіи былъ всецѣло посвященъ практическимъ занятіямъ. Руководитель класса поставилъ себѣ задачей приучить комедіантовъ съ одной стороны къ болѣе сложнымъ композиціямъ, съ другой стороны—къ выполненію болѣе сложныхъ техническихъ заданій. Для этого комедіантамъ былъ предложенъ этюдъ „Охота“.

Этюдъ распадается на двѣ части. Въ первой части работали: Нотманъ (или Фейгинъ), Елагинъ, Нечаевъ, Фейгинъ (или Щербаковъ), Кулябко-Корецкая (или Смирнова, или Чеканъ), Калинина (или Бочарникова, или Листова), Фугенфирова. Во второй части работаетъ весь женскій составъ Студіи.

IV.

Классъ В. Н. Соловьева.

Основные принципы сценической техники импровизованной итальянской комедіи.

Занятія по этому классу, въ періодъ послѣ спектакля, представляли собою логическое завершеніе работъ осеннихъ мѣсяцевъ (сентябрь и октябрь).

Все вниманіе руководителя класса было обращено на вовлеченіе участниковъ Студіи въ самостоятельныя комп-

зиціонныя работы*) Съ этой цѣлью комедіантамъ Студіи была предоставлена новая площадка, рѣзко отличающаяся отъ той, на которой они привыкли работать въ періодъ до спектакля. Взамѣнъ двухъ плоскостей: 1) сцены на возвышеніи съ двумя боковыми сходами и 2) просцениума, находящагося ниже, имъ была предоставлена только одна плоскость, которая заключала въ себѣ одновременно и просцениумъ и сцену (узкая полоса) съ тремя дверями en face, заранее опредѣляющими только извѣстныя сочетанія въ геометрическомъ рисункѣ mise en scèn'ъ и четырьмя занавѣсками, управляющими боковыми выходами.

На этой новой площадкѣ комедіантами Студіи былъ разыгранъ „ex improviso“ цѣлый рядъ этюдовъ, съ цѣлью усвоенія принциповъ игры, зависящей отъ даннаго устройства театральнаго помѣщенія.

На почвѣ этихъ упражненій и выросла „сцена ночи“, вначалѣ вся построенная на комбинаціи трехъ дверей и впоследствии вылившаяся въ композицію съ большимъ количествомъ сценическихъ плановъ (см. стр. 60).

„Сцену ночи“ разыгрывали комедіанты Студіи: Елагинъ (или Щербаковъ) и Шульпинъ—Старики; Нечаевъ и Фейгинъ—Молодые любовники; Бочарникова и Ильяшенко—Дочери стариковъ; Нотманъ и Смирновъ—Zanni; Листова (или Фугенфирова или Цвѣтаева или Шарарова)—Смеральдина.

При перенесеніи работы на обычную площадку съ двумя

*) Наряду съ практическими занятіями продолжалось чтеніе теоретическаго курса (главнымъ образомъ разсматривался сценическій законъ чередованія четнаго и нечетнаго числа персонажей въ данномъ сценическомъ положеніи). Въ одномъ изъ послѣднихъ дней занятій въ Студіи руководителемъ класса было сдѣлано сообщеніе на тему: „Карло Гоцци и Теодора Риччи“.

сценическими планами, комедіантамъ Студіи было предложено впервые такое заданіе: пользуясь основами схемы „сцены ночи“, приступить къ украшенію ея сценическаго остова традиціонными средствами театральной выразительности. Результатомъ этого было возстановленіе двухъ вариантовъ сценическаго мотива переодѣванія, столь излюбленнаго въ итальянской импровизованной комедіи.

Первый вариантъ. Оба Zanni (Нотманъ и Смирновъ), съ помощью своихъ прислужниковъ (Бочарникова, Геннингъ, Дзюбинская, Кулябко-Корецкая, Листова, Петрова, Смирнова, Федоровичъ, Фугенфирова, Шарарова), наряжаютъ молодыхъ любовниковъ (Нечаевъ и Фейгинъ) въ фантастическіе костюмы и одѣванія восточныхъ принцевъ. Причемъ значительную роль въ этомъ вариантѣ играютъ прислужники однихъ Zanni, которые передаютъ другъ другу въ строгой послѣдовательности части театральныхъ одеждъ молодыхъ любовниковъ.

Второй вариантъ. Оба Zanni, желая одурачить и наказатъ стариковъ, переодѣваются въ женскіе костюмы.

На этой же площадкѣ, въ традиціяхъ второго варианта „сцены ночи“, былъ разработанъ планъ mise en scèn'ъ перваго дѣйствія сценарія Базиліо Локателло „Игра въ приму“, причемъ заключительная сцена Фурбо и Zanni, была трактована, какъ самостоятельная интермедія и исполнялась на просцениумѣ.*) Исполнителями сценарія были комедіанты

*) На просцениумѣ ставятъ три табурета. Фурбо выбѣгаетъ изъ середины зрителей и, высоко держа колоду театральныхъ картъ, приглашаетъ Цанни начать игру въ карты. При этомъ онъ вытаскиваетъ изъ кармана еще двѣ колоды бутафорскихъ картъ (значительно большихъ размѣровъ), тащитъ ихъ на глазахъ у публики и разбрасываетъ по краю просцениума. Фурбо и Цанни садятся на два крайнихъ табурета, а на среднемъ лежитъ колода театральныхъ картъ. Слѣдуетъ „сцена игры“.

Студіи: Елагинъ (или Смирновъ)—Панталоне; Нечаевъ—Леліо; Нотманъ—Цанни; Шульпинъ—Ковіелло; Бочарникова (или Ильяшенко)—Фламинія; Щербаковъ—Фурбо.

Послѣдніе дни занятія въ Студіи по этому классу были посвящены постановкѣ пантомимы „Принцесса на горошинѣ“, при этомъ первый выходъ исполнительницы заглавной роли (Цвѣтаева) разсматривался какъ торжественное шествіе блестящей свиты „бѣдной“ театральной и сказочной принцессы.

V.

Классъ Е. М. Голубевой.

Декабрь, Январь и Февраль были посвящены гимнастикѣ грудной клѣтки и легкихъ, исправленію недостатковъ дыханія, постановкѣ голоса и выправленію дикціи.

Мартъ и Апрель были заняты чтеніемъ гекзаметра, сначала исключительно съ выявленіемъ метрики стиха, затѣмъ съ нѣкоторой художественной отдѣлкой. Были прочитаны гекзаметры Гнѣдича и Жуковского. Нѣкоторыя участницы Студіи (Бочарникова) пробовали приступать къ разработкѣ стихотвореній съ болѣе разнообразной метрикой.

Программу занятій зимы 1914—1915 года прослушала и оказала, какъ выяснилось на повѣркѣ, произведенной руководителями Студіи 31 Апрѣля, значительные успѣхи слѣдующая группа участниковъ Студіи: Бочарникова, Геннингъ, Елагинъ, Калинина, Лемешова, Листова, Петрова, Смирнова, Федоровичъ, Цвѣтаева, Шарабова, Шульпинъ, Штембергъ.

ХРОНИКА.

Трагически, какъ большинство гениальныхъ людей, умеръ А. Н. Скрябинъ. Это случилось въ Москвѣ 14 апрѣля 1915 года. Къ записанному тексту „Предварительнаго дѣйствія“, къ этому пробному фрагменту передъ Мистеріей оставалось записать уже совсѣмъ готовую въ головѣ музыку; и только что показался близкимъ день осуществленія мечты о сотвореніи Мистеріи, какъ смерть скосила поэта-музыканта. И вотъ послѣднимъ орудіемъ становится маленькій прелюдъ, а не Мистерія, строенію которой Скрябинъ отдалъ всѣ свои силы. Но удивительно: въ трауръ облекся міръ музыкантовъ и міръ поэтовъ. Только почему не видимъ мы траурныхъ знаменъ на такъ называемыхъ Театрахъ-Храмахъ? Почему борящіеся съ Театромъ-Зрѣлищемъ и лепечущіе о какихъ-то Театрахъ-Храмахъ, почему эти люди, пытающіеся изъ-за „складокъ Арлекина“ выдвигать время-отъ-времени фигуры благодѣи несущихъ, не прокричали, что вотъ умеръ единственный, кто уже держалъ въ рукахъ своихъ столько достижений въ области мистеріального. Потому, что строители этихъ такъ называемыхъ театровъ-храмовъ не считали, да и не смѣли считать Скрябина своимъ. Дѣло въ томъ, что этому единственному раньше всѣхъ открылся весь смыслъ двухъ путей въ области сценическихъ дѣйствій: дилемма или Театръ, или Мистерія встала передъ Скрябинымъ еще въ ранній періодъ его творчества. Послѣ первой симфоніи съ ея заключительнымъ гимномъ искусству-религіи Скрябинъ началъ было писать оперу, но вдругъ прервалъ свою работу, и съ тѣхъ поръ онъ будто далъ кому-то крѣпкій зарокъ разъ навсегда порвать съ Театромъ. Человѣкъ, обреченный на подвигъ творенія „Мистеріи“, не могъ, не долженъ былъ служить Театру. Пути Мистеріи и пути Театра не сляжны. Вотъ завѣтъ такъ неожиданно покинувшего насъ гениальнаго творца набросковъ „Предварительнаго дѣйствія“.

8 мая, въ редакціи журнала „Аполлонъ“ состоялось собраніе въ память А. Н. Скрябина. Вступительную рѣчь сказалъ Е. М. Браудо, С. С. Полоцкая-Емцова и Г. И. Романовскій исполнили рядъ форте-

піданних сочиненій покійного композитора. Послѣ музыкальної програми читались стихи, посвященне памяти Скрябина,—Геркеномъ (свои) и Вогакомъ (Вяч. Иванова). А. Н. Брянчаниновъ произнесъ рѣчь—воспоминаніе.

26 января 1915 года въ Москвѣ скончался художникъ К. К. Первухинъ, громадную часть своихъ работъ посвятившій Италіи и, въ частности, Венеціи. Въ сезонѣ 1915—16 гг. предполагено устроить посмертную выставку картинъ художника.

Въ Александринскомъ театрѣ 23 апрѣля состоялся прощальный бенефисъ Ю. Э. Озаровскаго. Былъ данъ въ первый разъ „Стойкій принцъ“ Кальдерона, въ переводѣ К. Д. Бальмонта, въ постановкѣ В. Э. Мейерхольда, съ декорациями и костюмами А. Я. Головина и съ музыкой В. Г. Каратыгина. Роли на первомъ представленіи были распределены такъ: Донъ Фернандо—г-жа Коваленская; Донъ Энрике—г. Вивьенъ; Донъ Хуанъ Кутиньо—г. Вертышевъ; Царь Феса—г. Константиновъ; Мулей—г. Лешковъ; Брито—г. Смоличъ; Альфонсо—г. Студенцовъ; Таруданте—г. Озаровскій; Фениксъ—г-жа Стахова; Роза—г-жа Шигорина; Сара—г-жа Рашевская; Эстрелья—*.*; Селима—*.*; Селинъ—*.*; 1-ый плѣнникъ—г. Локтевъ; 2-й плѣнникъ—г. Казаринъ. Въ „Стойкомъ принцѣ“ были заняты комедіанты Студіи (Нечаевъ, Нотманъ, Смирновъ, Шулпинъ, Щербаковъ), исполнившіе роли мавровъ и слугъ просценіума. Въ заключеніе шелъ второй актъ „Донъ-Жуана“ Мольера. Роль Пьеро, какъ и всегда прекрасно, сыгралъ г. бенефициантъ, показавъ блестящую технику. Роль Сганареля въ первый разъ исполнялъ В. Н. Давыдовъ.

Въ Великомъ посту въ Михайловскомъ театрѣ въ серіи спектаклей для учащейся молодежи была поставлена „Школа злословія“ Веселая пьеса Шеридана въ этой постановкѣ много проиграла въ силу того, что впервыхъ:—актеры ее исполнившіе не соблюдали стилиа игры англійской комедіи, гдѣ слова органически не связаны съ дѣйствіемъ, и во вторыхъ:—отъ искусственнаго соединенія болѣе десятка мелкихъ сценъ шеридановскаго текста въ четыре длинныхъ и утомительныхъ акта.

Въ Александринскомъ театрѣ, въ апрѣлѣ, труппа чествовала юбиляровъ: А. Е. Осокина, Ф. Ф. Полякова и Н. П. Шаповаленко. Дѣятельность этихъ артистовъ всецѣло связана съ исторіей Александринскаго театра.

3-го марта въ театрѣ „Музыкальной Драмы“ была поставлена опера Россіи „Севильскій Цирюльникъ“. По своей идеѣ постановка должна была воспроизвести итальянскую *opera-buffa* начала прошлаго столѣтія.

Къ сожалѣнію, попытка эта оказалась совершенно неудачной. Находя Россиніевскіе речитативы недостаточно выразительными въ музыкальномъ отношеніи, режиссеръ вычеркнулъ ихъ и замѣнилъ текстомъ Бомарше, не считаясь съ тѣмъ, что стиль оперы, несмотря на общій сюжетъ совершенно противоположенъ стилю одноименной комедіи. Вслѣдствіе этого ничѣмъ не оправдываемаго смѣшенія стилей спектакль пріобрѣлъ тяжеловѣсность, которая усугублялась тѣмъ, что оперные артисты оказались совершенно неподготовленными къ выступленію въ драмѣ и, подчасъ, производили тягостное впечатлѣніе однообразной читкой и невыразительной игрой. Въ стремленіи приблизиться къ итальянской буффонадѣ, режиссеръ внесъ на сцену много шума и суеты, но не было искристаго веселья и легкой граціи, составляющихъ основу подобныхъ представленій. Комические персонажи, явно не понимая смысла преувеличенной пародіи, давали грубо-шаржированные и отнюдь не смѣшные образы. Совершенно неудачна попытка сдѣлать изъ Бартоло нѣчто вродѣ Доктора импровизованной комедіи, также какъ непонятно, почему понадобилось изъ плута и пройдохи Базиліо сдѣлать карикатуру на русскаго семинариста.

Недавно въ Миланѣ, во дворцѣ герцога Висконти ди Модроне, была поставлена пантомима Клода Дебюсси „Игрушечный магазинъ“ съ музыкой ея автора. *Эту пантомиму, написанную для фортепьяно*, исполняли маріонетки, которыми управлялъ знаменитый мастеръ Пеко. Пьеса была монтирована художникомъ Константиномъ.

Въ московскомъ Камерномъ театрѣ была поставлена пантомима М. Кузмина „День Св. Духа въ Толедо“. Главную роль исполнила г-жа Кооненъ. Художникъ—Павель Кузнецовъ.

Въ Михайловскомъ театрѣ, въ воскресенье 26 апрѣля была съ благотворительною цѣлью поставлена комедія Бернарда Шоу „Пигмалионъ“. Главныя роли исполняли: Профессоръ Генри Хайгинсъ—г. Горинъ-Горяиновъ; Альфредъ Дулитль—г. Давыдовъ; Элиза—г-жа Роцина-Инсарова; полковникъ Пикрингъ—г. Вертышевъ. Исполненіе роли Элизы г-жей Роциной-Инсаровой настолько значительно, что будетъ жаль, если данное представленіе останется единственнымъ.

Въ театрѣ „Комедія“ была представлена пьеса В. Н. Соловьева „Ожерелье королевы, комедія въ 3 актахъ въ англійскихъ нравахъ, написанная русскимъ, никогда не видавшимъ береговъ Темзы,“ О существѣ пьесы говорить еще рано, такъ какъ она играна съ рукописи и до выхода ея въ свѣтъ въ печатномъ видѣ авторъ можетъ переработать и довершить ее; „гвоздь“ же ея составляетъ удачная попытка автора, не насилуя вполнѣ современной формы комедіи, вкратить въ нее рядъ незаслуженно забытыхъ „свойственныхъ театру“ изобразитель-

ныхъ приемовъ, вплоть до остроумно построеннаго заключительнаго *plausum date*, вложеннаго въ уста негра Боби, персонажа, дающаго движеніе развитію дѣйствія, подобно неугомонно дѣйственному Бригеллу. Въ этомъ отношеніи пьеса В. Н. Соловьева можетъ оказаться любопытнымъ и достойнымъ подражанія опытомъ.

Въ Студіи Московскаго Художественнаго театра и въ этомъ году показаны намъ „Калики переходячіе“ г. Волькенштейна. Авторъ и режиссеръ позволили себѣ ввести въ представленіе подлинныя религиозныя обряды—пріемъ возможный въ Мистеріи и неумѣстный какъ въ театрѣ, такъ и въ написанномъ для театра драматическомъ произведеніи. Впрочемъ, отсутствіе въ пьесѣ и нарастанія дѣйствія, и разрешающаго момента исключаютъ возможность отнести ее къ какому бы то не было виду драматическихъ произведеній, а тѣмъ болѣе къ трагедіи, какъ указано въ афишѣ.

Великопостныя гастроли у насъ „Летучей мыши“ Н. Ф. Валіева показали, что это театральное учрежденіе представляетъ собою самый типичный театръ миниатюръ со всѣми специфическими многочисленными недостатками, свойственными этому виду quasi—сценическихъ представленій. Мастерство сценическаго искусства здѣсь сознательно обращено въ жертву сантиментальной слащавости. Напряженность сценическаго дѣйствія замѣнена „оживленіемъ лубковъ“ и реставраціей старинныхъ гравюръ. Элементамъ подлиннаго сценическаго гротеска противопоставлены грубый шаржъ и невзыскательная пародія, ведущая свое происхожденіе отъ кривозеркальной „Вампуки“. Слѣдуя театральной модѣ на арлекиновъ, дирекція „Летучей Мыши“ включила въ свой репертуаръ номеръ „Маріонетки“, гдѣ мы встрѣчаемъ до нельзя опошленную и до неузнаваемости испорченную парафразу глубокой, основной гофмановской идеи: всѣ люди—маріонетки, управляемая невидимой рукой.

Опубликованъ проектъ программы „Всероссійскаго съѣзда по вопросу объ организаціи народныхъ театровъ“, предположеннаго въ Москвѣ этого года. Въ отдѣлѣ „Репертуаръ народныхъ театровъ“ значится, между прочимъ, „пантомима“; въ отдѣлѣ „техническихъ оборудованій сцены“ указаны: а) постоянныя сцены, б) временныя (разборныя) сцены, в) передвижной и переносный театръ. Упоминается въ программѣ и театръ подъ открытымъ небомъ. Желательно было бы, чтобы самымъ тщательнымъ обсужденіемъ съѣзда подверглись вопросы, связанные съ элементами подлиннаго народнаго творчества. Сумѣютъ ли руководители съѣзда направить работу его въ сторону особенно заботливаго изслѣдованія русскихъ балагановъ, окончательно забытыхъ и вытѣсненныхъ теперь театрами кинематографическими и „миниатюрными“? Успѣхъ театра этихъ двухъ видовъ повидимому не слишкомъ устойчивъ, если

ему приходится прибѣгать къ помощи талантливыхъ акробатовъ и эксцентриковъ, призываемыхъ развлекать публику въ антрактахъ между картинами. Пожелаемъ съѣзду широко опубликовать призывъ къ восстановленію балагановъ и на площадяхъ, и на всѣхъ тѣхъ „углахъ“, гдѣ красуются теперь вывѣски разныхъ: „Мажестикъ“, „Мулень-Ружъ“, „Пикадилли“, „Шикъ“, „Эксцельсиоръ“, „Солейль“ и т. п.

Съ мая 1914 г. въ Москвѣ началъ выходить Журналъ Россійскаго Общества Артистовъ Варіетэ и Цирка „Сцена и Арена“. Въ № 1 журнала отъ 29 мая 1914 г. помѣщена замѣтка Александра Койранскаго. „Изъ мыслей о циркѣ“. Замѣтка представляетъ собою развитіе мысли бр. Гонкуровъ, что только въ циркѣ зритель можетъ безошибочно судить о способностяхъ исполнителей. Данное въ замѣткѣ сопоставленіе субъективной критики—въ современномъ театрѣ—съ объективной, основанной на точно выполненной *работѣ*,—въ циркѣ—дѣлаетъ замѣтку чрезвычайно для насъ важной.

На закрывшейся выставкѣ „Міръ Искусства“ для театра предназначена лишь незначительная часть работъ. Изъ нихъ приходится отмѣтить немного. Рерихъ далъ интересныя эскизы декораций къ „Князю Игорю“. Декорация „Затмѣнія“ обращаетъ на себя вниманіе простымъ и умѣстнымъ примѣненіемъ транспаранта для достиженія нужнаго сценическаго эффекта. Эскизы декораций къ „Сестрѣ Беатрисѣ“ не принадлежатъ къ лучшимъ работамъ художника. Очень хороши выставленныя Добужинскимъ эскизы декораций къ инсценировкѣ „Бѣсовъ“ московскимъ Художеств. театромъ. Простота, почти схематичность, этихъ эскизовъ выгодно отличаетъ ихъ отъ обычныхъ постановокъ Художественнаго театра. Совсѣмъ неудачны эскизы декораций къ Дягилевскимъ балетамъ. Театру посвящены всѣ работы Судейкина. Ни одна изъ нихъ не предназначена служить цѣлямъ определенной постановки, но каждая въ отдѣльности (какъ-то: кукольный театръ, пастораль) разрешаетъ извѣстную театральную задачу. Для насъ особое значеніе имѣетъ картина „Венеціанскій театръ“. Художникъ не указалъ въ каталогѣ, какого вѣка и какого направленія венеціанскій театръ имѣетъ онъ въ виду. Лишь отдѣльная деталь—баутта, необходимая въ венеціанскомъ обиходѣ (а не театрѣ) XVIII в., даетъ возможность разгадать эту загадку. Однако въ картинѣ нѣтъ ничего свойственнаго ни одному изъ направлений венеціанскаго театра XVIII в. — Отдѣльныя работы для театра выставили: А. Бенуа (не плохой эскизъ декорации для „Жизели“), Билибинъ, Гранди, Кустодіевъ.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ.

- „Аріонъ“ Кн. I. Москва—Кіевъ, 1915.
 „Сѣверныя записки“. Литературно-Политическій ежемѣсячникъ. Январь—Февраль—Мартъ. 1915.
 „Стрѣлецъ“ Сборникъ Первый. Подъ редакціей Александра Беленсона. Обложка Н. Кульбина. Пгр. 1915.

Въ сборникъ, объединившемъ, между прочимъ, довольно прятный букетъ именъ, собственно для насъ примѣчательно „Дѣйство о Теофилѣ“,—переведенный А. А. Блокомъ со старофранцузскаго мираклъ труппера XIII вѣка Рютбѣфа. Издавна излюбленная въ средніе вѣка легенда о видамъ Теофилѣ, потерявшемъ свою должность и, чтобы вернуть ее, продавшемъ душу дьяволу, но тутъ же раскаявшемся и воссоединившемся съ Господомъ благодаря заступничеству Пресвятой Дѣвы,—еще въ X вѣкѣ рассказана латинскими стихами, въ формѣ поэмы, саксонской монахиней Гротсвитой (Hrotswitha—Роза Бѣлая), той самой поэтессой—драматургомъ, чьи пьесы еще не столь давно были такъ трогательно представлены въ Парижѣ маріонетками театра Синьоре на улицѣ Вивьеннъ. Грубоватое терпкое дарованіе, пронизавшее раннія задорныя фаблю и хлесткіе débats и testaments молодого труппера, уже только мерцаетъ въ мираклѣ, составленномъ на склонѣ лѣтъ, когда Рютбѣфъ, примиренный съ церковью, отдался сочиненію духовныхъ стиховъ и житій святыхъ. Все же небольшое число отрывистыхъ, взволнованныхъ, благодаря исключительно мужской римѣ, стиховъ и короткихъ, быстро смѣняющихся сценъ даютъ напряженное и стремительное дѣйствіе. Въ монологахъ Теофила въ сценѣ колебанія („...думаетъ, что отречься отъ кардинала—дѣло нешуточное“) и въ сценѣ раскаянія („здесь раскаивается Теофилъ“) переданъ искусно градуированный подъемъ, переходящій почти въ изступленіе въ молитвѣ, „которую Теофилъ говоритъ передъ Мадонной“. А. А. Блокъ, не отказавшись отъ своего звонко-чеканнаго стиха, сумѣлъ въ то же время сохранить все простодушіе народнаго поэта XIII вѣка и наивную грубоватость его языка.

Григорій Фейгинъ.

- „Сцена и Арена“. Журн. Росс. Об-ва Артистовъ Варьетѣ и Цирка №№ 1—9 (1914) и 10—12 (1915). Москва.
 „Органъ“. Артистическій Ежедѣльный. Варшава №№ 126—131 (1915).
 „Музыка“. Ежедѣльный. №№ 204—220 М. 1915.
 „Бюллетени Литературы и Жизни“ №№ 1—9 М. 1914 и №№ 10—16 М. 1915.
 Н. А. Крашенинниковъ „Сказки о Солнцѣ“. Драма—сказка въ 4-хъ карт. Къ представленію дозволена. М. К-во Химера.
 Михаилъ Сандомірскій. „Марина Мнишекъ“. Стихи. Предисловіе Арсенія Альвинга. К-во „Жатва“. М. 1914.
 Felix Asaourou „Héros de L'Hindoustan et de l'Iran“. Etude comparative. Genève 1915.
 Алексѣй Ремизовъ. „Весеннее Порошье“. Разказы. Изд. Сиринъ Пгр МСМХV. „За святую Русь.“ Думы о родной землѣ. Изд. журн. „Отечество“ Пгр. 1915.
 Г. Г. Смирновъ-Козырскій. „Стихотворенія“. II Вѣнчикъ. Пгр. 1915.
 Евгений Недзѣльскій. „Радость въ страданіи“. Поэзія. М. 1915.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Петроградъ, 5 рота, д. 28, кв. 8. — Телефонъ 532-88.

Отдѣленіе журнала въ МОСКВѢ: Садовая, Земляной валь, д. 31 кв. С. С. Игнатова. 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) почтовые марки.

2. При перемѣнѣ адреса подписчики благоволятъ присылать 40 коп.

СОДЕРЖАНІЕ КНИЖЕКЪ 1914 ГОДА:

Кн. 1 (разошлась). Стихи: А. Ахматовой, А. Блока, Ю. Верховскаго и Вл. Пяста.—Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники *commedia dell'arte*.—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 (1—Вл. Княжнина).—Студія.—Хроника.—Errata.

Кн. 2 (разошлась). Стихи: З. Н. Гиппиусъ, Э. Сологуба и Вл. Княжнина.—Подряткикъ оперы въ острова канаріискіе (переводъ В. К. Тредіаковскаго).—Вс. Мейерхольдъ, Ю. Бонди. Балаганъ.—Вл. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники *commedia dell'arte*, 2.—ст.—Тирсо де Молина и испанскій театръ.—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 Скапэна“ на сценѣ Михайловскаго театра.—Hoffmaniana (2—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.

Кн. 3. Стихи: Э. Сологуба, В. Парноха, Сергѣя Радлова и Конст. Эрберга.—К. А. Вогакъ. О театральнѣхъ маскахъ.—Евгеній Зноско-Боровскій. Обращенный принцъ.—К. Миклашевскій. Основные типы въ „commedia dell'arte.—Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, 3.—Вл. Лачиновъ. Искусство и ремесло.—Hoffmaniana, 3.—Сергѣй Радловъ. Новыя комедіи Менандра, книга Г. Ф. Церетели.—Хроника.

Кн. 4-5. Отъ редакціи.—Александръ Блокъ. Кармень.—Вольмаръ Люсцинусъ. Арлекинъ, пристрастный къ картамъ (Интермедія).—Графъ Карло Гоцци. Чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія возникновенія моихъ десяти театральнѣхъ сказокъ. Переводъ К. А. Вогака.—В. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, 4 и 5.—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 театральнѣхъ 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.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
1915. Книга 1—2. Годъ изданія второй.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

(О ТЕАТРѢ)

выходить въ Петроградѣ

съ 1914 г., въ количествѣ 7 книжекъ въ годъ не менѣе четырехъ печатныхъ листовъ каждая, формата in—16⁰, безъ установленной періодичности. Нѣкоторыя книжки будутъ выходить съ рисунками

3 рубля

(изъ-за границы 6 рублей)

годовые подписчики присылаютъ: Петр., 5-я рота, 28, кв. 8 (Ред. и конт. Журнала Доктора Дапертутто) или лично вносятъ: въ Петроградѣ, въ Студіи Вс. Эм. Мейерхольда—Бородинская, 6 (понед., среда, пятн., суб., 4—7 ч. в.) и въ квартирѣ редакціи (ежедневно, 3—4 ч. дня; тел. 532-88).

Подписка, кромѣ того, принимается въ книжныхъ магазинахъ Петрограда: у Вольфа, Карбасникова, Мелье, Митюрникова, Попова (Яснаго), Суворина, Сытина; въ Москвѣ, у Чекато (Камергерскій пер., 8), въ кн. маг. „Образованіе“ на Кузнецкомъ мосту и у С. С. Игнатова (Садовая, Земляной валь, 31).

Отдѣльныя книжки (50 и 75 к.) въ Студіи, у издателя и въ книжныхъ магазинахъ. №№ 1 и 2 за 1914 г. разошлись.

Для сотрудниковъ журнала редакція открыта по воскресеньямъ (5—7 ч.): 5-я рота, 28. Тел. 532-88.

Редакторъ-Издатель: Вс. Мейерхольдъ,

Открыта подписка на 1915 г.

Студія. Кн. 3. В. С. Мейерхольдъ.
1915 г.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО
1915. Книга 1—2. Годъ изданія второй.

12

книгъ.

ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ
и ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ

4 р.

въ годъ.

„СЪВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ“.

ПЕТРОГРАДЪ.

3-й годъ изданія.

Вышелъ № 4 (Апрѣльскій).

СОДЕРЖАНІЕ. I. На смерть А. Н. Скрябина.—С. Парнонь. II. Ожиданіе. Разсказъ.—А. Чапыгина. III. Стихотвореніе. Н. Шапирь. IV. У лазаретныхъ коекъ.—М. Толмачевой. V. Баллада о честномъ рыцарѣ. Стих.—Н. Венгрова. VI. Передъ ликомъ лѣсовъ. Стих.—Н. Клюева. VII. Дача на островахъ. Разск.—С. Ауслендера. VIII. Лоранъ Эвроръ. Замѣтка.—А. Гвоздева. IX. Опасность. Разсказъ.—Лоранъ Эврора. Перев. съ франц. X. Литературная лѣтопись.—А. Гвоздева; А. Полянина. XI. Неизданныя страницы Бѣлинскаго.—Н. Лернера. XII. Д. С. Мережковский, критикъ.—Б. Эйхенбаума; Ю. Никольскаго. XIII. Письма любви португальской монахини.—А. Левинсона. XIV. Московскіе театры.—Я. Тугендхольда. XV. Государственный меліоративный кредитъ.—Д. Илимскаго. XVI. Идея этнической государственности.—Григорія Ландау. XVII. Пролівы и балканскій нейтралитетъ.—В. Винторова-Топорова. XVIII. Война и государство. (Письма изъ Англій).—В. Керженцева. XIX. А. Скрябинъ.—Л. Саминскаго. XX. Библиографія.

Цѣна въ отдѣльной продажѣ 60 коп.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1915 г.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ доставкой и пересылкой: на годъ—4 руб., на 6 мѣс.—2 руб. 50 коп.; на 3 мѣс.—1 руб. 25 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ Главной конторѣ журнала—Петроградъ, Загородный пр., 21, въ крупныхъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ.

Отдѣльные номера продаются во всѣхъ крупныхъ книжныхъ магазинахъ и высылаются изъ главной конторы журнала за 60 коп., наложеннымъ платежомъ 80 коп.

Издательница С. М. Чацкина.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
1915. Книга 1—2. Годъ изданія второй.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1915 г.

НА ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЙ АРТИСТИЧЕСКИЙ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛЪ

„ОРГАНЪ“.

Первое въ Россіи специальное изданіе, посвященное театру—варьетэ; кабаре, цирку, кинематографу и т. п., еженедѣльно выходящее на русскомъ и польскомъ языкахъ. Подписная цѣна: на годъ (52 ном.)—8 р., на ½ г. (26 ном.)—4 р.; на ¼ г. (13 ном.)—2 руб. Подписныя деньги адресовать: ВАРШАВА, Ординатская, 13. Редація „ОРГАНА“.

СЦЕНА и АРЕНА.

ЖУРНАЛЪ 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%.

Редація и контора: Москва, Пименовскій пер., д. 12, кв. 3. Тел. 2-77-68.

Редакторъ *Ж. Ф. Бутлеръ*.

ВЪ НАЧАЛѢ АПРѢЛЯ ВЫХОДИТЪ ВЪ СВѢТЪ ЧЕТВЕРТОЕ
ТУРБОИЗДАНІЕ:

ВТОРОЙ СБОРНИКЪ ЦЕНТРИФУГИ,

СОДЕРЖАНІЕ: I. Стихи П. Широнова, Марь Іолэна, Бориса Пастернака, Гюрика Иванова, Майи Кювиле, Константина Олимпова, Сергѣя Боброва, Федора Платова, Б. Нушнера, Г. Ростовскаго, М. Струве. II. Сергѣй Бобровъ, Философскій камень Фантаста. — Борисъ Пастернакъ, Черный бокалъ. — Сергѣй Бобровъ, Академическое изданіе Баратынскаго.—Ртух, Бѣлинскій и Айхенвальдъ и др. статьи. III. Наталія Гончарова, Электрическій орнаментъ (три трехкрасочныхъ рисунка) и обложка.

Книжные магазины ВОЛЬФА и КАРВАСНИКОВА.

Цѣна ВТОРОГО СБОРНИКА ЦЕНТРИФУГИ по предварительной подпискѣ 1 р. 75 и.

ПО ВЫХОДѢ ВЪ СВѢТЪ ЦѢНА ПОВЫШАЕТСЯ.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
1915. Книга 1—2. Годъ изданія второй.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1915 годъ
(VI ГОДЪ ИЗДАНІЯ)
НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ и ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

„АПОЛЛОНЪ“.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ ПРЕЖНІЯ:

На годъ — 10 руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — 15 руб.
На ½ — 6 „ „ „ „ „ „ „ „ — 8 „

Разсрочка: 5 р. при подпискѣ, 3 р. къ 25 Марта, къ 1 Мая—остальное.

Въ 1915 г. (ШЕСТОЙ годъ изданія) художественный и литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, кромѣ юня и юля (т. е. 10-ю книжками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и автотипіей и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и представляютъ или творчество отдѣльных мастеровъ, или художественное направленіе, выставку, собраніе предметовъ искусства и т. п. Въ журналъ помѣщаются также стихи и статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же—статьи, освѣщающія современное искусство въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Широко поставленная **Художественная лѣтопись** „Аполлона“ даетъ своевременную картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театр, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Итали и т. д. Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада; Rossica.

Въ наступающемъ подписномъ году значительно расширяется отдѣлъ, посвященный художественной старинѣ. „Аполлонъ“ будетъ, по возможности, отклоняться на художественныя событія, связанныя съ великой войной.

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльныя книжки можно получать въ главной Конторѣ „Аполлона“ и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Адресъ Редакціи — ПЕТРОГРАДЪ, Ивановская, 20. Телеф. 661-78;
„ Конторы — „ Разъѣзжая, 8. Телеф. 178-69.

Издатели: С. К. Маковскій, Редакторъ: Сергѣй Маковскій,
М. К. Ушковъ.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
1915. Книга 1—2. Годъ изданія второй.

СТУДІЯ ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

(1915—1916).

Изученіе техники сценическихъ движеній.

Основные принципы сценической техники импровизованной итальянской комедіи (commedia dell'arte) и примѣненіе въ новомъ театрѣ традиціонныхъ приемовъ спектаклей XVII и XVIII вѣковъ.

Музыкальное чтеніе въ драмѣ.

Практическое изученіе вещественныхъ элементовъ спектакля: устройство, убранство и освѣщеніе сценической площадки; нарядъ актера и предметы въ его рукахъ.

Занятія ведутъ: К. А. Вогакъ, М. Ф. Гнѣсинъ, Е. М. Голубева, Вс. Э. Мейерхольдъ и Вл. Н. Соловьевъ.

Занятія—по понедѣльникамъ, средамъ, пятницамъ и субботамъ, отъ 4—7 час. веч.

Работающіе въ Студіи вносятъ ежемѣсячно отъ 3—5 рублей.

Для разъясненій телефоны: 647-07 (Студія, въ часы занятій); 532-88 (Мейерхольдъ); 456-89 (Вогакъ).

Хроника Студіи ведется въ издающемся при Студіи журналѣ: „Любовь къ тремъ апельсинамъ. Журналъ Доктора Дапертутто“.

ВОЗОБНОВЛЕНІЕ ЗАНЯТІЙ 1-го СЕНТЯБРЯ.

Адресъ Студіи: Бородинская улица, 6.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
1915. Книга 1—2. Годъ изданія второй.

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ
ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ СКАЗОКЪ
графа **КАРЛО ГОЦЦИ**

при ближайшемъ участіи *Я. Н. Блоха, К. А. Вогака, В. Н. Соловьева, В. Мейерхольда и др.*

Настоящее изданіе будетъ заключать въ себѣ полный переводъ десяти Fiabe, рядъ вступительныхъ статей, комментарий, библиографич. указатель и рядъ иллюстрацій итальянскаго
театра XVIII в.

ВЕСЕННЕЕ КОНТРАГЕНТСТВО „МУЗЪ“.
СБОРНИКЪ ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ Д. БУРЛЮКА И С. ВЕРМЕЛЬ.
СТИХИ, ПРОЗА, МУЗЫКА, ТЕАТРЪ, ЖИВОПИСЬ.

Ц. 1 р. Продается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ. Изд. Студіи Бурлюка и Вермель, М. 1915 г.

СБОРНИКЪ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Подъ редакціей Д. Бурлюка и С. Вермель.
Выидеть въ Августъ 1915 года. Изданіе Студіи Бурлюка и Вермель.

ПЕЧАТАЕТСЯ КНИГА ЛИРИКИ САМ. ВЕРМЕЛЬ

ТАНКИ

Обложка работы В. Ульянищева. Рисунки и заставки В. Ульянищева и Д. Бурлюка.
Изданіе студіи Бурлюка и Вермель.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
1914. Книга 1—2. Годъ изданія второй.

ВЪ СКОРОМЪ ВРЕМЕНИ ВЫИДЕТЬ 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.—Дитя и геній.

ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИКЪ

(Из—во эго-футуристовъ).

ВЫПУСКЪ ПЯТЫЙ.

Содержаніе: Отъ Редакціи. Людямъ изъ „биржевокъ“—Игорь Съверянинъ. Стихи въ ненастный день.—Дмитрій Крючковъ. Газетнымъ поэтамъ (стихи).—Викторъ Ховинъ, Елена Гуро.
ЦѢНА 25 коп. Продается въ большихъ книжн. магазинахъ.

Адресъ редакціи: Невскій 160, кв. 2. Тел. 45-90.

Издательница О. Вороновская.

Редакторъ Викторъ Ховинъ.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ
ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Адресъ редакціи и конторы:

Петроградъ, Б рота, д. 28, кв. 8. Тел. 532-88.

ЦѢНА ТРОЙНОЙ (1-2-3) КНИГИ

1 рубль.

