

78

А
О
Л

Любовь к трем
апельсинам
Журнал Доктора
Датертуртто

54108

1-2-3

Центральная Научная
Библиотека
ВТО

1915.

ПЕТРОГРАДЪ.

ОТЪ РЕДАКЦИИ.

Время, въ какое мы живемъ, достаточно оправдываетъ некоторое нарушение обычнаго порядка редакц. жизни. Редакция Журнала Доктора Дегертуто не имеетъ отъ своихъ читателей осуждения за опоздание, съ котораго выходитъ нынѣшняя первая въ 1913 году книга журнала. Сознательное въ появленіи книги завершение зимнаго периода жизни дало намъ возможность помѣстить заключительный обзоръ за этотъ періодъ.

СОДЕРЖАНІЕ.

Стр.

Отъ редакціи.	5
Стихи. Александра Надеждина	
Влюбившійся въ себя самого или Нарциссъ.	
Интермедія на музыкѣ. Въ Санктпетербургѣ.	23
(Переводъ В. К. Тредиаковскаго).	
Несчастія Пульчинеллы (Le disgratie de Pollicinella), комедія изъ сборника Аннибале Серсале-ди-Казамарчано (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. Блокъ. Commedia dell'arte въ Новомъ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза-Ефрона.	80
Докторъ Дапертутто. Свечокъ 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. Вогана	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.	

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

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“.

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 призѣта!—
Холодны видны думы твои!..—
Осыпается знойное лѣто
Неумѣлой и дѣтской любви...

Чуждый рабскому недугу
Въчной пошлости людской.
Не вѣрять сердца другу,
Сердца полного тоской...

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

Безпошадно 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 гнететъ!

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

Твой дерзкій взоръ, твой лохонъ черный,
Что такъ ласкалъ, что такъ манилъ,
Я, красотъ земной покорный,
Въ усталомъ сердцѣ схоронилъ.

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—безсонна и ненастна—
Тяжело прождать намъ до утра...
Но къ невзгодамъ 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 землѣ... 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, зновъ рождаясь,
Колеблясь и журча—катятся дни мои...
То мѣръ кланя, то къ свѣту порываясь,
Не властенъ я прервать ихъ роковой струи.

Взойдетъ луна—сверкають чешую.
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 буръ 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 молнии изъ-за нависшей тучи—
Какъ Господа глаголь въ смущеніи прииму.

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

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

И играла онъ по стѣнамъ холоднымъ,
Я, ловя, 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 безысходное горе...

С М Е Р Т Ъ.

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

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

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

Б Е З Д Н А.

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

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

По ступенямъ судьбы все выше
Идемъ въ сіяніи лучей...
Шумъ жизни съ каждымъ шагомъ тише,
И сердце вѣрить 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 живет за дальним 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 сольюсь съ ними!..

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 ходятъ облака,
И въ облакахъ мелькаютъ 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 ходятъ облака
И въ облакахъ мелькаютъ 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.

Чу!.. въ ночи повѣяло прохладой—
Утра часъ желанный недалекъ!
И глядитъ, смѣясь, сквозь чашу сада
На меня алчущій востокъ.

АЛЕКСАНДРЪ НАДЕЖДИНЪ.

Предлагаемая вниманию читателя интермедия на музыку „влюбив-
шийся въ себя самого или нарциссъ“, помещена въ сборникъ „комедии
1733—35 гг.“¹⁾ и переводъ ея принадлежитъ В. К. Тредиаковскому.
Эта интермедия, подобно и остальнымъ напечатаннымъ въ сборникѣ,
разрабатываетъ сценическія положенія, встречающіяся у Мольера. Такъ
появленіе Дома Табарана „съ многими слугами наряженными въ Тур-
ковъ“ 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 размѣщены между слѣдую-
щими персонажами: слуга съ зеркаломъ; Люциндъ, тайный любовникъ
Сцинтилліны; слуги Табарана въ фантастическихъ турецкихъ костюмахъ.

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

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

ИНТЕРМЕДІЯ ПЕРВАЯ.

Домъ Табаранъ съ однимъ слугою; а потомъ Сцінтїлліна.

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

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. понизъ немного, не столько, чтобъ тебя чортъ взялъ!
по выше, по выше. А! бездѣльникъ проклятой! ты уже у
меня отнимаешь терпѣніе; А я... но не Сцінтїлліна ли то?
увы! то то лицо! то то разумъ! то то королевская красота!
Сцінтї!.. Сцінтї!.. я ужъ умираю, увы!

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

* * *

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

* * *

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

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

Сц. Чрезъ глубоки поклонъ, я поздравляю моего госпо-
дина: радость и веселіе свѣта; свѣта, да еще и моего сердца.

Таб. (Прекраснѣйшая!)

Сц. (Тото учтиаство! то то поступка!)

Таб. (Прекраснѣйшая!)

Сц. (Тото прїятности! то то хороши молодець!)

Таб. Увы! прекраснѣйшая! 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 шолокъ моя
любви весь высыхаетъ.

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

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

Та б. Нѣтъ. нѣтъ; я тебѣ клянуся 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).

Та б. Что ты бездѣльникъ, плутъ, ни къ чему годноу чинишь? хочешь ли какъ я тебѣ заплачу твою ряду на спинѣ твои, висельникъ, палачъ, или сшибу тебѣ носъ долой?

Сц. Не сердитесь, мой господинъ.

Та б. Мошенникъ!... какъ тебѣ кажется? видишь, какъ онъ трепещетъ. И такъ я тебѣ говорю, что чрезъ твои факелы вѣрное мое сердце, всегда постоянное въ своей вѣрности, теперь какъ прохожеи заблуждающіи, или какъ лодка посредѣ водъ 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.

Та б. А! мясниковъ сынъ! я тебѣ всѣ кишки выпущу.

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

Та б. О трусъ!... прекраснѣйшая моя!... не лзя отказать ничего такому хорошему предстателю.

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

Та б. Пастушка, о чомъ ты печалишься?

Сц. Она мнѣ вредитъ сколько можетъ.

Та б. Кто это?

Сц. Она меня убиваетъ всякой часъ.

Та б. Кто это? говори.

Сц. Жестокая моя судьбина.

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

Сц. Что вы хотите дѣлать?

Та б. 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.

Та б. бѣдная!

Сц. Я хочу кинуться съ горы.

Та б. Вотъ на! развѣ ты дура?

Сц. Извольте меня пустить.

Та б. Подъ сюда.

Сц. Я не хочу больше жить.

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

Сц. Чтобъ тебя палачъ задавилъ!

Та б. Никакъ ты сего дни пьянъ?

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

Та б. 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)
(тото утѣха!)—(трѣсни)
я чувствую, что умираю.

* * *
Съѣдай твое сердце!
Ахъ! Какая великая болѣзнь!
терпѣть не могу больше!
что то чувствительное мученіе!

* * *
Та б. (Ты прямая скотина) бери все, позабуди твою
болѣзнь. не пришолъ ли я къ стати для тебя?

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

Та б. Посмотри: эдакъ онъ щерится! кажется, что онъ имѣетъ болѣзнь комическую.

Сц. То есть колѣческую.

Та б. Какъ изволишь, только кажется, что будто его ужалилъ сводъ.

Сц. Это значитъ подлинно, толочь воду въ ступѣ.

Та б. Молчи: потому что желать, чтобъ вынуть у меня изъ сердца Сцінтіллину, то слово въ слово хотѣтъ научить осла, чтобъ онъ умѣлъ лѣтъ.

Сц. Нужъ, съ вашимъ позволеніемъ, я вамъ весьма объясана, государь мой, домъ Табаранъ.

Та б. Какъ? какъ? и мѣшокъ, и любовь?

Сц. Все будетъ со временемъ.

Та б. Нѣтъ, нѣтъ, общаися мнѣ теперь быть моею.

Сц. Я общаюсь (чтобъ не здѣлать таково дурачества)

Та б. Дай же мнѣ руку.

Сц. На вотъ.

Та б. Рука премилая, и мяконькая!

Сц. Да ужъ полно.

Та б. 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.

Та б. 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...

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

въ два голоса

Сц. Хотѣлабъ, увy! но вижу,

что того много будетъ.

Та б. Нѣтъ ничего, изволь.

Сц. Я бы хотѣла взять сеи Рубинъ.

Та б. Этотъ рубинъ? изволь.

Сц. И эти часы съ репетиціею.

Та б. Эти часы? изволь.

Сц. Дворъ и садъ.

Та б. Нѣтъ ужъ, этого много;

тутъ не говорю, изволь.

Сц. Тото изряднои любовникъ!

Та б. Но когда тебѣ отдамъ

дворъ и садъ;

то что ты мнѣ дашь?

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

Та б. Дорогая, ты очюнь дорога!

Вмѣстѣ

Это не по мнѣ.

Сц. Куда хорошѣ любовникъ!

Та б. Садъ! Часы!

Рубинъ! Домъ!

да чтожъ будетъ отъ тебя?

Сц. Будете мои Кавалеръ,

Станете имѣть любовь со мною.

Та б. Такъ! буду имѣть любовь съ тобою!

Сц. Да, мой дорогой!

Та б. Да, моя дорогая!

Вмѣстѣ

Это не по мнѣ.

Конецъ первая интермедіи.

ИНТЕРМЕДИЯ ВТОРАЯ.

(Домъ Табаранъ съ многими слугами наряженными въ Турковъ. А по томъ Сцинтілліна, которую за руку ведетъ ея любовникъ). Я тебѣ говорю, что я хочу со всѣмъ здѣсь одѣться, капустная голова; ты думаешь, что ты мудреняе, нежели самыя правила, а не знаешь, гдѣ оселъ держитъ 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 Сцинтілліну, которой надлежитъ быть здѣсь, для отъѣзду со своимъ любовникомъ Луциндомъ, то и нападёмъ мы на нея. Ты вѣтъ называешься, Шямі ту корну алагъ. Какъ ужъ они и идутъ. Подаи мои усы, скоро; (болтаеть тутъ онъ нѣчто по варварски) Чалму; ну теперь, исполнись мое намѣреніе!

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

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

Сц. Любезныи мои Луциндъ! Я не могу больше итти. извольте меня поддерживать.

Та б. Агагъ, бездѣльники! вы то! вяжите ихъ.

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

Та б. Молчи, гаура, мы кожу съ васъ сдеремъ очюнь скоро.

Сц. Ахъ несчастіе,

Та б. А! насназѣтъ! Скоро скуите его, и отведите на судно.

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

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

Сц. Это мои братъ.

Та б. (нѣчто по Варварски) это неправда.

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

Та б. Ты еще больше лгуныя, нежели Эпитафии, (надгробная надпись) онъ твои любовникъ?

Сц. Нѣтъ, говорю вамъ.

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

Сц. Я отъ того не отрицаюсь.

Та б. Поцѣлуй же мою руку.

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

Та б. Ты не хочешь слушать?

Сц. Я лучше хочу умереть.

Та б. Нужь вы, убейте эту полонянку.

Сц. Стои, стои; вотъ я готова васъ слушать.

Та б. А а! (такъ же какъ выше).

Сц. Ахъ! жестокая горестъ!

Та б. Вѣроломница! тебѣ быть цѣлою мѣсяцъ въ такомъ состояніи.

Сц. Неправедные боги!

Та б. Становись на колѣнки.

Сц. О! не къ стати.

Та б. Нужь, ну вы (своимъ слугамъ).

Сц. Вотъ ужъ я, мой господинъ.

Та б. Стань на колѣнки, проси меня.

Сц. Помилуй, государь мой; помилуй меня бѣдную.

Та б. Встань; говори со мною о любви.

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

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

Сц. Помилуй, государь мой.

Та б. (такъ же, какъ выше) безъ милости.

Сц. Помилуй.

Та б. Полно; ты плутовка.

Сц. Да хоть ужъ, увь.

Та б. (такъ же, какъ выше).

Сц. Что то за судьбина!

Выви мое сердце, о Варваръ!

пей ты мою всю кровь;

но съ Луциндомъ, увь

не чини столько жестокости.

За что ты его хочешь убить?

вотъ я при твоихъ ногахъ;

для моихъ слезъ помилуй,

государь мой, помилуй!

Та б. (по маленьку, по маленьку, любовь выгоняетъ мои гнѣвъ).

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

Та б. Что ты хочешь?

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

Та б. 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 хочетъ подвестъ). 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 отгонитъ, то тѣмъ ему услужить.

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

Сц. Вѣсьма ничего.

Та б. Однако-жъ онъ твои 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, мои господинъ?

Та б. Кашель (проклятое порождение!) 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 счастливы. Я вамъ поцѣлую ручку.

Та б. (А! измѣнница!).

Радуйся, добрая, добрая!

Я возму Табарана.

тебя пушу на волю.

флара, лара, вотъ тебѣ нехудо по истиннѣ.

* * *

Ну, шеноллъ, надо пѣть, танцевать;

Табарана возмемъ въ полонъ,

Ты будешь имѣть волю,

и денегъ множество.

флара, лара,

тото будетъ Комедія.

* * *

нужъ, ночь приходитъ, пойдемъ туда.

Сц. Кликните товарыщей, да и пойдемъ.

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

Сц. Какого дворянинъ. Онъ мужикъ.

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

Сц. Преглупои человѣкъ.

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

Сц. Онъ скупые петуха.

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

Сц. Какого учоной: скотина.

Та б. Говорить пріятно?

Сц. Какъ лошадь.

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

Сц. Какъ чортъ.

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

Сц. Такъ, какъ будто онъ теперь предомною.

Та б. Не обманываешься-ли?

Сц. Не обманываюсь.

Та б. Посмотри... онъ ли?

Сц. Что то я вижу несчастливая!

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

Сц. Хотѣлабъ я теперь умереть!

Та б. Я тебѣ не далъ ничего! я скупые петуха! я скотина! говорю, какъ лошады! дурень какъ чортъ! а! плутовка! воз-мите, и поведите этона человѣка къ судѣ, а она поидеть со мною.

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

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

Сц. Онъ обѣщалъ меня взять за себя.

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

Сц. То, что это слабости человѣческія и повседневныя.

Та 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).

Та б. Стои тутъ.

Сц. Куда ты идешь?

Та б. Я не знаю, что думать.

Сц. Чемъ это все кончится?

Та б. Гдѣ Луціндъ?

Сц. Отвѣтствуи, воронъ.

Та б. Онъ ушолъ.

Сц. Ушолъ?

Та б. (Чгобъ тебя моръ убилъ). Такъ ты одна поидешь въ юстицію.

Сц. Несчастливая Сцінтілінна! что тебѣ дѣлать?

Та б. Смотрижъ, буде тебя Луціндъ не хотѣлъ обмануть, для того онъ и ушолъ, чтобъ на тебѣ не жениться.

Сц. Увы! это великая, и самая правда.

Та б. Нужъ, ступай.

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

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

Сц. Больше нежели себя самую.

Та б. Дай же мнѣ руку.

Сц. Изволь, вотъ она.

Та б. Будешь-ли ты моя? и можноль это?

Сц. Ей, ужъ я твоя, по твоей милости.

Та б. Только это правда, что случилось то въ самое ко-роткое время, чевю не могло здѣлаться въ цѣлой годъ. Я тебя чиню вольною, и объявляю быть моею женою.

Сц. Мои дороги сожителъ! моя любовь! моя утѣха!

Та 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 ^{Conte} Казамарчано.
Пер. съ итальянскаго Я. Н. Блохъ.

Переводъ посвящается В. Н. Соловьеву.

ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

^{Anibale Sersale}
Сборникъ сценаріевъ Аннибале Серсале-ди-Казамарчано, изъ котораго мы заимствуемъ помѣщаемую ниже комедію, былъ случайно приобретѣнъ въ 1897 году Бенедетто Кроче и переданъ имъ въ даръ Неаполитанской Национальной Библіотекѣ *). Онъ представляетъ собой двухтомную рукопись, написанную разными почерками и заключаетъ въ себѣ текстъ 183 сценаріевъ **), изъ коихъ нѣкоторые повидимому принадлежать 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 наиболее 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. Плацидо Адриани ихъ всего только 18.

marciano, 1700". Несмотря на эту дату, которая, казалось бы, разрешает все сомнения относительно времени возникновения сценариев, они как по типам, так и по общему рисунку, должны быть отнесены ко второй половине XVII в. Повидимому Аннибале Серсале и его переписчик собрали тот материал, который разыгрывался комедиантами за последние десятилетия, прибавив к нему лишь небольшое собственное сочинение. Это подтверждается еще тем, что многие из Казамарчанских сценариев известны нам в более ранней сокращенной редакции. Мы узнаем среди них и "Trappolaria", которую приводит Перуччи в своей книге "Dell'arte rappresentativa", и несколько комедий Локателло, и усложненные сценарии Мальбеккианской библиотеки *). Впрочем всем этим позаимствованиям придан специфически-неаполитанский характер введением во все без исключения сценарии маски Пульчинеллы, не говоря уже о языке, который носит явные следы влияния диалекта и народной площадной комедии. Характерным для данного собрания является также и то, что во всем ряде сценариев действие предполагается переменна декораций, которая к тому же нередко уклоняется от традиционной схемы **). вследствие чего необходимо должен был измениться и весь сценический рисунок постановки. Это обстоятельство нельзя не поставить в связь с влиянием испанского театра, который в эту эпоху безраздельно господствовал на неаполитанских сценах, затмивая собою национальную commedia erudita. Испанское влияние сказывается и во всем ряде более мелких черт, в обрисовке некоторых типов, наконец даже в самом содержании сценариев: так, среди многочисленных комедий повествующих о похождениях Ковиелло и Пульчинеллы, мы имеем комедию под заглавием Il Convitato di Pietra (Каменный

*) Изданы A. Bartoli в его книге "Scenari inediti della Commedia dell'Arte". Firenze, Sansoni, 1880.

**) О традиционной схеме построения импровизованной комедии см. статьи В. Н. Соловьева "К истории сценической техники Commedia dell'Arte", в журнал "Любовь к трем апельсинам" за 1914 г.

гость), героем которой является не кто иной, как Донь Джованни, знаменитый севильский обольститель.

Личность Аннибале Серсале, трудами которого собран весь огромный сценический материал, заключающийся в рукописи Национальной Библиотеки, до сих пор представляется совершенно загадочной. Несмотря на долгую и упорную работу, которую произвел в неаполитанских архивах Бенедетто Кроче **), ему удалось пролить мало света как на личность самого графа Казамарчано, так и на личность его прилежного переписчика Орацио Калабрезе. Нам не известно почти ни одной черты из их биографии, нет никаких указаний на то, кто они были и какое отношение имели к театру. Из того, что Орацио Калабрезе является псевдонимом Антонино Пассанте, можно вывести заключение, что он был комедиантом какой-нибудь странствующей труппы, но какой именно — опять-таки неизвестно. От конца XVII в. до нас дошел ряд списков актерских трупп, но ни один из них не заключает в себя этого имени. Остается предположить, что Орацио Калабрезе был актером не у дель, который не выступая на сцене, служил переписчиком у богатого сеньера, мецената и любителя театра, собиравшего для просмотра в часы досуга сценарии наиболее популярных импровизованных комедий. Первый том рукописи повидимому переписан самим Аннибале Серсале и вполне вероятно предположение Кроче, что комедии этого тома могли быть сочинены им самим. Второй же том сборного содержания, и если в нем и заключаются отдельные произведения Серсале, то лишь среди последних сценариев рукописи, написанных тем же почерком, что и первый том.

Появившиеся в эпоху наивысшего расцвета итальянской импровизованной комедии сценарии Казамарчанского сборника наиболее сложные и разработанные из всех дошедших до нашего времени. Содержание комедий 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. Кроме того мы находимъ въ этомъ собраніи рядъ любопытныхъ попытокъ созданія *commedia dell'arte* на драматической и даже на трагической подкладкѣ **) — отдаленные прообразы Гоцциевскихъ фиабъ. Все это дѣлаетъ изученіе данного 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 Мальбекіанскихъ сценаріяхъ мы чаще всего имѣемъ указанія на шутки свойственныя театру въ очень лаконической формѣ — „дѣлають *lazzi*“, — въ сценаріяхъ графа Казачарано всѣ *lazzi* строго опредѣляются и каждый разъ совершенно очевидно, въ чемъ именно они должны состоять.

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

***) Въ книгѣ E. Del Cerro „*Nel Regno delle maschere*“, Napoli, 1914. Къ этой во многихъ отношеніяхъ пріятельской 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, жалуюсь слугѣ своему Ковіелло на недостаточное расположеніе къ ней Ораціо, которому она дала клятву вѣрности передъ тѣмъ, какъ онъ

у́халь учиться, а между т́мъ. за все время его столь продолжительнаго отсутствія, она не получила отъ него ни одного письма. Ковіелло ут́шаетъ ее, говоря, что она не должна сомн́ваться въ в́рности Ораціо. Она проситъ его узнать у почталіона, н́тъ ли писемъ, и входитъ въ домъ. Ковіелло уходитъ.

Ораціо входитъ. Его возвращеніе на родину и любовь къ Изабелл́. Онъ хочетъ просить ея руки у ея отца; выходитъ Докторъ, видитъ его и радуется его прі́зду; посл́ этой сцены Ораціо проситъ у него руку его дочери. Докторъ отв́чаетъ, что она уже сговоренá съ торговцемъ пемзой изъ Неаполя и что онъ получилъ письмо, въ которомъ тотъ пишетъ, что въ скоромъ времени прибудетъ въ Болонью съ т́мъ, 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 б́жить ему навстр́чу, чтобы обнять его; тотъ, отстраняясь, начинаетъ осыпать ее упреками. Она не им́етъ возможности вставить слово въ свое оправданіе и потому огорчается; въ это время

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

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

Пульчинелла и Носильщикъ. Пульчинелла входитъ, рассказывая своему спутнику о разныхъ вещахъ. Носильщикъ съ множествомъ чемодановъ на спин́, 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 получить 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 Доктор́; Ковіелло съ шутовскими выходками посылаетъ его въ деревню; Пульчинелла взваливаетъ чемоданы себ́ на плечи и уходитъ. Ковіелло остается, говоритъ о любви, которую питаетъ къ Розетт́; 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

Розетт́, которая выходитъ, разыгрываетъ любовную сцену съ Ковіелло, посл́ чего зоветъ

Чинцію, которая разыгрываетъ любовную сцену съ Люціо. Ковіелло говоритъ, что если они хотятъ его помощи, то должны сод́йствовать ему въ одной его прод́лќ. Т́ общаются. Ковіелло шепчетъ Чинціи что-то на ухо, а зат́мъ громко говоритъ ей, чтобы она переод́лась такъ, какъ онъ ей сказалъ и была готова явиться на его зовъ; потомъ онъ говоритъ на ухо Люціо, уговариваетъ Розетту переод́ться Докторомъ и говоритъ имъ, чтобы они были готовы явиться по его знаку; въ это время

Тарталья выходит 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, заставляетъ 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 челоука; 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 шутки, 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 поступиться, 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 шутки свойственныя театру; они тузятъ

друг друга кулаками, ставят при этом между собой Доктора и заканчивают первое действие шутовскими выходами и шумом.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ.

Чинция выходит из дому, требуя у отца своего Тартальи, чтобы он нашел ей мужа; тот сердится, советуя ей быть поскромнее, и говорить, что выдать ее замуж, когда представится удобный случай. Он отсылает ее домой и, разсерженный, уходит.

Пульчинелла, выходит огорченный происшедшим, в особенности наличностью поддельного Пульчинеллы. В это время

Ковиелло выходит, дѣлает видъ, что не узнает 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; Ковиелло 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. (Примеч. пер.).

Чинцию, 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 Ковиелло; Ковиелло дѣлаетъ видъ, что сочувствуетъ ему, говоритъ, что онъ поступилъ очень неосмотрительно, прѣхавъ свататься не справившись предварительно насчетъ истиннаго положенія вещей, и советуется ему вернуться домой; тотъ соглашается; Ковиелло уходитъ. Пульчинелла остается, ругая Доктора.

Тарталья выходитъ видить Пульчинеллу, узнать его, такъ какъ они прежде были друзьями, разсыпается передъ нимъ въ любезностяхъ, спрашиваетъ его, зачѣмъ онъ прѣхалъ въ Болонью; тотъ рассказываетъ все о своемъ сватовствѣ, объ искалѣченной невѣстѣ и поддѣльномъ Пульчинеллѣ; Тарталья говоритъ, что надъ нимъ подшутили, что Докторъ чловѣкъ 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 приходит въ отчаянье. Доктор заставляет ихъ взяться за руки; Ковіелло предлагаетъ имъ разныя нелѣпости и уходитъ. Они остаются, разсыпаясь 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 уходитъ, 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 дѣлается 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 уходитъ; 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 уходитъ. 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!“

**) Непереводаемая 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 со сбиррами, 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 вѣн 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 отправляетъ ихъ прочь. Люціо остается съ Ковиелло, который зоветъ

Чинціо и передаетъ ему ее, послѣ чего отправляетъ 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 страхѣ бѣжитъ; они преслѣдуютъ его, избивая его палками, и заканчиваютъ этимъ дѣйствіе второе.

Пульчинелла говорить 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 деревянныя 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

Тарталья 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... ***) Възбѣшенный Докторъ хочетъ его убить; Пульчинелла убѣгаетъ;

*) Непереводимая игра словъ: Tu lo sai tel dirò e con te l'ho detto — значить 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 решают взяться за своих дочерей; они зовут

Ковиелло появляется на зов и говорит, что встретил Пульчинеллу с пятью или шестью вооруженными людьми, которые похищали их дочерей; они хотят погнаться за ними, но боятся вооруженных людей и обращаются к Ковиелло с просьбой о помощи. Ковиелло говорит, что если они согласны нанять разбойника, он будет их сопровождать. Они соглашаются; тогда Ковиелло зовет

Орацио, который появляется, переодетый бандитом, обнажает шпагу и демонстрирует свое безстрашие *). Ть в страх спасаются бегством; Ковиелло останавливает их, говорит им, чтобы они не боялись, что это у него такой бешеный нрав. Орацио общается им свою помощь и выходит вместе с ними; Ковиелло остается и говорит, что хочет запутать всех; в это время появляется

Пульчинелла, в отчаянии, видит Ковиелло, называет его „Tu lo sai tel dirò“, говорит ему, что он оскорбил Доктора, который, видя себя разоблаченным, хотел убить его, но, что он успел убегать; Ковиелло советует ему быть настороже, так как Доктор с двумя бандитами ищут его с тем, чтобы убить. Пульчинелла просит спасти его. Ковиелло говорит, что будет защищать его и советует ему вооружиться вместе с одним его другом и следовать за ним. Пульчинелла благодарит, и они отправляются вооружаться.

Тарталья, Доктор и Орацио выходят в забавном вооружении, ищут Пульчинеллу; в это время

*) Ит. текст: „la bravure“.

Люцио, Ковиелло и Пульчинелла выходят вооруженные. Они замечают друг друга; делают шутовские выходки, прогулки; Орацио говорит Люцио: — „Знаешь ли ты, кто я?“ Люцио отвечает, что нет; Орацио говорит: „Я — Орlando“; Люцио отвечает: „А я — Ринальдо!“ и обнявшись, они уходят с шутовской выходкой: „о, синьор родственник!“ Остальные остаются; Ковиелло говорит Тарталье: „Я — Манри-кардо!“, а Тарталья отвечает: „Я — Феррау“; обнявшись они делают то же самое. Остаются Пульчинелла и Доктор; Пульчинелла говорит: „А ты кто?“ Доктор отвечает: „Я — Анжелика“, а Пульчинелла отвечает: „А я — Странная Марфиза*“); и обнявшись они уходят, производя то же самое.

Изабелла и Чинция, которая больше не видела своих возлюбленных, опасаются, не случилось ли какой-нибудь неприятности; в это время

Люцио, Орацио и Ковиелло появляются переодетые, смеются над происшедшим; замечают женщин, открываются им, рассказывают шутки продланные над Пульчинеллой, и все, смеясь, уходят в домик, чтобы приготовиться к дальнейшей путанице.

Пульчинелла входит забавнейшим образом вооруженный и говорит, что растерял своих спутников; в это время

Старики появляются, видят его одного, начинают его преследовать, чтобы убить; он кричит; в это время

*) *Marfisa bizzarra*, также как и все предыдущие имена этой сцены — имена героев „Неистового Орланда“ Ариосто, который пользовался в эту эпоху широкой популярностью по всей Италии.

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.

Чинціо, 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 Блехъ.

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

Сценическій 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 мотивации.

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

Изъ всѣхъ традиционныхъ схемъ наибольшаго вниманія

къ себѣ заслуживаетъ „сцена-ночи“, которая является сценическимъ остономъ почти-что всѣхъ сценаріевъ commedia dell'arte и содержаниемъ которой служатъ взаимоотношения, 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 построения всѣхъ дальнѣйшихъ mise en scène'ы. Смеральдина представляетъ собою центральный персонажъ, появление 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 разрыва задняго декоративнаго занавѣса. Старикъ и его ставленникъ-женихъ имѣютъ обыкновеніе показываться на сценѣ одновременно, выходя изъ противоположныхъ кулисъ, и тѣмъ самымъ опредѣляя дальнѣйшій геометрический рисунокъ mise en scène'ы. Въ сценаріяхъ этого типа значительное мѣсто было удѣлено им-

провизованной игрѣ актера ¹⁾, который исполнялъ роль комическаго 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 привлечь 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 разверткой 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 комическаго персонажа и „театральныя шутки“ ему свойственныя такъ заслонили собою традиціонную схему, что она стала представлять собою лишь незначительный сценическій 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⁾	Смеральдина	Докторъ . . D.
(старикъ)	(служанка)	(старикъ)
Аурелия . . a ₁ ,	S	Диана . . . a ₂ ,
(его дочь, первая		(его дочь, вторая
любовница)		любовница).
Одоардо. . . A ₁ ,		Сильвій . . . A ₂ ,
(первый любовникъ)		(второй любовникъ).
Арлекинъ . . Z ₁ ,		Бригелль . . Z ₂ ,
(слуга, первый Zanni).		(слуга, второй Zanni).

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

Первая схема изображаетъ проектъ театральнаго 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 вполне опредѣленныхъ персонажей.⁴⁾

Четвертый сценический 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 перваго яруса занимаютъ двери, служащія мѣстомъ перваго выхода дочерей стариковъ. Во второмъ — помѣщены окна, въ которыхъ имѣютъ склонность появляться молодыя 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 théâtre*⁵⁾, исполняемыхъ обоими Zanni и Смеральдиной.

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

Вторая схема графически изображаетъ послѣдовательное развитіе рисунка *mise en scène* парадъ, той части сценическаго представленія, которая служить 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“, разыгрываемая слугами.

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

Затѣмъ слѣдуетъ выходъ (3) молодыхъ любовниковъ (A₁ и A₂) изъ крайнихъ арокъ и дочерей стариковъ (a₁ и a₂) изъ ихъ домовъ.

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

Слуги (Z₁, S, Z₂) и влюбленные (A₁, A₂, a₁, a₂) 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 импровизированной комедіи лежалъ на третьемъ, а не на второмъ актѣ.

Первое положеніе (заязка). 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 (A₁ и A₂) выходятъ, съ фонарями въ рукахъ, изъ третьихъ кулисъ, отыскивая дорогу къ домамъ своихъ возлюбленныхъ (1) ⁸⁾.

Второй выходъ. Слуги (Z₁ и Z₂) выходятъ и предлагаютъ любовникамъ устроить встрѣчу съ ихъ возлюбленными (2) ⁹⁾.

Третій выходъ. Слуги (Z₁ и Z₂) 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 посидинки 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 лягоми 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 рѣже 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 выход. Любовники (А1 и А2) и дочери стариков (а1 и а2) идут друг другу навстречу, образуя „сцену сердца“ (4) ¹¹⁾.

Пятый выход. Старики (Р и D) выходят из вторых кулис, сталкиваясь друг с другом (5) ¹²⁾.

Шестой выход. Старики (Р и D) замечают молодых любовников. Старики, крадучись, приближаются к ним и стараются ударами палок разъединить сердца нжно любящих друг друга любовников (6) ¹³⁾.

Седьмой выход. Смеральдина (S), пританцовывая,

с помощью которых слугам удастся открыть двери домов стариков. Любовники в это время или пребывают в состоянии полной неподвижности, или предупреждают о своем появлении в доме, распевая серенаду в сопровождении гитары.

11) Двери домов стариков открыты. Препяды рушились. Дочери стариков появляются у порога дверей своих домов. Молодые любовники и молодые любовницы прикладывают свои руки к сердцу и движениями своих локтей изыскивают публички, как страстно и нжно они влюблены друг в друга. Молодые любовники подводят руки своим дамам, и, прикрывая их своими плащами от ночного холода, идут на прощание. Любовники начинают уличать дочерей стариков, в строгой последовательности цбуя их губы и руки.

12) Старики возвращаются домой, утомленные трудовым днем. Они так устали, что движутся по земле исключительно в силу закона инерции. Столкнувшись, они никак не могут поэтому остановиться и продолжают долгое время вертеться друг около друга против своей воли. Наконец они замечают друг друга, многократно здороваются, а затем столь же многократно высказывают пожелания „доброй ночи“. Театральными приборами в этом выходе служат: корпус Юстиниана (у Доктора) и мешок с деньгами (у Панталона).

13) Театральными приборами кроме палок в этом выходе служат: два шпаги, платки, нхательный табак. Старики, заметив молодых любовников, сговариваются между собою, чтобы отомстить им. Они с большими предосторожностями подкрадываются к влюбленным и потихоньку пытаются обезоружить любовников, вытаскивая из их ножен шпаги. Завязывается ожесточенная борьба. В воздух сверкает все время лезвие стали. Любовники побуждены. Старики их беспощадно бьют палками. Слуги бросают в лицо старикам нхательный табак.

выходить из средней арки. Появление Смеральдины в центр общей группы всех персонажей означает окончание действия первой части „сцены ночи“ (7) ¹⁴⁾.

Схема IV (слуги—спасители счастья влюбленных).

Первый выход. Любовники (А1 и А2), печальные, выходят, разговаривая друг с другом о постигшем их несчастии (1) ¹⁵⁾.

Второй выход. Слуги (Z1 и Z2) подходят к молодым любовникам (2) ¹⁶⁾.

Третий выход. Любовники (А1 и А2) приближаются к домам стариков. Они не могут войти туда. Они ни-

14) В данной схеме Смеральдина, представляет собою центральную персонаж. Она появляется всегда из средней арки и ее появление является обязательным для окончания действия данного сценического положения. Смеральдина в традиционной схеме „сцены ночи“ утратила свое inferнальное происхождение. По своему положению она веселая подруга обоих Zanni и служанка стариков, на обязанности которой лежит иметь неусыпный надзор за их дочерями. Оставаясь не предопределяет дальнейших, более близких ее взаимоотношений с остальными персонажами схемы. Все это выясняется зрителям актерами импровизованного спектакля при помощи „шутков“ собственных и приличных театру“. В данном выходе Смеральдина занимает также центральное положение в общей группе. Старики с ее появлением перестают бить любовников. Дочери их перестают проливать неутешные слезы. Все персонажи нсколько перемещаются относительно друг друга, образуя мимически заключительную группу (под занавес), в центр которой находится Смеральдина.

15) Любовники появляются на сцене одновременно. Они жестами рассказывают публички, что их спины и головы очень пострадали от палок стариков. Головные уборы их имеют очень жалкий вид. Любовники вынимают платки и начинают ими утирать слезы. Это печальное занятие мало-по-малу начинает в них вселять уверенность, что старики в скором времени будут жестоко наказаны.

16) Слуги входят на сцену или случайно, или по зову любовников. В том и другом случае слуги выражают участие любовникам в постигшем их горь. Они начинают всячески бранить стариков, передразнивая их неуклюжие походки, и их скупость.

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

Четвертый выход. Слуги (Z₁ и Z₂), акцентируя движения любовников, тоже приближаются к домам стариков (4) ¹⁸).

Пятый выход. Дочери стариков (a₁ и a₂) появляются в окнах своих домов (5) ¹⁹).

Шестой выход. Смеральдина (S), незамѣтно для других персонажей, выходит из средней арки (6) ²⁰).

Седьмой выход. Дочери стариков (a₁ и a₂) скрываются в окнах. Любовники (A₁ и A₂) и слуги (Z₁

¹⁷ Палки стариков не могут заставить любовников забыть своих дам. Они, сильно влекомые чувством горячей и молодой любви, прикладывают свои руки к сердцу. Движения локтей их рук, показывая зрителям, как страстно и сильно влюблены в дочерей стариков молодые любовники. Но двери домов стариков закрыты. Волшебные ключи не действуют. Любовники, печальные, стоят около домов стариков, тщетно угрожая старикам пустыми ножнами своих шпаг.

¹⁸ Оба Zanni иногда не падают духом. Видя печальное и горестное положение любовников, они начинают в манер пренебрежительной пародии разыгрывать „сцену сердца“. Затѣм они, вмѣстѣ съ любовниками, троекратно стучат в двери домов стариков.

¹⁹ Театральные приборы: два розы, два трактата о морали. Стук услышали дочери стариков, онъ появляются в окнах своих домов. В руках у них розы и трактаты о морали. Онъ, то перелистывая страницы скучных трактатов, то вдыхая аромат роз, все время думают о молодых любовниках. Слуги ставят к окнам лестницы и пытаются по ним взобраться. Лестницы оказываются подпеленными стариками и слуги падают.

²⁰ Смеральдина во второй части „сцены ночи“ является персонажем, которому принадлежит сценическая инициатива, необходимая для дальнейшего развития дѣйствія. Она появляется из средней арки. Она, помимо служанки, еще и танцовщица. Она—единственный человекъ на сцѣ, который может устроить счастье влюбленных. Она, не въ примѣръ обоимъ Zanni, не жадна до денег, и, устраивая свадьбу дочерей стариков, не преслѣдуетъ какихъ-либо корыстныхъ расчетов.

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

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

Схема V (наказанные старики или торжество угнетенной добродѣтели).

Первый выход Смеральдина (S), танцующая, выходить. (1) ²³).

Второй выход. Старики (P и D) выходят, замѣчают Смеральдину и приближаются къ ней (2) ²⁴).

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

²² Любовники и слуги еще нѣсколько разъ повторяютъ свою просьбу. Смеральдина рѣшается, наконецъ, помочь любовникамъ и въ знакъ согласія на ихъ просьбу ударяетъ въ бубень. Звучащій 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 колѣны 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 приличныя театру“ и свойственныя ихъ маскамъ: Панталонъ обѣщаетъ ей подарить за пощѣлу немного денегъ, а Докторъ быть ея защитникомъ въ одной тяжбѣ съ Капитаномъ.

Третий выход. Смеральдина (S), уличивая Панталона, завязывает ему глаза платкомъ. (3)²⁵).

Четвертый выход. Смеральдина (S), продолжая танцевать и играть въ бубень, приближается къ Доктору, уличивает его, завязывает ему тоже глаза платкомъ, а затѣмъ выходит на просцениумъ (4)²⁶).

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

Шестой выход. 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 уличивать Панталона. Пантalone, видя Смеральдину, забываетъ обо всемъ—согласно ея воли, 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 поцѣловать. Смеральдина, послѣ нѣкотораго колебанія, соглашается. Пантalone хочетъ обнять ее, но она вырывается изъ его рукъ и, въ наказаніе ему, завязываетъ платкомъ его глаза.

²⁶) Смеральдина торжественно свою побѣду надъ Панталонемъ, приближается, танцуя, къ Доктору. Тотъ сильно увлеченъ ею. Его ноги трясутся въ любовной лихорадкѣ. Смеральдина слегка ударяетъ его въ плечо бубнемъ. Тотъ сходитъ съ ума отъ любовной горячки и своими губами впивается 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 поспѣшно 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) Появление любовниковъ и дочерей стариковъ на просцениумѣ предвѣщаетъ окончаніе комедіи. Оба Zanni 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, стоя на коленяхъ передъ да-

Седьмой выход. 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 митарства и хлопоты молодыхъ любовниковъ. Иногда къ свадьбѣ еще присоединялась женитьба одного изъ Zanni на Смеральдинѣ, послѣднее было далеко не обязательнымъ для каждого сценарія. Въ тѣсной связи съ "благополучнымъ исходомъ"—конца комедіи свадьбой—возникаютъ два основныхъ вопроса, касающіеся композиціи сценаріевъ итальянской импровизованной комедіи: что такое представляли собой молодые любовники и любовницы и когда кончался 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 "шутки" свойственныхъ театру у нихъ былъ крайне ограниченъ. Къ тому же повидимому, они пользовались меньшою любовью зрителей, чѣмъ остальные персонажи и маски.

Молодые любовники и дочери стариковъ на сценѣ итальянскаго импровизованнаго театра представляли собою отвлеченную идею—преследуемой 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, она наступала лишь тогда, когда актерами даннаго спектакля были широко использованы всѣ запасы "шутки" свойственныхъ театру, пригодныхъ для этого сценическаго положенія.

разверстку, хотя бы одного из его многочисленных вариантов. Мы ограничимся только указанием на те сценические возможности, которые могли возникнуть в заключительном уходе, разыгрываемом актерами в том театральном помещении, которое изображено в первой схеме.

Система аркад служит тем архитектурным фоном, пользуясь которым актеры импровизованного спектакля могут себя еще раз показать зрителям.

Занавѣски на арках очень удобны для поклонов; на верхней балюстраде можно обнимать Zanni и Смеральдину, разыграть маленькую интермедию с пением и танцами.

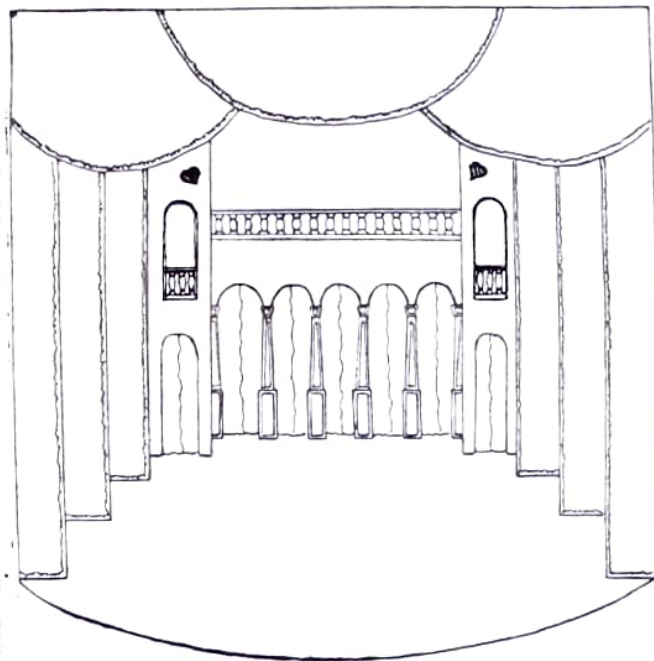
В окнах домов могут появляться старики, которые будут извиняться перед зрителями, что они так долго преследовали молодых любовников, наконец молодые любовники могут показать силу своих рук, тщетно ударяя ими в двери домов, где живут их возлюбленные.

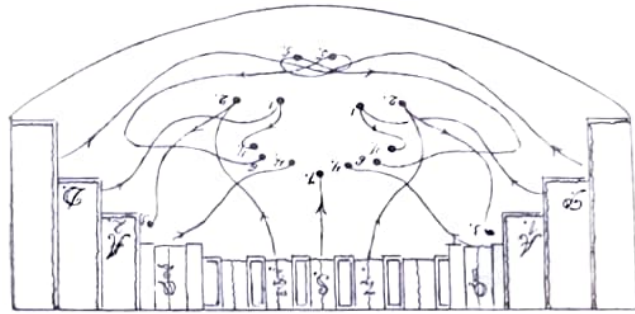
ВЛАДИМИРЪ СОЛОВЬЕВЪ.

Что же касается общей заключительной группы, которой оканчивалась третья и последняя часть „сцены ночи“, то она в схеме была такой. По средине, торжествующая свою победу, со сцены в руки стоит Смеральдина; по бокам около нея — две пары счастливых влюбленных, над которыми видны благосполюющие руки стариков. Оба края группы заняты фигурами слуг, которые, радуясь всему совершившемуся, весело перемигиваются с публикой, тем самым уже предвещая „plausum date“ и заключительный уход.

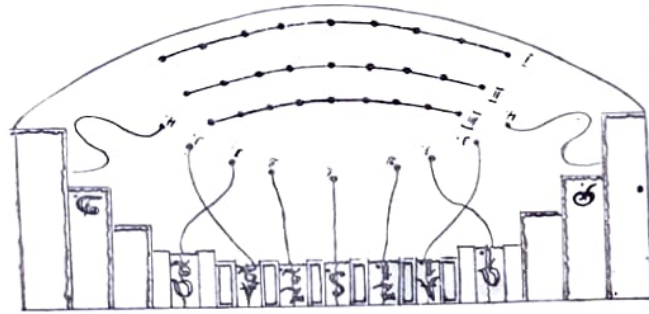
ПРИЛОЖЕНИЕ КЪ СТАТЬѢ ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА.

СХЕМА I.

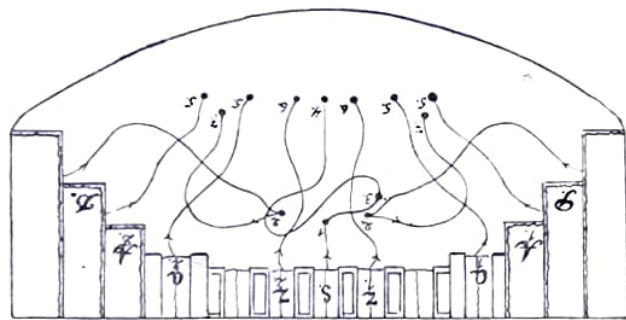




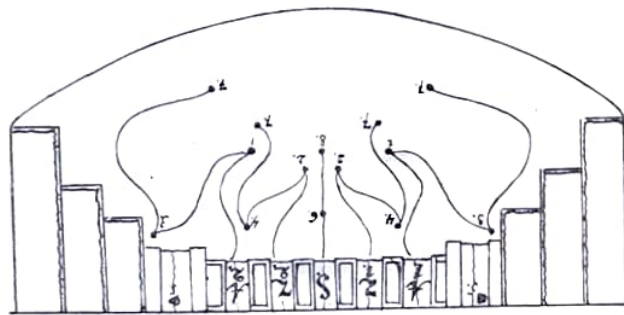
CXEMA III.



CXEMA II.



CXEMA V.



CXEMA IV.

ОБЪ АКРОБАТИЧЕСКИХЪ ЭЛЕМЕНТАХЪ ВЪ ТЕХНИКЪ КОМИКОВЪ DELL'ARTE.

(Справка).

Театры, придающие большое значение тѣлесности исполнителя и исполнения, 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 впоследствии, когда Commedia dell'arte такъ далеко отошла отъ своего прообраза, акробатическій элементъ всегда былъ налицо и красной нитью прошелъ сквозь всю 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, „Комедію исполненную нѣкими Цанни—прыгунами, причемъ были произведены многіе прыжки“ *). Нѣкій Rogna, 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 Фламиния и Панталонъ, съ участіемъ синьоры Анджелики, 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 sauts 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'opera de Cambragne“, Пьеро становится передъ дверью, чтобы помѣшать Паскарелю 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“ Паскарель, имѣя въ рукѣ стаканъ съ виномъ и получивъ ударъ ногой въ животъ, падаетъ навзничъ, перекувыркнувшись 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 del teatri di Modena. 1873.

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

*****) Il faisait presque tous les sauts, cullebuttes, tours d'adresse, de force et d'échelle que font les saltimbanques; cela est expressément marqué dans 8 ou 10 endroits de ses canevas. Gueulette—Traduction du scénario 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: T. 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. Menicelli, 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 Moisè, причемъ мужъ игралъ роль Бригеллы, а жена—служанки Кораллины.

Въ числѣ качествъ, которыми долженъ обладать актеръ, Cecchini упоминаетъ тѣлесную ловкость (destrezza del corpo **), а de Sommi совѣтуетъ лицамъ, играющимъ роли слугъ, въ случаѣ неожиданной радости произвести граціозный прыжокъ ***). Акробатическое умѣние способствовало славу 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 Isteriche de comici Italiani. 1781.

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

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

COMMEDIA DELL'ARTE ВЪ НОВОМЪ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКОМЪ СЛОВАРЬ 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 театралныхъ 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, Камоньсъ и Маккиавелли. Имъ посвящаются монографіи, о нихъ говорятъ съ университетской кафедры 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 театралныхъ представлений, 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, Англіи, Испаніи и Франціи, отчасти даже и въ Россіи. Однако, несмотря на такое, казалось бы, исчерпывающее обследованіе, 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 впослѣдствіи опровергнуты вновь открывшимися обстоятельствами, проливающимися на тѣ же факты совершенно новый научный свѣтъ.

Но какъ бы широко ни приходилось пользоваться умозаключеніями при анализѣ импровизованныхъ театралныхъ представлений, 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, буквальная перепечатка 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, вроде замѣтки о Бригеллѣ, такъ какъ онѣ настолько кратки, что ничего существеннаго въ себѣ не заключаютъ.

новъ и ателанъ, съ другой же ставитъ 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 наиболее 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. Указание 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 преемственность импровизованной комедіи отъ атланскихъ 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, Мещетини 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 единого 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 вѣншему 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-шутовъ Арлекинъ родится съ именемъ упоминающагося у Данте чорта Arlecchino (Адъ XXI, 118). Не отрицая этой мысли по существу, считаю необходимымъ отмѣтить, что имя Дантевскаго чорта не Arlecchino, а Alichino.

**) Ср. изображеніе обоихъ Капитановъ у Riccoboni „Histoire du theatre 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. Плацидо 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“, напечат. 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 знаем Скалу, Локкателли и Бьянколелли, сценарии которых до нас не дошли. Не говоря о том, что автор совершенно незаслуженно обходит молчанием сценарии Джамбаттиста делла Порта, Казамарчанского сборника и Плачидо Адриани, по поводу упоминаемых им авторов необходимо отметить, что сценарии их не только до нас дошли, но даже относительно хорошо изучены. Так, сценарии Фламиньо Скала были напечатаны в Венеции в 1601 г. *) и имеются в целом ряде библиотек Италии и средней Европы; рукопись комедий Локкателло, содержащая 103 сценария, хранится в Biblioteca Casanatense в Риме; причем отдельные сценарии были напечатаны Де Симоне Брувером и Дель Герро **), наконец сценарии Бьянколелли известны нам во французском переводе и приводятся Эваристом Герарди в его Théâtre italien ***).

Не меньше неточностей заключает в себя и другая статья Словаря, посвященная импровизованной комедии — „Арлекинъ“, подписанная П. М., хотя здесь неточности касаются главным образом отдельных деталей, правда подчас весьма существенных. Так, неизвестно, на основании каких данных автор утверждает, что костюм итальянского Арлекина состоял из камзола и панталон, сшитых из треугольных кусочков красного, синего, желтого, зеленого и белого цвета, узких туфель без каблуков и небольшой круглой шляпы с перышком на

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

**) Один из сценариев Локкателло „Игра в прима“ напечатан в моем переводе в № 6—7 настоящего 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 головой, причем тут же делается вывод о родственности Арлекина с *mimus centunculus* римской комедии. Между тем, по свидетельству Riccoboni, этот разноцветный костюм был введен на сцену сравнительно поздно, в середине XVII в., знаменитым актером Доменико Бьянколелли, который, хотя и был итальянцем, но выступал главным образом в Париже, так что костюм его стал более характерным для Арлекина французского, чем для Арлекина итальянского. Правда, в XVII в. мы и в Италии можем встретить пестрых Арлекинов, но блюстители старых традиций, в род Пьер-Мари Чеккини, протестуют против этих новшеств, считая их непристойным нарушением канона. До Бьянколелли костюм Арлекина состоял по общему правилу из одноцветной рваной рубашки и панталон, покрытых многочисленными заплатами — указание на его бедность и зависимое положение. Перышка же на шляпе Арлекин вообще никогда и нигде не носил а носил *) заячий хвост, который является одним из его характернейших атрибутов, как символ трусости.

Перечисляя, далее, имена наиболее знаменитых исполнителей маски Арлекина, автор совершенно неосновательно упоминает имя Francesco Andreini. Андреини, прославившийся как создатель типа Capitano Spraventa da Vall'Inferno, за всю свою долгую артистическую карьеру ни разу не выступил в этой роли. До того, как играть Капитана, он играл сначала Innamorato, затем, Dottore Siciliano и Fal-

*) Из типов слуг перо на шляпе характерно для неаполитанской маски Ковилло. Ср. Jacques Callot „Balli di Sfessania“ и Maurice Sand „Masques et Bouffons“.

sirore 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? Въѣдъ эта дверь, вѣрно, къ ней въ спальню? (*Подходитъ къ двери*).

Еккла. Безстыдникъ! Говорятъ тебѣ, еще одѣвается.

Кочкаревъ. Эка бѣда! Что жъ тутъ такого? Въѣдъ 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. (*Всѣ 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 идеальнаго театра, такъ тотчасъ же станеть легко опредѣлить—что это за театръ?

Каждый человек—один больше, другой меньше—подвержен неизлечимой болѣзни, вслѣдствіе которой его неудержимо тянетъ 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.

„Безстыдники! 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 наименование: „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 особенными 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 представление, а не жизнь“ (*Время*); „это—рядъ жанровыхъ картинъ“, „эту атмосферу интимности уютности не передалъ въ такой степени ни одинъ театр“ (*Русск. Вѣд.*); „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, которые 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 обуславливаетъ каждую малѣйшую точку окружности“ *).

Фантастическое у Диккенса въ его разсказахъ есть именно тотъ центръ, который „обуславливаетъ каждую малѣйшую точку окружности“. Если понадобилось инсценировать разсказъ этотъ, неужели только для того, чтобы двигать передъ зрителемъ фигуры для шекотанія его любопытства? Такой каминъ невозможенъ у Диккенса, ибо ни онъ, ни все вокругъ не общается никакихъ чудесныхъ появленій. Когда Джонъ Пирибинглъ берется за ружье въ послѣдней картинѣ, мракъ на сценѣ ничему не помогаетъ. Снятые съ натуры 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 Либакъ 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 операциі 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. Бутковской.

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 Либакъ 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. Вѣд.*). „Всѣ пришли и отдохали“. 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 говорить: „я немного знаю примѣровъ такого полнаго 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 „Каждого Человѣка“ у Э. Э. Коммиссаржевскаго, заявляетъ: „постановка „Каждого Человѣка“ гораздо „интереснѣе“, что и говорить. И пуб-

лика понимает это, и критик не может не признать. Однако, того чистосердечного волнения, того энтузиазма, какой я видѣлъ въ „Студии“ — 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 „Каждога 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 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 „иллюзи старинности“ или о созданіи такъ называемой „стильности“. Такъ какъ среди другихъ постановокъ съ „роковой ошибкой“ Бенуа упомянулъ постановку молюеровскаго „Донъ-Жуана“ на сценѣ Александринскаго театра (1910 г.), мнѣ представляется необходимымъ (почему это станетъ яснымъ изъ дальнѣйшаго) сказать, что ни „иллюзи 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 молюеровскаго „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 „роковых ошибок“), 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 „Мнимого 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 нашелъ и заучилъ не тѣ отрывки изъ Пушкина, которые должны были хотъ немѣожко подкрѣпить маститаго живописца на пути къ національному театру. Не желая слѣдовать за Бенуа, которому, какъ онъ давно показалъ, закрыты всѣ пути къ подлинному рускому 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 всждъ будемъ, не поворя названія газетъ („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 театральнхъ рецензентовъ“; на дощечкѣ вырѣзаны такіа 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 раздаетъ дѣятелямъ искусства. Но посмотрите, какъ авторъ „художественныхъ писемъ“ въ „Рѣчи“ умилился той миссіей, какую самъ на себя возложилъ:

„Я знаю, мнѣ бросать упрекъ въ чрезырнмъ увлеченіи, въ пристрастіи,— тотъ самый упрекъ, который я слышалъ столько разъ на своемъ вѣку и съ самыхъ давнихъ поръ—тогда еще, когда я пожелалъ подѣлиться своимъ восторгомъ съ творчества Сомова и Врубеля: тѣ же упреки сыпались затѣмъ на меня за Бакста, за Дункана, 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 повѣренную 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 „Студіи“. Курсивъ мой).

крови́емъ, 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 говорить 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 последнее 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 театрального 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 гофмановскомъ 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 надобившихъ 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 требовавшій надобившихъ ритуаловъ театральный критикъ. Имя этого критика—Бенуа. У него тогда „къ Мольеру“²⁾ выработалось академическое, иначе говоря, раболопное 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 груды 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 рецензій 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. принявшійся 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 кѣры“ усилилъ элементъ буффонады“.

Мольера" — сказано, и плащ театрального новатора на плечах, и стрельба по своим из-под плаща театрального новатора открыта.

Может быть, здесь — человек стареющий, которого перегоняют или талантливые молодые (Гончарова), или люди одного с ним поколения, но не теряющие молодости (Головин), брющжить, когда мечту его осуществляют так, как надо, другие, не он самъ („мнѣ-ли не знакомъ истинный стиль Мольера“)?

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

На практикѣ — натуралистическая постановка (пушкинскій спектакль), въ теоріи (фельетоны о немъ въ „Рѣчи“) признаніе — 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 „Мѣшанина 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 проголокъ по газетнымъ столбцамъ. Местъ за измѣну такъ велика, что оставляетъ маститаго художника въ какомъ-то странномъ ослѣпленіи. Читавшій фельетоны Бенуа, и пришелъ

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 въришь. Но, вѣдь, такъ могла бы написать, на примѣръ, Гончарова, поставившая Гольдони въ московскомъ Камерномъ театрѣ, еслибы вздумала защищать отъ кого-нибудь свои замыслы. Прочитавшій *диэирамбы* Бенуа по адресу московскаго Художественнаго театра, *какъ театра опытовъ и дерзаній*, въ связи съ постановкой пушкинскаго спектакля, прочитавшій это до спектакля, придя 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, энергій 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) созданное 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 Ивановичъ“), 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 говоритъ Бенуа.

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

¹⁾ Всѣ три цитаты изъ Б., ф. I, 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 *„преизбыткомъ 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 каковы: 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 „органѣ 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 Крэгъ (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. I, ст. 6.

стали снова насаждать мейнингенство, явление самое вредное изъ всѣхъ, что зналъ 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 театръ, и на актеровъ. И не замедлитъ. Смотрите въ „Рѣчи“ у Бенуа: 1) „Кое-что изъ такого правдоподобія ¹⁾ перепало и на долю пушкинского спектакля—помимо моего желанія и помимо сознанія и воли самаго 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, присущія

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 гениямъ и богамъ, какъ Пушкинъ или Моцартъ“ ¹⁾. Актеры Художественнаго театра оказались только „талантливыми“. Вотъ если бы они были гениальны, 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 вель 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 нечто вроде взаимного обогащения и обмена веществ“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“ при избытокѣ вещественности, натуралистическимъ утяжеленіемъ“.

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 запятналъ себя Бенуа, пожертвовавшій, при постановкѣ Пушкина, „всѣмъ и даже вкусомъ“. Что разумѣтъ Бенуа подъ „всѣмъ“ — совершенно вѣрно раскрываетъ Н. Лернеръ²⁾. Въ эту категорию входятъ: „и легкость, и музыка, и импровизаціонный блескъ, и стыдливое чувство мѣры“³⁾.

Чтобы ближе продвинуться къ вопросу объ искаженіи Пушкина „при избытокѣ 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 иллюзіи насчетъ того, что здѣсь я получу и легкость, и музыку, и импровизаціонный блескъ, и стыдливое чувство мѣры. Поступилъ же я такъ потому, что всѣмъ всего много я разсчитывалъ получить подлинное чувство жизни, искренность, правду, а за эти драгоценности я съ готовностью отдаю все, ибо онѣ мнѣ представляются главными драгоценностями, безошибочно перевѣшивающими 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 отмѣченъ мѣста, которая слѣдуетъ сопоставить).

скимъ утяжеленіемъ“, отсылаемъ къ Бенуа: „я обѣщалъ въ прошлый разъ объяснить, почему именно въ декорации „Пира“ я отошелъ отъ той простоты, которую я себѣ поставилъ задачей. Въмѣсто объясненія — я покаюсь. Это — ошибка. И меня (скажу больше, насъ всѣхъ) въ началѣ Вильсонъ захватилъ болѣе нежели Пушкинъ. Захотѣлось въ одной картинѣ выразить ужасъ опустошающаго бѣдствія, нагрянувшего на богатый, оживленный городъ. *Отсюда въ самыхъ зданіяхъ „столько вещественности“*, столько слѣдовъ только что остановившейся, внезапно притупленной уличной жизни. Также и въ аксессуарахъ захотѣлось дать какъ можно болѣе „старой Англіи“, и звона рюмокъ и стакановъ, слѣдовъ несомнѣнно вкуснаго и веселаго пировація. *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 экспо-

зиции постановок, он отлично понимал (о чем мимоходом сам упоминает, см. ф. III, ст. 9): „Каменный гость“, несмотря на свою оперность¹⁾, ничуть не требует к себе иного отношения, 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 Англіи“, „звона рюмокъ и стакановъ“, а въ „Каменномъ гостѣ“ звяканіемъ цѣпей, шелканіемъ 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, прорвавшего 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 „Каменного гостя“ стоитъ когда-нибудь поговорить.

2) О какой правдѣ идетъ рѣчь, уже мы знаемъ. Вспомните, что въ „Каменномъ гостѣ“ Качаловъ искалъ „жизненного“ Донъ-Жуана (..... едва ли можно увидеть на сценѣ болѣе жизненного 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 имитациі жизни), „...и все, что въ Художественномъ театрѣ есть такого—это, разумеется, „отъ дьявола“ и подлежитъ 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 прочтетъ 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 напыщеннымъ аріозо, а истолкователя, раздавленнаго совѣстью, сознаніемъ беззаконія своего человѣка съ живой, томящейся по свѣту душой, и все же гасящаго этотъ свѣтъ, слѣдуя велѣніямъ босовскихъ 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 воплиъ 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“ построенъ 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 обдѣланный хозяинъ картины продалъ ее 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—счастливе“ („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 влияние на преобразование драматической нашей системы“. См. Пушкинъ: Записки 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, искажившіе форму поэта.

Пусть „замѣтка“ Пушкина „О драмѣ“ показала 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 элегій 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, элегій 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“ вошли въ расчетъ Пушкина... Ему это нужно было для создания того настроенія, которое онъ такъ цѣнилъ въ „гробомъ“ Вальтеръ-Скоттъ 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 сожалѣть, что „драма оставила языкъ общенародный“.

¹⁾ Слова, отмѣченные курсивомъ, принадлежатъ Пушкину.

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

³⁾ Пушкинъ отлично зналъ недостатки Шекспира... („Шекспиръ великъ, несмотря на неравенство, небрежность, уродливостъ отълики“).

Квинт-эссенция манифеста в той мысли, что „драма оставила площадь и перенеслась в чертоги образованного, избранного общества“. Пушкин, говоря „истина страстей“, „правдоподобие чувствований“, вкладывал в эти слова совсем не тот смысл, какой уловил в них Бенуа, передавая все это словом „душевный реализм“ и преподнося нам „оживление Пушкина“ в грубом „пушкинском спектакле“ Московского Художественного театра.

„Нужно было выявить внутреннее течение пьесы“¹⁾. Отчего же выплыло на сцену то именно, чего поэт больше всего не хотел: внешнее правдоподобие, грубый мелочный натурализм?

Неужели, вы думаете, Александр Николаевич, что Пушкин говорил о том по-дѣтски придуманном вами „душевном реализме“, когда он требовал от драматического писателя „истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах“. Режиссер, хоть он и предоставил своим актерам „выявляться непосредственно“, должен был объяснить им, что это значит: „истина страстей“; ведь это музыкальный термин. Найти музыку страстей в пушкинских драмах, не значит ли это — подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения. А „душевный реализм“, изобретенный Бенуа, видели мы, что это такое. Нас, вообще, давно ввела в курс этого дела Любовь Гуревич, эта специалистка по болезням „переживаний“. „Душевный реализм“ был налицо у Станиславского, но почему режиссер не научил этого гибкого актера произносить стихи как стихи, а не как прозу? „Душевный реализм“ лѣзъ изъ

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 разсказать, что я видѣлъ на сценѣ въ такъ называемомъ „пушкинскомъ спектаклѣ“ московскаго Художественнаго театра. Но для этого вовсе не надо ничего возстановлять въ памяти. Достаточно перепечатать „либретто“ данное при афишахъ. Такъ просто, такъ жизненно (безъ всякаго волшебства) разсказаны тамъ событія „Каменнаго гостя“:

Сосланный за убійство командора Донъ-Жуанъ бѣжалъ и, по дорогѣ въ Мадридъ, случайно остановился въ монастырѣ, гдѣ погребено тѣло командора. Сюда каждый день прѣзжаетъ 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. Является Дона-Анна. Донъ-Жуанъ, подъ именемъ Донъ-Диего, выливаетъ передъ Доной-Анной весь пылъ своей страсти, и Дона-Анна назначаетъ Донъ-Жуану часъ свиданія. Донъ-Жуанъ приказываетъ Лепорелло подойти къ статуѣ и пригласить командора завтра къ Донъ-Аннѣ постоять у дверей на часахъ во время свиданія. Статуя, соглашаясь, киваетъ головой. Донъ-Жуанъ самъ повторяетъ приглашеніе. Статуя снова киваетъ. На свиданіи Донъ-Жуанъ открываетъ Донъ-Аннѣ свое имя и молить о любви. Появляется статуя командора, и отъ пожатія его каменной десницы Донъ-Жуанъ гибнетъ.

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

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

¹⁾ Б.

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 говорить „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 говорить, что „не имѣть цѣлю и не смѣть 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“, говорить 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 увѣренностію 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.

биться и полагать, что описываемое происшествіе не есть вымысел, но истина"), какъ въ одѣ, въ элегии (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 онъ не предназначались.

Пушкинъ такъ охарактеризовалъ партеръ своего времени: „значительная часть нашего партера (т. е. креселъ) слишкомъ занята судьбой Европы и отечества, слишкомъ утомлена трудами, слишкомъ глубокомысленна, слишкомъ важна, слишкомъ осторожна въ изъясненіи 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... занятые первыя ряды абонементныхъ креселъ, 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 принадлежать 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.

ботъ 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, почувствовавшій 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 (Московский Художественный театр).

Интеллигенція любить, 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 сталъ 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—смыслъ.

Бенуа признается: „дѣйствительно важно было отказаться въ сценическомъ коментаріи“ къ драмамъ Пушкина отъ излишней, отъ затуманивающей сложности, отъ утяжеленія 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 коментаторовъ? 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-tentando* 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 потребуютъ 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 таковое сотрудничество у актера съ поэтомъ давно и прочно установлено. Но поэтъ и актеры были въ разладѣ. „Пушкинъ въ своихъ драмахъ далъ эликсиръ поэзіи“. „Взмѣнъ этого“, Бенуа искалъ

*) „Русскія Вѣдомости“ (№ 7).

„подлинное чувство жизни, искренность, правду“. „За эти драгоценности я съ готовностью“, говоритъ Бенуа, „отдамъ все, ибо, онъ мнѣ представляются главными драгоценностями, бесконечно 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 бесконечно 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 утвержденіе 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⁾.

Московский 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 служить мало-вѣроятная исторія о томъ, какъ молодой человѣкъ Каллимахъ Гвиданни, недавно пріѣхавшій изъ Парижа во Флоренцію, при помощи паразита Лигуріо, монаха „брата Тимофея“ и своего слуги Сира, добился сердечной взаимности у мадонны Лукреции, 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, которые во множествѣ встрѣчаются въ комедіи Макиавелли, но не онѣ 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 героев 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 Биббьены. Но это только кажется. Въ „Мандрагорѣ“ они живутъ особой театральной жизнью и пребываютъ,

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

**) пер. А. В. Амфитеатрова.

по волѣ создаващаго 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 втораго 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 въ послѣдствіи 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 много-мѣловой охотенѣлости“ разбиты на отдѣльные діалоги.

совершенно не переданъ притомъ блескъ флорентійскаго діалекта, замѣненный quasi-русскимъ языкомъ переводчика съ неприятымъ 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 Сулиньяскій цвѣтокъ“, *) которая представляетъ собою сознательное подражаніе французскимъ драматургамъ XVIII в. типа Сентъ-Фоа.

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

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

*) „Арлекинъ выдумщикъ или Сулиньяскій 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 театральнаго представленія она мало пригодна, благодаря отсутствію напряженности въ развитіи сценическаго дѣйствія.

СТУДИЯ.

I.

КЪ ВЕЧЕРУ „СТУДИИ“ 12 ФЕВРАЛЯ 1915 Г. ОТЗЫВЫ
ЕЖЕДНЕВНОЙ ПЕЧАТИ И ЗАМѢЧАНІЯ 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 приходящихъ 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, Бригелль, 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 „мертвоеискусство“ лишь идетъ въ рядъ 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,

въ ней, въ зачаткѣ, заключался весь будущій „разговорный“ театр, въ ней заключался цѣликомъ Мольеръ. 5) Психологическій театр, встрѣченный элигонами комедіи „dell'arte“ презрительно кличкой „la comedia flebile“, плаксиваго театра, убилъ театръ предустановленныхъ характеровъ и предустановленныхъ положеній. 6) Пантомима умерла. 7) и у актеровъ новаго театра атрофировались весьма цѣнные качества „комедианта“ 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 эолову 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 нашѣмъ вѣкѣ, съ набишимъ исѣмъ оскомину реалистическимъ театромъ. Наибольше чуткихъ дѣятелей сцены потянуло назадъ, къ театральному примитиву, 9) къ фабулическому театру Гоцци и къ еще болѣе раннему театру dell'arte.

Воскресенію сценической техники этого театра, его либретто и его духа, посвятила себѣ студія, руководимая г. Мейерхольдомъ. Въ этого г. Мейерхольда не обучать, повидимому, ничему. 10) Оттого такъ и похожа его театральная школа 11) на школу языковъ, въ которой преподаются они 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 стариной.

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

изучаютъ основные принципы сценической техники итальянской импровизованной комедіи, которая, какъ извѣстно, возникла изъ домашнихъ любительскихъ 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 элигонъ комедіи dell'arte, а одинъ изъ наиболѣе яркихъ ея представителей, раздвинувшій ея рамки въ поискахъ театра чудесь. Къ тому же комедія харак-

сцена мышеловки в трагедии „О Гамлетъ, принцъ датскомъ“, доказала, что даже столь тѣсно связанныя со словомъ переживания 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 студии, г. Нотманъ, прелесть комедии dell'arte была воскрешена только очень приблизительно¹²⁾. Подъ видимой импровизацией чувствовался потъ многократныхъ репетицій¹³⁾ и ферула учителя невидимымъ дамокловымъ мечомъ висѣла надъ эстрадой. Навязность и непосредственность передачи и воспріятія, представлявшая главную прелесть уличнаго итальянскаго театра, испугались лошенихъ стѣнъ зала отпереловъ. 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 студии интересное дѣло. Это не театральная школа въ общепринятомъ значеніи этихъ словъ. Это — театральная лабораторія, въ которой въ союзъ со своими учениками г. Мейерхольдъ ищетъ утраченный почти два вѣка назадъ рецептъ философскаго камня. Это очень интересное дѣло, и если, кроме академіи г. Мейерхольда, его ученики посѣщаютъ и другую какую-нибудь театральную школу, ¹¹⁾ они выгадываютъ вдвойнѣ. Я уважаю бесполезные труды — составленіе гороскоповъ, Сизифовъ трудъ, исканіе рѣшеній для квадратуры круга и для трисекции угла. Труды г. Мейерхольда такъ же бесполезны и такъ же почтенны. Вѣдь бесполезность — основной атрибутъ искусства.

Ариѣ. Школа и студія? (Экзаменаціонные спектакли класса г. Юрьева и студии г. Мейерхольда). (Бирж. Вѣдомости (всѣхъ 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 рецензій, смѣемъ увѣрить, что программа Студии совершенно свободна отъ реставраціонныхъ попытокъ этно-иконографическаго или какого-либо иного характера.

10) См. sub. 2).

11) См. sub. 2) и sub. 10).

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 выставила 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 артистическою затѣей вѣчно ищущаго и всегда хорошо увлекающагося своими заданиями г. Мейерхольда. Я не могу сказать, чтобы результаты работы его студии были отрицательны. Труды Мейерхольда раздѣляютъ съ нимъ знатоки дѣла. Соловьевъ, „метръ сцены“, много поработавшій надъ исторіей театра излюбленной имъ эпохи comedia dell'arte, и труды двухъ метровъ не пропади даромъ. Вечеръ студии былъ интересенъ. Передъ зрителями шумѣла, смѣялась, веселилась, кричала, металась по сценѣ и залу веселая банда молодыхъ комедіантовъ. Минутами казалось, что лучъ солнца брызнулъ подъ хмурый крышъ нашихъ унылыхъ зданій. Чувствовалось увлеченіе работой и игрой; были налицо и таланты: Бочарникова, Дзюбинская, Ильищенко имѣютъ много данныхъ для сцены; была превосходная, стильная Гертруда, мимическую роль которой исполнила съ опытностью настоящей артистки г-жа Вишневская, но у всѣхъ (кроме г-жи Вишневской) 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 разгранно 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 Студии не представляли собою воскрешенія комедии dell'arte съ ея „прелестью“. Только въ этюдѣ „Доѣ Смеральдины“ была предложена зрителю одна схема импровизованной комедии 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 чѣлаго 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.

Студия г. Мейерхольда дала подвижность, живость движений, размяла наше косное застывшее тело, но и только: этого мало; школа может дать больше, и студия заманить ее не в силах¹⁶⁾; она — только часть цѣлого, и, как бы ни были талантливы руководители студии, к театральной карьере они еще не готовят молодежь.... Вь этомъ — опасная сторона увлечения неизбежно односторонними задачами студии...

См.—Репетиция вь „Студии“ г. Мейерхольда. (Бирж. Вѣдом. (веч. вып.) 10 февр. 1915 г.). 9-го февраля избранная публика имѣла возможность посмотреть репетицию 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 *comedia dell'arte*¹⁷⁾, и по сравнению съ прошлогодней постановкой „Незнакомки“ г. Блока онъ дѣлаетъ большой шагъ впередъ¹⁸⁾. Зрѣлище, какое онъ далъ, подкупало своею красочностью и пестротой, разнообразіемъ, наивностью, рождающей улыбку. Съ самаго начала вь это настроение ввела примитивно-забавная интермедия Сервантеса „Саламанская пещера“. Ея преимущество обычными постановками этого жанра — вь совершенной ясности и округленности забавной фабулы о томъ, какъ мужъ, неожиданно вернувшійся домой, засталъ у жены гостей, а чужая находчивость превратила ихъ вь 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 вь нѣкоторый ущербъ спектаклю, который по существу своему долженъ быть легкимъ, воздушнымъ, ласково-развлекающимъ. Хорошенькія лица юныхъ актрисъ и танцовщицъ, озорная

ной программы. Вь иныхъ областяхъ задачи Школы достигаются вь Студии полнѣе, чѣмъ вь такъ называемыхъ театральныхъ школахъ; но все это лишь попутно съ преслѣдованіемъ основной цѣли, которую поставила предъ собою Студія.

17) Ни вообще, ни на вечеръ 12 февраля Студія не задавалась реставрационными 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, вь 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-чъ. Театрально алхимии (Студія В. Мейерхольда). („День“, 15 февраля 1915 г.) Высшія цѣнности создаются не ретортными опытами вь студіяхъ, а проявленіемъ живого природнаго таланта и вдохновеннаго творчества души²²⁾. И если алхимическія²³⁾ исканія привлекаютъ наше сочувственное вниманіе и интересъ, то не вь силу вѣры вь конечный ихъ результатъ, а лишь изъ уваженія къ вложенному вь нихъ проникновенному труду и изъ признанія возможности попутныхъ счастливыхъ случайностей, могущихъ быть полезными вь настоящей и плодотворной работѣ²⁴⁾. Вотъ именно съ такими упорнымъ алхимическимъ трудомъ и съ такими счастливыми случайностями, имъ рожденными, пришлось намъ вчера столкнуться вь ласково-привѣтливомъ залѣ на Бородинской улицѣ. Анализу непосягаемыхъ глазъ открылись вчера всѣ, собранныя во-едино, достиженія главы русской театральной алхимии Мейерхольда. Первое впечатлѣніе поражаетъ. Это легкое, граціозное отступленіе отъ всѣхъ традицій театра²⁵⁾ кажется таинственно-естественнымъ и пріятнымъ, эти гойевскія²⁶⁾ движенія и позы вь Сервантесовской интермедіи кажутся такими изысканными и вь то же время умѣстными, эти архаическіе приемы буффонады такими современными, что вся эта эпизодическая, капризная „студія“ на мгновение начинаетъ казаться какимъ-то большимъ, важнымъ и

20) ?

21) ?

22) Относительно „творчества души“ ср. Любовь Гуревичъ *ras-sim*.

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

24) Да, мы видимъ: многое изъ нашихъ „алхимическихъ исканий“ проникаетъ уже теперь отдѣльными чертами вь 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 вь видѣ настоящей плодотворной работы.

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

26) Развѣ?

нужным театром. Но мгновение быстро улетает. Во всех следующих за „Саламанской пещерой“ этюдах, пантомимах, интермедиях, рисующих итальянский народный театр XVIII века²⁷⁾, столько нарочной наивности, столько надуманной безпретенциозности, столько неискренней примитивности, что все эти бешеные фарандолы²⁸⁾, арлекинские ужимки, сантиментальная фантазмагория остаются беззвучно далекими от чаяний и волнений зрителей. Они начинают понимать, что демонстрируемое золото не выдержит химического анализа и ценностью своей не оправдывает затраченного на него труда. Правда, оно сияет моментами ярко. Транскрипция Гамлета в пантомиму прямо обязательна в своем парадоксе, пластичность отвлеченных фигур совершенно исключительна по изысканности, а единичные детали доносят до нас аромат цыгов „галантного“ века. Но узаконенной пробы театрального искусства на все эти интермедии, этюды и пантомимы поставить все же нельзя²⁹⁾. Исполнителями всех этих *cariccio* явились молодые актрисы и актеры, неопытные, почти любители. Среди них выделялась г-жа Дзюбинская, нжно-пластичная, с намечающимся гибким и трогательным дарованием. Премьер г. Нотман только приятен.

Любовь Гуревич. 1-й вечер студии Мейерхольда. („Речь“, 15 февраля 1915 г.) В своих теоретических и практических исканиях последних пятнадцати лет Мейерхольд крепко держался за одну мысль: театр не должен быть реалистическим. Реалистический, даже неореалистический тонко-художественный театр Мейерхольд отвергал³⁰⁾ с упорством фанатика, впадая в ту же односторонность, какую проявил бы, например, в литературе любитель фантастической поэзии, отвергнув творчество Тол-

27) За исключением „Уличных фокусников“ (см. Журн. Д-ра Дапертутто, 1914, № 6-7, стр. 108 прим.), все следовавшая за „Саламанской пещерой“ этюды и пантомимы (никаких интермедий послѣ „Саламанской пещеры“ не исполнялось) ничего общего не имели с итальянскими народными театром XVIII века.

28) Фарандоль не было. Что разумѣть г-н А. Ш-чъ под „бешеными фарандолами“?

29) От узаконенных проб Студия вообще охотно и отказывается; в особенности же от проб того „театрального искусства“, которое разумѣть г-н А. Ш-чъ.

30) В реалистическом театре отвергался его постоянный уклон в сторону

стого. Его безпечная душа, ярко отразившая на себе черты эпохи, которой он принадлежал, — с сильным уклоном к расусудочности, с характерным для декаданса тяготѣніем к экзотическому, остроуму, к тому, что не похоже на „прѣсную“ действительность, на слишком привычную современность, — не является, в глубоком смысле этого слова творческой душой³¹⁾. В своей художественной деятельности Мейерхольд почти всегда исходит не из непосредственных внутренних озарений и творческих обрѣтений, а из чисто умственных формулировок³²⁾ — зачастую, правда смутных, ибо теоретиком он не рожден³³⁾. В своих художественных поисках, нащупывая для театра то, что отъѣдало бы его модернистическим вкусам, он в последние годы усердно ворошил историю сценического искусства, заимствуя у „старинного“ театра те формы его — арлекинаду, *Commedia dell'arte*, пантомиму³⁴⁾ — которые, по многим причинам, вышли из употребления в „культурном“, общепризнанном театре и лишь с трудом, можно сказать — искусственно, вновь прививаются к нему, хотя в народных зрелищах все еще странь и продолжают сохранять свою силу. Это стремление возродить многие виды искусства, утраченные нашей интеллигентской художественной культурой³⁵⁾, характерно не для одного только Мейерхольда, а для всего современного искусства, и нельзя не чувствовать, что это движение может, действительно, обогатить нашу художественную жизнь. Но нельзя забывать и того, что невозможно так просто, „извне“, путем заимствования из старины или из народной жизни, восстановить для интеллигентского исполнителя и интеллигент-зрителя³⁶⁾ утраченные ими формы искусства³⁷⁾, а нужно, чтобы в душу исполнителя и в душу зрителя вновь ожили те чувствования, те свойства, из которых вытекают осо-

анти-художественного натурализма (напр. постановка пьесы Чехова в натуралистическом театре). Вообще же, отвергать какой-нибудь театр, который нравится г-жѣ Любови Гуревич, еще не значит разойтись с „тонко-художественностью“.

31) Откуда („сильный уклон к расусудочности“) „не являются творческими душами“: Скрябин, Верхарн, Гонзаго... Откуда („тяготѣніе к экзотическому“) не являются творческими душами: Гоген, Гюисманс, Игорь Стравинский...

32) ?

33) ?

34) Напомним, что „формы старинного театра“ таковы: 1) арлекинада, 2) *Commedia dell'arte*, 3) пантомима. Значит, формы книжного шкафа будут таковы: 1) книги, 2) полки, 3) дверцы.

35) „Интеллигентская художественная культура“ — единствен-

бенности утраченных художественных форм, и чтобы народились соответственные таланты. Первый спектакль Студии Мейерхольда естественным образом полна в душъ всё эти мысли. Человекъ, одаренный какимъ-либо художественным инстинктомъ, не можетъ не почувствовать, что многие элементы сценическаго искусства, отброшенные патентованнымъ „сервизнымъ“ 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 ³⁶⁾ (у Сервантеса есть лучшая интермедія) 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 — хоричнево-красныхъ съ оранжевой и зеленой расцвѣткой для мужчинъ, черныхъ съ брусничнымъ и оранжевымъ для женщинъ. ³⁷⁾ Есть прелесть въ этихъ быстрыхъ, свободныхъ движеніяхъ подь музыку — въ стремительномъ бѣгѣ черезъ всю залу, по проходамъ между стульями зрителя, въ ловкомъ вскакиваніи снизу вверхъ на эстраду, въ легкомъ спрыгиваніи, 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. Неволяно вспомнились, 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 1 вечеру Студіи, создали своимъ отношеніемъ къ игрѣ комедіантовъ именно тотъ зрительный залъ, для котораго и будетъ Новый Театръ, подлинно народный театръ.

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 смыслъ гримовъ и жестикюляцій, — 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, аффективного 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 аффективного воображенія Студія Мейерхольда не нашла и повидимому, даже не искала своихъ путей. Между тѣмъ, въ такого развитія артист сцены всегда принужденъ будеть — 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 mollettière'ами; у женщинъ — темно-лиловой 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 переживается дѣйствующими лицами“. Комедіантъ Студіи всегда занятый изображеніемъ простѣйшихъ схемъ простѣйшими

томима же, сочиненная современным человеком, с его внутренней сложностью, индивидуальной утонченностью, нецельностью и разсудочностью, не может не быть двойной мудрености, и на спектакль Мейерхольдовской Студии это отсутствие эмоциональной примитивности и общедоступности в самом сюжете пантомимы, при недостаточной убедительности и силе выразительных средств исполнителей, утомляло зрителя. Он переставал следить за содержанием исполняемого, а, следовательно, и оценивать художественность самого исполнения.⁴²⁾ Он видел перед собою сложную кабриолетку каких-то условных жестов и любовался только игрою красочных пятен на сцене и на ковры перед сценою, стремительностью движений, акробатическою ловкостью некоторых прыжков и вывертов, гибкостью и грацией отдельных молодых тел, красотой некоторых удачно найденных фигур массового танца. И снова и снова думалось: все это могло бы быть прелестно, увлекательно для каждой художественно-впечатлительной души, если бы тут было больше соответствия между замыслом и средствами исполнения, если бы побольше богатой эмоциональной художественной непосредственности и простоты и не столько мудрящей разсудочности, — словом, если бы перед нами были настоящие яркие таланты, рожденные для воскрешения этого вида искусства, в котором сливаются и переплетаются элементы изящного акробатизма, танца и драмы.

Зигфрид, Эскизы (Петр. Взд. 14 февраля 1915 г.) Третьего дня мне довелось присутствовать на безконечно интересном спектакле. Дело происходило в Студии Вс. Мейерхольда, этой лаборатории новых сценических возможностей. До сих пор мы только слышали о том, что талантливый, одаренный высшей мерой художественного вкуса, режиссер Александринского театра производить там

способами, не тратить времени на бесполезное отыскивание сложного там, где нет сложного.

⁴²⁾ "...то в сторону подражания старинным сюжетам, то в сторону разсудочности"... У профессора Оллендорфа можно вычитать еще и такую мысль: "мой брат гулял по саду, но я никогда не бывал в Париже".

⁴³⁾ Хорошо, что зритель "переставал следить за содержанием исполняемого (это было в плане постановки эюдов и пантомимы), но уж вина самого зрителя, если он терял критерий художественной оценки самого исполнения.

какие-то весьма своеобразные опыты. Но в минувший четверг, на первом вечере Студии, происходившем в чрезвычайно подходящем для всякого рода интимных представлений новом зале инженеров путей сообщения, мы увидели результаты этих опытов: нам были показаны интермедии, этюды, пантомимы, мы были введены в атмосферу нового сценического мастерства, оригинального, заманчивого, так безконечно непохожего на все то, что мы обыкновенно видим на театре. Не было никаких кулис, рампы, софитов, суфлерских будок, весь безудержно сложный современный сценический аппарат отсутствовал; налицо имела лишь эстрада с одною дверью по средине и двумя боковыми лестницами в зал и просцениум, очерченный полукругом синевато-синяго сукна на полу зала, так что помывавшиеся по бокам передние зрители могли послать похвалиться, что они по древнему обычаю сидели с ногами на просцениуме. В такой обстановке были разыграны сначала "Саламанская пещера", интермедия Сервантеса, единственная пьеса спектакля со словами, причем весь план ее постановки принадлежал Н.В. Соловьеву, ближайшему помощнику Мейерхольда, а затем целый ряд пантомим⁴⁴⁾. В стиль последней были проведены даже две сцены из "Гамлета": "Мышеловка" и "Офелия": оба произвели очень хорошее впечатление, особенно вторая, благодаря Бочарниковой, которая в экспрессивной пластике своего тела сумела с большой тонкостью выявить всю смуту души несчастной дочери короля. Вообще результаты, достигнутые Студией, весьма удачны. Форма почти везде интересна... Если не везде она богата содержанием, то в том бы может повинен материал недостаточно гибкий и не обладающий тем внутренним горением, которое составляет основной признак таланта и одно только может одухотворить форму.

⁴⁴⁾ Представление "Саламанской пещеры" происходило в обстановке иной, чем исполнение остальных №№ программы. См. Журн. Д-ра Дапертутто, № 6—7 (1914), стр. 106.

Временами, например, там, где должно было быть смешно, необходимое впечатление не достигалось потому, что смешно не было в данный момент в самой душе актеров, или „комедантов“, как величают их афиша Студии. Ритм тѣла шелъ навстрѣчу заданію, но, очевидно, недостаточно развивался для того, чтобы заставить проснуться въ душѣ соответствующія 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 сценический 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 подкажетъ и всѣ наиболее уточненные оттѣнки рѣчи, — безразлично, будетъ ли она обычной словесной въ драмѣ и комедіи, или построенной на музыкальной основѣ, какъ въ оперѣ. Справедливости сказаннаго никто не доказываетъ съ большою безспорностью, чѣмъ Шаляпинъ. Прослѣдите только за ритмомъ его тѣла въ Сусанинѣ, Олофернѣ и Базиліо, — трехъ роляхъ, имѣющихъ минимальное количество точекъ соприкосновения 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? Практическій 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 чело-вѣчскія 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 театралныхъ дѣятелей только и есть свѣту въ окнахъ, что аншлагъ у кассы: „Билеты всѣ проданы“. Живоу, бодрому, яркому искусству этимъ лишь роется темная могила...

47) Пантомима не цѣль, а одно изъ средствъ.

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 клапесина... ⁴⁸⁾ Вы умиляетесь! Развѣ нѣтъ? Если вы хоть сколько-нибудь лирикъ, вы любите все, 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. — безпощадный человѣкъ въ наилучшемъ смыслѣ этого слова. Онъ ошибается, онъ ошибается

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

каждый день и на каждом шагу, но даже в ошибках своих являлась нам образцы пламенной любви к искусству, в котором, согласно древнейшему миеу, нашёл вторую половину своей души. Вечером воскресил на наших глазах средневековых комедантов⁴⁹. Частю во время действия я съ любопытством слѣдилъ за выраженіемъ лица зрителей и повсюду видѣлъ улыбки. Иногда только ироническія усмѣшки. Было забавно! Но въдь это-то и нужно было! Въдь къ этому и стремились авторы и комеданты XVI и XVII вв. Философскихъ заданий 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. Комедантъ средневековой пьесы былъ и актеромъ въ нашемъ смыслѣ слова, и фокусникомъ, и акробатомъ. Ему вмѣнялось въ обязанность развѣсѣть, иногда напугать, но больше разсмѣшить почтенную публику. Только это! Въ представленныхъ вчера пантомимахъ и этюдахъ было чрезвычайно много элементарнаго развлечения. Студія составлена изъ интеллигентныхъ силъ, чувствующихъ стиль эпохи. Любовь къ дѣлу даётъ себя знать какъ въ общемъ, такъ и въ частности. Успѣхъ, выпавшій на долю исполнителей и В. Э. Мейерхольда — вполне заслуженъ. Несмотря на нѣкоторое однообразие представлений, всѣ фрагменты оставили прекрасное впечатлѣніе. Наибольше 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. К. Въ студіи В. Э. Мейерхольда.
(Петр. Курьеръ, 10 февраля 1915 г.) Вчера

49) Вечеръ Студіи не ставилъ себя цѣлью воскресить игру средневековыхъ комедантовъ. Къ тому же средніе вѣка—это одно, а клавишинъ и XVIII в.—это дѣло совсѣмъ другого порядка.

50) На языкѣ средневековой латыни: *histrio* — гистріонъ.

днемъ состоялась генеральная репетиція перваго вечера театральнаго 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 комедантами студіи интермедіи, этюды и пантомимы произвели прекрасное впечатлѣніе. Несмотря на кратковременное существованіе студіи, уже въ настоящее время можно говорить о несомнѣнно яркихъ интересныя достиженияхъ ея руководителей. Заранѣе можно предсказать успѣхъ предстоящаго вечера, особенно такимъ сценическимъ импровизациямъ, въ духѣ итальянской *comedia dell'arte*, какъ „Уличныя фокусники“, „Дѣв 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 „комедантовъ“ съ резко выраженной творческой индивидуальностью. Въ этомъ отношеніи достойна также вниманія пантомима „Арлекинъ—продавецъ палочныхъ ударовъ“.

Безъ подписи. „Комеданты“. 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 были въ программѣ „комедантами“, а самъ В. Э. Мейерхольдъ и его „помощникъ“, В. Н. Соловьевъ—„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 просцениумъ, покрытый полукругомъ синяго сукна. Декорацій не было: были лишь въ нѣкоторыхъ интересахъ и пантомимахъ „намеки“ 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 (напоминающие комедіантовъ старинныхъ итальянскихъ арлекинадъ), а „комедіантки“ — въ синіе туалеты, съ цвѣтными поясами⁵²⁾. Послѣ шедшей въ началѣ вечера интермедіи Сервантеса „Саламанская пещера“, которая была, такъ сказать, „говорящей картиной“, передъ публикой прошла 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 напечныхъ 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 неизвестно, кто кого провѣлъ“ (двѣ торговли съ яблоками и воръ) и „Фрагментъ къ китайской пьесѣ „Женщина, кошка, птица

51) ?

52) См. sub. 59)

и змѣя“. Уже по однимъ заглавіямъ можно судить, насколько трудно пересказать содержание всѣхъ этихъ „этудовъ и пантомимъ“... Достаточно будетъ сказать, что задача, предложенная г. Мейерхольдомъ ученицамъ и ученикамъ, была многотрудная: имъ приходилось постоянно прыгать съ эстрады на „просцениумъ“ и обратно, бѣгать въ запуски, разыгрывать настоящие „выходы клоуновъ и клоунессъ“, (какъ напимѣръ, 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. Малевинскаго, по добравшаго 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.

↓ Translator
rudo

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 пѣона въ ямбическомъ стихѣ. Пѣонъ какъ самостоятельный размѣръ, въ связи съ вопросомъ о пѣонизаціи ямбическаго и хорейскаго стиха. Разнородные размѣры—случаи переменнаго метра. Цезура. Цезура и дѣреза 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), гекзаметръ. Пауза въ современномъ русскомъ стихѣ (А. Блокъ и его творчество). Понятіе о строфѣ. Строфа и антистрофа въ древне-греческой хоровой лиричѣ. 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 метрическій и ритмическій разборъ предложенныхъ однимъ изъ учащихся Студіи (Г. Г. Фейгинымъ) стихотвореній А. Блока „Дѣвушка Пѣла въ церковномъ хорѣ“ и З. Гиппиусъ „О, ночному часу не вѣрьте!“ При этомъ былъ рассмотрѣнъ вопросъ о появленіи въ русской метричѣ кромѣ признаваемыхъ школьными учебниками ямба, хорей, дактиля, анапеста, амфибрахія и пѣоновъ новыхъ для русскаго стиха, болѣе сложныхъ стопъ—пиррихія, спондея, молосса, амфимакра, дихорей, дѣямба и хорѣямба, 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-метрическая и тонико-ритмическая. Элементы чистой тоники въ народномъ стихѣ. Значеніе послѣднихъ ритмическихъ достижений русскаго стиха). Въ качествѣ примѣра античной метрики и строфичности былъ разобранъ пародъ изъ трагедіи Софокла „Электра“ въ переводѣ О. 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. Звукоподражаніе. Ассонансъ—аллитерація. Риѣма и ея подраздѣленія по степени полноты. Понятіе объ опорной согласной, основаніи риѣмы и конечной опорѣ. Размѣщеніе риѣмы въ стихѣ. Мужскія, женскія, дактилическія и четырех-сложныя риѣмы. Особые случаи риѣмованія: внутренняя риѣма, начальная риѣма, строчная риѣма; риѣмы вѣтвистыя и возвращающіяся. Эволюція риѣмы 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 прозодія 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, тріолета, газелы и т. п. оставлены безъ рассмотрѣнія, какъ не имѣющія отношенія къ театру.

Стихомиея. Хоровые 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. Танцевально-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. Рيمованный и неримованный стихъ на сценѣ. Цезуры въ читкѣ актера. Отношеніе актера къ украшеніямъ стиха—ассонансамъ, аллитераціямъ, римѣ и т. п.

Послѣдніе въ истекшемъ сезонѣ часы занятій были посвящены выработкѣ ряда практическихъ приемовъ 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 импровизированной 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-

зиционные работы*) Съ этой цѣлью комедіантамъ Студіи была предоставлена новая площадка, рѣзко отличающаяся отъ той, на которой они привыкли работать въ періодъ до спектакля. Взявъ двухъ плоскостей: 1) сцены на возвышеніи съ двумя боковыми сходами и 2) просцениума, находящегося 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 извѣстные 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 впослѣдствіи 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 Ильашенко—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 традиционными 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), наряжая 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 наказать стариковъ, переодѣваются въ женскіе костюмы.

На этой же площадкѣ, въ традиціяхъ втораго 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 зрительной, 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“.

Студии: 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. Нѣкоторые участники Студіи (Бочарникова) пробовали приступать къ разрабѣткѣ стихотвореній съ болѣе разнообразной метрикой.

Программу занятій зимы 1914—1915 года прослушала и оказала, какъ выяснилось на повѣркѣ, произведенной руководителями Студіи 31 Апрель, 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 орусомъ становится маленький прелюдъ, а не Мистерія, строенію которой Скрябинъ отдалъ всѣ свои силы. Но удивительно: въ траурѣ облекся міръ музыкантовъ и міръ поэтовъ. Только почему не видимъ мы траурныхъ знаменъ на такъ называемыхъ Театрахъ-Храмахъ? Почему борящаяся 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 атихъ 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 дѣлалъ 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 сплываются. Вотъ завѣтъ такъ неожиданно покинушаго 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-

панных сочинений покойного композитора. После музыкальной программы читались стихи, посвященные памяти Скрябина, — Геркеном (свои) и Вогаком (Вяч. Иванова). А. Н. Брянчанинов произнес речь — воспоминание.

26 января 1915 года в Москве скончался художник К. К. Перухин, громадную часть своих работ посвятивший Италии и, в частности, Венеции. В сезон 1915—16 гг. предполагалось устроить посмертную выставку картин художника.

В Александринском театре 23 апреля состоялся прощальный бенефис Ю. Э. Озаровского. Был дан в первый раз „Стойкий принц“ Кальдерона, в переводе К. Д. Вальмонта, в постановке В. Э. Мейерхольда, с декорациями и костюмами А. Я. Головина и с музыкой В. Г. Каратыгина. Роли на первом представлении были распределены так: Дон Фернандо — г-жа Коваленская; Дон Эрик — г. Вильев; Дон Хуан Кутиньо — г. Вертышев; Царь Феса — г. Константинов; Мулей — г. Лешков; Брито — г. Смолич; Альфонсо — г. Студинцов; Труданте — г. Озаровский; Феникс — г-жа Стахова; Роза — г-жа Шигорина; Сара — г-жа Рашевская; Эстрелья — *; Селима — *; Селин — *; 1-й паж — г. Локтев; 2-й паж — г. Казарин. В „Стойком принце“ были заняты комедианты Студин (Нечев), Нотман, Смирнов, Шульпин, Шербаков, исполнявшие роли мажоров и слуг просценума. В заключение шел второй акт „Дон Жуана“ Мольера. Роль Пьеро, как и всегда прекрасно, сыграл г. бенефициант, показав блестящую технику. Роль Сганареля в первый раз исполнял В. Н. Давыдов.

В Великом посту в Михайловском театре в серию спектаклей для учащейся молодежи была поставлена „Школа злословия“ Веселая пьеса Шеридана в этой постановке много проиграла в силу того, что в первых: — актеры ее исполнявшие не соблюдали стиля игры английской комедии, где слова органически не связаны с действием, и во вторых: — от искусственного соединения более десятка мелких сцен шеридановского текста в четыре длинных и утомительных акта.

В Александринском театре, в апреле, труппа чествовала юбиляров: А. Е. Осокина, Ф. Ф. Полякова и Н. П. Шаповаленко. Дятельность этих артистов всецело связана с историей Александринского театра.

3-го марта в театре „Музыкальной Драмы“ была поставлена опера Россини „Севильский цирюльник“. По своей идее постановка должна была воспроизвести итальянскую орэгга-буффо начала прошлого столетия.

К сожалению, попытка эта оказалась совершенно неудачной. Находясь в отношении к рецитативу недостаточно выразительными в музыкальном отношении, режиссер вычеркнул их и заменил текстом Бомарше, не считаясь с тем, что стиль оперы, несмотря на общность сюжетов совершенно противоположен стилю одноименной комедии. Вследствие этого ничто не оправдываемое смешение стилей спектакль приобрел тяжеловесность, которая усугублялась тем, что оперные артисты оказались совершенно неподготовленными к выступлению в драме и, подчас, производили тягостное впечатление однообразной чуждой и невыразительной игрой. В стремлении приблизиться к итальянской буффонаде, режиссер внес на сцену много шума и суеты, но не было искристого веселья и легкой грации, составляющих основу подобных представлений. Комические персонажи, явно не понимая смысла преувеличенной пародии, давали грубо-шаржированные и отнюдь не смешные образы. Совершенно неудачна попытка сделать из Бартоло нечто вроде Доктора импровизованной комедии, также как непонятно, почему понадобилось из плута и пройдохи Базилло сделать карикатуру на русского семинариста.

Недавно в Милане, во дворе герцога Висконти ди Модроне, была поставлена пантомима Клода Дебюсси „Игрушечный магазин“ с музыкой ее автора. Эту пантомиму, написанную для фортепиано, исполняли марионетки, которыми управлял знаменитый мастер Пеко. Пьеса была смонтирована художником Константином.

В московском Камерном театре была поставлена пантомима М. Кузмина „Дом Св. Духа в Толедо“. Главную роль исполнила г-жа Коонен. Художник — Павел Кузнецов.

В Михайловском театре, в воскресенье 26 апреля была с благотворительной целью поставлена комедия Бернарда Шоу „Пигмалион“. Главные роли исполнили: Профессор Генри Хайгинс — г. Горинь-Горинцов; Альфред Дулитль — г. Давыдов; Элиза — г-жа Россина-Исарова; полковник Пикинг — г. Вертышев. Исполнение роли Элизы г-жей Рощиной-Исаровой настолько значительно, что будет жаль, если данное представление останется единственным.

В театре „Комедия“ была представлена пьеса В. Н. Соловьева „Ожерелье королевы, комедия в 3 актах в английских нравах, написанная русскими, никогда не видавшими берегов Темзы.“ О существе пьесы говорить еще рано, так как она играна с рукописи и до выхода ее в свет в печатном виде автор может переработать и довершить ее; „газель“ же ее составляет удачная попытка автора, не насилая вполне современной формы комедии, вкратить в нее ряд незаслуженно забытых „своиственных театру“ изобразитель-

ных приемов, вплоть до остроумно построенного заключительного *plausum date*, вложенного в уста негра Боби, персонажа, дающего движение развитию действия, подобно неугомонно действующему Бригеллу. В этом отношении пьеса В. Н. Соловьева может оказаться любопытным и достойным подражания опытом.

В Студии Московского Художественного театра и в этом году показаны нам "Калики перехожие" г. Волькенштейна. Автор и режиссер позволили себе ввести в представление подлинные религиозные обряды—прием возможный в Мистерии и неуместный как в театр, так и в написанном для театра драматическом произведении. Впрочем, отсутствие в пьесе и нарастания действия, и разрешающего момента исключают возможность отнести ее к какому бы то не было виду драматических произведений, а тем более к трагедии, как указано в афише.

Великопостная гастроль у нас "Летучей мыши" Н. Ф. Баллева показали, что это театральное учреждение представляет собою самый типичный театр миниатюр со всеми специфическими многочисленными недостатками, свойственными этому виду quasi—сценических представлений. Мастерство сценического искусства здесь сознательно обращено в жертву сентиментальной слащавости. Напряженность сценического действия замещена "оживлением лубков" и реставрацией старинных гравюр. Элементы подлинного сценического гротеска противопоставлены грубый шарж и невязкая пародия, бедущая свое происхождение от кривозеркальной "Вампуки". Следуя театральной моде на арлекинов, дирекция "Летучей Мыши" включила в свой репертуар номер "Марionетки", где мы встречаем до нельзя опешенную и до неузнаваемости испорченную парафразу глубокой, основной гофмановской идеи: все люди—марionетки, управляемые невидимой рукой.

Опубликован проект программы "Всероссийского съезда по вопросу об организации народных театров", предполагавшего в Москве этого года. В отделе "Репертуар народных театров" значится, между прочим, "пантомима"; в отделе "технических оборудований сцены" указаны: а) постоянные сцены, б) временная (разборная) сцена, в) передвижная и переносный театр. Упоминается в программах и театр под открытым небом. Желательно было бы, чтобы самыми тщательным обсуждениям съезда подверглись вопросы, связанные с элементами подлинного народного творчества. Сужают ли руководители съезда работу его в сторону особенно заботливого исследования русских балаганов, окончательно забытых и вытесненных теперь театрами кинематографическими и миниатюрными? Успех театра этих двух видов повидному не слишком устойчив, если

ему приходится прибегать к помощи талантливых акробатов и эксцентриков, призванных развлекать публику в антрактах между картинами. Пожелаем съезду широко опубликовать призыв к восстановлению балаганов и на площадях, и на всех их "улах", где красуются теперь вывески разных: "Мажестик", "Мулень-Ружь", "Пикадилли", "Шик", "Эксельсьюр", "Солейль" и т. п.

С мая 1914 г. в Москве начал выходить Журнал Российского Общества Артистов Варьете и Цирка "Сцена и Арена". В № 1 журнала от 29 мая 1914 г. помещена заметка Александра Койранского. "Из мыслей о цирке". Заметка представляет собой развитие мысли бр. Гонкуров, что только в цирке зритель может безошибочно судить о способностях исполнителей. Данное в заметке сопоставление субъективной критики—в современном театре—с объективной, основанной на точно выполненной работе, — в цирке—делает заметку чрезвычайно для нас важной.

На закрывшейся выставке "Мир Искусства" для театра предназначена лишь незначительная часть работ. Из них приходится отметить немногое. Рerих дал интересные эскизы декораций к "Князю Игорю". Декорация "Затмение" обращает на себя внимание простотой и умным применением транспаранта для достижения нужного сценического эффекта. Эскизы декораций к "Сестре Беатрисе" не принадлежат к лучшим работам художника. Очень хороши представленные Добужинским эскизы декораций к инсценировке "Бцов" московским Художеств. театром. Простота, почти схематичность, этих эскизов выгодно отличает их от обычных постановок Художественного театра. Совсем неудачны эскизы декораций к Дягилевским балетам. Театру посвящены все работы Судейкина. Ни одна из них не предназначена служить целям определенной постановки, но каждая в отдельности (как-то: кукольный театр, пастораль) решает известную театральную задачу. Для нас особое значение имеет картина "Венецианский театр". Художник не указал в каталоге, какого века и какого направления венецианский театр имеет он в виду. Лишь отдельная деталь—бауца, необходимая в венецианском обиходе (а не театре) XVIII в., дает возможность разгадать эту загадку. Однако в картинах нет ничего собственного ни одному из направлений венецианского театра XVIII в. — Отдельные работы для театра выставили: А. Бенуа (не плохой эскиз декорации для "Жизели"), Билибин, Гранди, Кустодиев.

КНИГИ, ДОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ.

„Аріонъ“. Кн. 1. Москва—Кіевъ, 1915.

„Съвременныя 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 пріяный букетъ именъ, собственно для насъ примѣчательно „Дѣйство о Теофилѣ“, переведенный А. А. Блокомъ со старофранцузскаго мираклъ труппера XIII вѣка Рютбефа. Издавна излюбленная въ средніе вѣка легенда о видамъ Теофилъ, потерявшемъ свою должность и, чтобы вернуть ее, продавшемъ душу дьяволу, но тутъ же раскаившемся и возсоединившемся съ Господомъ благодаря заступничеству Пресвятой Дѣвы, — еще въ X вѣкѣ рассказана латинскими стихами, въ формѣ поэмы, саксонской монахиней Тротсвитой (Hrotswitha) — Роза Бѣлая, той самой потѣсой — драматургомъ, чьи пьесы еще не столь давно были такъ трогательно представлены въ Парижѣ марионетками театра Синьора на улицѣ Вивьеннъ. Грузоватое терпкое дарованіе, пронизавшее раннія задорныя фаблю и хлесткіе дѣбаты и testamentъ молодого трувера, уже только мерещатъ въ мираклѣ, составленномъ на склонѣ лѣтъ, когда Рютбефъ, примиренный съ церковью, отдался сочиненію духовныхъ стиховъ и житій святыхъ. Все же небольшое число отрывковъ, извлеченныхъ, благодаря исключительно мужской римѣ, стиховъ и короткихъ, быстро сменяющихся сценъ, даетъ напряженное и стремительное дѣйствіе. Въ монологахъ Теофила въ силѣ колебанія („...изумаетъ, что отречься отъ кардинала — дѣло нештучное“) и въ сценѣ раскаянія („здесь раскаивается Теофилъ“; переданъ искусно градуированный подъемъ, переходящій почти въ изступленіе въ молитву, 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 грубость его языка.

Григорій Фейгинъ.

„Сцена и Арена“. Журн. Росс. Об-ва Артистовъ Варьета и Цирка №№ 1—9 (1914) и 10—12 (1915). Москва.

„Органъ“. Артистическій Ежедневникъ. Варшава №№ 126—131 (1915). „Музыка“. Ежедневникъ. №№ 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 Сандомирскій. „Марина Минхскъ“. Стихи. Предисловіе Арсенія Альбинга. К-во „Жатва“ М. 1914.

Felix Assaourou „Héros de L'Hindoustan et de l'Iran“. Etude comparative. Genève 1915.

Алексіей Ремизовъ. „Весеннее Порошье“. Рассказы. 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 Нодтльскій. „Радость въ страданіи“. Поэзія. М. 1915.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

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

Отдѣленіе журнала въ МОСКВѣ: Садовая, Земляной валъ, д. 31
кв. С. С. Игнатовъ. Тел. 80-26 (обращаться къ Сергію 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“. — Hoffmanniana (1—Вл. Книжнина). — Студія. — Хроника. — Errata.

Кн. 2 (разошлась). Стихи: З. Н. Гиппиусъ, Ѳ. Сологубъ и Вл. Книжнина. — Подрядчикъ оперы въ островы канарскіе (переводъ В. К. Трепѣляковскаго). — 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 комедіи Мольера „Ученныя женщины“ и „Продѣлки Скапена“ на сценѣ Михайловскаго театра. — Hoffmanniana (2—Вл. Книжнина). — С. Редловъ. О трагедіяхъ Софокла въ переводѣ Ѳ. Ф. Зѣлинскаго. — Евг. Зноско-Боровскій. Константинъ Эрбергъ. „Цѣль творчества“. — Анаст. Чеботаревская. О театральныхъ диспутахъ. — Студія. — Хроника. — Errata.

Кн. 3. Стихи: Ф. Сологуба, В. Парноха, Сергия Радлова и Конст. Эрберга.—К. А. Вогака. О театральных масках.—Евгений Зноско-Боровский. Обращенный принц.—К. Миклашевский. Основные типы в „commedia dell'arte.—Владимир Соловьев. К истории сценической техники „commedia dell'arte, 3.—Вл. Лачинов. Искусство и ремесло.—Hoffmaniana, 3.—Сергей Радлов. Новая комедия Менандра, книга Г. Ф. Черетели.—Хроника.

Кн. 4-5. От редакции.—Александр Блок. Кармен.—Вольмар Люцинуз. Арлекин, пристрастный к картам (Интермедия).—Граф Карло Гоцци. Чистосердечное разсуждение и подлинная история возникновения моих десяти театральных сказок. Перевод К. А. Вогака.—В. Соловьев. К истории сценической техники „commedia dell'arte, 4 и 5.—Глоссы Доктора Дапертутто к „Отрицанию театра“ Ю. Айхенвальда.—Влад. Княжнин. О нашем современнике—Аполлон Александрович Григорьев (1822—1864—1914 гг.)—В. С. О книге Геригросса.—Открытое письмо авторов дивертисмента „Любовь к трем апельсинам“ А. А. Гвоздеву.—Несколько слов по поводу постановки лирических драм Александра Блока „Незнакомка“ и „Балаганчик“ в аудитории Тенишевского училища 7—11 апреля 1914.—Студия.—Хроника.—Книги, поступившие в редакцию.

Кн. 6-7. Влад. Княжнин. Стихи о Петрограде.—В. И. Шухаев. Рисунок.—Ю. Бонди, Вс. Мейерхольд, Вл. Соловьев. Огонь (пьеса).—Граф Карло Гоцци. Чистосердечное разсуждение и подлинная история возникновения моих десяти театральных сказок. Перевод К. А. Вогака (продолжение).—Василий Локателло. Игра в приму. Сценарий комедии. Перевел Я. Блок.—Вл. Соловьев. К истории сценической техники „commedia dell'arte, VI, VII.—К. А. Вогака: О книгах „commedia dell'arte“, „Старинные театры“.—А. М. Брянский. Русский Арлекин.—Московские театры: I. Брянский. Русский Арлекин.—Московские театры: II. Зерефер. Зимнее путешествие в некоторые московские театры из Петрограда; III. Сергей Игнатов. Камерный театр („Сакунтала“, „Жизнь есть сон“).—Студия.—Хроника.

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

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

(О ТЕАТРЕ)

выходитъ въ Петроградѣ

съ 1914 г., въ количествѣ 7 книжекъ въ годъ не менѣе четырехъ печатныхъ листовъ кляш., формата in 16°, безъ установленной периодичности. Нѣкоторыя книжки будутъ выходить съ рисунками

3 рубля

(изъ-за границы 6 рублей)

полно, подписчики присылаютъ: Петр., 5-я рота, 28, ин. 8 (Ред. и конт. Журнала Доктора Дапертутто) или лично вносить въ Петроградъ, въ Студию Вс. Эм. Мейерхольда—Бородинская, 6 (понед., среда, пятн., суб., 4—7 ч. в.) и въ квартиру редакціи (ежедневно, 3—4 ч. дня; тел. 532-88).

Подписка, кроме того, принимается въ книжныхъ магазинахъ Петрограда: у Вольфа, Карбасникова, Мелье, Митюркина, Цокова (Ясного), Сулорина, Сытина; въ Москвѣ, у Чекота (Камергерскій пер., 8), въ кн. маг. „Образованіе“ на Кузнецкомъ мосту и у С. С. Игнатьева (Садовая, Земляной валъ, 31).

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

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

Редакторъ-Издатель: Вс. Мейерхольдъ.

Открыта подписка на 1915 г.

ЮЗОВЪ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ЛАПЕРТУТТО
1915. Книга 1—2. Годъ изданія второй.

12
КНИГЪ.

ЕЖЕМЯСЯЧНЫЙ 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. Скрибина. — С. Парнонъ. II. Ожиданіе. Разсказъ. — А. Чапыгина. III. Стихотвореніе. Н. Шапиръ. IV. У лазаретныхъ косякъ. — М. Толмачевой. V. Баллада о честномъ рыцарѣ. Стих. — Н. Венгрова. VI. Передъ ликомъ львовъ. Стих. — И. Кислова. VII. Дача на островахъ. Разск. — С. Ауслендера. VIII. Лоранъ Энрора. Замятки. — А. Гвоздева. IX. Опасность. Разсказъ. — Лоранъ Энрора. Переа. съ франц. X. Литературная лѣтопись. — А. Гвоздева; А. Полянина. XI. Незданіица странницы Вѣдинскаго. — Н. Лернера. XII. Д. С. Мережковский, критикъ. — Б. Эйхенбаума; Ю. Никольскаго. XIII. Письма любви португальской команини. — А. Левинсона. XIV. Московскіе театры. — Я. Тугендхольдъ. XV. Государственный меллоративный кредитъ. — Д. Иллмискаго. XVI. Идея этнической государственности. — Григорій Ландау. XVII. Пропливы и балкаскій нейтралитетъ. — В. Викторова-Топорова. XVIII. Война и государство. (Письма изъ Англіи). — В. Кориненцева. XIX. А. Скрибинъ. — А. Самическаго. 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 въ всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ.

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

Извѣстельница С. И. Чаплина

ЮЗОВЪ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ЛАПЕРТУТТО.
1915. Книга 1—2. Годъ изданія второй.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1915 г.
НА ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЙ АРТИСТИЧЕСКІЙ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛЪ

„ОРГАНЪ“.

Первое въ Россіи специальное изданіе, посвященное театру—варьете, кабаре, цирку, кинематографу и т. п., еженедѣльно выходящее на русскомъ и польскомъ языкахъ. Подписная цѣна: на годъ (52 ном.)—8 р., на 1/2 г. (26 ном.)—4 р.; на 1/4 г. (13 ном.)—2 руб. Подписныя деньги адресоваты: ВАРШАВА, Ординацкая, 13. Редація „ОРГАНА“.

СЦЕНА и АРЕНА.

ЖУРНАЛЪ РОССІЙСКАГО ОБЩЕСТВА АРТИСТОВЪ

ВАРИЕТЪ 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 М. Ф. Бутлеръ.

ВЪ НАЧАЛѢ АПРѢЛЯ ВЫХОДИТЪ ВЪ СВѢТЪ ЧЕТВЕРТОЕ
ТУРБОИЗДАНІЕ:

ВТОРОЙ СБОРНИКЪ ЦЕНТРИФУГИ.

СОДЕРЖАНІЕ: I. Стихи Я. Широкова, Марь Юліана, Бориса Пастернака, Рюрика Иванова, Майи Ньюилье, Константина Олимпина, Сергія Боброва, Федора Платова, Б. Кушнера, Г. Ростовскаго, М. Струве. II. Сергій Бобровъ, Философскій камень Фантаста. — Борисъ Пастернакъ, Черный бокалъ. — Сергій Бобровъ, Академическое изданіе Заратынскаго. — Ртук, Вѣдинскій и Айхенвалль 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 к.
по выходѣ въ свѣтъ цѣна повышается.

ЛЮБОВЪ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ, ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ЛАПЕРТУТТО
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 голъ — 10 руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — 15 руб.
На " — 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 ежемесячно, кромѣ юня и юля (т. е. 10-ю книжками), при прежнему составѣ сотрудниковъ, съ болѣе широкимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и автографовъ и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями, и представляютъ или творчество выдающихся мастеровъ, или художественное направленіе, выставку собраніе предметовъ искусства и т. п. Въ журналѣ 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 наследіемъ прошлаго.

Широко поставленная Художественная летопись «Аполлона» дает современную картину жизни искусства в России и, по возможности, за границей. Постоянные отделы летописи: Русская художественная жизнь (изобразительные искусства, музыка, театр, писемство из Москвы и провинции); Письма из Парижа, Лондона, Италии и т. д. Главная книга: Художественная жизнь за Западом; Россия.

В наступающем подписном году значительно расширятся отделы, посвященные искусству и литературе. «Аполлон» будет, по возможности, откликаться на художественные события, связанные с великой войной.

В розничную продажу поступает самое ограниченное количество экземпляров. Отданные книжки можно получить в Главной Конторе "Аполлона" и в лучших книжных магазинах.

Адрес Редакции — ПЕТРОГРАДЪ, Ивановская, 20. Телеф. 661-79;
Конторы — Разъѣзная, 8. Телеф. 178-69.

Издатели: С. К. Маковский.
М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергѣй Маковскій

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

СТУДИЯ ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА
(1915 — 1916)

Изученіе техники сценических движеній.

Основные принципы сценической техники импровизированной итальянской комедии (commedia dell'arte) и применение в новом театре традиционных приемов спектаклей XVII и XVIII веков.

Музыкальное чтение въ драмѣ.

Практическое изучение вещественных элементов спектакля:
устройство, убранство и освещение сценической пло-
щадки: наряд актера и предметы в его руках.

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

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

Работающие в Студии вносят ежемесячно от 3—5 рублей.

Для роз'яснень телефони: 647-07 (Студія, в часи занятій);
532-88 (Мейерхольд); 456-89 (Вогак).

Хроніка Студії ведеться вь издающемся при Студії журналѣ:
„Любовь къ тремь апельсинамъ. Журналъ Доктора
Данпертуто“.

ВОЗБНОВЛЕНІЕ ЗАНЯТІЙ 1-го СЕНТЯБРЯ.

Адресь Студіи: Бородинская улица, 6.

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

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ
ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ СКАЗОКЪ
ГРАФА КАРЛО ГОЦЦИ

при ближайшемъ участіи *Я. М. Блоха, К. Я. Вогача, В. М. Соловьева, Вс. 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 Вермеля. М. 1915)

СБОРНИКЪ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ Д. БУРЛЮКА И С. ВЕРМЕЛЬ.
Выйдеть въ Августъ 1915 года. Изданіе Студіи Бурлюка и Вермеля.

ПЕЧАТАЕТСЯ КНИГА ЛИРИКИ САМ. ВЕРМЕЛЬ

ТАНКИ

Обложка работы В. Ульяновцева. Рисунки и заставки В. Ульяновцева и Д. Бурлюка.
Изданіе студіи Бурлюка и Вермеля.

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

ВЪ СКОРОМЪ ВРЕМЕНИ ВЫЙДЕТЬ НОВАЯ КНИГА:
К. М. Минлашевскій.

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. Творческий процессъ въ наукѣ и искусствѣ. Часть III. Пресуществленіе). — Искота и свобода. — Цвѣты и кристаллы. — Искусство вожатый. — Тишина. — О воздушныхъ мостахъ критики. — Путь и цѣль въ искусствѣ. — Дитя и гений.

ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИКЪ

(Изъ во-эго-футуристовъ).

ВЫПУСКЪ ПЯТЫЙ.

Содержаніе: Отъ Редакціи. Любимъ изъ «биржевоковъ» — Игорь Съвернинъ. Стихи въ ненастный день. — Дмитрій Крючковъ. Газетный поэтъ (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.