

Любовь къ тремъ
апелсинамъ
Журнал Доктора
Данертуртто'.

4-5-6-7.

ПЕТРОГРАДЪ.

1915.

СОДЕРЖАНИЕ.

	стр.
Стихи: З. Гиппиусъ, К. Бальмонта, Дм. Крючкова, Магда- лины Вериги, Юрия Верховскаго	9
Титъ Маккъ Плавтъ. Близнецы (menaechni), пере- водъ Сергея Радлова	17
Братья Соперники (Li duo fratelli rivali), комедія въ трехъ дѣйствіяхъ. Переводъ и вступительная статья Я. Н. Блоха	117
Вл. Лачиновъ. Гаспаръ Дебюро. Къ исторіи театра Funambules	129
А. В. Р. О провинціальныхъ циркахъ	151
М. М. Жирмунскій. Комедіи Камюэнса	159
Правдивая, но маловероятная исторія о таинственномъ посѣщеніи одной особой знатнаго рода редакціи малоизвѣстнаго журнала, находящагося на площади Казан- скаго собора, о листкахъ, оставленныхъ на редакціонномъ столѣ, объ ученіи пе- дантъ въ коричневомъ фракѣ, о нѣкоторыхъ особенностяхъ нашихъ толстыхъ журна- ловъ и о другихъ событіяхъ, достойныхъ быть раскрытыми	166
Вл. Н. Соловьевъ. Къ вопросу о теоріи сценической композиціи	171
Hoffmaniana.	
I. Э. Т. А. Гофманъ на сценѣ	179
II. Э. Т. А. Гофманъ. „Принцесса Брамбилла“. О пе- реводѣ бар. Энгельгардта	183
III. О вліяніи Гофмана на русскую литературу	184
IV. Принцесса Брамбилла	189
А. Р. „Безумный день или Женитьба Фигаро“, комедія въ 5 д. Бомарше, Камерный театр. Москва	199
Студія.	
I. Къ вопросу о строѣ	203
II. Классъ Вл. Н. Соловьева	206
III. Классъ Вс. Э. Мейерхольда	208
Хроника	213
Объявленія.	
Обложка А. Я. Головина.	

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

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

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

П. В. АННЕНКОВЪ.

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

СТИХИ.

СВОБОДНЫЙ СТИХЪ.

Приманной легкостью играя,
Зоветь, влечетъ свободный стихъ.
И соблазнилъ онъ, соблазняя,
Лѣнливыхъ, малыхъ и простыхъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. гиппиусъ

ЦѢПЬ.

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

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

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

К. ВАЛЬМОНТЪ.

ДЕОДАРЪ.

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

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

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

К. ВАЛЬМОНТЪ.

ВЪ ТЕАТРѢ.

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

дм. крючковъ.

КОЛЬЦО.

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

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

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

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

МАГДАЛИНА ВЕРИГО.

ГODOBЩИНА.

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

ЮРІЙ ВЕРХОВСКІЙ.

БЛИЗНЕЦЫ

(Menaechmi).

Комедія

ТИТА МАККА ПЛАВТА

въ переводѣ

СЕРГѢЯ РАДЛОВА.

Посвящаю этотъ переводъ

моему учителю

Евдееву Францевичу Зѣлинскому.

С. Р.

ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

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

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

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

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

Петроградъ, 1915.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Столовая Щетка (Peniculus), паразитъ.

Менехмъ I

Менехмъ II (Сосикль)

} братья-близнецы.

Эротія, гетера.

Килиндръ, поваръ.

Мессеніонъ, рабъ Менехма II.

Служанка гетеры.

Матрона, жена Менехма I.

Старикъ, отецъ Матроны.

Лекарь.

Рабы (безъ словъ).

Дѣйствіе происходитъ въ Эпидамнѣ.

ПРОЛОГЪ *).

- 1 Желая вамъ, почтеннѣйшіе зрители,
Да и себѣ желаю долго здравствовать!
Вамъ Плавта приношу... не на рукѣ, въ словахъ
И выслушать прошу васъ съ благосклонностію.
- 5 Теперь скажу вамъ вкратцѣ содержаніе.
А вы его прослушайте внимательно.

.....
Такъ всѣ поэты дѣлаютъ въ комедіяхъ:
Всегда въ Аѳины помѣщаютъ дѣйствіе,
Чтобъ все казалось непремѣнно греческимъ.

- 10 А я вамъ не солгу о мѣстѣ дѣйствія.
Конечно, духъ и здѣсь остался греческій,
Но не аттическій а... „сицилическій“.
Но это было только предисловіе.
Теперь расскажъ я передъ вами высыплю,
15 Не горсточкой, не пригоршней, а ведрами,—
Съ такою буду говорить готовностію!
Жиль въ Сиракузахъ нѣкій пожилой купецъ.
Два близнеца родились у него и такъ
Похожи другъ на друга, что кормилица

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

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

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

*) Конецъ пролога намъ не сохраненъ.

Дѣйствіе I.

Явленіе 1-ое.

Паразитъ Столовая Щетка (входитъ одинъ и представляется публикѣ).

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

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

Явленіе 2-ое.

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

Менехмъ I.

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

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

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

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

Менехмъ (въ публику).

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

- 130 У супруги плащъ укралъ я, къ милой отнесу его.
 Вотъ такъ-то надо ловкимъ словомъ хитрой отвѣчать
 женѣ!

Вотъ это подвигъ, это славно, это чисто сдѣлалъ я!
 Я отнялъ плащъ у злой жены, хоть самъ себя ограбилъ,
 А все жъ добычу у врага отбилъ побѣдоносно.

Ст. Щетка (къ Менехму).

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

Менехмъ.

Ой, погибъ, попалъ въ засаду.

Ст. Щетка.

За ограду ужъ вѣрнѣй.

Менехмъ.

Кто тутъ?

Ст. Щетка.

Я.

Менехмъ.

О мой любимый, мой желанный, здравствуй, другъ.

Ст. Щетка.

Здравствуй.

Менехмъ.

Какъ живешь?

Ст. Щетка.

Надеждой на кормильца я живу.

Менехмъ.

Знаешь, трудно было бѣ выбрать для прихода лучшей
часть.

Ст. Щетка.

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

Менехмъ.

Хочешь кое-что увидѣть?

Ст. Щетка.

Коль съѣстное,—хоть сейчасъ.

Сразу увидеть сумѣю, хороша стряпня иль нѣтъ!

Менехмъ.

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

Ст. Щетка.

145 Да, но что мнѣ въ тѣхъ картинахъ?

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

Погляди-ка на меня.

Развѣ хуже чѣмъ орелъ я?

Ст. Щетка.

Для чего такой нарядъ?

Менехмъ.

Нѣтъ, скажи, что я прелестенъ.

Ст. Щетка.

Ну, а гдѣ мы будемъ ѣсть?

Менехмъ.

Нѣтъ, скажи, какъ приказаль я!

Ст. Щетка (неохотно).

Ну, прелестный человекъ.

Менехмъ.

Отъ себя прибавь немножко.

Ст. Щетка (еще неохотнѣе).

И веселый человекъ.

Менехмъ.

150 Ну, еще прибавь!

Ст. Щетка.

Не стану, разъ не знаю для чего!

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

Менехмъ.

Отъ жены укрыться бѣ только, а убить сумѣемъ день.

Ст. Щетка.

А, вотъ это дѣло, только убивать его спѣши—

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

Менехмъ.

Погоди, не прерывай же!

Ст. Щетка.

Замолчалъ, совѣсть нѣмой,—

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

Менехмъ.

Отойди отъ дому.

Ст. Щетка.

Ладно!

Менехмъ.

Ну еще.

Ст. Щетка.

Еще готовъ.

Менехмъ.

Ну еще, отъ дикой лвыцы ты смѣлѣе отступай!

Ст. Щетка.

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

Менехмъ.

Почему?

Ст. Щетка.

Да отъ супруги далеко бѣ умчался ты.

Менехмъ.

Вотъ, скажи-ка.

Ст. Щетка.

Все скажу я, какъ захочешь: да иль нѣтъ.

Менехмъ.

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

Ст. Щетка.

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

Менехмъ.

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

Ст. Щетка.

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

Менехмъ.

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

Ст. Щетка.

Да!

Менехмъ.

170 Чѣмъ же пахнетъ, отвѣчай мнѣ.

Ст. Щетка.

Кражей, дѣвкой и ѣдой.

Менехмъ. *)

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

Ст. Щетка.

Вотъ это такъ!

Менехмъ.

175 Будемъ пить и веселиться мы до утренней звѣзды.

Ст. Щетка.

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

Менехмъ.

Стучись.

Или нѣтъ, постой немножко.

Ст. Щетка.

Что жъ стоять? Попойка ждетъ.

Менехмъ.

178 Ты стучи не очень сильно.

Ст. Щетка.

Не изъ глины дверь небось.

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

Менехмъ.

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

Явленіе 3-е.

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

Ст. Щетка.

Ну, а я?

Эротія.

А ты не въ счетъ.

Ст. Щетка.

Вотъ судьба легіонера, что оставленъ про запасъ!

Менехмъ.

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

Эротія.

Что же, пусть сегодня.

Ст. Щетка.

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

Менехмъ.

Страсть моя, тебя увижу и жену проклясть готовъ.

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

190 А небось, въ ея одежды одѣваться ты гораздъ?

Эротія.

Это что?

Менехмъ.

Для милой розы плащъ укралъ я у жены.

Эротія (обнимая его).

Ахъ, надъ всѣми торжествуешь, потому что лучше
всѣхъ!

Ст.-Щетка (въ публику).

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

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

Ст. Щетка.

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

Менехмъ.

Мнѣ плясать? Съ ума сошелъ ты.

*) Въ длинныхъ плащахъ плясали *синаеді*, танцовщики непристой-
ныхъ танцевъ.

Ст. Щетка (въ сторону).

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

Менехмъ.

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

Эротія.

О спасибо, вотъ достойный всѣмъ любовникамъ при-
мѣръ.

Ст. Щетка (въ публику).

Если всѣ они желаютъ вѣкъ свой кончить нищетой.

Менехмъ (указывая на плащъ).

205 За него недавно сотни для жены я заплатилъ.

Ст. Щетка (въ публику).

Значить, сотни и пропали, здѣсь совсѣмъ простой
расчетъ!

Менехмъ.

Знаешь ли, что я задумалъ?

Эротія.

Рада буду сдѣлать все.

Менехмъ.

Прикажи-ка поскорѣ сдѣлать завтракъ намъ троимъ.

Ст. Щетка.

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

Менехмъ.

И скорѣй!

Эротія.

Ужъ будетъ скоро!

Менехмъ.

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

Эротія.

215 Приходи когда захочешь, будетъ все готово.—

Менехмъ (къ паразиту).

Ну.

Маршъ, за мной.

Ст. Щетка.

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

Эротія.

Позовите мнѣ Килиндра повара сюда скорѣй!

Явленіе 4-ое.

Входитъ Поваръ.

Эротія.

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

Поваръ.

Ладно!

Эротія.

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

Поваръ.

Кто такіе эти три?

Эротія.

Я, Менехмъ и Щетка.

Поваръ.

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

Эротія.

Я сказала, кто такіе, думай самъ объ остальномъ.

Поваръ.

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

Эротія.

Скорѣй.

Поваръ.

Сейчасъ.

Дѣйствіе II.

Явленіе 1-ое.

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

Менехмъ II.

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

Мессеніонъ.

Больше, право, есть—

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

Менехмъ.

Вѣдь знаешь ты, я брата-близнеца ищу.

Мессеніонъ.

Ну, самъ подумай: какъ же намъ найти его?

Шестой ужъ понапрасну годъ скитаемся.

235 Испанію, Иллирію, Массилію,

Все море и всю Грецію Великую,

Италіи морскіе берега мы всѣ

Обѣздили. Булавку, если бъ ты искалъ,

Навѣрное булавку мы давно бъ нашли.

240 Вѣдь мертвого мы ищемъ среди живыхъ людей,
А былъ бы живъ онъ, такъ давно бъ нашли его.

Менехмъ II.

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

Мессеніонъ.

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

Менехмъ II.

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

Мессеніонъ.

Вотъ!

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

Менехмъ II.

- 265 Остережемся. Дай-ка кошелекъ сюда.

Мессеніонъ.

Зачѣмъ?

Менехмъ II.

А страшно за тебя, коль правда все.

Мессеніонъ.

Чего же страшно?

Менехмъ II.

Горе мнѣ доставишь ты.

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

Мессеніонъ (съ обидой въ голосъ).

Что жъ, очень радъ. Вотъ сохраняй. Пожалуйста.

Явленіе 2-ое.

Поваръ (возвращаясь съ рынка).

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

Менехмъ II (съ удивленіемъ).

И тебѣ, кто бѣ ни былъ ты.

Поваръ.

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

Менехмъ II.

280 Нисколько.

Поваръ.

Гдѣ жѣ другіе сотрапезники?

Менехмъ II.

Гдѣ... кто?

Поваръ (улыбаясь).

О паразитѣ говорю твою.

Менехмъ II.

О паразитѣ? Вѣрно, сумасшедшій онъ.

Мессеніонъ (на ухо Менехму).

Я говорилъ вѣдь... много сикофантовъ здѣсь!

Поваръ.

[Иль, можетъ аппетита вдругъ лишился онъ?].

Менехмъ II.

285 Мой паразитъ? О комъ ты вздумалъ спрашивать?

Поваръ.

А Щетка?

Мессеніонъ.

Щетка?—У меня въ мѣшкѣ лежитъ.

Поваръ.

Менехмъ, пришелъ ты слишкомъ рано къ ужину.
Вотъ, съ рынка возвращаюсь...

Менехмъ II.

Отвѣчай-ка мнѣ,

Почемъ здѣсь поросенокъ, чтобы гнѣвъ боговъ
290 Умилостивить?

Поваръ.

Нуммъ—цѣна.

Менехмъ II.

Вотъ нуммъ тебѣ.

Очистись отъ болѣзни этой жертвою.
Вѣдь ты совсѣмъ свихнулся—здѣсь сомнѣній нѣтъ!—
Коль пристаешь такъ страшно къ незнакомому.

Поваръ.

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

Менехмъ II.

295 Килиндръ, Кориндръ—мнѣ все равно! И раньше я
Тебя не зналъ и нынче не желаю знать.

Поваръ.

А ты—Менехмъ!

Менехмъ II.

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

Поваръ.

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

Менехмъ II.

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

Поваръ.

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

Мессеніонъ.

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

Менехмъ II.

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

Поваръ.

Вотъ какъ?

Менехмъ II.

Ну да, конечно.

Поваръ.

Такъ что въ этомъ домѣ ты
И не живешь?

Менехмъ II.

Пусть подохнутъ тѣ, кто тамъ живутъ!

Поваръ (въ публику).

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

Менехмъ II.

Что тебѣ?

Поваръ.

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

Менехмъ II.

Каковъ проклятый! Привязался, мочи нѣтъ.

Поваръ (въ публику).

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

Менехмъ II.

Что?

Поваръ (показывая на корзинку).

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

Менехмъ II.

Что тамъ за Эротіа
Какіе паразиты?

Мессеніонъ.

Вотъ мошенникъ-то!
Чего присталь?

Поваръ.

Съ тобою разговаривать
Не собираюсь. Говорю съ знакомымъ я.

Мессеніонъ.

325 Ой, вижу ясно, ты совсѣмъ помѣшанный.

Поваръ (Обращаясь только къ Менехму)

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

Менехмъ II.

Прошу, лишь убирайся прочь.

Поваръ.

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

Менехмъ.

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

Мессеніонъ.

Берегись еще!

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

Менехмъ II.

Откуда жъ могъ узнать онъ, какъ зовутъ меня?

Мессеніонъ.

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

Менехмъ II.

Что жъ во-время совѣтъ твой.

Мессеніонъ.

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

Менехмъ.

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

Мессеніонъ.

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

Явленіе 3-ье.

Эротія (служанкѣ, стоящей въ дверяхъ ея дома).

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

Я къ нему подойду, начну разговоръ.
Сердечко мое, почему ты стоишь
Передъ входомъ? Въдѣ двери открыты
Всегда для тебя, въдѣ домъ этотъ—твой.
Готово ужъ все, войди, убѣдись,
Какъ ты приказалъ, какъ ты захотѣлъ
И задержки ни въ чемъ больше нѣтъ.

(Видя, что Менехмъ II не хочетъ слѣдовать ея приглашенію, удивленно).

Угощеніе ужъ готово; хотъ сейчасъ къ столу прошу.

Менехмъ II.

Съ кѣмъ ты говоришь?

Эротія.

Съ тобою.

Менехмъ II.

Вотъ какъ? Отчего жъ со мной?

370 Что же общаго межъ нами?

Эротія.

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

Менехмъ II (Мессеніону).

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

Мессеніонъ.

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

Эротія.

Тебѣ чего?

Мессеніонъ.

Познакомилась ты гдѣ съ нимъ?

Эротія.

Тамъ же, гдѣ и онъ со мной,

380 Въ Эпидамнѣ.

Мессеніонъ.

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

Эротія (отворачиваясь отъ Мессеніона).

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

Менехмъ II.

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

Ничего не понимаю.

Мессеніонъ.

Да почуяла она,
385 Что кошель съ собою носишь.

Менехмъ II.

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

Эротія.

Ну, пойдемъ къ столу.

Менехмъ II.

Спасибо, не хочу я что-то ѣсть.

Эротія.

Такъ зачѣмъ тогда велѣлъ ты приготовить намъ ѣду?

Менехмъ II.

Я велѣлъ ѣду готовить?

Эротія.

Паразиту и тебѣ.

Менехмъ II.

390 Что? Какому паразиту? Нѣтъ, помѣшана она!

Эротія.

Какъ какому?—Щеткѣ.

Менехмъ II.

Щеткѣ? Той, что чистятъ башмаки?

Эротія.

Да вѣдь съ нимъ пришелъ ты нынче и принеси въ
подарокъ мнѣ

Плащъ, украденный сегодня у жены.

Менехмъ II.

Постой, постой.

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

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

Эротія.

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

Менехмъ II.

Что жъ я сдѣлалъ, въ чемъ теперь не созаюсь?

Эротія.

Отъ жены своей принесть ты плащъ?

Менехмъ II.

Плаща не приносилъ

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

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

Вплъ на корабль и только вотъ сейчасъ съ него сошелъ.

Эротія.

Нѣтъ, все кончено! Какой тамъ вдругъ корабль?

Менехмъ II.

Корабль какой?

А такой вотъ, что по морю плаваетъ туда-сюда.

Есть и палуба и мачты, снасти есть и паруса...

Эротія.

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

Менехмъ II.

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

Эротія.

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

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

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

Менехмъ II.

Правду говоришь ты.

Мессеніонъ.

Чудеса!

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

Менехмъ II

415 Да, придется согласиться и войти.

Мессеніонъ.

Ой нѣтъ, стой!

Чуть порогъ ты переступишь, пропадешь.

Менехмъ II (Мессеніону, тихо).

Молчи, молчи.

Дѣло начато прекрасно. Я поддакивать начну

418 И добьюсь гостепріимства (Эротіи).

Милая, передъ тобой

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

Эротія.

Паразита будемъ ждать?

Менехмъ II.

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

Эротія.

Съ удовольствіемъ скажу.

425 Милый, знаешь, попрошу я...

Менехмъ II.

Все что хочешь прикажи.

Эротія.

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

Менехмъ II.

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

Эротія.

430 Значить, ты его захватишь?

Менехмъ II.

Непремѣнно захвачу.

Эротія.

Ну войдемъ.

Менехмъ II. -

Сейчасъ иду я. Только съ нимъ поговорю.

(Эротія уходитъ).

Эй, Мессеніонъ, поди-ка.

Мессеніонъ.

Для чего?

Менехмъ II.

Живѣе, маршъ!

Мессеніонъ.

Да зачѣмъ?

Менехмъ II.

Затѣмъ! Я знаю, что ты скажешь...

Мессеніонъ.

Очень радъ.

Менехмъ II.

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

Мессеніонъ (умоляюще).

Господинъ мой, ты не знаешь этихъ женщинъ.

Менехмъ II.

Замолчи!

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

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

Мессеніонъ.

Стой, уходишь? Ну, погибъ.

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

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

Дѣйствіе III. Явленіе 1-ое.

Ст. Щетка (вбѣгаетъ въ отчаяніи).

Мнѣ ужъ больше трехъ десятковъ, а еще ни разу я
Хуже, гаже и постыднѣй преступленья не свершалъ,
Чѣмъ сегодня. Затесался, глупый, въ самую толпу,
Тамъ чего-то зазѣвался, а Менехмъ—и ускользни!
450 И навѣрно ужъ къ подругѣ, позабывъ меня, пошлешь...
Пусть того погубятъ боги, кто придумаль въ первый
разъ

Эти сходки, чтобы время отнимать у занятыхъ.
Пусть бы праздныхъ выбирали, чтобъ на сходки при-
ходить.

454 Съ нихъ бы можно за неявку требовать изрядный
штрафъ.

457 Вѣдь такихъ людей не мало, что одинъ разъ въ день
бдѣть.

На обѣдъ не ходятъ въ гости, не зовутъ, что дѣлать имъ?
На комиціи и сходки пусть заставляютъ ихъ ходить.

460 Вотъ-тогда бы угощенья нынче я не потерялъ.
А ужъ я-то былъ увѣренъ, что какъ слѣдуетъ поѣмъ!
Но войду, быть можетъ все же хоть остатки получу...

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

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

Явленіе 2-ое.

Менехмъ II (выходитъ отъ Эротіи, обращаясь къ
хозяйкѣ, оставшейся внутри дома).
Ужъ будь спокойна, принесу я плащъ тебѣ
Чудесно изготовленнымъ и во время.
Ну, прямо не узнаешь, такъ измѣнится!

Ст. Щетка.

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

Менехмъ II (продолжая не замѣчать присутствія
паразита).

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

Ст. Щетка.

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

Менехмъ II.

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

Ст. Щетка.

Пора въ атаку. Руки такъ и чешутся.

Менехмъ II.

А это кто жъ такое приближается?

Ст. Щетка.

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

Менехмъ II.

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

Ст. Щетка.

Ты дѣло-то дурное ужъ успѣлъ свершить.

Менехмъ II.

Пожалуйста, скажи мнѣ, какъ зовутъ тебя.

Ст. Щетка.

Меня? Да ты смѣешься надо мной еще?

Менехмъ II.

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

Ст. Щетка.

Менехмъ, проснися.

Менехмъ II.

Да не сплю я, кажется.

Ст. Щетка.

Ты не знакомъ со мною?

Менехмъ II.

Не знакомъ съ тобой.

Ст. Щетка.

- 505 Я паразитъ твой, понимаешь?

Менехмъ II.

Понялъ я.

Ты, парень—сумасшедшій; узнаю теперь.

Ст. Щетка.

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

Менехмъ II.

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

Ст. Щетка.

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

Менехмъ II.

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

Ст. Щетка.

Видалъ, конечно.

Менехмъ II.

Поскорѣй проваливай
И отъ болѣзни поспѣши очиститься.

Ст. Щетка.

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

Менехмъ II.

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

Явленіе 3-е.

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

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

Менехмъ II.

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

Служанка.

530 Ты помнишь змѣйку?

Менехмъ II.

Помню, что изъ золота...

Служанка.

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

Менехмъ II.

Вотъ, чепуха-то, право!

Служанка.

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

Менехмъ II.

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

Служанка.

Нѣтъ, и не думалъ.

Менехмъ II.

Вѣрно, и не думалъ я.

Служанка.

Такъ, что жъ отвѣтить?

Менехмъ II.

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

Служанка.

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

Менехмъ II.

Что жъ, я работу оплачу: дай золота.

Служанка.

Нѣтъ, заплати ужъ самъ, а я потомъ отдамъ.

Менехмъ II.

Нѣтъ, заплати сама, а я вдвойнѣ отдамъ.

Служанка.

Дала бъ, да нѣту...

Менехмъ II.

Нѣтъ, такъ подожди пока.

Служанка.

Ну, до свиданья.

(уходитъ).

Менехмъ II.

Такъ скажи, устрою все...

Да такъ, что плащъ и змѣйка будутъ проданы.
550 Ушла служанка? Наконецъ! Закрыла дверь!
Воистину всѣ боги помогаютъ мнѣ.
Но я-то что же медлю? Благо время есть,
Отъ всѣхъ соблазновъ здѣшнихъ убѣгу, скорѣй,
Спѣши, Менехмъ! Живѣ въ путь, ускорь шаги!
555 Вѣнокъ сниму и брошу вотъ сюда, а самъ
Бѣгу направо, чтобы замести слѣды.
Теперь Мессеніона я найти хочу.
Чтобъ передъ нимъ удачею похвастаться.
(Убѣгаетъ, бросивъ предварительно вѣнокъ въ другую
сторону).

Дѣйствіе IV.

Явленіе 1-ое.

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

Матрона.

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

Ст. Щетка.

Постой, постой.

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

Матрона.

Ну, какъ же обойтись мнѣ съ нимъ?

Ст. Щетка.

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

Явленіе 2-ое.

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

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

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

- 580 Они ни во что и патроновъ терзаютъ.
Взявъ долгъ, отрекаются, рады судиться
И рады ограбить,
И рады надуть.

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

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

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

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

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

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

Ст. Щетка.

Что ты скажешь?

Матрона.

А то, что мой мужъ—негодяй!

Ст. Щетка.

Ты слова его слышала ясно?

Матрона.

Очень ясно.

Менехмъ I.

Войду же; тамъ радости ждутъ.

Ст. Щетка.

Погоди, огорченья, быть можетъ.

Матрона.

Этотъ плащъ себѣ на горе ты стащилъ.

Ст. Щетка (Матронѣ).

Еще наддай!

Матрона.

605 Или подлости такія думалъ ты свершать тайкомъ?

Менехмъ I.

Но скажи мнѣ, въ чемъ же дѣло?

Матрона.

Смѣешь спрашивать меня?

Менехмъ I (указывая на Щетку).

Не его же! Въ чемъ обида, женушка?

Ст. Щетка.

Ишь, ласковъ какъ!

Менехмъ I.

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

Матрона.

Руки прочь!

Обниматься не желаю.

Ст. Щетка.

Правильно!

Менехмъ I.

Жена моя,

610 Почему грустишь?

Матрона.

Не знаешь?

Ст. Щетка.

Притворяется подлецъ.

Менехмъ I.

Въ чемъ причина?

Матрона.

Плащъ—причина.

Менехмъ I.

Плащъ?

Матрона.

А что жъ ты поблѣднѣлъ?

Менехмъ I.

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

Ст. Щетка.

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

Менехмъ I (Щеткѣ).

Замолчи!

Ст. Щетка.

Не замолчу я.

(Матронѣ). Мнѣ киваетъ, чтобъ молчалъ.

Менехмъ I.

615 Нѣтъ клянусь, что я ни разу не киваль и не мигаль.

Ст. Щетка.

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

Менехмъ I.

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

Ст. Щетка.

Ладно, къ дѣлу возвращайся поскорѣй.

Менехмъ I.

А куда мнѣ возвращаться?

Ст. Щетка.

А туда, гдѣ чинять плащъ.

Менехмъ I.

620 Что за плащъ?

Ст. Щетка (Матронѣ).

Я умолкаю. Ты чего жъ не говоришь?

Матрона.

Что жъ мнѣ говорить, несчастной!

Менехмъ I.

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

Матрона (одна или вмѣстѣ съ паразитомъ).
Чепуха.

Менехмъ I.

Ты меня своей печалью огорчаешь.

Матрона (такъ же).

Чепуха.

Менехмъ I.

625 На кого-нибудь ты дома разсердилась?

Матрона.

Чепуха.

Менехмъ I.

Ужъ не на меня ль сердита?

Матрона.

Вотъ теперь не чепуха.

Менехмъ I.

Но ни въ чемъ я не виновенъ.

Матрона.

Это снова чепуха.

Ст. Щетка (Менехму).

Вотъ теперь, небось, не будешь бѣгать безъ меня на
пирь

И не будешь въ пьяномъ видѣ издѣваться надо мной.

Менехмъ I.

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

Ст. Щетка.

Не былъ, говоришь?

Менехмъ I.

Конечно.

Ст. Щетка.

Не былъ, а? Каковъ наглецъ!

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

Менехмъ I.

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

Ст. Щетка.

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

Менехмъ I.

Что сказалъ?

Ст. Щетка.

Не помню, что.
Ты бѣ ее спросилъ.

Менехмъ I.

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

Матрона.

Будто ты не знаешь самъ?
640 Ну, къ чему вопросы?

Менехмъ I.

Зналъ бы, такъ не спрашивалъ.

Ст. Щетка.

Наглецъ!
Сколько хочешь притворяйся, все равно не сможешь
Разсказалъ я все, какъ было.
скрыть.

Менехмъ I.

Что?

Матрона.

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

Менехмъ I.

Что? Плащъ украли у меня?

Ст. Щетка.

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

Менехмъ I (Щеткѣ).

Прочь пошелъ! (женѣ) Что говоришь ты?

Матрона.

Говорю, что плащъ пропалъ.

Менехмъ I.

Кто жъ укралъ его?

Матрона.

Навѣрно точно знаетъ тотъ кто, взялъ.

Менехмъ I.

650 Кто жъ онъ?

Матрона.

Есть такой Менехмъ тутъ...

Менехмъ I.

О, навѣрно негодай!

Кто же онъ, Менехмъ?

Матрона (показывая на Менехма).

А вотъ кто!

Менехмъ I.

Я? Кто жъ обвинилъ меня?

Матрона.

Я сама.

Ст. Щетка.

И я. Отнесъ ты плащъ къ Эротіи своей.

Менехмъ I.

Я отнесъ къ ней?

Матрона.

Ты!

Ст. Щетка.

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

Менехмъ I.

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

Ст. Щетка.

Мы жъ клянемся, что мы правду говоримъ.

Менехмъ I.

Не давалъ его... въ подарокъ, лишь на подержанье далъ.

Матрона.

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

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

Менехмъ I.

Мигомъ возвращу!

Матрона.

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

До свиданья.

Ст. Щетка.

А за помощь ты не наградишь меня?

Матрона.

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

Ст. Щетка.

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

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

Явленіе 3-ье.

Эротія.

Кто здѣсь?

Менехмъ I.

Тотъ, кому дороже ты, чѣмъ собственная
жизнь.

Эротія.

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

Менехмъ I.

Погоди,

Знаешь, для чего пришелъ я?

Эротія.

Знаю, чтобъ меня обнять.

Менехмъ I.

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

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

Эротія.

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

Менехмъ I.

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

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

685 Съ форума не возвращался.

Эротія.

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

Менехмъ I.

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

Эротія.

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

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

Менехмъ I.

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

Дѣйствіе V.

Явленіе I-ое.

Менехмъ II.

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

Матрона (выходитъ изъ своего дома).

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

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

Матрона.

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

Менехмъ II.

Что за вздоръ еще?

710 Ты, женщина, что злишься?

Матрона.

Какъ рѣшаешься
Пролепетать хоть слово, говорить со мной?

Менехмъ II.

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

Матрона.

Ты спрашиваешь? Ахъ, наглещъ безстыднѣйшій!

Менехмъ II.

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

Матрона.

Нѣтъ, не помню я.

Менехмъ II.

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

Матрона.

- Нѣтъ, не стерплю я поношеній этакихъ...
720 Ужъ лучше мнѣ безъ мужа цѣлый вѣкъ прожить,
Чѣмъ эти оскорбленія выслушивать!

Менехмъ II.

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

Матрона.

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

Менехмъ II.

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

Матрона.

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

Менехмъ II (внезапно вспыхивая).

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

Матрона.

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

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

Менехмъ II,

О чемъ?

Свихнулась ты?

Матрона.

- Воруешь вѣчно изъ дому
740 Плащи мои, браслеты и уносишь все
Къ подружкѣ; что же, басни это, скажешь ты?

Менехмъ II.

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

Матрона.

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

Менехмъ II.

Осаждалъ я Троя съ нимъ.
И въ тотъ же день съ тобою познакомился.

Матрона.

- 750 - Не хочешь знать меня? Отца не хочешь знать?

Менехмъ II.

Нѣтъ, не хочу, хоть дѣдушку зови сюда.

Матрона.

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

Явленіе 2-ое.

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

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

Могу лишь тихонько иди, еле-еле.

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

Проворства пропалъ слѣдъ, годами согбенъ я.

Тяжелъ на подъемъ нынче, силъ нѣту прежнихъ.

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

Несетъ сколько злой доли тѣмъ, кто ужъ старъ сталъ.

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

Да вотъ невдомекъ мнѣ, чего жъ это дочь вдругъ

Меня такъ послѣшно къ себѣ просить нынче?

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

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

765 Опять съ мужемъ споръ вѣрно сталъ слишкомъ жаркимъ.

Таковъ нравъ тѣхъ женъ, что съ приданымъ вошли въ домъ

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

Совсѣмъ безъ грѣха тутъ и мужъ не бываетъ,

Къ тому жъ и терпѣнью жены есть предѣлъ вѣдь.

770 Когда жъ звать отца дочь безъ толку захочеть?
Вины мужа тутъ есть навѣрно не мало.
Сейчасъ все узнаю. Стоитъ дочка здѣсь ужъ.
А вотъ мужъ поодаль. Мрачнѣй тучи, вижу!
Ну такъ, какъ я и думалъ.
775 Позову къ себѣ я дочку.

Матрона.

Здравствуй, милый мой отецъ.

Старикъ.

Здравствуй. Все благополучно здѣсь иль почему зовешь.
Ты мрачна, а онъ разсерженъ, и стоите оба врозь?
По чему-нибудь, навѣрно, вы поссорились опять.
Ну, кто правъ, а кто виновенъ, говори безъ долгихъ словъ.

Матрона.

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

Но остаться здѣсь и дольше мучиться не въ силахъ я.
Уведи меня отсюда!

Старикъ.

Почему жъ?

Матрона.

А ни во что

Здѣсь меня не ставить.

Старикъ.

Кто же?

Матрона.

Мужъ, тобою данный мнѣ.

Старикъ.

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

Матрона.

Какъ же избѣжать мнѣ жалобъ?

Старикъ.

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

Матрона.

789—90 Но завелъ онъ здѣсь гетеру по сосѣдству!

Старикъ.

Ну такъ что жъ?
За твое шпионство могъ бы нѣсколькихъ онъ завести.

Матрона.

Но онъ пьетъ тамъ!

Старикъ.

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

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

Или мужъ тебѣ? Ты рада бы дать ему дневной урокъ.
Посадить среди служанокъ и заставить пряжу прастъ.

Матрона.

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

Старикъ.

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

Матрона.

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

Старикъ.

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

Матрона.

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

Старикъ.

Все сейчасъ я разубаю; съ нимъ самимъ поговори.
Мой Менехмъ, тебя прошу я, въ чемъ тутъ дѣло обьясни.

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

Менехмъ II.

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

Старикъ.

Въ чемъ же ты клянешься такъ?

Менехмъ II.

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

Старикъ.

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

Менехмъ II.

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

Старикъ.

Иль неправда?

Менехмъ II.

Да, неправда.

Старикъ.

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

Матрона.

Что ты, для чего?

Старикъ.

А почему я знаю?

Матрона.

Видишь, онъ смѣется надъ тобой.

Старикъ.

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

Менехмъ II.

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

Матрона.

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

Менехмъ II (въ публику).

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

Матрона.

Ротъ открытъ, руками машетъ,—что же дѣлать мнѣ
отецъ?

Старикъ.

Отойди ко мнѣ, родная, и подальше отъ него.

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

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

Пища яростная слѣва стережетъ мои шаги,
А козелъ бодливый справа. Онъ ужъ многихъ на судъ
Погубилъ невинныхъ гражданъ показаньемъ полнымъ
лжи.

Старикъ.

840 Чтобы ты лопнулъ!

Менехмъ II.

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

Матрона.

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

Менехмъ II (въ публику).

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

Старикъ.

Дочка, горе!

Матрона.

Что жъ намъ дѣлать?

Старикъ.

Не позвать ли мнѣ рабовъ?

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

Матрона.

Ты правъ, спѣши.

Менехмъ II (въ публику).

Что-нибудь придумать надо, чтобы меня не унесли.
(Громко). Ты велишь мнѣ, что есть силы, исковеркать
ей лицо,

Если тотчасъ не успѣть съ глазъ моихъ убратъ
прочъ,

850 Аполлонъ, приказъ исполню!

Старикъ.

Убѣгай-ка поскорѣй!

А не то вѣдь поколотить.

Матрона. (Тихо).

Убѣгу, а ты смотри,

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

Менехмъ II.

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

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

Старикъ (перебѣгая на другой конецъ
сцены).

Эй, берегись!

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

Менехмъ II.

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

Старикъ.

860 Ну, теперь пора беречься и скорѣе убѣгать.

А не то, боюсь, угрозу выполнить и вправду онъ.

Менехмъ II.

Аполлонъ, приказъ твой трудень. Въ колесницѣ лошадей

Необъезженныхъ и дикихъ ты велишь теперь мнѣ
стать,

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

Ноги легкія согните, напрягите и впередъ!
(Приподымаетъ одежду и прыгаетъ за старикомъ, ко-
торый, убѣгая, отмахивается палкой).

Старикъ.

Мнѣ грозишь ты колесницей!

Менехмъ II.

Снова, снова, Аполлонъ,
На него велишь напасть мнѣ, опрокинуть и убить
(вновь погна).
870 Кто жъ однако мнѣ вцѣпилъ въ волосы и вдругъ
низвергъ

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

Старикъ.

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

875 Пойду-ка поскорѣе вызвать лекаря (Уходитъ).

Менехмъ II (приподнимаясь).

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

879-80 (Къ зрителямъ) Вы жъ, господа, не говорите ста-
рому.

Какой отсюда убъжалъ я улицей (Уходитъ).

Явленіе 3-е *).

Старикъ.

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

Лекарь.

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

Старикъ.

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

Лекарь.

Ну, это дѣло легкое!

Ручаюсь честью, мигомъ будетъ вылеченъ.

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

Старикъ.

895 Нѣтъ, ты его вылечивай старательно."

Лекарь.

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

Старикъ.

Да вотъ и онъ. Посмотримъ, что онъ сдѣлаетъ.

Явленіе 4-ое.

Входитъ Менехмъ I.

Вотъ ужъ право день нелѣпый, неудачный и дурной!
900 Что тайкомъ хотѣлъ я сдѣлать, обо всемъ мой пара-
зить

Растрезвонилъ, и напуганъ и обруганъ я теперь.
Словно онъ Улиссъ, чтобъ горя столько причинять
царю?

Но поплатится за это скоро жизнью онъ своей.
Впрочемъ жизнь его давно ужъ стала мнѣ принадлежать:
905 Живъ вѣдь онъ моею ѣдою. Такъ лишу его души!
Хороша же и гетера! Постояла за себя.
Я прошу мнѣ дать обратно плащъ, чтобы вернуть женѣ.
А она въ отвѣтъ: „дала ужъ!“ Горе мнѣ, несчастливъ я.

Старикъ.

Что онъ говоритъ?

Лекарь.

Несчастливъ, говоритъ.

Старикъ.

Ну, подходи.

Лекарь.

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

Прикрой.

Это при твоей болѣзни можетъ очень повредить.

Менехмъ I.

Убирайся, чтобъ ты лопнулъ.

Старикъ.

Замѣчаешь?

Лекарь.

Какъ же нѣтъ!

Здѣсь втираньями простыми черемицы не помочь.
Вотъ что, другъ мой?

Менехмъ I.

Что?

Лекарь.

Скажи мнѣ: пьешь ты бѣлое вино

915 Или красное ты любишь?

Менехмъ I.

Что за вздоръ! Къ чему вопросъ?

Лекарь.

[Это чрезвычайно важно].

Менехмъ I.

А пошелъ ты прочь скорѣй.

Лекарь (старику).

Вотъ, безумствовать ужъ началъ!

Менехмъ I.

Ты бѣ еще меня спросилъ,
Хлѣбъ пурпурный или алый или желтый я люблю?
Не люблю ли рыбу въ перьяхъ или птицу въ чешуѣ.

Старикъ (лекарю).

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

Да скорѣй, нето припадокъ снова овладѣтъ имъ.

Лекарь.

Погоди, еще я долженъ разспросить.

Старикъ.

Скорѣй, болтунъ!

Лекарь (Менехму).

У тебя бывають часто выкаченные глаза?

Менехмъ I.

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

Лекарь.

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

Менехмъ I.

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

Лекарь.

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

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

Менехмъ I.

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

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

Лекарь.

Приближается припадокъ, судя по его словамъ.

Старикъ.

935 Онъ теперь уменъ, какъ Несторъ, судя по его словамъ.
А недавно назвалъ псией собственную онъ жену.

Менехмъ I.

Я-то назваль?

Старикъ.

Да, въ безумьи.

Менехмъ I.

Я?

Старикъ.

Ну да, конечно, ты.

И четверкой дикихъ коней растоптать меня грозилъ.

Менехмъ I.

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

Старикъ.

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

Менехмъ I (вскипѣвъ).

Я же видѣлъ, что укралъ ты у Юпитера вѣнокъ.

Видѣлъ также, что въ темницу бросили тебя за то,

А потомъ, связавъ, въ колодкахъ, выпороли подѣломъ.

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

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

Старикъ.

Лекарь, лекарь, умоляю, поскорѣе помоги.

Видишь же—онъ сумасшедшій.

Лекарь.

Вотъ что надо сдѣлать намъ.

Пусть его ко мнѣ притащутъ.

Старикъ.

Будетъ лучше?

Лекарь.

Развѣ жъ нѣтъ?

За него примуся дома я по своему.

Старикъ.

Примись.

Лекарь.

950 У меня онъ черемицы поглотаетъ двадцать дней.

Менехмъ I.

У меня же поволитъ ты подѣ плетми и тридцать дней.

Лекарь.

Позови людей скорѣе, пусть возьмутъ.

Старикъ.

А звать сколькихъ?

Лекарь.

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

Старикъ.

Мигомъ будутъ; ты же, лекарь, стереги его.

Лекарь.

Ну, нѣтъ.

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

Старикъ.

Ладно.

Лекарь.

Ухожу.

Старикъ.

Прощай.

(оба уходятъ).

Менехмъ I.

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

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

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

А кричатъ, что я безуменъ... или сами безъ ума?

Какъ мнѣ быть? Домой хочу я—да не пустить вѣдь
жена.

(Показывая на домъ Эроти)

А туда и не пытаюсь; слишкомъ плохи тамъ дѣла.

965 Что жъ, останусь здѣсь; хоть ночью пустятъ, можетъ
быть, домой.

Явленіе 5-ое.

Входитъ Мессеніонъ.

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

Заботь полнъ и страховъ, добро господина.

Пусть тотъ прочь ушелъ, рабъ хранить все, какъ

прежде,

Усердно и такъ, будто смотря за нимъ.

970 Въдъ тотъ, кто умомъ здравъ, пойметъ, что важнѣй бытъ

Не битымъ, чѣмъ вѣтъ сколько влѣзетъ въ животь.

Пусть вспомнить бездѣльникъ, награда какая

Его ждетъ за лѣнь отъ руки господина:

Битье, трудъ на мельницѣ тяжкій, колодки

975 И голодъ и холодъ

Порокамъ его воздаянѣ.

Вотъ потому-то, я увѣренъ, лучше добрымъ бытъ

слугой.

Ушамъ пріятнѣй разговоры, чѣмъ спинѣ кулакъ и

плеть.

Пріятнѣй поѣдать хлѣба, чѣмъ хлѣбъ на мельницѣ

молоть.

980 Вотъ потому-то я послушенъ и усерденъ потому

И право пользу вижу въ томъ!

Пускай другіе поступаютъ какъ угодно, я жъ мой долгъ

Со страхомъ буду выполнять, чтобы мнѣ не провиниться въ чемъ.

Вѣдъ въ томъ и добродѣтель наша—всякой избѣгать

вины.

И тѣ, что глупы и безпечны, тѣ раскаются потомъ,

А я надѣюсь за усердье скоро волю получить.

985 Я спину гну, но отъ побоевъ этимъ спину берегу.

Теперь отвелъ рабовъ съ поклажей я на постоянный

дворъ

И вотъ спѣшу сюда навстрѣчу. Постучу-ка въ дверь

къ нему,

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

Явленіе 6-ое.

Старикъ

(приводить съ собою 4-хъ рабовъ).

990 Заклинаю васъ богами, приказаніе мое

Вы усердно выполняйте; вотъ, еще разъ повторю:

Вы его хватайте мигомъ и къ врачу бѣгите съ нимъ.

Если палокъ не желаютъ ваши спины и бока.

Если палокъ не желаютъ ваши спины и бока.

Да смотрите, не пугаться, коль онъ будетъ угрожать!

995 Ну что жъ стоите, что жъ боитесь? Ужъ давно хватать

пора.

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

Менехмъ I.

Горе мнѣ!

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

Чего хотите? Что вамъ надо? Окружать меня къ чему?

Зачѣмъ хватать? Куда несете? Стойте! Умоляю васъ,

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

Мессеніонъ.

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

Менехмъ I.

Помочь никто мнѣ не рѣшится?

Мессеніонъ.

Я рѣшусь, мой господинъ!

Злодѣйство недостойное,
1005 О граждане, чтобъ кто-нибудь
Похитить въ мирномъ городѣ
1006 Средь бѣла дня осмѣлился
Свободнаго пріѣзжаго!

Отпустите!

Менехмъ I.

Умоляю, кто бѣ ты ни былъ, заступись.
И такого преступленья не позволяй имъ совершить!

Мессеніонъ.

Ни за что я не позволю, заступлюсь и помогу
1010 И тебѣ не дамъ погибнуть,—лучше ужъ погибну самъ!
Вотъ тогохвати по глазу, что впился тебѣ въ плечо.
Я же быстро постараюсь остальнымъ разбить носы.
Вотъ увидите, схватили вы его себѣ на зло (бить
рабовъ).

Менехмъ I.

Вотъ хватилъ его по глазу!

Мессеніонъ.

Выбей глазъ ему совсѣмъ.
1015 Вотъ вамъ плуты, негодяи и разбойники.

Рабы

(продолжая держать Менехма).

Постой!

Пошади!

Мессеніонъ.

А вы оставьте!

Менехмъ I.

Что жъ вы держите меня?

Колоти еще!

Мессеніонъ.

Бѣгите, уносите ноги прочь!

Ты я вижу вздумалъ медлить? Получи еще ударъ.
(Рабы убѣгаютъ).

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

Менехмъ I.

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

Мессеніонъ.

И за это справедливо, чтобы мнѣ ты волю далъ.

Менехмъ I.

Чтобы я тебѣ далъ волю?

Мессеніонъ.

Я вѣдь спасъ тебя.

Менехмъ I.

Постой.

1025 Ты ошибся, другъ мой.

Мессеніонъ.

Въ чемъ же?

Менехмъ I.

Да Юпитеромъ клянусь,
Что тебѣ не господинъ я!

Мессеніонъ.

Брось шутить.

Менехмъ I.

Я не шучу.

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

Мессеніонъ.

Вотъ какъ? Значитъ на свободу ты позволишь мнѣ идти?

Менехмъ I.

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

Мессеніонъ.

1030 Приказать мнѣ можешь?

Менехмъ I.

Ладно, вотъ, приказываю я.

Мессеніонъ.

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

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

Менехмъ I (въ публику).

1035 Какъ же, такъ тебя и пустятъ!

Мессеніонъ.

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

Менехмъ I.

Кошелекъ? Неси, неси!

Мессеніонъ.

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

Менехмъ I.

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

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

Явленіе 7-ое.

Менехмъ II (входитъ съ Мессеніономъ).
1050 Что? Съ тѣхъ поръ какъ приказалъ я приходить сюда
за мной,
Мы съ тобой встрѣчались, дерзкій? Какъ ты лжешь!

Мессеніонъ.

Да, только что
Я прогналъ тебя схватившихъ четырехъ рабовъ. Вотъ
здѣсь
Это было. Ты на помощь призывалъ еще весь міръ.
Я примчался, я избилъ ихъ, я освободилъ тебя!
1055 И меня, за то въ награду, ты на волю отпустилъ.
Я собрался за поклажей и за кошелькомъ, а ты
Забѣжалъ впередъ, навстрѣчу, чтобъ все это отрицать.

Менехмъ II.

Я пустилъ тебя на волю?

Мессеніонъ.

Да, пустилъ.

Менехмъ II.

Какъ бы не такъ!

Лучше самъ рабомъ я стану, а тебя не отпущу.

Явленіе 8-ое.

Менехмъ I.

(выходя изъ дома Эротіи говорить, оборачиваясь назадъ).
1060 А хотѣ бы вы и жизнью клялись, это все же будетъ ложь.
Не уносили отъ васъ сегодня я ни змѣйки, ни плаща!

Мессеніонъ.

Благіе боги! Что я вижу!

Менехмъ II.

Что ты видишь?

Мессеніонъ.

Образъ твой?

Менехмъ II.

Что за вздоръ?

Мессеніонъ.

Изображеніе здѣсь точнѣйшее твое.

Менехмъ II.

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

Менехмъ I. (Мессеніону).

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

Мессеніонъ.

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

Менехмъ I.

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

Менехмъ II.

Вотъ какъ? Я зовусь такъ, а не ты.

Менехмъ I.

Въ Сиракузахъ Сицилійскихъ я родился.

Менехмъ II.

Тамъ же я.

Менехмъ I.

1070 Что я слышу?

Менехмъ II.

Слышишь правду.

Мессеніонъ (послѣ долгаго сравненія обоихъ).

Я узналъ! Вотъ чей я рабъ.

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

За того тебя я принялъ, потому и такъ присталъ.

Если вздоръ наговорилъ я, такъ ужъ ты меня прости.

Менехмъ II.

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

Мессеніонъ.

Ты правъ, ты правъ!

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

Вотъ кого зову Менехмомъ.

Менехмъ I.

Ну, а я себя.

Менехмъ II.

Постой,

Что за вздоръ? Ты сталъ Менехмомъ?

Менехмъ I.

Да, и Москомъ я рожденъ.

Менехмъ II.

Какъ? Моимъ отцомъ рожденъ ты?

Менехмъ I.

Собственнымъ, а не твоимъ.

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

Мессеніонъ.

Вотъ нежданная надежда! Помогите, боги мнѣ!

Если я не ошибаюсь, это братья близнецы:

И отецъ одинъ и тотъ же и отечество одно.

Кликну моего въ сторонку. Эй, Менехмъ!

Оба Менехма.

Что?

Мессенионъ.

Сразу двухъ

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

Менехмъ I.

Не я.

Менехмъ II.

Я.

Мессенионъ.

Тебя-то мнѣ и надо. Подойди.

Менехмъ II.

Что скажешь мнѣ?

Мессенионъ.

Этотъ человекъ навѣрно сикофантъ или твой братъ.

Потому что больше сходства межъ людьми я не видаль.

И, повѣрь мнѣ, быть не можетъ и межъ каплями воды.

1090 Такъ вы схожи! А къ тому же родина, отецъ его

Все одно съ тобою. Надо разспросить бы намъ его.

Менехмъ II.

Вотъ спасибо! Это правда, очень дѣльный былъ совѣтъ.

Умоляю, постарайся, докажи, что онъ мой братъ.

И тебѣ я дамъ свободу.

Мессенионъ.

Да, надѣюсь я.

Менехмъ II.

И я!

Мессенионъ.

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

Менехмъ I.

Да, зовутъ.

Мессенионъ.

Зовутъ Менехмомъ и его. Родился ты

Въ Сиракузахъ Сицилійскихъ? Томъ же былъ и онъ .
рожденъ.

Говоришь, что Москъ—отецъ твой? Тотъ же у него
отецъ.

Потрудитесь же вы оба для меня и для себя.

Менехмъ I.

1100 Ты достоинъ, чтобъ исполнилъ я желаніе твое.

Словно я тобою купленъ, такъ готовъ тебѣ служить.

Мессенионъ.

Я надѣюсь, что нашель я здѣсь двухъ братьевъ- близ-
нецовъ,

Матерью одной рожденных и отцомъ и въ день
одинъ.

Менехмъ I.

Чудеса! Когда бъ все это ты и доказать сумѣлъ!

Мессеніонъ.

1105 И сумѣю. На вопросы отвѣчайте же теперь.

Менехмъ I.

Буду отвѣчать охотно. Ни о чемъ не умолчу.

Мессеніонъ.

Звать тебя Менехмомъ?

Менехмъ I.

Правда.

Мессеніонъ.

Такъ же и тебя зовутъ?

Менехмъ II.

Да.

Мессеніонъ.

И Мосхъ тебѣ отцомъ былъ?

Менехмъ I.

Да, онъ самый.

Менехмъ II.

Такъ и мнѣ.

Мессеніонъ.

Ты изъ Сиракузъ?

Менехмъ I.

Конечно!

Мессеніонъ.

Ты оттуда жъ?

Менехмъ II.

Какъ же нѣтъ?

Мессеніонъ.

1110 Совпадаетъ все покуда. Постарайтесь же еще.

Разскажи, какъ долго помнишь ты на родинѣ себя?

Менехмъ I.

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

Тамъ въ толпѣ я затерялся и не могъ его найти.

Менехмъ II.

О Юпитеръ, помоги мнѣ!

Мессеніонъ.

Что кричишь ты? Замолчи!

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

Менехмъ I.

Лѣтъ семи я былъ: впервые зубы я тогда терялъ.

И съ тѣхъ поръ отца не видѣлъ.

Мессеніонъ.

Ну, а много у отца

Было сыновей?

Менехмъ I.

Насколько помню, двое было насъ.

Мессеніонъ.

Кто жъ изъ васъ былъ старше?

Менехмъ I.

Оба были въ возрастъ одномъ.

Мессеніонъ.

1120 Какъ же такъ?

Менехмъ I.

А съ нимъ мы были близнецы.

Менехмъ II.

О, я спасень!

Мессеніонъ.

Умолкаю, если будешь прерывать.

Менехмъ II.

Молчу, молчу.

Мессеніонъ.

Ну, а звали васъ обоихъ одинаково?

Менехмъ I.

Отнюдь.

Звался я Менехмомъ, тотъ же былъ по имени Сосиклъ.

Менехмъ II.

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

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

Менехмъ I.

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

Менехмъ II.

1227 А когда дошло извѣстье, что отецъ погибъ съ тобой,

1129 То нашъ дѣдъ меня придумалъ именемъ твоимъ на-
звать.

Менехмъ I.

Я уже готовъ повѣрить, но скажи еще...

Менехмъ II.

Ну что?

Менехмъ I.

Миѣ отвѣтъ, какъ мать мы звали?

Менехмъ II.

Тевксимархой.

Менехмъ I.

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

Менехмъ II.

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

Мессеніонъ.

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

Менехмъ I.

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

Менехмъ II.

Укралъ ты плащъ? Не этотъ ли?

Менехмъ I.

Ну да!
Какъ же онъ тебѣ достался?

Менехмъ II.

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

Менехмъ I.

144 Чтожъ, я радъ, что получилъ ты это все изъ-за меня.
145 Вѣдь она, тебя позвавши, думала, что это я.

Мессеніонъ.

Что же ты меня отпустишь на свободу наконецъ?

Менехмъ I.

Братъ мой, просьба справедлива. Сдѣлай это для меня.

Менехмъ II.

Ладно.

Менехмъ I.

Съ волей поздравляю я, Мессеніонъ, тебя.

149—50

Менехмъ II.

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

Мы на родину вернемся жъ оба.

Менехмъ I.

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

Менехмъ II.

Прекрасно.

Мессеніонъ.

Стойте, есть къ вамъ просьба у меня.

Менехмъ I.

155 Что такое?

Мессеніонъ.

Я глашатай буду.

Менехмъ I.

Ладно.

Мессеніонъ.

И сейчасъ

Объявлю о распродажѣ.

Менехмъ I.

И назначь дней черезъ шесть.

Мессеніонъ (въ публику).

Распродажа у Менехма будетъ утромъ въ день седьмой.

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

Продается, что угодно за наличную деньгу.

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

Ну, а много съ распродажи врядь ли выручить Менехмъ!

А теперь прошу васъ хлопать намъ погромче, господа.

Конецъ.

БРАТЯ-СОПЕРНИКИ

(LI DUO FRATELLI RIVALI).

Комедія въ трехъ дѣйствіяхъ.

Пер. съ итальянскаго Я. Н. Бл о х ѣ.

ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

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

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

¹⁾ Roma, Biblioteca Corsiniana MSS. 45C5 и 45C6.

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

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

Уже вскорѣ послѣ открытія рукописи изслѣдователи обратили вниманіе на то, что комедіи разсматриваемаго сборника въ огромномъ большинствѣ случаевъ совпадаютъ по содержанию съ комедіями Базиліо Локкателло, рукописи которыхъ хранятся въ Biblioteca Casanatense¹⁾. Это заставляло либо подозрѣвать авторство Локкателло, либо какъ то сдѣлать Де Симоне Бруверъ, предположить, что, какъ авторъ „Гистріонскихъ сценаріевъ“, такъ и Локкателло не создавая ничего оригинальнаго, попросту записали наиболѣе популярныя комедіи своего времени. Однако, благодаря послѣднимъ работамъ Карлетты, вопросъ этотъ долженъ получить нѣсколько иное разрѣшеніе. Не подлежитъ сомнѣнію, что Локкателло дѣйствительно является авторомъ сценаріевъ Казанатензской бібліотеки, но приписывать ему авторство комедій нашего сборника нѣтъ никакихъ основаній, хотя бы уже потому, что оба сборника, тѣсно соприкасаясь въ общности сюжетовъ, существенно различны по языку и по своимъ литературнымъ приемамъ. Вѣроятно же всего, сборникъ „Гистріоновъ“ представляетъ собой переложеніе комедій Локкателло, сдѣланное однимъ или нѣсколькими лицами изъ актерской среды для нужды своихъ сотоварищей. На это указываетъ не только названіе сборника, но и самая манера писать, безпорядочная и схематичная—неудобная для чтенія, но весьма полезная на столбѣ кулисъ²⁾. Фразы отрывисты и безсвязны, часто

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

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

БРАТЯ-СОПЕРНИКИ.

Комедія.

Персонажи.

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

¹⁾ О комедіяхъ Локкателло Казанатензской рукописи см. „Любимыя три апельсина“, 1914, № 6—7, предисловіе къ сценарію „Игра въ приму“.

²⁾ Всѣ выходы указываются въ рукописи для большей наглядности на поляхъ. Эта особенность служитъ лишнимъ доводомъ въ пользу асагого нами мнѣнія о томъ, что къ сборнику была приложена актѣра.

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

Куртизанка.
Чинция, вдова.
Франческа, служанка.
Трапполино, ее мужь.
Аурелио, братъ Чинции.
Орацио.
Фурбо, плутъ.
Сбирры.

ПРЕДМЕТЫ.

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

Дѣйствіе первое.

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

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

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

Граціано
входитъ, требуетъ у Панталоне 100 скуди, которая послѣдній долженъ ему за лошадь и еще 300 за наемъ дома. Панталоне обѣщаетъ отдать ему деньги за лошадь сегодня же, а остальные черезъ восемь дней. Тотъ говоритъ, чтобы онъ отдалъ ихъ Чинции, такъ какъ онъ получилъ соответствующій приказъ отъ ее брата, и съ этимъ уходитъ. Панталоне, жалуясь на траты своихъ сыновей, входитъ, чтобы все запереть.
Братья входятъ, разговаривая о своей любви, не называя однако именъ возлюбленныхъ. Говорятъ, что Трапполино ихъ посредникъ. Въ это время выходятъ изъ дому Цанни и Панталоне.

Панталоне жалуется на сыновей, которые его грабятъ.

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

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

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

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

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

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

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

Дораличе
Чинціо

Влюбленные
Цанни
Фурбо

Трапполино
Фурбо

Панталоне
Чинціо
Капитанъ

Цанни

онъ мужчина. Панталоне хотѣтъ употребить силу, тотъ хватается за мечъ. Панталоне уходитъ; Ауреліо остается. На шумъ выходить и нѣжно разговариваетъ съ Ауреліо.

входить, даетъ пощечину Дораличе и отсылаетъ ее въ домъ; увидѣвъ Ауреліо, принимаетъ его за Чинцію и извиняется передъ нимъ. Тотъ надъ нимъ насмѣхается и хотѣтъ уйти. Происходитъ ссора, въ которой принимаютъ участіе влюбленные, Цанни и Фурбо. Чинціо слѣдуетъ за Ауреліо съ обнаженнымъ мечемъ. Фурбо кричитъ, что Цанни укралъ у него кошелекъ съ 10 скуди.

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

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

Дѣйствіе Второе.

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

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

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

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

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

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

Капитанъ видитъ, что они вмѣстѣ разговариваютъ ревнуешь. Дѣло доходитъ до потасовки. На шумъ выбѣгаетъ Франческаина, Чинціа же входитъ въ домъ.

Франческаина

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

Цанни

хочетъ отомстить Трапполино, наставивъ ему рога. Дѣлаетъ съ Франческаиной шутки

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

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

Дораличе

не знаетъ, гдѣ найти женское платьѣ. Стучится къ Дораличе.

обижена полученной пощечиной ¹⁾. Онъ проситъ у нея прощенья. Она предпочитаетъ ласки того молодого человѣка. Чинціо проситъ у нея платьѣ. Она говоритъ, что у нея есть платьѣ, принадлежащая вдовѣ и данная ею въ закладъ. Онъ проситъ, чтобы она бросила ихъ въ комнату изъ окна и уходитъ черезъ заднюю дверь. Она остается.

Аурелио

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

Трапполино

говоритъ Панталоне, что Чинціа согласна принадлежать ему и чтобы онъ одѣлся въ короткое платьѣ. Панталоне уходитъ перодѣваться. Трапполино остается.

Капитанъ

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

Панталоне

въ костюмѣ Чинціо. Капитанъ, принимая его за Чинціо, бьетъ его палкой. Панталоне, открывающійся. Капитанъ проситъ у него

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

Чинціо прощенья и уходитъ. Панталоне остается. входитъ въ женскомъ платьѣ. Панталоне принимаетъ его за Чинцію, затѣмъ узнаетъ его и хватается за мечъ; всѣ уходятъ.

Капитанъ узнавъ, что Чинція его любитъ, хочетъ войти къ ней въ домъ. Стучится.

Чинція послѣ шутокъ свойственныхъ театру позволяютъ ему войти въ домъ. Франческа и Цанни остаются. Входитъ Цанни. Франческа и Цанни съ шутовскими выходками входятъ въ домъ, оканчивая этимъ Дѣйствіе Второе.

Дѣйствіе Третье.

Аурелио разстается съ Дораличе, обѣщая жениться на ней. Она входитъ въ домъ, онъ остается.

Дораличе узнаетъ Аурелио и говоритъ ему, что заплатилъ его сестрѣ всѣ деньги, а между тѣмъ, она это отрицаетъ. Онъ отправляется искать правосудія.

Ораціо входитъ съ Куртизанкой, лицо которой за-крыто покрываломъ, и говорить ей, чтобы она не выдавала себя.

Панталоне говоритъ о своихъ сыновьяхъ, замѣчаетъ Трапполино, который передаетъ ему Куртизанку за Чинцію. Панталоне ведетъ ее въ домъ.

Чинціо хочетъ узнать рѣшеніе Чинціи. Стучится у окна, издѣвается надъ нимъ, говорить, что сейчасъ придетъ. Выходитъ.

Капитанъ въ одеждѣ Чинціи, открываетъ все и говорить,

что Чинція его супруга. Тотъ успокаивается и уходитъ, говоря, что у него вообще пропала охота жениться. Капитанъ возвращается въ домъ, Трапполино остается. Въ это время

Траціано и Фурбо входятъ. Фурбо показываетъ ему на Трапполино. Тотъ соглашается отдать деньги и уходитъ.

Аурелио который предоставилъ Ораціо заботу о деньгахъ, стучится къ

Дораличе которая впускаетъ его въ домъ, какъ своего жениха.

Чинціо Входятъ снаружи Чинціо, Ораціо и сбирры. Сбирры Ораціо требуетъ плату. Чинціо отказывается. Тотъ хочетъ получить свои деньги и посылаетъ сбирровъ въ домъ за залогомъ.

Панталоне входитъ и говоритъ, что ему помѣшали, когда онъ былъ съ Чинціей. Въ это время выносятъ сундукъ, хотя его открыть и зовутъ.

Трапполино чтобы онъ былъ свидѣтелемъ. Открываютъ сундукъ и находятъ внутри Цанни и Франческину. Дѣлая шуточки свойственныя театру, Цанни говоритъ, что она его жена.

Чинни Франческа и Дораличе и Аурелио выходятъ. Аурелио открываетъ, что онъ братъ Чинціи. Панталоне проситъ у него сестру въ жены, говорить, что она находится въ его домѣ и выводить ее на улицу.

Куртизанка выходитъ. Панталоне видитъ, что его одурачили. Трапполино сознается, что это сдѣ-

Капитанъ
Чинція
Граціано
Всѣ

лалъ онъ и что Капитанъ—мужъ Чинці.
ихъ встрѣча и брачный договоръ. Въ это
время
входить и требуетъ денегъ. Всѣ съ шу-
тками свойственными театру весело оканчи-
вають Комедию.

Конецъ Комедіи.

Перевелъ: ЯКОВЪ БЛОХЪ.

ГАСПАРЬ ДЕБЮРО *).

Къ исторіи театра Funambules.

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

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

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

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

Вл. Л.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Но въ обоихъ случаяхъ извиненіемъ Дебюро служили богатство и слава.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Въ одной изъ сценъ „Бѣшеннаго быка“ Дебюро приговариваетъ ши: онъ бросаетъ въ котель старые башмаки, газеты и проч.; кладетъ также и немного капусты.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Хотите вы знать, какъ я понимаю европейское равновѣсіе?

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

— Такова, примолвил Дебюро, эмблема европейского равновесия".

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

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

своего парашюта, въ который какъ будто бы вселилось чудовище.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Я прогуливался съ женой и ребенкомъ, рассказы-валъ въ послѣдствіи Дебюро. Когда я пришелъ въ Роменвилль, какой-то юноша, находившійся въ обществѣ двухъ другихъ людей, началъ кричать:

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

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

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

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

— Папа, онъ опять называлъ тебя „Паяцъ“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вскорѣ послѣ этого и скончался Гаспаръ Дебюро, 10 июня 1846 г., около 50 лѣтъ отъ роду. Онъ самъ сочинилъ себѣ эпитафію: „Здѣсь покойся комедіантъ, который все сказалъ, хоть никогда не говорилъ“.

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

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

вл. лачиновъ.

О ПРОВИНЦИАЛЬНЫХЪ ЦИРКАХЪ

(замѣтка).

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

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

Другой видъ почти забытаго искусства—жонглеры.

Теперь жонглерство даже редко бывает отдельной профессией, а соединяется с каким-нибудь другим видом циркового искусства,—например с клоунадой. Из видных мной жонглеров (малобористов)—недурной жонглер—г. Алекс (Вятка). Жонглер-эксцентрик Буртоа (Пермь)—плохой жонглер и еще хуже того комик. Особые виды жонглеров—антиподисты (работа ногами) и жонглеры—малобористы на лошадях. К числу последних принадлежит жонглер Никитин (Нижегород) с большим совершенством исполняющий свой номер¹⁾.

Герману Бангу цирк обязан сохранением одного из самых выдающихся своих номеров. Речь идет о нашумевшем рассказе этого датчанина „Четыре чорта“ и о воздушных гимнастах известных в России под именем „полетчиков“. Труппы полетчиков иногда так и называются: „четыре чорта“. Труппа таких немного, но и немудрено: этот номер требует исключительных технических достижений. Видная мной труппа Коврелиш²⁾ в цирк Коромылова (в Пермь) поражает четкостью исполнения и громадным артистизмом исполнителей, (эта труппа полетчиков считается профессионалами не лучшей, им известны более совершенные работы).

Труппа партерных акробатов значительно больше. Сложность их работ, главным образом, обуславливается количеством исполнителей. Чаще всего—два (Бр. Аристарховы—Пермь), потом три (выход трех Пьеро³⁾—Нижегород), иногда и еще больше. Труппа блестя-

щих партерных гимнастов Владек (Нижегород) состоит из 7 человек¹⁾.

Эквилибров в цирк много. Этот номер бьет по нервам и потому имеет большой успех. Эквилибры делятся на: 1) эквилибров на тугой проволоке, 2) на трапеции, 3) на стульях. Последний номер относится к особенно трудным. Из артистов особенно приятно вспомнить эквилибристку на трапеции Цхомелидзе (Нижегород) и эквилибриста на стульях (т. наз. пирамида на стульях) Антонио (Пермь).

Клоуны в цирк выступают или вдвоем или по одному. Соответственно этому установилось два вида клоунов: первый вид,—когда выходят двое,—представляет собой, быть может, единственное, что осталось от двух Zanni итальянской комедии масок. Оба клоуна—buffo. Старший соответствует динамическому Zanni, младший—статическому Zanni. Сценическое взаимоотношение их всегда таково: старший (выходит в традиционном наряде), одурачивает младшего (выходит в современном костюме). Очень часто это взаимоотношение разрывается следующим образом: 1) старший обманым образом ставит в неловкое положение третье лицо (из прислуги цирка), 2) это лицо такой-же шуткой обманывает младшего клоуна, 3) младший пытается таким же образом обмануть старшего, но сам попадает в просяк.

Маска старшего клоуна остается неизменной, младший меняется, так как он, будучи носителем маски статического Zanni, является в то же время пародией на современность. Несколько лет тому назад он выходил во фрак и с хризантемой, теперь он выходит в сюртук странного покроя, пародируя неврастеника или эксцентрика. Из

¹⁾ Эти строки были уже написаны, когда автору довелось увидеть изумительного жонглера Энрико Растелли. Вот кому, может быть, суждено воскресить это заслуженное искусство.

²⁾ В этой труппе находится акробат Васа Великанистов (см. Журнал Доктора Далебуртто, 1914, № 4—5, стр. 77).

³⁾ Выход трех Пьеро особенно замечательным тем, что артисты, работающие сс, сумели облечь в партерный акт шутки близкие комедии масок и сочинить „уход“ совершенно в традициях итальянской комедии.

*Duple - Zanni
с dell'arte*

виденных мной клоунов этого типа лучше всех американские клоуны Томъ Беллингъ и Тони. (Нижний-Новгородъ). Они оба хорошие гимнасты, особенно Тони, занимающий место младшего (т. е. статического Zanni). Не лишены они и юмора. Но къ сожалѣнiю въ своей работѣ они пользуются черезчуръ сложными предметами ¹⁾, а нѣкоторыя шутки ихъ слишкомъ сложны по самой конструкци. ²⁾

Другой видъ клоуновъ—единичные ³⁾. Этотъ видъ клоуна еще недавно въ чистомъ своемъ видѣ, какъ никто другой, являлъ то, что мы называемъ гротескомъ. Замѣчательно также, что выходъ такого клоуна почти всегда начинается съ пантомимы. Свои шутки клоунъ дѣлаетъ или одинъ, или при помощи лица изъ прислуги цирка. Къ типу этихъ клоуновъ принадлежитъ знаменитый ⁴⁾ "рыжий". Не такъ давно "рыжий" былъ всегда гротесковымъ. Теперь элементъ гротеска мнѣ найти въ шуткахъ только одного клоуна (Лакиндрощка, Вятка), выходившаго репризомъ къ наѣздици, а единственный рыжий, которого мнѣ удалось видѣть (г. Москв., Нижний-Новгородъ) былъ buffo, а не grotesco.

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

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

²⁾ Между прочимъ къ выходу парныхъ клоуновъ могутъ присоеди- няться еще другiе, такъ что общее число ихъ болѣе двухъ. Но характерно при этомъ, что парные клоуны всегда будутъ занимать обособ- ленное отъ другихъ положенiе. Ихъ взаимоотношенiе будетъ оставаться неизмѣннымъ, образуя при этомъ свой особый мiръ, отличный отъ осталь- ного. Семейство Джеретти состоитъ изъ 5 человѣкъ, но все же это— парные клоуны.

³⁾ Къ числу болѣе извѣстныхъ одиночныхъ клоуновъ (buffo) принадлежатъ комеданты Сесиль Пишель.

идти въ Перми (Виландъ и Германсъ—комики-смѣхо- творы); очень интересна разыгранная ими пантомима. ¹⁾

Наѣздицы и наѣздики измѣнились немного, измѣненiя касаются почти исключительно костюма—формы же этой профессии остались тѣ же. Попрежнему существуютъ: воль- тижъ, парфорсъ-гротескъ, жокей. Частый вольтижъ измѣ- няется тѣмъ, что наѣздица выѣзжаетъ одѣтая не въ трико, а въ казацкiй, ковбойскiй или другой костюмъ—соотвѣтственно называется ѣзда. Наѣздику можетъ выѣхать на парфорс- лонѣ съблѣ въ современномъ костюмѣ. За послѣднее время стало мало жокеевъ. Ихъ пытаются замѣнить женщинами (Абертъ—дама жокей). Едва ли это удобная замѣна. Хоро- шiя наѣздицы: Августина ²⁾ (Вятка)—парфорсъ гротескъ и вольтижъ, Абертъ—гротескская ѣзда (Нижний-Новгородъ).

Новымъ и очень неприятнымъ номеромъ цирка надо считать появленiе интеллигентныхъ клоуновъ. Чаше всего такiе клоуны выступаютъ подъ видомъ музыкальныхъ клоу- новъ ³⁾. Музыкальные клоуны такого рода не показываютъ намъ никакого циркового искусства. Они играютъ на коло-

¹⁾ Послѣ выхода старшiй выводитъ младшаго на середину манежа. Сидитъ съ него шляпу. (Удаленiе младшаго). Послѣ долгiхъ шу- чекъ съ шляпой (младшiй не хочетъ стоять безъ шляпы и не понимаетъ, почему ее сбрасываютъ) старшiй кладетъ на голову младшему яблоко. Но яблоко упорно не держится на головѣ младшаго. Выходитъ третье лицо изъ берейторовъ и отщипываетъ часть яблока. Теперь яблоко пре- восходно держится на головѣ, тѣмъ болѣе, что старшiй тоже съблѣ часть его (младшiй потрясенъ, волосы его стоятъ дыбомъ). Старшiй, отойдя къ барьеру, цѣпится въ яблоко изъ револьвера. Но яблока уже нѣтъ, (яблоко воблаено младшимъ). Шутка эта повторяется двукратно и хитрость младшаго обнаружена. Старшiй отрываетъ въ яблоко (четвертое по счету). Младшiй падаетъ. Онъ кажется умеръ. Отчаянiе старшаго въ манеръ превеличенной пародii. Наконецъ старшiй рѣшается на послѣд- нее средство. Вынимаетъ изъ кармана еще яблоко (у мертвшаго млад- шаго волосы поднялись дыбомъ), подноситъ къ лицу младшаго. Млад- шiй оживаетъ. Поклонъ. Mausum date.

²⁾ У этой наѣздицы превосходные костюмы, очевидно сшитыя по старшiмъ благороднымъ образцамъ.

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

кольчихахъ, трубахъ, скрытыхъ въ букетахъ цвѣтовъ, или на чемъ-нибудь подобномъ. Ихъ изобрѣтательность можетъ проявиться только въ выборѣ предметовъ, въ которые можно незамѣтно спрятать музыкальные инструменты. Нѣкоторые изъ этихъ клоуновъ, напримѣръ бр. Луриксъ (Нижній-Новгородъ) поютъ куплеты о городскихъ неурядицахъ и перебираются диалогами, въ лучшемъ случаѣ взятыми изъ „Сатирикона“. Клоунъ А. Дуровъ—сынъ (Вятка) показываетъ бѣлыхъ мышей, говоритъ плохими стихами о высокомъ призваніи клоуна и тѣшить публику непритязательной политической сатирой. По исполненію эти клоуны не бываютъ ни *buffo* ни *grotesco*—они просто разговариваютъ. Въ ихъ внѣшности нѣтъ преувеличенной пародіи, иногда впрочемъ астрѣчается очень грубый шаржъ.

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

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

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

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

кова“; но между такими вещами и старой цирковой пантомимой нѣтъ никакой связи.

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

Исчезновеніе пантомимы, измѣненіе цирковыхъ костюмовъ, французская борьба, куплетисты на современные темы и тому подобныя явленія могли бы разсматриваться лишь какъ отдѣльные случаи, затумавивающіе подлинную маску цирка. Къ сожалѣнію, все это имѣетъ подъ собой нѣкоторую теоретическую основу. Въ специальныхъ изданіяхъ, посвященныхъ цирку, иногда появляются статьи, показывающія, что такое явленіе—не простая случайность. Вотъ напримѣръ, что мы находимъ въ одномъ изъ этихъ журналовъ: ¹⁾ „...Циркъ сдѣлалъ огромный скачекъ, эволюционировалъ...“, „всякіе акробаты и фокусники отодвинулись на задній планъ“, „классическій „рыжій“ преобразился...“ онъ уже рассказываетъ политическіе анекдоты...“, „на аренѣ появился невиданный гость: „рояль“ и „лѣвещъ, поющій романсы...“, наконецъ на „аренѣ заговорилъ актеръ. На-

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

стоящий драматический актер. Пропадала пантомимная чепуха, и т. д.

Будем надеяться, что стремление изгнать из цирка цирк исчезнет, не успев загубить тѣ прекрасныя традиции, которыя еще существуют, но о сохраненіи которыхъ слѣдуетъ теперь заботиться.

КОМЕДИИ КАМОЭНСА.

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

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

*) Между этими тремя группами рѣзкаго раздѣленія нѣтъ.

нообразной жизненностью **) нарисованных фигур. Среди сухих аллегорий, наследия средневековья, порой даже без его наивности, ряд эскизов и штрихов реального характера, современные люди в современных одеждах с полным сохранением *couleur locale* — все сословия, люди самые разнообразные по национальности и характеру — вся та разнообразность и многообразие населения, отчасти результат расширения колониальных предприятий эпохи. Дон Мануэля, выведена в этих королях, рыцарях, ремесленниках, крестьянах, горожанах, моряках, докторов, юристах, монахах и монахинях, коренного столичного люда и противоположных им не без грубого, но подлинного комизма очерченных цыганах, маврах, еврейках, неграх — с их экзотическими манерами речи, точно так же, как забавные карикатуры на порождения Европы Ренессанса — французов и итальянцев, с их акцентами и характерными чертами.

Придворные любители исполняли эти вещи, для них-то и писались комедии, где наряду с реальным элементом уживался элемент сверхъестественный и аллегорический, наряду с комизмом обыденной повседневности — мотив лирического паюса. При всем том продукты этого богатого драматического творчества отличаются необычайной безформенностью, отсутствием художественного стиля, невозможной грубостью, неумеренностью языка и частыми злоупотреблениями многоязычием. По большей части мы скорее

**) Употребляемый здесь термин „жизненный“ и „живой“ здесь, как и во всем последующем изложении, отнюдь не заключает в себя „прикуса“ понятия натурализма, ни фотографического отношения к жизни — под этими словами (жизненный, живой образ и т. под.) разумеется способность автора создать фигуру, иногда реального, но порой и нереального характера, отличающуюся полной художественной убедительностью — более того истинно „живая“ фигура (по нашей терминологии) убедительнее, „реальнее“ — точно схваченный „кусочек“ жизни — он относится к случайной повседневности, как „идея“ какой-нибудь вещи к ее повседневному частичному и неполному, несколько смутному осуществлению.

имеем обширный сырой материал для обработки, чем законченные произведения драматического искусства.

Последователи, ученики Gil Vicente ничего не прибавили нового к его творчеству, а надвинувшаяся волна католической реакции положила предел слишком свободному проявлению сатирического духа.

Новый поворот и создание художественной комедии принадлежат Луису де-Камонсу.

Вторая четверть XVI века — эпоха сильного воздействия, влияния итальянского Возрождения и его лихорадочной страсти к изучению произведений античной литературы. Ренессанс до этой поры не давал себя знать в особенно заметной форме в Португалии. Если комедия Плавта не осталась без влияния на творчество Gil Vicente, то это влияние почти всецело внешнее и не проникает вглубь, даже неспособно видоизменить структуры этих безформенных произведений. Глубокий интерес к античности, solidное знакомство с ней связано с коренной реформой в гуманистическом духе, очага образованности страны Коимбрского университета. Здесь-то, на почве изучения античной комедии, стали создаваться самостоятельные, так называемые школьные комедии, по античным образцам, сначала лишь передělки, часто сухие и бездушные, греко-римских образцов; комедии эти исполнялись студентами университета. Школьная комедия стала одним из главных элементов для создания новой комедии.

Гуманистическая культура сильнее и ярче всего повлиявшая на университетские круги, пошла гораздо дальше и глубже. Высшие классы общества, придворные слои, составлявшие в ту эпоху наиболее ценную в интеллектуальном отношении группу, прониклись при достаточной степени новым влиянием — создание ряда академий на итальянский лад красноречиво свидетельствует об этом увлечении чужой образованностью, об этой готовности к полному восприятию ее и ее произведений. Сами формы жизни стали искусственно уподоблять античности, стараясь видоизменить

свою жизнь по многочисленным образам античной мифологической и пасторальной поэзии.

В эту переходную эпоху в области драматического искусства наблюдается борьба двух течений:—1) последователей Gil Vicente и его, так сказать, готической комедии. 2) школьная подражательная комедия Ренессанса.

Примирителем этих двух направлений является самый крупный поэт эпохи Камоэнс.

В творчестве Камоэнса оба элемента налицо.

Реалистическая национальная комедия получает свое развитие—более тонкая и изящная кисть, реалистические образы, более углубленные и цельные, придают большую значительность, ценность, но не изменяют самой основы бытовой комедии, созданной Gil Vicente.

Строгая форма, определенная умелая композиция, наличие всех элементов позднеримской комедии в развитии пьесы, сюжеты, взятые из античности—все это результаты влияния школьной комедии, более живой и самостоятельной.

Итак, перед нами новое создание—национальное по духу, классическое по структуре—в комедиях Камоэнса. Это удачное соединение двух, на первый взгляд непримиримых элементов, применено автором в его трех любопытных комедиях: „Филоделлио“, „Амфитрионы“ и „Царь Селевк“.

Содержание двух последних взято из античной жизни. „Амфитрионы“, переделка известной комедии Плавта, и черпает свой комизм из забавного положения Амфитриона, образ которого принял Юпитер, чтобы удовлетворить свою страсть к Алкмене, супруге обманутого мужа. „Царь Селевк“ изображает великодушного отца (царя Селевка), уступающего сыну, безнадежно влюбленному в мачеху, жену, для спасения его жизни.

Сюжет третьей комедии „Филоделлио“ заимствован из незначительной средневековой новеллы; это—банальная повесть о двух царских детьях, воспитанных пастухами, и узанных на почве довольно сложной любовной интриги.

Как видно, не тут заключается оригинальность комедии.

Но уже в выборе двух первых сюжетов любопытен морализм, беззащитность Ренессанса, с его языческим торжеством плоти, его откровенным отношением к самым скользким темам.

Гораздо интереснее еще живописание действующих лиц этих произведений. Перед нами проходят короли, рыцари, оруженосцы, дамы, субретки, пастухи, и каждая фигура обладает особым, одной лишь ей свойственным характером. Нигде эти фигуры не сбиваются на карикатуру или шарж—это не отрывные крохи из жизни, а лишены сложности личности с разнообразными оттенками.

Стиль комедии всюду выдержан. Прекрасные стихи, преимущественно формы романа, красочная и легкая проза, порой украшенная остроумными цитатами, всюду употреблены кстати и на нужном месте. Иностранные слова значительно реже встречаются, чем в комедиях Vicente, и часто служат ваяемому комизму ситуации. Диалог всюду блестяще изобилует *pointe*'ами; местами же наряду с разнообразными формами театральной искусственности некоторые из жизни поражают своей законченностью и реализмом.

Все три комедии совпадают в одном отношении.

Поль мнимой античной формой или формой средневековой новеллы—ряд разнообразных картин самых различных слоев общества XVI века, эпохи Мануэля и Изабеллы—эти боги и герои, эти пастухи и крестьяне—персонажи вельможи гуманистического двора, выражающие свои мысли, страсти, чувства или обрывки из жизни их челяди, подмеченные в их живописных и затейливых формах.

Но этим исчерпывается сходство трех произведений.

Каждое из них образец отличного стиля, от каждой из них зарождается особый вид драматического творчества.

„Филоделлио“ комедия лирическая и исполненная особым аристократизмом. Перед нами утонченнейшие события из

жизни придворных кавалеров и дам со всеми оттенками, полутонами, изысканностью мысли и чувств. Это—скрещивающиеся реплики, заостренные и искусственные. Пастухи и вельможи одинаково изящно выражают чувствования придворных Мануэля. Этот драматизированный лиризм, не вполне заслоняя реалистическую манеру живописания, делает „Филоделю“ одной из первых (хронологически) драм того высокого стиля лиризма, часто в ущерб другим требованиям драматической необходимости, который впоследствии нашел самое замечательное выражение в драмах испанца Кальдерона.

„Амфитрионы“—совсем в другом духе. Это задорная и хлесткая сатира, вписанная в кадры античности Возрождения, беззащитной и жизнерадостной, это ряд эпиграмм, колких и метких.

Ряд ярких фигур, господ и слуг—нужная Алкмена и благородный Амфитрион, хитрая служанка Bromia и chef d'oeuvre комизма—придурковатый Sosea, вплоть до эпизодической фигуры капитана—все это фигуры мольеровского реализма, движения, полноты и красочности. Остроумие положений и *qui pro quo*, удачное применение испанского языка, диалоги полные неожиданности, эпизодически удачно и к месту вставленные куплеты и оживленное действие—все это придает сатире подлинный характер драматического комизма.—Достаточно обратиться к этим диалогам (чаще всего между Sosea и Меркурием), где в остроумных репликах схватывается метафора, фраза, порой простое восклицание, и их обращают против того, кто их произнес, либо заставляют сказать то, чего не было в мысли говорить, находя бесчисленные источники комизма в богатых ресурсах самого языка.

Эта комедия самая живая и, пожалуй, совершенная из комедий Камюэнса.

Не менее интересна, хотя опять иного характера, третья комедия—„Царь Селевк“.

Лиризму эпохи, воплощенному в Филоделю, этой лирической концепции (если позволено так выразиться) душевных

настроений своего века и сатирическому, насмешливому к нему отношению в „Амфитрионах“—здесь в этой комедии противопоставляется изображение внешней жизни эпохи, обстановки во всех ее деталях, той декорации, где проектировалась как античная стилизация, так и средневековая реконструкция.

„Царь Селевк“ комедия, вставленная в рамки придворной жизни вельможи Донь-Мануэля:—первая и последняя сцена—это домашняя обстановка знатного человека, окруженного шутами и слугами, потешающими острыми словечками господина. Красочно и подробно вырисовывает автор любопытный *intérieur*, давая полную картину обстановки домашних спектаклей—следующая за этим введением пьеса нарочито трактована в любительских, несколько наивных тонах, немного неумелой, намеренно примитивной композиции, где так и просвечивают сквозь наряды и театральные одежды, комедийные века, забавлявшие богатого барина. Эта искусственная неумелость, как бы порождая на лиризм высоких сюжетов, преломление античности в исполнении актеров XVI века, своего рода неопеченный и быть может единственный памятник эпохи.

Тремя комедиями ограничиваются драматические произведения Камюэнса. Ряд самых разнообразных причин побуждал его дальнейшей работы в этом направлении.

Разнообразие, разнохарактерность и другие несомненные достоинства трех дошедших до нас образцов заставляют особенно жалеть, что этот труд не был продолжен и развит самим автором.

После же него наступает крушение политического могущества страны, а вместе с ним продолжительный упадок и затишье во всех областях духовной жизни.

М. ЖИРМУНСКИЙ.

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

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

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

Стряхнувъ дырчавыя шубы отъ снѣга и освободивъ шею отъ длинныхъ шерстяныхъ шарфовъ, редакторы въ полномъ составѣ входятъ въ холодное палацо на мансардѣ и видятъ. На редакціонномъ столѣ, заваленномъ корректурами, лежить манускриптъ въ формѣ свитка, стянутый шелковымъ шнуромъ, на концахъ котораго красуется фамильная печать дома графовъ Гошии.

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

* * *

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

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

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

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

роль которой была такъ значительна въ расцвѣтъ многихъ театральныхъ эпохъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

(Продолженіе слѣдуетъ).

* * *

къ ВОПРОСУ О ТЕОРИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ¹⁾.

1.

Ряды чиселъ въ театрѣ имѣютъ магическое значеніе. Тѣ или иныя числовыя сочетанія не только опредѣляютъ сценическій рисунокъ *mise en scène*, но и предуснавливаютъ тотъ или иной характеръ развитія сценическаго дѣйствія.

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

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

Два ряда чисел: ¹⁾

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

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

Каждому из этих чисел при сценической разверстке соответствует сценическое построение, вполне согласное с его числовым значением.

Третье соответствует представлению о сценическом треугольнике; четверть — о прямоугольнике и т. д.

Сравнивая числа первого ряда с числами второго, не трудно заметить, что первые имеют сценическую антологию, представляющую собою многоугольник с нечетным числом сторон, а вторые соответствуют начертаниям сценических многоугольников, число сторон которых будет четным.

Различие между числами первого и второго ряда состоит в том, что последние при сценической разверстке требуют приложения системы параллельных линий.

Если чет и нечет, как таковые, важны для статистики, то значительно большее значение имеют их чередования, так как лишь только они одни существенно влияют на различия изменений в динамике сценических построений.

Одну из главных частей последней составляет учение о более или менее выгодных сценических сочетаниях.

Последнее же может быть разрешено только с помощью рассмотрения закона чередования чета и нечета.

Допустив на сценической площадке пребывание двух театральных персонажей, проследим теперь, как отра-

¹⁾ Эти два ряда чисел следует считать основными. Кроме них существуют и другие — парные

$\begin{cases} 2, 6, 10, 14, 18, \dots = 2, 1, 2, 3, 2, 5, 2, 7, 2, 9 \\ 4, 8, 12, 16, 20, \dots = 2, 2, 2, 4, 2, 6, 2, 8, 2, 10 \\ 3, 9, 15, 21, \dots = 3, 1, 3, 3, 3, 5, 3, 7 \\ 6, 12, 18, 24, \dots = 3, 2, 3, 4, 3, 6, 3, 8 \end{cases}$

Их сценическое значение сводится к удвоению или утроению первичных построений, к декоративному способу украшения основы сценической композиции.

на развитии действия появление большого количества комедантов. Нет сомнения, что появление любого числа новых актеров подвинет развитие действия вперед и приблизит его к развязке. Но качественная разница будет значительной в зависимости от того, какое будет число комедантов, появившихся вновь перед зрителями с сценической площадки: четное или нечетное?

Нечет больше способствует развитию напряженности сценического действия, чем чет. Нечет развивает действие, повышая степень его напряженности. Он вводит в составленное первичное сценическое положение конфликта, — основной элемент всякого театрального представления.

Чет же, собственно говоря, не столько развивает действие, сколько его или усложняет, вводя в сценическую композицию новую тему, параллельную основной, или украшает его чисто декоративным образом ¹⁾.

Дальнейшая чередования чета и нечета в порядке следования театральных персонажей продолжаются до тех пор, пока не будет использована до конца основная тема, не будут исчерпаны все средства театральной выразительности. Затем следует момент наибольшей напряженности действия. На сценической площадке появляется театральный персонаж, имеющий магическое значение, который заканчивает действие, делая невозможным дальнейшее развитие основной темы.

¹⁾ Если мы попробуем составить графическую шкалу изменений напряженности действия той или иной сценической композиции, то появление нечетного персонажа будет сопровождаться устремлением линии вверх, а четного вниз.

Нам не представляется возможным существование такой сценической композиции, которая была бы вся основана на чередовании одних лишь четных сочетаний. Даем оговорку: здесь дело идет только об отвлеченных схематических положениях. В любом театре возможно появление пьесы, выходы действующих лиц которой будут всегда парными. В этом случае имеется налицо или особое построение диалога или вводится в действие пьесы театральный прибор (аксессуар) рассматриваемый, как самостоятельный театральный персонаж.

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

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

Помимо этого основнаго вопроса, ея компетенціи должно подлежать обсужденіе цѣлага ряда другихъ, имѣющихъ соприкосновеніе, какъ съ архитектуроникой сценическихъ построеній, такъ и съ принципами устройства театральныѣхъ зданій¹⁾.

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

¹⁾ Вотъ нѣкоторые изъ нихъ:

- a) Зависимость всякой сценической композиціи отъ той площадки, гдѣ она разыгрывается комедіантами. Та или иная сценическая площадка уже предопредѣляетъ извѣстныя, только ей свойственныя, числовыя сочетанія и чередованія чета и нечета.
- b) Особенности сценической площадки опредѣляются характеромъ архитектуры даннаго театральнаго помѣщенія.
- c) Различныя способы развитія напряженности сценическаго дѣйствія основныя темы.
Линія наименьшаго сопротивленія или простая интрига.
Линія наибольшаго сопротивленія или перекрещивающаяся интрига.
- d) Способы украшенія сценическаго остова различными средствами театральной выразительности.
Роль и значеніе театральныѣхъ приборовъ.
- e) Вліяніе темпа на характеръ сценическихъ сюжетовъ.
Теорія предустановленныхъ темповъ.

II.

Приступая къ практическимъ работамъ по теоріи сценической композиціи, слѣдуетъ помнить о существенномъ различіи между сценическимъ мотивомъ и сценическимъ сюжетомъ¹⁾. Тѣмъ болѣе, что съ этими двумя понятіями тѣсно связано представленіе о болѣе или менѣе напряженности сценическаго дѣйствія, этого мѣрила достоинства той или иной сценической композиціи.

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

Сценическій мотивъ и сюжетъ различаются между собою количествомъ времени.

Сценическій сюжетъ можетъ существовать только въ опредѣленномъ промежуткѣ времени.

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

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

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

¹⁾ Помимо сценическаго сюжета и сценическаго мотива въ теоріи сценической композиціи существуетъ понятіе о сценической формулѣ. Принимаясь можетъ служить всякъ извѣстный взаимоотношеніе: Арлекинъ, Пьеро и Коломбина. Всякій сценическій сюжетъ можетъ быть сведенъ посредствомъ сокращенія числа театральныѣхъ персонажей къ сценической формулѣ.

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

III.

Определенные театральные персонажи и число ихъ, значительной мѣрѣ вліяютъ на развитие дѣйствія сценическаго сюжета и измѣняютъ такъ или иначе его характеръ.

Примѣръ.

Разверстка сценическаго сюжета.

Тема: воровство. Число театральныхъ персонажей: 5.

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

I тѣ, кто крадетъ α ²⁾.

II тѣ, у кого крадутъ β

III тѣ, кто наказываетъ γ

При числѣ пяти театральныхъ персонажей здѣсь возможны только три комбинаціи.

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

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

²⁾ Условное обозначеніе персонажей каждой изъ названныхъ категорій.

Первая комбинація.

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

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

$\alpha + \beta + \gamma + \beta + \alpha$ или $\beta + \alpha + \gamma + \alpha + \beta$

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

Вторая комбинація.

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

Въ заключительной сценѣ персонажи будутъ размѣщены такъ:

$\beta + \gamma + \alpha + \gamma + \beta$ или $\gamma + \beta + \alpha + \beta + \gamma$.

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

Третья комбинація.

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

Въ заключительной сценѣ персонажи будутъ размѣщены такъ:

$\alpha + \gamma + \beta + \gamma + \alpha$ или $\gamma + \alpha + \beta + \gamma + \alpha$

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

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

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

ВЛ. Н. СОЛОВЬЕВЪ

HOFFMANIANA

I.

Э. Т. А. ГОФФМАНЪ НА СЦЕНѢ.

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

Не даромъ въ творчествѣ Гоффмана слились Калло и Гоши.

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

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

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

Ликующей, послѣ мрачнаго фантазирования Крейсlera под звуки аккордовъ, предлагаетъ прочесть собравшимся первый актъ фантастической пьесы, планъ которой обсуждался имъ вмѣстѣ съ Крейслеромъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вотъ планъ, въ какомъ хочется видѣть этотъ небольшой отрывокъ.

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

СЕРГѢЙ ИГНАТОВЪ.

II.

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

1.

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

Смыслъ лучшей жизни, ясной и простой,

Открыть лишь тѣмъ, кто знаетъ смѣхъ живой...

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

Н. Л.

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

В.

III.

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

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

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

Доклад г-жи Лорхъ былъ на тему: „Музыкальное изображение Гофмана“. Для него, говорила докладчица, „весь миръ былъ проникнутъ музыкой, звуками, которые были для него тѣнями изъ мира сверхчувственного. Эти тѣни-звуки постоянно присутствовали въ его воображеніи, сливались съ иными, хранящимися въ немъ образами, и налагали на эти образы, на ихъ сочетанія, на мѣвъ, въ которомъ выдѣлось мировоззрѣніе автора, свой субъективный отпечатокъ“.

Постоянное присутствіе музыки въ воображеніи Гофмана влияло на его отношеніе къ действительности, къ людямъ и событіямъ, даже на воспріятія, преобразовывая ихъ въ звуки. Преобразование впечатлѣній реального мира въ звуки и ихъ сочетанія, а также и обратное явленіе, преобразование звуковъ въ зрительные образы,—фактъ, хорошо извѣстный психологии. У Гофмана мы встречаемъ преобразование обоихъ порядковъ. Это объясняется какъ нервною и слабостю его организма, такъ и наслѣдственностью отъ обладавшаго извѣстною ненормальностью въ области музыкальнаго чувства (отсутствіемъ чувства ритма) отца; другое объясненіе то, что Гофманъ обладалъ не только музыкальнымъ, но и пластическимъ воображеніемъ.—При такомъ постоянномъ присутствіи въ воображеніи Гофмана музыки возможно, быть можетъ, объяснить ея наличностью нѣкоторые приемы его литературнаго творчества. Уже Шеффера интересовали эти вопросы, и въ своей прекрасной работѣ: „Die Bedeutung der Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischen Schaffen“ онъ подробно рассматриваетъ музыку и акустику, какъ предметъ изображенія, какъ способъ изображенія (пріемъ поэтики), ея влияніе на поэтический субъективизмъ Гофмана. Не разобралъ онъ лишь вопроса о близости нѣкоторыхъ приемовъ литературнаго творчества Гофмана съ музыкальными приемами.—Прежде всего при изображеніи пейзажа, главнымъ образомъ романтическаго, передающаго извѣстное настроеніе автора или героя, онъ пользуется преимущественно шумами и звуками. Тамъ, гдѣ онъ пользуется ими, описаніе представляетъ краткое перечисленіе предметовъ, входящихъ въ составъ пейзажа, напоминающее спе-

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

Шефферъ констатировалъ у Гофмана музыкальную концепцію въ употребленіи и построении звуковъ и шумовъ; которое сходство съ музыкальною концепціею можно наблюдать и въ созданіи цѣлыхъ литературныхъ сочиненій. У Гофмана часто рассказъ базируется на сочетаніи двухъ контрастирующихъ положеній подобно тому, какъ всякое музыкальное произведеніе имѣетъ въ своей основѣ два контрастирующихъ предложенія. (Примѣръ: „Die Elixiere des Teufels“).—Сочетаніе этихъ положеній между собою также можетъ представлять иногда форму музыкальнаго сочиненія. „Das Sanctus“, напр., представляетъ въ основѣ своей сходство съ схемой Rondo второй формы. Самъ Гофманъ въ письмѣ къ Кунцу отъ 24 марта 1814 г. говоритъ о томъ, что „Элексиры Сатаны“ были пережиты имъ музыкально, что они начинаются съ Grave sostenuto, затѣмъ наступаетъ Andante molte, e piano, далѣе слѣдуетъ Allegro forte и т. д. Это примѣненіе даетъ намъ возможность заключить, что не только это, но и другія произведенія неразрывно связаны съ музыкой. Это же письмо показываетъ, какую роль играли для Гофмана темпо и сила эмоциональнаго тона.

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

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

Между слушателями возникъ любопытный споръ объ отношеніи музыкальной формы къ литературной концепціи, объ аналогіи литературныхъ и музыкальных построеній и т. под. вопросахъ, которые едва ли могутъ быть рѣшены заключительнымъ мнѣніемъ предѣлававшаго М. Н. Сперанскаго, замѣтившаго, что „едва ли возможно ограничивать музыкальную область отъ области творчества вообще, что нужно ставить вопросъ шире и обратить вниманіе на законы художественнаго творчества, которые опредѣляютъ какъ созданіе музыканта, такъ и литератора-поэта: напр., Гете, не будучи совсѣмъ музыкантомъ, руководился музыкальными законами при созданіи своихъ поэтическихъ произведеній, у Гофмана, какъ у музыканта, такое пользованіе могло быть еще шире и проявляться чаще“.

IV.

ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА.

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

ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА *).

I.

„Все читалъ Серапионовыхъ братьевъ Гофмана. Чудный и великій былъ этотъ Гофманъ! Въ первый еще разъ понялъ я мыслью его фантастическое. Много объяснилъ я себя и самого себя черезъ это чтение. Вспомни повѣсть о трехъ друзьяхъ—это злая сатира на меня. Вообще Серапионовскій кругъ напомнилъ мнѣ нашу московскій. И много сладкихъ и грустныхъ ощущений прошло въ моей душѣ...“

Такъ писалъ Бѣлинскій Василю Боткину, въ письмѣ отъ 16 апр. 1840 года.

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

На Анненкова эти собранія произвели большое впечатлѣнїе. Въ известной статьѣ своей „Замѣчательное десятилѣтіе“ онъ вспоминаетъ, какъ именно у Комарова онъ въ первый разъ увидѣлъ Бѣлинскаго, такъ что перебравшагося въ Петербургъ.

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

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

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

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

ною, изображающей Гофмана в ту минуту, как, устремив масляные глаза на Деверента, вынимает он часы и напоминает знаменитую пьениц-трагикю о времени идти в театр на работу, а Деверента, как школьника, почесывает в голову и высоко поднимает прощальную бокал—там устоя я и пил Яоганнибергу*.

Это эпоха наибольшего увлечения Гофманом в нашей литературной среде. „Серапоновы братья“, в отличном переводе И. Безсопкина*), вышли в 1836 г. Бѣлинский, не владавший нѣмецким языком, ознакомился съ Гофманомъ именно по этому переводу. Переводили Гофмана и многие изъ друзей Бѣлинскаго, иногда по его заказу. Кетчеръ перевелъ „Катера-Мур“, Василий Богткинъ „Донъ-Жуана“. Въ 1844 году, когда Бѣлинскій уже отъ Гофмана открещивался, и культурное влияние нѣмецкаго романтизма постепенно сдѣлалось въліяніемъ французскимъ, появился и переводъ „Принцессы Брамбиллы“.

Но имя Гофмана русская публика успѣхала гораздо раньше, еще въ двадцатыхъ годахъ, вскорѣ послѣ смерти нѣмецкаго писателя. Сначала переводились наименѣе характерныя вещи Гофмана, напримеръ „Дѣвица Скюдери“. Гофманъ казался занимательнымъ, безобиднымъ, разсказчикомъ. Вскорѣ Гофмана оцѣнили глубже, поняли его духъ. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчательно влияние Гофмана на „любимудра“, мистика и шеллингианца кн. В. О. Одоевскаго**).

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

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

*) Серапоновы братья. Собранія повѣстей и сказокъ. Сочиненія Э. Т. А. Гофмана. Переводъ И. Безсопкина. Москва, 1836. 8 тт.

**) Вліяніе Гофмана на русскую литературу—тема спеціальной статьи Мимоходомъ въ касаетъсѣ Алексѣй Веселовскій, въ своей блдной и заслуженно популярной книжкѣ „Западное вліяніе въ новой русской литературѣ“. Особенно интересно несомнѣнное вліяніе Гофмана на Пушкина, Гоголя и Достоевскаго.

гофмановскомъ смыслѣ, и былъ Одоевскій, нѣсколько „юридическій“, кокетный, тяготящійся къ мистикѣ, фантастикѣ и алхиміи. Весь его обликъ былъ „гофмановскій“. Погодины вспоминаетъ квартиру молодого Одоевскаго, въ двадцатыхъ годахъ. Жилъ тогда нашъ любомудръ въ Москвѣ, въ Газетномъ переулкѣ: „Двѣ тѣсныя каморки молодого Фауста были завалены книгами, фолантами, квартантами и всякими октавами, на столахъ, полѣ столами, на стульяхъ, полѣ стульями, во всѣхъ углахъ, такъ что пробраться между ними было мудрено и опасно. На окошкѣ, на комодѣ, на скамейкахъ—склянки, бутылки, банки, ступы, реторты и всякія орудія. Въ переднемъ углу красовался человѣческій скелетъ... Къ какимъ ухищреніямъ должно было прибѣгнуть, чтобы помѣститься въ этой тѣснотѣ еще фортепіано... Короче, каморка его была какъ-тою того послѣдняго кабинета, обширнаго, но еще болѣе загроможденнаго, въ которомъ мы всѣ проводили такъ недавно, по пятницамъ вечеромъ, столько добрыхъ часовъ у престарѣлаго хозяина“.

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

II.

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

Какъ въ 1841 году Анненковъ посѣщалъ въ Берлинѣ кабачекъ Катера и Вегенера, гдѣ бражничали Гофманъ съ Деверентомъ, такъ, въ черзъ пятьдесятъ послѣ Анненкова, повлекъ меня туда Александръ Муз. Мы тоже спросили Яоганнибергу и вспомнили капльмейстеръ-тѣстѣ...
Правда, въ 1841 году Анненковъ посѣщалъ въ Берлинѣ кабачекъ Катера и Вегенера, гдѣ бражничали Гофманъ съ Деверентомъ, такъ, въ черзъ пятьдесятъ послѣ Анненкова, повлекъ меня туда Александръ Муз. Мы тоже спросили Яоганнибергу и вспомнили капльмейстеръ-тѣстѣ...

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

чистая, наивная, музыкальная душа в мир фантастической, но полнотной реальности. Почти во всех пьесах Гофмана действует такой чудотворитель-режиссер: Архивариус Линдгорст ("Золотой горшок"), Мастер Авраам ("Катер-Мур"), Сальваторе-Роза ("Формика"), Челюпати ("Брамбилла"). Это все воплощения того же типа, это все тот же Гофман, каким он хотел быть, это все тот же капелмейстер-энтузиаст, импровизирующий и в жизни, и на сцене. Фантастический театр казался Гофману гораздо реальнее, нежели "мещанская драма", условный реализм Гольдони. Понятно, что в кружок "Мира Искусства", в котором зародилось столько удачных театральных начинаний, Гофман был "своим" человеком. "Теории" Гофмана в этом кружке не дебатировались. "Учение" его не приводилось в систему. Вообще Гофман не был "учителем", да по существу он и не может быть таковым. Его любили по-просту, без фокусов. Но несколько позже, в следующем, что ли, поколении, Гофман превратился в учителя, в теоретика, у которого надо именно учиться. Гениальный дилетант был превращен в эрудита, вчужный импровизатор в профессора.

Я говорю о "студии" В. Э. Мейерхольда, о журнале "Доктора Деппер-тутто".

"Комедия дель арте"—такое писал этой школы, граф Карло Гоцци—ея кумир. Сотрудники В. Э. Мейерхольда готовили к печати переводы полного собрания драматических сказок графа Карло Гоцци. Последний патриот умирающей венецианской республики пришлось особенно по вкусу "студии" Мейерхольда.

Венеция XVIII века хорошо изучена, а П. Муратов ("Образы Италии") дает очень сочную картину этой развивающейся республики, где внутреннее тление прикрывалось великолепными ризами искусства, где в течение полувека все, начиная от дома и кончая гондольером, ходило в масках, и где жил великий фантаст Карло Гоцци.

Все это очень мило, интересно, "вкусно", и т. д. и т. д. Но, Боже, до чего печально, когда эту реставрацию "в кубу" преподносят как новое, молодое течение в театре!

Гофман любил Гоцци. Образ этого чудесного старика сливался для него с не менее чудесной Италией, сказочной страной, о которой он всю жизнь мечтал, в которой никогда не был. Через Гофмана полюбили графа Гоцци и сегодняшние участники "студии". Сам Гоцци был, в известном смысле, бирс из "Вишневого сада". В запертой, заткнутой Венеции пребывал он безвыходно и всю свою долгую жизнь вспоминал, как встарину хорошо сушились вишни. Он возстановил "комедию дель арте", реставрировал "народное искусство", ну вот, как Ремизов пишет свои "дйства", очень интересная попытка для понимания Ремизова, но, как сожалѣнно, ненужная ни народу, ни современному театру. Однако, Ремизов, по крайней мере, наш, русский. У него есть связь с нами и с народом. В русском языке. Такая же связь была и у народничающего венецианского графа.

Вроентно, для итальянцев он до сих пор дорог. Но что нам Гекуба? Откуда эта старческая любовь к реставрации? Почему это сотрудник студии, Владимир Соловьев, не сумевший порядочно перевести "Золотой горшок" Гофмана, вдруг сумел пережить капризы сказки Карло Гоцци? Сколько тут ненужной претензии, ложной эрудиции, которая должна прикрывать недостатки в непосредственном творчестве. Если уж выбирать, то право Маяковский лучше, моложе, культурнее, нежели эти Бирсы, желающие в России сушить вишни писано так, как их сушиль обладатель венецианского "Вишневого сада".

В связи с этим, новейшим, несколько прихлимым, увлечением, появилась хорошая книжка Игнатова, о которой я упоминал выше, и переводы "Золотого горшка" и "Принцессы Брамбиллы".

"Золотой горшок" в перевод Владимир Соловьева (не "того" Соловьева, а совсем другого)—сплошное недоразумѣние. За рубль продается шесть глав, то-есть половина повести. В предисловии такое сокращение оригинала не оговорено. Ученики "студии", впрочем, убеждены, что оканчить рассказ на полуслове—верх таланта, и что Гофман сдался это нарочно. В довершение всего, В. Соловьев плохо знает немецкий язык. Таинственную комнату колдуний, торговли блоками, он населил "морскими кошками". Переводчик, очевидно, не знал, что "заморскими кошками" немецкий народ прозвал обезьян, как мы их называем "мартышками".

Перевод "Принцессы Брамбиллы" тоже плох. Гораздо хуже перевод Соловьева. Иллюстрации, имѣющие в данном случае большое значение, отсутствуют. Нѣтъ и шутивно-заискивающего предисловия автора от 1820 года. Наконец, нѣтъ никакой руковоющей статьи.

"Принцесса Брамбилла" произведение спорное. Во многих немецких изданиях его вовсе не помѣщают. Дѣйствительно, "Брамбилла" написана Гофманом довольно поздно, едва ли не из-за гонимости. Сравните, как хорошо сделан "Золотой горшок", произведение предшественного периода и как плохо сделана "Принцесса Брамбилла". Но, для любителя Гофмана и это неудачное произведение должно быть любимым, как поздняя импровизация на раннюю тему. Она написана легко, как бы шутя. У переводчика вся легкость исчезла. Что можно сказать о такой фразе: "Наша шутка есть именно сам голос этого прообраза, звучащего из нашей души, сквозь лежачий в душ прищипанный ироки, и который нуждается в жесте, точно так же, как лежачая в глубинѣ каменная скала заставляет струющуюся в ручей воду скользить по этой скалѣ волнистыми кругами".

Так перепер, а не перевел, бар. Энгельгардт легкую, безпритязательную импровизацию Гофмана.

Но он ер, кроме того, искалчил Челюпати, волшебника, мистификатора, режиссера, словом, излюбленный гофмановский тип, рассказывает немецким студентам сказку про короля Эфиоха. Основная "теза" сказки, что рационализм,

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

Почтенная фирма К. Ф. Некрасова издала много нужных, полезных и красивых книг. Въ частности, она издаетъ переводы классическихъ произведений литературы. Переведенъ „Адольфъ“ Бенжамена Константа, „Красное и черное“ Стендаля, наконецъ, „Принцесса Брамбилла“.

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

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

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

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

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

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

Д. ФИЛОСОВЪ.

Въ „Рѣчи“ отъ 9—XI—1915 появилась

ПОПРАВКА:

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

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

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

Д. ФИЛОСОВЪ.

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

(Письмо въ редакцію).

М. Г.

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

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

другим „Соловьевымъ, Владимѣромъ Николаевичемъ, сотрудникомъ Студіи Вс. Э. Мейерхольда и „Журнала Доктора Дапертутто“, вашимъ покорнымъ слугою.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ВЛАДИМІРЪ НИКОЛАЕВИЧЪ СОЛОВЬЕВЪ.

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

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

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

Вл. Н. С.

„Биржевыя Вѣдомости“ (утр. вып.) въ концѣ концовъ напечатали это письмо (12—XI—1915, въ день появленія письма въ „Днѣ“), но оно появилось въ названной газетѣ послѣ того, какъ авторъ передалъ письмо г. редактору „Дня“. Отвѣтъ Вл. Н. Соловьева г. Д. Философову для читателей „Биржевыхъ Вѣдомостей“ явился такимъ образомъ запоздалымъ.

Москва. Камерный театръ.

„БЕЗУМНЫЙ ДЕНЬ, или ЖЕНИТЬБА ФИГАРО“
Комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ Бомарше.

Камерный театръ всегда былъ склоненъ выдвигать на первый планъ живописную сторону спектакля. Но въ постановкѣ комедіи Бомарше стремленіе театра—декорациями художника искупить недостатки игры и постановки—настолько сильно, что спектакль становится замѣчательнымъ, какъ выразитель одного изъ интересныхъ теченій современнаго театра. Въ этомъ спектаклѣ все построено на художникѣ: актеръ и режиссеръ подчинены его замысламъ—нельзя же назвать значительной, никѣмъ не координированную игру актеровъ различной традиціи¹⁾, какъ нельзя видѣть серьезную режиссерскую работу въ уснащеніи безпомощной композиціи отсебятинами, искажающими сценарій пьесы. Впрочемъ, трудно сказать, въ чемъ болѣе повиненъ режиссеръ—въ своихъ ли „импровизаціяхъ“, или въ непротивленіи злу художника.

С. Ю. Судейкинъ беретъ одно изъ лучшихъ изобрѣтеній театра: двухкулисный порталъ и просцениумъ. Казалось бы, что такая планировка сцены обязывала къ опредѣленной формулѣ условнаго театра, построенной на соответствующихъ *mise en scen*’ахъ. Однако, воспользовавшись хорошей формой, какъ условно-декоративнымъ ансамблемъ въ стилѣ

¹⁾ Въ представленіи участвовали: Петипа—пожилой артистъ французской школы, Кооненъ—бывшая актриса Художественнаго театра и Преображенская—премьерша кинематографа.

XVIII вѣка, художникъ выказалъ большое пренебреженіе ко всему остальному, что не было съ этими заданиями связано.

Отсюда рядъ неудачъ во всемъ, относящемся къ формѣ спектакля, какъ такового.

Кулисы, неиспользованныя какъ средство появленій и уходовъ; загроможденіе просцениума павильонами, нужными лишь въ послѣднемъ дѣйствіи; раздвиганіе безконечныхъ занавѣсей, сценически ничѣмъ не оправданныхъ, и, наконецъ, постановка „интермедіи“, которой нѣтъ у Бомарше и въ которую волей художника превращено свадебное шествіе четвертаго дѣйствія—вотъ наиболѣе показательные моменты этой постановки. Рискуя быть обвиненнымъ въ чрезырному педантизмъ, замѣтимъ также, что замѣна изысканности костюмовъ чувственностью, толкованіе гротесковыхъ образовъ въ манерѣ Бердслея, разнузданные костюмы гитанъ и пламенная животность негровъ представляются намъ весьма несовершеннымъ разрѣшеніемъ театральныхъ заданий французской комедіи XVIII вѣка. Однако, особенно тягостное впечатлѣніе оставляетъ пропускъ знаменитаго монолога Фигаро ¹⁾ и замѣна водевиля безвкусной живой картиной.

Надо думать, что мы изжили время господства литературы въ театрѣ. Теперь театру угрожаетъ художественная диктатура. Быть можетъ эти испытанія театра неизбежны, жаль только, что для даннаго случая карнавалу живописи послужила хорошая пьеса, достойная быть основой праздника театра.

СТУДІЯ.

А. Р.

¹⁾ Монологъ, очевидно, произносился на первыхъ представленіяхъ пьесы, иначе непонятно молчаніе критики по этому поводу. На спектаклѣ 13 ноября 1915 г. монологъ произнесенъ не былъ.

СТУДИЯ.

(Работы въ сентябрь, октябрь, ноябрь и декабрь 1915 г.).

При возобновленіи занятій въ этомъ году работающимъ въ Студіи было предложено къ руководству:

Составъ работающихъ въ Студіи: 1. въ обученіи; 2. комедіанты.

Находящійся въ обученіи становится комедіантомъ послѣ того, какъ представитъ curriculum vitae, закончитъ вводящія и повѣрочныя занятія и пройдетъ стажъ по усмотрѣнію руководителей Студіи.

Пребываніе въ Студіи не ограничивается опредѣленнымъ временемъ. Занятія прекращаются для тѣхъ, чья работа перестаетъ быть въ планѣ Студіи.

Комедіанту, признанному способнымъ къ исключительнымъ артистическимъ достиженіямъ, можетъ быть предложено вступленіе въ ряды организационныхъ силъ созидательнаго театра.

Для работающихъ въ Студіи обязательны всѣ занятія, — вводящія и основныя.

Работающіе въ Студіи должны быть во всякій моментъ готовы къ занятіямъ повѣрочнымъ.

Изученіе необходимыхъ пособій обязательно въ пределахъ указанныхъ сроковъ. Журналъ при Студіи — пособие безусловно необходимое.

Спортъ для всѣхъ необходимъ.

Совершенствованіе въ фехтованіи, танцахъ и музыкѣ необходимо. Мастера указываются руководителями Студіи.

Несовмѣстимо съ пребываніемъ въ Студіи:

1. участіе въ какихъ-бы то ни было иныхъ, кроме студійныхъ или по порученію Студіи, публичныхъ театраль-ныхъ выступленійхъ;
2. занятія въ какихъ-либо художественныхъ школахъ безъ вѣдома руководителей Студіи.

Безпорядочное посѣщеніе занятій и опаздываніе къ нимъ нарушаетъ единство усвояемаго матеріала. Занятія разбиты на часы, раздѣленные короткими перерывами. Входъ въ мастерскую возможенъ только въ перерывахъ. Опоздавшій обязанъ самостоятельно восполнить пробѣлъ. Частыя отсутствія и вообще всякая небрежность въ работѣ влечетъ устраненіе отъ участія въ публичныхъ выступленіяхъ.

Письмо, телеграмма или извѣщеніе по телефону обязательны при невозможности быть на работѣ.

Костюмъ, установленный для работы, обязательенъ. Не успѣвшие переодѣться въ 10-минутный срокъ передъ занятіями считаются отсутствующими на соответствующій часъ.

Бережливое отношеніе къ аксесуарамъ обязательно для всѣхъ.

Для куренія существуетъ особая комната.

Телефонъ и буфетъ къ услугамъ участниковъ Студіи исключительно въ перерывахъ.

Постороннимъ, кромѣ лицъ, допускаемыхъ руководителями Студіи, входъ въ нее открытъ только въ дни публичныхъ выступленій.

Спектакли Студіи отличаются отъ обычныхъ занятій только присутствіемъ публики. Напряженное вниманіе къ стройности работы, быстрота смѣнъ и присутствіе на мѣстахъ одинаково обязательно въ обоихъ случаяхъ.

Незанятые въ строящейся пьесѣ непременно присутствуютъ при работѣ, чтобы въ всякій моментъ быть готовы вступить на площадку.

Занятые въ пьесахъ собираются по первому же звонку. Быстрота и точность появленія на мѣстахъ передъ выходомъ на площадку входятъ въ составъ игры. Оставленіе площадки въ время работы или подготовки къ ней не допускается.

Каждой пьесой руководить правящій изъ числа незанятыхъ въ ней.

Всѣ участники представленія и за сценой занимаютъ мѣста, точно указанныя правящимъ, чтобы не стѣснять входы и выходы на площадку.

При публичныхъ выступленіяхъ всѣ комедіанты должны быть готовы къ немедленному открытію спектакля за полчаса до объявленнаго начала его.

Распоряженія правящаго исполняются механически. Несогласія могутъ быть заявлены только по окончаніи работы и въ присутствіи мэтра сцены.

Распределеніе ролей, объявленное мэтромъ сцены или съ его вѣдома авторомъ пьесы, обязательно.

Установленные художникомъ гриммъ и матеріалы для него, костюмъ и аксесуары обязательны. Никакія произвольныя замѣны не допускаются.

Нарушенія правильнаго теченія жизни Студіи влекутъ: отобраніе роли и недопущеніе къ публичнымъ выступленіямъ; отстраненіе отъ работъ въ Студіи (на время или на всегда).

Средства Студіи (взносы участниковъ и поступления по журналу) идутъ на содержаніе Студіи и на расходы по изданію.

Участники Студіи вносятъ: 1) при поступленіи 15 руб. (вступительный взносъ, куда входитъ подписная плата на журналъ за текущій годъ); 2) ежемѣсячно—сумму, приходящуюся на каждого по разверсткѣ расходовъ по Студіи; 3) въ ноябрѣ и въ февралѣ по 10 руб. (монтажный взносъ).

Классъ Вл. Н. Соловьева.

Руководитель класса велъ бесѣды съ участниками Студии по теории сценической композиции *) и обсуждалъ вопросы, связанные съ изученіемъ сценической техники итальянской комедіи **).

Практическія занятія по тому классу раздѣлялись на

1) создание большихъ композицій, назначеніе которыхъ состояло въ разработкѣ основного геометрическаго рисунка сложнѣйшихъ mise en scène и въ развитіи въ участникахъ Студіи понятія сценическаго ансамбля, и на

2) сочиненіе отдѣльныхъ этюдовъ, преслѣдующихъ разрѣшеніе того или иного заданія чисто техническаго характера.

Къ первой группѣ слѣдуетъ отнести композиціи:

1) *Счастье планеты царя Магомбата*. Персонажи: Арлекинъ-Фейгинъ или Щербаковъ, Коломбина-Бочарникова, Пьеро—Нечаевъ или Елагинъ, Слуги въ красныхъ колпачкахъ съ желтыми язычками—Петрова или Астафьева и Кулябко-Корецкая, Цвѣточница—Калинина или Цвѣтаева. Слуги просценіума: Зихманъ, Шарובה, Цвѣтаева, Дианина, Лемешева, Макарова, Листова и др. Театральные приборы: занавѣси, три табуретки, мячъ, бутылка, два хрустальныхъ бокала, цвѣты, письмо.

Послѣ второй сцены этой композиціи слѣдовала традиціонная интермедія.

Волшебныя нитки или нескончаемая страданія бѣлаго Пьеро.

Перечень ея.

Арлекинъ ночью черезъ окно попадаетъ въ комнату Пьеро на мансардѣ. Арлекинъ рассказываетъ публикѣ, что хочетъ одурочить хозяина этой комнаты. Съ необычайной

*) См. статью, напечатанную въ этомъ номерѣ „Къ вопросу о теории сценической композиции“.

**) См. №№ „Журнала Доктора Дюперутто. Любовь къ тремъ апельсинамъ“ 1914, отдѣлъ Студіи, классъ Вл. Н. Соловьева.

серьезностью онъ начинаетъ приводить свой замыселъ въ исполненіе.

Стукъ въ двери. Арлекинъ прячется. Пьеро входитъ. Онъ очень веселъ. Онъ снимаетъ цилиндръ и пальто, которые бережно кладетъ на вѣшалку. Онъ садится передъ зеркаломъ и любуется самимъ собою и котильонными орденами, которые онъ получилъ сегодня вечеромъ на маскарадъ. Сонъ овладѣваетъ имъ. Загасивъ свѣчу, онъ ложится на жесткую постель.

Арлекинъ начинаетъ дергать за нитки попугая, вѣшалку, зеркало и кровать, которая сбѣгаютъ со своихъ мѣстъ и пугаютъ Пьеро. Пьеро страдаетъ, бѣгая по сценѣ, какъ молодой влюбленный, потерпѣвшій въ первый разъ неудачу.

Онъ замѣчаетъ Арлекина, автора этихъ ночныхъ проделокъ и бьетъ его длинными бѣлыми перчатками.

Арлекинъ исчезаетъ. Зеркало, кровать, попугай и вѣшалка заворачиваютъ Пьеро въ театральныя занавѣси и прогоняютъ его со сцены подъ свистки и удары трещетки, нечаянно забытой Арлекиномъ.

Роли въ интермедіи распределены были такъ: Арлекинъ—Нотманъ или Смирновъ, Пьеро—Елагинъ или Щербаковъ, Вѣшалка—Ильшенко или Рабиновичъ, Попугай—Калинина, Зеркало—Бочарникова или Яковсонъ. Кровать—Кулябко-Корецкая и Петрова. Театральные приборы: занавѣси, стулъ со свѣчей, табуретка для Арлекина.

1) *Фрагменты къ сказкѣ „Три инфанта“*. Персонажи, три инфанта—Ивановъ, Форсель, Сурушкинъ. Шутъ—Смирновъ или Емельяновъ, свита принцевъ—Кулябко-Корецкая и Петрова, тѣлохранители—Нечаевъ и Елагинъ или Цванзигеръ и Дианина, лѣсъ—Цвѣтаева, Рашевская, Астафьева, Бочарникова и др.

3) *Исторія объ одномъ ревнивомъ мужѣ и о веселомъ жинѣ въ загородной дачѣ, окончившемся слишкомъ печально*. Персонажи: Кавалеръ—Фейгинъ, Дама—Цвѣтаева, Мужъ дамы—Щербаковъ. Слуги загородной дачи: Кулябко-Корецкая и Петрова. Театральные приборы: занавѣси, столъ.

и табуретки, два шпаги, шляпы, плащи, свечи на столе, кинжалы.

Ко второй группѣ слѣдуетъ отнести этюды:

1) *Игра въ карты*. Работаютъ: Кулябко-Корещкая, Петрова, Цвѣтаева, Астафьева, Листова, Ивановъ, Форсель, Нечаевъ.

2) *Арлекинъ—Ходатай свадьба*. Работаютъ: Бочарникова, Ильашенко, Нечаевъ, Форсель, Емельяновъ, Ивановъ.

3) *Изъ ничего ничего и не вышло*. Работаютъ: Бочарникова, Калинина, Зихманъ, Шарабова, Калинина, Геннингъ, Фугенфирова, Листова, Якобсонъ, Нотманъ, Форсель и др.

Классъ Вс. Э. Мейерхольда.

(Техника сценическихъ движеній).

1. Попытка отъ упражненій въ технику сценическихъ движеній перейти къ работѣ надъ отрывками изъ драмъ со словами:

а) *Сцена безумія Офеліи* („Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ“).

Офелія—Бочарникова.

Король—(чередующійся всегда случайный составъ исполнителей).

Королева—Ильашенко,

Горацио—Нечаевъ,

Слуга просцениума—Геннингъ.

Прошлогодній сценарій, когда временно были отняты слова, представленъ въ новомъ видѣ, переработанномъ для новаго случая—введены слова.

Исполнительница роли Офеліи борется съ претенціозными мизансценами и со слащавыми жестами (столь нравившимися театральнымъ рецензентамъ прошлогоднихъ выступлений) во имя наивной простоты подлиннаго балагана.

Пѣсенки еще не положены на музыку. Временно допущенъ аккомпаниментъ: постукиванія бамбуковой палочки по дощечкѣ (помни, что произносишь стихи и что нѣтъ и не будетъ той свободы, которую ищетъ обыкновенно актеръ въ „переживаніяхъ“ безъ подчиненія формѣ; смотри какую радостью можетъ стать свобода возможная и въ подчиненіи). Что кажется легко доступнымъ актеру-музыканту становится недоступнымъ актеру съ еще неприснувшейся музыкальностью. Данный отрывокъ служить для работы дважды: въ сентябрѣ и въ декабрѣ. Перерывы въ сценической работѣ слѣдуетъ принять какъ систему. Рядъ неудачъ первыхъ сеансовъ сглаженъ сдѣланнымъ въ данной работѣ перерывомъ; въ перерывѣ воображеніе не спитъ потому только, что уже дана воображенію пища. Напряженность такъ называемыхъ „переживаній“ смѣнилась нѣкоторымъ поблескиваніемъ воображенія, явившагося освободить нетерпящую никакихъ тормозовъ технику сценической игры. Удачъ въ работѣ надъ даннымъ отрывкомъ можно ждать только тогда, когда окончательно будетъ преодолѣна балетность дунканскаго толка и когда выступить на сценическую площадку воля жонглера, распоряжающагося рѣчью, какъ шариками, которые, разрывая волнами взлетовъ сферу, что надъ головой актера, даютъ свои маффы и свои ритмическія постукиванія (ритмъ и римины). Запомни театральныи терминъ „бросать слова“; спроси себя: умѣешь-ли владѣть дыханіемъ; не портить ли твои такъ называемое „переживаніе“ размѣренности твоего дыханія; можетъ быть надо спросить какого-нибудь испытаннаго въ этомъ дѣлѣ индуса—что онъ знаетъ объ искусствѣ дышать.

Въ вопросѣ о „переживаніяхъ“ на сценѣ пора догвориться до чего-нибудь рѣшающаго. Для почитателей Оскара Уайльда вопросъ этотъ давно рѣшенъ заявленіемъ актрисы Сибиллы Венъ въ „Портретѣ Доріана Грея“: „я могла изображать страсть, которой я не чувствовала, но я не могу изображать той страсти, что сжигаетъ меня, какъ огонь“.

Студія поставила себѣ задачу—построить спектаклемъ „Трагедія о Гамлетѣ принцѣ датскомъ“ безъ пропусковъ

нѣкоторыхъ сценъ и безъ купюръ въ отдѣльныхъ сценахъ. Такая постановка могла бы быть осуществимою лишь въ томъ случаѣ, если бы въ работѣ надъ двумя-тремя отрывками изъ данной пьесы удалось найти ключъ къ исполненію шекспировскихъ трагедій. Конечно, только по изученіи формы и при воспроизведеніи ея на сценѣ можно было бы считать пьесу инсценированной.

Вспоминается рассказъ ученаго объ успѣхѣ въ 60-тыхъ годахъ XVI столѣтія на лондонскихъ сценахъ трагедій „Камбизъ“ Томаса Престона. Отмѣчая успѣхъ пьесы „lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth“, воть куда обращаетъ онъ наши взоры. Не посмотрѣть-ли на трагедію о Гамлетѣ, какъ на пьесу, гдѣ плачъ слышенъ въ веселыхъ шуткахъ, свойственныхъ театру? Не забыть-ли навсегда всякіе споры ученыхъ о сильной или слабой волѣ Гамлета и о всякихъ „тенденціяхъ“ автора, навязанныхъ ему во что бы то ни стало. Осталось и въ шекспировскую эпоху то, чѣмъ отмѣчено время дошекспировскаго театра: небольшая гамма художественныхъ впечатлѣній истощалась только двумя нотами—печальной и веселой; при чѣмъ печальное часто смѣшивалось съ ужаснымъ, а веселое съ карикатурнымъ; промежуточные же ноты, выражавшія болѣе утонченныя ощущенія, возбуждались весьма слабо. Отъ музыки, пѣсни, театральной пьесы и т. п. народъ требовалъ, чтобы она или глубоко взволновала его, или разсмѣшила до слезъ; если же эти результаты достигались вмѣстѣ одной и той же пѣсней или пьесой тѣмъ лучше*). Въ трагедіи о Гамлетѣ на лицо чередованіе высокопатетическаго и грубо-комическаго не только въ цѣломъ, но въ отдѣльныхъ роляхъ (въ главной въ особенности). Воспроизвести эту особенность, какъ своеобразный сценическій

эффектъ, значить построить то зданіе, единственное, въ которомъ актеру легко и занятно будетъ играть.

- в) 2-я картина „Каменнаго гостя“ А. С. Пушкина.
Лаура—Рашевская и Фетисова,
Донъ-Карлосъ—Нечаевъ,
Донъ-Жуанъ—Нотманъ,
Гости: Ивановъ, Елагинъ, Сурушкинъ, Цванцигеръ,
Форсель, Смирновъ, Щербаковъ.

Два періода въ работѣ: 1) Словъ нѣтъ; построеніе картины въ формѣ пантомимы (подготовленіе къ принятію словъ), 2) движенія и слова согласованы.

Работа надъ пьесой находится еще въ начальномъ періодѣ.

На вѣрномъ пути въ исканіяхъ своихъ Нечаевъ.

II.

- 1) Два фрагмента по классу сложныхъ композицій.

- а) Охота,
б) Безъ названія (персидская).

Въ „Охотѣ“ Кулябко-Корещкая обнаружила мастерство сценической техники въ манерѣ японскихъ актеровъ школы, показанной въ Россіи замѣчательной артисткой Ганако. Театральный реализмъ не есть выраженіе проходящихъ передъ зрителемъ явленій жизни, перенесенныхъ на сцену. Игра Кулябко-Корещкой у самой грани театрального и натурального, но комедіантка, ступая возлѣ этой грани, ни разу не наступаетъ на самую грань и не знаетъ компромисснаго балансированія между той и другой областью. Комедіантка всю свою игру строитъ только въ сферѣ театральной правды, а тамъ, гдѣ она хочетъ всецѣло завладѣть сердцами своей публики, она берется за такіе эффекты, которые обманно показываетъ (всего на какую-то секунду) явленіями натуралистическими, чтобы тотчасъ же снова вернуть зрителя въ область явленій, лишь сценѣ присущихъ.

*) Н. Стороженко. „Предшественники Шекспира“. Т. I. Лилли-Марло. СПб., тип. Демакова, 1872, стр. 89.

III.

Тренировка въ технику сценических
движений.

Три этюда:

1) Работаютъ: Кулябко-Корецкая, Смирнова, Смирновъ.
Предметы: красный плащъ, метелочка, шляпа.

2) Работаютъ: Діанина (Ивановъ, Сурушкинъ) и Елагинъ
(Ивановъ). Предметы: двѣ короткихъ бамбуковыхъ палочки,
тамбуринъ, шляпа.

3) Работаютъ: Цвѣтаева (Ильяшенко, Смирнова), Ивановъ
(Смирновъ), Астафьева. Предметы: письмо, бамбуковая трость,
цвѣтокъ, черный плащъ, книга.

Въ первыхъ двухъ этюдахъ дѣйствія комедіантовъ со-
тканы изъ элементовъ подлиннаго акробатизма (см. о ба-
лаганныхъ гистрионахъ въ кн. I-ой 1915 г. Люб. къ тремъ
апельс., стр. 77). 3-й этюдъ не претендуетъ дать рабо-
тающимъ въ немъ больше того, что далъ прошлогоднимъ
членамъ Студіи Colin-Maillard.

ХРОНИКА.

Званіе Комедіантки Студіи присуждено первой за время
существованія Студіи г-жѣ А. И. Кулябко-Корецкой (всту-
пила въ Студію въ 1913—1914 г.).

**КОНСТАНТИНЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ
ВАРЛАМОВЪ.**

Скончался 2-го Августа 1915 года.

МАРИЯ ГАВРИЛОВНА САВИНА.

Скончалась 8-го Сентября 1915 года.

Въ Парижѣ скончался одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ современныхъ французскихъ писателей Реми де Гурмонъ (на русскій языкъ переведены „Le livre des masques“, „Le songe d'une femme“ (подъ заглавіемъ „Леда и Джоконда“).

Въ Александринскомъ театрѣ 29-го октября состоялось 500-е представление „Ревизора“ Н. В. Гоголя. Въ спектакль участвовали заслуженные артисты Императорскихъ театровъ Н. С. Васильева, В. Н. Давыдовъ, Р. Б. Аполлонскій.

Въ репертуаръ Маринскаго театра включенъ „Соловей“ Игоря Стравинскаго. Декорация А. Я. Головина, постан. Вс. Э. Мейерхольда.

В. Н. Давыдовъ имѣлъ выдающійся успѣхъ въ роли Кузовкина, въ „Нахлебникѣ“ Тургенева.

Въ спектакляхъ для учащейся молодежи въ Михайловскомъ театрѣ „Благочестивая Марта“ Тирсо де Молина идетъ въ прозаическомъ переводѣ „Адвокатъ Пателенъ“, авторъ котораго до сихъ поръ не установленъ, представляется въ одной изъ позднѣйшихъ комедійныхъ пьесъ, а не въ первой редакціи средневѣковаго фарса.

Французскіе спектакли въ Михайловскомъ театрѣ открылись драмой Сарлу „Patrie“, въ которой впервые выступила передъ русскою публикой Germaine Dermose, трагическая актриса исключительныхъ данныхъ.

Въ Петроградѣ и Москвѣ съ большимъ успѣхомъ выступали японскіе музыканты, г-жа Ионекава и г.г. Ионекава и Накао.

Въ репертуарѣ Суворинскаго театра, наряду съ „Лелечкиной карьерой“ и пьесой изъ жизни проститутки „Кровь“, премированной на конкурсъ имени А. Н. Островскаго, премелькнули „Игроки“ Н. В. Гоголя и „Адриенна Лекуверье“ Скриба (декорации Яна Гурецкаго весьма цѣнны теоретическими заданиями).

На Офицерской в театр В. Ф. Комиссаржевской, где впервые шел "Балаганчик" Александра Блока, новый театр Л. В. Яворской, начавший свои спектакли "Школой злословия" Шеридана и "Ея первый пьесой" Шоу, нашел свой гвоздь сезона: "Закон дикара" Арчибашева.

Музыкальная драма поставила оперу К. Дебюсси "Пелеев и Мелиссанда". Варварская купюра в музыке, инсценировка оперы в манеру бытовых комедий Островского, безграмотный перевод Лапицкого и, наконец, декорации, напоминающие то *cartes postales* в духе *secession'a*, то сытинские олеографии (художники в прошлом году выставляли в Мир Искусства), приводить к полной невозможности слушать творение Дебюсси в этом театре.

Постановка в театр "Музыкальной драмы" оперы Верди "Аида" еще раз показала несостоятельность проводимого в этом театре принципа оперного натурализма. Даже невиданные у нас натуралистические трюки, вроде пальм из пальм-маше, не могли искупить убогости художественного замысла и безукосности его выполнения. Стремление сочетать при постановке барельефность (декорация заднего плана выдвинута почти к рампе) с жизненной правдой привело к отсутствию в спектакле необходимой цельности и устойчивости. Любопытная сама по себе попытка дать увертюру при поднятом занавесе была в конце испорчена неритмичной и суетливой игрой толпы. Везде сказывалось характерное для "Музыкальной драмы" отсутствие координации сценического действия с музыкой. Знаменитое триумфальное шествие Радамеса проходило при статуарной неподвижности огромных масс народа, заполняющих авансцену и скрывающих от публики появление героя и его многочисленных воинов. Игра актеров, полусловная, полуреальная, еще более подчеркивает невозможность соединения условности с этнографией хотя бы и архайческой.

Театр имени В. Ф. Комиссаржевской в Москве открыл сезон драматической сказкой Э. Сологуба "Ночные пляски". Второй постановкой театра был инсценированный рассказ Гофмана "Выбор невесты".

Камерный театр в Москве открылся "Свадьбой Фигаро". Собираясь поставить в этом году "Короля-Оленя" гр. Карло Гоцци, театр, как видно, надется поправить ошибку прошлого года — постановку "Всера" Гольдони.

Нам сообщают из Москвы: "3-го октября открылась студия С. М. Вермеля по искусству театра. В программе Студии: импровизация, сцен-

ический гротеск, жонглирование, эстетика театра, музыка в театре, определение слова и др.". Уже из приведенной программы видно, что исключено подозрительное "эстетика театра" Студии Вермеля, кажется взять принципы сценической техники, добытые Студией Вс. Э. Мейерхольда; нам сообщают, к нашему изумлению, что слушателям Студии Вермеля предлагаются для разработки еще и сценарии этюдов, пьесы и пантомимы, сочиненных и инсценированных в студии Вс. Э. Мейерхольда и составляющих ее исключительную авторскую собственность.

В художественном бюро Добычиной — выставка памятников русского театра из собрания Л. И. Жевержева. Эскизы декораций, рисунки костюмов и макеты.

Вышел новый и значительный журнал "Музыкальный Современник" (ежемесячник с еженедельными выпусками хроники), под редакцией А. Н. Римского-Корсакова и при ближайшем участии Ю. Вейсберга, В. Г. Каратыгина, проф. И. И. Лапина, А. В. Оссовского, П. П. Сувчинского и Ю. Д. Энгеля.

Печатается первый том полного собрания драматических сказок графа Карло Гоцци, из переводов Я. Н. Блоха, К. А. Вогана, К. В. Мокшанского и Вл. Н. Соловьева. В этот том входят: "Любовь к апельсинам", "Ворон", "Король-Олень", "Турандот", "Женщина-змея", "Чистосердечное рассуждение" и ряд вступительных статей переводчиков, пр.-доц. В. М. Жириунского и Вс. Э. Мейерхольда. Граф Карло Гоцци, венецианский театр, *Commedia dell'arte* и отношение Гоцци к романтической литературе.

Книга К. М. Миклашевского "La Commedia dell'arte" удостоена почетного отзыва Императорской Академии Наук. Рецензировал проф. К. Петров.

Я. Н. Блох заканчивает перевод "Безполезных мемуаров" графа Карло Гоцци.

Commedia dell'arte начинает постепенно завоевывать себе место не только в специальных исследованиях, но и в общих курсах истории литературы. Так в недавно изданной книге проф. К. Э. Тиандера ей отведена целая глава. Автор справедливо указывает на важное принципиальное значение импровизованной комедии, как един-

* К. Э. Тиандер. Общий курс истории античных и западных литератур. Изд. П. Возрождение. 1915.

ственного театра, когда актерское искусство эмансипировалось от литературы, и дасть краткую, но содержательную характеристику подобного рода представлений, стараясь, поскольку это позволяет сравнительная сжатость курса, объяснить их происхождение и связь с драматической литературой Рима и Средневековья. Если и не со всеми выводами можно согласиться—самая попытка рассмотреть импровизированной комедии под углом зрения ее литературных традиций заслуживает внимания. Страницы, посвященные характеристике отдельных масок, к сожалению не свободны от неточностей. Автор напрасно отождествляет Капитана с стариками и считает Арлекина „подвижным, интеллигентным типом слуги“, тогда как в действительности Арлекину свойственны как раз обратные черты характера — лживость, трусость и неповоротливость. Причину этой ошибки, как и всех последующих, следует видеть в том, что К. Э. Тиандер неосознанно резко раздвигает маски итальянские от масок французских, забывая, что, несмотря на общее имя, те и другие по-прежнему диаметрально противоположны по своей сущности. Приложенный к главе текст сценария „Каменный гость“ дает изложению живую и яркую иллюстрацию.

Вышла книга С. Л. Бертенсона об актерѣ Сосниномъ подъ извѣщеніемъ „Дѣла русской сцены“. Отдѣльныя главы этой книги печатались въ „Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ“.

Въ частномъ изданіи (А. М. Кожебаткина и М. М. Блиновой) вышла въ Москвѣ комедія М. А. Кузмина „Венеціанскіе безумцы“. Въ книгѣ воспроизведены въ краскахъ рисунки С. Ю. Судейкина, въ декорацияхъ и костюмахъ котораго комедія шла въ январѣ 1914 года въ домѣ Носовыхъ.

Въ изданіи общины Св. Евгении выходятъ „Мощерты и Сальери“ А. С. Пушкина съ иллюстраціями М. Врубеля.

К. Д. Бальмонтъ выступалъ въ Петроградѣ съ лекціей о поэзіи.

Проф. Д. М. Петровъ руководитъ въ текущемъ году просеминаріемъ по Вольтеру. Большое вниманіе удѣляется изученію театра Вольтера.

Проф. И. А. Шляпкинъ объявилъ въ текущемъ году курсъ исторіи русского театра.

Въ засѣданіи нео-филологическаго общества 26-го октябрія прочитать-доцентъ С. М. Боткинъ прочиталъ докладъ о театрѣ Аларкона.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Петроградъ, Казанская пл. д. 1-2, кв. 25.—Тел. 532-88

Отдѣленіе журнала въ МОСКВѣ: Саловая, Земляной валъ, д. 31.
Кв. С. С. Игнатова. Тел. 80-26 (обращаться къ Сергею Сергѣевичу Игнатову, какъ къ представителю редакціи).

1. Не приняты для журнала рукописи сохраняются три экземпляра. 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.—Владимиръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники *commedia dell'arte* I.—Самуилъ Вермель. Моментъ формы въ искусствѣ.—Любовь къ тремъ апельсинамъ.—М. Ф. Г. Образцы ритмической интерпретаціи стиха у русскихъ композиторовъ.—К. Вогакъ. „Роза и Крестъ“.—Hoffmaniana (Вл. Княжнина).—Студія.—Хроника.—Errata.

Кн. 2 (разошлась). Стихи: З. Н. Гиппиусъ, Э. Сологуба и Вл. Княжнина.—Подраччикъ оперы въ островахъ канаріискихъ (переводъ В. К. Трепавковскаго).—Вс. Мейерхольдъ, Ю. Бонди. Балаганъ.—Вл. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники *commedia dell'arte* II.—ст.—Тирсо де Молина и испанскій театр.—Самуилъ Вермель. Иронія и театральность.—Вл. Соловьевъ. „Турандотъ“ гр. К. Гоцци на русской сценѣ.—К. А. Вогакъ. Къ постановкѣ комедій Мольера „Ученныя женщины“ и „Продѣлки Скапана“ на сценѣ Михайловскаго театра.—Hoffmaniana (Вл. Княжнина).—С. Радловъ. О трагедіяхъ Софокла въ переводѣ Э. Ф. Зѣлинскаго.—Евг. Зисно-Боровскій.—Константинъ Эрбергъ. Цѣль творчества.—Анаст. Чеботаревская. О театральныхъ диспутахъ.—Студія.—Хроника.—Errata.

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО
115. Книга 4—5—6—7. Годъ издания второй

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

(O TEATP)

Выходитъ въ Петербургѣ съ 1914 года

Въ 1916 году журналъ выйдетъ въ количестве 15-ти 4-хъ книжекъ (зимняя, весенняя, лѣтняя и осенняя) въ формата In—16°, въ каждой книгѣ не менѣе 150 страницъ (иногда рисунки).

3 рубля

Подписки, кроме того, принимается въ книжныхъ магазинахъ Петрограда: у Вольфа, Карбасникова, Мелье, Митурникова, Полова (Янаго), Суворина, Ситни; въ Москвѣ: въ кн. маг. "Образованіе" на Кузнецкомъ мосту и у С. С. Игнатова (Садовая, Земляной валъ, 31; т. 80-26), къ которому обращаться, какъ къ представителю редакціи.

Отдѣльные книжки (50 к., 175 мм. 1 ф.) въ конторѣ журнала, въ Студіи Вс. Мейерхольда (Бородинская, 6) и въ книжныхъ магазинахъ № 1 и 2 съ 1914 г. выносятся разошлись.

Для сотрудниковъ журнала редакция открыта по пятницамъ (7—8 ч. в.); приемные дни секретари: среда и суббота (5—7 ч. вч.).

Редакторъ-издатель Вс. Мейерхольдъ.

Тел. 532-88.

Открыта подписка на 1916 г.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
1915. Книга 4—5—6—7. Годъ издания второй

СТУДИЯ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

(1915—1916)

Изучение техники сценических движений.

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

Музыкальное чтение в драме.

Практическое изучение вещественных элементов спектакля: устройство, убранство и освещение сценической площадки; наряды актера и предметы в его руках.

Занятия ведут: К. А. Вогакъ, В. Э. Мейерхольдъ и Вл. И. Соловьевъ.

Занятия — по понедельникамъ, средамъ, пятницамъ и субботамъ, отъ 4—7 час. веч.

Для разъяснений телефоны: 647-07 (Студия, въ часы занятий) 532-88 (Мейерхольдъ).

Хроника Студии ведется въ издающемся при Студии журнале „Любовь къ тремъ апельсинамъ. Журналъ Доктора Дапертутто“.

ЗАНЯТІЯ СЪ 1-го СЕНТЯБРЯ ПО 1-е МАЯ.

Адресъ Студии: Бородинская улица, 6.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.
1915. Книга 4—5—6—7. Годъ издания второй

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1916 годъ
(VII годъ издания)

ИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

„АПОЛЛОНЪ“.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ ПРЕЖНІЯ:

году — 10 руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — 15 руб.
— 6 руб. за границу.

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

Художественный и литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемесячно, кромѣ юня и юля (т. е. 10-ю книжками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (фото, фото-и автографы др.) произведений русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и комментаріями, а также выставку, собрание предметовъ искусства и т. п. Въ журналѣ помещаются также стихи и статьи общаго характера по вопросамъ живописи, 조각ства, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же статьи, освѣщающія современное искусство въ связи съ художественнымъ наследіемъ прошлаго.

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

В наступающемъ подписномъ году значительно расширятся отдѣлы, посвященные художественной старинѣ. „Аполлонъ“ будетъ, по возможности, откликаться на художественныя событія, ознаменованныя съ волею войны.

В розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльные книжки можно получить въ Главную Контору „Аполлона“ и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Адресъ Редакціи — ПЕТРОГРАДЪ, Мзловская, 20. — Телеф. 661-78.
Конторы — Развѣзжиз, 8. Телеф. 179-69.

Издатели: С. К. Маковский, Редакторъ: Сергей Маковский,
М. К. Ушковъ.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУ
Книга 4—5—6—7. Годъ изданія, второй

ЭССЕ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАВЕРТУТТО.
Годъ изданія второй.
Книга 4—5—6—7.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА НОВЫЙ ЖУРНАЛ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОВРЕМЕННОСТЬ

издающийся в Петрограде, под редакцией А. Н. Римского-Корсакова, при ближайшем участии Ю. Вейсберга, В. Г. Каратыгина, проф. И. Лалашина, А. В. Оссолянского, П. П. Сувчинского и Ю. Д. Энгеля.

Музыкальный Сопреемник" не орган партыйный в каком бы то ни было смысле этого слова, а орган музыкальной культуры в России.

Музыкальный Современник» выходить в виде: а) книжки «МУЗЫКАЛЬНОГО СОВРЕМЕННОИКА» (размером от 5 до 6 листов, выпускаемых 8 раз в году (с сентября по апрель), и иллюстрируемых нотными примерами и художественными репродукциями (осмысленная декорация, костюмы, портреты музыкальных деятелей, художественная карикатура и т. д.); б) Хроники «Музыкального Современника» (от 2-х до 4-х раз в месяц), состоящей из: 1) рецензий, 2) корреспонденций; 3) обзора печати, 4) обзора деятельности муз.-об-ва, 5) хроники; 6) полемик; 7) библиографических и нотографических перечней, 8) писем в редакцию; 9) пожеланий ящика.

Журналъ будетъ печтаться на бумагѣ верже.

Съ первой книжки журнала начнется печатаніемъ неизданная еще общирная, обнимающая несколько десятилетій, переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова, съ предисловіемъ и примечаніями проф. С. А. Ляпунова.

Подписной год считается с сентября. Подписка принимается в отделе конторы журнала «Петроград», Рыночная, 10, кант. 4. Сирис, тел. 583-67. При подписке в контору журнала допускается разорочка. Подробный проспект с программой журнала, списком сотрудников и напечатанных статей высылается по первому требованию бесплатно.

Адресъ редакціи и Главной Конторы: Петроградъ, Свѣтлицкой пер.,
кв. 12. Тел. 643-07.

Выпущены, разосланы подписчикам и продаются в книж-
ных магазинах 2-я книга и 1-й вып. "ХРОНИКИ
НОВОГО ЖУРНАЛА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА"

НОВАГО ЖУРНАЛА МУЗЫКИ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОВРЕМЕННОСТЬ

Содержание: А. Н. Римского-Корсакова

содействующего в Петротрапе под редакцией А. Н. Римского-Корсакова, принимавшего ближайшего участия Ю. Вейсберга, В. Г. Каратыгина, проф. И. П. Лапшина, А. В. Особовского, П. П. Суваринского и Ю. Д. Зигеля.

Патшина, А. В. СОДЕРЖАНИЕ ЕЖЕМОСЯЧНИКА. Текст: В. Крауцбург; О музыкальной критике: Л. Сабанеев; О музыкальной композиции: А. Кастельский; О моей музыкальной карьере: А. Дроздов; Вплыв или шпиль (альтернативная музыкальная критика): М. Мелисанда; Война и музыка (из сочинений современных музыкантов): Мелисанда; Thyss — Из театральной старины; П. Столянский; Музыка и музицирование в старом Петербурге; Перелеска М. Мелисанда и Н. А. Римского-Корсакова; Л. Виттель — Учение о гармонии; А. Бергер; библиография; и фотографии; Письма из редакционной канцелярии; Иллюстрации: Портреты Ф. И. Шаляпина и В. Сирова; Двадцать карбона; (Ф. И. Шаляпин); В. Петерс — Невский, приезд Стреликова; Деметр Деметре — Вальд, Большого Театра; Из жизни и деятельности старинных партию; из книги Начальное управление; Симики сь; автографов М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова; и фотографии; Музыкальная жизнь в Петербурге; Обложка журнала работы А. Головин; Журнал отпечатан и выведен в типографии «Сирюс» № 12397, 12398, 12399, 12400, 12401, 12402, 12403, 12404, 12405, 12406, 12407, 12408, 12409, 12410, 12411, 12412, 12413, 12414, 12415, 12416, 12417, 12418, 12419, 12420, 12421, 12422, 12423, 12424, 12425, 12426, 12427, 12428, 12429, 12430, 12431, 12432, 12433, 12434, 12435, 12436, 12437, 12438, 12439, 12440, 12441, 12442, 12443, 12444, 12445, 12446, 12447, 12448, 12449, 12450, 12451, 12452, 12453, 12454, 12455, 12456, 12457, 12458, 12459, 12460, 12461, 12462, 12463, 12464, 12465, 12466, 12467, 12468, 12469, 12470, 12471, 12472, 12473, 12474, 12475, 12476, 12477, 12478, 12479, 12480, 12481, 12482, 12483, 12484, 12485, 12486, 12487, 12488, 12489, 12490, 12491, 12492, 12493, 12494, 12495, 12496, 12497, 12498, 12499, 12500, 12501, 12502, 12503, 12504, 12505, 12506, 12507, 12508, 12509, 12510, 12511, 12512, 12513, 12514, 12515, 12516, 12517, 12518, 12519, 12520, 12521, 12522, 12523, 12524, 12525, 12526, 12527, 12528, 12529, 12530, 12531, 12532, 12533, 12534, 12535, 12536, 12537, 12538, 12539, 12540, 12541, 12542, 12543, 12544, 12545, 12546, 12547, 12548, 12549, 12550, 12551, 12552, 12553, 12554, 12555, 12556, 12557, 12558, 12559, 12560, 12561, 12562, 12563, 12564, 12565, 12566, 12567, 12568, 12569, 12570, 12571, 12572, 12573, 12574, 12575, 12576, 12577, 12578, 12579, 12580, 12581, 12582, 12583, 12584, 12585, 12586, 12587, 12588, 12589, 12590, 12591, 12592, 12593, 12594, 12595, 12596, 12597, 12598, 12599, 12600, 12601, 12602, 12603, 12604, 12605, 12606, 12607, 12608, 12609, 12610, 12611, 12612, 12613, 12614, 12615, 12616, 12617, 12618, 12619, 12620, 12621, 12622, 12623, 12624, 12625, 12626, 12627, 12628, 12629, 12630, 12631, 12632, 12633, 12634, 12635, 12636, 12637, 12638, 12639, 12640, 12641, 12642, 12643, 12644, 12645, 12646, 12647, 12648, 12649, 12650, 12651, 12652, 12653, 12654, 12655, 12656, 12657, 12658, 12659, 12660, 12661, 12662, 12663, 12664, 12665, 12666, 12667, 12668, 12669, 12670, 12671, 12672, 12673, 12674, 12675, 12676, 12677, 12678, 12679, 12680, 12681, 12682, 12683, 12684, 12685, 12686, 12687, 12688, 12689, 12690, 12691, 12692, 12693, 12694, 12695, 12696, 12697, 12698, 12699, 12700, 12701, 12702, 12703, 12704, 12705, 12706, 12707, 12708, 12709, 12710, 12711, 12712, 12713, 12714, 12715, 12716, 12717, 12718, 12719, 12720, 12721, 12722, 12723, 12724, 12725, 12726, 12727, 12728, 12729, 12730, 12731, 12732, 12733, 12734, 12735, 12736, 12737, 12738, 12739, 12740, 12741, 12742, 12743, 12744, 12745, 12746, 12747, 12748, 12749, 12750, 12751, 12752, 12753, 12754, 12755, 12756, 12757, 12758, 12759, 12760, 12761, 12762, 12763, 12764, 12765, 12766, 12767, 12768, 12769, 12770, 12771, 12772, 12773, 12774, 12775, 12776, 12777, 12778, 12779, 12780, 12781, 12782, 12783, 12784, 12785, 12786, 12787, 12788, 12789, 12790, 12791, 12792, 12793, 12794, 12795, 12796, 12797, 12798, 12799, 12800, 12801, 12802, 12803, 12804, 12805, 12806, 12807, 12808, 12809, 12810, 12811, 12812, 12813, 12814, 12815, 12816, 12817, 12818, 12819, 12820, 12821, 12822, 12823, 12824, 12825, 12826, 12827, 12828, 12829, 12830, 12831, 12832, 12833, 12834, 12835, 12836, 12837, 12838, 12839, 12840, 12841, 12842, 12843, 12844, 12845, 12846, 12847, 12848, 12849, 12850, 12851, 12852, 12853, 12854, 12855, 12856, 12857, 12858, 12859, 12860, 12861, 12862, 12863, 12864, 12865, 12866, 12867, 12868, 12869, 12870, 12871, 12872, 12873, 12874, 12875, 12876, 12877, 12878, 12879, 12880, 12881, 12882, 12883, 12884, 12885, 12886, 12887, 12888, 12889, 12890, 12891, 12892, 12893, 12894, 12895, 12896, 12897, 12898, 12899, 12900, 12901, 12902, 12903, 12904, 12905, 12906, 12907, 12908, 12909, 12910, 12911, 12912, 12913, 12914, 12915, 12916, 12917, 12918, 12919, 12920, 12921, 12922, 12923, 12924, 12925, 12926, 12927, 12928, 12929,

Цена в отдельной продаже 1 р. 25 к.
шли 11 выпусков «ХРОНИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОВРЕМЕННОГО

Принимается подписка на 1915/16 год.
Подписная цена на год с доставкой 8 рублей.

Подписная цена на год в деньгах — 500 руб. (включая доставку).
Подписка принимается в отделении конторы журнала — Петро-
Павловская, 10, конт. «Сириус» — тел. 583-6100.
Подписки в конторе журнала допускаются разрозно. (При по-
лучении подписки — 2 р. и 1-го февраля — 2 р.). Подробный про-
граммный журнал, список сотрудников и namennыkh
высылается по первому требованию бесплатно.

Адрес Редакции и Главной Конторы: Петроградъ, Святой
д. 2 кв. 12. Тел. 643-07.

ЛЮБОВЬ КЪ ГРЕМЬ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО
1915. Книга 4—5—6—7. Годъ издания 1915

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ, ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ

„СЪВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ“

ПЕТРОГРАДЪ

4-й годъ изданiя.

Вышелъ № 10 (Октябрь).

СОДЕРЖАНІЕ.

I. Суровые дни. — Ив. Шмелев. II. Мои блужданія. — А. Герцен. III. Стихотворенія. — Анны Ахматовой. IV. Жакъ Казотта. — Андрей Битов. V. Влюбленный дьяволъ. — Поньеста Жана Казотта. — Переводъ французскаго. — И. Вальманъ. VI. Стихотворенія. — Вильяма Блейна. — С. Маршана. VII. Силуэты. — Николая Шалиръ. VIII. Тени. — Романъ въ частяхъ. — Сигридь Ундсетъ. Переводъ съ норвежскаго М. Благоденствъ. IX. Общественная сатира Карло Гоцци. — А. Гаоздева. X. Формы и тѣлы. — Сигридь Ундсетъ. Переводъ съ норвежскаго М. Благоденствъ. XI. Трудовая солидарность между рабочими и предпринимателями. — Ю. Давыдовъ. XII. Траурная годовщина. — Викторъ Черновъ. XIII. Изъ писемъ депутатамъ. Д. Заславскаго. XIV. Ограниченіе потребления въ Германіи. — М. Лурье. — XIV. Германия и Востокъ: два декларация. — И. Битовъ. — XV. Разрозненные странницы. — Григорій Ландау. XVI. Письма. — Д. И. Тихомирновъ. — М. Савицкой. — Вильгельмъ Виккерсъ. — Д. И. Тихомирновъ. — М. Савицкой. — Вильгельмъ Виккерсъ. — С. И. Гессенъ. Реми-де-Гуржонъ. — Н. Пунина. XVII. — Библиогр.

256 стр. текста. Цена въ отдѣльной продажѣ 60 коп.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1916

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ доставкой и пересылкой: на годъ — 7 руб. 25 коп. на 6 мѣс. — 4 руб. на 3 мѣс. — 2 руб. 25 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ Главной конторѣ журнала въ Петербургѣ. Загородный пр. 21, въ крупныхъ книжныхъ магазинахъ, въ почтовыхъ учрежденіяхъ.

Издательница С. И. Чаичъ

ЛЮБОВЬ КЪ ГРЕМЬ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО
Книга 4—5—6—7. Годъ изданія второй

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ СКАЗОКЪ

графа КАРЛО ГОЦЦИ

въ ближайшемъ участіи Я. Х. Блоха, К. Я. Вонька, В. Х. Соловьева, В. Мейерхольда и др.

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

7-й ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

Открыта подписка на 1916 годъ

иллюстрированную, освѣдомленную и самую распространенную въ Ю.-З. краѣ дешевую газету:

ОЖНАЯ КОПЪЙКА.

Ежедневно выходитъ въ г. Киевѣ

по программѣ большихъ столичныхъ газетъ.

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА:

на годъ	на 6 мѣс.	на 3 мѣс.	на 2 мѣс.	на 1 мѣс.
5 руб.	2 р. 50 к.	1 р. 40 к.	1 руб.	60 коп.

Редакція и Главная контора: г. КИЕВЪ, Библиовскій бульваръ, № 5. Телефоны: 22—71 и 13—37.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЬ ДОКТОРА ДАПЕРИУ.
1914. Книга 4—5—1—7. Голъ изданія птог

ВЪ СКОРОМЪ ВРЕМЕНИ ВЫЙДЕТЪ НОВАЯ КНИГА:

К. М. Миклашевскій.

ТЕАТРЪ ИТАЛЬЯНСКАГО ВОЗРОЖДЕНІЯ

Часть I.

La Commedia dell'Arte.

Около 300 стр. текста, библиографія, 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 теории творчества и эстетики.

1913 Стр. X+256. Цѣна 1 р. 75 к.

Книгоиздательство „РУССКАЯ МЫСЛЬ“: Петроградъ, Нюстэдская.

Содержаніе: Цѣль творчества. (Часть I. Человѣкъ-творецъ. Часть II. Творческий процессъ въ наукѣ и искусствѣ. Часть III. Пресуществленіе). Красота и свобода. — Цѣты и кристаллы. — Искусство вожатый. — Тишина. — Воздушныхъ мостяхъ критики. — Пути и цѣль въ искусствѣ. — Дѣти и грѣхъ.

СЦЕНА и АРЕНА.

ЖУРНАЛЬ РОССІЙСКАГО ОБЩЕСТВА АРТИСТОВЪ

ВАРИЕТЪ и ЦИРКА.

Условіе подписки: на годъ съ пересылкой 5 рублей. Отдѣльныя номера 25 коп. Членамъ О-ва А. В. и Ц. Скидка 20%.

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

Редакторъ **Н. Ф. Бутлеръ.**

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ
ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Адресъ редакціи и конторы:

Петроградъ, Невская площадь: д. 1-2, кв. 25. Тел. 532-55.

ЦѢНА КНИГИ 4-5-6-7

1 р. 25 к.

