



ЗЕЛЕНАЯ  
ПТИЧКА



1922



Изд. Петрополис.





---

З Е Л Е Н А Я  
П Т И Ч К А

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Я. Н. БЛОХА,  
А. А. ГВОЗДЕВА и М. А. КУЗМИНА

I

---

ПЕТРОПОЛИС

1922



Р. В. Ц. № 415

Напечатано в количестве 1500 экз.

ЗЕЛЕНАЯ ПТИЧКА



---

---

## ПРОЛОГ.

В ком жив полет влюбленный  
Крылато сердце бьется,  
Тех «Птичкой зеленой»  
Колдует Карло Гоцци.  
В поверхности зеркальной  
Пропал лунны топаз,  
И ведется рассказ  
Завесой театральной.

Синьоры, синьоринь,  
Места скорей займите,  
Волшебные картины  
Внимательней смотрите!  
Высокие примеры  
И флейт воздушный звук  
Перенесут вас вдруг  
В страну чудесной веры.

Там статуи смеются  
Средь королей бубновых,  
Подкидывши найдутся  
Для приключений новых.  
При шелковом шипении  
Танцующей воды  
Певучие плоды  
Приводят в изумление.

За розовым плюмажем  
Рассыпалась ракета...  
Без масок мы покажем  
Актера и поэта.  
Мы вскроем осторожно  
Мечтаний механизм.  
Сиявший романпизм  
Зажечь опять возможно.

И снова сказки снятся  
Эрнеста Амедея...  
Родятся и роятся  
Запая из запяи...  
Фантазия обуша!  
Сапог ей кот принес...  
И вдруг мелькнет твой нос,  
О, доктор Дапертутто!

*М. Кузмин.*

1921 Ноябрь.

---

КАРЛО ГОЦЦИ

# ЗЕЛЕНАЯ ПТИЧКА

ФИЛОСОФИЧЕСКАЯ СКАЗКА  
ДЛЯ ТЕАТРА В ПЯТИ ДЕЙСТВИЯХ  
ПЕРЕВЕЛ М. ЛОЗИНСКИЙ

## Л И Ц А:

Тарпалья, король Монперопондо.

Тарпальона, престарелая королева Тароков, его мать.

Нинетта, жена Тарпальи.

Ренцо

Барбарина } близнецы, ее дети.

Помпея, статуя, возлюбленная Ренцо.

Кальмон, античная назидательная статуя, Царь Изваяний.

Бригелла, поэт и прорицатель, притворно влюбленный в Тарпальону.

Труффальдин, колбасник.

Смеральдина, его жена.

Панталоне, министр Тарпальи.

Зеленая Птичка, король Террадомбры, влюбленный в Барбарину.

Яблоки, поющие.

Золотая вода, звучащая и пляшущая.

Статуя, фонтан из Тревизо.

Риоба с товарищами, статуи с Кампо де'Мори в Венеции.

Голос Серпентины, феи.

Капелло

Чиголошти } уличные рассказчики.

Слуги, стража и разные звери.

Действие происходит частью в вымышленном городе Монперопондо, частью в саду Серпентины, частью у холма Людоода и в других местах, соответствующих природе баснословного предствления.

---

---

---

## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ:

Улица в городе Монперотондо.

### Картина первая.

БРИГЕЛЛА в виде карикатурного прорицателя. ПАНТАЛОНЕ, позади, слушает со вниманием.

Бригелла (про себя, с воодушевлением).

О солнце, образ вещей  
Людской судьбы неверной,  
Ты с высоты безмерной  
Ужасные изобличаешь вещи!

Панталоне (в сторону). Этот поэт сводит меня с ума. Он говорит, точно картины пишет; а стихи он сочиняет ну прямо для свадебных подношений.

Бригелла (как раньше).

О, бедная Тароков королева!  
Тарталвя, взысканный судьбиной!  
О, Ренцо с Барбариной!  
Сей плод рожден от рокового древа!

Панталоне (в сторону). Ого! заехал в царскую кровь Монперотондо. Королева Тароков бедная? Да, сударь; и по делом. Эта старая карга, с тех пор как уехал ее сын, король Тарталвя, только и занимается пиранством, а он не заслуживает счастья, раз оставил управление на целых восем-

надцать лет в руках у этой ведьмы. Хоть бы она умерла тогда, на свадьбе сына, когда у нее была рожа на ногах. Но не понимаю. О, Ренцо с Барбариной! Сей плод рожден от рокового древа!

Бригелла (как раньше).

Владыка Чаш, опшедший дух державный,  
Незримый нашим взорам!  
Сколь громким делом, сколь великим вздором  
Прославится Монперомондо славный!

Панталоне (как раньше). Еще прославится? Как будто мало того, что на наших глазах апельсины становились женщинами, женщины становились голубками, голубки становились королевами блаженной памяти?

Бригелла (как раньше).

Тарпалбя, пы снова  
Вернешься в столицу,  
Нинетта здорова  
И кинет темницу,  
И возродится, в бедствиях не сгинув,  
Державное попомство Апельсинов.

Панталоне (в сторону). Что то не то, приходится стоять, разиня рот, и слушать его, как дурак. Этот в прорицании будет раз в шесть сильнее, чем альманах. «Тарпалбя, пы снова вернешься в столицу»? Само собой, это король Тарпалбя, который ушел на войну с мятежниками и которого нет вот уже девятнадцать лет; и он будет здесь нынче вечером, само собой. «Нинетта здорова»? Нет уж, здесь я ее не увижу. Королева Нинетта погребена заживо, тому восемнадцать лет, под отверстием спочной ямы, по злобе

этой старой мегеры, королевы, и это я видел собственными глазами. И представитъ себе, что она не сгнила и не рассыпалась в порошок? «Не сгнуло потомство Апельсинов»? Сгнуло, хоть и прудно это переварить. Мне кажется, будто и сейчас еще та роковая минута, когда бедная покойная королева Нинетта, прежде чем быть погребенной заживо под опверстием сточной ямы, родила этих двух близнецов, мальчика и девочку, апельсинчика и розу по красоте. У меня, которому эта старая карга, их бабка, приказала их зарезать, душа болит, душа болит молчать; и мне кажется, что я все еще вижу это черное дело, как положили в колыбель, вместо близнецов, двух уродливых щенят, которых родила придворная костюмерша; а потом бабка написала королю это донесение, это обвинение, эту несправедливость, вызвавшую сполько ужасных распоряжений, которые будут вспоминать у очага, как сказку. Правда, у меня не хватило духу зарезать этих крошек, и я, как сегодня помню, сделал из них сверток, взяв двадцать чешыре локтя венецианской клеенки, отличной, которую продают у Трагетто дель Бузо, и, с возможной тщательностью устроив их, чтобы предохранить от сырости, бросил этот драгоценный пакет в реку, а бабке их отнес два козлячьих сердца, как делают хорошие министры в подобных случаях. За восемнадцать лет, если они еще не захлебнулись или не погибли от голода, они должны были умереть, оттого что не могли расти, потому что я их плотно зашил крепкой бичевкой. Дорогой синьор астролог, вы прекрасный поэт, но вы не имитатор, не прикидываетесь, будто умеете говорить по тоскански; ваши — дела, а не слова; и небо умеет наделять людей

великими талантами, и эти люди умеют тоже говорить такой вздор, что им смеются в физиономию. Нет, крышка, потомство Апельсинов угасло.

**Бригелла** (касаясь руками лба, как раньше).

Когда от страшных яблок, распевających,  
От золотой воды, со звоном пляшущей,  
От королей пернатых, рассуждающих,  
Тебе на помощь, Тарпальона,  
Волшебных сил не снидет оборона,  
Ты станешь жертвой стапуй разных,  
Текучих, твердых и парообразных;  
Ты сядешь разом в грязное болото  
И будешь звать напрасно  
Бригеллу, мудреца и звездочета.

(Приходит в себя).

Но увь, убывает небесное вдохновение; я спановлюсь дураком, как все прочие люди. Мной овладевает знакомая томность в легких, я чувствую приближение обычного обморока. Я вижу поблизости колбасную. Излечим похлебкой за два солбдо изнеможение, в которое повергает божественное пламя, поэтический пыл. (Уходит).

**Панталоне.** Разрази меня гром, что за чудесные стихи! Я в них не понял ни черта; ну, может ли быть чтонибудь божественнее? Яблоки, распевające, воды пляшущие, текучие, твердые и парообразные. Как хотите, а чтонибудь великое да случится у нас при дворе. Я видал столько невозможных вещей, что сомневаюсь во всем и сделался философом-Пирронианцем до костей. Какой бы еще мог наступить кавардак после целой вереницы превращений? Сжигаются арапка Смеральдина и Бригелла, слуга Кавалера Чаш.

Арапка Смеральдина после сожжения воскресает белой, как старая трубка, брошенная в огонь; на ней женится Труффальдин, придворный повар, и они открывают колбасную. Бригелла, сгорев, как бы сказать... как сонет к диссертации, воскресает из пепла прорицателем и знаменитым поэтом. Ох, меня ничто не удивит; все может быть, все может быть. (Уходит).

### Картина вторая.

ТРУФФАЛЬДИН в виде колбасника и СМЕРАЛЬДИНА.

Труффальдин. Кричит, что больше не в силах ее терпеть, что покуда она была сгоревшей, она была хоть полезной дрянью, а что если ей нужно было воскреснуть душой, то уж лучше бы она оставалась углем. Проклинает час, когда женился на ней, говорит, что она его окончательная погубель и т. д.

Смеральдина. Конечно, лучше бы ей оставался пеплом, чем выходить замуж за такого плута, как он, который только и думает о еде и проматывает на свои пороки все капиталы их лавки.

Труффальдин. Капиталы — его, добыты его потом, когда он был придворным поваром, и честными хищениями, обычными в его ремесле; лучше было бы бросить их в реку, чем открывать колбасную торговлю, потому что она раздает тайком всем своим городским кумушкам пребуху, колбасу и т. д. и верит в долг носильщикам, извозчикам и даже (он не может об этом спокойно думать) в такой век, как нынешний, поэтам.

Смеральдина. Если она и была немного подапливой, то, видя небо, что это было от чистого сердца, но она всегда заботилась о пользе для торговли, а он не только сам себя об'едал всякий час, кладя себе даже под подушку жареную печенку, чтобы есть ночью, но раздавал на сторону женщинам дурного поведения, в ущерб не только лавке, но и себе, потому что после должен был давать еще и докторам, и хирургам, и аптекарям ветчину, сосиски и т. д.

Труффальдин. В бешенстве; она хочет казаться первой и говорить последней. Между тем в лавке осталось всего на всего четыре сухих осьминога да два гросса жареных угрей; он разорен ее роскошью и безумной расточительностью; небо не дало им детей, кроме одного ребенка, который умер, но она захотела насильно взять тех двух ребят, найденных в реке завернутыми в клеенку, вскормить их обоих и совершенно разориться; с той поры он потерял к ней любовь и по этой причине уклонялся от супружеских ласк, чтобы облегчить свою преисполненную отвращением душу; ее желание держать при себе мальчишку и девченку, пока им не минет восемнадцать лет, скотство, главная причина его разорения и т. д.

Смеральдина. В ярости; чтобы он не смел никогда задевать ни Ренцо, ни Барбарину, ни делом, ни словом, не то она ему покажет.

Труффальдин. Он это решил окончательно и не желает их больше видеть в своем доме.

Смеральдина. Ее отчаяние, сострадание, ее похвалы Ренцо и Барбарине, их послушанию, доброте и

равнодушию к лишениям. Они питаются остатками; они постоянно учатся; они полезны, потому что Ренцо ходит на охоту и всегда приносит зайцев и т. д.; Барбарина ходит по дрова, спиляет, подметает и т. д.

Труффальдин. Заявляет, что не желает их, потому что у Ренцо философских правил больше, чем у него, и потому что Барбарина слишком скромна, и от нее нельзя ждать никакой пользы и т. д.

### Картина третья.

Те же. В глубине РЕНЦО с аркебузом и книгой в руке и БАРБАРИНА с вязанкой дров и книгой; оба в разорванной одежде.

Барбарина. Брат Ренцо, наша мать и наш отец  
О чем то спорят.

Ренцо.

Надо их послушать.  
(Останавливаются и смотрят).

Смеральдина (Труффальдину). Если он посмеет сказать хоть одно несправедливое слово Ренцо или Барбарине, она ни перед чем не остановится.

Труффальдин. Он только ждет их возвращения, чтобы прогнать их из дому.

Смеральдина. Ее мольбы к Труффальдину не совершатъ этого тиранства.

Труффальдин. У него нет детей, и он не желает тратить на подкидышей.

Ренцо (Барбарине). Подкидышей!

Барбарина.

Не понимаю: как!

Смеральдина. Просит Труффальдина никогда не проносить этого слова: подкидывши.

Труффальдин. Он едва не умер от удушения, столько времени сдерживаясь, чтобы не сказать им его; но больше он не может сдерживаться. Как только они ему попадутся, он им скажет подкидывши, подкидывши тысячу раз, чтобы вздохнуть.

Смеральдина. Может быть, они окажутся детьми какого-нибудь знатного вельможи; их прекрасные манеры и их лица говорят об этом.

Труффальдин. Детей знатных вельмож не находят в реках голыми в клеенке и т. д. Он решительно не желает притворяться на подкидывшей.

Ренцо (Барбарине). Все ясно, мы подкидывши, сестра.  
(Приближается к Труффальдину).

Так, значит, мы подкидывши, отец?

Барбарина (приближается к Смеральдине).

Скажите: правда, мы не ваши дети?

Смеральдина (не отвечая, раздражается слезами).

Труффальдин (с важностью). Он не знает слез и героических нежностей, его бедность не допускает героизма. Преувеличивает свое разорение, излагая карикатурно свой торговый баланс. Говорит, что и так уже слишком долго содержал их; пусть они знают, что они действительно подкидывши, найденные голыми в клеенке, одетыми только в собственную кожу. Он неповинен в их бедствиях, и видя небо, он призывает небо в свидетели, что со своей стороны он уговаривал жену

взять этот кусок клеенки и бросить их опять в реку, чтобы они попонули и не подвергались бесконечным бедствиям этого мира. Его клятвы в подтверждение истины сказанного. Его жена, всегда сумасшедшая и безрассудная, захотела насильно оставить их в живых и воспитать их на их же беду. Он, со своей стороны, не обязан отвечать перед небом за то, что не дал им необходимого образования. Он убежден, что они научились есть, пить и опправлять естественные потребности; поэтому они должны воспользоваться теми знаниями, которые он, со своей стороны, им преподавал, немедленно уйти и больше не переступать порога его дома, иначе и п. д.

(Уходит).

#### Картина четвертая.

РЕНЦО, БАРБАРИНА и СМЕРАЛЬДИНА.

Ренцо. Недурно! Барбарина, вот, бесспорно,  
Большая новость. Я благодарю  
Судьбу за то, что у меня в груди  
Могучий дух.

Барбарина. Я отрицать не стану,  
Могла бы тяжкой быть минута эта.  
Когда бы философских сочинений  
Мы не чипали и не размышляли  
С тобой о человеческой природе  
И разуме, не одобровать бы мне.

Смеральдина. Родные дети вы мои, охота  
Вам слушать мужа. Этакий осел  
И негодай!





Ренцо. Вас, Смералдина,  
Терзает себялюбие. Идите.  
Иначе здесь вас устыдит при всех  
Любой из образованных прохожих,  
Лишенный предрассудков.

Смералдина. Видит небо,  
Когда б я знала вашу черноту,  
Оставила бы вас тонуть. Так, значит,  
Я из любви к самой себе спасла  
Вас из воды и не дала погибнуть?

Барбарина. Что за вопрос! Ведь это очевидно.  
Вы чувствовали, что для вас приятно  
Так поступить, и поступили так.

Смералдина. Чтоб вас кормить, я истощалась; голой  
Ходила, чтоб одеть вас; свой кусок  
Я уступала вам, чтоб были сыты  
Вы по сей день; для вас перенесла  
Тьму бедствий, тьму тревог, и это все  
Из себялюбия?

Ренцо. Мне слушать вас  
Поистине смешно. Ха, ха! Конечно  
Из себялюбия. То, чем вы жили,  
Был фанатизм геройского поступка.  
То удовольствие, что доставлял вам  
Поступок ваш, желание приобрести  
Над нами власть, все это было только  
Игрою себялюбия.

Смералдина. О небо!  
Так значит, вы не видите ни в чем  
Моей заслуги?



Уже отсечено желанье смерти  
Родителей, чтоб получить в наследство  
Их достоянье, дабы утолять  
Несчетных человеческих страстей  
Безмерные порывы. Это — благо  
В сравнении со злом. Но перейдем  
К дальнейшему. Ты никого не любишь?

Барбарина. Нет никого, мой Ренцо, будь уверен.

Ренцо. Я тоже никого. Вот пресечен  
Источник безрассудного желанья,  
Источник этой пагубнейшей страсти —  
Искать утехи в щегольских нарядах,  
Из за которой жалки и смешны  
Влюбленные, из за которой спонут  
Владельцы лавок, верящие в долг.  
Вот благо, превышающее многим  
Невыгоду лохмотьев. Если так,  
Не будем приучать природу нашу  
К тому, что современники считают  
Удобным и приятным. Никогда  
И ни к чему не следует питать  
Привязанность и дружбу в этом мире.  
Вот вывод из того, что оба пола  
Орудуют всегда себялюбиво.  
Возьмем за правило, что вообще  
Все смертные всегда надменны, жадны,  
Тщеславны, мстительны, непрямодушны.  
Нам надлежит питаться этой мыслью;  
Испоргнем себялюбие вполне  
И будем счастливы. Идем, сестра.

Барбарина. Послушай, Ренцо. Я тебе клянусь,  
Что никого не полюблю, что буду  
Всю жизнь философом. Но я должна

Признаться, хоть и вправду никого  
Я не люблю, что часто вокруг меня  
Одна зеленая летает Птичка;  
Она меня, как видно, любит; к ней  
Я и сама испытываю нежность.

Ренцо. Сестра, пустое. Я тебя избавлю  
От этой страсти. Знай, что птицы все,  
По тайному инстинкту, любят виться  
Вкруг щеголих. Тебя она считает  
За щеголиху и летит к тебе.  
Уйдем от всех, покинем этот город  
С его соблазнами.

(Уходит).

Барбарина. О свет! О свет!  
Как ты печален, если здесь нельзя  
Прельститься даже легкой любовью,  
Воздушной дружбой зеленой Птички.

(Уходит).

### Картина шестая.

Подземный склеп под отверстием спочной ямы, где заключена  
НИНЕТТА в траурной одежде.

Зачем еще живу я год за годом,  
Погребена в ужасной этой яме,  
Где столько нечистот, таких зловонных,  
Всегда печет? Несчастливая Нинетта,  
Дочь Конкула! Тебе бы лучше было  
Голубкой оставаться, заключенной  
Под коркой рокового апельсина,  
Во власти у Креонты, великанши,  
Чем оказаться, будучи невинной,  
Неведомо за что похороненной  
Еще при жизни в этой грязной яме,

Едва успев родить двух близнецов.  
 Вот добрая зелененькая Птичка,  
 Что, как всегда, приносит мне еду,  
 Спускаясь чрез отверстие спочной ямы.  
 Ах, Птичка, Птичка, лучше б ты дала  
 Мне умереть! Тогда конец настал бы  
 Моим мученьям. Были бы довольны  
 Жестокий мой супруг, король Тарталя,  
 И недруг мой, его спаруха-мать. (Плачет).

### Картина седьмая.

Та же и ЗЕЛЕНАЯ ПТИЧКА, спускающаяся с бутылочкой и хлебом.

Зеленая Птичка. Не плачь, не плачь, Нинетта; уже  
 быть может скоро  
 Ты выйдешь к лучшей жизни из страшного затвора.

Нинетта. Как? Неужели это голос Птички?

Зеленая Птичка. Ах, не дивись, Нинетта, что я  
 хранил молчанье  
 Восемнадцать лет не смея смягчить твое спра-  
 данье.

Ведь ты, побыв принцессой, а после — апельсином,  
 Узнала, что возможно меняться всем личинам.  
 Я царский сын, но в детстве, ребенком-невеличкой,  
 По воле Людоода, я стал Зеленой Птичкой.  
 Все может дочь Нинетты, мой идол, Барбарина;  
 В ее руках паится твоя, моя судьбина.  
 Но ах, пред нашей целью великие препоны,  
 Нас угнетают злые, жестокие законы!

Нинетта. Скажи мне, Птичка, в чем моя вина?  
 За что томлюсь я в этой страшной яме?  
 Что муж мой, что мои родные дети?

Зеленая Птичка. Нинетта, ты невинна, тебя све-  
кровь сгубила,

Она тебя в распутстве перед сыном обвинила.  
Она ему писала, — он был тогда в оплuche, —  
Что родила ты двойню из кобелька и сучки.  
Король всему поверил и повелел указом  
Бездушной Тарпальоне все дело кончить разом.  
Жестокая старуха, украв твою свободу,  
Детей, тобой рожденных, велела бросить в воду.  
Но дети не погибли. Нашелся им спаситель,  
Почтенный Панталоне, венецианский житель.  
Они по свету бродят, как два простолюдина;  
Один зовется Ренцо, другая — Барбарина.  
Нинетта, верь, надейся; но не надейся слепо;  
Молись Богам усердно из смрадного вертепа.  
И если брат с сестрою осияют все напасти,  
Ты из зловонной ямы вернешься к прежней власти;  
Погибнет Тарпальона; я сброшу хвост зеленый;  
Коль дочь твоя не дрогнет, ее возьму я в жены.  
Но, Боже, я обязан служить враждебным силам.  
Нинетта, я смолкаю и обращаюсь пылом.  
(Поднимается и исчезает).

Нинетта. Мужайся, разум; о, поток событий!  
Преломим хлеб, с молитвой к небесам.  
Когда, восемнадцать лет пробыв в могиле,  
Я выберусь отсюда,  
То свет еще не знал такого чуда.  
(Склеп закрывается).

Картина восьмая.

• Городская улица.

Бригелла. Восстановил пророческий дар с'еденными  
в колбасной овечьими попрахами под соусом. Чув-  
ствует, как у него в животе бурлят астрология

и вдохновение поэтическое и провидческое; это прелюдии того, что сейчас разразится. Он будет помогать Гарпалвоне, насколько сможет; он испытывает любовную слабость к этой старухе; о вкусах не следует спорить. Она старуха, безобразна, но королева. У поэта могут быть склонности, отличающие его от толпы. Ему хотелось бы смягчить ее сердце знаками внимания, чувствительными выражениями и нежными стихами.

(Напыщенно):

Сребро витых и ввысь встающих влас,  
Клубящееся вокруг златого лика.

(Уходит).

### Картина девятая.

Пустынный берег.

БАРБАРИНА и РЕНЦО.

Барбарина. Брат, ночь близка. А здесь я вижу только  
Пустынный берег. Воздух ледяной.

Мои ступни, и челюсти, и руки  
Дрожат от холода. Я сознаюсь,  
Мной себялюбие овладевает.

Ренцо. Будь твердой, Барбарина, и борись.

Я сам от холода едва спою;  
Но этот дикий, обнаженный берег.  
И эта отдаленность от людей,  
Себялюбивых, злобных, о поверь,  
Мне укрепляют дух...

Барбарина. Но, Ренцо, если  
Нас пригласил бы кто-нибудь сейчас  
В свой дом, и затопил бы нам камин,  
И предложил бы нам хороший ужин,

Хорошую постель, скажи по правде,  
К нему ты чувствовал бы неприязнь?

Ренцо. Я бы ценил постель, камин и ужин;  
Но думая об этом человеке,  
Который ради собственной улады  
Нас пригласил к себе, я бы с презрением  
Отверг его благодаянье.

Барбарина. Ренцо,  
Я правду говорю: сон, голод, холод  
Заставили б меня его признасть  
Ну просто восхижительным и полным  
Любовью к нам, а не к себе.

Ренцо. Тьфу, тьфу.  
Он был бы или женщиной, и так  
Он поступил бы для меня, мужчины;  
Или мужчиной, и тогда бы сделала  
Так для тебя, для женщины. Всегда  
Лукавство. В лучшем случае он был бы  
Подвигнут фанатизмом, жаждой славы;  
Себе он говорил бы: вот великий,  
Великодушный, щедрый, сердобольный,  
Прекраснейший поступок. Всюду скрыто  
Гнилое себялюбие внутри.

Барбарина. Ах, Ренцо, голод, холод и усталость  
Во мне так сильны, что в моих глазах  
Ты попросту безумец и фанатик,  
Себялюбивей всех других людей.

Ренцо. Но почему?

Барбарина. Твоя свирепость эта,  
Твое презрение ко всем другим

В тебе из себялюбия родятся.  
И себялюбие в тебе так властно,  
Что ты не замечаешь сам, как гибнешь  
От голода и спужи. Или эпо,  
Ты думаешь, еще не фанатизм?

Ренцо. Постой немного. Я боюсь, что ты  
Права. А если так, не отрицаю,  
Я сам к себе пипал бы неприязнь.  
(Задумывается).

### Картина десятая.

Землетрясение, чудеса, мрак.

Те же и КАЛЬМОН, античная статуя.

Кальмон. Она права. Открой глаза, о Ренцо.

Барбарина. О Боже, Ренцо; статуя шагает  
И говорит!

Ренцо. Вот случай, допуститъ  
Который не отважится философ;  
Но это правда. Статуя, кто ты?

Кальмон. Я тот, кто прежде был, как ныне ты,  
Плохим философом. Я вскрытъ стремился  
Людскую душу. Человеком, видел  
И я, что себялюбие — причина  
Малейших действий. Видел, или мне  
В моем бреде казалось, что рассудок —  
Раб чувств, и, в буйной дерзости ума,  
Без исключенья жадным, вероломным,  
Неблагодарным, злым, лишь для себя,  
Не для других живущим, почитал я

Весь род людской и высшего начала  
Славнейшее и лучшее созданье  
Кичливо презирал. О, лучше б я  
Язык свой вырвал, прежде чем впервые  
Самоотверженность высоких дел,  
Которую я все же видел в людях,  
Я назвал фанатизмом и безумьем,  
Исчадьем себялюбия, рожденным  
Тупым, самодовольным снисхождением!  
Как много я пресек прекрасных дел,  
Как много создал я неблагодарных!  
К чему же, Ренцо, принуждать себя  
Быть подозрительным ко всем и тратить  
Дар слова, чтобы убеждать других,  
Что по своей природе неизбежно  
Все люди плохи и что разум в рабстве  
У наших чувств? Среди живых ты только  
Взаимное разбудишь подозренье,  
Тоску, и отворачивание друг к другу,  
И вечную вражду. Ведь сам ты, Ренцо,  
Лишь человек. Когда бы кто-нибудь  
Сказал тебе, что о тебе он судит,  
Как ты о прочих, знаю, тайный стыд  
Ты испытал бы, и язык твой, движим  
Все тем же себялюбием, искал бы  
Все средства оправдаться, чтоб уверить,  
Что сам ты честен, милослив и щедр.  
То глас природы, не терпящей зла.  
Ты, значит, хочешь быть таким и знаешь,  
Что человек таким быть должен, ты  
Рассудком, неподвластным чувству, видишь,  
В чем зло и в чем добро. Люби себя,  
Любя других, и, следуя рассудку,  
Который сын небесных прав, а вовсе  
Не раб непрочных чувств, таким ты станешь,  
Любя себя, каким хотел бы стать.

Барбарина. Брат, статуя, по моему, вполне  
Порядочный философ.

Ренцо. Он, сестра,  
Философ статуя, прогорклый, запхлый.  
Правоучитель; он не опроверг,  
Что себялюбие причина действий.

Кальмон. Я так же думал, юноша, как ты,  
Тому четыре века. Презирал  
Людей, как ты. Хотел добиться силой,  
Чтоб не зависели мои поступки  
От себялюбия. И вот тогда  
Мое окаменело сердце, тело  
Во мрамор обратилось, я упал  
На землю и лежал года, покрытый  
Травой и грязью. Брошенный чурбан,  
Мишень прохожих, отдающих дань  
Природе. Так со всяким смертным будет,  
Когда он жить захочет вопреки  
Любви к себе, началу всех деяний.

Ренцо. Не стоило являться с канибелью  
Такою скучной, чтобы доказать,  
Что я был прав, нелепая фигура!  
Итак, все — себялюбие, все, все.

Кальмон. Несчастный философишко, ты речь  
Ведешь, как нечестивцы, что хотяп  
Своим порокам, клевета на дело  
Всемощного создателя всего,  
Дать оправданье. Где любовь к себе,  
Там также милосердие, состраданье  
К несчастному, стремление к добру,  
Страх перед смертью, перед вечной мукой.  
Не убегай от правды. Человек —

Часть высшего Творца. Любя себя,  
Создателя он любит. Дар небесный —  
Любовь к себе в созданиях, но ее  
Никто сильнее не чувствует, чем тот,  
Кто, действуя добром, и соспраданьем,  
И милостью, к счастливой, вечной жизни,  
Себя в своем истоке возлюбив,  
Возносится и верит в добродетель,  
Которую наставники твои  
Зовут, себе к удобству, фанатизмом.  
Придет ужасный час, и поневоле  
Природа человеческая станет  
Чувствительной к спраданью. Будет миг,  
Да, будет миг, — ты сделаешься мерзок  
Всем людям; и единым утешеньем  
Твоим останется, что ты питал,  
Пока ты жил, мысль о своем величьи  
Вплоть до своей кончины на земле.  
Не приучай души, беря пример  
С зловреднейших философов, к неверью  
В верховную, бессмертную обитель.  
Скот грязный, кверху рыло подыми,  
Взгляни на звезды в небесах, довольно  
Здесь мыслью шарить в чувствах и ни в чем.

Барбарина. А в общем эта статуя разумна.

Ренцо. Да, да, отлично. Все таки она  
Мне быть философом не помешает.

Кальмон. Не помешаю, но ты им не будешь.  
Людская слабость слишком велика.  
Ты, дурачок, докажешь это скоро.  
Ты философствуешь, но не философ.

Ренцо. Но кто ты, наконец, зачем ты здесь?

Кальмон. Я некогда был царь людей, теперь  
Царь Изваяний. Подданных моих  
Ценю я выше, чем живых, которых  
Философы дурные развратили.  
Меня спасли из грязи ваши деды  
И водрузили посредине сада  
В соседнем городе. Вознаградить  
Вас, дорогие сироты, пришел я  
За доброе деяние ваших предков.

Барбарина. О, дорогая статуя! Ты, значит,  
Знавала наших предков? Так скажи,  
Чьи дети мы? Ты это знать должна.

Кальмон. Да, но сказать я не могу. Скажу лишь,  
Что вы во власти страшного сплетенья  
Враждебных сил; освобождение ваше,  
Разгадка тайны вашего рожденья  
Зависит будут от Зеленой Птички,  
Слетающей с любовью к Барбарине.

Ренцо. Я начинаю сомневаться в том,  
Что он дурак. Глухие предсказания...  
Любовь Зеленой Птички, от которой  
Зависит наша участь... Испукан,  
Который рассуждает... Голова  
Кружится... Ничего не понимаю.

Кальмон. Не удивляйся. Многие живые,  
Быть может, больше статуи, чем я.  
Ты сам познаешь силу изваянья  
И превращенье в статуи людей.  
Нагнитесь, подберите этот камень;  
Идите в город, у дверей дворца  
Швырните камень; станете мгновенно

Из нищих богачами; в паяжках бедах  
Кальмона призывайте, я ваш друг.

(Землетрясение, чудеса. Кальмон скрывается).

Ренцо. Кальмон, сестра, нас сиротами бросил,  
Голодными, холодными, в испуге  
И с камнем в кулаке. О, Боже мой!

Барбарина (поднимает камень).

Пойдем, как он сказал, и бросим камень  
У входа во дворец. Посмотрим чудо,  
Которое нам обещал Кальмон.  
Грозящих нам опасностей, быть может,  
Мы избежим, а даже и в беде,  
Когда в других сочувствие мы встретим,  
Нас не оставят счастье и веселье.

Конец первого действия.

---

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ.

Королевская зала. Звуки марша.

Картина первая.

КОРОЛЬ ТАРТАЛЬЯ, СТРАЖА,

ПАНТАЛОНЕ, позади Тарталья, боязливо.

Тарталья. Меланхоличен и раздражен; кричит трубачам, что у него сил нет, чтобы они перестали разрывать ему уши своей музыкой и т. д. Велик страже уйми.

Панталоне (в сторону). Его Величество не в духе. Он хотел бы поздравить его с покорением мятежников, с прибытием, но не решается, потому что топ в дурном настроении, а он знает, что это король с норовом, как лошадь.

Тарталья (в сторону). Это пол, по которому ходила его Нинетта. Там кухня, где она была голубкой и благодаря ей сгорело жаркое; где она превратилась в женщину. Там буфетная, куда покойный король, его отец, велел ей спрятаться в торжественный день их несчастной свадьбы. Вспоминает радости, ласки и т. д., плачет украдкой, чтобы не увидел двор и не открыл его слабости, потом поропливо вытирает глаза и становится снова величественным и суровым.

Панталоне (в сторону). Ему кажется, что Его Величество плачет; он готов поклясться, что он оплакивает свою несчастную супругу, королеву, погребенную восемнадцать лет тому назад под отверстием спочной ямы. Набирается смелости, выступает вперед; его поздравления с покорением мятежников, с прибытием; его пожелания счастья.

Тарталя (в сторону). Он уже не будет счастлив без Нинетты, он чувствует возобновление ипохондрических припадков; плачет украдкой, потом овладевает собой, как раньше.

Панталоне (Тарталя). Ему кажется, что король в меланхолии, он видит, что у короля глаза красные, просит его не плакать и не погружать в печаль свой двор, который его обожает и ждал его с таким нетерпением и т. д.

Тарталя. Рассержен, в ярости. Что такое, что он плачет? Что это за речи? Как он смеет! Он не желает, чтобы министры позволяли себе обращаться запросто с таким королем, как он. Пусть он немедленно удалится; иначе он поставит его к позорному столбу и т. д., и т. д.

Панталоне (в сторону). С великими мира никогда не угадаешь. Ему очень хотелось войти и рассказать кое-что о вещаниях поэта-прорицателя, но когда приходится бояться, Боже упаси, королевы-матери и странностей монарха, пусть ему отрежут язык, если он заговорит. Он поджал хвост, с него довольно. Удаляется с поклоном.

## Картина вторая.

ТАРТАЛЬЯ, один.

Говорит с преувеличениями о том, как спесиво было бы быть монархом, который должен превозмогать себя, таить в груди свою печаль и не обнаруживать слабости, чтобы подданные его чтили. О, несчастная участь! и т. д. Жалуется, что у него нет ни одного искреннего друга, перед которым он мог бы излить душевную боль. Он надеялся, что у него есть истинный друг, ближе брата, повар Труффальдин; но ошибся. Вероломный, после стольких благодеяний, нажившись при дворе и возгордившись, женился на арапке Смеральдине, вышедшей из пламени белой, и, открыв колбасную, осмелился его покинуть. Недаром говорится:

Скорей, чем ты отыщешь в мире друга,  
Бандаж для грѣхи превратится в розу.

Теперь, когда он остался один, он может отбросить величавость, излить свое горе и сумасбродствовать, как ему вздумается. О, дух Нинетты, где ты? Прими благосклонно слезы из моих очей, давай скорби своего супруга, монарха. Ему кажется, что он видит тень Нинетты; впадает в энтузиазм. Убеждается, что обманулся. Разражается ослиным ревом.

## Картина третья.

Тот же и ТРУФФАЛЬДИН, колбасником.

Труффальдин. Говорит, что явился на голос короля.

Тарталья. Удивлен при виде Труффальдина, ему стыдно, что тот его слышал, потому что не считает его больше другом.

Труффальдин. Он узнал о его прибытии и, вспомнив их былую добрую дружбу, не мог удержаться и не прийти его поздравить и напомнить о своей любви и т. д., вспоминает бывшие с ними смешные случаи.

Тарталья (в сторону). Он был бы счастлив иметь возможность, в своем положении, возобновить столь сердечную дружбу. Однако он не верит Труффальдину, потому что тот его покинул ради любви к Смеральдине и ради корыстного желания открыть торговлю. Хочет испытать сердце Труффальдина; рассматривает его с важностью. Как его здоровье?

Труффальдин. Хорошо; моча прозрачная; аппетит всегда ровный, ночью и днем, до еды, после еды. Испражняется каждый день в один и тот же час вполне благополучно, к услугам его милости, и т. д.

Тарталья. Любит ли он еще свою жену?

Труффальдин. Он любил ее только две недели; потом его начало тошнить; он это говорит, положив руку на сердце. После первых восторгов, его темперамент ни как не мог приспособиться к ее темпераменту, потому что она совершенно не философ; он это говорит, положив руку на сердце. Она женщина старомодная, с невыносимым сердцем, из тех, которые вечно сочувствуют чужому горю; подумав, что она взваливает на себя вспомоществование сиротам; подумав, что она воспитывает подкидышей; подумав, что она последней коркой делится с бедными; подумав, что она полна глупостей, предрассудков, слабо-

стей неисчислимых, невыносимых для здравомыслящих людей, у которых голова в порядке, а в душе хоть капля современной философии, как у него. Он это говорит, положив руку на сердце. В добавок к этим нестерпимым безрассудствам, день ото дня в его глазах красота спановилась уродством, до такой степени, что ему стало необходимо часто ходить утешать взоры в разные такие домишки. Он это говорит, положив руку на сердце. За восемнадцать лет брачной жизни она сделалась в его глазах настоящим чудовищем, и он ненавидит ее пуще крапивы и т. д.; он это говорит, положив руку на сердце.

Тарталья (в сторону). Он начинает догадываться, что Труффальдин пришел к нему не ради дружбы. Расспрашивает его о его делах, о колбасной, о доходах, о торговле, об его имуществе.

Труффальдин. Он говорит, положив руку на сердце; он разорен до нитки, но это не по его вине; жена верила в долг, занималась благотворительностью и подобными разорительными делами; он не отрицает, что ходил в кабак, но редко, только два раза в день, чтобы поддерживать дружеские отношения, залучать покупателей и услышать иной раз дельное философское правило. Правда, он часто бывал у подруг, чтобы отдохнуть от антипатии, которую испытывает к жене; но он соблюдал при этом крайнюю бережливость и всегда искал подруг с какими-нибудь язвами на ногах или без носа и т. д., и т. д. Правда, он частенько играл в бассетту и в цехинетту; но это он делал, чтобы возместить убытки от благотворений и других слабостей своей сумасшедшей жены; он всегда проигрывал,

но это происходило оттого, что во время игры он вспоминал о жене, одна мысль о которой способна свести с ума и т. д.

Тарталья (в сторону). Труффальдин — опьявленный мошенник и современный философ из тех, которых должно побаиваться; он не уверен, пришел ли тот из дружбы, или потому, что в нужде; ему, по правде говоря, кажется, что он всегда был плутом, полным зловредного себялюбия; он еще помнит, как тот из жадности разрезал два апельсина. Требуется от Труффальдина спросить, чтобы тот сказал ему правду; не то он велит распороть ему живот и вырезать сердце. Прежний ли у него аппетит, который так его мучил, любит ли он еще свою жену, хорошо ли идет его торговля, пришел ли он с целью возобновить с ним дружбу?

Труффальдин. Просит дать ему немного подумать.

Тарталья. Пусть он торопится и говорит правду, не то он велит его изрезать на куски.

Труффальдин. Он говорит, положи руку на сердце; если бы не нужда, он бы не вспомнил ни о нем, ни об его дружбе.

Тарталья. Его ярость; прогоняет его пинками в зад.

Труффальдин. Убегает, крича, что король сошел с ума, что он не философ, и т. д.

Тарталья. Впадает в еще большее отчаяние. Видит, что идет его мать, королева Тарокв, и овладевает собой.

## Картина четвертая.

ТАРТАЛЬОНА, старая карикатурная королева, и Тарталья.

Тартальона. Сын, вот каков ты! Видано ли это,  
Чтоб, восемнадцать лет пробив вдали  
От сердца матери, потом вернувшись,  
Сын начал сразу заниматься вздором,  
А не бежал, дух не переведа,  
Не сняв сапог дорожных, приложиться  
К монаршей ручке дорогой мамыши?

Тарталья. Любезная мамаша, заклинаю  
Вас удалиться и меня оставить  
Наедине с опчаяньем моим.

Тартальона. О, дерзновенный сын, я вижу ясно,  
Что у тебя в душе. Ты не похож  
На сына Тартальоны. Ты жалеешь  
Свою Нинетту, и тебе дороже  
Твои рога, чем любящая мать.  
Скажи, что было делать с недостойной,  
Предавшей честь твою и годной только  
На то, чтобы родить не царский плод,  
А кобеля и суку? Ты писал,  
Что мне одной всецело доверяешь  
Возмездье; а теперь меня ты гонишь?  
Припомни, кто я, кем я рождена.  
Перед тобой Тароков королева.

Тарталья. Мать, старая развалина, как вы,  
Должна была судить поосторожней.  
Я только малоопытный юнец,  
С горячей кровью. Я тогда писал  
В порыве гнева, возбужденный вашим  
Посланием. Быть может... Но довольно...

Я знаю, вы бедняжку не терпели...  
Я ничего вам не скажу. Мамаша,  
Прошу вас вйти и монарших глаз  
Разгневанному сыну не мозолить.

Тарталвона. Что слышу! Боги! Ты не сын мне больше.  
Я — старая? Какое оскорбление!  
Я, значит, не права, и твой позор  
Не должен был остаться погребенным?

Тарталвья. Позор чрез вас изведал мой отец  
И вас не схоронил за ваши винны.  
Быть может, мой позор в деяньи вашем.

Тарталвона. Позор—рожать таких детей, как ты.

Тарталвья. Те, кто родить не в силах, умирают;  
Вам было не зачем меня рожать.

Тарталвона. Неблагодарный! Так ты говоришь  
Тебя носившей девять лун во чреве?

Тарталвья. Купил бы я осла, чтоб вас он вез,  
Пока луна вращается на небе.

Тарталвона. Бесчеловечный сын! Иль ты забыл,  
О, сын неблагодарный, как, малюпкой,  
Ты мамки не хотел, и я тебя  
Сама кормила? Вот чем ты мне плашишь!

Тарталвья. У женщин часто много молока;  
При случае куплю вам двадцать кадок  
И рассчитаюсь с вами за услугу.  
Но вы не сможете мне воскресить  
Дочь Конкула, любезную Нинетпу.  
Монарх несчастный, восемнадцать лет  
Проведший в битвах, в свой дворец приходит,

Спешит припасть к груди супруги милой  
И узнает, что умерла она,  
Погребена под дыркой спочной ямы.  
Нет у меня супруги, нет друзей,  
Мне больше нет покоя в этом мире. (Плачет).

Тартальона. Тебе бы я простила; но ты слишком  
Стал грубым, сын. Забудь свои печали.  
Мы будем каждый день с тобой играть  
В пятнашки, в жмурки, в палочку-воровку,  
И ты повеселеешь. К нам придут  
Красавицы Скьявона, Сальтареи;  
Сыщу тебе достойную супругу.

Тарталья. Мамаша, вы забыли меру в шутках,  
Похоронив живой мою Нинепту.  
Пускай придут все городские нимфы  
И все богини Калле деи Корли,  
Я не прельщусь. Вы бесите меня;  
Прошу вас, убирайтесь вон.

Тартальона. Мать бесит!  
Гнать мать! О небо, разрази его!

Тарталья. Вы не уходите; здесь оставайтесь  
Я не могу. У вас в груди, я вижу,  
Бурлит катарр. Почтительность моя  
Велик мне вийти, и я спать иду.  
(Уходит).

### Картина пятая.

#### ТАРТАЛЬОНА.

О, бешенство мое... (кашляет). О, мой катарр... (кашляет).  
Сдавило горло... (кашляет). Я околеваю.  
Вот кара, посланная мне с небес.  
Ну, что бы им, невинным, на топ свет

Уйти себе спокойно. Видно, время,  
Чтоб от овцы остался шерсти клоч.  
Поэт, астролог, ты приходишь кстати.

Картина шестая.

Та же и БРИГЕЛЛА.

Бригелла. Огней безмерность,  
Ты опалила  
Мозги поэта!  
Чтоб не погибнуть,  
Мне б лучше было  
Блуждать без света.  
Ах, Тарталбона,  
Что значит верность?

Тарталбона. Что это значит, я не понимаю?

Бригелла. Уж Близнецы приблизились,  
Уж стены возвышаются;  
Сегодня ночь ужасная;  
Иди рубашку скидывать,  
От блох ее отряхивать,  
Затем что время спать.  
Всю ночь я буду бодрствовать,  
Предамся каббалистике,  
Все, что возможно, сделаю,  
Чтоб отстранить судьбу твою;  
Но из метлы не выстрелишь,  
И я боюсь сплоскать.

Тарталбона. Астролог, трижды проклятый!  
Я ни черта не поняла.  
От слов твоих пугающих  
Моя трясется задница,  
Не знаю, как мне быть.

Бригелла. О, свет очей возлюбленных...

Я все сказал; прости меня.

О глаз, всегда слезящийся...

Прости, мое величество.

О, питьки всемогущие,

Для вас я полон смелости...

Но ах, я в претъвей сфере узнаю

Мою звезду, очковую змею.

(В сторону). Вдохновение мне сослужило службу. Я надеюсь, что попал в цель. Если мне удастся склонить ее составить завещание в мою пользу, я не буду жалеть ни о моем любовном внимании, ни о плодах моего поэтического усердия. (Уходит).

### Картина седьмая.

ТАРТАЛЬОНА.

Его туманные слова меня

Повергли в тяжкое волнение. Нежность

Его души мне подает надежду.

Пусть он решится, и прохлада вкусит.

Боготворимым телом самый славный

Из всех поэтов. У меня довольно

Ласк и прельщений, чтобы удержать

Его навек. Ах, я бы не хотела

Вниманием к нему посеять ревность

В других возлюбленных. О, рок злосчастный!

Мои достоинства, и те мне мстят. (Уходит).

### Картина восьмая.

Фасад дворца с одной стороны сцены.

РЕНЦО и БАРБАРИНА.

Барбарина. Вот, Ренцо, и дворец, а вот тот камень, который дал Кальмон. Что будет, если его мы бросим здесь?

Ренцо. Он обещал,  
Что, бросив камень, мы разбогатеем.  
Бросай его скорей.

Барбарина. Хитрец! Так, значит,  
Ты хочешь стать богатым? Понемногу  
Забыл ты философию.

Ренцо. Сестра,  
Не говори так. Твой упрек заставил  
Меня забыть про голод и про холод,  
И я все больше убеждаюсь в том,  
Что первенствующая страсть способна  
Настолько поражать воображение,  
Что человек позабывает все,  
Вплоть до потребностей своей природы.  
Я философию люблю и горд  
Во мне живущей благородной страстью.

Барбарина. Брат, будем философией питаться,  
Не бросим камня. Если мы с тобой  
Разбогатеем, вмиг у нас в душе  
Проснутся необузданные мысли,  
И спанем мы глупее и смешнее  
Бесчисленных невежд. Ты пожелаешь  
Всех женщин, всех отпад, во сне мелькнувших.  
Я сделаюсь пустой и захочу  
Влюбленных, свипу, роскоши, нарядов;  
Я спану вздорной, беспокойной. Оба  
Мы будем презирать несчастье бедных,  
Забыв, что сами жили в нищете.  
Брат, я не брошу камень.

Ренцо. Нет, бросай,  
Не сомневайся. И в богатстве мы  
Философами будем. Этот холод

И этот голод мне внушают веру,  
Что мы с тобой сумеем уберечься  
От глупых мыслей, сохранив в душе  
Всю добродетель даже средь богатства,  
Руководясь примером мудрецов.

Барбарина. Тебе внушает голод эти мысли?

Ах, Ренцо, я боюсь, что мудрецам  
Всегда внушают размышленья голод,  
И холод, и природные желанья.  
Легко владычествовать над умами  
Последователей, путем систем  
Господствовать над глупою толпою,  
Молящейся лжецам. Бросаю камень.  
И пусть я не забуду никогда,  
Что грубый, неотесанный булыжник  
Был основанием всех моих богатств.

(Бросает камень. Появляется великолепный, богатый дворец напротив королевского дворца. С Ренцо и Барбарини спадают лохмотья, и на них оказываются богатые одежды. Из дверей дворца выходят два арапа с зажженными факелами и с приветствиями встречают Ренцо и Барбарину).

Ренцо. Сестра! О, что я вижу! Я смущен.

Барбарина. Кальмону должно верить. Этот замок,  
Коль наше сердце устоять способно,  
Пусть грезой счастья нас не обольщает;  
Он нам пророчит слезы и печаль. (Уходят).

Конец второго действия.

---

---

## ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ.

Королевская зала.

Картина первая.

БРИГЕЛЛА и ТАРТАЛЬОНА.

Бригелла. Ты, о чело, где, отражаясь, блекну,  
Любви и смерти приступляешь стрелы!

Тартальона. Поэт, поведай мне, как этот замок,  
Блещающий громадой величавой  
И пышностью зашпигивший мой дворец,  
Мог вырасти на протяженьи ночи?

Бригелла. О королева, жизнь моей души,  
Я знаю все, но роковую силой  
Язык мой в этом заградили Боги.

Тартальона. Ах, если нравлюсь я тебе хоть каплю,  
Скажи, по крайней мере, кто живет в нем.

Бригелла. Жемчужные глаза, лучи косые,  
Я знаю все, но не могу сказать.  
Скажу лишь, что в возвышенных палатах  
Живущие замыслили погибель  
Молочных этих губ, редчайших этих  
Ресниц и приснопамятных грудей.

Тартальона. Оставь, оставь туманные слова;  
На все надейся; но, прошу, скажи,  
Как я могу погибнуть, кто замыслил  
Мою погибель; лишь тебе я верю.

Бригелла. Ваше Величество, отрада моего поэтического пыла, прежде всего и ради всего, что может случиться, советую вам составить завещание и не позабыть облагодетельствовать того, кто желает вам добра и может обессмертить ваше имя в стихах, недоступных истребительному зубу времени и критике, дочери темной зависти.

Тарталбона. Не надо, нет! Я так еще свежа.  
Храни меня и прославляй при жизни.

Бригелла (в сторону). (Неподаплива насчет завещания эта ведьма). Я говорю без прикрас, с прямою, противоречащей поэтическому инстинкту; трудно спасти вас от гибели, которая уже висит над вашей головой. Но, все-таки, выслушайте меня внимательно. В этом дворце живут юноша и девушка, брат с сестрой. Прежде чем разбогатеть, они были нищими и записными философами; теперь, став в одну ночь богатыми свыше всякой меры, они порасперяли свою философию, и в голове у них вся та суета и все те слабости, какие могут быть, например, у прачки, вышедшей замуж за графа, у таможенного смотрителя, которому повезло и который может исполнять все свои желания, и у всех тех, кто разбогател, не трудясь. Они не потерпят, чтобы им могли сказать, что у них чегонибудь нет, им надо всех превосходить во всем. С этой стороны и надо попытаться их погубить.

Тарталбона. Скажи мне больше; я исполню все.

Бригелла. Вам роковое для моего сердца Величество знает, сколь губительна попытка достать

поющее яблоко и золотую воду, которая звучит и пляшет, предметы, находящиеся неподалеку от нашего города и принадлежащие фее Серпентине.

Тарталбона. Да, это место страшно. Ну, так что?

Бригелла. Итак, вам необходимо постараться увидеть девушку, живущую в этом дворце, уже сбившуюся со стези философии и ставшую воплощением тщеславия, и вам достаточно будет брызнуть ей в утробу такие ужасные четыре слова. Слушайте внимательно:

Чтоб стать совсем красивой, еще недостает  
Вам яблока такого, которое поет.

Тарталбона. Чтоб стать совсем красивой; и т. д.  
(повторяет).

Бригелла. Отлично. А затем выпалите такую штучку:  
Вам, чтобы стать прекрасней прекраснейшей  
звезды,  
Недостает звучащей и пляшущей воды.

Тарталбона. Вам, чтобы стать прекрасней; и т. д.  
(повторяет).

Бригелла. Обворожительно! Вы увидите чудодейственную силу этих слов. Надо знать человеческое сердце при разных обстоятельствах и т. д. Благодаря этим словам, обитатели того дворца разорятся, а если этого окажется недостаточно, то у меня имеется другой верный способ.

Тарталбона. Попробуем. Совет твой я приму.  
Чтоб стать совсем красивой; и т. д. (Уходит, про-  
износя стихи).

Бригелла. Пусть совершается все, что способно продлить жизнь этой прелестной развалины; но если я ее не склоню к составлению завещания со статьей в мою пользу, какой мне прок от Аполлонова венца, от глубоких чувств, от пламени, которым я полон?

О, горе! Не алмазом, но стеклом  
Из рук моих надежды упадают. (Уходят).

### Картина вторая.

Великолепный покой во дворце Близначев.

Барбарина (любуясь на себя в зеркале).  
Надеюсь, завтра я блесну вдвойне  
В пунцовом платье с золотой отделкой.

### Картина третья.

СМЕРАЛЬДИНА и БАРБАРИНА.

Смеральдина (крича за сценой).  
Впустите же меня; какая наглость!  
Сил больше нет! Посланники, прошения,  
Доклады, заседания; ну, порядки!

Барбарина. Кто это там?

Смеральдина (входя). Чорт за тобой пришел.

Барбарина. Нахалка! Дерзкая! Эй, скороходы,  
Кто вас учил служить? Что это значит,  
Что проникают нищие сюда?

Смеральдина. Э, вертопрашка, так то ты встречаешь  
В своем дому тех, кто тебя вскормил  
И уберег от гибели? Давно ли  
Сама то ты не нищая, как я?

Барбарина. Молчи, нахалка! Придержи язык!  
Не забывай, кто я; не приближайся.  
Тебя я знаю, жалкая, и помощь  
Ты от меня получишь, лишь бы ты  
Оставила мой дом и этот город.  
Твое присутствие в моей душе  
Рождает горестные мысли. Слуги!..

Смеральдина. Ах, сплетница, кривляка, пустомеля,  
Мадама Фрикандо! Боюсь тебя,  
Подумаешь? Тебя я угощала  
И молоком, и шлепками, а нынче  
Смуцаюсь стану? Я сюда пришла  
Не для богатства твоего, любовь  
Меня влекла; забыв, с каким позором  
Ты бросила меня, я не могла  
Сдержатъ восторга и едва узнав,  
Что здесь ты и богата, прибежала  
Порадоваться счастьем твоему,  
А не из себялюбия (ей Богу)!  
Но я тебя люблю... вот видишь... то есть...  
Да чорт с ним, с себялюбием... Ну, словом,  
Хочу тебя поцеловать, и только.  
Как ты мне нравишься! Как хороша ты  
В таком наряде! Бог тебя храни.  
Дай мне поцеловать тебя, дай скушать.  
(Хочет обнять ее порывисто)

Барбарина (отпалкивая ее).  
О небеса, что это за развязность?  
Эй, слуги! (Входит слуга). Ротозеи! Принести  
Сюда кошель с червонцами, вот этой  
Его отдашь и выгнать. (Слуга уходит с поклоном).

Смеральдина. Барбарина,  
Ты шутишь, так ведь? Ты не нанесешь мне  
Такого оскорбления. Ты не станешь

Подозревать, давно и близко зная  
Меня и зная все мои поступки,  
Что движет мной корысть, что я пришла  
Не из любви к двум существам, которых  
Вскормила кровью собственной, которым  
Была, как мать, которых я любила.

(Входит слуга с кошельком).

Барбарина (насмешливо).

Возьми, возьми кошель. Твою любовь,  
Я знаю, это золото припушит.  
Теперь оценены твои заслуги.  
Ступай, и впредь не смей ко мне являться.  
Меня пошнит от твоего лица.

Смеральдина (в сторону).

Что слышу я! И все ж уйти не в силах!  
Ты шутишь, Барбарина; ты не станешь  
Так прогонять из дома твоего  
Ту, что с любовью восемнадцать лет  
Тебя в своем кормила, что невинна  
В твоем изгнании, что только слезы  
И знала после твоего ухода. (Плачет).

Барбарина (в сторону).

Она меня и прогает, и душу  
Терзает, непривыкшую к печали.  
Вот деньги, Смеральдина. Уходи,  
Твое присутствие, твой разговор,  
Развязная повадка — мне противны.  
Слуга, убравь ее прочь с глаз моих  
Хоть силой; отвести в ее дѣру;  
Отдавь ей кошелек; и там оставить.

(Слуга хочет взять Смеральдину за руку).

Смеральдина. Слуга, постой. Дочь, если я была  
Развязна, я прошу великодушно

Меня простить. Я буду по другому  
Вести себя. Не стану говорить вам,  
Как равной. Вас я буду почитать,  
Как госпожу свою. Я не способна  
Расстаться с вами. Между ваших слуг  
Хочу я быть последнею служанкой,  
Лишь бы от вас не уходил. Отбросы,  
Оставшиеся от других об'едки  
Мне будут пищей. Слишком я привыкла  
Жить с вами вместе. Слишком уж глубоко  
Я вас и брата вашего люблю.  
Я буду самой любящей и верной  
Из ваших слуг. Но если вы решились  
Меня прогнать, то окажите милость,  
Пусть, как пришла, так и уйду я нищей.  
Оставьте ваше золото. Сюда  
Меня, как мать, влекли любовь и нежность  
К двум, молоко мое, мои заботы  
Забывшим детям, а не их богатства. (Плачет).

Барбарина (в сторону). Какую силу над душой имеют  
Простые чувства, нежность выражений!  
Я слушала ее, и мне теперь  
Ее прогнать отсюда тяжелее,  
Чем здесь оставить. То, что сердцу легче,  
Я выберу. Остаюсь, Смеральдина.  
Ты будешь жить со мною, но о прошлом  
Не вспоминай. Я в этом буду видеть  
Упрек и я тебя возненавижу.  
Чтобы тебя терпели, позабудь,  
Кем я была. Идем же и молчи. (Уходит).

Смеральдина. И это философка, что вчера  
Ходила по дрова, а нынче... ладно...  
Ведь я ее люблю, я с ней хотела  
Остаться и осталась. Помолчать

Попробуем. Но ничего не выйдем.  
Ее и не узнаешь. Спесь какая!  
Кой дьявол так озолотил ее?  
Жаль, если эта дурочка... А, может,  
Какойнибудь милорд... Мы все узнаем. (Уходит).

#### Картина четвертая.

РЕНЦО, вне себя.

Нет, женщина не может быть прекрасней,  
Чем эта статуя, в которой скрыта  
Такая сила, что мои глаза  
Ее лишь видят, там, в моем саду.  
В моей душе смятенье. Кто сказал бы,  
Что горделивый женоненавистник  
Охвачен будет пламенной любовью  
К красавице, иссеченной из камня  
Резцом искусным? Ах, ты говорил,  
Кальмон, что человеческое сердце  
Чрезмерно слабо, и что скоро сам  
Я испытаю силу изваянья.  
Не пощажу сокровищ. Призову

От рубежей вселенной некромантов,  
Чтоб драгоценный образ оживить.  
Все могут деньги; унывать не надо.

#### Картина пятая.

ТРУФФАЛЬДИН и РЕНЦО.

Труффальдин. Кричит за сценой: есть ли ктонибудь дома; кричит нагло и развязно: Ренцо; где ты? осел, бездельник и т. д.

Ренцо. Он как будто слышит голос Труффальдина; он не верит, чтобы у этого человека могло

хватить смелости явиться к тому, кого он сам же выгнал, и т. д.

Труффальдин. Входит самоуверенно, здоровается развязно, бранит Ренцо за то, что тот ему не ответил. Снимает колбасничий фаршук, оправляется, спрашивает Ренцо, не обедает ли он.

Ренцо. Что это за дерзость? Чего ему надо в этом доме?

Труффальдин. Есть, пить, спать и т. д.

Ренцо. Или он забыл, как глупо выгнал его из дому вчера вечером?

Труффальдин. Отлично помнит; что это за дурацкий вопрос в устах философа?

Ренцо. Изумлен его наглостью; хочет знать, почему тот его выгнал и почему он считает вопрос дурацким.

Труффальдин. Все это совершенно естественно и очевидно. Он его выгнал, потому что он сирота, нищий, которому нечего есть.

Ренцо. Все больше изумляется его наглости; хочет знать, как, после такого поступка, у него хватило храбрости явиться к нему в дом.

Труффальдин Грубо хохочет над глупым вопросом, в котором нет и следа современной философии.

Ренцо. Раздраженный смехом Труффальдина, желает знать, как он осмелился прийти.

Труффальдин. Потому что он узнал, что тот разбогател и что его может об'едасть и грабить всякий, у кого есть аппетит и недостатки, как у него; хохочет и не может успокоиться от такого глупого вопроса, который не мог бы быть задан в самые невежественные времена.

Ренцо. В ярости.

Труффальдин. Ренцо сошел с ума; пусть он спросит у любого искреннего и просвещенного человека; всякий ему ответит, что нищих гонят, а богатых об'едают, пока те сами не спанут нищими; что на этом вертится мировая машина.

Ренцо. Начинает смеяться; он никогда не встречал философа откровеннее. Он не прочь бы оставить его у себя; потому что его искренность ему нравится; но решает его прогнать за его темную душу. Бранит его за его мерзкую наглость, грозит, что велит исколотить его палками, если он не уйдет.

Труффальдин (в сторону). Удивляется этому чудачеству, не понимает, что это за новости. Размышляет; соображает, что нарушил этикет, вспоминает, что искренность ему повредила и у Тартали. Он переменится; журит сам себя; признает, что Ренцо прав, но просит дать ему одну минуточку, и он исправит свое поведение.

Ренцо. Сбит с толку, ничего не понимает; что все это значит?

Труффальдин. Становится за дверь, спрашивает нежным и боязливым голосом, можно ли ему

войти, потом входит смиренно, со шляпой в руке, с ханжеским видом; с преувеличенным подобострастием просит простить его за то, что он так подло выгнал из своего дома предмет, который во всех отношениях делал честь его конуре и заслуживал уважения и любви; в ту минуту он был пьян и т. д.; раскаявшись в своем преступлении, он пришел, скорбя, повергнуться к его ногам, почерпая смелость во всеобщей молве о его милосивейшей, снисходительнейшей, превосходнейшей душе и т. д. (становится на колени); он, конечно, столь обильными слезами омоет его стопы, что снисчет это прощение, без которого не мог бы жить и т. д. Он домогается чести служить ему до гроба и т. д. Карикатурнейшая сцена лесты. Потом спрашивает Ренцо, хорошо ли так.

Ренцо. Сбитый с толку, не понимая, глуп ли Труффальдин, или хитер, решает его оставить у себя, потому что он его забавляет; Труффальдину: что так хорошо, что если и всегда будет так, то он его не прогонит.

Труффальдин. Извиняется, что не сразу наговорил ему вздору, но впредь он это будет делать с возможным искусством, ловкостью и хитростью вполне современной и изысканной.

Ренцо. Смеется над характером Труффальдина; он будет служить ему иногда развлечением в его глубокой страсти; домашний шут служит к украшению людей его сана; он велит Труффальдину следовать за ним и уходить.

Труффальдин. Его поклонь и деланные церемонии. В сторону: большое несчастье, что нельзя быть

честным и откровенным с богатыми. Идет за Ренцо, с выражениями преувеличенного подобострастия.

### Картина шестая.

С одной стороны — королевский дворец с крытой террасой.  
С другой — дворец Близнецов с такой же террасой.

ПАНТАЛОНЕ и ТАРТАЛЬЯ в ночном колпаке, с подозрною прубой на террасе.

Тарталья. Я не знаю, как это могло произойти, Панталоне, мне кажется, что я сплю и вижу сон или что я на комедии с превращениями. Никогда я не думал, чтобы дворец мог вырасти за ночь, как гриб.

Панталоне. А вот, подите, вырос, Ваше Величество, да еще какой. А я то, несчастный человек, возвращался вчера вечером в темноте ко двору и шел быстро, потому что знал, что площадь пуста да так налетел на стену этого дворца, что если бы не мой живописко, который задержал удар, так у меня было бы теперь не лицо, а лепешка. Да, я потом добрых полчаса не мог образить, как мне добраться до королевских покоев.

Тарталья (глядит в подозрную прубу). Прекрасные лоджи! Прекрасные колоннады! Прекрасная архитектура! Прекраснее Римского Колизея!

Панталоне. Вы бы видели хозяев дома, Ваше Величество, вот тогда бы вы удивились.

Тарталья. Ты их видел? Кто они, боги или дьяволы, Панталоне?

Панталоне. Молодой человек, вылитый горностаи, и молодая девушка, ну просто масло, Ваше Величество; я убежден, что если бы вы ее увидели, у вас бы прошла вся меланхолия.

Гарпалья. Никогда не говори об этом, ты этим будишь мою скорбь. Я никогда не перестану оплакивать мою дорогую Нинетпу. (Плачет).

Панталоне. Помолчите, там открывается дверь на балкон. Вот как раз эта самая жемчужина. Сделайте милость, посмотрите на этот кусочек.

### Картина седьмая.

Те же и БАРБАРИНА со СМЕРАЛЬДИНОЙ на террасе.

Смеральдина. Король там на террасе! Барбарина, Уйдем скорей.

Барбарина. Ты говоришь, король?  
Так что ж? Ведь я могу его не видеть;  
Потом меня монархи не смущают.

Гарпалья (глядя в подзорную трубу). Панталоне, Панталоне, какое прекрасное лицо! Какие прекрасные ручки! Я чувствую, что у меня воспламеняется сердце, что меланхолия проходит.

Панталоне. Не надо, Ваше Величество; как видно по ее лицу, она сама рада влюбиться в вас по уши.

Смеральдина. Уйдем, король глядит на вас в трубу. С монархами быть надо осторожной.

Барбарина. Ты стала забываться, Смеральдина. Иль чтонибудь во мне не хорошо?

Пускай себе он смотрит. Ты увидишь,  
Он скоро будет так воспламенен,  
Что сам не будет знать, что с ним такое.

Тарпалья. Панталоне, Панталоне, какой прекрасный  
ропик! Какая прекрасная грудь! Я чувствую, что  
забываю покойную Нинешпу.

Панталоне (в сторону). Он, однако, скоро клюнул. А  
что если поэт говорил правду? Все равно. Пускай  
себе утешится. Министры не должны перечить  
спрастям монархов, они должны им потворство-  
вать. Ваше Величество, а как вам нравится этот  
головной убор? И как много вкуса в этом платье?

Смеральдина. Уйдемте, Барбарина, ведь он может  
Вас сглазить. Если он воспламенится,  
У королей довольно длинны руки.  
Уйдем, стыдись.

Барбарина. Ты мне надоела.  
Пусть влюбится; он пот, кого ищу я.  
Скажи, он вдов?

Смеральдина. Ах, нет уж, извините.  
Такое самомнение чрезмерно...

Барбарина. Что? Дерзкая, молчи! Он недостойн  
Мной обладать.

Тарпалья. Этот головной убор от Карлетто; а  
платье — богатое и прелестное измышление Кан-  
циани. Панталоне, я влюблен, как осел. Я больше  
не могу; посмотри на мои глаза; мне кажется,  
что я мечу огонь. Что за прекрасное создание!  
Мне хочется ее приветствовать, мне хочется

сказать ей чтонибудь, и я стыжусь; я боюсь, что она мне не ответит. Я вдруг сделался мальчишкой, я потерял всю свою монаршую величавость.

Панталоне. Что вы, Ваше Величество? Нельзя так унижаться; для нее должно быть великой честью, что вы милостиво смотрите на нее; не умаляйте величия вашей души. От одного воздушного поцелуя монарха при тысячи девочек посыплются с балконов.

Тарталя. Я попробую, Панталоне, я попробую.

Панталоне. Соблюдайте величавость, Ваше Величество.

Тарталя (Шлет воздушный поцелуй со смехотворной величавостью).

Смеральдина. Ну, конечно, он шлет вам поцелуй.

Барбарина. А я не удостоиваю взгляда. (С презрением отворачивается).

Тарталя. Пальцем в небо, Панталоне, я в отчаянии

Панталоне. Однако, она спесива, эта бабенка.

Тарталя. Я теряю голову, Панталоне; подскажи мне для нее два ласковых слова из своего венецианского запаса. Ради Бога, будь моим сводником.

Панталоне. Благодарю за поручение, Ваше Величество. В Венеции любовью занимаются на французский манер и на английский. По этой части я ничего не знаю.

Тарталя. Постой, постой; я хочу начать остроумно и живо. О, юная красавица, вы чувствуете это широко? Ну что, Панталоне?

Панталоне. Вот, вот; это вступление я много раз слышал, и оно часто приводило к наилучшим результатам.

Барбарина. Вы чувствуете веяние широко,  
А на меня, синьор, от ваших слов  
Как будто веет прехолодный ветер.

Смеральдина. У, дерзкая! Так отвечать монарху!

Тарталя. Она мне ответила, она мне ответила с очаровательной дерзостью, Панталоне; она очень жива. Я хочу продолжить какойнибудь острой и изящной мыслью, намекающей на ее красоту. Солнце сегодня упрям взошло весьма блистающим.

Панталоне. Великолепно, вам не пребудется советчиков, Ваше Величество. Вы умеете ухаживать изумительно.

Барбарина. Блистающее солнце, государь,  
Не всем равно бывает благотворно.

Панталоне (в сторону). Вот это ловко! Она видала виды, попрыгунья!

Тарталя. Что за ум! Что за бесенок! Я весь плаю, я больше не могу противиться; я должен жениться вторым браком. Я весь ликую. Я рад, что мне ничто не препятствует и что покойная Нинетта умерла. Прощаю все мамаше. Ма-

маша, мамаша, власть Купидона изменила мой темперамент; я чувствую к вам расположение. Придите посмотреть на это чудо красоты.

Панталоне (в сторону). Хи, хи, хи, камин трещит, камин трещит.

Барбарина. Что, Смеральдина? Для таких, как я, Не существует королевской власти.

Смеральдина. Вы молоды, красивы и богаты, Но что же в этом? Будьте поскромней. Еще не всем владеете и вы.

Барбарина. Нет, всем владею. Дерзкая, молчи.

### Картина восьмая.

Те же, БРИГЕЛЛА и ТАРТАЛЬОНА.

Бригелла (тихо Тартальоне).  
Уста, печати сердца моего,  
Не забывайте слов моих зловещих.

Тартальона (тихо Бригелле).  
(Все предоставь мне сделать). Где же, сын мой,  
Божественный предмет, столь всемогущий?

Тарталья. Вот пышно блещет, озарив меня,  
Аврора или скорей светило дня.

Панталоне (в сторону). Можно ли так влюбиться? Он даже рифмами заговорил.

Тартальона. Да, хороша. Девушка, ваша внешность  
Принадлежит к числу прекрасных зрелищ.  
(Тихо Бригелле):

Скажу твои ужасные слова.  
Чтоб стать совсем красивой, еще недостает  
Вам яблока такого, которое поет.

Гарталя. Что вы за вздор городите, мамаша?

Панталоне. Ну, уж это на солнце искать пятна.

Барбарина (взволнованно Смеральдине).

Как, Смеральдина? Значит, у меня  
Нет яблока, которое поет?

Смеральдина. Я ж говорила, всем владеть нельзя.

Гартальона (тихо Бригелле).

Поэт, смотри, я довершаю дело.

Вам, чтобы стать прекрасней прекраснейшей  
звезды,

Недостает звучащей и пляшущей воды.

Гарталя. Мамаша, что вам в голову взбрело?

Панталоне (в сторону). Недостает яблока, которое  
поет, и звучащей и пляшущей воды? Это почище  
фантазий Каппелло, гондолера с Пьяцетты.

Барбарина (в ярости).

Терпеть такой позор? Пусть мир погибнет,

Но яблоко, которое поет,

И пляшущую воду я добуду.

(Быстро уходит).

Смеральдина. И суп из звезд, и жареное солнце.

(Уходит).

Бригелла (в сторону). О, велико могущество пщеславья  
И поржество поэзии над сердцем!

(Уходит).

Панталоне (в сторону). Сын побелел, как полотно. Старая карга ликует; я лучше уйду по добру по здорову; из за воды и яблока я не желаю быть на этом балконе зрителем трагедий и кровопролития между матерью и сыном. (Уходит).

Тарталя. Мучительница мать, вам нет покоя,  
Пока не околеет ваш ребенок.

Тарталина. Что сделала тебе я, дерзкий сын?

Тарталя (угрожающе).

Вы, красоте завидуя чужой,  
Желаете, чтобы моя богиня  
Лишилась шкур? Или вы не знали,  
Что гибель угрожает всем, кто ищет  
Музическое яблоко и воду,  
Звучащую и пляшущую? Ведьма,  
Вы забываете, что спели песню,  
И с гноем на глазах, с беззубым ртом,  
Тщеславная и гордая, вы сына  
Преследовать хотите до могилы.  
Чего вам надо? Чтоб я жил вдовцом?  
Или чтоб я на матери женился?  
Зачем рожден я вами? О, зачем  
Вы в сердце сыну не вопкнули вертел  
И не пожрали бедное создание,  
Которое родили? Проклят день,  
Когда из чрева мерзкого несчастный  
Возник на свет для скипетра и власти!  
(Уходит в гневе).

Тарталина. Ах, мне бы только темного удела,  
Грозящего, избегнуть.  
Дрожи, злой сын, мне до тебя нет дела.

## Картина девятая.

Зал во дворце Близнецов.

РЕНЦО, держа вложенный в ножны кинжал, и ТРУФФАЛЬДИН.

Ренцо (в испуге).

Скажи мне, Труффальдин, видал ли ты  
Творение прекрасней изваянья  
В моем саду? Не лбсти, скажи мне правду.

Труффальдин. Лбстя, хвалит это создание свше  
меры. (В сторону): Он не встречал другого такого  
сумасшедшего, влюбленного в статую; смеется.

Ренцо. Кто б ни увидел это совершенство,  
Мою любовь, не правда ли, поймет?

Труффальдин. Мало того, все будут превозносить  
его любовь; его любовь — истинная платоническая  
любовь, и уже нельзя будет петь песенку:

Но страсти платонической  
Мужской и женской парочки,  
Хотя б сам дьявол клялся мне,  
Вовеки не поверю я.  
Он сам был влюблен в одну статую, хотя у нее  
мясо и не было такое твердое, как у этой.  
(В сторону, потешается).

Ренцо. Скажи, когда я плакал на коленях  
Пред статуей моей, ты не слышал  
Зеленой Птички, что ко мне слетела  
И говорила, словно человек?

Труффальдин. Он ничего не слышал; он не знает,  
что это за Зеленая Птичка.

Ренцо. Как, ты не знаешь о Зеленой Птичке,  
Влюбленной в Барбарину? Вот дурак!

Труффальдин. Он ничего не знает про эту диковину.  
(В сторону, хохочет над такой любовью).

Ренцо. Однако, глуп же ты! И ты не видел,  
Как Птичка бросила к моим ногам  
Кинжал, пока пред статуей я плакал?

Труффальдин. Он ничего не знает, ни про голоса,  
ни про Птичку, ни про кинжал. (В сторону): Ренцо  
сошел с ума, да так, что его нужно посадить на  
цепь, и п. д.

Ренцо (в сторону). Ах, что я должен думать о речах  
Зеленой Птички, что ко мне слетела  
И, не хотев открыть мне, чей я сын,  
Лишь тайнами наполнила мне душу?  
Что это за опасности, которым  
Подвергнуться я должен, чтобы спала  
Возлюбленная статуя живой?  
И что мне делать с этим чудотворным  
Кинжалом? Я готов сойти с ума.

Труффальдин (в сторону). Передразнивает его и  
смеется над его безумием.

### Картина десятая.

Те же БАРБАРИНА и СМЕРАЛЬДИНА.

Барбарина (в ярости, удерживаемая Смеральдиной).  
Пусти же, Смеральдина, я считала,  
Что у меня есть все, и потерпеть  
Я не могу, чтоб мне недоставало  
Танцующей филармоничной влаги  
И яблока, умеющего петь.

Смеральдина. Но, милая, ведь это бесполезно.  
Все; кто добыть пытался эти вещи,  
Платились жизнью: этого нельзя.

Барбарина. Жизнь или смерть, легко иль нелегко,  
Я получить должна и эту воду,  
И это яблоко, хоть мир погибни.

Ренцо. Что это с Барбариной? Что случилось?  
(К Труффальдину):  
Ты видишь, ты не знаешь, в чем тут дело?

Труффальдин. Это из-за любви к Зеленой Птичке  
или же она влюбилась в какуюнибудь каменную  
маску на стене Магистратуры, в рот которой  
опускают тайные доносы, и т. д. (В сторону, поше-  
щается).

Барбарина. Ах, Ренцо, милый брат, твоя сестра  
Несчастнейшая женщина на свете,  
Ничтожество, посмешище, забава  
Любого, кто ни взглянет на нее.

Ренцо. Да что с тобой, сестра? Какое горе?  
Что говоришь ты? Это невозможно.

Смеральдина. Ах, слишком даже! Пышные чертоги,  
И золото, и редкие камни,  
И красота моя, и толпы слуг  
Не стоят ничего. Мне заявили,  
Что у меня нет пляшущей воды  
С поющим яблоком, и потому  
Я не могу записать всех прочих женщин.  
Иль это не несчастье? Милый Ренцо,  
Когда ты ценишь жизнь своей сестры,  
Ты мне добудешь эти два предмета,  
Мне их необходимо получить.

Труффальдин. Конечно, поющее яблоко и пляшущая вода вещи, более необходимые, чем насущный хлеб; нужно сделать удовольствие сестрице. (В сторону): Смеется над любовью и чудачествами разбогатевших подкидышей.

Ренцо. Но разве, Барбарина, ты не знаешь,  
Что их никто не может раздобыть?  
Что пот идет на верную погибель,  
Кто к ним спремится? Ветреный ребенок,  
Одумайся, ведь не отдашь ты брата  
За яблоко и горсточку воды.

Барбарина. Жестокий брат! Я знала хорошо,  
Что ты меня не любишь. Помогите...  
Трепещет сердце... Голова кружится...  
Я вся дрожу... Туман перед глазами...  
Я ничего не вижу... Помни, брат,  
Что подарить мне яблоко и воду  
Ты отказался и убил сестру. (Падает в обморок, Смеральдина ее поддерживает).

Смеральдина. Проклятое богатство, что приводит  
К такому безрассудству! Барбарина,  
Родная Барбарина, да очнись,  
Не умирайте; люди осмеют  
Умершую за яблоко и воду.

Труффальдин (в сторону). Заливается хохотом и п. д.  
Потом прикидывается хлопочущим, в отчаянии  
от обморока дамы.

Ренцо. Теперь я понял все. Вот та опасность,  
Что надлежало мне принять, по слову  
Зеленой Птички, вот что было тайной  
Кинжала. Да, я должен приступить

К ужасным подвигам, ценой которых  
Возлюбленная стапуя воскреснет.  
Сестра моя слаба, но я не должен  
Смотреть на эту слабость с изумлением,  
Раз сам от страсти к изваянию плачу.  
Сестра, мужайся: или ты получишь  
И яблоко, и пляшущую воду,  
Или твой брат уже не будет жив.

Барбарина. Ах, я дышу; благодарю, мой брат;  
Будь жив, достань мне яблоко и воду.

Ренцо (обнажает кинжал).

Сестра, возьми сверкающий клинок;  
Я ухожу тебе служить. А ты  
Смотри на мой кинжал: пока он блещет,  
Твой Ренцо жив; но если лезвие  
Кровавым станет, значит брат твой умер.  
Иди со мной на подвиг, Труффальдин.

Труффальдин. Некоторые затруднения и т. д.

Ренцо. За мной иль прочь из дома моего. (Уходит в гнев).

Труффальдин. Он будет с осторожностью применяться к обстоятельствам; он не хочет лишиться преимущества жить в доме у таких богатых и сумасшедших хозяев, которые разумеется вылезят в трубу со своим богатством. Драматически передразнивает Барбарину и свою жену; он спел бы арийку, но простужен и попом ему некогда и т. д. (Уходит).

Барбарина (весело). Я победила. Вознесем же небу  
Усердные мольбы. Обильной жертвой  
Почтим Богов. Меня услышат Боги.

Не может быть, чтобы они желали  
Моей обиды и моей печали. (Уходит).

Смеральдина. И это философия, что смеялась  
Над себялюбием? Разбогатев,  
Она пожертвовала жизнью брата  
За яблоко и редкостную воду,  
И ей должны повиноваться Боги.  
Вот всем пример на жизненной дороге. (Уходит).

### Картина одиннадцатая.

Подземный склеп Нинетты.

НИНЕТТА и ЗЕЛЕНАЯ ПТИЧКА с бутылкой и пищей.

Зеленая Птичка. Нинетта, о Нинетта, будь весела,  
как прежде.  
Не все, кто жив надеждой, умрут в своей надежде.  
Деянья роковые должны начаться вскоре;  
И лишь от них зависит, прервется ль наше горе.  
Вот твой обычный завтрак; но полдень, бьющий  
ныне,  
Быть может, возвещает конец твоей кручине.

Нинетта. Ах, Птичка милая, ты подаешь мне  
Надежду на спасенье. О, скажи,  
Что это за деянья, не помни  
Меня терзаньем тысячи смертей.

Зеленая Птичка. Нинетта дорогая, одно пусть будет  
ясно:  
Я враг тебе и детям, хоть и люблю вас страстно.  
Я сам с собой враждую, оправдья не выдавший.  
Так Людоед устроил, меня заколдовавший.  
Я говорить умею со всяким безобидно  
Лишь в тех местах, откуда его холма не видно.

А на холме проклятом, где я живу у входа,  
 Моим словам присуща ужасная природа.  
 Я рассказать бессилён, покинув ту обитель,  
 Твоим несчастным детям, кто мать их и родитель.  
 Грозят кровосмешенья, чудовищные браки...  
 Отец и дочь родная... Грядущее во мраке.  
 Ах, я сказал сверх меры. Лечу свои владенья;  
 Нинетпа, жди, надейся во мраке започенья.

(Улетает).

Нинетпа. Ах, как понять мне!... Я не понимаю.

О, злые силы рока,  
 Далеко от супруга  
 И от детей далеко,  
 Восемнадцать лет без жизни  
 Уже ли не довольно?  
 О, темная могила, не пора ли  
 Меня засыпать в скорби и печали?

(Склеп закрывается).

### Картина двенадцатая.

Невысокий лес.

ТРУФФАЛЬДИН и РЕНЦО, вооруженные.

ТРУФФАЛЬДИН со стеклянкой. Идут добывать воду  
 и яблоко; промежуточная картина, чтобы дать  
 сколько нужно времени для подготовки следующей.

### Картина тринадцатая.

Представляет сад Феи Серпентины. В глубине с одной стороны  
 дерево с яблоками, с другой—пещера со скрипучими воротами, ко-  
 торые запираются и открываются с силой и шумом. У входа в  
 пещеру, на земле, несколько мертвых тел, частью обглоданных  
 частью целых. Слышен женский голос.

Вы, к деревцу с плодами приставленные звери,  
 Вы, золотую воду скрывающие двери,

К вам близится опасность: готовьте зуб и коготь  
Пусть ни воды, ни яблок никто не смеет проглоть.  
Кто стороной проходит, того не задевайте,  
Но хищнику и вору пощады не давайте.

Карина четырнадцатая.

РЕНЦО и ТРУФФАЛЬДИН.

Ренцо. Судя по тому, что ему говорили, это — сад Феи Серпентины, это — пещера, где, как говорят, находится золотая вода, которая звучит и пляшет, а это — дерево с яблоками, которые, как говорят, поют. К Труффальдину: Не слышит ли он звуков или пения и не видит ли он опасностей?

Труффальдин. Он не слышит ни звуков, ни пения, и не видит опасностей; он полагает, что это выдумки для остротки мальчишек, чтобы они не паскали яблок, и т. д.

Ренцо. Тогда пусть он войдет в пещеру и наполнит стеклянку водой.

Труффальдин. Отправляется, делает два шага в сторону пещеры; в это время из грота доносятся звуки музыки; Труффальдин, изумленный, пихонько возвращается, приложив палец к губам, и делает Ренцо знаки молчать.

Ренцо. Делает Труффальдину те же самые знаки. Следует симфония, сопровождаемая пением яблок на дереве.

Хор яблок. О, жадные создания,  
Вам тесно в мире целом.  
Беги, забудь желанья,

Миришь с своим уделом  
И к большему не рвись.

Два яблока. О, род людской нелепой,  
Он вечно злу подвержен.  
В беде все люди слепы,  
Их разум безудержен,  
Они теряют путь.

Одно яблоко. Теряет ум господство  
Над душами влюбленных.  
Где долг, где благородство?  
Храните ослепленных  
Любовью, небеса!

Хор яблок. О, жадные создания, и п. д.  
(Изумление Ренцо и Труффальдина).

Ренцо. Велит Труффальдину пойти сорвать яблоко.

Труффальдин. Он пойдет и постарается его сорвать, потому что сочувствует влюбленной душе; он наблюдал внимательно и заметил, каково оно; он считает, что это все таки яблоко. Приближается к дереву; появляются яростные Тигрица и Лев и спановятся на страже, ходя вокруг дерева.

Труффальдин. В страхе бежит к Ренцо.

Ренцо. В чем дело?

Труффальдин. Указывает на зверей.

Ренцо. Рассерженный, велит ему итти и наполнить склянку водой.

Труффальдин. Идет к пещере, видит мертвые тела, возвращается, докладывает.

Ренцо. В гневе хватается за шпагу, грозит ему, говорит, чтобы он достал воду, а сам он тем временем нападет на Львов и сорвет яблоко. Размышляет над словами Зеленой Птички, что надо не уклоняться от опасностей, чтобы оживить любимый камень.

Труффальдин. Храбрится, выкидывает разные шутки и направляется к пещере.

Ренцо. Со шпагой в руке, набирается мужества, нападает на зверей под деревом. Ворота пещеры затворяются с силой, скрипом и грохотом; ударяют Труффальдина в грудь; тот делает разные движения и падает без чувств, разбивая стклянку.

Ренцо. Тем временем, обезоруженный зверями, бежит вспять. Звери окружают дерево, ворота снова открываются.

Ренцо. Несчастный раб! О, жалкий я и глупый!

Не говорил ли мне Кальмон, что надо

В беде его призвать, и он поможет?

Кальмон, Кальмон, несчастного спаси!

Землетрясение, мрак, огни, чудеса и т. д.

### Картина пятнадцатая.

Статуя КАЛЬМОН, РЕНЦО и ТРУФФАЛЬДИН.

Кальмон. Где философия? О Ренцо, Ренцо!

Так ослепили золото и роскошь

Ум двух философов в одно мгновение,

Что вот одна из праздного пщеславья  
Шлет брата на смерть; а другой, влюбившись  
До глупости в красавицу из камня,  
Собой не дорожит и так надменен,  
Что даже в тяжких бедах забывает  
Или гнушается позвать на помощь  
Его богатым сделавшего друга?

Ренцо. О статуя, прости! Прошу тебя,  
Оставь свои упреки, помоги мне.  
Я вижу, ты все можешь. Возврати  
Жизнь бедному слуге. Дай мне достать  
Таинственное яблоко и воду  
И назови родителей моих;  
Но более всего тебя молю я,  
Чтобы в моем саду ты оживил  
Ту статую. Я не найду покоя,  
Пока ее не заключу в объятья.

Кальмон. Слуга не умирал, он оглушен.  
И вот уже шевелится, встает.

Труффальдин. Шевелится, встает; ужимки оглушенного, видит статую; его безмолвное изумление.

Кальмон. Ты яблоко получишь...

Труффальдин. Его ужас перед говорящей статуей  
и т. д.

Кальмон. Ты яблоко получишь. Эти звери  
Уже давно томятся сильной жаждой.  
Поэтому то я, Царь Изваяний,  
Сюда, тебе на помощь, из Тревизо  
Белел явиться статуе с сосцами,

Так прозванной за то, что из груди  
Льет две струи. Эй, статуя с сосцами,  
Явись сюда и воду источи!

Статуя из Тревизо. Вот, государь, покорные сосцы

(Статуя льет из сосцов воду в бассейн; звери идут пить к бассейну).

Труффальдин. Его ужимки при виде происходящего

Кальмон. Не медли, Ренцо. К дереву направься  
И яблоко волшебное сорви.

Ренцо. О, добрый друг! Тебе я повинуюсь.

(Подходит к дереву, срывает яблоко)

Кальмон. Теперь нам нужно воду. У ворот  
Такая мощь, что если подойти к ним,  
Они, захлопываясь, убивают.  
Ты видишь там проспектых смельчаков.  
Они войти пытались и погибли.  
Поэтому от Венецянских волн  
Ко мне явились с Кампо деи Мори  
Пять грузных древних статуй. Друг за другом  
Они рядом к воротам прислоняются.  
Они такие крепкие, что встряска  
Им нипочем. Риоба,\*) подойди ка  
С товарищами подпереть ворота!

Риоба Мавр (входит).

Вот, царь; не сомневайся; мы крепки.

---

\*) Такова надпись на подножьи одной из статуй на Кампо де'Мори в Венеции.

(Входят друг за другом Мавры, приближаются к воротам, которые скрипят и хотя захлопнуться, но Риоба держит крепко; остальные Мавры прислоняются плечо к плечу рядом; ворота остаются открытыми насильно. Ужимки Труффальдина).

Кальмон. Слуга, войди в пещеру и не бойся;  
Там будут стакянки; ты возьмешь одну,  
Наполнишь и сейчас же возвратишься.

Труффальдин. Трудности.

Ренцо. Гонит его силой.

Труффальдин. Его испуганные ужимки; представляется Риобе и Маврам. (Уходит).

Кальмон. Несчастный юноша, вот ты владеешь  
Всем, что хотел, и все еще ничем.  
В сестре щеславье, а в тебе любовь  
Не будут знать границ. Ты станешь жертвой  
Ужасной страсти. Ты меня просил,  
Чтобы твоих родителей я назвал.  
Я не могу. Ты оживить просил  
Возлюбленную стапую. И в этом  
Я откажу тебе. Две эти тайны  
Зависят только от Зеленой Птички,  
Влюбленной в Барбарину и тебе  
Являвшейся недавно. Я могу лишь  
Раскрыть уста твоей немой подруге,  
Чтобы тебя хоть голос утешал.  
Так сделаю. Но, может быть, умножит  
Твои мученья говорящий камень.

Ренцо. Она со мною будет говорить?  
Мой друг, я большего не пожелаю.

Как будет сладко сердцу моему  
Беседовать со стапудей любимой  
И слышать от нее о нежных чувствах  
Ее ко мне, как слышит и она  
Моей любви слова и воздыханья,  
И знать, что любит и благодарит!

Кальмон. Безумец! Ты получишь то, что ищешь,  
И большего возжаждешь. Безрассудным  
Любовником ты будешь, как другие.  
Привлекательное слово милых уст  
Вздувает пламя; жадностью, желаньем  
Охвачен человек. Не утоляет  
Его воздушный, мимолетный звук.  
Пределов нет стремленьям человека.  
Счастлив стремящийся душою жадной  
К благам, неизвестным для чувств, далеким  
От смертных взоров, медлящих в грязи.

Труффальдин. Выходит со стеклянкою в страшном  
волнении, рассказывает удивительные вещи: ка-  
кого труда ему стоило набрать воды, которая  
плясала. Каких концертов он наслушался и т. д.;  
он чувствует, как вода хочет разбить стеклянку  
чтобы пуститься в пляс, и т. д.

Кальмон. Вот, Ренцо, ты доволен. Но читаю  
В твоём слепом и безрассудном сердце,  
Что ты не успокоишься и будешь  
Своей неблагодарностью повергнут  
В несчастья. Но в бедствиях тяжелых  
Зови меня. А я тебя прошу  
О небольшой услуге. В старину  
Мальчишки безобразники мне камнем  
Отбили нос. Скульптор его поправил.  
Но у меня орлиный был, а этот

На прежний непохож. Прошу тебя,  
Распорядись мне сделать подходящий.  
Я в праве попросить о столь немногом  
За все, что сделал. До свиданья, друг.

(Мрак, землетрясение и т. д.  
Кальмон исчезает. Звери возвра-  
щаются к дереву).

Статуя из Тревизо. Я напрудила правый мой сосок.  
Не забывай моей услуги, Ренцо. (Уходит).

Мавр. Отбило руку. (Уходит).

Второй Мавр. Подбородок сломан. (Уходит).

Третий Мавр. Свернуло ухо. (Уходит).

Четвертый Мавр. Вывихнуло ногу. (Уходит).

Пятый Мавр. Мне задницу разворотило справа.  
Мы ждем признательности и починки. (Уходит).

Труффальдин (к Ренцо). Он не поверит, чтобы топ  
захотел взвалить на себя обузу чинить носы,  
задницы, соски и т. д.

Ренцо. Теперь я жажду только милый голос  
Услышать; мне до прочего нет дела. (Уходит).

Труффальдин. Цель достигнута. Память о благо-  
деяниях обременительна; необходимость думать о  
вознаграждениях мучительна; благодарность—вы-  
думка. Пусть остаются со сломанными носами,  
сосками и задницами; никому ничего, никому ни-  
чего; но если бы Ренцо когданибудь вздумал за-  
няться этой реставрацией, то он, Труффальдин,  
конечно получил бы на нее подряд и т. д.

Конец третьего действия.

---

---

## ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ.

Зала во дворце Близнецов.

Женская статуя, богато одетая, с обнаженными до половины мраморными ногами и руками, с открытыми лицом, головой и грудью, покоится на предестале, в живописной и удобной позе.

Картина первая.

РЕНЦО и статуя ПОМПЕЯ.

Ренцо. Здесь, в этой зале, от холодных пуч,  
От ветра зимнего, от хлопьев снега,  
От пламенного солнца, милый образ,  
Тебя храню. Богатые одежды,  
Которыми твое покрыто тело,  
Изобрела мучительная ревность,  
Чтобы другие, видя всю тебя,  
Со мною не сравнялись в наслажденьи.  
Услышь мои стenanья. Если ты  
Меня жалешь, дивными устами,  
Как мне Кальмон недавно обещал,  
Пролей от слуха к сердцу сладкий голос,  
Чтоб оживить мне душу. Дорогая,  
Скажи, ты пронута моей любовью?

Помпея. О юноша, молчи. В твоих словах  
Я снова слышу все, что говорили  
Мне щеголи, коварные льстепцы,  
Сосуды, полные благоуханий,  
Снаружи золотые, а внутри  
Пороков и невежества гробницы,  
Причина мук, в которых я живу.

Ренцо. О, милый голос, как моей душе  
Ты льбешь опраду! Ах, скажи мне, значип  
Ты не резца искусного созданье,  
А женщиной была? Чьей дивной силой  
Ты околдована? Кто красоту  
Лишил души, бесчувствием недвижным  
Сковал единственное в мире тело,  
Небесный пламень погасил в очах  
И у ланит цветущих отнял розы?

Помпея. О юноша, молчи. Ведь это, Боже,  
Опять слова бессмысленных льстецов,  
Из-за которых, возгордаясь не в меру  
И вознесясь, я спала для себя  
Самой кумиром. Если бы в те годы  
Я не предьстилась глупыми речами,  
И вздохами, и ропотом похвал,  
Забыв и небо, и советы мудрых,  
— Меня бы вдруг не пронизал ужасный  
Казнящий холод, проходя по жилам  
И по костям и отнимая сразу  
Движение, слух, дыхание, зрение, краски.  
О, если б хоть тюрьма моя была  
Не столь жестокой, и могла излиться  
Наружу скорбь! (Плачущим голосом).

Ах, лишена я даже  
Слез утешительниц, опрады глаз,  
И горькой, и желанной, но напрасно!

Ренцо. Несчастливая, как мучусь я! Поверь,  
Что скорбь моя равна твоим спрданьям,  
И даже больше, чем они. Ты видишь,  
Мои глаза льют токи слез, которых  
Ты тщетно жаждешь. Если бы могли,  
Как наше горе, общими стать слезы,  
Которые ты просишь, я же лью

Потоками, не зная облегченья!  
Не говори мне: льстец. Нет, я не льщу,  
Любимый образ. О, скажи мне, кто ты,  
Кем рождена, где родина твоя?

Помпея. Меня зовут Помпея. Славной кровью  
Велик мой род. Италия дала  
Мне воздух, чтоб дышать. Там, где царит  
Страсть к наслаждениям, там, где презирают  
Премудрые седины, там, где ищут  
Пустой забавы и разврата в книгах,  
А не познаний, там возносит стены  
Тот город, где увидела я жизнь;  
(плачет).

Вот эту жизнь, которая во мне,  
Которую нельзя назвать и жизнью,  
А жизнью, смертью, гробом, адом вместе.

Ренцо (в отчаянии).

Да, прав Кальмон. Мучения мои  
Лишь увеличил говорящий камень.  
Скажи, Помпея: будь ты теплой плотью  
И если б наши судьбы узлы брака  
Могли связать, меня бы ты любила?

Помпея (со вздохом). Любила бы ли я? (плачет).  
Неблагодарный,  
Хоть не буди бесплодного желанья,  
Не умножай спраданый злополучной!

Ренцо. Меня ты любишь? Ах, твой голос ранил  
И радует мне сердце! Как, чтоб вечно  
Остался мраморным прекрасный облик  
Той, кем любим я? Нет, я брошусь к ней,  
К Зеленой Птичке, ей подвластна тайна  
Освобождения моей любимой.

Помпея. Ты обещал, я знаю, быть довольным,  
Услышав голос мой, и снова жаждешь.  
Отважный мальчик, брось, пусть я одна  
Терплю судьбой ниспосланную кару.  
Я не хочу, чтоб жизнью ты играл.

Ренцо. Я был бы низок, если бы остался.  
(Направляется к выходу).

### Картина вторая.

ТРУФФАЛЬДИН, в дорожном виде, с кнутом почталбона, и РЕНЦО.

Труффальдин. Нетерпеливо щелкая кнутом: живей,  
живей, все готово; нельзя терять времени, не-  
чего затевать шашни с камнями и т. д.

Ренцо. Что такое, куда он собрался, что он де-  
лает? и т. д.

Труффальдин. Как, разве он не знает о великих  
событиях?

Ренцо. Он ничего не знает.

Труффальдин. Король Таршалбя отправил Панпа-  
лоне, королевского сводника, заключить брак  
с Барбариной, сестрою Ренцо, пребуя в приданое  
поющее яблоко и пляшущую воду. Барбарина ко-  
лебалась между любовью к Зеленой Птичке и  
желанием стать королевой. Она разыграла вели-  
колепную сцену смятения, она походила на ко-  
рабль, застигнутый бурей, и т. д. Королевский  
сводник красноречиво уничтожил любовь Зеленой  
Птички перед королевской любовью; наконец душа  
Барбарины пала как будто склоняться в сторону  
монархии. Как вдруг, о, неожиданное происше-

ствии! появляется старая королева Гарпальбона вместе с поэтом, ее обожателем, и, став руки в боки, произносит такие слова:

Пускай к себе невесток нет у меня привычки,  
Когда у них есть деньги, но нет Зеленой Птички.

После этих слов она удалилась вместе со своим кавалером-поэтом, декламировавшим самому себе эклогу в честь аппетита и т. д. Барбарина впала в неистовство, выгнала Панталоне, спустив его с лестницы. И стала кричать на весь дом, как бесноватая, чтобы ей подали Зеленую Птичку. Она повалилась в кресла в припадке истерики, она брыкается; она строит такие рожи, что страшно смотреть. Четыре женщины ее держат, расшнуровали ей платье, сожгли у ней под носом два сборника стихов. Он удалился из сострадания и из скромности. Уже прибыл благодетельный дьявол, который помогает иппи, поддувая сзади, топ самый, который уже раньше оказывал услуги королю Гарпальбе и ему. Холм Людоода, где живет Зеленая Птичка, недалеко, всего в трех тысячах миль; все готово, дело не терпит, надо утешить бедную Барбарину и отправиться добывать Птичку и т. д.

(В сторону, смеется над этим безумием).

Ренцо. Да, Труффальдин, и сам уже я решил  
Иппи на этот подвиг. Вот служанка,  
Твоя жена.

Карпина претъя.

Те же и СМЕРАЛЬДИНА.

Смеральдина. На помощь, помогите!

Ренцо. Довольно, Смеральдина. Я иду  
Сам за Зеленой Птичкой. Все я слышал,

Я знать хочу, кем я рожден; хочу  
Освободить любимую из плена  
И за одно сестре доставить радость.  
Вели ей чаще наблюдать кинжал.  
Пока он блещет, брат ее живет,  
А если он в крови, то мертв. Прощай.  
(Уходит).

Труффальдин. А если он в крови, то мертв. Прощай.  
(Обнимает ее и уходит, щелкая крутом).

Смеральдина. Как много сумасшедших в этом мире!  
Какая пупаница наша жизнь!

Картина четвертая.

СМЕРАЛЬДИНА, БАРБАРИНА и ПОМПЕЯ.

Барбарина. Служанка, где мой брат?

Смеральдина. Ах, успокойтесь.  
Он устремился за Зеленой Птичкой  
И поручил вам наблюдать кинжал;  
Как только кровь появится, он спекся.

Барбарина. Хвала богам!

Помпея. Безумная, скорее,  
Останови его. Твой брат погиб.

Смеральдина. Ах, изваяние заговорило! (Ее ужас).

Барбарина. Вот невидаль! Я к этому привыкла.  
Брат умер?

(Вынимает кинжал, который блещет).

Что ты говоришь? Молчи.

Кинжал сверкает, глупая; брат жив.

Помпея. Жестокая, тщеславная, ты хочешь  
Ждать в буйной слепоте, пока не хлынет  
Кровь по кинжалу, чтоб потом напрасно  
Жалеть о гибели родного брата?

Смеральдина (дрожа). Она права. Ведь вы с ума сошли.

Барбарина. Так, значит, я должна страдать, не зная,  
Кем рождена? Должна переносить  
Всеобщие упреки? Не иметь  
Зеленой Птички и не быть достойной  
Руки монарха? Нет, уж это слишком!

Помпея. Поверь, никто не может, Барбарина,  
Сильней, чем я, желать Зеленой Птички.  
Но смерть грозит всем, кто стремится к ней.  
Мне Ренцо дорог. Но ведь ты — сестра,  
Тебе он ближе. На меня взгляни.  
Меня тщеславье сделало такою.  
Ужасен гнев небес. Не домогайся  
Руки монарха и страшись всем сердцем  
Его любви. Вот все, что я скажу.  
Останови же брата, будет поздно.

Барбарина. Мне этот голос проникает в сердце;  
Я вся дрожу. Меня терзает страх  
За брата... и безумное желание,  
Чтоб он достал мне Птичку... Что мне делать?  
Ах, лишь бы Ренцо жил! А эту прихоть  
Мне надо позабыть. За мной, служанка;  
Иду сама к жилищу Людоеда. (Уходит).

Смеральдина. Поистине, когда когонибудь  
Мы любим, мы не в силах с ним расстаться;  
И хоть она совсем сошла с ума,  
Она дойдет до двери Людоеда.  
А все из себялюбия; посмотрим.

## Картина пятая.

Королевская зала.

ПАНТАЛОНЕ.

С лестницы меня спустила, мошенница этакая. Видано ли это, чтобы монаршего посла, являющегося от имени монарха с предложением брака к никому неведомой замухрышке, не пребующего в приданое ничего, кроме графина воды и яблока, спускали с лестницы, как старый башмак! А все таки эти странности, то, что вода, и яблоки, и зеленые птицы препятствуют такому браку, наводит меня на большие размышления. Мне вот как будто совесть не велит пособничать этой любви... почему знать? Эти двое малышей, которых я так хорошо упаковал и бросил в реку... почему знать? Эти тоже близнецы... Потом слова этого знаменитого поэта... почему знать? В этой девочке несомненно чувствуется апельсинная порода. В общем, я, конечно, не смею говорить, опасаясь за свою шкуру; но у меня совесть неспокойна. Говорят, они дети Труффальдина и Смеральдины; но ведь стоит только поразмыслить: отец и мать разве служат детям таким образом, а потом эти дворцы, эти чудеса, эти непроходимые богатства, этого колбасой так скоро не добудешь. Чорт меня побери, пойду и порасспрошу этак поделикатнее Смеральдину и Труффальдина и постараюсь вывести у них всю подноготную, и если дело окажется так, как я подозреваю, не пожалею шкуры, все выложу; потому что если случится брак отца с дочерью, то от подобных трагедий можно себе глаза выколоть, как Эдип, и повесить себя за шею на мясном крюке, как откормленную индейку. (Уходит)

## Картина шестая.

ТАРТАЛЬЯ и ТАРТАЛЬОНА.

(Тарталья убегает от матери).

Тартальона. Да не беги ты от меня!

Тарталья. Мамаша,  
Я вас изгнал из сердца, вы мне мерзки,  
Велите вас похоронить, пора.

Тартальона. Ах, ведьмино отродье, ах, мошенник!  
(В ярости).

Мне это надоело, рогоносец!  
Чтоб ты не смел жениться на безродной,  
На выскочке! Я не хочу невестки  
Без племени, я не хочу быть бабкой  
Какогонибудь гнусного потомства.

Тарталья. Не в родовитых и безродных дело.  
Вы просто не желаете быть бабкой.  
Клянусь землей и небом, я монарх  
И в брак вступлю, с кем мне угодно будет,  
А вы хоть с чертом, чтоб он вас побрал!

Тартальона. Каналья, плут! Теперь мне ясно все.  
Ты все мое приданое вернешь  
Да выплаишь в придачу шесть процентов.  
Ты у меня походишь без штанов.

Тарталья. Так, понимаю. Это все советы  
Проклятого канальи стихотворца,  
Который бредит вашим завещаньем.  
Вы думаете, он по вас вздыхает,  
Безмозглая старуха? Не боюсь вас.  
Я вам такой устройю интердикт,  
Таких вам соприсяжников добуду,

Таких немилосердных адвокатов,  
Что вас кондрашка хватит на скамье.  
А этого паршивого поэта  
Я погоню пинками в мягкий тыл  
На этот случай сочиняю канцонь.

Тарталвона. Отлично, мы тебе штанишки спустим.  
Сегодня ж в обеспеченье уплаты  
Я опечатаю все королевство  
И даже зубы у тебя во рту.  
Посмотрим, будешь ли тогда учпивей.  
Ах, я напрасно выходила замуж!  
Что значит заводить себе детей! (Плачет).

Тарталвья. Что ж, секвестрируйте Монторотондо,  
Идите об'являть меня банкротом;  
Я равнодушен к плачу крокодилов.

### Картина седьмая.

Те же и ПАНТАЛОНЕ.

Панталоне (торопливо). Ваше Величество, Ваше Величество, великие события, поистине великие! Извольте помириться с мамашей; теперь уже ни к чему семейные недоразумения. Я прямо из дворца этих двух незнакомцев; их там больше нет. Прислуга в трауре, плачет, не отвечает; все дышет ужасом, смертью, катафалком, гробом. Хозяева приказали долго жить. Надо покориться воле Божьей; это всеобщий удел.

Тарталвья (в отчаянии).

Ну, вы теперь довольны. О Юпитер,  
Сатурн, Меркурий, беспощадный Рок!  
Иду и в пуп себе вонжу я вертел.

(Уходит в неистовстве).

Панталоне. Вертел в пуп! Да ведь если Панталоне не пожертвует собственной рукой, так провалится весь спектакль, вот что!  
(Убегает).

Тартальона. Дела идут отлично. Мой поэт!  
Теперь мне больше не страшны угрозы.

Картина восьмая.

БРИГЕЛЛА и ТАРТАЛЬОНА.

Бригелла. Они все на холме Людоода, августейшая моя любовь; они уже не вернуться домой.

Тартальона. Конечно так. Мой сын, король Тарталья,  
Теперь себе вонзает вертел в пуп.  
Мне надлежит открыть тебе, краснея,  
Поэт великий, что тебя люблю.

Бригелла. Не всем дарует небо эту милость.  
Впрочем, Ваше Величество, позвольте вам сказать, ведь это ничему не помешает; это просто мера предосторожности. Сейчас же составьте завещание.

Тартальона. Не говори со мной о завещании.  
Я не терплю безрадостных пророчеств.  
Люби меня, пиши; вот в чем твой долг. (Уходит).

Бригелла. Ничего не поделаешь; не хочет и слышать о завещании. Правда, эти близнецы не должны вернуться с холма Людоода; дьявол, надзирая над неумеренными человеческими страстями, поддувает им сзади. Однако, каббала отвечает мне немного неясно, и я предвижу, что, даже если

дела пойдут великолепно, бедному поэту будет все тот же ответ:

Люби меня, пиши. Вот в чем твой долг.  
Да защитит меня небо от диплома на звание придворного поэта.

(Уходит).

### Картина девятая.

Холм Людоода с дворцом в глубине. Перед дверью Зеленая Птичка на жердочке, с цепочкой на лапках. Несколько стапуй, рассеянных по холму. На земле — сложенный лист.

РЕНЦО, ТРУФФАЛЬДИН, ЗЕЛЕНАЯ ПТИЧКА.

Ренцо. Мы не могли дойти сюда скорее.

Труффальдин. Он еще в молодости испытал способности этого дьявола, поддувающего сзади.

Ренцо. Должно быть, тут и есть холм Людоода.  
А вот и жердочка с Зеленой Птичкой.  
Опасностей не видно. Труффальдин,  
Живее, оглянись кругом, не видно ль  
Зверей, драконов, людоедов, змей.

Труффальдин. Оглядывается кругом; он не видит ни муравья; но и у яблока с водой ничего не было видно, а потом они здорово попались; он советует призвать на помощь Кальмона, стапую.

Ренцо. Нет, звать его не стану; не нуждаюсь  
В сторонней помощи; ведь я не мальчик  
Иль впавший в детство боязливый старец.  
Считать себя обязанным другим  
Мне неприятно. Он меня просил,  
Ты помнишь, о починке; я, признаюсь,

Об этом и забыл. Позвать его—  
Он явится с длиннейшей канителью  
И с важной мраморной просопопеей,  
Захочет наставлять, читать урок.  
Как только примешь чьюнибудь услугу,  
Начнутся приязанья без конца  
На всякие награды, на оплату,  
Назойливые приставанья, скука.  
Сходи за Птичкой и неси сюда;  
У ней цепочка; разомкнуть не трудно.

Труффальдин. Просьбы Кальмона сводились к пустяку, к починке носа. Он едва ли решится приблизиться к Птичке, если Ренцо не позовет на помощь. Возражения Ренцо — дурацкие. Сам он, в случае надобности, всегда обращался за помощью; получив ее, он больше не заботился о благодетеле, как будто его и не бывало. Когда надобность повторялась, он чистосердечно и без малейших угрызений совести снова просил о помощи, а что касается упреков, то он, если приходилось, всегда выслушивал их, склонив голову, со слезами на глазах и с видимым сокрушением, вполне сознавая правоту упрекающего; а воспользовавшись услугой, он опять становился прежним и т. д. Ренцо напрасно хвастает, что изучал современную философию; он и обложек то не видал. Истинное современное философское благополучие состоит в том, чтобы знать свет и добиваться своего всеми правдами и неправдами.

Ренцо. Живей, мошенник, принеси мне Птичку.  
(Грозит ему побоями).

Труффальдин. У него душа сильная, преисполненная мудрости, способная философски вынести даже

пинки в зад, лишь бы не подвергаться опасности, и, если Ренцо не призовет Кальмона, он не пойдет и т. д.

Ренцо. Что мне за дело до него? С ним полвко  
Потеря времени. Чего я жду?

(Быстро направляется к Птичке).

Труффальдин. Пускай себе идет. А он лучше посмотрит, как будут вылезать Людоед или другие какиенибудь чудеса и совершаться великие несчастья и т. д.

(Ренцо подходит к Птичке и собирает ее взять).

Зеленая Птичка. Что делаешь, несчастный? Неблагодарный, стой!

Сейчас наступит кара за дерзкий вызов твой.

Ренцо. О, Боже!.. Что за боль!.. Какая мука!..

Слуга, спаси... Да, я неблагодарный...

Кальмон, прости... Ах, мне прощенья нет...

(Превращается в статую).

Труффальдин. Его ужас. Бегает по сцене. Не видит нигде опасностей. Видит, как Ренцо отвердевает и становится белым; его смехотворные рассуждения. Если бы он мог раздобыть эту птичку, ему бы дела не было до хозяйского гнева. Он оправился бы в Венецию, соорудил бы будочку, и т. д. Он с осторожностью направляется к Птичке, чтобы схватить ее; подходит к ней.

Зеленая Птичка. Твой час настал, бездельник. Не плачь, не лицемерь.

За развращенность нрава расплатишься теперь.

Труффальдин. О Боже, что за боль! Какая мука!  
Не буду плутовать; сердечно каюсь.  
Нет, ветер вышел; не заткнешь рукой.  
(Превращается в статую).

Картина десятая.

БАРБАРИНА и СМЕРАЛЬДИНА.

Барбарина. Мой друг, я в этом благодатном ветре,  
Так быстро нас домчавшем, вижу чудо  
И помощь брату.

Смеральдина. Ну, само собой.  
И чудо то, что мы не спотыкнулись  
И не сломали шею.

Барбарина. Да, но где же,  
Однако, брат? Вот знаменитый холм;  
А вот и Птичка. Ах, я б не хотела,  
Чтоб милый Ренцо по моей вине  
Погиб. Как у меня препещет сердце!

Смеральдина. Не надо волноваться. В самый раз  
Сюда мы прибыли. Ему наверно  
Не дул в корму такой хороший ветер.

Барбарина. Нет, Смеральдина, у меня в груди  
Тяжелая тревога, угрызенья,  
Жестокое раскаяние. Боже,  
Достать кинжал, взглянуть, еще он блещет  
Или в крови, но так дрожит рука,  
Предчувствуя ужасное виденье,  
Что не могу.

Смеральдина. Да полно же, мужайтесь!  
Такой размах, и вдруг такая робость,

Барбарина. Ах, совесть беспокойная, мой друг...  
Но ты права. Должна я без боязни  
И встретить боль, и умереть от боли,  
Раз я причина зла.

(Вынимает кинжал, с которого  
стекает кровь).

О, небо!... Мать!...

Брат мертв, и это я его убила!

(Роняет кинжал, лишается чувств.)

Смеральдина. Ах, бедная моя! Ах, бедный сын!  
Ах, дочка бедная! Ах, бедный муж! (Поддерживает ее).

Барбарина. Не надо, Смеральдина. Я не стою  
Ничьей поддержки. Больше всех должна,  
Несчастливая, меня ты ненавидеть.  
Ты, добрая, спасла меня от смерти,  
Ты воспитала, и в простых словах  
Учила долгу, страху и любви  
В земной судьбе. Я над тобой смеялась,  
И, увлекаясь глупостью и ложью,  
Я разум, небом данный для смиренного  
Людских страстей и вложенный в нас всех,  
Привыкла презирать и нечестивым,  
Бессильным сделала и предалась  
Мягекной, алчущей толпе желаний.  
Я спала их рабой. Я сознаю,  
Но поздно, все мои ошибки. Разум  
Во мне не умер и, в ужасный час,  
Как с нечестивыми всегда бывает,  
Открыл мне взгляд на истину. Себе  
Я отвратительна! Своим тщеславием  
Я припча в людях. Пред очами звезд —  
Исчадие ада. Бурей стал во мне  
Тот самый разум, что спокоен в мудрых.

(Плачет).

Смеральдина (плача). Ах, Барбарина... как мне неприятно...

Все сердце разрывается... мне тяжко,  
Что я горюю так... мне сердце мучит  
Мое невежество... что не умею  
Вас успокоить подходящей речью.  
Все—себялюбие; вы льете слезы  
Из себялюбия о смерти брата.

Барбарина. Да, смейся, ты права; я все снесу.  
(Берет ее за руку).

Как мне была б оправда, друг невинный,  
Та нищенская жизнь, что я когда то  
Вела с тобой; как было бы оправдо  
Опять ходить в разорванной одежде,  
Босой, растрепанной и пить с тобой  
Из одного ручья, питаться малым!  
И не испытывать среди богатства  
Такого отвращения к себе,  
Раскаяния в смерти брата! Нет,  
Не жальется над грешной и преступной  
Бессмертные: отчаянье во мне. (Плачет).

Картина одиннадцатая.

Мрак, огни и т. д.

Те же и КАЛЬМОН.

Кальмон. С тобой опчаются в последний миг  
Избравшие наставником единым  
Того, кто, якобы освобождая  
Умы, возносит их превыше звезд.

Смеральдина. О, горе мне! Вот статуя опять.

Барбарина. Кальмон, ах, если я еще достойна  
И брату я могу помочь, спаси!

Смеральдина. Она с ним запросто ведет беседу.

Кальмон. Твой брат погиб. Я предвещал ему.  
Его спасти есть средство, только жизнью  
При этом можно поплатиться. Лучше  
Умерь свою поску, перенеси  
Несчастью брата и уйди отсюда.  
Не ты одна в его беде виновна.  
Неблагодарный, гордый, сам он пал.  
Кальмон тебе иначе, как советом,  
Помочь не в силах. Но его исполнить  
Так трудно, что останется бесплодным  
Все, что тебе скажу, и ты погибнешь.

Барбарина. Нет, сжался, сжался над моей печалью:  
Пусть я погибну, лишь бы ожил вновь  
Мой брат, которого я погубила.

Смеральдина. И мой супруг, хоть он и негодяй...

Кальмон. Так встань и выслушай. Ты видишь Птичку?  
То твой любовник. Вдалеке отсюда  
Она безвредна. Здесь же, на холме,  
Она ужасна. От нее зависит  
Жизнь брата твоего и жизнь супруга  
Вот этой женщины, а также многих  
Других несчастных. Ей подвластна тайна  
Рождения твоего. Она могла бы  
Тебе помочь, могла бы осчастливить  
Тебя, Двор, Царство, разрешить мгновенно  
Немало судеб и казнить злодеев,  
Когда бы ты ее добыла. В ней  
Сын короля живет замороженный.  
Так слушай и запомни, что скажу.  
Чтоб взять ее, к ней надо приближаться  
Размеренно. Ты обладать должна

Небесным зреньем. Семь шагов и фуп,  
Четыре дюйма, палец, точку должен  
Отмерить топ, кто вызвался на подвиг,  
И на волос не отступить от меры.  
Дойдя до места, а найти его  
Не так легко, должна ты быстро первой  
Заговорить, произнося поспешно  
Старинные стихи, здесь на листе  
Написанные. (Указывает лист, лежащий на земле).

Если первой Птичка  
Заговорит, смельчак погиб навеки.  
Погиб и топ, кто дальше или ближе,  
Чем нужно, спал. Ты видишь, как опасна  
Попытка. Если ты погибнешь, мне  
Тебя уж не спасли. Дерзай ли, нет ли,  
Решай сама. И если победишь,  
То вспомни обо мне. Неблагодарной  
Не будь, как брат. Ты остаешься, дочь,  
В душевной буре. Только небо может  
Тебя направить. Я тебя оставлю.  
(Мрак и т. д. Исчезает).

### Картина двенадцатая.

СМЕРАЛЬДИНА, БАРБАРИНА, РЕНЦО, ТРУФФАЛЬДИН,  
КАППЕЛЛО, ЧИГОЛОТТИ\*) и ЗЕЛЕНАЯ ПТИЧКА.

Смеральдина. Чорт! Кто возьмется за такое дело,  
С ума не спятив? Семь шагов и фуп,  
Четыре дюйма, палец, точку должен  
Отмерить топ, кто вызвался на подвиг,  
И на волос не отступить от меры?  
Погиб, кто первым не заговорил?

---

\*) Каппелло и Чиголотти — две смешных личности с Пьяццы в Венеции.

Погиб и тот, кто дальше или ближе,  
Чем нужно, стал? Послушай, Барбарина,  
Уж будем лучше вдовами, пойдем.

Барбарина. Нет, Смеральдина; я иду на подвиг.  
(Поднимает лист).

Смеральдина (удерживая ее). Нет, милая.

Барбарина (освобождаясь).

Пусти, я так решила.

Мой шаг и зренье пусть направит небо.

(Барбарина идет по направлению к Птичке; время от времени останавливается, как бы отмеривая расстояние и рассчитывая шаги; постепенно приближается и раскрывает лист).

Смеральдина (в волнении).

Дитя родное! Ах, она погибнет.

Тихонько, Барбарина; шаг еще;

Еще четыре дюйма... палец... точку...

Ах, точки, точки не хватает только.

Читайте же скорей; пора. О Боже!

Барбарина (читает по листу).

Зеленый друг, мой друг золотокрылый,

Я Барбарина, я к тебе пришла,

Я долгий, трудный путь перенесла,

Чтобы тебя освободить, мой милый.

Зеленая Птичка. Моя невеста, о, мое мечтанье,

Я твой слуга. Какой счастливый час!

Возьми меня, подхватит ветер нас,

Исполнилось заветное желанье.

(Барбарина берет ее поспешно).

Смеральдина (хлопая в ладоши).

Какая радость! Bravo! bravo! bravo!

Барбарина. Ах, Птичка, брата моего спаси!

Зеленая Птичка. Возьми перо отсюда, из левого  
крыла;  
Коснись им этих статуй, и брата твоего нашла.

Барбарина (выдергивает перо, касается статуи Чиголотти, тот преобразается).

Чиголотти (спокойно достает табакерку и берет понюшку)  
Кого легко прельщает новизна,  
Нередко у того болит спина.

Я думал достать эту птичку, построить будочку  
и разбогатеть, а она ее возьми и перехвати, бед-  
ный я человек. По правде говоря, чего тягаться  
с Октавианом Леонским, с королем Пипином, с  
Прекрасной Друзианой и с Бовой Королевичем.  
(Уходит).

Барбарина (касается статуи Каппелло, тот преобразается).

Каппелло (крича). Бедный Каппелло! Если бы она меня  
не освободила, не обедать бы мне больше. Этот  
морской угорь, сударь вы мой, был влюблен в двери  
Моранцани, сударь вы мой, а двери Моранцани,  
сударь вы мой, ревновали его, как семь овчарок,  
сударь вы мой. (Уходит)

Барбарина (касается Труффальдина, тот преобразается).

Труффальдин. Приходит в себя, клянется, что за-  
будет правила современной философии и станет  
образцом порядочности, обнимает жену и т. д.

Барбарина (касается Ренцо, тот преобразается).

Ренцо. Сестра моя, кто возвратил мне жизнь?

Барбарина (обнимая его). Забывшая безумства и тщеславье.

Смеральдина. Я сбита с толку; это новый мир.

Зеленая Птичка. Закончить оспальное идемте без печали.

Нас Людоед увидит, тогда мы все пропали.

[Следует иметь в виду, что персонажи Чиголопти и Каппелло могут быть по желанию заменены другими знакомыми карикатурами в том же роде].

Конец четвертого действия.

---

---

## ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ.

Прелестный сад. С одной стороны — фонтан с бассейном, с другой — пьедестал с пазом; посредине стол; кругом сиденья из зелени.

### Картина первая.

ТАРТАЛЬЯ, БАРБАРИНА, РЕНЦО, ПОМПЕЯ, ТАРТАЛЬОНА, ПАНТАЛОНЕ, БРИГЕЛЛА, на сиденьях из зелени; ТРУФФАЛЬДИН и СМЕРАЛЬДИНА стоят.

Тартальона (тихо Бригелле). Поэт, я сдерживаюсь, раз ты хочешь.

Бригелла (тихо Тартальоне). Надо посидеть спокойно; моя цифирная каббала говорит так:  
Пусть женится король на Барбарине,  
Он не найдет спасения нигде;  
Не женится, тогда поэт Бригелла  
Изжарен будет на сковороде.

Ренцо (Помпее). Теперь мы счастливы. Кто бы сказал,  
Что кроется в пере Зеленой Птички  
Такая власть?

Помпея (Ренцо). Обязана я всем  
Любви твоей и буду благодарной,  
Покорной, любящей твоей женой.

Смеральдина (Труффальдину).  
Меня любить ты станешь?

Труффальдин. Дорогая,  
Я полон мыслями о нежных чувствах,

Как будто это снова первый день,  
Когда ты на меня узду надела. (Целует ей руку).

Тарталья. Однако, чорт возьми, вы, Барбарина,  
Меня сюда позвали созерцать  
Признания в любви и нежных чувствах,  
Чтоб дать мне по шеям? Все в восхищении,  
Король же на бобах. Ведь согласилась  
Мамаша бабкой стать. Не понимаю,  
Чего отдергиваете вы руку  
И брезгаете ложем короля?  
Смотрите, встану на дыбы, как лошадь,  
И оборву веревку всех сомнений.

Барбарина. Король, не гневайтесь. Мои сомнения  
Порождены сплеченьем темных тайн,  
Грозящих нашей свадьбе. Не пора ли  
Распутать узел тысячи событий,  
Мне поже непонятных? Я сама  
Сгораю от желания увидеть  
Развязку этой греческой трагедии.  
Вы, Смеральдина, Труффальдин, подайте  
Сосуд с волшебной золотой водой,  
Что пляшет и звучит, вещунью-Птичку  
И яблоко поющее. Король,  
Раз так велик судьба, я стану вашей.  
(Труффальдин и Смеральдина уходят).

Тарталья. Итак, наш брак зависит от воды,  
От яблока и от какой то птички?  
Клянусь короной, это мне смешно.

Панталоне (в сторону). У меня спазм в горле; не могу  
говорить. Кто бы хотел нарисовать то, что у  
меня происходит внутри, должен бы нарисовать  
пищевод угрей во время бури.

(Возвращаются Смеральдина и  
Труффальдин с водой, яблоком и  
Зеленой Птичкой).

Барбарина. Здесь будет Птичка; яблоко сюда;  
А воду вы налейте в эту чашу.

(Смеральдина ставит Птичку на стол, яблоко кладет в таз на пьедестале. Труффальдин с ужимками наливает воду в чашу. Когда вода налипа, раздается тихая музыка, вода понемногу начинает плясать; музыка становится слышнее, вода, пляшучи, поднимается и образует фонпан; звучит громкая симфония).

Тарталья, Тартальона, Помпея, Ренцо, Панталоне,  
Бригелла, Смеральдина, Труффальдин.

Очаровательно, прекрасно, браво!

Барбарина (делает воде знак умолкнуть; вода умолкает).

Вода, замедли звук, сопровождай  
Напевы яблока; (яблоку): а ты начни.

Яблоко (речитативом, под аккомпанимент воды).

Дрожите все, кто долго и упорно  
Жил в заблуждениях, чья душа была  
Глухой к раскаянию. Близко время,  
Когда обрушится на нечестивых  
Небесный гнев и станет счастливым тот,  
Кто помнит небо и спасения ждет.

(Вода исполняет следующую арию; яблоко ее поет):

Раскройся, гробница,  
В которой безгрешно  
Жена-голубица,  
Томясь безуспешно,  
Так долго живет.  
Пусть правое небо  
Грозою бушует,  
Карает, бичует,  
Тарталья ликует,  
И царство цветет.

(Вода и яблоко умолкают).

Все (как выше). Очаровательно, прекрасно, браво!

Тарпальдя. Нельзя ли тише, не кричите так;

Я преподам свое истолкованье.

Дрожите 'все, кто долго и упорно

Жил в заблужденьях, чья душа была

Глуха к раскаянию. Барбарина,

Вы, милая, упрямы, как осленок,

Отказываясь стать моей женой.

Дрожите: яблоко сказала ясно.

Тарпальдона (тихо Бригелле). Поэт, ведь я надеюсь.

Бригелла (тихо Барпальдоне).

Не женится, тогда поэт Бригелла

Изжарен будет на сковороде.

Тарпальдя. Пусть правое небо

Грозою бушует,

Карает, бичует,

Тарпальдя ликует,

И царство цветет.

Ну, руку же; не будем ждать грозы.

Пусть я ликую. Яблоко сказала.

Барбарина. Нет, раньше, мой король, пусть скажет  
Птичка.

Тарпальдя (сердито). Я не желаю слушать птичий вздор.

Давайте руку; я ее беру.

Зеленая Птичка. Остановись, и слушай, и прянь в  
испуге прочь:

Ты знаешь, — Барбарина твоя родная дочь?

Тарпальдя. Как, дочь моя? Да ты рехнулась, птица.

Зеленая Птичка. Нет, нет, я не рехнулась. Тарталья,  
стой смиренно;

Всю истинную правду узнаешь ты мгновенно.

Да, Ренцо с Барбариной твои родные дети;

Усердный Панталоне их сохранил на свете.

А я спасла Нинетту, зарытую живую.

Она из ямы вышла и снова пред тобою.

Тартальона (Бригелле). О, горе нам, Бригелла, быть беде.

Бригелла. Изжарен буду на сковороде.

### Картина последняя.

Те же и НИНЕТТА.

Нинетта. Кто из ужасной и зловонной ямы  
Меня привел опять увидеть звезды?

Тарталья. Что вижу я! Жена! Моя жена!

Она как будто малость постарела,

Но это все равно; я добрый муж,

Я буду делать то, что надо делать.

Нинетта... Дети... Дети... Я смущен;

Так вы не два щенка, не два уродца?

Теперь мне следует лишиться чувств.

(Лишается чувств).

Панталоне. Что, я говорил, я хорошо завернул в кле-  
енку этих крошек.

Зеленая Птичка. Прошу вас, не вставайте. Мину-  
точку терпенья;

Необходимо раньше закончить превращенья.

Отправься, Тарпалвона, в одно болото к жабам,  
Прими венец, Бригелла, ты был пророком слабым.

Тарпалвона. Поэт, увы, я стала черепахой.  
(Превращается в черепаху).

Бригелла. О, мой кумир, я становлюсь ослом.  
(Превращается в осла).

Тарпалвона. Ты опомщен, сыночек. Нинеппта, мы в  
расчете:  
Ты посидела в яме, я посижу в болоте.  
(Медленно уходит).

Тарпалвья. Вот номер! Августейшая мамаша  
Вдруг стала черепахой и уходит!

Бригелла. Ая, певец чудесный, всех соловьев чудесней  
Под звуки палок буду на мельнице петь песни.  
(Уходит, брыкаясь).

Зеленая Птичка. Прошу вас о вниманьи; еще одно-  
мгновенье;

Одно большое чудо,— и кончим представленье.  
Я — царь над Террадомброй. Уже вам случай ведом,  
Как я во образ Птички был спрятан Людоедом.  
Теперь я вновь свободен, я не в волшебном круге.  
Целую Барбарину; беру ее в супруги.  
Давайте, спанем лучше; но пот плохой философ,  
Кто не решает просто запутанных вопросов.  
За ходом этой сказки следив не без улыбки,  
Мы скажем: пот философ, кто сознает ошибки,  
(Превращается в короля).

Взаимные об'ятия Тарпалви и Нинеппты, Ренцо и Помпеи, короля  
Террадомбры и Барбарини, Тарпалви и его детей, Труффальдина,  
Смеральдини, Панталоне и п. д.

Обращение.

Барбарина.

Кальмону благодетелю  
Починен будет нос,  
Коль скоро дополнительный  
Вы сделаете взнос.  
Быть может, эта басенка  
По вашему и хлам,  
Но раз уж преса сыграна,  
Рукоплещите нам.

К о н е ц с к а з к и .

---

---

## ИНИГО ДЖОНС

По смерти английской королевы Елизаветы при Якове I дебютирует в качестве театрального декоратора талантливейший архитектор-художник Иниго Джонс (Inigo Jones, 1572 — 1651 г.)

Имя Иниго связано с именем Бен Джонсона. Одно время они были в дружеских отношениях, совместно работая над постановками маскарадных представлений, один как автор, другой как декоратор-машинист.

Джонс, одна из ярких фигур эпохи ренессанса и ждет настоящей, всесторонней своей монографии.

В молодые годы он был послан своим высоким покровителем лордом Арундель или лордом Пемброк в Италию, учиться пейзажной живописи, хотя он сам про себя говорит, что его интересовали в Италии полуразрушенные варварами античные здания.

Вандейк, современник и приятель Иниго, считал его замечательным художником, превосходящим своих коллег в отношении смелости, мягкости, приятности и верности рисунка.

Существует два портрета, сделанных Вандейком: один из них en grisaille принадлежал в конце 40-годов XIX в. потомку архитектора, его тезке, майору Гусарского полка Иниго Джонс, а другой находится у нас в Эрмитаже.

Иниго был в Италии: два раза в конце XVI в., и третий раз в 1613 году. Он подолгу жил в Венеции, Риме, Тиволи, Неаполе, был при датском дворе Короля Христиана, а также посетил Францию.

В архитектурных своих работах он был убежденным классиком: так хорошо известна его пристройка западного римско-коринфского портика к старому готическому собору св. Павла.

Он занимался также разбивкой сквера Covent Garden для графа Бедфорда.

Джонс был безграничный почитатель знаменитого Палладио, с книгой которого он не расставался.

Имена Andrea Palladio и Inigo Jones начертаны рукою последнего на собственноручном экземпляре.

Нетрудно будет догадаться, откуда черпал Иниго пищу для своей фантазии в архитектурных и сценических своих произведениях.

Италия обогатила европейский театр декорационной живописью.

Еще в XV в. Рафаэль расписывает холст для *Suppositi* Ариосто, а сценические драпировки для герцога Мантуи были сделаны знаменитым художником Мантенья.

Итальянские архитекторы пытались воссоздать старинную римскую сцену по рисункам Витрувия.

Как известно, в XV и XVI вв. в Италии не существовало постоянных театров за исключением Олимпии в Виченце, выстроенной в 1565 г. Палладио.

Театральные стереометрические пристановки, писанные планиметрические заспинники и драпировки приводят к сложной технике, которая задалась целью на основании законов перспективы и геометрии разрешать труднейшие проблемы в отношении зрительных впечатлений и эффектов.

Итальянская декорационная традиция ярко отразилась в придворном театре Елизаветы и продолжает прогрессировать в царствование короля Якова.

Маскарадное представление Черных Нимф (*The masque of Blackness*), текст которого принадлежит перу Бен-Джонсона и в котором впервые на 32 году своей

жизни дебютировал Иниго Джонс, как декоратор, было дано в Whitehall на Крещение 1604 — 5 г.

Это был первый спектакль при дворе короля Якова, и королева Анна, принимавшая горячее участие в устройстве этого первого увеселения, подсказала автору сюжет маски.

Предварительные объяснения, предшествующие тексту и ремарки в пьесе относятся к ранним свидетельствам о состоянии декорационного дела начала XVII в. в Англии.

Постановка этого представления обошлась в 3000 фунтов. По свидетельству самого Бена, для него были сделаны большие приготовления, и оно отличалось необыкновенной пышностью и богатством.

Театральный занавес в этом спектакле представлял ландшафт из перелесков, в котором пустоши там и сям были заполнены сюжетами из охотничьей жизни.

Он падал (а не поднимался, как в настоящее время), и глазам зрителя открывался вид бушующего моря в темную облачную ночь, волны которого, высоко поднимаясь, стремительно надвигались и разбивались о берег\*).

Белая зала — Whitehall была приспособлена к представлению и на одном ее конце устроены подмости.

Судя по ремаркам и на основании текста пьесы можно предположить, что сцена состояла из трех и четвертого добавочного плана\*\*).

Задняя завеса третьего плана изображала безбрежное море, горизонт которого будучи на известной высоте, был связан нисходящей перспективной

---

\*) The masque of Blackness. William Gifford The Works of Ben Jonson v. III.

\*\*) См. в тексте ремарку о появлении луны.

линией с тем декоративным материалом, который находился внизу, на сценической площадке\*).

Эффект сценической картины моря достигался таким образом двумя способами: писанным холстом, изображающим море, с одной стороны, и известным искусственным построением морских волн на театральных подмостках с другой, и задание декоратора заключалось в том, чтобы связать в одно целое писанный плоский планиметрический холст с выпуклыми волнами и стереометрическими бутафорскими и живыми фигурами, плавающими в море.

Поверхность площадки, в которой плавали, погружаясь в разнообразных позах и движениях, морские чудовища, а также раковина, поднимавшаяся вместе с волнами, не могла быть ровной, и эффект морской глубины требовал необходимые приспособления, как помосты, пристановки и бережки.

Если вся декорационная картина шла сверху вниз и второй и третий планы постепенно приближались к находящемуся на известной высоте горизонту моря, то необходимо предположить частичные помосты, если не для второго, то во всяком случае для третьего плана, для той раковины, которая, поднимаясь и опускаясь, плавала на волнах и около которой погружались и всплывали морские чудовища.

Кроме того, следует принять во внимание и то обстоятельство, что для того, чтобы одинаково хорошо были видны в разных позах 6 фигур на первом плане, 4 на втором и 12 по бокам раковины на третьем, было необходимо их соответственно поднять.

Фигуры расположены в таком порядке: на 1-м плане на берегу помещалось шесть прионов в живых и веселых позах, за ними на втором плане составляли

---

\* ) The masque of Blackness — предвар. замечание.

следующий ряд два больших, в натуральную величину, коня, на которых сидели две человеческие фигуры. Около коней, по обеим сторонам, находились две сирены. На третьем плане была устроена раковина, внутри которой сидело 12 женщин и при них другие 12 с факелами. По бокам плавало по 6-ти чудовищ с седоками-факелоносцами. Задняя завеса с изображением моря завершала декорационную картину.

В итоге на сцене находилось 60 фигур, из них 44 действующих лица (на первом плане шесть, на втором — 4, а с седоками 6, на третьем, в раковине, 24, по бокам 12, а с седоками 24).

Триптонь, расположенные на берегу, представляли собой наполовину человеческие, наполовину рыбоподобные фигуры с большими длинными хвостами, высоко поднимавшимися над их туловищами. На них парики синего цвета моря. Куски из легкой тафты, приклеенные сзади, развевались, как бы от ветра. Музыкальные инструменты у них на подобие раковин.

В сценических объяснениях постоянно говорится о движениях действующих фигур и о разнообразии их; так указывается, что триптонь лежат в живых, непринужденных и различных позах, причем хвосты поднимаются высоко над их головами.

Таков первый ряд действующих лиц; во втором ряду мы имеем плавающих в воде с движением вперед два больших морских коня в натуральную величину, из которых один, отвернувшись от своего соседа, делает прыжок в воздух, тогда как другой погружен в воду.\*) Морские кони сделаны бутафорским способом по замыслу художника, на них сидят верхом две мифологические фигуры: Океан и Нигер.

Океан в образе человека, у которого тело синего цвета, рогатая, седая голова и борода, и презубец в

\*) *ibidem*.

руке. Он одет в робу зеленого цвета моря, обвитую морской правой.

Нигер в виде черного эфиопа с курчавыми волосами, с редкой курчавой бородой. Жемчужное ожерелье и запястья украшают его лоб, шею и руки; на нем корона из протника и светлоголубая мантия.

Третий ряд занимала раковина, внутри которой на четырех скамьях \*) сидело 12 маскированных, причем Королева Анна и Лэди Бедфорд занимали нижнее место \*\*). На нижней и по всей вероятности, на верхней скамье сидело по двое, на второй и третьей по четыре человека, при каждой маскированной находилась женщина с факелом, так что всех в раковине было 24 женщины. Маскированные сидели друг над другом. Они все были видны в необычном порядке как говорится в описании, так что следует предположить, что скамьи были устроены амфитеатром и самые короткие находились наверху и внизу по форме раковины.

Лица и руки до локтей двенадцати нимф негритянок, которых изображали Королева Анна и особы ее двора, по свидетельству очевидца сэр Дадли Карлтон были загримированы черными. Все они были одеты в одинаковые костюмы голубого цвета с серебром.

Пучки собранных перьев с драгоценными камнями, переплетенные жемчугом, украшали их прически в античном духе. Жемчуг особенно ярко оспливал на фоне темной кожи, украшая лоб, уши и тело действующих лиц.

Костюмы факелоносиц—зеленого цвета моря, нижняя их часть выткана золотом и серебром. Распущенные волосы обвиты морской правой, в которые воткнуты коралловые ветви.

\*) ib. стр. 4 прим. свидетел. Sir Dadly Carleton.

\*\*\*) стр. 4 объяснение к постановке.

По одну и по другую сторону раковины плавало в разных позах по шести морских чудовищ, имея на себе седоков с факелами, обращенных к зрителю en face и в профиль. Самые факелы были сделаны наподобие трубообразных выпуклых раковин.

Освещение состояло главным образом из факелов, которых было 24—12 внутри раковины и по 6-ти на обеих ее сторонах; кроме того ряд огней, устроенных на верху самой раковины, ярко падал на сидящих.

Если принять во внимание, что сцена представляла темную облачную ночь, то ярче всех был освещен третий план, на котором находились главные маскированные; позже, добавочная картина луны вносит новый свет на сцену.

Представление, посвященное черному Нигеру, начинается песней, которая по всей вероятности исполнялась сиренами, посаженными для этой цели на втором плане.

После этой вступительной песни начинается диалог между Океаном и Нигером, т. е. между двумя лицами, находящимися на втором плане и сидящими на двух бутафорских морских конях.

В то время, как Нигер спрашивает Океана, к каким странам он приплыл, и тот отвечает, что здесь спрimitся в высь сын Нептуна—снежный Альбион, наверху, на серебряном троне, сделанном в виде пирамиды, показывается женщина, изображающая луну, вся в белом и серебре, в античной прическе; она увенчана огнями, которые, усиленные отблеском серебра, бросают свет на облака, производя впечатление настоящих пуч, освещенных луной.

Часть безоблачного неба изображена в виде полукруглого добавочного горизонта из голубого шелка, в который вделаны серебряные, зажженные огнями звезды.

Возникает вопрос, как технически была выполнена эта добавочная картина появления луны.

На задней завесе третьего плана линия, отделяющая море от облачного неба, приходилась на известной высоте, в уровень с помостом, поставленным в верхнем конце залы\*).

Добавочный (added nightpiece) кусок холста, изображавший темную облачную ночь, должен был составлять часть задней завесы, которая (поднимаясь или опускаясь, это все равно) открывала новую неожиданную (sudden) эффектную сценическую картину уже на 4-ом плане.

Этот помост имел за собою полукруглый голубой, шелковый горизонт, в который вставлены были огни в виде светящихся серебряных звезд.

По сторонам следует предположить подвешенные к колосникам облака, которые, согласно ремарке, ярко были освещены лунным светом.

При появлении луны Нигер, прерывая свой разговор с Океаном, обращается к ней, покровительнице Эфиопии.

После монолога, посвященного прославлению Британии, отделенной водой от других миров, луна приглашает находящихся в раковине пожаловать на берег, после чего они выходят попарно, каждая держа в руках два веера: с надписью имени на одном, и иероглифическими изображениями их смешанных качеств на другом.

Каждая пара начинает танец под аккомпанимент музыкантов-приптов, играющих на своих инструментах—раковинах. По окончании этих танцев, которые происходят без участия кавалеров, за сценой, с моря вступает голос тенора призывающий черных Нимф не поддаваться чарам береговых сирен,—после чего начинаются веселые быстрые соганто и мерные measures с кавалерами, так что мы имеем на первом

\*) ib. стр. 4.

плане 30 человек: 12 пар танцующих и 6 музыкантов—припонов.

Затем раздаётся пение двух дискантов, которые снова призывают нимф обратно в море, прося их не задерживаться более на земле.

Каждая музыкальная каденция этого пения, состоящая четыре раза из двух и один раз из четырех спрок, прерывается двойным эхом из разных концов залы, причем второе эхо короче первого.

После этого идет монолог лунны, по окончании которого нимфы, танцую, возвращаются обратно в раковину.

Представление оканчивается песней уходящей лунны.

Осенью того же года, а именно 28 авг. 1605 г. в Оксфорде в зале Christ Church College в присутствии короля шли три пьесы, монтировка которых была поручена Иниго.

Сцена была построена у верхнего конца залы, как это казалось на первый взгляд, но на самом деле задняя стена была писанной задней завесью, украшенной вертящимися колоннами, благодаря которым при помощи писанных холстов сцена менялась трижды во время представления одной трагедии.

В следующем 1605—6 году по случаю бракосочетания молодого гр. Эссекса, Роберта и дочери гр. Саффолкка, лэди Франсис Говард, было поставлено маскарадное представление под названием, «Гименей или Маскарадная церемония и Свадебные препоны». Она обошлась двору короля Якова в 400 фунтов.

Присутствовавший на этом спектакле господин Чемберлен пишет своему корреспонденту, что хотя представление было богато и пышно обставлено, но оно спрдало скучными длиннотами и превращениями, походя скорее на театральную пьесу, чем на маску.

Другой зритель Джон Прори в письме к сэру Роберту Коптэн распочает свои похвалы Иниго, Бену, актерам, маскированным кавалерам и дамам, принявшим участие в создании этого зрелища.

Сам Бен Джонсон говорит о пышности и великолепии (*romp and splendour*) спектакля, о замечательной постановке, о богатстве и оригинальности костюмов, о тонкости и нежности в танцах, о божественной музыке; это все заставляло зрителей оделиться от самих себя и забываться.

Он жалеет, что подобные представления имеют мимолетный характер, мало остаются в воображении и еще меньше в описании, и хочет в нескольких штрихах дать намек, на тень того, что происходило.

Маска «Гимения» по замыслу автора состояла как бы из двух картин: одной внизу на земле, другой наверху, в воздушном пространстве.

В первой—главными действующими лицами были мужчины, которые помещались внутри специально сделанного большого глобуса, так сказать, в недрах, земли, в рудниковом гроте; женщины, наоборот, находились в облаках, спускавшихся вместе с ними на землю.

Когда сцена открывалась, (*the scene being drawn*), то глазам зрителя представлены были алтарь, на котором золотыми буквами было начертано *Ioni. Oitaе. Mitaе. Unioni. Sacri.* и громадный глобус. Этот шар, внутри которого внизу помещалось 8 мужчин, и наверху, как бы в мозгу человека, почтенная особа, олицетворявшая разум, держался на оси, которой не было видно, так что получалось впечатление, что он находится на весу. Сам автор, принимая участие в этом представлении, вертел его, стоя позади алтаря. \*) На нем были разрисованы сцены в золо-

\*) Стр. 19.

птых, и волны морей в серебряных красках. По сторонам глобуса поставлены две большие золотые фигуры, Атланта и Геркулеса, поддерживавшие в неодинаковых позах выпуклые, прозрачные «как бы настоящие» \*) облака к которым с самого верха, с колосников, спускался холст с изображением на нем темных, планиметрических туч. Когда этот холст вдруг открывался, (suddenly opening) взору зрителя представлялась сложная картина, состоявшая из трех вертикальных, один над другим, планов.

В центре на 2-м плане сидела Юнона на прекрасном золотом троне, поддерживаемом двумя великолепными павлинами, атрибутами этой богини. Вокруг нее расположены были кометы и горящие метеоры; выше над ней на 3-м плане находилась, в безостановочном много-цветном вращательном движении сфера огня, возглавляемая на самом верху статуей Юпитера, олицетворяющего небо.

У ног Юноны сделана радуга, внутри которой помещались музыканты, изображавшие духов воздуха, в разнообразных костюмах радужных цветов. Пространство на нижнем 3-ем вертикальном плане под радугой приходилось на середине общей высоты всей сцены и заполнено было черными сгущенными градовыми и грозовыми тучами, среди которых по сторонам выступало два вогнутых облака с 8-ью женщинами. Эти облака опускались и поднимались над головами остальных действующих лиц, находившихся на верхних планах, что приводило зрителей в восхищение.

Эти две темы земли и неба были связаны между собой в одно декорационное целое, на что указывают фигуры Атланта и Геркулеса, поддерживавшие, согласно описанию выпуклые прозрачные, как бы настоящие, облака.

---

\*) Стр. 30.

Если представить себе всю декорационную картину сверху вниз, то мы увидим, что все три отдельные вышеупомянутые плана были также связаны между собой: так сфера огня верхнего соединена со средним планом горящими планетами и кометами, расположенными вокруг Юноны; нижний, темный облачный план связан со средним радугой, находившейся у подножья трона над пучами и в пучах, которые нависали над землей.

Mise en scéne нам представляется в следующем виде; на середине сценической площадки, на 2-м плане, стоял алтарь, за ним, на 3-м, устроен был на весу глобус, имея две золотые статуи по бокам. Первый план нужен был для танцев.

На сцене следует предположить при выходе, два по сторонам, из которых выходят жених и невеста и третий по середине, откуда появляются авспиции-покровительницы.

Представление начинается безмолвными выходами: с одной стороны к алтарю подходят пять пажей, одетых в белое, с восковыми свечами в руках, за ними следует жених в пурпуре с белом; у него короткие волосы, переплетенные пестрыми лентами и золотым шнуром.

С противоположной стороны, надо полагать, показывается Гименей, увенчанный розами и майораном, с сосновым факелом в правой руке. На нем туника шафранового цвета, одетая на белое нижнее одеяние, желтые носки, и желтый шелковый вуаль на левой руке.

Оттуда же выходит юноша в белом с факелом из боярышника, с маленькой плетеной корзинкой под мышкой; за ним следом идут двое, также в белом: у одного прялка, у другого веретено. Они поддерживают с двух сторон невесту, у которой свободно развеваются волосы, кое где с сединой; на голове у нее гирлянда из

роз в виде башенки; она в белом с кушаком из белой шерсти, завязанным геркулесовым узлом; на спине у нее руно.

Из середины выходили покровительницы брачующихся, авспиици, за ними две поющих женщины в разноцветных шелках, одна с водой, другая с огнем, и наконец музыканты, увенчанные розами в разных костюмах.

После этих выходов начинается пение песни, подхватываемой хором, в которой просят в священный день Гименея не посвященных удалиться, так как участвовать в ритуале могут только пребывающие в браке или брачующиеся, достойные лицезреть госпожу этих таинств «Единение».

После этой песни выступает вперед Гименей и, делая жест восхищения перед алтарем, говорит свое приветствие, прославляя богиню Юнону.

На землю не сходило другое более высокое божество и не управляло теми драгоценными силами, которые способствуют союзу, гармонии, согласию и блаженству полов, характеров, душ. В заключение он обращает внимание присутствующих на двух разнополых девственников, которых приносят в жертву Единению.

После слов Гименея поворачивали глобус, внутри которого в рудниковом гроте из разных металлов сидело восемь мужчин, образуя красивую группу. Освещение в нем было устроено таким образом, что самих огней не было видно, но как будто Разум, в образе человеческого существа помещавшийся наверху, подобно тому, как мозг находится в верхней части человеческого тела, своей огневой короной освещал недра земли.

Мужчины в числе восьми лордов, олицетворяя четыре настроения и четыре аффекта, выходили из недр земного шара под звуки бравурной музыки.

Все они одеты одинаково, имея отличительные знаки и цвета. В основу костюмов взяты образцы с греческих статуй, к которым добавлены штрихи современной эпохи, что придавало им красивый и необычный вид.

Персидские короны с золотыми опогнутыми завитками украшали их головы; прикрепленный к ним прозрачный пюль пельного цвета с серебром одним концом свободно лежал на левом плече, а другим; складками разной величины, подхваченными драгоценными камнями и большим жемчугом опускался на перед. Их грудь и бедра облегал пельного цвета скроенная известным образом серебряная богатой отделки ткань, изображая греческий панцирь, надетый на голое тело. Талия была опоясана широким расшитым золотым поясом с пряжкой из драгоценных камней впереди. Их отличительные знаки были сделаны из белой серебряной парчи красиво и оригинально расшитой и отделанной песьмой в тон к верхней части рукава, нижняя часть которого была из голубой парчи расшитой галуном.

Плащи, прикрепленные к правому плечу и спадавшие полукругом красивыми складками по спине, прихваченные узлом к мечу были сделаны из разноцветного шелка, смотря по характеру каждой пары: первая небесно-голубая, вторая перламутровая, третья цвета пламени, четвертая каштанового цвета. На них несколькими рядами были вырезаны листья, овалом расшитые блестками, причем каждый ряд от другого отделялся широким галуном.

На ногах они носили серебряные латвы, схожие по работе с отличительными знаками. Такова была их экипировка.

По выходе из глобуса лорды танцуют на первом плане, после чего, возвращаясь на прежнее свое место, вынимают из ножен свои мечи и, окру-

жив алтарь, делают нападение, желая этим нарушить мирный ход свадебной церемонии. Гименей в волнении взывает к принимающим участие в обряде, прося, чтобы они сохранили девственников, и пламенем и светом огней защищали ритуал от расходившихся неугомонных настроений и диких аффектов, желающих уничтожить всякую религию: пусть свет проникает в тьму и укажет им, что, принося вред брачующимся, они пошли против здравого смысла.

На эти слова из верхней части глобуса спускается вниз Разум в образе почтенной особы с длинными до папи белыми седыми волосами, увенчанной огненной короной; на ней голубой костюм, усыянный звездами, белый пояс, на котором изображены цифры, в одной руке лампа, в другой — светлый меч.

Разум, обращаясь к воинственным лордам, останавливает их дерзкое намерение: не удивительно, что они так отважны, так как только настроения и аффекты могут позволить себе подобную дерзость. Они, может быть, скажут, что желают спасти невинных, но это значит не понимать смысла ритуала, и в этом отношении Разум просветит и укажет истинную его сущность.

После такого увещания испуганные и сконфуженные лорды вкладывают мечи в ножны и отходят к сторонам сцены.

Гименей «спавит в ряды участвующих в обряде», т. е. восстанавливает нарушенный порядок, продолжая руководить церемонией, а Разум в свою очередь дает объяснение сущности обряда и некоторых употребляемых в нем предметов и вещей.

Пара, составляющая две половины, пока еще отделена пространством друг от друга, но в эту счастливую ночь она будет принесена в жертву Единению.

Алтарь — символ божественного, плодоносящего и более мягкого ложа, на котором Гименей совершает свои торжественные бессонные оргии, и неутомный Купидон, обожая, порхает между любовниками. Зловещий свет факела изгоняет ночную злобу, а белый цвет распустившегося на нем боярышника означает приплод. Огонь и вода, несомые в процессии, символизируют влажность и жар, способствующие рождению всякой жизни.

Скромный вуаль означает стыд, который невеста должна иметь при встрече со своим женихом.

Седина в свободно развевающихся волосах указывает на то, что она делается женщиной. Она носит руно в знак того, что не причиняет обиды. Прялка и веретено — эмблемы всего того лучшего, что проникает в ее высокое сердце. Большой узел на шерстяном поясе завязан так же крепко, как должны быть связаны супружеские души.

Наконец пять восковых свечей означают чистоту обряда, цифра пять есть то число, которое приносит счастье святому Единению.

После этого пояснения следует новая картина, составляющая как бы вторую маску: верхний холст, изображающий темные тучи, поднимался вместе с другими искусственными бутафорскими надувающимися стереометрическими облаками, которые, растягиваясь, рассеивались, очищая небо, и взору зрителя показывалась во всем своем блеске Юнона на троне со скипетром в правой руке и памбурином в левой, в богатой царской одежде, имея диадему на голове, с которой спадал вуаль, перевязанный повязкой из разноцветных шелков. Эта повязка украшена драгоценными камнями, лилиями и розами. У золотых ног богини разостлана львиная шкура.

Восемь дам, находящихся по обеим сторонам сцены на вогнутых облаках, олицетворяя свойства покрови-

пельницы брака, одеты одинаково богато в небесно-божественные цвета. Бен-Джонсон, останапливаясь на описании их костюмов, говорит, что по замыслу они были новы и оригинальны, отличаясь легкостью и воздушностью; моделью для них служили статуи богини Юноны. Верхняя часть костюма сделана из белой серебряной ткани, на которой вытканы птицы и плоды. Свободная юбка пельного цвета с серебряным галуном и золотым поясом спадала большими складками; под ней развевалась другая юбка из голубой серебряной ткани, обшитая золотым галуном.

Несмотря на пышность одежда, рельефно выступали нежные очертания их форм. Богатые и редкие венцы с драгоценными камнями украшали их свободно собранные волосы, Прозрачный вуаль спускался книзу причем конец сзади был красиво закреплен. Золотые с лазурью туфли отделаны рубинами и бриллиантами.

Разум обращает внимание на блеск и торжество Юноны, имя которой изображено анаграммой на алтаре, на согласные, полные гармонии, окружающие ее музыкальные мелодии.

Восемь благороднейших дарований, олицетворяя ее свойства, спускаются на землю, чтобы управлять брачными таинствами. Они носят маски, дабы не ослепить своей красотой никого из приближающихся к ним. Их ожидает на земле слуга Разума Порядок, который следит за правильным и мерным ходом всей церемонии.

Ремарка объясняет ниже, что Порядок олицетворен человеком с длинными волосами и бородой, со звездой на челе; его костюм состоит из синего чехла, поверх которого одета белая роба, вся расписанная цифрами и исчерченная геометрическими фигурами; в руках у него жезл в виде геометрического знака.

Два отделявшихся и выступавших вперед больших облака спускались на землю одновременно, мерно и тихо. Во время спуска шла песнь, подхватываемая в конце хором, которую пели у алтаря две женщины:

«Вот те, которым должны повиноваться наспрое-ния и аффекты; они грядут, чтобы увенчать семейный очаг, неся с собой счастливей час подобных встреч и возбуждая молодых к новым радостям, нежностям, ласкам, объятиям, поцелуям, воркованию, уверениям, клятвам, обещаниям, словом ко всем тем уладам, которые несет с собою чистая любовь».

После этой песни следуют танцы каждой пары, которая исполняет свой особенный номер при звуках двенадцати люпней под управлением действующего лица, изображающего Порядок. Обращаясь к нему по окончании танцев, Разум приказывает провести и расставить на свои места дам, в то время как он назовет их по именам и будет говорить о свойствах. Их названия—различные эпитеты богини Юноны, встречающиеся у античных писателей, и Б. Джонсон в примечаниях к пьесе указывает источники, откуда они взяты. *Ciris* пришла прикрывать волосы невесты, *Uxia* заведует благовонными маслами, на обязанности *Juga* лежит из двух сделать единое целое. *Gamelia* должна следить за тем, чтобы это так и оставалось, *Iterdusa* ведет невесту по ее пути, *Cipxia* стоит на страже, охраняя невесту, снявшую свой пояс, *Telia* за Гименея приводит в исполнение и заканчивает обряд.

После этого объяснения дамы становятся попарно с кавалерами в ряд, числом 16, с тем, чтобы приступить к танцам. Перед этим исполняется песнь, подхватываемая хором, которая приглашает танцующих в радостном единении, рука с рукой начать свои быстрые, размеренные движения.

Бен-Джонсон с особой похвалой отзываясь о постановке этого танца, которыми заведывал Томас

Джайльс; упоминая о фигурах, он отмечает складывание инициалов невесты и жениха, которые заканчиваются цепью, составленной из рук, образующих ее звенья.

Разум, указывая на эту цепь, говорит, что подобная золотая цепь была спущена с неба. Теперь нет более места борьбе, зависти, скорби, обману, страху, ревности, так как все пребывает в любви, согласии, вере и счастье. Успокоились настрдания и аффекты, выкинута желчь за алтарь. Юнона и Гименей! Никто не может сравниться с теми, без которых Венера ничто не может совершить, разве только то, что покупается стыдом и позором. Отец не может показать себя родителем, и семейный кров благоденствовать.

На смену этой пирады идут танцы с другим составом.

В песне напоминают танцующим, что пора кончать, так как ночь уходит, унося с собою свои прелести. Разум и Гименей, дважды чередуясь своими небольшими обращениями, говорят о том же.

После этого спадает верхний холст, надвигаются тучи и на сцене снова становится ночь. Танцы прекращаются, и маскированные идут на свои места. При попытке снова сделать движение, их удерживает Гименей, говоря, что нужно уметь во время остановиться, как и своевременно приступить к началу. Терять хотя бы одно мгновение в любви — преступление, а между тем настроения и аффекты изнашивают ночь в забавах и наносят вред таинству, ночь же обладает более дорогими ценностями.

Вслед за этими увещаниями происходят уже в последний раз удивительные по своему блеску и разнообразию танцы, заканчивающиеся фигурой круга, в середине которого находится Разум.

Стоя в центре окружности, этой совершеннейшей из геометрических фигур, в поэтическом моно-

логе он дирижирует заключительным шествием. Гименей становится в свой круг. Идет пение с тем, чтобы ободрить робкую и трепетную невесту.

Юноши поднимают свои зажженные свечи. Большой круг маскированных двигается, причем каждая пара оказывает почести перед королевской ложей, и затем далее, строясь, следует за Гименеем, невестой и покровительницами — авспициями. Шествие замыкают музыканты.

В заключение этого представления под аккомпанимент музыки поется песня на тему о том, что наконец пришло время долгожданной любви молодых.

Во вторник на масленицу 1608 г. по поводу бракосочетания Джона Лорда Рамзея, Виконта Хаддингтон и Лэди Елизаветы Радклифф, дочери графа Роберта Сассекса в Whitehall поставлено было маскарадное представление под названием: «Призыв Купидона». Из письма царедворца Рауланд Вайт к графу Шрусбери мы узнаем, что постановка этого представления завладела умами пяти высокопоставленных придворных англичан и семи таковых-же шотландцев. Они рассчитывают, что она им обойдется по 300 фунтов на человека.

Ремарка к пьесе говорит о том, что на сцене стоял высокий, крупной, «уходящий» в облака, красный Яр — «red cliff», откуда происходит благородная фамилия Radcliff. У подножья \*) этого утеса поставлены два золотых, блестящих пилястра, работы женолюбивого Вулкана \*\*); к ним прибит такой же блестящий золотой, большой, как бы металлический плакат, на котором ярко и выпукло выбиты эмблемы профеев и доспехов Любви и Матери Любви, имеющие отношение к браку. На плакате изображены старики и моло-

\*) Gifford 40 «and underneath that hill».

\*\*) Ibid.

дые, соединенные гирляндами из роз, свадебные одежды, прялки и веретена, горящие и пронзенные стрелами сердца, девичьи пояса, гирлянды и т. п.

Увеличенные вдвое против натуральной величины две лепящие друг к другу фигуры, изображая Триумф и Свободу, возглавляли эту вывеску, имея в руках гирлянду из роз и ключ.

На холм нависали густые черные тучи, которые вдруг (*on the sudden*) при звуках торжественной музыки рассеивались, и на чистом небе видны были сначала два голубя, а затем два лебедя, которые в серебряной упряжи везли вперед победоносную колесницу, где сидела увенчанная звездой Венера и около нее пониже три грации: Аглая, Талия, Евфросиния. Все они одеты по античным рисункам. Венера, оставив горящую звезду на колеснице, вместе с тремя грациями выходит на вершину холма и спускается по крупному винтообразному спуску на землю. Грации по пути разбрасывают гирлянды цветов. Начинает пьесу Венера, которая обращается к грациям, говоря, что необычная вещь видит богиню на земле, но ее первенец Купидон, которого она считает за счастье называть своим сыном, исчез, и она несчастна.

Пусть Грации помогут отыскать его след на зеленой траве, где, по ее сведениям, он недавно ходил со многими своими братьями амурами, у которых брал горящее пламя, чтобы им озолотить торжествующую ночь. Не влюбилась ли в него какаянибудь нежная грация или невинная красавица; или же он привел в удивление вторую Психею и переодетый живет здесь гденибудь *incognito*?

В конце своего монолога она спрашивает, не нашли ли они по траве его след; те, одна за другой отвечают отрицательно.

Такое сценическое положение требует известного мимического действия. Грации должны делать вид, что

они ищут следы амуров по зеленой мураве, чтобы быть в состоянии ответить на вопрос богини. Венера однако прибегает к другому средству. Она предлагает грациям обратиться к дамам: возможно, что шутник скрывается в их глазах или в полной груди, где он обыкновенно устраивает себе жилище. Она желает, чтобы наконец громко назвали его добродетели, и тогда, может быть, многие из дам не станут более укрывать его, но, напротив, будут счастливы избавиться от такого пришельца.

Три грации, одна за другой, в небольших строфах обращаются к дамам-красавицам с вопросом, видели ли они игрушку, называемую любовью, нагую, похотливую, слепую, порой жестокою, порой благосклонную. Та, которая откроет, где он, получит сегодня поцелуй, а если приведет его к матери, то получит и другой. Весь он — огонь, а дыхание его — пламя, которым он поражает сердце. От его взгляда повернуло солнце, на водах сожжен Нептун, в аду сделалось еще жарче, сам Юпитер покинул свое местопребывание. Хотя его крылья умеют обнимать и целовать, однако он будет порхать с одних уст на другие и не останется на одном месте. Он носит золотой лук и полный колчан стрел, который у него низко висит на бедре; стрелой своей он готов пронзить свою мать. Красавицы — его топливо, сердца любовников — его пища, он наносит раны, купается в горячей крови и умеет безрассудно ненавидеть. Пусть не доверяют ему: сладки его слова, но редко исходят они от чистого сердца. Каждый его подарок одна лишь приманка, всякий поцелуй полон яда, и изменчивы его слезы. Его власть, которой он тешит свое детское своеобразие, одна забава и праздность. Доставляя девушкам то, от чего ему прибыль, он заставляет их думать, что для них это радости и игрушки.

Грации кончают свое обращение тем, что просят назвать беглеца, так как теперь ясна его фальшивая игра.

На эти слова из-за плаката выходит Купидон в своих доспехах со свитой из 12 мальчиков в причудливых костюмах, которые олицетворяют шаловливые шутки и забавы сопровождающие Любовь; их называют *Josi* и *gisus*, и, говоря, они прислуживают Венере, управительнице брака.

По приглашению Купидона эти веселые мальчики, имея по два факела, кивая своими смешными лицами и, делая много других комичных жестов, танцуют шаловливый, причудливый характерный танец, который значительно оживляет спектакль. После этого выходит Купидон; он указывает на свой золотой лук, и стрелы, пусть эти красавицы знают, каким оружием он совершил подвиг, доставив такую славу и честь Венере и ее сыну. В это время его схватывает мать и, окружив вместе с тремя грациями, спрашивает каким подвигом он хвастается. Сын отвечает уклончиво; и, заметив Гименей, указывает на него и — ускользает.

Входит Гименей, у которого небольшой диалог, с Венерой посвященный жениху и невесте. Обращаясь с некоторым упреком, он спрашивает, время ли оставлять свою звезду и колесницу и спускаться на землю в такую ночь, которая нуждается в ее бодрящем взоре. Повидимому ей неизвестно про подвиг, совершенный ее всепобеждающим сыном. Затем, указывая на королевскую ложу, которой он распочает похвалы, он говорит о молодом знатном женихе, сравнивая его с Энеем, другим сыном Венеры, упоминая при этом, что последний спас короля \*). Гименей далее дает не-

---

\*) 3 августа 1600 г. Джон Лорд Рамзей собственноручно убил гр. Гаури, который покушался на жизнь короля, за что в награду получил пожизненную пенсию и титул Виконта Хаддингтона.

большую характеристику невесты, которая несет жениху приданое, ценное не только по своей добродетели, знатному происхождению и внешности, но и своим золотом.

Он упоминает о работе Вулкана, который у подножья крупного яра сделал золотые пиластры и терьеры вместе с циклопами выковывает и оплачивает новый металлический кусок, чтобы еще более украсить празднество этой свадебной ночи.

На эти последние слова, как-бы подслушивая, появляется Вулкан в полукафтани, с голыми руками, всклокоченными волосами и бородой, в голубой, конусообразной шапочке, как будто только что из кузницы с молотом и щипцами в руках. Он приказывает скалисту утесу расколоться пополам, после чего при торжественной и громкой музыке холм раздвигается на две части, при чем присутствующим открывается пещера, в которой вращается серебряный шар, 18 футов в диаметре; на этом шаре обведены золотом колурии, параллели у северного и южного полюсов, тропики, экватор, меридиан и небесный горизонт, солнечный же путь весь золотой; на этом поясе сидело в креслах 12 маскированных, олицетворяя, знаки зодиака, каждый подле изображения своего знака.

По мере того, как вращается шар, Вулкан дает свои объяснения: он сделал его круглым и гладким со всеми параллельными кругами и меридианами, чтобы лучше показать небесную сферу брака; для чего он посадил 12 священных сил, всегда присутствующих в свадебные часы.

Таково значение этих сил: Овен олицетворяет гордость молодости и красоты в невесте, телец — силу и мужество в женихе, Близнецы означают соединение двух сердец, Рак — уступки жены мужу, Лев знак того, что он сообщает мужчине страсть, которой,

однако, благодаря внутренней силе пот умеет владеть, Весы символизируют равное обоим чувство на счастливом супружеском ложе, Скорпион — недомолвки, мелкие ссоры и больные уколы в супружестве, стрелы Стрельца наносят новые, любовные раны. Через Козерога солнце сообщает новый жар крови, мокрый Водолей изливает плодородие на супружеский кров, Рыбы — символ пишины в супружеских радостях.

Венера, дав клятву светом своим озарять землю, возвращается с Грациями на небо. Вулкан обращается к жрецам Гименея, которых изображали музыканты в желтом, с вуалями и с венками из майорона. Его прерывает один из циклопов и предлагает, чтобы маскированные начали танцы.

Во время пения жрецами заключительной эпипаламы, прерываемой четыре раза, происходят четыре танца.

Начинается с пения и после первой паузы идет первый танец. Костюмированные, сидящие на серебряном шаре, сходят вниз на сцену в усеченном направлении.

Балетмейстеры: Хир Хорн, поставивший первые два танца, и Томас Джайлс — два последних, одетые циклопами, молотками отбивали такт танцующим.

Музыкальную часть заведывал Альфонсо Феррабоско.

Маскированные по свидетельству Бен-Джонсона имели грациозный и благородный вид.

Расшитые, отделанные кружевом костюмы пельного и серебряного цвета были сделаны в духе античности с современными добавлениями. Перья с драгоценными камнями украшали их головы, что вполне гармонировало с общим их обликом.

В данном представлении следует предположить всего два плана на сценической площадке: Первый, оставленный для танцев, второй на котором стоял

высокий крутой утес, устроенный по замыслу художника таким образом, что он мог раздвигаться на две части.

Деревянный его каркас, очевидно плотничьей работы, имел винтообразный узкий проход, по которому спускались и поднимались действующие лица. Этот каркас обтянут писанным холстом, изображающим красную глину или камень холма.

Нижнюю его часть прикрывал стоящий перед ним на стойках большой плакат, устроенный очевидно и для того, чтобы маскировать при перемене в пещере ось, на которой вращался шар. Кроме того из-за него, согласно ремарке, выходит Купидон со своей свитой из 12-ти мальчиков, у которых 24 факела в руках.

Верхний план был покрыт облаками, которые раздвигались для того, чтобы показать на светлом фоне живую картину в'езда Венеры и трех ее спутниц.

Облака могли быть устроены писанным холстом, который по желанию можно было убрать и выпуклыми раздувающимися и сокращавшимися балонами. Об этом декораторском приеме мы упоминали в предыдущей главе.

Каким образом была устроена и двигалась на верхнем плане, на небе, живая картина в'езда Венеры и как сходили действующие лица на утес, об этом не говорит Б. Джонсон, обычно щедрый на описания.

Колесница и упряжь устроены плотником и бутафором по рисунку художника.

Птицы, ведущие колесницу могли быть устроены практикabelно на холсте и подделке, или же могли быть настоящими набитыми чучелами.

Упоминается огненная звезда Венеры, которую она положила на сидение колесницы, когда сходила на землю. Эта звезда освещенная или нет, сделана бутафором.

Надо думать, что при блестящей технике бутафорского дела как бы металлический плакат с золо-

плыми выбитыми на нем фигурами, также как и резные золотые пилястры были выполнены при посредстве бутафорской лепки.

В этой пресе мы имеем три перемены: 1. Темная облачная ночь 2. В'езд Венеры. 3. Появление серебряной небесной сферы в пещере.

Намерение художника было дать на темном фоне ночи золотые и серебряные краски, изображающие жаркий пламень, который несут с собой любовь и страсть. И не напрасно фигурирует здесь Вулкан с циклопами, который в жаркой своей кузнице оплил и выковал отделанный золотом громадных размеров серебряной горящий шар.

Интересны выражения, рисующие ночь, насыщенную огнем и жаром любви: «to guild a glorious night» О Купидоне: All his body is a fire and his breath a flame entire. (37) Still the fairest are his fuel (38.). Как технически была устроена третья картина Б. Джонсон не дает указаний. Нам известно, что гора раздвигаясь, образовала пещеру, в которой находился большой блестящий вертящийся шар; ось этого глобуса, вероятно, была замаскирована золотым плакатом и две золотые фигуры увеличенных размеров на нем связывали нижний план со средним. Неясно также, каким образом были устроены сидения под знаками зодиака на глобусе и как маскированные спускались с них на землю; в ремарке есть упоминание, что они сходили в усеченном направлении. Поэтому, надо думать, что сидящие были расположены по орбите солнечного пути на небесном глобусе. Высокий холм в свою очередь был связан с верхним планом нависавшими облаками, а тогда, когда их убирали, живыми фигурами сходявших на него с колесницы.

В вертикальном направлении мы имеем таким образом три плана. Нижний занимал плакат на пилястрах, средний главный сначала занят утесом, позже

небесным глобусом, этим гвоздем спектакля и, наконец, претий, верхний, сначала облаками, а потом живыми фигурами.

О костюмах Б. Джонсоном сказано лишь в самых общих чертах. Вообще эта пьеса отличается меньшим количеством ремарок, раскрывающих психическую часть спектакля по сравнению с другими представлениями.

*С. Боянус.*

---

---

---

## ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ ТЕАТРА.

### 1

Когда меня зовут поставить пьесу, прорежиссировать какой-нибудь спектакль, я не могу отделаться от глухой, осторожной, но очень неприятной мысли, что я принужден заняться кропотливой, почтенной, но не до конца творческой, какой то не той работой.

Она для меня не та, совсем не потому, что я собираюсь выбрать себе более спокойную и тихую профессию, не потому, что я со своей (может быть невысокой?) колокольни собираюсь оценивать большое и серьезное искусство режиссера.

Я чувствую в себе более ядовитую червоточину, скептицизм, раз'едающий субъективные оценки.

Когда Рейнгардт ставит Софокла, Мейерхольд Моцарта и Гоголя Станиславский, мне кажется, что все они делают очень талантливую, но не самую нужную для театра работу.

Не ударяет все это в самую живую жилу театра.

Александрийские ученые не разгибая спины писали комментарии к Гомеру, Еврипиду и Аристофану. Это очень толстые и очень полезные книги.

Мы, современные режиссеры, мечемся и хлопчем, создавая эстетические схождения к творениям драматургов. Это очень большая и немного буксирная работа.

Передо мною лежит пьеса прекрасного драматурга. Я взялся ее поставить и употреблю много размышлений, большую часть накопленного опыта и всю

порцию отмеренного мне таланта на ее постановку. Но это не та работа, которая нужна театру.

Я смотрю на раскрытые страницы прекрасной пьесы, разбросанные рядом справочники и книги, начерченные для репетиций рисунки и наброски и вспоминаю прошлое, очень недавнее и... уввы! уже промелькнувшее.

В Народной Комедии репетирую «Любовь и Золото». В руках у меня пять страниц мною написанного конспекта, по которому актеры должны создать спектакль. Иногда ктонибудь из них подходит ко мне и говорит: «в этом месте надо бы мне монолог небольшой; что то не выходит. Напишите пожалуйста».

Пишу в репетиционном перерыве, вырываю листок из тетради и передаю актеру его «роль».

Где же прекрасной книге, передо мной лежащей, пягаться в жизненном напряжении с этим клочком бумаги?

Но я вырываюсь из сладостных моих воспоминаний и попадаю прямо в ваши объятия, мой насмешливый читатель. Объяснение наше будет коротким и решительным.

Если вы думаете, что я говорю все это, чтобы поставить себя в пример будущим театральным поколениям, лучше расspanемся на этом месте.

Если вы понимаете, что я только пользуюсь собой, как примером (мне довольно близким!) для более общих положений, — будем продолжать наш путь.

## 2

Цельное, творческое, конструирующее искусство театра — в руках драматурга — автора спектакля.

Только в современной драматургии живая жизнь театра. Режиссер, ставящий «классический» репертуар или импотентно реконструирует или варварски

искажает. Гордиться «преодолением литературы», как это делает Таиров, так же нелепо для режиссера, как живописцу чваниться преодолением архитектуры, если он вписал овальную композицию в круглый потолок. Просто, значит, не понял конструкции предмета, как Камерный Театр, отрезавший 4-й акт Клоделевского «Благовещения».

Но драматург тогда лишь творец театра, когда он создает спектакль, а не литературу, когда его материал, не слово только, а бутафория, декорации, машины, свет и главное — актер. Театр гниет и разлагается от несправедливого государственного строя. Все творящие силы распределены неправильно. Рак, лебедь и щука, назвавшись автором, декоратором и режиссером, тянут скрипучую повозку Феспида, которая и ныне там, на распутьи между старинным хорошим и дрянным недавним репертуаром.

Самым реакционным образом приходится провозгласить в театре необходимость абсолютной монархии. Я, режиссер, отрекаюсь за себя и всех своих собратьев от суверенных прав своих на театр. Да здравствует единая и самодержавная власть автора!.. Но пусть он не забудет научиться, как следует, режиссировать.

Став режиссером, он незаметно для самого себя переместит два процесса творчества: не станет соображать, как можно прорежиссировать написанную им пьесу, но будет наполнять словесным материалом задуманную им постановку, увиденный в воображении спектакль. Только таким образом должно быть налажено истинное взаимоотношение между постановщиком и драматургом. Революционность этого требования не так уж велика. Таков был театр при Софокле, Шекспире и Мольере.

Надо только перешагнуть через разлагающую дифференциацию XIX века, которому должна быть объявлена беспощадная война на всем театральном фронте.

## 3

Итак, постановка вопроса вполне ясна. Спектакль, как и всякое организованное произведение искусства, должен быть создан единой непреклонной и всеоформляющей волей. В этом смысле театр станет совершенным, когда вернется к тому, с чего он начал — к изумительному единодержавию Эсхила — поэта, композитора, балетмейстера, режиссера, постановщика, актера и изобретателя театральных машин для своих спектаклей.

Конкретно ощутить компромиссность всяких других разрешений театральной проблемы, возжаждать пламенно пришествие этого творца — Мессии на сцену — значит ускорить час рождения таких театральных Лейбницев.

Логическая необходимость носителя единой воли в театре была бы вероятно ясна всем в ее полном объеме, если бы не вставал вопрос: а как же быть с актером и его свободным творчеством?

Во всей широте его вопрос этот — тема очень продолжительного размышления. Пока же ограничусь только такими указаниями.

С точки зрения постановщика — носителя единой воли — актер это его материал, как холст, краски, глина и т. д. Как истинный художник, постановщик будет однако исходить в своей работе из существа своего материала. Он будет понимать, что наряду с единицами физическими, как бутафория, декорация, костюм, перед ним психофизическая монада — человек. И подобно тому, как он не замыкает в гроб человеческое тело актера, а дает ему двигаться в воздушном пространстве, даст он свободу творческого движения и душе подчиненного ему.

С точки зрения актера вопрос станет тогда таким же слитно двойственным, как проблема детер-

минизма и свободы воли. Постановщик, как некое божество в далеких небесах. Все предрезано и все свободно, все творится на месте и упорядочено заранее. Неизбежный выбор, предопределенная импровизация — вот блаженное неповторимое состояние актера, играющего спектакль.

## 4

Обратим же наши взоры в прошедшее, вздохнем меланхолично и будем мечтать, что вернутся когда-нибудь славные времена Эсхила.

Нет, нет, и прижды нет! Будущее театра необыкновеннее, разительнее его прошлого. Перед каким искусством лежит такая сверкающая необычайная судьба?

Ибо с одной стороны, чтобы ни говорили скептики, театр от века и навеки призван воплощать трагическую суть нашего существования. Единственное искусство, владеющее одновременным бытием во времени и в пространстве\*), театр являет нам человека, одиноко брошенного в громадность пространственного мира, безжалостно опрокинутого в поток времени, текущего к неминуемой смерти. Поскольку каждая культура вносит свое ощущение времени и пространства, театр будет отражать его шире и острее других искусств.

Впрочем, не буду спорить, все они, эти искусства, испокон веков были созданием, отражателем, выразителем культуры. Но вот завела перед нами свой назойливый, свой очень резкий и самоуверенный танец младшая сестра медлительной культуры — цивилизация, высыпавшая из рога изобилия блестящие и

---

\*) См. подробнее о времени и пространстве на сцене мои режиссерские примечания к «Ахарьянам» Аристофана в пер. А. Пиотровского. Пам. Мир. Реп. вып. 3. Изд. Петрополис. Пгг. 1922.

жесткие игрушки — аэропланы, автомобили, подводные лодки, лифты, двенадцатидюймовые снаряды, спящие прожекторы, баллоны с удушливыми газами, телеграфы, телефоны, телеграммы и телефонограммы — и шокированные, смущенные, снобирующие искусства отступили, не желая считаться с этим новым оформляющим и оформляемым фактором жизни.

Случилось как то, что вопросы и самое существование цивилизации оказалось вне сферы досягаемости искусств, в другой плоскости чем они.

Заволновались футуристы, приняли электрическую ванну, приняли душ экосез и с разбегу бросились на ледяную гору цивилизации. Взбежали не поскользнувшись, но в силу инерции проскочили дальше и попали опять в привычный и мягкий снег культуры.

Это было секундное крещение. Так люди прыгают через горящий костер или из жаркой бани бросаются в прорубь, чтоб моментально вернуться в тепло.

Ни живопись ни поэзия ни музыка цивилизацию за горло не схватила, не сделала из нее ancilla artis и сама не стала ее служанкой. Архитектура — вот кому улыбалась цивилизация всей чарующей, могучей легкостью своих железобетонных кружев. Однако мы до сих пор продолжаем надевать на них старомодно накрахмаленные каменные рубашки с помятыми галстуками ионийских и коринфских капителей.

Но что бы ни думали художества, электрическая искра цивилизации пробежала по миру. Наш свет — электричество, наше пространство — электричество наше время — электричество. Я говорю о земле XX века, а не о России 1922 года. Быть может культура рушится, перерождается и зарождается именно здесь, но с точки зрения цивилизации нынешняя Россия — частность и исключение. Я не знаю также, хорошая ли вещь электрификация России, но объявляю самым

поржественным образом необходимость полной последовательной и до конца доведенной электрификации театра.

## 5

«Хороша новость, возразят театральные старожилы. Мы и так, слава Богу, не плашками освещаемся».

В том то и беда, что с электричеством вы обращаетесь так же, как с керосиновыми лампами. Система рампы и софитов в нынешнем ее употреблении, с мертвенным, безжизненным, анемично обволакивающим актера со всех сторон светом, не более остроумна, чем усилия человека, впрягающего лошадей в автомобиль или прокладывающего рельсы для аэроплана. Бессильный блеск керосиновой лампы так мал, что надо было со всех сторон поместить эти ничтожные источники света, чтобы какнибудь иллюминировать сцену. Но электричество, колоссальную энергию которого можно сжать в кулак, собрать в в одном источнике света, не к чему разжимать, когда следует дать с его помощью направление, луч, светопотень, динамику.

Минуя немногие счастливые исключения в современности (Макс Рейнгардт, Крег) можно разделить историю сценического освещения на 3 части. В прошлом (примерно до XVII века) — солнечный свет, в настоящем (с того времени) — плашки, в будущем — электричество (доселе не находило в театре истинного применения; безвкусные реалистические эффекты в счет не идут).

Впрочем недоумение оппонентов отклонило меня в сторону. Мы увидим, что система света есть лишь одно из частных, хотя очень существенных проявлений электрификации театра. Роль ее шире и

глубже. Чтобы понять ее, вернемся к режиссеру, автору спектакля в эсхилловской полноте этого слова.

Какая блаженная ширина творчества! Не он ли написал текст пьесы? А музыка сочинена разве не им? И наконец кто же, как не он, провел репетиции, создал и обусловил каждый жест, каждую интонацию подчиненных ему актеров? И вопь в награду за труды и бессонные ночи наступают долгожданный счастливейший миг, «взвывается занавес» как говорят рецензенты и... во всем здании театра вы не слышите более жалкой, обиженной, несчастной души, чем режиссер!

Спектакль ведь не статуя, которую годами высекали из мрамора и вот наконец она готова и можно пустить толпу и отойти в сторону скульптору. Только сейчас в эту минуту начинает он, этот спектакль, жить напряженнейшей творческой жизнью, ибо такого хохота, такого вздоха зрителей не было на репетициях и такого волнения актеров тоже не было. Заиграл оркестр, но несчастный композитор посажен в нелепые кресла, не допущен до дирижерского пульта и — еще гораздо чудовищней: место дирижера не занято никем, оно совершенно пусто, нет управляющей руки, капитан оснастил свой корабль, поднял на нем паруса и спрыгнул на берег в момент отплытия. Капитана нет, паруса закреплены наглухо, а как учесть заранее напор и силу ветра, как учесть наперед напряженность внимания зрителей? «Все должно быть заранее рассчитано», да, конечно, но это в таких грубых алопатических дозах!

Сказав свой бурный прагматический монолог, уходит актер со сцены. Чувствуется, как пронеслось, ропотом прокатилось по залу волнение слушателей. Такова сила этого вздоха, что выход следующих актеров надо отсрочить на 1½ секунды, не две и не одну, а именно так, но дирижера нет, актеры выпущены

сценариусом «по положению» и гребень волнения сбив. Зараженная искрой неоспудившегося несхлынувшего волнения зрителей актриса на несколько слов раньше начинает усиливать звук своего голоса, но стоящий у реостата монтер, знает слова, на которых следует убавлять освещение и с трудом отысканный контраст звука и света гибнет безвозвратно. Бедный режиссер! Как сохранить себе все эти секунды и полусекунды драгоценного сценического времени, где час — это год, минута — недели, секунда — сутки? Кто убережет тебя от муки бешеного бессилия, когда ты беспомощно кусаешь себе губы, в ярости, что ты не можешь творить, когда новые темпы, новая сила света и звука рождаются в твоей голове? Кто вложит в твои руки вождельную палочку дирижера? Электричество. Электричество, первородное дитя цивилизации, станет верным и чутким помощником театра.

Сознаюсь, впрочем, что однажды я, как режиссер, был счастлив мгновенным, почти физическим счастьем. Это была очень неожиданная и странная минута.

Летом 1920 года несколько режиссеров было мобилизовано для постановки громадного спектакля на Фондовой Бирже. «Мистерия» как это тогда называли репортеры и очень глупо называли. Как мы страдали от жары; как мы хрипели, крича наперекор всем звонкам трамваев; как мы обучили весь петроградский гарнизон — об этом я поместил в свое время очень плаксивую заметку в «Красном Милиционере» и здесь распространяться не буду.

Но вот начинается спектакль. Мы на капитанском мостике, около Невы и против Биржи. В наших руках флаги, телефоны, электрические звонки. На ступени Биржи входят актеры. Я нажимаю звонок и они садятся послушно. Я выдерживаю паузу, ту са-

мую, почно ту самую, какую мне нужно, звоню еще раз и они снимают шляпы. Еще — и раскрываются книги.

Сказочное блаженство — в своих руках ощущать, нести, беречь сценическое время! Быть хозяином театральных минут! Взмахивать палочкой дирижера!

Не тонкое дело, конечно, звонить в электрический звонок. Самый грубый, самый примитивный пример, «электрификации театра». Но ведь электрифицировать сейчас театр в России не легче, чем взрастить апельсиновые рощи в тундрах \*). Иное, совсем иное мечтается нам, увидится нами, создается нами не сегодня, так завтра, не завтра, так через пять, через десять, через пятнадцать лет. Только бы дожить, только бы схватить ее опять за горло, электрическую цивилизацию, цивилизованное электричество и показать как, наперекор Освальду Шпенглеру, будет цивилизация послушно стоять настраже интересов культуры! Как в мире, не знаю, но в театре только сложнейшие завоевания техники дадут нам возможность воплотить в жизнь дух и душу искусства.

Где-то, скрытый от публики, немного повыше «царской ложи» сидит он, автор спектакля, царь театра, режиссер. Перед ним сложнейший электрический клавир. Быстрый четкий дробный пробег пальцев по клавишам и по сцене торопя и нагоняя друг друга заколыхались, полетели лучи света, создающие причудливую тревожную призрачную игру темноты и озаренности.

---

\*) В Европе же и Америке сделать это ничего не стоит, но повидимому мало кто догадывается. Судя по отрывочным сведениям (напр. берлинская «Вещь» № 1—2) господствует ложное убеждение, что только кинематограф способен идти в ногу с цивилизацией. Однако кое какие опыты работы с электричеством есть у новейших немецких драматургов. Ср. статью Кронахера в книге об экспрессионизме, Лейпциг, 1920), близких к моим попыткам в постановке «Любови и Золота».

То очень медленно по судорожно быстро поворачивает он маленькие рычаги из слоновой кости и с пою же, — почно с пою же! скоростью движется видимая зрителю смена декорации — падают в пропасть тяжелые кубы и пирамиды, разворачиваются громадные пестрые веера, цветные шары летают по воздуху как райские птицы и свет и свет и испугание света льют на сцену волшебные руки режиссера.

Осторожно сдвигается еще один, черный рычаг и стала слышнее музыка играющего в глубине оркестра — еще удары по кнопкам и вбегают актеры, первые с отчепливymi промежутками, потом почти нагоняя друг друга. Зрители аплодируют, шепча один другому «как изумительно провел режиссер allegro второго действия». Они знают конечно имя режиссера, ибо на афише стоит: «Спектаклем дирижирует автор».

*Сергей Радлов.*

---

---

## ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПРАЗДНЕСТВА.

Приступая к описанию празднеств Р. С. Ф. С. Р. я прежде всего хочу отгородиться от группы московских главным образом теоретиков этого вопроса.

В отличие от них, все еще ожидающих появления массовых празднеств, я полагаю, что, празднества у нас уже были и более того заключили уже известный, скажем, первый фазис своего закономерного развития.

Пресловутый спор о «массовом действе и массовом зрелище» я так же хотел бы обойти. Ведь ясно, что совершенно независимо от экстатических или мистических состояний, переживаемых участниками празднества, в каждом празднестве, будь оно даже так примитивно, как проповеданная некогда Анахарсисом Клоцем «пляска вокруг шеста», неизбежен зрелищный, ритуальный момент. (В формуле Клоца — «шест»). Этот момент роднит празднество со зрелищем (театром). «Кто, где и как двигается, действует и говорит», эти основные вопросы драматургии одинаково значительны и для ритуала празднества и для сценария зрелища (театр). Разница в том, что в театре — субъект и метод действия — иллюзорны, в празднестве — реальны. В театре актер, сегодня Аянт, завтра Отелло, картонным мечом наносит себе мнимые раны; в празднестве «настоящий» иерей поднимает чашу с «настоящим» хлебом и вином. Насколько там бузафория необходима, настолько здесь она (в идеале по крайней мере) не мыслима.

Чем более общий смысл вложен в таким образом совершаемые движения и произносимые слова, тем выше символическое значение празднества.

Но пусть изучение переживаний присутствующих на празднестве масс будет предоставлено коллективной психологии или родственным наукам, символика празднеств отдана истории догмы, описание «ритуала» празднеств должно стать предметом «эорпологии», науки о празднествах. Опыт «эорпологии» петербургских празднеств лета 1920 года должны быть ниже следующие страницы.

Прозрачный вечер, полукруглый мыс биржевой стрелки, соседние набережные и мосты чернеют над народом. Фасад биржи, пространство между колоннами ее, затянут холстом, изображающим крепость. Фанфары. К обеим нижним концам лестницы подходят вереницы одетых в серое фигур. Это — «рабы». Вверху, перед колоннами за большими столами пируют «господа»: Наполеон, Султан, Римский Папа. Цепи рабов взбегают наверх, прислужники «господ» отгоняют их. Второй раз — то же самое. Третий раз. В руках у восставших появляются красные флажки. Господа исчезают. Заспирит с изображением крепости падает и обнаруживает второй холст с нарисованным на нем «деревом свободы». Общая пляска освобожденных рабов. Фейерверк.

Это — первомайское празднество «освобождение труда»\*), не начинающее собою ряда массовых празднеств, но первое имевшее общее, всегородское значение.

«Ритуал» его исключительно зрелищен и припом иллюзорно зрелищен. Все движения — актерские, кажущиеся. Правда, за простым действием скрывался такой понятный и всей массой зрителей понятный символический смысл, что название мистерия, придуманное организаторами празднества было не так уж не справедливо.

\*) Организатор Д. Н. Темкин и Политическое управление П. В. О. Режиссеры — Анненков, Кугель, Масловская. Художники Добужинский, Анненков и Щуко. Музыка — Гуго Варлиха. Участники красноармейцы и отдельные профессиональные актеры, всего до 2000 человек.

Все же соблазнительно уподобить этот первый опыт массового действия — спектаклю очень больших размеров. Еще спектакль, как отправная точка как нечто, от чего нужно оттолкнуться, — это и объяснимо и простительно. Проблема «настоящего» реального действия становится с этих пор основной в развитии празднеств.

Но пусть 1-го мая был показан спектакль; — но необыкновенный ведь все же, под открытым небом с тысячами участников. Разве не любопытны вопросы движения, звука, сценического пространства и времени им ставимые?

«Время» в празднестве 1-го мая было разрешено с наибольшей смелостью. Понятие исторического времени доведено им до совершенной абстракции, столетия сведены к полутора часам непрерывного действия при остающихся неизменными действующими силами, «героями». Что это? Наивная оплошность? Если да, то оплошность эту целиком приняли и повторили все последующие празднества и сцены «инсценировок» разыгранных и разыгрываемых в клубах и воинских частях Республики. Более того, тот же временной иррационализм характерен и для античной и для средневековой драмы. — Нет, не нужно забывать, что сценическое «время» только функция драматического замысла. Частный сюжет с индивидуальными «героями», тот действительно должен развертываться в житейски ограниченных отрезках времени. «30 лет или жизнь игрока». Но если герой, — коллективное целое, человеческий род, идущий к спасению — в средневековой драме, угнетенный класс, борющийся за освобождение — в празднествах Р. С. Ф. С. Р., тогда вневременное, метафизическое единство его перекрывает любые реальные временные сроки.

Так, правильно, как мне кажется, и совершенно в традициях обрядовой драмы разрешенное «время»

привело попутно к разрешению давно и тщетно иско-  
мой проблемы хора. То, что не могло удасться ни при  
самой точной реставрации античного спектакля, ни  
при самой эффектной, самой рейнгардовской перепла-  
нировке его, удалось легко и сразу как только  
хором сделались не Нереиды или фиванские старцы,  
а живая уличная, единым сердцем и едиными устами  
со зрителями мыслящая и говорящая толпа.

Но достижения первомайского празднества на  
этом в сущности и заканчиваются.

«Пространство», вторая великая производная дра-  
матургии, 1-го мая было понято совершенно наивно  
в плане традиционной сцены. Здание Биржи — взято  
как огромная фотосценическая коробка. Неисчерпае-  
мые возможности его изумительно расчлененного фа-  
сада, лестницы, парапеты, боковые оплогие сходы не  
были использованы совершенно. И, что важнее, не была  
осознана принципиальная разница между фиктивной  
площадкой сцены и «настоящим» пространством празд-  
нества. Естественным следствием этого основного  
заблуждения явилось совершенно ошибочное декори-  
рование, как никак, а «реального» трехмерного здания  
холстами с предметной живописью, да еще с «пере-  
менной декораций».

Совершенно в зародыше, что в прочем и есте-  
ственно для первого опыта осталась разработка дви-  
жения и слова действующих в празднестве масс. Ни  
то ни другое не было дифференцировано. Марш, бег,  
падение всей толпы. Общий крик, рев, спон.

Все эти задачи оставалось разрешить следующим  
празднествам.

19-го июля того же лета, праздник Интернацио-  
нала \*).

---

\* ) Организатор М. Ф. Андреева и П. Театр. Отд. Режиссеры  
Марджанов, Н. Петров, Радлов, Соловьев, Пиотровский. Музыка

Та же площадь, те же десятки тысяч зрителей. Ночь. Освещение прожекторами из Петропавловской крепости и с миноносцев на Неве. Здание биржи украшено банально и скучно красными и оранжевыми драпировками. Эскиз декорации Натана Альпмана так и остался в кармане у автора. А ведь художник хотел покрыть черным серый пьедестал биржи, обтянуть красной материей по три крайние из однообразного ряда десяти ее колонн, построить сад из зеленых треугольников и призм в центре, повесить огромную золотую сферу над классическим фронтоном и так, дифференциацией зеленого черного и пурпурно-золотого, создать цветовой коррелят к драматургическому замыслу праздника.

У лестницы, тот же что и 1-го мая хор. Наверху «господа». Плакат. — «Пролетариям нечего терять кроме цепей» — Едва ли удачное заимствование из техники кинематографии. Рабы стремятся вверх. Парижская коммуна. Поперек лестницы и вдоль ее подножья премя узкими синими лентами — солдаты Версальцев. Гибель коммунаров. Вдоль фасада встают густые столбы дымовой завесы, в черном дыму, пронизанном фиолетовыми лучами прожекторов — погребальная пляска женщин. Комический выход «деятелей 2-го Интернационала», лысых с огромными бутафорскими книгами в руках. — Господа вверху, рабочие внизу, тонкая нипочка интеллигенции посередине — пространственный символ, вернее аллегория! Трубные сигналы и плакаты возвещают войну. Из рук в руки плывет огромное красное знамя. Слуги господ разрывают его и бросают вверх лохмотья. И вот после неистовых криков среди внезапной тишины на огромной площади

---

Гуго Варлиха. Участники — члены рабочих клубов, союз коммунистической молодежи, красноармейцы, матросы, актерские школы. Всего до 4000 человек.

голос одного, одного человека: «Как разорвано сейчас это знамя так будут разорваны войной тела рабочих и крестьян. Долой войну!»

Как видно в дифференциации слова и движения достигнуто многое. Звуковые контрасты позволяют слышать единичные голоса. Пользование четырехжды расчлененной площадкой дает возможность вести одновременно контрапунктовые, часто противоположные по направлению, сцены. Дальше!

Война 1914 года. Тянутся ряды солдат. Проезжают обоз, пушки («настоящие»). Негодование хора растет. Он останавливает солдат, с ними вместе взбегают вверх. Пронесаются ощепиненные автомобили («настоящие»). Орел, висящий над фронтоном, падает; на его месте плакат Р. С. Ф. С. Р. Фанфары предвещают нападение врагов.

И тут начинается своеобразный рост «реального» пространства. Площадь у биржи уже не только сценическая площадка, это — осажденная страна, Р. С. Ф. С. Р. Она оживает вся. На ростральных маяках перед биржей вспыхивают длинные языки огня, красноармейцы уходят куда то через мост на встречу неприятелю. Враги — за спиной у зрителей, над рекой. Там в ночной темноте, — сумасшедшая переключка сирен (с миноносцев у Невы). Пушечные выстрелы из крепости. И вот победа. На парапетах биржи — фигуры девушек с золотыми трубами. С биржевого моста через площадь парад кавалерии, артиллерии, пехоты — победоносное возвращение войск. Блокада прорвана. С «приплывших из за моря» кораблей полукруглыми сходами от Невы к зданию биржи тянется шествие народов мира. Фейерверк.

Очевидна разница между пространством в театре и тем как оно было истолковано в празднестве 19 июля. Если в театре сценическая площадка сама по себе нейтральна и получает условные значения и при том

любое количество значений в зависимости от развития действия, то место действия в празднестве имеет свое абсолютное, независимое и неизменное значение, оно — священо: алтарь, паперть, кальвария.

Правда, этой последней трансцендентной реальности в празднестве 19-го июля достигнуто не было. Площадь биржи ведь не освящена ни культом ни традицией, но поскольку она была ассоциирована с реальным понятием (осажденной страной) и жила и всеми воспринималась как неразрывная с ним, постольку, кажется мне, проблема пространства в празднестве была разрешена 19 июля так же удачно, как 1 мая проблема времени.

В тот же день была сделана попытка перехода от иллюзорного актерского действия к реальному, «настоящему». В празднества были введены «настоящие» автомобили и пушки. Войска проходившие церемониальным маршем совершали свое «настоящее» движение, даже в явно иллюзорное шествие народов мира были введены представители «настоящих» профессиональных союзов и бутафорские значки чередовались с подлинными эмблемами цехов.

Но в общем соединение осталось механическим и попытка была в сущности неудачной.

Некоторый шаг по этому пути, правда в специальной и ограниченной области, был сделан несколько недель спустя на празднике интернационала в красносельских лагерях \*).

Общий ритуал празднества остался тем же, что и 19 июля, даже часть бутафории была перевезена оптуда. Коренная разница заключалась в том, что вместо ровной мостовой для «зрителей» и возвышенной пло-

---

\* ) Организатор Г. Е. Горбачев и Управление Запасных войск Режиссер Пиотровский. Музыка Стрельникова. Участники красноармейцы Красносельского лагеря. Всего 2000 чел.

щадки для актеров, как у биржи, здесь был скат холма для первых и равнина — для вторых. Выписываю дальнейшее из современной рецензии («Опыт театрализации военного маневра». Жизнь искусства № 540).

«Огромное пространство уже чуть побуревшего поля. Ниже — широкая низменность. Там — небольшая дощатая эстрада. Совсем внизу — неподвижная лента спокойного озера.

Фанфары. Начинается действие. Оглядываемся. Многотысячные зрители разместились по склонам природного амфитеатра. Группы актеров на эстраде и целая масса кругом нее.

Постепенно в действие втягиваются все новые и новые цепи людей. Они волнуются, жестикулируют и движутся, ропщат и угрожают.

Но вот недовольные оппеснены всадниками ненавистной силы. Оппеснены и смяты.

Но они не унывают. Через трупы поварищей снова бегут они вперед. И когда напряженность действия вот вот достигнет своего предела — тогда стремительно разворачивается театрально задуманный военный маневр, неотвратимый *raison d'être* всего спектакля: Бой.

Налицо весь реквизит боя. Импровизованные окопы, живая цепь бойцов, перебежка, трескотня ружейных выстрелов.

Тяжело громыхает где-то сзади артиллерия. Две линии противников — друзей и врагов народа развивают узел нехитрой завязки и вдруг — кавалерийская атака. Ошеломительная по неожиданности, сокрушительная по действию. Победа. Маневр закончен. Начинается парад. Пустеет амфитеатр: это зрители готовятся к церемониальному маршу и привычно, не торопясь, втягиваются в воронку, живой струей вытекающую со склонов вниз, где командный состав начальствующие лица».

Очевидно туп все дело в том, что в празднество как органическая часть действия, был введен настоящий военный маневр и в заключение — парад всех присутствующих. Опыт я считаю удачным, но, повторяю, он был произведен в узкой области, там, где организованные праздничные движения всегда были более всего развиты. Вообще же проблема реального, обрядового действия, основная для празднества, так и не была разрешена. Отдельные элементы его попадались в манифестациях и военных торжествах разных городов Республики (В одну из петербургских манифестаций была введена присяга профессиональных союзов ударом молота по наковальне). Но объединения и завершения элементы эти не нашли.

Наоборот. Развитию массовых празднеств начал угрожать тупик.

Уже празднество 19 июля при всех технических преимуществах своих невыгодно отличалось от первомайского громоздкостью эффектов и запутанностью ритуала. Простой символ освобождения труда затерялся здесь среди мелких подробностей. Еще опаснее были все увеличивающиеся масштабы празднеств.

Довести до крайности все эти противоречия было суждено празднеству 7-го ноября: «Взятие Зимнего Дворца» \*).

Разыгрывалось оно на Дворцовой площади. Зимний дворец, вообще говоря, изумительное место для празднеств, здание, освященное историей. Но, лишенный всяких горизонтальных плоскостей, он не может непосредственно служить сценической площадкой.

---

\* ) Организатор Д. Н. Темкин. Режиссеры Евреинов, Кугель, Н. Петров. Художник Анненков. Музыка Гуго Варлиха. Участники до 6000 человек.

Поэтому в противоположном конце площади была построена деревянная эстрада и не одна, а две, соединенные мостиком.

Одна для красных, для белых другая. Намечавшийся уже ранее принцип контрапунктового действия на расчлененной площадке достиг здесь своего высшего развития.

К сожалению одновременно же он был в корне надорван введением переменного освещения площадок. Пока одна площадка живет, другая погружена во мрак. Гаснет первая, на полукрике, полужесте, — выплывает из темноты вторая. Непрерывность праздничного действия, так счастливо найденная при первом же опыте, была здесь сломана. Не «мистерия», а мелькания кино-фильмы. Одновременно должен был рушиться единый хор, обращенный в полпу статистов.

Сюжет праздника, — события непосредственно предшествующие октябрьской революции. Появление Корнилова, ударные батальоны, Керенский. Все это слишком конкретно, чтобы стать символом.

Но вот приближается атака Зимнего дворца. Одновременно и счастливая выдумка и острая неудача. Окна Дворца зажглись, он ожил. Какое развитие идеи реального живого пространства! Да, но введение его в действие случайно, оживление его не мотивировано предшествующим действием, целиком развивавшимся на двух противоположных площадках. Перенос фокуса внимания на претий предмет был слишком внезапен, чтобы иметь успех.

Все же заключительная атака освещенных факелами автомобилей была несомненно эффектна. Эффектным и в известном смысле величественным было и все зрелище, в особенности фантасматические, пылающие в ночи огнями огромных рампы города, постройки Анненкова.

Но в общем праздник 7 ноября несомненный срыв традиции празднеств, доведение до абсурда некоторых линий их развития.

Конечно, неудача могла быть случайной. Грандиозные размеры связавшие на этот раз замысел авторов могли быть преодолены при следующем опыте. Запутанный сюжет упрощен.

Но роковой порок таился в другом. До сих пор я сознательно не ставил вопрос о взаимоотношениях «зрителей и актеров в празднестве», вопрос о настоящих его участниках. Ведь действующие и говорящие «актеры», атакующие войска, манифестанты, — все это несомненно активные участники празднества. А раз число их достигает многих тысяч, по ясно, что даже не принимая во внимание пассивно сидящих зрителей, (ведь зрители бывают при всяком общественном действии) мы имеем дело с внушительным празднеством, где все — участники. И не должно смущать нас то, что движения этих участников строго регламентированы, что выходы их определены сигналами, звонками, телефонными командами режиссеров. Без регламентации нет ритуала, а — огромная сравнительно с французскими, например, торжествами организованность петербургских празднеств только неизбежное отличие празднеств класса массовой организации — пролетариата.

Весь вопрос в том, насколько сознательно действуют организованные для празднества массы. И здесь празднества 1920 года несомненно шли по ложному пути. Мобилизовать совершенно неподготовленные рабочие клубы, привести под командой воинские части, — и в неделю подготовить их к действию, — это действительно может привести к механичности, к плац-параду, убить живой дух празднеств. Чтобы избежать этой опасности необходимо сделать подготовку празднеств длительной,

---

перенести ее в самые ячейки слагающегося быта, в рабочие клубы.

Попытка осуществить это была сделана прошлой зимой при подготовке праздника Парижской Коммуны. К сожалению, не своевременно. В эти дни город был потрясен иной огромнейшей трагедией. 18 марта в день намеченный для праздника, начался штурм Кронштадта.

*Адр. Пиотровский.*

---

---

---

## НАРОДНАЯ КОМЕДИЯ.

Восьмого января 1920 года в Железном Зале Народного Дома открылся театр, за два года своего существования воплотивший реально многое из того, что казалось столь нужным группе театральных мечтателей Студии и Журнала Доктора Дюпертутто и осталось недостижимым в те, далекие от нас теперь, времена. Ряд факторов принимал участие в создании театра: энергия и воля одного лица, объединившая в театре экспериментальных постановок немногих участников студии, предложение услуг театру работниками цирка, наконец новый зритель, пришедший в театр, в работе с которым народный театр мог сделаться единым национальным театром так же, как в семнадцатом веке народный французский театр Молвером объединен был во всенародный.

Теоретическая мысль, работавшая последнее десятилетие над проблемой единого зрительного зала, точно определяла и опорные пункты народного театра. Реформа театрального помещения с восстановлением некоторых особенностей античного театра; в плане актерской техники — импровизация, замена жизненного переживания чувством эмоций зрителя и игры на них до каботинажа и изошренность движений до акробатизма; наконец, репертуар, построенный на актерском мастерстве, а не на тексте пьесы и, с одновременным применением техники актера на старых пьесах, создание собственного репертуара театра лишь ему присущего, современного и тесно связанного с лучшими театральными традициями прошлого.

Реформа театра Железного Зала не коснулась размещения зрителей. При всем известных условиях жизни последних лет нельзя быть может этого и требовать, но необходимо подчеркнуть, что очень плохая акустика бывшего буфета Народного дома и неудобные места сыграли не последнюю роль в случившемся неуслышании зрителями и самого текста пьесы и ее сценического выражения. Много лучше обстояло дело с архитектурой площадки для игры. Помост, вышиной около двух с половиной аршин, шириной — четырнадцать и глубиной — шесть, образовал основу места игры. Три ступени ведут на просцениум (три грани шестиугольника), суживающийся в публику и боковыми лестницами соединяют сцену с зрительным залом. В центре сзади, закрытые выдвинутым занавесом, две — площадки нижняя и верхняя, образующая второй этаж сцены. По бокам занавесы одного цвета с центральным, идущие полукругом и к краям сводящие площадку почти на нет. Наверху, обрамляющая занавес зубчатая полоса и над ней небольшой балкон. Боковые ложи, свисающие над площадкой, использованы для оркестра и световых эффектов. Над площадкой ряд софитов, составляющих единственное постоянное освещение сцены. По краям главной площадки два столба, поддерживающие тяги невысокого (три аршина) раздвижного занавеса\*). Таковы конструктивные формы театра, резко порывающего с принципами устройства барочной сцены.

В поисках за нужной ему актерской техникой, театр обратился к цирку, донесшему, благодаря своему консерватизму, до наших дней изошренную технику

\*) Описанная сцена была основной. Для некоторых работ летнего сезона 1920-го года, была использована фотосценическая коробка б. Зоологического сада («Приемыш», «Работяга Словоотков», «Последний Буржуй») Летний сезон 1921 года труппа играла на открытой сцене — площадке сада Народного дома.

движения и пленительное искусство каботинажа. \*) Целью С. Э. Радлова было слить воедино актерскую и цирковую массы и, используя технику тех и других, создать единый спектакль. Объединяющей являлась импровизация, которой не боялся клоун, и которая в конце концов никогда не оставалась чуждой актеру. Цирковой элемент вошел в труппу в лице наездника и воздушного гимнаста Сержа, клоуна и партерного акробата Дельвари, акробата Таурека, трансформаторов Эрнани и Алексона, человека-каучука Карлони жонглеров Вильямса и Алекса и японца Такошимы, музыкального клоуна Боба (Козюков), куплетиста Неведова и шпалмейстера П. И. Александрова. Актерскую группу составляли опытные К. Э. Гибшман, Л. Д. Басаргина и Н. Э. Казанская; бывшие комедианты, студии Мейерхольда Глинская, Елагин и Чернявский; актеры Бриф, Головки, Жолкевич и пришедшие позднее Е. Д. Головинская и К. М. Миклашевский, наконец способные ученики студии Народной Комедии Григорьева, Кумейко и другие. Скептицизм, встретивший в свое время идею объединения театра и цирка объясняется существующим убеждением в какой-то противоположности техники актера и работника цирка. На наш взгляд это мнение должно быть незамедлительно пересмотрено. Театр и цирк—разветвление одной и той же традиции актерства. Надоело указывать на значение слова *histrion*, на акробатическую технику комиков *dell'arte*, на д'Арбеса, выступавшего попеременно

\*) Ю. Анненков (Дом Искусства № 2. Театр до конца) ошибается, полагая, что театр Народной Комедии вырос из Мюзик-холля. Акробатизм Мюзик-холля всегда является пособным световому или механическому трюку. Что же касается каботинажа и импровизации, то эти приемы цирка всегда были чужды Мюзик-холлю, более того: работа циркача на эстраде мюзик-холля очень часто убивает в нем саботинга и импровизатора (см. «Любовь к трем апельсинам» 1915 А. Р. о провинциальных цирках).

в бытовых комедиях Гольдони и театральных сказках Гоцци, наконец на Дебюро — уместен лишь вопрос: о каком актере идет речь. Трудно конечно найти много точек соприкосновения в технике клоуна и ученика Станиславского, но несомненно, что Живокини, Варламов и Жорж Дельвари связаны общей традицией игры и одинаково далеки актеру психологического театра. Впрочем, в первые дни театра несомненно чувствовались тяготение акробата к быстрому но короткому номеру и стремление актера к медленному темпу длительного спектакля. Ряд написанных для театра пьес \*) где цирковой номер или являлся завершением напряженности действия пьесы не нарушая ее сценической композиции, или же сознательно получая значение вставности номера (роль аналогичная интермедиям Мольера и Гоцци — перебой впечатления для дальнейшего восприятия действия) дал возможность быстро спереть эту грань. В дальнейшем акробатизм органически влился в действие, и труппа театра составила настолько единый по технике коллектив, что акробатизм и актерство исполнителя просто не поддавались дифференциации («Проделки Смеральдины», «Любовь и золото»).

Репертуар театра, помимо его служебно-технического значения вырабатывался под влиянием нескольких традиций, связанных, впрочем, общим признаком традиций народного театра.

Ряд пьес сложился под влиянием итальянской импровизованной комедии. Комедия масок, теоретически блестяще разработанная В. Мейерхольдом и Вл. Соловьевым, не нашла с первых шагов серьезного сценического исполнения и реально была воплощена

---

\*) Ю. Анненков (ibid) находит неправильным писать пьесы для Сержа или вообще для определенных актеров. Последнее время опять забыли, что во время расцвета театра писались пьесы для актеров, а во время упадка — существовали актеры для пьес.

или эпигонскими спилизационными театрами (Камерный) или театрами миниатюр, использовавшими в свое время моду на арлекинов. При этом, усвоены были лишь некоторые фигуры (скорее костюмы) комедии, практикованные к тому же в слащавой манере свойственной началу XIX века и ничего общего с комедией масок не имеющие. Встречающееся часто теперь непереносимое отношение к италийской комедии в большинстве случаев объясняется указанным выше фактом.

Работая над пьесами типа dell'arte театр использовал лишь приемы, составляющие главную ее ценность: сценарий, традиционное соотношение масок, композиция фигур на площадке, слово как завершающий момент напряженности действия, и наконец импровизация, т. е. комбинирование ряда сценических приемов, заранее известных \*). Традиции театра масок выразились пьесами Сергея Радлова «Невеста Мертвеца», «Обезьяна-Доносчица» и «Удачный Обман» и отчасти комедией Вл. Н. Соловьева «Проделки Смеральдины» и К. М. Миклашевского «Шестеро Влюбленных» \*\*).

\*) Импровизация в театре только так и понимается. Ю. Анненков напрасно считает ее случайным элементом.

\*\*\*) «Невеста мертвеца или Свадьба хирурга», цирковая комедия Сергея Радлова (Банкир Морган-Александров, Доктор-Гибшман, Цанни-Боб, Бабушка Елизавета-Серж, Дочь банкира-Лиди, Матрос-Дельвари, Носильщики-Вильямс, Алекс, Такошима, Таурек. Костюмы и Декорации В. М. Ходасевич. Постановка автора) 8-го января 1920—открытие театра. «Обезьяна-доносчица» комедия Сергея Радлова (Мессер Никий-Гибшман Капарина-Аполлоне, Бригелла-Дельвари Ж., Эулария-Глинская, Труффальдино-Елагин, Цанни-Боб, Джимми-обезьяна-Серж) 15 февраля 1920 г. «Воздушное похищение или Удачный обман» Италийская комедия по сценарию XVIII в. (Панпалоне — Гибшман, Диана — Лундышева, Аурелия-Григорьева, Доктор-Александров, Олоардо-Бриф, Сильвио-Головко, Смеральдина — Головинская, Ковиелло-Кумейко, Ар-

Раз приняв в свой репертуар комедию масок, театр не мог пройти мимо одного из преломлений упомянутой традиции: репертуара Дебюро и выросшей из него цирковой комедии и пантомимы. Репертуар театра Funambules и сходный ему, прежде всего получил доступ в свободных композициях на темы Дебюро («Вторая Дочь Bankира» и «Пленник» С. Э. Радлова), затем в виде разверстки цирковых пантомим «Медведь и часовой», «Семь разбойников») и наконец в поставленных пантомимах самого Великого Баптиста «Пьеро ревнивец» и «Арлекин-Скелет». Исключительный исполнитель необычайно острый для своего времени пантомим был найден в лице акробата Сержа, изумляющего своей технической и чисто внешней буффонадой (по существу он не буффон) в цирковых комедиях, а в творениях Дебюро поднимающегося до высшей степени творчества комедианта-гротеска. В превосходно сделанной пантомиме «Арлекин-Скелет» ужас Пьеро передается Сержем фейерверком кульбютов и салтоморпале по существу комических, но странным образом подчеркивающих приход гостя с того света \*).

---

лекин—Серж, Бригелла—Алексон, Стража—Такошима и Матвеева. Костюмы по эскизам Е. П. Якуниной. Постановка С. Э. Радлова) 7 декабря 1921 г.

«Шестеро влюбленных» комедия К. М. Миклашевского (Доктор—Гибшман, Труффальдино—Алексон, Оливетта—Головинская, Цанни—Серж, Финоккио—Головко; Капитан—Бриф, Дочь Труффальдино—Жолкевич) 10 января 1922 г. Пьеса К. М. Миклашевского представляет скорей обработку литературной италийской комедии, со сложной психологической мотивацией не свойственной этому виду сценических представлений. О пьесе Соловьева см. ниже.

\*) «Вторая дочь Bankира», комедия Сергея Радлова (постановка Автора 20 февраля 1920 г. «Пленник» комедия в 2-х действиях Сергея Радлова (Пленник—Дельвари, Евнух—Серж, Султан—Гибшман, Заира—Глинская. Декорации и костюмы В. М. Ходасевич. Поста-

Построенная на сценарии цирковой пантомимы комедия Радлова «Султан и чорт» \*) приобретает особый смысл в силу введения персонажей русского балагана—купца и его приказчика Егорки и, благодаря перенесению действия в сказочный восток, получает характер феерических представлений Марсова поля. Восточный колорит обострен появлением негров и японского принца—жонглера Такошимы—элементами современной экзотики.

В этой пьесе особенно развешивается талант буффона Дельвари, и акробатическая техника Сержа, предел достижений которого в этой области остается пока скрытым.

---

новка автора) 30 июня 1921 г. (Зоологический сад). «Медведь и часовая»—цирковая комедия в I д. (Капрал—Александров, Солдаты:—Серж, Козюков, Головки, Алексеев, Грузов, Маркипантки:—Головинская, Лундышева, Яцкевич, Козюкова, Григорьева, Матвеева. Турки—Такошима, Карлони, Медведь—Гаврилов). Ноябрь 1920 г «Семь разбойников» одноактная драма по старинному сценарию (Вампа—Бриф, Матеа—Александров, Разбойники:—Нефедов, Рагуль, Гаврилов, Козюков, Строд; Лорд Уошилинг—Елагин, Мисс Нелли—Головинская, Сулейман—Алексон, Начальник пограничной стражи—Головки, Пепино—Серж, Розина—Кумейко, Служанки—Яцкевич, Григорьева, Козюкова, Матвеева). Ноябрь 1921 г. «Пьеро—ревнивец» пантомима Дебюро (Пьеро—Серж, Арлекин—Миклашевский, Кассандр—Елагин, Коломбина—Глинская, Доктор—Головки) Лето 1921 г. Эстрада в саду Народного дома. «Арлекин—Скелет» Пантомима Дебюро (Пьеро—Серж, Арлекин—Миклашевский, Кассандр—Алексон, Доктор—Александров, Скелет—Карлони, Коломбина—Головинская. Костюмы В. М. Ходасевич) Ноябрь 1921 г.

\*) «Султан и чорт» комедия в двух актах Сергея Радлова (Султан—Гишман, Заира—Шлюммер, Селим—Козюков, Паша—Александров и Апполонс, Купец—Елагин, Егорка—Дельвари, Чорт—Серж Негры—Алекс и Вильямс, Фея—Глинская. Постановка С. Э. Радлова. Декорации и костюмы В. М. Ходасевич.) 16 апреля 1920 г. Работяга Словопеков) Пьеса М. Горького (Словопеков—Дельвари Ж. Жилец нижнего этажа—Гишман, прачка—Глинская. Постановка С. Э. Радлова, декорации В. М. Ходасевич) 30 июня 1920 г. (Зоологический сад.)

Интересная попытка театра возродить на сцене политическую сатиру потерпела крушение по внешним условиям. «Работяга Словопеков» был снят с репертуара после третьего представления по причинам независящим, а поставленный вскоре «Последний Буржуй» К. Миклашевского имел успех скорее по выступлению в одной из главных ролей клоуна Дельвари и К. Э. Гибшмана, чем в силу своего идейного содержания. Впрочем работа в области политической сатиры могла интересовать театр лишь при возможности свободного выбора темы и понятно почему в дальнейшем театр отказался от этой работы \*).

Отмеченные работы, будучи сами по себе очень краткими (максимум два акта) не могли составить каждая целый спектакль. Нередко были случаи механического соединения их с дивертиссментом и даже с пьесами, исполнявшимися другой труппой. Поэтому понятно стремление театра применить созданную им технику к большим пьесам классического репертуара С. Э. Радловым были поставлены. «Виндзорские проказницы» Шекспира и «Деревенский судья» Кальдерона и, вошедшим осенью 1920 г. в театр Вл. Н. Соловьевым «Господин де Пурсоньяк» Молвера.

Несложная фабула, элементарные сценические мотивы (ревность, обман, похищение), близкие подготовленной предшествующей работой публике, наконец возможность применения шуток, свойственных театру, объясняют выбор «Виндзорских Проказниц» \*\*). В этой

---

\*) «Последний Буржуй» Комедия в 2 дейст. К. М. Миклашевского (Излишин—Гибшман, Меркурий—Дельвари Ж. Апаш—Анненков. Постановка автора) июль 1920 г.

\*\*) «Виндзорские проказницы» комедия В. Шекспира в 13 кар. с двумя цирковыми интермедиями (Фальстаф—Гибшман, Бардольф—Карлони, Ним—Дельвари Ж. Пистоль—Головко, Робин—Дельвари О, Шелло—Эрнани, Эванс—Алексон, Слендер—Елагин, Мисприс Педж—Жолкевич, Мисс Анна—Глинская, Форд—Чернявский, Мист-

постановке быть может впервые в России были сохранены основные элементы архитектоники пьес Шекспира—непрерывность действия, чередование отдельных сцен и пользование тремя планами (просцениум, площадка и второй этаж). В очень ровном исполнении особенно оказались ценными достижения Басаргиной (миссис Форд) Алексона (Эванс) и Козюкова (Слемиль). Некоторая сухость исполнителя роли Фальстафа (Гибшман) была причиной тому, что пьеса не вполне доходила до зрителя в моменты, пребывающие чистой буффонадой.

До большой высоты поднялось представление пьесы Кальдерона «Деревенский судья» (Саламейский алькад \*) и тем неожиданней что в данном случае это был первый опыт подхода театра к трагедии. Режиссерская композиция выразительная до лаконизма и четкость и сила актеров (Бриф, Головинская, Григорьева, Головкин, Гибшман, Лундышева, Серж) дают реальный пример громадного роста театра за два года его существования. Трагедия как одна из самых элементарных у Кальдерона близка народному зрителю, но и очень трудна современному исполнителю. Тем показательнее оказался спектакль \*\*).

---

рис Форд—Басаргина, Фентон—Бриф, Каюс—Анненков, Квикли—Грицевич, Хозяин гостиницы—Александров, Слуги гостиницы—Серж и Таурек, Слуги Форда—Лемешов и Такошима. Костюмы декорация и бутафория В. М. Ходасевич. Музыка Ю. Г. Ван—Орена. Постановка С. Э. Радлова) 12 ноября 1920 г.

\*) «Деревенский судья» драма в 3 действиях Кальдерона (Король—Алексон, Дон Лопе—Горный, Дон Альвар—Головкин, Капрал—Александров, Реболеда—Нефедов, Искорка—Лундышева, Педро—Бриф, Хуан—Козюков, Изабелла—Головинская, Инесса—Григорьева, Дон Мендо—Гибшман, Нуньо—Серж, Регистратор—Гаврилов. Постановка С. Э. Радлова)—10 ноября 1921 г.

\*\*) См. Жизнь искусства от 2 ноября 1921 г. (818) А. Пиотровский. Кальдерон в театре народной комедии.

Постановка В. Н. Соловьевым своей пьесы «Проделки Смеральдины» \*) тоже должна быть отнесена к большим спектаклям театра. Драматургическое стремление Соловьева — создание условного театра, лежащего вне психологической мотивации — приводит к тому, что на первый взгляд пьеса кажется лишенной всякого стержня, сменой сцен вне причинной связи друг с другом. Ряд театральных эпизодов как бы набегают друг на друга вплоть до известного момента, когда волей автора случайность дает развязку комедии. И в данной комедии своеобразный совершенно скрытый закон определяет завязку — действие и развязку. Но железная логика схемы большинству становится ясной лишь по окончании спектакля. Вот почему разверстка автором сценария в большую пьесу народного театра очень рискованна. Слишком трудно зрителю, да вдобавок еще неискушенному, следить за будто-бы ничем не связанными перипетиями комедии, растянутой на три часа. Чем более скрыта схема, тем труднее для восприятия зрителя каждая лишняя минута. Будь «Смеральдина» развернута в небольшую пьесу, она могла бы служить образцом произведений этого рода.

Фарс Мольера «Господин де Пурсоньяк\*\*») был трактован режиссером как комедия-балет. В связи со

\*) «Проделки Смеральдины» (Маркиз Гасконец Величавый) итальянская комедия в 9 картинах текст Вл. Соловьева (Маркиз—Чернявский, Панталоне—Елагин, Диана—Жолкевич, Аурелия—Казанская, Одоардо—Бриф, Доктор—Нефедов, Смеральдина—Басаргина, Пиколо—Гибшман, Арлекин—Дельвари Ж, Бригелла—Козюков, Дьябло—Серж, Малатеста—Таурек, Постановка Вл. Н. Соловьева Музыка Ю. Г. Ван-Орена. Декорации, костюмы и бушафория—по эскизам Е. П. Якуниной.)

\*\*) «Господин де Пурсоньяк» комедия в 3 действиях Мольера (Оронт—Алексон, Юлия—Лундышева, Эраст—Головко, Пурсоньяк—Гибшман, Сбригани—Миклашевский, Нерина—Головинская, Доктора—Александров и Бриф, Люсетта—Казанская, Швейцарцы—

своим пониманием сценического стиля Мольера Вл. Н. Соловьев отказался от многих технических возможностей исполнения и представление получило характер камерный. Но несмотря на превосходную постановку отдельных сцен, занимательно задуманную интермедию и блестящее исполнение К. М. Миклашевским роли Сбригани—спектакль не был принят народной аудиторией первого представления, хотя имел большой успех у приглашенных на генеральную репетицию.

Неожиданный и мало удачный перебой внесли спектакли посвященные водевилю. Нет сомнения, что эта театральная форма во Франции одно время была и народной. Но русский водевиль, представленный водевилями Каратыгина «Три жены на прокат» и «Расстроенный настройщик» \*) характерен для мещански-буржуазной публики 40-х годов. Что же касается чепухахактной комедии Лабиша «Путешествие Перришона» \*\*), то и на своей родине этот автор, завершающий эпоху водевиля, писал, конечно, не для народного зрителя. К тому же водевиль, как редко другая форма, связан с ранговым театром и фотосценической коробкой и, примененный в чуждых ему конструктивных условиях, погонул, несмотря на ста-

---

Кумейко и Такошима, Полицейский—Алексеев, слуги просцениума—сотрудники Н. К. Постановка Владимира Соловьева, Музыка—Ю. Г. Ван—Орен. Декорации, костюмы и бутафория—В. М. Ходасевич. 30-го сентября 1921 г. Генеральная репетиция—1-го июня 1921 года.

\*) Лето 1921 года.

\*\*\*) «Путешествие Перришона» — комедия — водевиль Лабиша (Перришон—Миклашевский, Г-жа Перришон—Казанская Генриета—Гинтылло, Мажерен—Гибшман, Арман—Серж, Даниель—Бриф, Полковник—Нефедов, Хозяин опея—Александров, Жан—Козюков. Постановка С. Э. Радлова и Г. Н. Гурьева. Декорации Е. П. Якуниной)—Октябрь 1921 г.

рания режиссера и исполнителей — разговорный комизм превратить в комизм сценических положений, а художника — разрешить проблему павильона на открытой площадке. Для театра эти работы получили значение заполнения репертуара, как и случайно промелькнувшие «Ревность Барбулье» и «Летающий лекарь» Мольера (лето 1921 г.), а также комедия Гоголя — «Игроки» (ноябрь 1921 г.)

Таким образом в упомянутых постановках театр народной комедии брал ту или иную традицию или преломив ее в себе через драматурга или же (если это была готовая пьеса старого репертуара) находя свое сценическое истолкование. Но подход театра к мелодраме как одно из ответвлений его репертуара настолько значителен, что его необходимо рассматривать как совершенно новый, неизведанный до того театру вообще путь. Как содержание итальянской новеллы, драматургическая концепция Марло и конструктивные особенности сцены послужили Шекспиру опорным пунктом для многих его пьес, так и здесь — детективный роман, схема мелодрамы и площадка для игры указали пути идя которыми театр нашел свой репертуар. Отсутствие чисто литературных достоинств, прямолинейно развивающаяся интрига с моментом высшей напряженности финала, группа предустановленных персонажей и сценических положений и благополучный конец с момента возникновения мелодрамы обеспечили ей успех и неизменную любовь народного зрителя. В свое время Вл. Н. Соловьевым отмечена, а недавно В. Шкловским обстоятельно изложена основа драматургической разработки мелодрамы заключающаяся в чередовании драматических положений попеременно с комическими, сопровождающими первое как известный аккомпанимент. Эта фактура мелодрамы доведена С. Э. Радловым до совершенства, авторам старой мелодрамы

оставшегося неизвестным. Если в «Приемьше» \*) до некоторой степени повторяет соотношение драматизма и комизма старой мелодрамы, освеженные впрочем введением акробатического элемента и по новому показанными массовыми сценами, то драматургическое построение мелодрамы «Любовь и Золото» \*\*) является совершенно новым достижением в этой области. Чисто комический эффект здесь редок и сопутствует интриге лишь в моменты наивысшего напряжения действия (моменты переодевания второго акта и финал третьего). Заменен он введением эксцентрика, связанного с действием лишь внешне и по существу играющим роль зрителя на сцене. Этот прием известный романтикам (Л. Тик «Коп в сапогах» Гофман «Принцесса Бландина») повторенный А. Блоком (Балаганчик) в плане гротеска, и всегда применявшийся цирком под именем реприза, использован в пьесе с громадным мастерством.

Режиссерская работа над пьесой очень характерна для театра. Пьеса репетировалась не по тексту, а лишь по сценарию, Одновременно с работой над актером и размещением персонажей на сценической

\*) «Приемьш» пьеса в 3 д. Сергея Радлова (Фурси—Александров, Серж—Серж, Дядюшка Фурси—Чернявский, Люси—Глинская, Суарес—Эрнани, Лабинет—Гибшман, Доктор—Елагин, Апаш—Бриф, Хозяин ресторана—Алексон, Его жена—Козюкова, Лакеи: Козюков и Вильямс; полицейские—Карлони и Таурек, Девушки: Дельвари и Николаева. Декорации В. М. Ходасевич, постановка автора)—8 августа 1920 г. (Зоологический Сад.)

\*\*) «Любовь и Золото» мелодрама в 18 карт. Сергея Радлова, (Дюваль—Чернявский, Адриенна—Глинская, Иветта—Гинтвилло, мать ее—Казанская, Рене—Бриф Злодей: Аненков и Головки. Апаш—Алексон, Граф—Елагин, Прилебатель—Гибшман, обыватель—Дельвари Ж, Префект полиции—Александров, контролер—Таурек, Полицейский—Карлони, Сыщик—Эрнани, Старик—Нефедов, матрос—Кумейко, нищие Козюков и Такошима. Декорации, костюмы, бутафория В. М. Ходасевич, музыка Ю. Г. Ван-Орена, постановка С. Э. Радлова.) 30 января 1921 г.

площадке сочинялся текст пьесы или скорее приблизительное его содержание. С другой стороны отдельные сценические положения возникали в силу особенности площадки, в возможности достижения сценических эффектов, а также определялись теми предметам, которые могли быть использованы в данных условиях. (Дом обывателя и игрушечный поезд, грандиозная сигара в I-м действии; Два этажа задней сцены, как два этажа дома, расположение люков—во втором; Американская гора и решетка набережной со спасательным кругом— в претвем). Персонажи пьесы и сценическое их положение диктовалось индивидуальными способностями исполнителей (мотив переодевания оказался возможным при наличии двух трансформаторов), при общем задании—создания современных театральных масок. Такое сколачивание всего спектакля на сцене, потребовавшее от режиссера-драматурга, актеров и художника исключительной изобретательности, конечно известно было Шекспировскому театру и театру масок. Восстановление этих приемов при данной постановке очень показательно при определении устремлений театра.

Внешние изобразительные средства театра в большинстве случаев создавались В. М. Ходасевич, которой принадлежит и разработка постоянного убранства сценической площадки— по плану С. Э. Радлова. Основной прием театральной выразительности этой художницы—минимальные средства в достижении сценического эффекта—особенно сказались на работах к 3-му действию «Приемыша», в котором несколькими строеными домами была подчеркнута глубина фотосценической коробки Зоологического Сада, в одной из картин «Любви и Золота», где впечатление улицы Парижа было достигнуто чередованием расчерченных белых холстов на фоне синей занавеси и при использовании двух этажей театра в пьесе «Сул-

пан и Чорт». В костюмах, Ходасевич, не в пример господствующему сейчас печению, всегда идет от фигуры актера и от его движения, как основы композиции, (упомянутые пьесы, также «Пурсоньяк» Молбера.) Менее удались костюмы к «Винзорским проказницам» (некоторый педантизм в использовании материалов эпохи Елизаветы) и к пантомимам Дебюро, где не были учтены характерные для масок этого времени движения (Пьеро — плечи и шея, Арлекин — ноги. Бутафория работы Ходасевич проста и также выразительна, как костюмы. Е. П. Якуниной в театре были переданы две работы. Первая из них «Проделки Смеральдины» кажется развитием живописно декоративных традиций принесенных в театр Бакстом и Судейкиным, разработанных быть может с большой остроумной но и с большим эклектизмом, на наш взгляд для комедии масок неприемлемым. При известных достоинствах отдельных костюмов соединены: — традиция театра масок в Арлекине, цирковые костюмы слуг, английский грим и Бригелле, византийский наряд Панпалоне — при романтическом стиле костюмов остальных персонажей. Однако в водевиле Лабиша видно стремление к разрешению чисто театральных задач, особенно в превосходно задуманной конструкции павильона 2-го действия. Последние месяцы ряд постановок создавался без участия художника. Из этих работ монтировки Деревенского Судьи — два станка, соединенные лестницей с полом и верхней сценой — при всей ее простоте оказалась достаточной для режиссерской композиции большой силы и разнообразия <sup>1)</sup>. При самых различных способах убранства сценической площадки, она никогда не занимала доминирующей роли. Актер и зритель

<sup>1)</sup> А. Пиотровский (Жизнь искусства, 818) напрасно приветствует эту монтировку, как разрушение эстетизма. Значение ее самодовлеющее, а не служебное.

два элемента служившие основанием каждой постановки, и над которыми и ради которого шла театральная работа, показавшая за два года многое и научившая еще большему.

Может быть нигде зритель не был столь разединен, как в России. И в работе театра Народной Комедии в особенности выявились две грани русского зрителя для которой должен существовать театр формы. Первый, высоко культурный зритель, наивное восприятие формы которым являлось результатом умственной изощренности и аристократизации духа, редок был раньше и почти исчез теперь. Другой неискушенный, «варварский» зритель был выброшен на поверхность в последние годы. На него столь же обольстительного своей экспансивностью, сколь и безденежного, опирался театр в своей работе. Но пришедший новый жизненный уклад, давая простор частным театральным начинаниям нового мещанства поддерживает материально театры, где народность достигается переделкой драм Лопе де Вега в духе определенной полипической доктрины и тому подобным. Истинный народный театр лишен своей аудитории. И, в день окончания этого обзора, в Железном Зале стучат попоры, разрушающие площадку Народной Комедии.

Неужели и новой русской публике в своем росте суждено пройти долгий путь, варварского скептицизма, духовного мещанства и эстетических капризов прежде чем стать идеальным зрителем всенародного театра? Театральная работа ближайшего времени должна это показать.

*А. Рыков.*

2 февраля 1922 г.

---

---

## СКАЗОЧНЫЙ ТЕАТР КАРЛО ГОЦЦИ И КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА ЛЕСАЖА

(Этюда к истории сказочного театра).

Имя Карло Гоцци, венецианского драматурга XVIII века, неоднократно являлось своего рода лозунгом и программой, поэтическим credo писателей XIX века, стремившихся, в борьбе с реализмом и натурализмом, вернуть театру его прежнюю чистую поэтичность и сценически-действенную силу. Немецкие романтики — Тик и Гофман, впервые «открыли» сказочный театр автора «Турандот» и полюбили в нем все те гротескно-комические черты, которые сознательно устранил в своей переработке «Турандот» Шиллер — классик, также прельщенный театральностью и яркостью совершенно чуждого ему по духу Гоцци. Вслед за немцами заинтересовались театром Гоцци и французы: Филарет Шасль, Поль-де-Мюссэ, Теофиль Готье и другие, так что во Франции сказочный театр венецианца неизменно вспоминался, как только заходила речь о настоящей театральности на сцене. У нас в России — Гоцци особенно посчастливилось. Он определяет целое направление сценического искусства новейшего времени, вышедшее из студии В. Э. Мейерхольда; начальные фазисы которого закреплены теоретически в ряде книжек журнала, носящего название первой пьесы-сценария Гоцци «Любовь к трем апельсинам».

Факт несомненного воздействия Гоцци на художественную жизнь эпохи романпизма и Нео-романпизма ввел его драматическое творчество в кругозор научных исследований, долгое время упорно игнорировавших, в особенности в Италии, значение венецианского ска-

зочника. Однако, несмотря на довольно обширную научную литературу ему посвященную, театр Гоцци до сих пор не подвергался рассмотрению с исторической точки зрения. Драматическая форма театральной сказки, жанра «fiabesque», как окрестили его французы, где сказочное действие сочетается то с пестрой буффонадой масок *commedia dell'arte*, то с inferнально-волшебной феерией — эта форма показалась исследователям столь странной и необычной, что они как то сразу уверовали в полную самобытность венецианского сказочника, и, словно замороженные его внезапным появлением, забыли спросить, откуда он и кто его предки. С легкой руки Филарета Шасля и Поль-де-Мюссэ, впервые познакомивших французов с причудливым обликом чудного паприция — писателя, — Гоцци прослыл «оригинальным гением» без роду и племени <sup>1)</sup>. Согласно интерпретации Вернон Ли, — Гоцци создал «Новое искусство»: «волшебный комический стиль *fiabesque*... зародился в уме доброго, странного, насмешливого и вечно преследуемого духами Карло Гоцци» <sup>2)</sup>. У английского исследователя Дж. А. Саймондса не возникает никаких сомнений насчет самобытности театра Гоцци, и он искренно преклоняется пред его «неиспостижимой изобретательностью и страстным вулканическим талантом» <sup>3)</sup>. Один из лучших знатоков западного театра проф. А. Кестер, детально изучавший историю сюжета сказки «Турандот», считает Фиабы (сказки) Гоцци «совершенно своеобразным литературным явлением» <sup>4)</sup>. Итальянские ученые Герцони,

<sup>1)</sup> Paul de Musset в *Revue de deux Mondes* 1884 г. 15—XI; vol IV. Philarète Chasles, *Etudes sur l'Espagne*. P. 1847, стр. 466, см. также Alph. Royer, *Le théâtre fiabesque de Gozzi*. P. 1885.

<sup>2)</sup> Вернон Ли. Италия т. II, глава о Гоцци; английская книга Vernon Lee «*Studies in the 18-th century in Italy*» вышла в 1880 г.

<sup>3)</sup> John Symonds *The Memoirs of Count Carlo Gozzi* L. 1890. I vol. p. 157.

<sup>4)</sup> A. Köster, *Schiller als Dramaturg*, 1891, стр. 156.

Магрини <sup>1)</sup> — умалчивают о предшественниках Гоцци, почто так же, как и Эрнесто Маззи, наиболее критично настроенный ученый, автор лучшей монографии о Гоцци <sup>2)</sup>. Блестящие характеристики Гоцци, написанные красочным стилем Филиппа Монбе <sup>3)</sup>, а равно их русские перелицовки в «Образах Ипалии» Мурапова <sup>4)</sup> — не затрагивают вопроса о происхождении сценических сказок Гоцци, но все же шумно подчеркивают их оригинальность.

До известной степени Гоцци сам внушил своим исследователям эту веру в свою самобытность, громко утверждая, что «никто не сможет оприцать оригинальности» его театральных сказок.

С той же уверенностью Гоцци заявлял, что драматизируя сказку, он заимствует из повести «только заглавие и некоторые мелочи», но что в остальном абсолютно невозможно «сравнивать его пьесу со сказкой» <sup>5)</sup>. Хотя неосновательность этих последних утверждений была с очевидностью показана А. Кестером, выяснившим, что сюжет «Турандот» почти целиком заимствован из сказки, а не сочинен <sup>6)</sup>; хотя Эрнесто Маззи и установил почное соотношение между «Вороном» Гоцци и одноименной сказкой из сборника Джован Батиста Базиле <sup>7)</sup> — тем не менее облик Гоцци, как «оригинального гения» твердо запечатлелся в представлении его почитателей и исследователей.

<sup>1)</sup> Guerzoni. Il teatro italiano nel XVIII s. 1876 г. Magrini. C. Gozzi e le Fiabe. 1876 и 1883.

<sup>2)</sup> C. Gozzi. Le Fiabe a cura di Ernesto Masi. Bologna 1884. 2 vol.

<sup>3)</sup> Ph. Monnier. Venise au XVIII siècle. P. 1908.

<sup>4)</sup> П. Мурапов. Образы Италии.

<sup>5)</sup> Opere del Conte Carlo Gozzi. Volumi Otto. In Venezia 1772, том I, стр. 119. Opere. Volumi 14. In Venezia 1801 — 1802, том XIV, стр. 24.

<sup>6)</sup> A. Köster, Op. cit, стр. 153.

<sup>7)</sup> E. Masi, Op. cit p. LXXXVII (87); Pentamerone del Cav. Giovan Battista Basile etc Napoli 1674.

Но неужели действительно сказочный театр Гоцци возник вне всякой преемственности, вне всякой традиции? Неужели он первый инсценирует сказку на сценических подмостках, сочетая феерию с гротескными масками импровизованной комедии? Вот вопрос, который нам хотелось бы осветить, путем включения театра Гоцци в определенную сценическую традицию.

Для этой цели нам придется сделать значительное отступление и, на время покинув Италию, заглянуть во Францию, в Париж, где в начале XVIII века живут своей особой жизнью небольшие балаганные, ярмарочные театры. Их судьба не интересна, быть может, для историка литературы — любителя художественного слова, так как на их подмостках не разыгрываются пьесы высокого литературного достоинства. Театр слова представлен во Франции Французской комедией; в ее классическом репертуаре развивается и расцвет словесное искусство как таковое, литературная драма Реньяра, Мариво, Вольтера и Бомарше. Но, наряду с этой сокровищницей литературного гения Франции, существуют в Париже первой половины XVIII века ряд других театров, где умалено значение слова, но где ярко цветет затейливая, смелая, остроумная и изобретательная театральность, в повседневном обиходе которой смешиваются классические грани драматической поэзии и произрастают новые, не литературные, а чисто сценические жанры. Здесь, на сценической площадке претвственных театриков, проявляется бурно и ярко сценический, театральный по преимуществу, гений Франции. Здесь же происходит своеобразная спайка французской изобретательности и остроумия с древними навыками и приемами итальянских комедиантов, в итоге создающая «Итальянский Театр» — (Théâtre Italien), выступающий к середине века, как мощный конкурент «Французской комедии (Со-

médie française), и защищающий театр движения и зрелища, в противовес театру слова.

## 2

В конце XVII века, на парижских ярмарках Saint Laurent и Saint Germain, существовали театры-балагань, где зрители могли видеть представления с дрессированными крысами, панцовавшими балет, ученого попугая — играющего в билльбокэ или же разыгрывающего комическую пьеску совместно с дрессированной собакой. Толпа собиралась сюда посмотреть диких зверей, великанов, канатных плясунов, акробатов и кукольный театр, пантомимы и интермедии в исполнении присяжных прыгунов и канатоходцев. О характере этих пьес можно судить по сценарию, дошедшему до нас в пересказе первых историков французского театра братьев Parfaict — «Силы любви и волшебства» («Les forces de l'amour et de la magie») <sup>1)</sup>. В сущности — это три интермедии, слабо связанные общей нитью интриги: главное здесь игра акробатов, состязающихся в головокружительных трюках, костюмированных под демонов и обезьян. Инфернально-магический элемент здесь лишь рамка для выступлений акробатов.

Балаганьные спектакли видоизменяются, когда на ярмарку попадают комедианты «Старинного Ипальбянского театра», внезапно, по настоянию г-жи де Ментон, закрытого указом Короля в 1697 году. Хотя королевский декрет изгонял ипальбянских актеров из Парижа, тем не менее многие из сочленов актерской труппы не покинули Франции, и продолжали свою

<sup>1)</sup> Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire 1743, 2 vol (par les frères Parfaict) том I предисловие. В русской переделке эта пьеса шла в театре марионеток, устроенном Ю. Слонимской в Пгр. в 1916 г.

деятельность на ярмарочных подмостках. Закрывшие италъянскаго театра пробудило инициативу ярмарочных антрепренеров. Они сочли себя законными наследниками изгнанных комедиантов, овладели их репертуаром и стали присоединять к акробатическим ярмарочным спектаклям отдельные сценки из комедийного запаса италъянцев. Персональное участие некоторых италъянских комиков облегчило эту передачу сценических традиций и осколки италъянскаго репертуара влились таким образом на ярмарку, в самую гущу французской толпы.

«Старинный Италъянский театр», действовавший в Париже с 1680 по 1697 год, мы знаем по сборнику Gherardi <sup>1)</sup>. Шесть томиков пестрых театральных пьес насыщены яркой сценичностью, блистательным актерским действием, фееричной инсценировкой и бесконечными вариациями всевозможных театральных трюков. Игра масок разворачивается в стремительном темпе; магическая палочка Арлекина вызывает диковинные сценические эффекты; декорации, костюм, искусство театрального машиниста, музыка и пение вовлекаются в комическую игру и создают увлекательное зрелище, о котором живописно повествуют гравюры Жилло <sup>2)</sup>. Участие знаменитых комиков вроде Анджело Константини и Марка Романези — создает успех театра, так что для него пишут пьесы и сценарии многие французские комедиографы конца XVII столетия, среди них знаменитый Реньяр.

С перенесением на ярмарку репертуара Gherardi балаганные представления расцветают с новой силой. Как свидетельствует Dagfaict, публика толпой устремилась в балаган смотреть копии с прежних италъян-

<sup>1)</sup> Le théâtre italien de Gherardi etc различные издания начиная с 1691 г. анонимное в 1691, 1694 и 1698 гг. затем в шести томах в 1701 г. и переиздания в 1738 и 1741 гг.

<sup>2)</sup> Gillof. Livre des scènes comiques.

ских представлений «Тогда именно были выстроены на ярмарке настоящие залы для спектаклей, со сценой, ложами и партером» <sup>1)</sup>.

Новые театры становятся опасным конкурентом для театра Французской Комедии и оперы (Académie Royale de musique) сорудники которых вступают в открытую борьбу с ярмарочными увеселениями. Ссылаясь на древние привилегии, дарованные французскими королями, Comédie française добивается издания указов, имеющих целью стеснить и парализовать деятельность ярмарочных актеров. Последние, в свою очередь открывают поход против Французской Комедии, обходя ее запретительные меры всевозможными хитростями и уловками. Эта борьба, нередко переходившая в воинственные столкновения с разгромом лож и декораций ярмарочных театров — затягивается на все протяжении XVIII века и заканчивается только в эпоху Французской Революции, после издания декрета о «Свободе театров» в 1791 году. Различные этапы этой театральной распри богато иллюстрируются многочисленными актами и протоколами в труде Компардона <sup>2)</sup>.

Для историка театра эта борьба балаганов за свое существование весьма любопытна и поучительна, так как из воинствующей конкуренции вырастает целый

<sup>1)</sup> Mémoires etc (par les frères Parfaict) 1743, vol I, p. 11.

<sup>2)</sup> Emile Compardon. Les spectacles de la Foire 2 vol P. (Berger) 1877. О ярмарочном театре, и о комической опере первой половины XVIII века см.:

A. Heulhard. La Foire S. Laurent etc 1878.

Barberet. Lesage et le théâtre de la Foire 1287.

M. Drack. Le théâtre de la Foire, la Comédie Italienne et l'opéra comique (Recueil des pièces choisies) 1889.

A. Font. Favart, l'Opéra comique etc au XVII et XVIII s P. 1894.

M. Albert. Les théâtres de la Foire. 1900.

N. N. Bernardin. La Comédie Italienne et le théâtre de la Foire 1902.

ряд новых жанров сценических спектаклей, из которых многие имеют в дальнейшем крупный успех и продолжают самостоятельно развиваться. Обходя ловкими маневрами указы, инспирированные Французской комедией, ярмарочные драматурги изобретают: *pièces à la muette*, *pièces de monologue*, *pièces à l'écritaux*, *vaudeville*, *revue à couplets*, *comédie en ariettes*, литературно-сценическую пародию, а вместе с тем и «сказочный театр», развивающийся вместе с первыми зародышами комической оперы. Познакомимся вкратце с этой любопытной страницей из истории французского театра.

Первоначально французская комедия запретила представление на ярмарочных сценах «комедий и фарсов». Тогда ярмарочные актеры ставят комедии без единства времени, места и действия, считая, что уклонения от канона классических единств достаточно, дабы обойти дословный смысл запрета. Появляются пьесы вроде «Похищение Елены, осада и пожар Трои» (1705 г.), сочиненная Fuzelier, сотрудником Лесажа на поприще ярмарочной драматургии<sup>1)</sup>. Единства здесь устранены совершенно: события протекают в течение 10 лет, действие прихотливо перебрасывается от стен Трои в палатку Одиссея или же из дворца Приама в комнату Париса. Быстро чередующиеся отдельные картины полны сценического действия и зрелища, облеченного в форму иронической пародии на сцену трагического театра высокого стиля. Задолго до появления романтической школы здесь своеобразно осуществляется освобождение от традиционных форм классической драмы.

Так как пьеса Fuzelier имела все же общую связь и смысл, то Французская Комедия, следующим декретом запрещает вообще всякий «диалог» на ярмароч-

<sup>1)</sup> Переказ у Bernardin Op. cit p. 81.

ных подмостках. В ответ на это — комедианты изобретают «песни-монологи», где Арлекин единолично разыгрывает роли нескольких лиц, или же где один актер говорит за своих товарищей, которые молча мимируют комическую сцену. Новый указ запрещает и монологи на сцене — тогда ярмарочные актеры выдумывают песни «на жаргоне». Они заменяют александрийский стих трагедии — рифмованными, аналогично скандированными стихами, лишенными однако всякого смысла. При помощи этой стихотворной бессмыслицы они создают нелепую, но все же заразительно веселую пародию на высокопарный стиль прагической декламации оперы и драмы.

Последовавший затем запрет «пения и музыки» на сцене ставил ярмарочных комедиантов в весьма затруднительное положение. Они выходят из него изобретением *pièces à l'écriteaux* и *pièces à la muette*. Актер вынимал из кармана сверток бумаги, на котором большими буквами было обозначено содержание комической сцены, показывал этот плакат (*écriteaux*) публике, прятал его снова в карман и разыгрывал затем намеченное содержание одной пантомимой, не произнося ни слова.

В этот момент театральной распри на помощь ярмарочным актерам выступает Лесаж, заручившись сотрудничеством двух второстепенных драматургов-любителей театра: *Fuzelier* и *D'ogneval'*я. Они совершенствуют первый жанр пес *à l'écriteaux* и вводят вместо плакатов, вынимаемых актером из кармана — так называемые «*pancartes*» — афиши больших размеров, которые демонстрируются публике двумя амурами, спускаемыми с потолка на блоках. Лесаж и его сотрудники заменяют затем прозу плакатов — рифмованными куплетами, которые распеваются самой публикой под аккомпанемент небольшого оркестра, на мотивы популярных и общеизвест-

ных арий и песен. За этим следует пантомима актеров, разыгрывающих сюжет только что исполненного музыкального куплета.

Лесаж сочиняет такие пьесы в течение первых двух лет своей деятельности в роли ярмарочного драматурга. Примером может служить пьеса: «Aglequin roi de Serendib, написанная в 1713 году. Своеобразное смешение цирковой клоунады, злободневной сатиры и литературной пародии на героические оперы того времени, меткость эпиграммы и остроумие экстравагантных масок — обеспечивают успех первых выступлений Лесажа. Благодаря счастливым обстоятельствам, театр, в котором работает Лесаж, получает вскоре привилегию «петь со сцены», и это формальное право дает Лесажу возможность преобразовать *pièces à l'écritaux* в комедии *à vaudeville*, в которых куплеты распеваются уже не зрителями, а актерами со сцены. Придавая этим «водевилям» относительно стройную и целостную драматическую форму, Лесаж создает таким путем первоначальный остов французской «Комической оперы», название, которое он и присваивает своему сборнику «*Théâtre de la Foire ou l'oréga comique*», подразумевая под эпитетом «комический» пародию на героическую оперу. Характерная особенность этого первоначального фазиса развития комической оперы (*comédies à vaudeville*) в том, что мотивы и музыка куплетов не оригинальны, а заимствованы из популярных песен текущего дня. Уличный напев, народная песня, ария из новой оперы, модный романс — все это утилизируется ярмарочным театром для своих целей. Эта музыкальная легкость и доступность ярмарочной «оперы» обеспечивает ей популярность в широких кругах театрального Парижа.

Лесаж работает для Ярмарочной сцены в течение 25 лет с небольшими перерывами (с 1712 по 1738 год); совместно со своими сотрудниками — Fuzelier и D'or-

neval'em — он сочиняет более ста различных комических пьес, лучшие из которых опубликовываются в 10-ти томном сборнике под заглавием «Théâtre de la Foire ou l'Opéra comique». Первое издание закончено в 1737 году, затем сборник переиздается без изменений в 1768 году <sup>1)</sup>. Каждая пьеса снабжена гравюрой, иллюстрирующей инсценировку, костюмы и группировку актеров; в конце каждого тома помещены ноты главнейших куплетов и арий <sup>2)</sup>. В середине XVIII века этот сборник пользовался огромным успехом и самым широким распространением, о чем свидетельствует Parfaict, подтверждая, что сборник был на руках у всех (*dans les mains de tout le monde*) <sup>3)</sup>. Из пьес, помещенных в сборнике, 15 принадлежат единолично Лесажу, три — Фюзелье и три — Дорневалою; остальные — являются продуктом коллективного творчества тех же авторов. Для краткости, а также ввиду руководящей роли автора Жиль Блаза, мы обозначаем сборник именем одного Лесажа.

<sup>1)</sup> Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique. Contenant les meilleures Pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain et de S. Laurent. Enrichies d'Estampes en Taille-douce, avec une Table de tous les Vaudevilles et autres Airs gravez-notez à la fin de chaque Volume. Par Mrs. Le Sage et d'Orneval. A Amsterdam et à Leipzig, Chez Arkstee et Merkus. MDCCLXIV. 10 vol. (Экземпляр Иностранного Отделения Академии Наук, по которому и цитируются ниже пьесы). Первое издание выходило в свет с 1721 по 1737 гг., первые 5 томов его имеются в Академии Наук, все 10 томов — в библиотеке б. Протопопова. В сборнике помещены лишь избранные пьесы, другие хранятся в рукописи в Национальной Библиотеке в Париже. Сборник открывается пьесой à l'écritaux «Arlequin, roi de Serendib», представленной в 1713 г. на ярмарке S. Germain.

<sup>2)</sup> О развитии музыкальной части «ярмарочного театра» и об Эволюции Комической оперы XVIII века см. главу в прекрасном труде L. Striffling'a: *Esquisse d'une Histoire du Goût Musical en France au XVIII siècle*. Paris, Delagrave (1912).

<sup>3)</sup> Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire 1743 (par les frères Parfaict) t. I préface.

«Ярмарочный Театр» включает в себе разнородный по содержанию и разноценный по качеству материал. Обширно представлен здесь жанр сценической пародии (на героические оперы и трагедии), далее идут пьесы типа «обозрения» (*revue*), где дефилирует вереница бытовых фигур, принявших облик карикатур и шаржа. Преобладают однако пьесы сказочно-феерического характера, с значительной примесью эпиграмматически-оспой сатиры, пьесы — театральные *rag excellence*, развертывающие диковинное сценическое зрелище с непременным участием Ипало-французских масок импровизированной комедии. Арлекин, Пьеро, Скарамуш и Мецетин соперничают в остроумном веселии с субретками типа Коломбины, выступающими под именами *Diamantine*, *Amine*, *Spinette* и др. Танцы балетной труппы обычно замыкают собой каждый акт пьесы, иногда расширяясь к концу спектакля в разнообразный балетный дивертисмент. Тот же характер театрального зрелища присущ и пьесам, облеченным в аллегорический или мифологический покров.

В целом — в репертуаре Лесажа нетрудно признать продолжение и развитие того комплекса сценических пьес, с которым мы познакомились выше, говоря о сборнике *Ghegardi*. Но только репертуар «старинного итальянского театра» подвергся здесь утонченной шлифовке, испытав на себе веяние нового духа времени, удалившегося от грубоватого и откровенного цинизма XVII столетия, в сторону игривой грации и утонченного эротического полунамёка приближающегося века рококо. Попав на ярмарку, репертуар *Ghegardi*, сам по себе сочный и красочный, еще более огрубел и пропитался цинизмом площадных увеселений. От этой грубой оболочки, от ярмарочной недвусмысленной шутки освобождает его Лесаж, придавая ему грациозную шлифовку эпохи Мариво.

О намерениях Лесажа и его сотрудников мы узнаем из предисловия к «Ярмарочному Театру» <sup>1)</sup>. «Уже само название «ярмарочный театр», говорит Лесаж во вступлении, «вызывает представление чего-то низменного и грубого и внушает предубеждение к книге. Ведь на ярмарках можно было видеть столько дурных спектаклей, столько сальностей, что читатель будет склонен недоброжелательно отнестись к настоящему труду». Поэтому Лесаж и намерен исключить из своего театра «*rot de chambre* и пепарды» — обычные приемы бурлескной шутки. Вместо цинизма — игривая чувственность, кокетливое прикрытие полунамеком, утонченным, хотя и все же прозрачным *bon mot*. Сквозь легкое покрывало, сотканное из арабесков аллегории, сказочной феерии и игры масок, просвечивает грациозная эротика, изящно репушированная с чисто французской грацией.

По древне-комической традиции Лесаж сохраняет девиз «*ridendo castigat mores*». Но «исправляя нравы» он сознательно отказывается от соперничания с комедией Молвера, от медлительного анализа характеров, от сложной интриги, от воспроизведения быта во всех деталях, словом от всех приемов недавно еще им использованных при создании *Turcaret*. Сатирическое настроение неизменно сопутствует сказочно шутивому действию его пьес, но не занимает первенствующего места. В фантастической обстановке появляются бытовые фигуры <sup>2)</sup>: галантная актриса, дряхлая кокетка, азартная графиня *Sept et le va*, прокуроры, адвокаты, ростовщики, ревнивые супруги, литераторы и поэты; Но все эти фигуры очерчены вскользь, двумя-тремя штрихами и сатирическое их изображение сво-

<sup>1)</sup> Théâtre de la Foire t. I Préface.

<sup>2)</sup> Об изображении бытовых фигур на сцене ярмарочного театра см. статью. P. Charonnière. Les comedies des moeurs du Théâtre de la Foire, Revue d'histoire littéraire 1913.

дится в сущности к лаконичной эпиграмме и меткому куплету. Лишь в незначительной дозе заметна морально-сатирическая тенденция и только с большими оговорками можно согласиться, что «моральная философия XVIII века проникла под покровом аллегории и волшебства даже на сцену ярмарочных театров» (Bernardin) <sup>1)</sup>. Основное стремление Лесажа направлено к созданию сценического зрелища, именно своей заразительной веселостью контрастирующего с психологически-бытовым репертуаром театра классической комедии и трагедии. «Не следует упрекать нас» читаем мы в предисловии, «за то, что мы не сказали всего, что могли бы сказать. Мы предпочли развлекать, только намечая сюжет, вместо того, чтобы наводить скуку, исчерпывая тему до конца». Согласно с этим заданием, интрига, встречаемая в пьесах Лесажа, крайне проста, развитие ее несложно и служит только средством сгруппировать воедино всевозможные превращения, переодевания, аллегорические и волшебные картины. Злободневная тема, взятая из общественной или театральной жизни Парижа: арест ростовщика, процесс сборщика податей, спор между приверженцами старого и нового искусства, борьба и конкуренция театров — все это лишь толчок к движению на сцене.

В поисках за сценическими сюжетами для ярмарочного театра Лесаж нашел богатейший источник в восточной сказке. Ее только что открыли французские ученые ориенталисты и она начинает быстро проникать в повествовательную литературу, делается излюбленной рамкой повестей и рассказов всего XVIII века. Стоит лишь вспомнить о повестях Монтескье, Казотта, Мармонтеля и Вольтера, чтобы учесть огромное влияние сказочной восточной экзот-

<sup>1)</sup> N. Bernardin. Op. cit. p. 131.

пики на воображение романистов и новеллистов Франции. Леса́ж вводит сказку на сцену, — в этом его несомненное новаторство и глубоко личная инициатива.

Знаменитый перевод «1001 ночи» Галлана только что закончен (1708 г.); персидские сказки, издаваемые известным ориенталистом Ппи де Ла Круа появляются в 1712 году и Леса́ж принимает участие в редакпировании французского текста сказок «1001 дня». В то же время начинают появляться сборники паптарских, кита́йских, монго́льских, перувианских сказок популярного импатора восточной поэзии Gueulette'a и первые сказочные антологии «Кабинета Фей». Леса́ж инсценирует сказки непосредственно после их появления в переводе на французский язык <sup>1)</sup>. Приемы его инсценировки сказочных сюжетов весьма различны: иногда он просто вырывает из сказки отдельный мотив и приспособляет его к интриге, задуманной совершенно независимо от сказки. В таких случаях мотив искажается до неузнаваемости и поэзия его расплывается. Но как правило, Леса́ж обычно дает развиваться сказочному действию. Он сохраняет нетронутой фантастику и волшебство сказки и лишь вкрапывает в нее иронически-гротескную игру ита́льянских масок. Иногда он точно следует сказочному тексту и очень часто его куплеты являются почти дословным перепевом содержания сказочного повествования. Конечно, у него нет еще того бережного, пиететного отношения к поэзии сказок, к которому приучили нас немец-

<sup>1)</sup> Les mille et une nuits, contes arabes, trad par. Galland 1704—1717 12 vol.

Les mille et un Jours, contes persans, par Petit de la Croix et A. R. Lesage, 1710—1712, 5 vol.

Th. Simon Gueulette. Les Mille et un Quart d'heure, contes tartares 1715 contes chinois 1723; contes mogols 1732, contes péruviens 1733.

Le cabinet des Fées ou Collection choisie des Contes de Fées par Ch. I. Mayer 1785—1789, 41. vol in 8<sup>o</sup>.

кие романтики XIX века. Нет веры в сказку, как в откровение бесконечного. Скептический рационализм века присущ и Лесажу, что позволяет ему иногда очень фривольно обращаться с поэтическими хрупкими образами. Ради усиления сценического эффекта, он не задумываясь жертвует многозначительными деталями, искажает и деформирует — но все же, факт налицо: Лесаж утвердил сказочное действие на сценических подмостках в рамке веселой буффонады Арлекина и его комедийных партнеров. Благодаря ему сказка проникла в театр эпохи просвещения и рационализма, зажила особой сценической жизнью, дожидаясь своих эстетических исполквателей — романтиков.

Ознакомившись с общим характером творчества Лесажа для ярмарочного театра, перейдем теперь к отдельным приемам его сказочных инсценировок и попытаемся выделить из обширного материала то, что наиболее близко подводит нас к театральным сказкам Карло Гоцци.

Прежде всего необходимо отметить, как особо интересный факт, что Лесаж инсценировал ту же самую сказку, которая в сценической интерпретации Карло Гоцци, произведет огромное впечатление на современников, подвергнется переделке Шиллера, послужит либретто для многих опер XVIII века и удержится в репертуаре драматических театров вплоть до нашего времени. Я имею ввиду «Турандот» Карло Гоцци.

В 1729 году, на ярмарке Saint Laurent в Париже, была представлена «Комическая опера» — «Китайская принцесса» (*La princesse de la Chine*) сочиненная Лесажем и Д'Орневалем. Сюжет ее заимствован из того же источника как и «Турандот» Гоцци, а именно из сказки «История принца Калафа и Китайской принцессы» (*Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine*), впервые появившейся во французском переводе в 1712 г.

в издании Пти де Ла Круа и затем перепечатанной в сборниках «1001 дня» и в «Кабинете Фей» (том 14, изд. 1785 г.)<sup>1)</sup>. Лесаж и Д'Орневаль воспользовались только одним эпизодом сказки, отбросили ее начало и конец и драматизировали в трех актах только центральное событие повести, начиная с того момента, когда принц Калаф прибывает ко двору Китайского императора, и кончая сценой, где Калаф счастливо разгадывает таинственные загадки капризной Китайской принцессы. О предшествующих приключениях принца Калафа напоминают лишь лаконичные реплики в первых сценах оперетты: уместные в эпическом рассказе, они естественно опали в сценической разверстке.

Уверенными штрихами опытных театралов намечается завязка и дается экспозиция последующего действия в сценах появления принца (Нурредина — по пьесе, Калафа — по сказке) в сопровождении его слуги Пьерро, неизменно пародирующего своими шутками серьезную часть драматического действия. Из встречи вновь прибывших в Китай Нурредина и Пьеро с эпизодическими фигурами Elmazie и Persima — выясняется прошлое принца, бегство его с родины, разоренной каким-то грозным «Монголом».

Диалог быстро сменяется зрелищем: раздается звук колокольчиков, шум китайского барабана, звучит траурный марш оркестра и появляется процессия, сопровождающая несчастливую жёниха китайской принцессы, несумевшего разгадать ее загадки и потому в силу Королевского декрета — влекомого на смертную казнь. Шествуют знаменщики, барабанщики, глашатай с колокольчиками, солдаты с головой дракона на копьях,

<sup>1)</sup> О сказочном сюжете «Турандат» см. А. Köster, Schiller als Dramaturg 1891.

Пьеса Лесажа и Д'Орневал'я помещена в VII томе сборника «Théâtre de la Foire» изд. 1764. В 1729 г. она идет 36 раз подряд.

4 мандарина и верховный судья — *le grand Colao*. Шествие замыкает палач с обнаженной саблей на плече и его слуги с топорами. Процессия ненадолго задерживается на сцене ради кратких реплик судьбы и жениха и в том же порядке удаляется под траурную музыку.

*Elimazie* разъясняет принцу смысл процессии. Нурредин узнает о неопишуемой красоте китайской принцессы, об эдикте короля, в силу которого, каждый сватающийся к его дочери, должен разгадать три ее загадки, и в случае неудачи сложить голову на плахе. Остроумие принцессы, ставящей неразрешимые загадки влечет за собой многочисленные казни претендентов на ее руку, что крайне удручает короля. Во избежание новых жертв, он издал указ запрещающий художникам рисовать портреты дочери.

Следует патетическая сцена-монолог, в котором воспитатель только что казненного жениха, возвращаясь с казни, оплакивает судьбу своего питомца, влюбившегося в принцессу по портрету ее. Уходя он бросает портрет принцессы на землю и топчет его ногами. Нурредин поднимает портрет — и влюбляется с первого взгляда в роковую красавицу.

Первый акт закончен, его действие замыкается балетом. Дефилирует новая китайская процессия, оркестр играет «*marche burlesque*», «великий жрец» и бонзы танцуют вокруг алтаря, украшенного «гирляндами и свинными головами», возносят молитвы к богу *Iastoupi*, прося его избавить страну от казни новых сватающихся принцев.

Второй акт переносит действие во дворец китайского короля, отговаривающего принца Нурредина от сватовства. Но принц непоколебим в своем решении изведать судьбу и рискуя головой, попытаться разгадать загадки китайской принцессы. На увещания короля он отвечает любовным признанием, высказываемым в форме изящного триолета:

En l'aimant, je remplis mon sort,  
 Je suis l'ardeur qui me domine.  
 Ne condamnez point ce transport:  
 En l'aimant je remplis mon sort.  
 Je ne ferois qu'un vain effort,  
 Pour oublier Diamantine.  
 En l'aimant, je remplis mon sort;  
 Je suis l'ardeur qui me domine.

Ни жалобный плач озабоченного слуги — Пьерро, ни убеждения Elmazie не могут исторгнуть любовь из сердца Нурредина. Бессильны и чары прекрасных рабынь, тщетно пытающихся обольстить стойкого принца: их танцами и пением заканчивается второй акт.

Третье действие продолжает иллюстрировать стойкость героического решения принца. Король готов признать Нурредина соправителем Кипая, если только он позабудет о принцессе. Но принц гордо отвечает: «Je pretends voir la princesse, la posseder ou mourir». Две следующие сцены оживляются участием масок: Скарамуш — придворный живописец зарисовывает портрет принца, предназначенный для картинной галлерей, где висят портреты злополучных женихов. Затем выступает Арлекин — придворный балетмейстер, с рассказом о своем балете для свадебного празднества, которое никак не может состояться, так как женихи не разгадывают загадок и один за другим гибнут на плахе.

Декорация меняется и сцена превращается в зал суда, где должно происходить торжественное разгадывание загадок принцессы. Инсценировка этой заключительной сцены, ясна не только из ремарок но и из гравюры украшающей первую страницу пьесы. В глубине сцены два трона: на золотом восседает Король, на серебряном — Принцесса. На боковых скамьях располагаются ученые мандарины. Два телохранителя становятся у трона короля, обе служанки

у трона принцессы. Заседание открывается речью короля, упрекающего свою дочь в жестокости. Она отвечает, что ее нельзя винить в смерти ее почитателей, скорее она сама является жертвою их безрассудной страсти. Зачем покушаются они на ее свободу и нарушают ее покой?

Верховный судья вводит принца Нурредина. После церемониальных глубоких поклонов они занимают свои места. Последним является Пьерро, в большой тревоге за участь своего господина: «Ah, je sens mon coeur — Tique, tique, tique — Ah je sens mon coeur taquer!» поет он. В последний раз делается попытка отговорить Нурредина от рискованного шага: сама принцесса рекомендует ему отступить пока не поздно. Но принц приветствует опасность, вдохновенный всемогущим Богом любви. Тогда принцесса ставит свою первую загадку. Принц медлит с ответом, со смущением попирает свой лоб и все собрание выказывает знаки возбужденного беспокойства по поводу замешательства принца. Пьерро подсказывает ему ответ, но конечно невпопад. К всеобщей радости принц правильно разгадывает загадку, король ободряет его сочувственными жестами, Пьерро кричит: «Allons mon Prince, courage!», а ученые мандарины хором восклицают «bene, bene». Это повышение напряженного ожидания и его радостное разрешение повторяются при двух следующих загадках, в общем следовательно, прижиды.

Спроптивая принцесса побеждена, стойкий принц разрешил все загадки, и стал обладателем ее руки. Принцесса признается, что загадки ее были не особенно трудны, так как их подсказал ей не разум, а сердце, почувствовавшее симпатию к принцу. Она готова выйти замуж за Нурредина.

На авансцену выступают Пьерро и Elmazie и в быстром темпе разыгрывают комическую сцену:

Пьерро сразу разгадывает шутливую загадку поставленную Elmazie, с которой он готов связать себя брачными узами. После этой легкой пародии на главное действие начинается дивертиссемент: в танцах и пении прославляется власть бога любви. В конце обычное «*plausum date*».

Если «Китайская принцесса» Лесажа интересна как прототип Гоцциевской «Турандот», то другая комическая опера Лесажа и Д'Орневаля «Волшебная статуя» (*La statue merveilleuse*), заимствованная из 1001 ночи и поставленная на сцене в 1717 году, дает пробраз инсценировки ряда важнейших сцен фиаббы Гоцци «*Zeit, re dei geni*» (Зейм, король духов) <sup>1)</sup>. После подготовительных сцен, сменившаяся декорация открывает пред зрителем великолепное зало, где на золотых пьедесталах стоят шесть бриллиантовых статуй. Гравюра и здесь рисует обстановку согласно сценическим ремаркам: в зале стоят порфирные вазы, одни наполненные жемчугом и бриллиантами, другие золотыми монетами. В глубине виден пьедестал без статуи, где висит кусок белого апласа с надписью в стихах <sup>2)</sup>. Это зало — хранит таинственный клад, по повелению короля духов открываемый визирем Мобарес'ом, который чрез потайную дверь в стене вводит в кладохранилище короля Зейна. Их сопровождает Арлекин, комические *lazzi* которого врываются веселой шуткой в торжественную обстановку; он не-

<sup>1)</sup> Сказочный источник пьес Лесажа и Гоцци: сказка 1001 ночи «История Зейма Аласнана и Короля Духов».

*La statue merveilleuse. Pièce en trois actes. Tirée de l'Arabe. Théâtre de la Foire t. IV.*

Впоследствии пьеса была переделана сыном Лесажа, Франсуа Анпуаном и издана отдельно под заглавием «*Miroir magique*». *Opera comique en un acte. Ed. 1752 et 1755.* Другая переделка: «*Miroir véridique de Pittenec*» 1734.

<sup>2)</sup> Сравни с аналогичной обстановкой в театральной сказке К. Гоцци. *Zeit Re de Geni* акт II сцена 5-я.

заметно крадет золотые монеты из урны, собирается удрасть, когда Зеин хочет вызвать короля Духов, прячется от страха (*lazzi di paura*) во время кабалистических заклинаний, сопровождаемых громом, молнией, землетрясением и протяжным завыванием; а когда, наконец, король духов Féridon, появляется в образе прекрасного юноши, Арлекин, ожидавший встретить чудовище, успокаивается и поет радостное приветствие, с излюбленным припевом «ярмарочного театра»: «*Vous faites bien, beau Féridon, La faridondaine, la faridondon. De ne point arriver ici, Biribi, A la façon de Barbari, Mon ami*».

Король духов вручает Зеину волшебное зеркало, при помощи которого тот должен отыскать целомудренную 20-летнюю красавицу. Зеин исполнен уверенности, что вскоре найдет ее при дворе, в чем, однако, весьма сомневается Арлекин: «*Et lonlalá se n'est pas lá qu'on trouve, cela*».

Удачно придуманная ситуация, открывающая второй акт, дает маскам возможность развернуть свою игру. Вооружившись волшебным зеркалом, тускнеющим, когда в него смотрится нецеломудренное лицо, Пьерро и Арлекин отправляются в поиски невинной девушки. Арлекин бьет в барабан, возвещая о 1000 цехинов, обещанных королем за указание на прекрасную девственницу; Пьерро, с лесенкой, развешивает указ. Арлекин осматривает свое отображение в зеркале и изумляется, что оно покрывается грязью: «*Voilà sur la glace plus d'un bon grand pouce de crasse*», Следует ряд аналогично построенных сцен испытания красавиц. Кокетка Zachi, возлюбленная Арлекина Amine, паспущка Noug, девушка в сопровождении старухи, наивная Loulou – все они поочередно смотрятся в зеркало, предварительно выхваляя свою невинность, а затем, когда зеркало тускнеет, высказывают свою досаду и разочарование, и подвергаются высмеиванию

со стороны Арлекина и Пьерро, опчаивающихся в успехе своего предприятия.

Третий акт в поспешном темпе намечает развязку сюжета: Зеин нашел, наконец, искомую девушку в лице воспитанной вдали от двора прекрасной дочери визиря, полюбил ее и с горестью выполнил предписание короля духов, отдав ему пленительную красавицу. Но входя в зал сокровищ (декорация 2-ой картины I действия) он видит на прежде пустом пьедестале новую статую, которая оживая сходит к нему, так как король Духов возвращает Зеину возлюбленную дочь визиря, лишь для вида обращенную в статую. В заключительной сцене празднуется счастливый исход событий — рабы танцуют, маски поют веселые арии.

В комической опере «Молодой старик» (*Le jeune veillard*) <sup>1)</sup> отметим ситуацию, сценически весьма эффектную, дважды встречающуюся и в театре Карло Гоцци («*Mostro turchino*» и «*Re Servo*»). Это своеобразный театралный трюк превращения молодого человека в старика на глазах у зрителей. Метаморфоза вызывается у Лесажа волшебством кабалиста (*Cansou*), который застав раба Аписса на коленях пред своей возлюбленной, из ревности превращает юношу в старика. Наступает полный мрак, гремит гром, завывает ветер, земля содрогается, дворец превращается в пустыню. В то же время Аписс становится стариком: его плаще превращается в лохмотья, вырастает длинная седая борода, лоб покрывается морщинами, спина сгибается.

Юноша в облике старика использован в дальнейшем как благодарный материал для развития ряда комических *qui pro quo* и в особенности для разверстки

<sup>1)</sup> *Le jeune Veillard*, pièce en 3 act., tirée des Contes persans. Représentée 1722. Théâtre de la Foire том V стр. 142.

любовной сцены полной оживленной актерской игры. Дело в том, что в силу заклятия, Апис может вернуть себе молодость только в том случае, если его старика, полюбит девушка не старше 20 лет. После ряда веселых сцен «выбора невест», где девушки из корыстных целей притворяются влюбленными в старика и весело изобличаются, Апис встречает свою возлюбленную, отвечавшую ему взаимностью, когда он был молодым и красивым, и сохранившую свою привязанность к нему. Сцена, где Апис приходит в отчаяние от невозможности объяснить ей, что любя молодого Аписа, она в сущности любит его старика — полна забавных недоразумений и jeux de théâtre. Вполне аналогичная ситуация развивается у Гоцци в «Mostro furchino», только в ином более патетичном тоне <sup>1)</sup>.

Приведем ряд других примеров из обширного репертуара комических опер Лесажа, характеризующих его сказочный театр и вместе с тем близких к сценическим сказкам Гоцци.

Волшебники и кудесники — излюбленные персонажи театра «Комической оперы». Благодаря их волшебству создается сценическое зрелище с превращениями как декораций, так и людей, чудесная феерия на фоне которой особо оттеняется комическая игра Арлекина. Это мы могли наблюдать в пьесах «La statue merveilleuse» и «Le Jeune vieillard». Такие же эффекты достигаются в «Les animaux raisonnables», где магическая палочка в руках Одиссея заставляет говорить зверей, превращает дельфина в человека и вызывает из моря танцующих наяд <sup>2)</sup>. Обратим внимание на инсценировку в пьесе «Le tombeau de Nostradamus», где Арлекин и Оставе вызывают из гробницы знаменитого мага.

<sup>1)</sup> Il Mostro furchino акт III сцена 6-я. Изд. E. Masi, том II.

<sup>2)</sup> Les animaux raisonnables, pièce d'un acte; repres. 1718. Théâtre de la Foire etc том III.

Как только они стучатся в дверь Мавзолея, показывается отвратительное чудовище, из пасти которого летят огненные искры. Арлекин в страхе скрывается, а смелый Оставе рискует выполнить условия магического вызова: он обнимает и целует чудовище. Оно тотчас же исчезает и из гробницы появляется Nostradamus. Лесаж доводится этой сценой для создания небольшого пролога, и не придает этой оперной магии дальнейшего значения в тексте либретто. Гоцци же искусно использовал набросок инсценировки Лесажа в «Женщине Змее» <sup>1)</sup>.

Нет надобности перечислять все сцены с кудесниками у Лесажа, отметим лишь, что он охотно пользуется ими для вступлений и прологов. Так в «Les eaux de Merlin», где в уголке Арденнского леса из фонтана выходит Мерлин и заклинаниями вызывает повелителя лесных гениев <sup>2)</sup>. Кудесник Мирлипон, в одноименной пьесе (L'enchanteur Mirliton) заставляет появиться демона куплетов Coupletoça, под звуки рипурнеля передающего актерам комической оперы новые либретто и новые арии, с обещанием позаботиться об успехе ярмарочного театра <sup>3)</sup>.

Особо богат театр Лесажа комической игрой масок. Вековая традиция актерских трюков и приемов италийской комедии dell'arte поддерживается и развивается здесь с чисто французской веселостью и остроумием. Новым по сравнению с репертуаром Gherardi здесь является грациозность репушевки, изящество и легкость рисунка. Отбрасывая сугубо-

<sup>1)</sup> Le tombeau de Nostradamus, pièce d'un acte, repres. 1714. Théâtre de la Foire, том I стр. 150 сравни К. Гоцци: «La donna Serpente» акт III сцена 13-я.

<sup>2)</sup> Les eaux de Merlin, pièce d'un acte, repres. 1715. Théâtre de la Foire etc том II стр. 101.

<sup>3)</sup> L'enchanteur Mirliton, prologue, repres. 1725. Théâtre de la Foire etc том VI стр. 11.

земной цинизм ипальбянской арлекинады, Лесажа переносит маски в сказочный антураж и тем самым придает им новую поэтичность и привлекательность. Традиционные приемы облакаются таким путем в новую форму, подчиненную тому же чувству грации, которое присуще картинам Вагто, посвященным актерам ипальбянского театра.

Не намереваясь достичь полноты в характеристике масок Лесажа дополним уже сказанное выше, указанием на некоторые характерные сцены, сценически особенно действенные. Так пресловутое обжорство Арлекина связывается с сказочным мотивом «скатерти самобранки» (*Tischlein, deck dich*). В одноактной пьесе «*Le monde Renversé*» (Мир наизнанку) Арлекин и Пьерро, после полета по воздуху на грифе, спускаются на землю, в какую то очарованную страну, где видят диковинных зверей, волшебные деревья и разные гротески (*des grotesques*). Как только маски заявляют о желании чегонибудь поесть, из земли вырастает стол с двумя приборами, а сверху спускаются всевозможные яства, которые и поглощаются Пьерро и Арлекином, развивающими при этом забавную игру комических жестов и шуток <sup>1)</sup>.

Восточная экзотика обстановки освещается особым комическим рефлексом, когда в «*Les Pelerins de la Mecque*» Арлекин выкрикивает на разные голоса, подражая уличным разносчикам Парижа, указ султана по поводу только что совершенного похищения рабыни из гарема: «*á un liard, á un liard! Achetez mon dernier billet*» <sup>2)</sup>.

Как и в приведенной нами выше пьесе «*La statue merveilleuse*» шуточный страх комедийного персонажа

<sup>1)</sup> *Le monde Renversé*. Pièce d'un acte, repres. 1718. Théâtre de la Foire, том III стр. 200.

<sup>2)</sup> *Les pelerins de la Mecque*, pièce en trois actes, repres. 1726 Théâtre de la Foire, том VI стр. 207.

врывается диссонансом в феерическое действие, обостряет контрасты и освещает прагматическую ситуацию комическим светом. В пьесе «*Arlequin traitant*» Пьерро присутствует при том как его господин Léandre, с горя бросается в реку и тонет. Не имея смелости броситься в воду, Пьерро мечется по берегу с криком «*au feu, au feu! Allons chercher monsieur le Docteur!*» Появляющиеся по повелению Венеры наяды спасают Leandre'a и выносят его на берег <sup>1)</sup>.

Нарушение сценической иллюзии, — прием известный и театру Ghegardi, — мы наблюдаем в той же пьесе «*Arlequin traitant*», где дьявол Belphegor показывает откупщику — Арлекину мучающихся в аду грешников. Во время исполнения пьесы один из зрителей, оскорбленный ироническим замечанием Арлекина, входит на сцену и бьет перчаткой Арлекина. Последний снимает маску и заявляет свой протест против неопозволительного нарушения спектакля. Его снова бьют, он кричит «*à la garde!*», появляются полицейские и взволнованные зрители возмущаются скандалом. Но оскорбитель Арлекина неожиданно запекает арию, недоумение оказывается прюком и зрители приветствуют актера удачно разыгравшего роль «лица из публики» <sup>2)</sup>.

Довольно широкое место отведено в репертуаре Лесажа «войне театров», т. е. полемическому освещению в форме пародии или пьес *ad hoc* очередных столкновений с театром *Comédie française*, главным противником ярмарочных спектаклей. Когда к врагам присоединились оперный театр и вновь открытая с 1716 года «Итальянская комедия» — сатирический задор направляется и против них. В центре сценической

<sup>1)</sup> *Arlequin 'traitant*, pièce en 3 actes, repres. 1716. Théâtre de la Foire, том II стр. 211.

<sup>2)</sup> Там же, стр. 180.

насмешки стоит, конечно, пародия на высокопарный стиль прагической декламации в драме и в опере.

Так в оперетте «*La querelle des théâtres*» выведены аллегорические фигуры *Comédie française* и *Comédie italienne*, якобы опасно заболевшие расстройством.... своего репертуара <sup>1)</sup>. В тоне прагических героинь они декламируют стихи, жалуясь на равнодушие публики доведшее их до полного изнеможения. Когда же актер *Oréga Comique—Mezzetin* предлагает им флакон лекарства они с негодованием отвергают дар презируемого ими конкурента.

В прологе к «*Tableau de mariage*» изображен храм бога скуки которого не может развеселить ни трагедия, ни опера, ни спор о Гомере. Попытки имальбанского музыканта, поэта-трагика рассеять уныние Бога Скуки — безуспешны. Тогда Арлекин, *Mezzetin* и Коломбина (актеры Комической оперы) атакуют «своими *lazzi* бастион Бога Скуки», причем Арлекин на все лады гримасничает и буффонит. Появляется покровитель комиков *Motus* (под звуки «Крысиной арии»), приглашает всех на представление новой комической оперы, обещая, что меланхолия Бога Скуки будет побеждена там окончательно <sup>2)</sup>.

Злободневная тема — литературный спор о преимуществе древней или новой поэзии (*anciens* и *modernes*) затронута в оперетте «*Arlequin, défenseur d'Homère*» <sup>3)</sup>. Спутники Арлекина, выступающего в роли ученого педанта защищающего Гомера, приносят кипайский ящик, в котором помещен толстеннейший том — сочинения Гомера. Становясь на колени они передают

<sup>1)</sup> *La querelle des théâtres*, prologue, repres. 1718. Théâtre de la Foire, том III стр. 43.

<sup>2)</sup> *Le temple de l'Ennui*, prologue, repres. 1716. Théâtre de la Foire, том II стр. 260.

<sup>3)</sup> *Arlequin, défenseur d'Homère*, pièce d'un acte, repres. 1715. Théâtre de la Foire, том II стр. 332.

книгу Арлекину, который восторженно обнимает, целует и даже лижет книгу, восклицая: *Quel plaisir d'embrasser Homère!*»

Приведенные примеры в достапочной мере ознакомили нас с «Комической оперой» созданной Лесажем и его сотрудниками. Мы видели инсценировку двух пьес в целом и ряд отдельных комико-сценических приемов. Теперь мы можем сказать, что Комическая опера Лесажа есть не только сатирически бытовая оперетка, но и сказочный театр определенного «жанра *fiabesque*» в котором феерическое сказочное действие сочетается с волшебным элементом (кудесники, маги, демоны, феи, наяды и пр.) и в то же время с буффонадою комических масок. Театральное по преимуществу зрелище освещено особым комическим рефлексом, благодаря гротескной игре ипальянских масок.

Техника Лесажа, при всей своей простоте допускает стройное развитие сказочного мотива, с ясным ведением и чередованием лирических и патетических мест, в которые врывается комизм масок. За более напряженной драматической сценой следует обычно более сильная акцентуация примыкающей комической сценки. Эта техника, однако, совершенно свободна и нередко случаи, когда удачно найденное комическое положение повторяется в ряде аналогичных сцен, в ущерб остановившемуся развитию главного действия. Приближаясь к концу, действие быстро устремляется к развязке, не считаясь с логичностью событий.

В планировке сцен заметно намерение дать в каждой пьесе, по возможности даже в каждом отдельном акте — сценическую картину, эффектно поставленную с пышной декоративной обстановкой и с привлечением массы действующих лиц. Так в «Китайской принцессе» все действие устремляется к финальной сцене суда и разгадывания загадок. В «*La statue merveilleuse*» — зало-кладохранилище открывает и замыкает пьесу.

Итальянские маски ретушированы с французской грацией. Они обвевают сказочное действие своей игрой, непринужденно развертывают свои «jeux de théâtre» и обогащают пьесы многообразными комическими оттенками. По отношению к чудесному элементу они сохраняют неизменно долю скептицизма и иронии, разбивая цельность сказочного замысла и превращая его в чисто сценическую «игру». Являясь носителями сатирического задора, они концентрируют сатиру до мимолетной эпиграммы и мелкающей шутки, снимая всю земную тяжесть с бытовых сцен и фигур.

В целом пред нами театральное зрелище неизмеримой легкости, грации и веселья, все время сопровождаемое музыкальными вставками, ариями, куплетами, оркестровыми маршами и танцевальными номерами. Балет, выступающий в конце актов, усиливает впечатление изящной игривости и чистой комедийности этих хрупких «Комических опер».

Дальнейшая судьба созданного Лесажем и его сотрудниками нового сценического жанра — водевиля, не входит в кругозор настоящей статьи <sup>1)</sup>. Отметим только, что комедия-водевиль пользуется огромным успехом в эпоху Регенства и продолжает развиваться, благодаря Пирону, Панару и в особенности благодаря Фавару, завоевавшему европейскую известность своими либретто и мастерским умением приспособлять куплеты к наиболее популярным мелодиям текущей музыкальной жизни. В дальнейшем развитии — совершается постепенный переход от водевиля к «Comédie en ariettes» т. е. от куплетов на заимствованные мелодии к ариями с оригинальной музыкальной композицией. Уже в театре Лесажа некоторые пьесы шли с музыкой присяжного композитора театра —

<sup>1)</sup> Подробное изложение у L. Striffling'a, *Esquisse d'une Histoire du Goût Musical en France au XVIII s.* Paris (1912), chap. VII.

Gillier, но публика не особенно любила эти новшества и вплоть до 1752 года водевиль преобладает. Пасторальная интермедия Жан Жака Руссо, знаменитый «Devin du Village» («Деревенский Колдун») представленный впервые в 1752 году в Фонтенбле и имевший огромный успех — намечает новый путь. Но для его осуществления необходимо было италийское влияние, внезапная революция, произведенная исполнением *Segna Padrona* (Служанка — Госпожа) Перголези в 1752 году, создавшим знаменитый спор между сторонниками французской и италийской музыки. Музыкальный вкус французов видоизменяется, водевиль отмирает и на смену ему является комедия в ариях (*comédie en ariettes*), создаваемая *Monsigny* и *Grétry*. Но вместе с водевилем исчезают из театра комической оперы и маски; их веселая шутка уступает место новому настроению, новым вкусам общества второй половины XVIII века — а именно сентиментализму и папетичности, находящим свое наиболее полное выражение в пышном расцвете комической оперы эпохи Гретри. Утрапив буффонаду масок жанр Лесажа превратился в прогательную-чувствительную мелодраму. Такова его судьба во Франции. Совершенно иную эволюцию ему суждено было переиспытать на чужбине — в Италии, в творчестве Карло Гоцци.

## 4

Теперь мы можем сопоставить «театральные фиавы» Карло Гоцци с «комическими операми» Ярмарочного театра Лесажа. Их основное сходство обнаруживается с первого взгляда <sup>1)</sup>. Фиавы Гоцци представляют собой сочетание тех же основных элементов,

<sup>1)</sup> Сравни Del Cerro: «Nel regno delle maschere» 1914. О театре Лесажа Del Cerro судит по пересказу *Bernardin'a* (Op cit).

которые конструируют оперетту Лесажа. И там и тут на-лицо: 1) сказочное действие, носителем которого являются фигуры, исполненные лирико-поэтического героизма, 2) Фантастика и инфернально-волшебный элемент, 3) буффонада комедийных масок, с их сапирическими и пародирующими шутками. Сочетание этих трех факторов есть характерный и существенный признак театров Лесажа и Гоцци.

Вскрытие этого основного сходства дает нам возможность включить фиабу Гоцци в круг сценических традиций XVIII века. С точки зрения исторической, мы должны констатировать, что Гоцци не является изобретателем жанра «*fiabesque*» и не создает «нового» искусства. Сказочный театр, именно в той форме, какую развивал Гоцци зародился гораздо раньше, на парижской ярмарке; за тридцать лет до того, как Гоцци инсценировал «Турандот» и «Земляной король духов»<sup>1)</sup> те же сказки были поставлены на сцену Лесажем, создателем нового жанра.

Итак, Гоцци продолжает (а не начинает) традицию сказочного театра, в частности, традицию Французской комической оперы. И Гоцци знал отлично своих предшественников: это доказывает его восторженный отзыв о французской комической опере в прелюдии: «Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок». Здесь Гоцци говорит: «У образованнейших французов нет импровизированной комедии, в которой отличалась бы их нация; но у них есть равноценная ей комическая опера. Пьеро, Арлекин, Панталон, Меццеттино, Скапэн, Скарамуш, Доктор и много других масок составляют труппу этих преувеличенных, удачнейших представлений. Эта комическая опера заставляет

---

<sup>1)</sup> Время создания и постановки сказочных пьес К. Гоцци: 1761—1765 гг.

потеть важность лучших трагедий и шутливую учтивость обдуманых комедий»<sup>1)</sup>.

Да и без этого свидетельства можно было бы с уверенностью сказать, что Гоцци не мог не знать по популярной французской комической оперы. Общение с актерами импровизованной комедии, столь интересовавшее Гоцци, естественно приносило с собой знакомство с репертуаром, который итальянским комикам приходилось разыгрывать и слышать в своих путешествиях по Европейским городам, из которых Париж всегда являлся притягательным центром. Кроме того, вспомним о популярности сборника Лесажа, выдержавшего несколько изданий и, по свидетельству Parfaict имевшегося «у всех на руках». Возможности влияния Лесажа на Гоцци открываются, таким образом, весьма широкие.

Попробуем конкретизировать это влияние и вместе с тем поставим вопрос, что же нового, действительно оригинального и своего внес Гоцци в полюбившийся ему жанр *fiabesque*? Путем сравнения — разграничим старое и новое в его творчестве, следуя тем основным, конституирующим жанр, элементам.

Возьмем в первую очередь фантастический элемент. Сходство установит не трудно: чудесным превращениям, магам и волшебникам, выступающим на сцене Лесажа, соответствуют одинаковые или аналогичные сценические картины театра Гоцци.

По мановению волшебника *Durandarte* нищий старик превращается на глазах у зрителей в короля, пышные одежды министра Тартали — в лохмотья оборванца<sup>2)</sup>. В *фиабе* «*Zobeide*», лев и пигр, сперегущие вход в

<sup>1)</sup> *Ragionamento ingenuo e storia sincera delle mie dieci fiabe teatrali* в сочинениях К. Гоцци изд. 1772 том I. Есть русский перевод К. А. Вогача в журнале «Любовь к трем апельсинам» 1914 кн. 4—5 и Д. Я. Блох в выходящем в ближайшее время I томе сказок Гоцци в изд. «Всемирной Литературы».

<sup>2)</sup> *Il Re servo* III акт, сцена 10-я. Сравни превращения в той же пьесе во II, IV и V актах.

подземелье, принимают человеческий облик; а в «Re Servo» целая серия таких превращений зверей в людей. Заклинания волшебника Синадаба вызывают появление inferнального огня и волшебного источника, ручьем текущего по сцене <sup>1)</sup>. В «Любви к трем апельсинам» можно видеть появление дьявола, вызванного магическими приемами, а в пьесе «Donna Serpente» — из гробницы показывается чудовищная змея, и героиня преодолевая свое отвращение, целует ее, тем самым снимая заклятие <sup>2)</sup>. Есть и «скаперть самобранка» в той же фиабе: среди пустыни вырастает стол с яствами, к великой радости изголодавшегося Тарталби <sup>3)</sup>. Вызовы духов и заклинания волшебников совершаются у Гоцци в сопровождении театральных эффектов: сцена затемняется, гремит гром, блещет молния и сопригается земля.

Все это хорошо знакомо нам по «комическим операм» Лесажа: приемы одни и те же, вплоть до деталей совпадений. Что же, однако, является отличительной особенностью Гоцци?

Во первых — нагромождение фантастики, перегружение одной и той же пьесы диковинными превращениями, как, например, в «Re Servo» или «Zeit, Re dei Geni». Лесаж ограничивался, обычно, одним волшебным происшествием для отдельной пьесы. Во вторых — значительное огрубение сценической феерии. В пьесах «Re Servo» и «Corvo» превращения человека в статую или в чудовище, крайне распянуты и совершаются в три приема, каждый из которых нарочито подчеркнут: метаморфоза происходит сперва до колен, затем до пояса и наконец, до головы. Таких грубых эффектов, насилующих внимание зрителя у Лесажа нет.

<sup>1)</sup> La Zobeide акт IV сц. 6-я.

<sup>2)</sup> La donna Serpente акт III сц. 13-я русский перевод Я. Блоха «Женщина-Змея». Пгг. 1916.

<sup>3)</sup> Там же акт I сц. 5-я.

Параллельно изменяются и другие сценические образы, в том же направлении. В «Китайской принцессе» Лесажа, Король составляет из портретов казенных принцев карпинную галерею, а в «Турандоп» Гоцци, головы этих же принцев надеты на железные пики и помещены на королевских воротах, красуясь на сцене во время первого действия. Если у Лесажа Король Духов изображается (согласно сказке) «прекрасным мужем» (*un bel homme*) с короной на голове, то у Гоцци тот же король духов принимает вид ужасного чудовищного животного (*figura orrida animalesca; tutto animalesco* — как гласят ремарки) <sup>1)</sup>.

Вместо игривой непринужденности и веселой заботы Лесажа, у Гоцци видно намерение застрашать зрителя и заставить его пережить «страх и сострадание». Весьма показательна ремарка Гоцци к появлению замороженной кудесником Дилары (в фиабе «Зобеида»), которая распаивает свою одежду, показывая, что она превращена в животное (собаку или овцу). «*La figura deve far compassione e non ridere*» — «фигура должна внушать сострадание, а не смех» — гласит ремарка, ясно обнаруживающая, какое именно впечатление хотел произвести Гоцци на зрителей <sup>2)</sup>.

Фантастика Лесажа, грациозная и легкая, утратила свое «рококовое» изящество и приобрела у Гоцци тяжеловесные «барочные» формы. Вместо француза Вапшо, венецианец Тиеполо.

Перейдем теперь к рассмотрению комического элемента. Первым делом отметим, что маски Карло Гоцци сплошь и рядом разыгрывают те же *jeux de théâtre* как и у Лесажа. Труффальдино (в фиабе «*Zeit, Re dei Geni*») крадет цехины из урны и изощряется в изображении своего страха (*lazzi di paura*) в той же

<sup>1)</sup> *Zeit, Re de'Geni* акт I сц. 2-я, акт IV сц. 11.

<sup>2)</sup> *La Zobeide* акт II сц. 11-я.

обстановке, как и Арлекин Лесажа в «La statue merveilleuse» <sup>1)</sup>. В фиабе «Любовь к трем апельсинам» Труффальдино развлекает своими шутками впавшего в меланхолию принца, так же как маски Лесажа разгоняющие меланхолию бога Скуки, причем и там (и здесь смехотворная сила комедийных персонажей противопоставляется бессилию прагматических поэтов <sup>2)</sup>. Прием изобличения лицемерной Смеральдины известен нам по Лесажу — даже в трех вариациях <sup>3)</sup>. Комическая сцена с «книгой законов» разыгрываемая Панталоне и Тарпалья в «Турандо» (II акт), вполне аналогична со сценой преклонения перед Гомером в «Арлекине — защитнике Гомера» Лесажа. Сцена с зеркалом в «Zeim Re di Geni» имеет свою параллель в «La statue merveilleuse» Лесажа и т. п.

Но не только эти совпадения интересны. Важнее указать на то, что Гоцци следуют Лесажу в подчинении игры масок стройному и единому драматическому действию, причем он идет гораздо дальше своего предшественника и поступает еще решительнее.

Он не только заставляет свои маски разыгрывать роли министров и приближенных короля, т. е. вполне драматических персонажей, неразрывно связанных с развитием драматического сюжета (как например Тарпалья в «Re Cervo»), — но и свертывает игру масок в простой рассказ. Для примера возьмем испытание девушек пред зеркалом развиваемое у Лесажа в целом ряде комических сцен (La statue merveilleuse акт II), а у Гоцци Труффальдино испытывает на сцене только одну девушку, причем сразу находит искомую дев-

<sup>1)</sup> Zeim, Re de'Geni акт II сц. 5-я.

<sup>2)</sup> L'Amore delle tre melarance, акт I; русская переделка см. № 1 журнала «Любовь к трем апельсинам». СПб. 1914.

<sup>3)</sup> Il Re Cervo акт I сц. 10-я.

<sup>4)</sup> Zeim, Re de'Geni акт IV сц. 1; ср. La statue merveilleuse второй акт.

ственницу (*Zeit, Re dei Geni IV, 1*). Об остальных своих поисках он только рассказывает в длинном монологе. Если на сцене Лесажа зритель мог видеть как несчастный любовник бросается с горя в реку и как его слуга Арлекин в испуге мечется по берегу, не решаясь окунуться в воду, то у Гоцци мы находим только рассказ о том как принц Фаррускад прыгнул в воду и как Труффальдино — рассказчик побоялся последовать его примеру <sup>1)</sup>). Действие заменено пересказом.

Да и вообще непрудно подметить, что маски Гоцци больше говорят, чем действуют. Вместо самодовлеющих *jeux de théâtre*, широко развернутых у Лесажа, мы встречаем у Гоцци преобладание диалогов и монологов комических персонажей, вводимых ради подчинения их драматическому сюжету. В иных случаях маски даже вовсе исчезают — как например в первом акте *Турандот*, чем достигается сосредоточение внимания зрителей на экспозиции и завязке драмы. Традиционные приемы нарушения сценической иллюзии исчезли или же они сведены до кратких незначительных реплик, в целом редко встречающихся. Уже не сцен разыгрываемых актером среди публики, как то мы встретили у Лесажа.

В сравнении с воздушной грацией масок Лесажа, комедийные персонажи Гоцци кажутся более грубыми и угловатыми. Они теснее прикреплены к земле, крепче связаны с народным бытом и юмором, с простодушно элементарными эмоциями и с наивной хитростью венецианской толпы. Народность масок Гоцци обусловлена, конечно, их принадлежностью к итальянской комедийной традиции, которую Гоцци сознательно культивирует. Однако и здесь, обрисовка масок обработана уже во вкусе второй половины XVIII века. Исконная непристойность их шуток и цинизм их жестов,

<sup>1)</sup> *La donna Serpente* акт I сц. 2-я.

животные отправления, эротика намеков — все эти аксессуары импровизированной комедии Италии XVI и XVII веков уничтожены и маски Гоцци ведут себя вполне пристойно, не нарушая светского приличия. И в этом отношении Гоцци продолжает реформу Лесажа, причем маски теряют окончательно кокетливую эротику французской сцены, так же как они утратили национальную, откровенно-циничную шутку. Морализм XVIII века и салонная эпика светского общества оказали здесь определенное влияние.

Новые тона найдены Гоцци в области сочетания масок с фантастикой. Так как его маски народные, то они естественно лишены скепсиса парижанина и воспринимаят сказочную обстановку, среди которой им суждено фигурировать, с гораздо большим эмоциональным подъемом, чем их собратья по парижской сцене. Народная грубоватость их манер правильно и спильно соединена с отмеченным нами выше опяжелением фантастического элемента.

Но самому коренному видоизменению подвергся у Гоцци третий фактор сказочного театра — его сказочно-героическое действие. Здесь мы встречаем действительно новый вклад в сценическую традицию жанра *fiabesque* и сравнение с Лесажем обнаруживает, как хрупкие формы комической оперы наполняются новым тяжеловесным содержанием, — новым громоздким пафетизмом. Лирико-героическое действие разрастается до грандиозных размеров; легкая печаль превращается в невероятные прагматические страдания; авантюры опереточных героев видоизменяются в тяжелые нравственные испытания, элегическая идиллия и легкая меланхолия Лесажа уступают место — раздирающим сценам нечеловеческих мучений. Вместо «игры», вместо грациозной комической оперетты получается трагедо-комедия — «трагико-комическая сказка» — как и назвал Гоцци большинство своих пьес,

или же просто «сказочная трагедия (*tragedia fiabesca*)», как гласит подзаголовок сказки «Зобеида» <sup>1)</sup>.

Здесь то и вскрываются глубочайшие своеобразия Гоцци, граничащие с чудачеством. Вместе с гротескной шуткой он преподносит зрителям аллегория величественной морали, образцы высокой нравственности, примеры героической сверх-любви, образы величайших доблестей: мужества, чувства долга, бесстрашия и идеальной стойкости. Как в знаменитых своих мемуарах <sup>2)</sup>, так и в статьях, служащих предисловием к пьесам он настойчиво подчеркивает значение высокой морали своих пьес.

Он признается, что стремился не только развлекать своих соотечественников забавными полетами фантазии, но и наставлять их путем «строгой, чисто аллегорической морали». Как пример своих общих принципов и рассуждений, обращенных к народу, он приводит сцену из своей пьесы, «Зейм Король Духов», где рабыня Цирма повествует о воспитании, полученном ею у сурового старца: «он всегда говорил мне, что я рождена для служения и для спрадания, что я должна покориться воле высших богов; что святое непостижимое Провидение всем располагает... Душа, испытанная в спраданиях, поистине счастлива на земле».

В предисловии к «философской фиабе» «Зеленая птичка» Гоцци с гордостью заявляет, что никто до него не практиковал («*Con più insidiosa facezia morale le cose serie*») — серьезные вещи с большей шутливостью. Он хвастается, что нравоучительный смысл некото-

<sup>1)</sup> La Zobeide, tragedia fiabesca in 5 atti; I pitocchi fortunati fiaba tragicomica in tre atti; Zeim, Re de'Geni, fiaba serio faceta in 5 atti и т. д.

<sup>2)</sup> О мемуарах К. Гоцци «Memorie inutile» см. статью А. Гвоздева «Общественная сатира Карло Гоцци» Северные Записки, октябрь 1915. Русский перевод их (Д. Я. Блох) имеет появиться в свет в изд. «Всемирной Литературы».

рых его сказочных сцен вызвал в городе сполско споров, что даже монахи самых суровых орденов правил одели маски, пошли в театр и слушали его фианбу с величайшим вниманием. Как видим, Гоцци всервез усвоил себе классический девиз комедии — *ridendo castigat mores* — и в намерении «исправлять нравы» он не отстает от века Руссо.

Морализирующий энпузиазм Гоцци в связи с его увлечением народностью сказки и комизма масок приводят в итоге к любопытному для историка театра зрелищу: Среди обстановки Комической оперы раз-игрываются сцены «чисто аллегорической морали». Король Суффар, появляющийся у Гоцци в той же зале сокровищ, как и Король Духов у Лесажа, — почтительно выслушивает нравоучения, которые ему читает при-видение.

«Само небо пребует, чтобы твое сердце освободилось от сильных спрасстей. Если же ты не очистишь его от привычных пороков и неистовств, не обуздаешь его, не приучишь к смирению и к добродетели — то ты останешься в море бедствий. Воистину, человек обладает свободной волей» <sup>1)</sup>. Опереточная волшебная статуя, смеющаяся над женским лицемерием перестает корчить гримасы и слушает возвышенные речи Анджелы, убеждающей короля в безупречной искренности своих чувств <sup>2)</sup>. Под рубищем отвратительного старика-нищего Анджела узнает «возвышенные чувства» Короля (*Sentimenti alteri*) и утверждает свою любовь к нему, невзирая на его спрашный вид <sup>3)</sup>. Сцены водевиля Лесажа возродились — но приобрели содержание патетической драмы. Эту черту театра Гоцци верно уловил Э. Т. А. Гофман, характеризуя

<sup>1)</sup> *Zeim Re de'Geni* акт II сц. 6-я.

<sup>2)</sup> *Il Re Cervo* акт I сц. 12-я сравни *Roger de Sicile*, Théâtre de la Foire IX.

<sup>3)</sup> *I pitocchi fortunati*, акт II сц. 9-я.

образ Турандоп, как одну из наипруднейших ролей для актера говоря, «что только совершенная артистка сможет охватить героический лик или вернее безумное неистовство Турандоп, не разрушая очарования прекрасной женственности». И он считал непонятным, почему эти чудные драмы Гоцци, обладающие более сильными ситуациями, чем многие хваленые трагедии, забыты и не использованы хотя бы для оперных либретто <sup>1)</sup>.

В качестве иллюстрации наших общих наблюдений уместно провести сравнение Турандоп Гоцци с «Китайской принцессой» Лесажа <sup>2)</sup>.

В первом акте «Турандоп» дана эпически широкая экспозиция действия, длинная и упоминательная, так как монологи чисто повествовательного характера занимают при четверти всего акта. Действие оживляется только с появлением воспитателя недавно казненного принца, хорошо знакомого нам по оперетке Лесажа. Сцена комической оперы воспроизводится с точностью: воспитатель проклинает жестокость принцессы, оплакивает погибшего принца и под конец топчет ногами портрет принцессы. Портрет попадает в руки принца Калафа, который заочно влюбляется в принцессу и, вопреки многим напоминаниям о риске и опасностях сватовства, решает испытать свою судьбу и разгадать загадки принцессы.

<sup>1)</sup> E. Th. Am. Hoffman, *Seltame Leiden eines Theaterdirektors. Ausgewählte Werke* Berlin 1828 стр. 73, 122. Или новое изд. von Maaßen IV стр. 124.

Сказки Гоцци неоднократно служили оперными либретто. А. Köster приводит 7 опер на сюжет «Турандоп» Гоцци. (Schiller als Dramaturg 1891). Рихард Вагнер воспользовался сказкой «La donna Serpente» для своей оперы «Die Feen».

<sup>2)</sup> *Turandot, fiaba cinese teatrale tragicomica in 5 atti* была впервые поставлена на сцене венецианского театра San Samuele 22 января 1762 г. (см. E. Masi, *Op. cit.* стр. XCVII).

В первом акте маски отсутствуют. В роли собеседника принца выступает не весельчак Пьерро, как у Лесажа, а вполне положительный и почтенный Барак. Исчезли также и те пышные китайские церемонии, которые дефилируют в оперетте Лесажа. От первой шумной опереточной процессии у Гоцци сохранился лишь «траурный звук барабана за сценой»: на него обращает внимание собеседник принца. «Слушайте, слушайте! Эти траурные звуки означают, что принц казнен».

А о второй китайской церемонии жертвоприношения у Гоцци лишь мельком упоминается в заключительных репликах I акта.

Новым, по сравнению с Лесажем, зрелищем являются у Гоцци головы казненных принцев, надетые на пики и размещенные на воротах дворца, причем во время действия показывается «ужасный палач с окровавленными руками», который присоединяет еще одну голову казненного. «Смотрите и ужасайтесь!» говорит Барак, указывая Калафу на палача.

Мы видим, что Гоцци уничтожил диверсификант, удалил маски, но прибавил страшное тегенто тоги. Чего же достигает он этими изменениями? Ответ ясен: пред нами не игра, а драма, в которой резко подчеркивается героический момент, и завязка любовной трагедии обрисовывается вполне серьезно, без примеси комического и без опереточного шутовства.

Второй акт «Турандот» довольно точно воспроизводит мизансцену Лесажа: пред нами та же китайская зала суда, где на троне восседают король и принцесса, вокруг которых располагаются ученые судьи. Церемониальные поклоны *alla chinese*, исполнение торжественного марша, игра комических масок — все это близко напоминает оперетту Лесажа.

Но Гоцци, сохраняя приемы инсценировки Лесажа, сумел придать своему сказочному действию целостный

и стройный вид. Он соединил в одном (II) акте то, что у Лесажа было раскинуто на два действия (на II и III акт).

Первым долгом он сократил буффонаду масок и вместо пестрых комических вариаций Лесажа, дал только две обособленные комические сцены: одну — в самом начале второго акта в споре Труффальдино с Бригеллой, другую — в середине, где разыгрывается сцена с книгой законов. Панталоне в роли королевского секретаря не получает самостоятельных *jeux de théâtre*. Сокращение гротеска дает возможность усилить драматизм сюжетного действия и повысить драматическую напряженность всего акта. Той же цели служит введение соперницы принцессы — эпизодической фигуры Адельмы и искусный прием сбрасывания покрывала Турандой только при третьей загадке.

Облик принца Калафа приобретает определенно патетический характер. Если первый акт пространно подготовил зрителя к восприятию героической настроянности принца, то во втором акте этот героизм развертывается полностью, и великодушие принца выявляется как порыв благородной души, исполненной любовного самозабвения. Мощно и прекрасно звучит его ответ на все дружеские предостережения: *Morte pretendo, o Turandote in Sposa* («Или смерть или Турандой»). Повторение этой лаконичной, драматически обостренной реплики звучит гораздо сильнее и убедительнее, чем аналогичные по содержанию, изящные приемы и элегические стихи Лесажа («*Je pretends voir la princesse, la posséder ou mourir*»).

Параллельно идет усиление драматизма в речах короля и принцессы. Негодование короля, сетующего на жестокость своей дочери — выдержано в стиле сильной трагической декламации. Сама Туранда говорит с определенным трагическим пафосом: она призывает небо в свидетели, что она не жестока оп

природы, но что только крайнее отвращение к мужчинам (*abbogimento estremo*) вызывает ее на самозащиту.

Она поржественно заявляет, что падет мертвой от стыда, если только ее победят при разрешении загадок. Это уже не грациозная капризница Лесажа, а грозная мужененавистница. Легкая комедия Лесажа превратилась в прагматическую и во всех деталях пьесы проявляется твердое усремление к наиболее полному драматизму, с четкой обрисовкой характеров и патетических ситуаций.

Первые два акта Турандот Гоцци — лучшая часть пьесы. В последующих трех актах (III, IV, V) действие замирает. Уже проф. А. Köster заметил, что «кульминационный пункт драмы достигается слишком рано, а именно в весьма эффектной второй половине II акта. Начиная с III акта действие ослабевает и движется только полчками, искусственно изобретаемыми средствами. Главное действующее лицо — Турандот, отступает на второй план и заслоняется второстепенной фигурой интригующей Адельмы. Действие плетется вяло вперед и сценически действенные места располагаются словно оазисы в пустыне. Заключительная сцена V акта, дающая долгожданное разрешение — не достигает интенсивности, присущей эффектному финалу II акта».

Нам кажется, что есть вполне вероятное объяснение причины, почему так неудачно сложилась общая структура Турандот, только что охарактеризованная словами проф. А. Köster'a <sup>1)</sup>. Дело в том, что комическая опера Лесажа подсказала Гоцци инсценировку первых двух актов Турандот и в особенности эффектную заключительную сцену II акта, которая у Лесажа являлась естественным финалом. Испол-

<sup>1)</sup> А. Köster Schiller als Dramaturg. 1891.

зовав приемы Лесажа в первых двух актах Турандот, Гоцци особенно удачно оформил сцену разрешения загадок; но для драматизации сказки на протяжении еще трех длинных актов у него уже не было сценического образца, а главное — ряд важнейших сценических эффектов был уже использован. Сценически вернее было бы закончить пьесу там же, где кончает ее Лесаж; но стремление Гоцци к широкому выявлению возвышенных чувств принца побудило его к продолжению действия и к продлению его еще на три акта, для которых его драматические и сценические ресурсы, использованные в начале, оказались недостаточными.

Подведем итоги. Предложенное нами привлечение «ярмарочного театра» Лесажа к изучению и определению сказочного театра Гоцци позволяет восполнить до сих пор существовавший пробел в историографии театра Гоцци и включить творчество венецианского сказочника в определенную историческую традицию. Гоцци развивает жанр, созданный Лесажем, и является прямым продолжателем Французской комической оперы. От Лесажа он получает идею театра *fiabesque*, ряд сценически оформленных сюжетов и целую серию приемов инсценировки сказочно-фантастического действия в гротескном антураже.

Перенос сценическую форму сказочной французской оперетты на подмостки венецианского театра, Гоцци видоизменяет ее, придавая фантастике сильную барочность, гротеску — народную грубоватость стиля, и возводя лирико-героический элемент в папетический драматизм. Но эти видоизменения все же не столь резки, чтобы нельзя было признать в Турандот Гоцци облик «Китайской принцессы» Лесажа.

Сравнение Гоцци с Лесажем, вскрывшее сценическую традицию сказочного театра автора театральных фиаб, указывает пути дальнейшего изучения источников Гоцци. Необходимо привлечь к сравнению

не только сказочные сюжеты, как это делали А. Köster и E. Masi, не только ипальбянские маски Венеции эпохи Голдони, как это сделано Malamanni <sup>1)</sup>, не только комическую оперу Лесажа, как в настоящей статье, но и ипало-французский театр в целом. Сборники Gherardi, затем «Нового ипальбянского театра» (Riccoboni) <sup>2)</sup> и «Пародий Ипальбянского театра» <sup>3)</sup>, наконец пьесы многочисленных либреттистов первого периода Французской комической оперы — вот тот обширный материал, который подлежит обследованию будущего исполвателя Гоцци и историографа сценической сказки. Вскрыть почву, из которой появляется Фиаба Гоцци, интересно не только в связи с ознакомлением с театром венецианского паприция <sup>4)</sup>.

1) Vit. Malamanni Il teatro drammatico, le marionette e i burattini i Venezia nel secolo 18; в журнале Nuova Antologia 1897 г., 4 серия т. 67 (68).

2) Пьеса Гоцци «I pitocchi, fortunati» воспроизводит два эпизода, лежащие в основу ипальбянских пьес и комических опер. Эпизод с нищим в роли подставного мужа основывается на сказочной повести Histoire du Prince Fadhallah (Cabinet des fées, tome 14-me, éd 1785), которая инсценирована 1) Лесажем и Дорневалем в комич. опере Arlequin Hulla ou la femme repudiée 1716 (Th. de la Foire II 353), 2) в пьесе Arlequin Hulla. Comédie en prose par Mrs Dominique, Riccoboni fils et Romagnesi P. 1731 (вошла в сборник Nouveau Théâtre italien, tome VII éd. P. 1753). Эпизод с Омегой идентичен с фавбулой оперы Глука «Le cadí duré», либретто которой написано P. R. Le Monnier (Le Cadi duré, opéra comique en un acte Paris 1761, другое изд. 1765). Тот же сюжет встречается еще в двух вариациях 1) Vengeance comique, comédie d'Alençon представл. в 1718 и 2) La tour double ou le Prété rendu. Opéra comique de Gallet, представл. в 1735 г. (см. Dictionnaire des Théâtres изд. 1756 том V стр. 488).

3) Les parodies du Nouveau Théâtre italien 4 vol. Paris 1738. В заключительных словах сценария «Любовь к трем апельсинам» Гоцци противопоставляет приемы ипальбянской драматической пародии, приемам французским того же жанра.

4) Весьма характерный отзыв Гоцци о французской комической опере встретился нам уже по окончании настоящей работы в предисловии к пьесе «Зейм, Король Духов». Этот отзыв подтверждает предложенную нами концепцию творчества Гоцци.

Нет, перспективы расширяются, если вспомнить, что как французские, так в особенности и немецкие романтики опираются в своих поисках Нового театра на творчество Гоцци. Изучая его источники, мы тем самым даем историю романтического театра <sup>1)</sup>.

А. Гвоздев.

---

«Многие сказочные сюжеты были обработаны для театра французскими писателями, однако исключительно для музыкальных комических опер, причем почти что всегда в крайне смехотворной форме (*aspetto interamente ridicolo*), с краткой незначительной интригой. Они не додумались или же вообще не считали возможным захватить в театре душу нации путем обработки этих сказок с точки зрения серьезной, прагматической и моральной не допуская, что столь смешным и неправдоподобным сюжетом можно придать окраску очевидной истины». *Opere di C. Gozzi ed. 1802 vol. 4. Prefazione* (К Zeim re dei Geni).

<sup>1)</sup> Настоящий эпюд впервые был сообщен в заседании Неофилологического общества при Петроградском Университете, весною 1916 г.

---

---

## ТЕАТРАЛЬНАЯ ГРАВЮРА И РЕКОНСТРУКЦИЯ СТАРИННОГО ТЕАТРА.

Max Herrmann. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Mit 129 Abbildungen. Berlin, Weidmannsche Buchh. 1914 (541 стр.).

Капитальный труд проф. Берлинского Университета Макса Германа знаменует собой новую эпоху историко-театральных исследований. Впервые мы находим здесь осознание и осуществление особых методов специальной отрасли исторического знания — именно истории театра как такового. До сих пор о театре, «как таковом», говорили только в среде практиков театралов, в наши дни провозгласивших лозунг «ретеатрализации» театра и утверждения театральности на сцене (Г. Фукс, Евреинов, Таиров и др.). В научных кругах господствовали иные убеждения, как на Западе, так и у нас в России, понятие «театр» отождествляли с понятием «драма» и под видом истории театра занимались эволюцией драматической литературы. А в тех редких случаях, когда ученые отступали от общепринятого подхода — и уделяли свое внимание не только драме, но и сцене и актерам, их работы носили или бессистемный облик «заметок» вроде «*Essay sur l'histoire du théâtre*» Барста (1893) или же находились в преднаучной стадии развития, будучи посвящены прелиминарной подготовке и собиранию материала.

Проблема о специфических методах истории театра, как науки, не возникала; напротив, многим и сейчас кажется, что такое задание неосуществимо, хотя бы в силу расплываемости и бленности актерской игры, как будто исчезающей бесследно в бездне веков, вместе с уходом из жизни ее воплощителей — актеров.

Макс Герман властно побуждает нас к пересмотру всех привычных путей мысли, касающихся истории театра.

«Театр» не есть только драма, говорит он; таковым он стал за последнее столетие, когда драматург — поэт стал вытеснять со сценических подмостков прежних хозяев сцены: актера, художника-режиссера и машиниста театра. Всмотриваясь в глубь веков мы видим автономию театрального искусства, его претензию на полную самостоятельность и до наших дней все еще бьющую

подземным ключом. Пред историком театра открывается задача охватить все многообразие эпохи особой струей художественной жизни человечества, и сам материал пребудет от него изучения театра «как такового».

Это задание, ставимое немецким ученым, характерно еще в том отношении, что оно сформировалось в недрах немецкой учености, вне всякой связи с поисками «театральности» в текущей театральной жизни нашего времени. Макс Герман давно известен в ученом мире, как истолкователь литературы немецкого гуманизма XVI века; его прежние работы посвящены *Albrecht'у von Eyb* (1893) и Нюрнбергским гуманистам (1893), и только одно его сочинение отчасти касалось театра, рассматривая возникновение и сценическую судьбу произведения Гете «*Jahrmaktsfest zu Plundersweilen*» (1900). Работы целого ряда учеников Макса Германа, позволяли предполагать, что сам учитель ведет какие-то новые разыскания в области истории театра. По истечении 14 лет подготовки, накануне мировой войны, появился, наконец, капитальный труд Макса Германа (*Forschungen etc.*), впервые раскрывающий во всем объеме задания и достижения немецкого ученого, на долгие годы ушедшего в подготовительную работу для осуществления научной (в самом строгом смысле этого слова) постановки истории театра как такового.

Главная ценность нового труда — в установлении научного метода истории театра; характерная его особенность в том, что методология преподносится не теоретически, в виде опвлеченных рассуждений, а практически, в виде конкретного исследования.

Пред историей театра, как наукой, Макс Герман ставит две задачи: во-первых, реконструкцию старинных спектаклей во всех деталях их сценического воплощения (сцена, бутафория, декорации, костюмы и актерская игра); а во-вторых, критическое использование иконографического материала (книжной иллюстрации к драмам и театральным гравюрам, картин и рисунков). Согласно этим двум направлениям — постулатам, Макс Герман дает в первой части труда осуществление научной реконструкции театра Нюрнбергских Мастеров Пения (именно восстановление во всех подробностях представления трагедии «О роковом Зигфриде» Ганса Закса, состоявшегося 14 сентября 1557 года в Нюрнберге, в церкви Св. Марты), а во второй части — критический разбор книжных драматических иллюстраций XV и XVI веков, как источника историко-театрального знания (разбор иллюстраций к изданиям комедий Теренция конца XV века и к швейцарским драматическим произведениям той же эпохи). Мате-

риал, вовлеченный в исследование, необычно широк и, конечно, не может быть, хотя бы и частично, перечислен в настоящей рецензии. Разнородность тем первой и второй части труда требует их отдельного рассмотрения.

Известен ряд опытов восстановления сценических условий старинного театра: для испанского театра — Rennert (*The spanish stage etc 1909*), для французского — эпохи Гарди — Rigal (*Le théâtre français avant la période classique. 1901*), для английского — хотя бы Creizenach (*Geschichte des neueren Dramas. IV 1909*).

Но реконструкция Макса Германа резко отличается от только что перечисленных работ как по заданию, так и по методу. Стремление прежних исследователей было направлено к общей характеристике старинной сцены того или иного театра, и в итоге получалась суммарная картина театра эпохи Шекспира или Лопе-де-Вега.

Макс Герман показал, что возможно осуществить детальную картину не театра вообще, а одного типичного представления. Тем самым, как при математических измерениях, увеличилась точность реконструкции: примерно с  $1/10$  до  $1/1000$  (если только возможно пользоваться математическими формулами для характеристики исторических работ!).

Приведу пример в целях пояснения: в трудах об английском театре фигурирует «прон на сцене», про который мы узнаем, что в некоторых пьесах он мог оставаться на сцене в течение всего действия, в некоторых же нет.

У Макса Германа такие характеристики невозможны: если прон налицо в пьесе, то место его на сценической площадке определенно зафиксировано, его функция твердо определена, и пронное кресло является такой деталью общей картины, которую невозможно удалить, не нарушая всю реконструкцию спектакля. Такая определенность проведена по отношению ко всем мелочам сцены и только из этих конкретных фактов и создается наглядная убедительность и достоверность общей концепции.

Проведение такой реставрации, по точности напоминающей лучшие работы археологов, возможно, конечно, лишь при помощи сложной системы разнообразных конъюнктур и рабочих гипотез. Из общего их многообразия укажу на два приема, особенно характерные. Ни одна сценическая ремарка обширного драматического репертуара Ганса Закса не остается без проверки ее топографической значимости, иначе говоря, каждая ремарка проецируется на определенную плоскость сценических подмостков. Таким путем достигается разверстка действия пьесы в точных рамках конструируемой сцены и вскрывается вся мизансцена.

Параллельно с этим идет прием использования фантазии зрителей как источника наших сведений о сцене. С широким захватом области изобразительных искусств ведутся наблюдения, как именно привык зритель данной эпохи (точнее данного десятилетия) представлять себе в зрительных образах фигуры королей, людей в горе или в радости или же как мыслит он ландшафт, служащий фоном для появления людских фигур. К сравнению привлекаются как поэтические творения эпохи, так и изобразительные искусства, главным образом приемы иллюстраций народных книг (Volksbücher); выводы применяются к театральному зрителю, а от него к определению тех или иных условностей декорационной части постановки на сцене.

Путем сочетания аналогичных по оригинальности приемов, исследование вскрывает совершенно неожиданные, но ярко убедительные результаты, и заново строит сцену Ганса Закса из ничего не говорящих, на первый взгляд, ремарок.

Наиболее яркой и новой—является глава об актерском искусстве театра Нюрнбергских Мастеров Пеня. В сущности, здесь Макс Герман основывает новое учение «об языке жестов», которое давно ощупью искали историки искусства, не найдя, однако, его осуществления. Дело в том, что наука отказывалась до сих пор от опытов восстановления актерской игры прошлых веков считая это предприятие безнадежным в силу отсутствия более конкретного материала, чем немногие сохранившиеся описания или отзывы об исполнении. Да и их для XVI века почти что нет, по крайней мере для Германии.

Макс Герман пошел обходным путем и стал изучать жесты во всех его проявлениях—в поэзии, в народной песне, в светском и духовном эпосе, в рыцарском романе, в литургической драме, в школьной драме и т. п.

Затем он расширил круг исследования и перешел к анализу жестов в живописи, в скульптуре, в гравюре и в других областях изобразительных искусств, захватывая материал не только XVI века, но и предшествующих эпох. Прделав громадный труд, он осветил затем те немногие данные, которые касались актерской игры при помощи собранного им о жесте и движении материала и тем самым дал первый научный очерк актерского искусства от средних веков до реформации. Если мы представим себе этот метод примененным к более близкой нам эпохе, к XVIII или XIX веку, то мы в праве ожидать захватывающих по интересу результатов. Справедливость требует отметить, что испытание нового метода Макс Герман произвел на невероятно

трудоёмком материале Средневековья и Возрождения, огромной энергией преодолел многие и многие препятствия.

В целом, первая часть книги даёт законченную обрисовку сценического мастерства Нюрнбергских Мастеров пения. Какими успехами мы обязаны новым методам, применяемым Максом Германом, можно усмотреть, сравнив с его трудом прежнюю работу на ту же тему, написанную в 1900 году Нампе (*Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg*).

Достижение Макса Германа знаменательно также тем, что оно констатирует типичный для немецкого театра XVI века спектакль впервые воссозданный. А ряд таких типичных представлений для разных эпох и должен создать, по мысли исследователя, основу, на которой будет строиться научная история театра.

Вторая часть труда задумана иначе. Она раскрывает лабораторию ученого и вводит читателя в круг совершенно новых изысканий, не имеющих предшественников. Это методология изучения сценического смысла гравюр, выполненная в практическом применении ее по отношению к ряду гравюр, иллюстрирующих драматические произведения. В первом цикле XVI века в Лионе, Ульме, Страсбурге, Базеле и Венеции, во втором — дан анализ первопечатных деревянных гравюр, украшавших произведения швейцарских драматургов XVI века, а в особом экскурсе — разобраны Брюссельские «живые картины».

Предложенный разбор гравюр с специфически театральной точки зрения имеет грандиозное методологическое значение, устанавливая впервые пути подхода к учету сценического значения иллюстрационного материала, и открывая новый источник для пополнения наших сведений о материальной стороне театра и об актерской игре. Главная трудность поставленной автором проблемы заключается в том, что гравюра, изображающая какую-нибудь театральную сценку с актерами и декоративным фоном, никогда не воспроизводит театр в чистом виде, как то осуществимо при помощи фотографии. В гравюре всегда есть чисто художественный элемент, известная доза живописной традиции обусловленность гравера прежними техническими приемами композиции и свободный вымысел иллюстратора. Для того, чтобы уловить моменты, воспроизводящие театральную действительность, надо вычлесть из гравюры чисто художественный элемент, и тогда, в остатке, мы получим нечто пригодное для историка театра. Над этой чрезвычайно сложной задачей и работает Макс Герман, вовсе не предавая читателю ряд готовых рецептов или же общедоступных выводов, а напротив, вводя его в самый темный лабиринт исследования, в обсуждение всех «за» и «против»

Возьмем для примера деталь из анализа гравюр Лионского издания Теренция (1493). Для выражения отчаяния здесь дается жест: поднятие обеих рук над головой. Этот жест обычен и даже стереотипен во всем издании. А так как 1) в поздне-средневековом искусстве этот жест никогда не выявляется так ярко, так как 2) мы ожидали бы найти в данном издании Теренция не стереотипную, а индивидуализирующую манеру, и так как 3) иллюстрации близкой к Лионскому изданию Теренция Любекской библии — в данном случае не сходны, то возможность не исключена, что иллюстратор имел в виду типично театральнЫй жест; это подкрепляется еще наблюдением, что в театре (более позднем на 60 лет) Мейстерзингеров этот жест стоит в центре приемов усиления жестикуляции.

Вывод, как видим, положительный; но вот пример более типичный для осторожного новатора. В том же Теренции, разговорный жест иллюстрируется всегда движением одной руки (согнутой углом), другая же просто свешивается или держит какой-нибудь предмет.

Это движение противоречит всем жестам иллюстрационного искусства, в котором обычно обе руки приведены в движение. Поэтому возникает предположение, что иллюстратор дает чисто театральнЫй жест, а так как он сам Нидерландец, то может быть этот столь редкий жест и был принят на нидерландской сцене. Характерно, что когда гравюры переиздаются в Венеции, то итальянцы уничтожают это движение одной руки, уже совершенно не понимая его театральности. Все это было бы так, если не мешало другое возможное объяснение. В классической древности был обычай прятать одну руку в плащ, а другую оставлять свободной для движения, что видно на миниатюрах Ватиканского и Парижского сборников; а так как гуманист Vadius, вдохновитель и ближайший руководитель Лионского издания Теренция, мог видеть и знать миниатюры, то и применением их в Теренции является, б. м., подражанием графической традиции. И так, нельзя говорить с уверенностью о театральности указанного жеста. Non liquet.

Какой огромной эрудицией необходимо обладать, чтобы самостоятельно творить, странствуя между столькими запутанными и спорными вопросами смежных областей разных наук! Но не это важно для нас. Безгранично ценна смелость инициативы и строгая методичность труда, обогащающего нас научной историей театра.

Как видно из приведенных примеров, сравнительный метод изучения ложится в основу анализа гравюр. Беуется все произведение данного художника, а если их не находится, то все сходные

творения эпохи; изучаемый жест или костюм прослеживаются повсюду и если обнаруживается, что манера гравера, рисовавшего иллюстрацию к драме, стоит изолированной среди общего стиля композиции или же резко отличается от приемов того же художника в свободных, заведомо не имеющих отношения к театру, рисунках, то делается предположение в пользу театральнойности данного жеста. Если же таковой изоляции нет, и рисунок по содержанию своему общераспространен, то догадки о театральнойности его опадают.

Таков общий ход исследования, встречающего на своем пути многообразные видоизменения. Как видим, новое направление театральной науки требует от своих последователей не только безукоризненно четкой филологической критики, но и всесторонних, специальных знаний в области изобразительных искусств. В том направлении, как складывается школа Макса Германа — историк театра, не только филолог, но и знаток искусства и изучение материальной стороны театрального прошлого] теснейшим образом связуется с историей изобразительных искусств. Отчасти такое направление намечалось уже в деятельности другого немецкого ученого проф. А. Köster'a, собравшего в Лейпциге обширнейший музей по истории театра. Но А. Köster, дальше коллекционирования не пошел, и вся теоретическая и практическая задача обоснования новых методов целиком является делом проф. М. Германа. Насколько важно его начинание, об этом может судить каждый любитель старинного театра, до сих пор тщетно пытавшийся обрести в литературе о театре труд, который бы методично трактовал о театре, как о самодовлеющем искусстве.

*А. Гвоздев.*

---

## ХОДОВЕЦКИЙ И СЦЕНА.

Dr. Bruno Voelcker. Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des XVIII Jahrhunderts. Mit 15 Abbildungen. Theatergeschichtliche Forschungen B. 29. Leipzig, L. Voss. 1916. (246 стр.).

Кому не приходилось любоваться театральными гравюрами XVIII века, изысканными рисунками Буше к комедиям Мольера, многочисленными эстампами, украшающими всевозможные сборники пьес Итальянского и Французского театра или же фронтисписами с изображением оперной *mise en scène* творений Кини и Люлли?

Любители старинного театра не раз задавали себе вопрос: сколько же театрального элемента содержится в этих рисунках можно ли им довериться и принять создание художника-графика за театральную действительность? Но дальше эстетического любования и многих недоуменных вопросов дело не двигалось и до сих пор огромный гравюрный материал, сопутствовавший столь часто изданиям драматической литературы XVII — XVIII веков, остается загадочным, немым свидетелем театральных условий прошлого.

Первую попытку критического анализа гравюры XVIII века с точки зрения сценичности ее содержания мы находим в труде молодого немецкого ученого Bruno Voelcker'a. Следуя по стопам своего учителя проф. Макса Германа, положившего начало систематическому изучению сценического смысла гравюр, — В. Voelcker применяет его методы к иллюстрационному материалу XVIII века, в частности к «Гамлетовской» серии гравюр известного немецкого художника Ходовецкого.

Цель работы — учесть ценность этих гравюр, как источника наших сведений о сцене и актерской игре XVIII века. Попутно, однако, разрешается и другая задача: реконструкция во всех деталях первого представления Гамлета на Берлинской сцене 1778 года, к каковому спектаклю и приурочены некоторые гравюры Ходовецкого, как, например, его знаменитая «Мышеловка», иллюстрирующая инсценировку 2-ой сцены III акта «Гамлета» и 14 гравюр на темы той же трагедии.

Работа ведется в трех направлениях: на основе гравюр создается инсценировка (декорация, освещение сцены и бутафория), актерская игра и костюмы действующих лиц трагедии Шекспира. Автор сознательно стремится к наивозможно большей «наглядности» реконструкции, пытаясь довести ее до пределов возможного повторения спектакля XVIII века на современной нам сцене. Если исходить из цели — «ретроспективный» научно точный спектакль и возбуждает с художественной точки зрения весьма существенные сомнения в его целесообразности (ведь археология для живого театра вещь весьма опасная), то с чисто исторической и методологической стороны, подобные искания крайне ценны: они выводят историко-театральную науку из дилетантской атмосферы и обогащают историка определенным фактом, именно — одним звеном старинного театра, вычерченным во всех сценических подробностях.

Выявление сценичности гравюр ведется путем широкого применения сравнительного метода. Изучается весь оеврге Ходовецкого в целом (около 2.000 листов), причем особо разграничиваются его приемы композиции и рисунка в двух основных группах: имеющих и не имеющих отношения к театру. К первым причисляются гравюры, сочиненные в той или иной связи с театральным спектаклем (сюда относится и «Гамлетовская» серия), ко вторым все «свободные» композиции, а также все иллюстрации к драмам. Для выяснения — сценичен или нет тот или иной жест «гамлетовской» серии, необходимо проследить его в «свободных» композициях Ходовецкого. Если он встречается там весьма часто, то вероятность его сценичности минимально. Мы просто имеем тогда дело с обычным живописным приемом графика. Если же изучаемый жест вовсе отсутствует в неакадемических гравюрах, то появляется возможность предполагать, что он поставлен в большую связь со сценой, и если дополнительные данные подкрепляют догадку, то создается некоторая уверенность, что данный жест гравюры отображает сценическую реальность. Итак, в каждом отдельном случае, приходится прежде всего проверять, имеем ли мы перед собой прием чисто живописный, иногда индивидуальный, иногда восходящий к установившейся ранее графической традиции, или же перед нами воспроизведение конкретно театрального момента. Очевидно, что при такой постановке, исследование колеблется между различными ступенями вероятности. И здесь, как это ввел Karl Vossler в историко-литературные изыскания, приходится, очевидно, говорить не об абсолютных достижениях, а о тенденциях — об устремлении и приближении к сценичности. Сведенные в систему, эти «вероятности» дают, однако, весьма интересные результаты.

Первым долгом намечается определенно, что гравюры Ходовецкого «сценичны» по разному, в зависимости от того, обращаем ли мы внимание на инсценировку или на актерскую игру. *Mise en scène*'а гравюр (декоративное убранство, освещение и бутафория) в целом мала сценична. Здесь итоги работы скорее отрицательные. Объясняется это особыми условиями, в которых находилась постановочная часть драматического театра в Германии 70-х годов XVIII века. Они мизерны до крайности и резко отличаются от оперно-балетных постановок. К последним привлекаются декораторы-художники, блистающие фееричностью изобретаемых ими сценических картин. А в драматическом театре сценическая картинность, в сущности, отсутствует. Театры только что осевших в городах странствующих комедиантов довольствуются убогими декорациями и сценическое убранство поражает своей антихудожественностью. В силу этих обстоятельств, художник-график, как Ходовецкий, с необходимостью вынуждается приукрашать воспроизводимую им на гравюре сцену, иначе он рискует впасть в грубейшую безвкусицу. Ведь то антихудожественное, что в силу сценической условности, как то не замечается средним зрителем в театре, тотчас же подвергается осуждению попав на гравюру, так как к картинам взор публики гораздо более обострен, чем к сцене.

Поэтому, даже наиболее театральные гравюры Ходовецкого обнаруживают преобладание чисто живописного элемента: освещение *intérieur*'а, его замкнутость с боков и сверху, разнообразие стилистической разработки орнаментации стен и дверей—все это весьма далеко от кулисной сцены драматических театров эпохи и является *в мь с л о м* художника. Таков вывод, который можно сделать из этой части труда, хотя автор и стремится дать больше положительных итогов, чем это нам кажется возможным принять.

Добавим, что обнаруженная В. Voelcker'ом сравнительно малая театральность анализируемых гравюр Ходовецкого, не внушает недоверия к гравюре вообще, какисточнику нашего познания по постановочной части старинного театра. Соотношения сильно меняются, как только мы переходим к графике, иллюстрирующей постановки оперы, комической оперы и италянского театра XVIII века... Здесь сама сцена настолько богата фантастическими творениями перспективистов-декораторов или затейливыми выдумками изобретательных режиссеров-итальянцев, что гравюру есть что зарисовать. Пред ним стоит своего рода модель, которая отсутствует в театре «слова», незаинтересованном еще в ту эпоху художественной рамкой, обрамляющей сценическое воплощение замысла драматурга-поэта.

Совершенно иные, вполне положительны́е, итоги дает разбор актерской игры. Гравюра оказывается здесь крайне ценным и незаменимым документом, освещающим все многообразие сценического искусства драматических артистов изучаемого периода. С характерной для немецких работ методичностью ведется микроскопически точный разбор положения корпуса, постановки ног, движений рук и отдельных жестов актера, так же как и анализ групповых сцен. Оказывается, что в этой области Ходовецкий необычайно близок к сценической действительности и иногда точно фиксирует стиль актерских поз и движений. Длинная серия всевозможных приемов игры, до сих пор известных нам только по описаниям и из обсуждений теоретиков (Лессинга, Гетте, Шредера, Энгеля и др.), наглядно отображается на гравюре и как бы заново оживает перед читателем. Перед нами восстают в конкретных образах тот «живописующий» стиль актерской техники, та условная красота и манерность сцены XVIII века, которая крепко держится в театре эпохи Рокко, несмотря на провозглашенные уже лозунги сценического реализма. «Балетная высту́пка» драматического актера (над которой еще в 30-х годах XIX в. иронизировал Белинский), является определяющим моментом всего стиля постановки.

Не менее удачна по своей содержательности глава о театральном костюме. Наблюдательность Ходовецкого проявляется здесь в полной мере и его рисунок вскрывает массу любопытных деталей, до сих пор ускользавших, несмотря на тщательное обследование всех литературных памятников эпохи, от взора историка театра.

Важно подчеркнуть еще, что гравюра не только воспроизводит театральную действительность в указанных выше пределах, но что она позволяет проникнуть и в поэзию театра, в настроение, обвевающее знаменитую премьеру «Гамлета». На основе гравюрного материала, Voelcker'у удается воссоздать облик датского принца в тех индивидуальных очертаниях, которые были приданы меланхолической фигуре Гамлета первым актером — воплощением роли в Германии — Врокманн'ом. Сентиментально-лирический пафос Брокмана, нашедший в свое время такой шумный отклик в обществе сентиментальной поры, отчетливо преломляется в поэтичном творении Ходовецкого.

Нет надобности особенно указывать на прекрасную осведомленность автора интересного труда в области мемуарной и журнальной литературы эпохи. Все, что так или иначе имеет отношение к театру, привлечено им с чуткой крипичностью; а строгая школа, получаемая молодыми учеными в немецких семинариях

---

по истории искусств, позволяет ему свободно вращаться среди сложных вопросов, возникающих в связи с использованием художественного материала — гравюр.

В целом, пред нами живой образец и пример плодотворности новой школы историков театра, возникшей под эгидой проф. Макса Германа. Вводя молодого ученого в строгие рамки критического метода, эта школа сохраняет за ним индивидуальность и личную инициативу. В этом — наилучший залог ее будущего успеха.

*А. Гвоздев.*

---

---

---

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ БАЛЕТА.

Henry Prunières. Le ballet de Cour en France avant Benserade et Lully. 16 planches hors texte. Paris, Henry Laurens, 1914. (IV + 277 стр.)

Как ни странно, но книга Анри Прюньера является первым научным трудом о балете. Хотя балет, как театральное искусство, существует уже 340 лет (1581—1921), все же, на протяжении трех с половиной столетий он оставался вне кругозора научных исследователей Запада. Правда, о балете упоминают немногочисленные работы по истории танца. Кое что можно было вычитать из старой книги G. Vuillier «La danse» (1898), несколько талантливых наблюдений и аргументов разбросано на страницах «Танца» Оскара Би (Oscar Bié «Der Tanz», 2-ое изд.).

Но G. Vuillier беспомощно вял и плохо осведомлен, а Оскар Би — блестящий эссеист, но не ученый. Таким образом, инициативе исследователя открывался полный простор новых изысканий в области балетного искусства, и, надо отдать должное французскому ученому, он блестяще справился с задачей строгого исторического исследования столь мало известной отрасли старинного театра.

Для русского читателя книга Прюньера особенно поучительна. Мы слишком привыкли к тому, что о балете пишут с легкомысленной шутливостью и под видом его истории рассказывают анекдоты. Хотя я очень люблю книги Скальковского и А. Плещеева, так как ведь только у них находишь немногие отголоски блестящего прошлого балета в России, но все же непозабудно доказывать, что они очень далеки от истории и науки. Начавшееся было более вдумчивое отношение к балету, проявившееся в первых научных опытах — А. Левинсона (Мастера балета СПб. 1915 г.), и статьях А. Волынского к сожалению оборвалось и не нашло у нас своего продолжения. О прошлом балета по-прежнему говорят, что кому вздумается.

Быть может, найдутся скептики, которые вообще усомнятся в целесообразности научного подхода к столь невесомой области сценического мастерства, как балет. Им можно смело рекомендовать прочтение труда Прюньера, который развернет пред ними

совершенно неожиданную картину необычайного богатства, присущую балету в его прошлом, когда в процессе своего становления, он вовлекал в сотворчество с хореографами, целую плеяду музыкантов, композиторов и исполнителей, певцов и оркестр, поэтов и художников, словом лучшие артистические силы страны. Именно это многообразие художественных усилий, направляемых с разных сторон к одному центру и заинтересовывает, когда стремишься, следуя замыслу автора, за возникновением и первыми стадиями развития балета, четко обрисовывающимся в работе французского исследователя.

Прюньер пришел к изучению начального периода балетного искусства (1581—1650) исходя от истории оперы, которой посвящены его два предшествующих труда, хорошо известные историкам музыки. (Lully. Paris 1910 и *L'opéra italien en France avant Lully*. Paris 1913). Следя за развитием оперы XVII века, в которой видную роль играет танцевальное искусство, сочетаясь с ним в единый оперно-балетный спектакль, — явилась логическая потребность уловить исходные нити балетного искусства, зародившегося гораздо раньше оперы и только впоследствии примкнувшего к ней... Тем самым внимание ученого обратилось к наиболее блестящей эпохе Французского ренессанса — к творчеству Плеяды и ее участию в создании придворных празднеств, а затем ушло еще дальше в глубь веков, к средневековым ряженным, маскарадам и турнирам. Изучение балета в его первичной стадии развития в значительной мере облегчалось тем, что известный библиофил Jacob (Paul Lacroix) в свое время собрал и издал целую серию балетных программ и либретто конца XVI—начала XVII века, создав таким образом неоценимо редкий сборник материалов (Lacroix. — *Ballets et mascarades de Cour... Genève 1868, 6 томов in 12, издание в количестве 100 экземпляров*), никем до Прюньера не использованный. Несмотря на работу L. Celler'a: *Les origines de l'opéra et le ballet de la Reine* (P. 1868) и на вступительный очерк V. Fournel'я о балетах накануне Молбера (*Les Contemporains de Molière* t. II Paris 1866), сведения о балетном искусстве XVII века были крайне спутаны, в чем можно убедиться, например, читая книгу M. Pellisson'a *Les Comédies ballets de Molière* (Paris 1914 г.). Веское слово специалиста стало необходимым.

Попробуем вкратце очертить круг исследований Прюньера. Обширное место уделяется им выяснению источников, из которых вырастает, в конечном итоге, драматический балет 16 века во Франции. Хотя балет, как и опера, рождаются из идеи и духа эпохи Возрождения, тем не менее, отдельные его составные части подготавливаются в средневековой обстановке.

Во Франции и Бургундии XV века процветают различного рода праздничные увеселения, вроде *tomeries* — пышно инсценированных выходов ряженных, иногда принимающих форму драматических пантомим, иногда ограничивающихся исполнением *moesques* — театрального танца в костюмах и масках. *Entremets* при Бургундском дворе развертывают замысловатые декорации, инсценируют полеты, фиктивные сражения, римизованные музыкой и ставят танцы маскированных лиц, искусно подготавливая и мотивируя их появление. Турниры XV века показывают романтическую *mise-en scène*: великан с карликом охраняют дерево с золотой листвой, а рыцари появляются в пышных костюмах в сопровождении мавров, турчанок и шутов.

Все эти средневековые элементы видоизменяются, когда Франция сталкивается с итальянской цивилизацией. Италия вводит в прежние празднества воспоминания об античности и языческую мифологию древнего мира. Средневековые мистические и романтические аллегории сменяются божествами Греции и Рима. Вместо диких беспорядочных плясок (*moesques*) возникают организованные танцы нимф и сатиров. Из Италии проникают во Францию пышные формы маскарадов с торжественными выходами по гротескным, по сербезным маскам и грандиозные колесницы, наполненные аллегорическими и мифологическими персонажами; далее — интермедии с их распеваемыми рассказами (*récits*), пасторальными действующими лицами (пастухи, нимфы, сатиры, божества) и фигурными или же мимированными танцами. Франция XVI века по своему перерабатывает этот новый мир празднеств и искусства итальянского возрождения. Она развивает итальянские *capli* и *trionfi* в блестящие зрелища, с преобладанием костюмных и декорационных спектаклей над поэтическими и музыкально-танцевальными элементами (*mascarades à grand spectacle*) и в то же время в замкнуто-дворцовых празднествах, усваивает итальянские интермедии и фигурные танцы непосредственно от миланских Хореографов (*Diobono, Negri*), призываемых ко французскому двору. Все эти элементы, идущие от средневековья и от итальянского ренессанса — получают свое объединение в творчестве французских гуманистов эпохи «Плеяды», которые и создают новый жанр — драматический балет.

Прюньер подробно выясняет зарождение драматического балета в среде парижских гуманистов XVI века и его изыскания вскрывают много новых и интересных данных. Получается всесторонне освещенная картина того устремления к отысканию формулы античной драмы, в которой сочетались бы воедино поэзия и музыка и танец. О возрождении античной трагедии мечтают члены Плеяды

и вовлекают в свой круг исканий целый ряд поэтов, литераторов, музыкантов, ученых и хореографов. Из применения антикизирующих доктрин Вагнера к формам прежних придворных празднеств рождается первый драматический балет «Ballet comique de la Reine», созданный Beaujoyeux в 1581 году. Хотя новый жанр широко пользуется разнообразными элементами прежних итаलो-французских празднеств, тем не менее, современники приветствуют творение Beaujoyeux (Baltazarini), как возрождение античной трагедии с ее танцами и пением. Любопытно отметить, что Пруньер впервые правильно интерпретирует название знаменитого балета «Ballet comique de la Reine»: «comique» обозначает здесь вовсе не «комический», как принято было думать, а «комедийный» или точнее драматический. Весь смысл реформы Beaujoyeux и заключается именно в драматизации, в придании драматического единства прежде разрозненным и пестрым картинам маскарадов и празднеств.

Как ни странно, но новый сценический жанр, сотворенный коллективной волей французского гуманизма, распространяется не во Франции, а в Англии. Дальнейшая эволюция балета — комедии совершается в творчестве Ben Jonson'a и Milton'a которые придают ему форму стихотворной комедии (The Masque), где интрига искусно моптивирует появления танцев. Во Франции же, как и в Италии возобладает иная форма: поэзия (литературный элемент) подчинится музыке и танцу, т. е. балет приблизится не к драме (как в Англии), а к опере.

Beaujoyeux удалось установить определенную гармонию и соединить в одно целое декламацию стихов, пение, танцы и всевозможные появления колесниц, богов, наяд и нимф. Но эта гармония нарушается в дальнейшем развитии балета во Франции, которое возможно подразделить на три периода: ballets—mascarades (1600—1610), ballets mélodramatiques (1610—1621) и ballets à entrées (1621—1650).

Если балеты—маскарады представляют собой спектакли без определенной драматической формы, с явным уклоном в сторону фарса и акробатизма, то мелодраматические балеты характеризуют новую, оригинальную форму эволюции. Здесь на лицо развитое действие, с весьма сложными переменами декораций и многообразными техническими фокусами театрального машиниста. Здесь уже не декламируют стихи — récits, служащие разъяснением и введением для выхода масок, а поют их, как в только что возникшей итальянской опере. Драматическое действие служит поводом для танцев, как серьезного так и комического пипа и заканчивается Grand-ballet, финальной кодой, исполняемой всеми участниками балета. Под влиянием итальянской оперы, занесенной

в Париж Ripuccini и Saccini, литературно-поэтический элемент эпохи Пляяды сокращается и создается своеобразный вид музыкальной драмы, род оперы—пантомимы. Это наиболее театральный вид балета с сложной инсценировкой. Примером может служить «Ballet de la délivrance de Renaud» 1617 года, полностью воспроизведенный в книге Dupinèге'а с музыкальными иллюстрациями арий, хоров и аккомпанемента.

Наконец, в третий период, в эпоху процветания ballets à entrées единое действие разрушается, раздробляется на отдельные entrées, т. е. групповые выходы маскированных персонажей, о появлении коих возвещается в особом вступительном гесит. Балет дробится на ряд отдельных картин и пантомимных сцен, успех которых создается искусством танцоров, пышностью и причудливостью их костюмов. Танец здесь безусловно преобладает над музыкой и пением, а также над сценичностью постановки. Как раз в эту эпоху происходит самоопределение драматических жанров (трагедии и комедии) во Франции, и балет, утратив форму всеобъемлющего искусства, как его мыслила Пляяда, временно приходит в упадок. Лишь гораздо позднее — Benserade продолжит традицию ballet à entrées, а Lully создаст из прежних балетов — французскую оперу (Pastorale des Fêtes de l'Amour et de Bacchus 1672).

Охарактеризовав подготовку, зарождение и разновидности нового жанра — балета, Прюньер детально обрисовывает постановочную часть: сцену, декорации, костюмы, танцы и зрителей. В особенности интересен очерк устройства сцены, так как на развитии балетных постановок, наглядно можно проследить, как эволюционирует mise en scène'а во Франции, что до сих пор весьма трудно было уловить из бессистемных очерков Мопе'а (L'envers du théâtre) и Барста (Essay sur l'histoire du théâtre). Пред нами проходит ряд различных декоративных систем, частью национально французских, частью создаваемых художниками — италийцами. Décor simultané et dispersé (1581) — где декорации разбросаны по всей зале, сменяются décor successif (1596), где впервые применяется италийский способ перемены декораций при помощи вращающихся на оси, обычно треугольных подрамников (Telari). Затем мы видим применение вращающейся сцены, совершенно в современной нам форме, где поворотом глубинной сцены, сразу открывается вид на новую, подготовленную во время хода действия, декорацию. Наконец появляются подвижные кулисы, и возможность менять декорации на глазах у зрителей с наибольшей быстротой становится объектом соревнования искуснейших художников — архитекторов — машинистов театра (changements à vue). Чудеса театральные

машин и пиротехники середины XVII века (Torelli и Vigarani) также подготавливаются в процессе развития балета.

Наиболее колоритный момент балетных спектаклей — это конечно выступления (*entrées*) костюмированных персонажей. Уже теоретики XVI—XVII столетия отличают два вида *entrées*: серьезные и буффонные. В первых выступают воины, пастухи, рыцари, боги, маги, нимфы и прочие персонажи; в гротескно-комических *entrées* идут карикатурные адвокаты, врачи, демоны, сапиры, индейцы, калеки, чудовища и другие «бурлескные» существа. Таких буффонных *entrées* великое множество: здесь сочетаются характерные танцы, шествия, пантомима, акробатические трюки и просто бытовые сценки. Рисунки, воспроизводимые Прюньвером по сборникам Лувра и Национальной библиотеки, показывают изумительное разнообразие выдумки, смелую фантазию и мастерство живописного гротеска, которое с успехом могло бы конкурировать с лучшими постановками аналогичного типа наших современных художников — театралов. Чего только здесь нет: и сказка и мифология, и быт и экзотика — все преломляется в экспрессивных линиях причудливо задуманных костюмов. Выступают «американцы», охотящиеся за попугаями; «шутники», играющие в мяч; обезьяны, фокусничаящие вокруг турникета; лесные духи, влюбленные старцы, комические судьи, фальшивомонетчики, турчанки — все это темы для живописно-хореографической прайт-повки неисчислимого разнообразия.

Подобные *Entrées* строго отличаются от *ballets* в тесном смысле слова. В то время как буффонные выступления танцоров; выполняются профессионалами и имеют всегда экспрессивный характер, т. е. их «жесты и движения обозначают то, что могло бы быть выражено в словах» (как сказано в трактате De Pure'a 1668 года), — *ballets* в узком смысле суть фигурные танцы, без драматического значения, но задуманные по определенному геометрическому рисунку: это чистая пластика, празднество для глаз.

Различные по форме чисто балетные танцы, имеют между собой то общее, что они подготавливают финальный *grand-ballet*, в котором принимают участие только знатные лица, одетые в особый декоративный костюм. Обязательными здесь являются: черная, иногда золоченая маска, эгретки, срезанная выше колен туника, открывающая обнаженную ногу, обутую в башмак. Все действующие лица одного *grand ballet* одеты одинаково, и только король носит в знак отличия бант на рукаве. Что касается салонных танцев (паваж, гальярд, бранлей и проч.), то они включаются в балетные спектакли только в редких случаях, в виде исключения.

Много других любопытных деталей откроются читателю книги Прюньера, нарисовавшего между прочим, живую картину зрительного зала балетных представлений, куда стремится попасть многотысячная толпа, сдерживаемая с трудом гвардией и телохранителями. Первоначально, «придворные балеты» носят публичный характер и представление *Circe* 1581 г., собирает, по свидетельству современника, до 10 тысяч зрителей. Иногда балет переносится в город, в городскую ратушу и исполнение его, начинающееся поздно ночью, длится до 8-ми часов утра. Грандиозный успех балетов лишний раз говорит о свободной, радостной культуре ренессанса, умеющей наслаждаться чисто чувственным зрелищем для глаз, без всякой примеси рационализма и умственного педантизма последующих столетий.

Особая глава посвящена выяснению роли поэзии и музыки в балетах эпохи Генриха IV и Людовика XIII. Поэты самых разнообразных направлений и дарований сочиняют для балетов стихи и *écrits*, предназначенные частью для декламации и пения, частью для раздачи присутствующим в зрительном зале дамам. Подобно тому как поэты Плеяды — Ronsard, Baif, Jodelle и др. сочиняли бесчисленные стихи для маскарадов эпохи последних Валуа, так и вереница поэтов начала XVII века приносит свою лепту на сотворение коллективного искусства — балета. Здесь и Пьер Корнель и Malherbe, Sorel, Racan, Bois-Robert, Voiture и многие другие.

Музыка, однако, интереснее балетных стихов, в целом довольно посредственных. Здесь, с одной стороны, развивается инструментальная музыка, особая для фигурных танцев (*ballets*) и описательная по преимуществу для характерных *entrées*; в то же время здесь находят себе широкое поприще композиторы вокальной музыки, арий и *écrits*, инициатива которых приводит в итоге к созданию французского оперно-драматического речитатива.

Круг исследования Прюньера, только что нами очерченный, не выходит за пределы середины XVII века, заканчиваясь на пороге появления балетов *Benserade*'а, возвращающегося к форме балетов *à entrées* и реформы Lully, претворяющего прежние формы придворного балета в оперу. Комедии—балеты Мольера — следующий этап эволюции рассматриваемого жанра—к сожалению не вошли в поле зрения Прюньера и попрежнему остаются неосвещенными с исторической точки зрения.

Огромная заслуга Прюньера заключается главным образом в критическом освещении обширного материала, разбросанного на протяжении столетия в самых изменчивых формах, скрещивающихся то с оперой, то с драмой, то с пасторалью и интермедиями италийского типа. Устанавливая строгую классификацию изу-

чаемого жанра, как в хронологическом, так и в эстетическом отношениях, Прюньер вносит большую ясность в освещение проблемы возникновения и развития балета. Необходимо учесть всю запутанность характеристик прежних работ (Fourne'я, Celler'a, Pellisson'a), дабы оценить должным образом точность и обоснованность наблюдений Прюньера.

Многие главы книги являются совершенно новыми, не только по своей ясности, но по характеру привлекаемого к исследованию материала. Так например, концепция балета XVI века в связи с антикизирующими исканиями Плеяды, нова и свежа, точно также как и характеристика знаменитого Ballet comique de le Reine—как первого драматического балета (а не как первой оперы, что является традиционным). Вовлечение сцены, костюмов и зрителей в кругозор работы позволяет учесть театральность старинного балета в недоступном до сих пор объеме.

Признавая всецело новизну и научность ценного труда Прюньера, уместно все же отметить некоторые его недостатки. Первым делом—трудно согласиться с общей линией эволюции балета, как она начерчена у Прюньера: целостный в эпоху Baltazarini (1581) жанр драматического балета приходит в упадок ко второй четверти XVII века и период ballets à entrées (1621—50) знаменует уже разрушение созданного (la décadence du genre). В основе такой характеристики лежит безусловно предвзятое убеждение, что высшая форма балета есть балет—драма «ballet dramatique». Но судить так, значит исходить из законов другого искусства (драмы) и привносить в искусство балетных спектаклей законы драматургии. Это очень распространенный и укоренившийся прием и не Прюньер является его изобретателем: но методически это глубоко неправильно так как прежде всего, каждое искусство должно быть рассматриваемо с точки зрения присущих ему и обоснованных в его существовании законов. Нельзя судить о живописи с точки зрения поэзии, нельзя оценивать архитектуру с точки зрения скульптуры и т. п. Точно так же оценка балета, как и оперы, с точки зрения драмы не есть единственно возможный подход критики. Хореографическое творчество не исчерпывается драматизацией сюжета и драматический балет вовсе не знаменует собой вершины хореографии. Вот почему конструкция Прюньера спорна и его выводы оценочного характера не убедительны. Быть может, изучение внутренних законов искусства хореографа, привело бы к обратным итогам, и то, что кажется Прюньеру упадочным (ballets à entrées), оказалось бы, напротив, шедевром.

Драматургическая заинтересованность Прюньера сказывается естественно на ослаблении его внимания к чисто хореографической

структуре балетов рассматриваемого периода. Как характерно, например, что в его труде лишь мельком упоминается о сохранившейся графической записи 12 фигурных танцев от 1610 года. Мы очень далеки еще от специальной истории балета, как такового, и ограничиваемся изучением скорее антуража балета, чем существа хореографического рисунка. Нет сомнения, конечно, что после предварительных работ, специализация и здесь проявится и что балет будет изучаться не только с точки зрения драмы, но и по существу. Ведь в области истории музыки давно уже перешли от общих рассуждений к изображению эволюции специфически музыкальных форм и приемов.

Другое замечание хочется высказать по поводу недостаточного, на наш взгляд, использования иконографического материала. Несмотря на наличие в книге 16 воспроизведений с различных гравюр и рисунков эпохи (между прочим очень интересных костюмных рисунков к *ballets à entrées*), Прюньер не сумел воспользоваться методически тем богатым иллюстрационным материалом, который был в его распоряжении. Читая подробное описание спектакля *Ballet comique de la Reine*, не подозреваешь, что существует серия из семи гравюр, иллюстрирующая отдельные моменты балета, кроме той единственной гравюры, которая использована и воспроизведена Прюньером. Сборники костюмных рисунков Лувра, национальной библиотеки и коллекции Джемса Ротшильда в Париже, послужили для автора книги только поводом для самых общих характеристик, между тем на них именно и следовало обосновать и построить работу; тогда наглядность и точность восстановления старинного балета была бы достигнута и работа вышла бы из предела словесных характеристик. В этом направлении предстоит еще большая работа будущим исследователям.

Странным кажется еще один факт. Подробно развивая описание *Ballet comique de la Reine*, Прюньер ни словом не упоминает о книге L. Celler'a *Les origines de l'opéra et le ballet de la Reine* (Paris 1868 г.—364 стр.)—целиком посвященной детальному освещению генезиса знаменитого спектакля, оперирующей во многом с теми же источниками, как и Прюньер. Литература о старинном балете столь невелика, что трудно допустить предположение, что Прюньеру осталась неизвестна книга Celler'a, на другую работу которого он сам ссылается. Правда L. Celler истолковывает *Ballet comique de la Reine* как первую оперу, а Прюньер как первый балет, но и при различных точках зрения странно это игнорирование почти единственного своего предшественника.

Высказанные замечания отнюдь не умаляют значения исследования Прюньера. В пределах обычного филологического метода его

книга безусловно стоит на высоте и представляет собой ценную научную диссертацию, захватывающую многообразные интересы. Историк литературы заинтересуется в ней «балетными стихами» поэтов двух поколений, историк театра найдет в ней новые данные о постановочной части XVI/XVII веков, историк музыки — сможет уяснить себе запутанную историю возникновения оперы из оперно-балетных зрелищ, а любители балета будут рады перечестъ блестящие страницы великого хореографического творчества, праздновавшего свои триумфы пристра лепт тому назад, накануне балетов Мольера.

*А. Гвоздев.*

Н. Евреинов. Что такое театр. Книжка для детей. Изд. Светозар. Петербург. 1921 г.

В новой книжке талантливый режиссер, еще раз поставил любимую свою проблему на суд совершенно новой для него публики. Со свойственным ему мастерством рассказчика, Н. Н. Евреинов в сжатой и вразумительной форме, описывает как всю внешнюю обстановку театра — начиная от кассы и кончая буфетом, так и всю закулисную работу — от работы режиссера до дежурства пожарных у шланга.

Описательной части в книге отведено главное место и выполнена она блестяще.

Может, правда, возникнуть вопрос — нужно ли это детям. Назначение кассирши или расположение мест уясняется очень быстро по приходе в театр и не отражается ли отрицательно на восприятии зрелищ детьми то, что они будут знать как подается в люк Мефистофель, а ночь наступила на суше потому что электротехник (из будки справа от суфлера) дал синий свет и ввел реостат.

Что же касается приведенных исторических сведений, а так же общего подхода к сущности театра, то эта часть книги может вызвать и серьезные возражения.

Современный театр устроен иначе чем у греков не только потому, что представления даются вечером (а может быть и совсем не потому). Данное для детей Вагнеровское определение искусства театра как синтеза искусств, конечно устарело и вряд ли удовлетворит самого Н. Н. Евреинова. В определении сущности игры актера выдвинуто на первый план внутреннее переживание и почти не затронуты техника и внешнее мастерство. Странен, наконец, выбор пьес актеров и драматургов (почему Островский

и Давыдов, а не Лермонтов и Мочалов). Быть может следовало дать больше имен или совсем не приводить их.

Выбор темы спектакля (опера «Садко») сделан удачно, но разсказу вредит неприятный quasi-исторический русский язык, которым изложены былины.

Несомненно дети прочтут книжку с большим интересом и им она понравится. Будут ли они за нее благодарны впоследствии — вопрос спорный. Безусловно поблагодарят автора те папы и мамы, а так же все пожилые дети, которым так почтительно он посвящает книгу в предисловии. Ведь им дана возможность не только ответить на наболевшие вопросы детей, но и предложить детям эстетические формулы, не отходя далеко от среднего обывательского штампа.

Внешность книги в общем довольно прилична, но многочисленным и часто очень приятным рисункам и украшениям С. В. Чехонина и В. А. Милашевского иногда вредит торопливость, которая замечена во многих местах самой книги.

*А. Р.*

П. С. Коган. В преддверии грядущего театра. Первина. Москва. 1921. Стр. 44.

В небольшую брошюру вошел ряд статей, появившихся в различных изданиях с 1919 по начало 1921 года. Название брошюры дает повод предполагать, что мы имеем дело с одной из многих теорий социалистического театра, с которыми приходилось так часто встречаться за последние годы.

Но при более близком знакомстве со статьями, входящими в сборник, убеждаешься, что собственно театру отведено в них очень мало места, а главное в брошюре — суждения о предметах к театру отношения не имеющих.

В плане теоретическом даны формулы: театр есть отражение жизни. Но формула эта так же неясна в приложении к социалистическому театру, как была неясна в устах элигонов театра натуралистического, к которым до революции принадлежал и П. С. Коган.

В качестве практического осуществления идей предложены два средства к введению театра на путь истинный: 1) театр должен быть соборным и оргиастичным — театром действием, с неизбежными для этого рода зрелищ шествиями, массовыми празднествами и участием зрителя в действе, 2) пролетариату нужен театр в духе Гейбеля, Альфиери. Клейста, Шиллера, Гауптмана-

Если вспомнить, что требование соборности выставлено еще Вяч. Ивановым (О театре сб. «Шиповника» 1908), а упомянутых авторов не чуждались до сих пор профессиональные театры, то и практические предложения П. С. Когана окажутся столь же неясными, как и его теоретические формулы.

«Кто решится в наши дни поставить «Петербургские Трудобды»?—воскликает П. С. Коган, предавая попутно проклятию деятелей профессионального театра и кабинетных теоретиков, препятствующих, по его мнению, естественному переходу театра буржуазного к социалистическому и мешающих стремлениям пролетариата. Сейчас, когда театры рабочих районов, для того чтобы иметь какой-либо сбор, вынуждены ставить «Уголовное дело» и «Поруганого», а театр Мгеброва (Пролеткульт) репетирует переделку «Анны Карениной», то требования автора кажутся теперь смешным анохронизмом и сам он оказывается в положении теоретика театра, которого, как признает сам, не существует, да и теории остаются кабинетными, чуждыми требованиям широких масс.

Могла бы оказаться интересной статья сборника «Театр на заказ», в основу которой легла совершенно здоровая мысль о необходимости театру самому творить свой репертуар — если бы приводимые темы заказов (напр. исправление лиц уклоняющихся от субботников) не свидетельствовали, что тут дело идет не о театре, а о чем то другом. Здесь же выясняется, что ценность пьесы Моллера *Amour medecin* заключается в обличении шарлатанства докторов.

В чем гениальность Моллера говорилось очень много и скучно сейчас это повторять, да и вообще брошюра П. С. Когана содержит много подобных давно опровергнутых истин, чтобы дольше на ней осшанавливаться.

Внешность издания ничем не отличается от вида нормальной агитационной брошюры.

*А. Р.*



---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

---

	Стран.
1. М. Кузмин. Пролог . . . . .	7
2. Карло Гоцци. Зеленая ппичка пер. М. Лозинского . . . . .	9
3. С. Боянус. Иниго Джонс . . . . .	112
4. С. Радлов. Электрификация театра . . . . .	140
5. А. Пиотровский. Празднества Р. С. Ф. С. Р. . . . .	151
6. А. Рыков. Народная комедия . . . . .	163
7. А. Гвоздев. Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа . . . . .	180

### БИБЛИОГРАФИЯ:

А. Гвоздев. Театр. Гравюра и реконструкция старинного театра . . . . .	226
А. Гвоздев. Ходовецкий и сцена . . . . .	233
А. Гвоздев. Возникновение балета . . . . .	238
А. Р. Н. Евреинов. Что такое театр? . . . . .	247
А. Р. П. Коган. В преддверии грядущего театра . . . . .	248

---

# ИЗДАТЕЛЬСТВО „ПЕТРОПОЛИС“

---

---

## ПАМЯТНИКИ МИРОВОГО РЕПЕРТУАРА

### ВЫШЛИ В СВЕТ:

- 1. Бен Джонсон.** «Эписин или молчаливая женщина». Пер. Е. и Р. Блох, ред. С. К. Боянуса и Я. Н. Блоха. Рис. А. В. Рыкова.
- 2. Леконт де Лиль.** «Эринии». Пер. М. Лозинского. Рис. А. Я. Головина.
- 3. Аристофан.** «Ахарняне». Пер. А. Пиотровского.

### В ПЕЧАТИ:

- 4. Тирсо де Молина.** «Дон Хиль Зеленые штаны». Пер. В. Пяста. Ред. Б. А. Кржевского.
  - 5. Генри Фильдинг.** Фарсы. Пер. под ред. Я. Н. Блоха, М. А. Кузмина и М. Л. Лозинского. Музыка М. Кузмина.
  - 6. Карло Гоцци.** «Сказки для театра». Пер. Я. Н. Блоха и М. Л. Лозинского. Рис. А. Я. Головина.
-