

Н. ЕВРЕИНОВЪ.



ВВЕДЕНИЕ ВЪ МОНОДРАМУ.

Н. Евреиновъ.

ВВЕДЕНІЕ ВЪ МОНОДРАМУ.

Рефератъ, прочитанный въ Москвѣ
въ Лит.-Худ. Кружкѣ 16 декабря 1908 г.,
въ С.-Петербургѣ въ Театральномъ
Клубѣ 21 февраля и въ Драматическомъ
театрѣ В. Ф. Коммиссаржевской,
4 марта 1909 г.

Цѣна 40 коп.



Изданіе Н. И. Бутковской.
С.-ПБ. 1909.

№ 34

ВВЕДЕНІЕ ВЪ МОНОДРАМУ.

Когда на театральныхъ подмосткахъ, знаменующихъ собой міръ, разворачивается передо мною какое-нибудь событіе, я только тогда отнесусь къ нему, какъ къ драмѣ въ высокому значеніи этого слова, когда самъ стану какъ-бы участникомъ въ происходящемъ на сценѣ, самъ стану иллюзорно дѣйствующимъ и ужъ конечно не второстепеннымъ дѣйствующимъ, разъ я позналъ наслажденіе въ наисильнѣйшихъ, наиглубочайшихъ переживаніяхъ своего отзывчиваго духа. Другими словами я сочту за драму только такое „дѣйствіе“, которое я безъ насилія своей фантазіи назову „моею драмой“.

Все остальное, что я не въ силахъ принять за свою драму, я сочту за зрѣлище чужой драмы, пускай красивое, пускай забавное или смѣшное, но только за „зрѣлище“, а не за драму.

На чемъ покоится, вѣришь на что опирается эстетическая мощь истинной драмы?—На сочувственномъ переживаніи происходящаго на сценѣ, причемъ основаніемъ

такого переживанія, по справедливому замѣчанію проф. К. Боринскаго, является внутреннее признаніе одинаковаго существа во всѣхъ; — „благодаря сочувствію чело-вѣкъ ставитъ себя въ положеніе дѣйствующихъ лицъ, онъ какъ-бы забываетъ, что они только играютъ, онъ страдаетъ съ ними, переживаетъ всѣ волнующія ихъ чувства“. Словомъ зритель „сопереживаетъ“ вмѣстѣ съ дѣйствующими лицами. Идеаль драматическаго представ-ленія—въ равенствѣ переживаній какъ по эту, такъ и по ту сторону рампы; при этомъ починъ переживанія, не имѣющій въ сущности большого значенія, можетъ при-надлежать какъ актеру, такъ и зрителю.

Я сказала: зритель сопереживаетъ вмѣстѣ съ дѣй-ствующими лицами. Но такъ-ли это? Можемъ-ли мы одновременно сопереживать—хотя-бы вмѣстѣ съ двумя дѣйствующими, души которыхъ не настроены къ данному моменту въ унисонъ одна съ другой?.. Разумѣется, когда передъ нами, скажемъ, злодѣй и его жертва, мы, по прирожденной склонности къ относительно доброму, по-ставимъ себя на мѣсто симпатичной намъ жертвы и бу-детъ сопереживать лишь съ нею. Но если оба „дѣй-ствующіе“ одинаково намъ симпатичны, дороги, близки, а между тѣмъ ихъ драматическая коллизія вызываетъ въ каждомъ изъ нихъ разныя не только по оттѣнкамъ, но и по существу эмоціи? Съ кѣмъ сопереживать?.. Во-просъ серьезнѣе, чѣмъ онъ кажется. Въдь если нельзя сопереживать съ возможной полнотою эмоціи двухъ дѣй-ствующихъ, то не возвращаетъ-ли насъ драматургъ, ви-

новникъ такого случая, къ простому зрѣлищу, къ положенію лишь любопытнаго очевидца, лишая насъ въ значительной степени того высокаго наслажденія искусствомъ, сущность котораго лежитъ по Карлу Гроосу въ игрѣ внутренняго подражанія или, что по моему равнозначуще для драматическаго искусства, въ сопереживаніи.

Въ чемъ состоитъ это „внутреннее подражаніе“ душевному состоянію другаго, которое я называю „сопереживаніемъ“?—К. Гроосъ такъ иллюстрируетъ это понятіе: когда мы слушаемъ второй монологъ Фауста и вполне отдаемся „волшебной силѣ“ его рѣчи, то чувствуемъ, будто слова попадаютъ въ наше ухо не извнѣ, а какъ-бы исходятъ изъ нашей собственной груди. Мы воспринимаемъ ихъ въ себя не въ обыкновенномъ значеніи, какъ нѣчто постороннее, а даемъ себя увлечь ими словно мощнымъ потокомъ: мы внутренне продѣлываемъ вмѣстѣ съ нимъ каждое движеніе, каждое колебаніе мыслей, чувствъ, страстей... Мы сопутствуемъ (Фаусту) въ его чувствѣ страшнаго презрѣнія къ самому себѣ, съ нимъ вмѣстѣ мы приходимъ къ рѣшенію выпить кубокъ съ ядомъ и наша рѣшимость таетъ, какъ и его, когда доносится до насъ радостная вѣсть—привѣтъ пасхальныхъ колоколовъ.

Разумѣется, при такой удачной экспозиціи драмы, мы настолько способны зажить „душа въ душу“ съ Фаустомъ, что вошедшаго Мефистофеля мы дѣйствительно увидимъ глазами Фауста и дѣйствительно услышимъ его ушами, какъ это и требуется по смыслу трагедіи.

Но намъ приходится на память десятки другихъ экспозицій съ двумя, тремя и большимъ количествомъ лицъ, Можемъ-ли мы въ такомъ случаѣ зажечь „душа въ душу“ съ нѣсколькими заразы? Сопереживать съ ними съ тою полнотою, чтобы видѣть ихъ всѣхъ глазами каждаго изъ нихъ?

Не удовлетворяясь отрицательнымъ отвѣтомъ простаго здраваго смысла, обратимся къ наукѣ.

Психологія учитъ, что способность нашей души къ воспріятію ограничена въ томъ отношеніи, что она сосредоточиваетъ свою дѣятельность на чемъ-нибудь одномъ непременно въ ущербъ другому. Смѣна неясной перцепціи ясной аперцепціей наступаетъ лишь тогда, когда душа полностью отдается во власть даннаго впечатлѣнія. Если я смотрю на чеповѣка глазами живописца, я не могу въ то же самое время смотрѣть на него глазами скульптора; заинтересовавшись его рѣчью въ музыкальномъ отношеніи, мнѣ трудно оцѣнить ея достоинство въ отношеніи политическомъ. Когда же мы, какъ говорится, въ одно и то же время слушаемъ и созерцаемъ, въ сущности мы поступаемъ такъ отнюдь не въ одно и то же время, а попеременно: мы непрерывно суетимся, перебѣгая отъ зрительной аперцепціи къ слуховой и обратно. Отсюда нѣкоторая опасность утомленія и неполноты наслажденія. „Если художественное произведеніе, говоритъ Гете, принуждаетъ меня къ слишкомъ частымъ и рѣзкимъ переменамъ, то я, не смотря на все свое жепаніе, не могу за нимъ слѣдовать“. И это потому,

что человекъ обладаетъ ограниченной способностью къ воспріятію. Для насъ стало безспорнымъ, что какъ истинное произведеніе искусства исходитъ изъ эстетическаго созерцанія, такъ и наспажденіе имъ имѣеть тотъ же самый источникъ. Но что такое эстетическое созерцаніе, какъ не сосредоточенность сознанія на опредѣленномъ индивидуальномъ предметѣ!

Мнѣ могутъ возразить, что въ такомъ случаѣ драматическій артистъ можетъ имѣть успѣхъ или только какъ декламаторъ, или только какъ мимистъ; потому что, если условіемъ эстетическаго настроенія является сосредоточенность на опредѣленномъ индивидуальномъ предметѣ, то сценическое воплощеніе образа одновременно и въ звуковомъ и въ зрительномъ отношеніи скрываетъ въ одномъ методѣ ослабленіе силы дѣйствія другого.

Совершенно вѣрно: лишь одна опредѣленная сторона дѣйствительности занимаетъ центръ нашего сознанія; но это разумѣется не исключаетъ возможности, чтобы остальные части чувственнаго ощущенія входили въ эстетическое впечатлѣніе въ подчиненной роли.

Какъ остроумно замѣчаетъ Гроосъ, „видная и послушная свита увеличиваетъ блескъ господина, но она конечно не должна быть настолько многочисленна и блестяща, чтобы нельзя было сразу узнать господина“. И если въ данный моментъ такимъ „господиномъ“ должно явиться художественно протонированное слово, то мимическому движенію не слѣдъ выходить изъ роли слуги, изъ роли пособника.

Въ концѣ-концовъ, въ драматическомъ представленіи истиннымъ „господиномъ“ нашего эстетическаго наслажденія должно явиться, по моему, *переживаніе*, а все остальное не болѣе, какъ отѣняющимъ его служебнымъ „антуражемъ“. И я полагаю, что изъ предшествовавшаго ясно, почему я говорю *переживаніе*, а не *переживанія*, употребляя единственное число вмѣсто множественнаго.

Повторяю,—наша душа ограничена въ своей способности къ воспріятію; база эстетическаго созерцанія—сосредоточенность вниманія на опредѣленномъ, индивидуальномъ предметѣ, причемъ перемѣна предметовъ нашей сосредоточенности вызываетъ утомленіе душевной дѣятельности и вслѣдствіе сего ослабленіе способности къ воспріятію; истиннымъ же предметомъ драматическаго представленія должно быть принято переживаніе и при этомъ, въ цѣляхъ облегченія воспріятія, переживаніе одной души, а не нѣсколькихъ.

Этого краткаго резюме казалось-бы вполне достаточно, чтобы склонить приверженцевъ старой архитектурной драмы къ предпочтенію одного „собственно-дѣйствующаго“, нѣсколькимъ „равно-дѣйствующимъ“, другими словами къ предпочтенію такого „дѣйствующаго“, въ которомъ, какъ въ фокусѣ, сосредоточивалась-бы вся драма, а стало быть и переживанія остальныхъ дѣйствующихъ. Но я не поспущу на лишнее доказательство превосходства этой новой, я-бы сказалъ „напрашивающейся“ архитектурной драмы, разъ это доказательство

имѣется въ моемъ распоряженіи. Вкратцѣ оно въ слѣдующемъ: многообразіе, не приведенное къ единству, раздробляетъ цѣлое на нѣсколько отдѣльныхъ менѣе сильныхъ впечатлѣній и тѣмъ препятствуетъ возникновенію момента эстетически-значительнаго; посему, вмѣстѣ съ Фехнеромъ, мы непремѣнно должны добиваться единства многообразія, обусловливающаго, какъ таковое, легко воспринимаемую простоту, а тѣмъ самымъ и цѣльное впечатлѣніе—залогъ эстетически-значительнаго.

Теперь я постараюсь, насколько возможно нагляднѣе, обосновать свое ученіе о той формѣ сценико-драматическаго творчества, въ которую должна облекаться совершенная драма, драма становящаяся „моей драмой“, т. е. драмой каждого изъ зрителей, драма, которой, по моему глубокому убѣжденію, принадлежитъ ближайшее будущее. Я говорю о *монодрамѣ*.

Подъ этимъ словомъ (ставшимъ достояніемъ схоластики, словомъ въ настоящее время совершенно забытымъ и смыслъ котораго не утраченъ развѣ только для рьянаго филолога) подразумѣвалось до сихъ поръ такого рода мелодраматическое по преимуществу произведеніе, которое отъ начала до конца разыгрывалось лишь однимъ актеромъ. Съ такого рода представленіями мы имѣемъ возможность познакомиться и въ настоящее время при выступленіяхъ разнаго рода трансформаторовъ вродѣ Фреголи, Франкарди и имъ подобныхъ. Искусство это очень древняго происхожденія; основателемъ его является безсмертный Тесписъ, который бо-

лѣе, чѣмъ 2500 лѣтъ тому назадъ, составивъ пьесы по извѣстному плану съ нѣсколькими дѣйствующими лицами, единолично сталъ ихъ воплощать на сценѣ при помощи изобрѣтенныхъ имъ лянныхъ личинъ и характерныхъ костюмовъ.

Однако, какъ объ этомъ легко догадаться изъ предшествовавшаго изложенія, я хотѣлъ бы видѣть терминъ „монодрамы“ обнимающимъ совершенно другого рода понятіе драматическаго представленія.

И разумѣется, мнѣ не было-бы нужды будить этотъ терминъ отъ вѣкового сна, еслибъ удаось родить другой, болѣе выразительный для смысла того рода драматическаго представленія, которое рано или поздно займетъ по праву свое мѣсто въ исторіи театра.

Но когда вопросъ идетъ о творчествѣ новыхъ цѣнностей, смѣшно придавать слишкомъ много значенія творчеству новыхъ словъ въ звуковомъ отношеніи. Къ тому же новый жемчугъ блеститъ еще ярче въ старой, потускнѣвшей оправѣ.

Теперь подъ монодрамой я хочу подразумѣвать такого рода драматическое представленіе, которое, стремясь наиболѣе полно сообщить зрителю душевное состояніе дѣйствующаго, являетъ на сценѣ окружающій его міръ такимъ, какимъ онъ воспринимается дѣйствующимъ въ любой моментъ его сценическаго бытія. Такимъ образомъ рѣчь идетъ объ архитектурникѣ драмы на принципѣ сценическаго тождества ея съ представленіемъ дѣйствующаго.

Какъ я уже объяснилъ, превращеніе театральнаго зрѣлища въ драму обусловливаетъ переживаніе, заражающей характеръ котораго, вызывая во мнѣ сопержаніе, обращаетъ въ моментъ сценическаго акта чуждую мнѣ драму въ „мою драму“.

Сценическія средства выраженія драматическаго переживанія сводятся, какъ мы знаемъ, прежде всего къ словамъ; но неудовлетворительность этого средства почти что очевидна: тотъ, кто прилежно контролировалъ себя въ партерѣ театра, признаетъ, что мы слушаемъ больше глазами, чѣмъ ушами; и это, по моему, въ природѣ театра. Шибышевскій, напримѣръ, прямо заявляетъ, что „нѣтъ никакой возможности выражаться словами; всѣ тонкости, неуповимые оттѣнки могутъ быть переданы только жестами“. Я не буду распространяться о подчиненномъ положеніи литературы въ театрѣ; это по необходимости подчиненное положеніе достаточно полно обосновано А. Р. Кугелемъ въ цѣломъ рядѣ статей „Театра и Искусства“. Отнюдь не солидарный съ нимъ въ частностяхъ приводимыхъ имъ доказательствъ, я тѣмъ не менѣе склоненъ къ его объясненію упадка театра перегруженностью сцены литературою, присвоившею себѣ командующую роль. Поэтому мнѣ близокъ Гордонъ Крэгъ, взбѣшенный отсутствіемъ сценической интеллигентности у современныхъ авторовъ; я аплодирую ему отъ всей души, когда онъ заявляетъ: мы обойдемся безъ нихъ, разъ они не даютъ намъ самаго главнаго, т. е. сценически-прекраснаго.

Итакъ, какъ говоритъ Пшибышевскій, „нѣтъ никакой возможности выразаться словами“. Остаются жесты, художественно-выразительная жестикуляція, языкъ движений, общій у всѣхъ человѣческихъ расъ, мимика въ обширномъ смыслѣ этого слова, т. е. искусство воспроизведе- нія своимъ собственнымъ тѣломъ движений, выражающихъ наши волненія и чувства. Шарль Оберъ справедливо замѣчаетъ, что мимика по преимуществу является основнымъ элементомъ театра, такъ какъ она представляетъ собою дѣйствіе, т. е. часть наиболѣе ясную, наиболѣе производящую впечатлѣніе и наиболѣе заразительную на томъ основаніи, что зритель, видящій въ мимическомъ изображеніи болѣе или менѣе глубокое волненіе, побуждается, въ силу закона подражательности, раздѣлять и ощущать то же волненіе, признаки котораго онъ видитъ. А это послѣднее обстоятельство самое существенное въ театрѣ, такъ какъ, обуславливая соперживаніе съ дѣйствующимъ, оно устанавливаетъ тѣмъ самымъ обращеніе „чуждой мнѣ драмы“ въ „мою драму“.

Однако и это могучее средство общенія сцены со зрительнымъ заломъ ограничено въ своемъ могуществѣ. Я охотно допускаю, что мимическое искусство Квинта Росція Гаппа было столь велико, что обвороженному Кассіодору казалось, будто краснорѣчивыя руки этого артиста имѣли по языку въ концѣ каждого пальца, но когда мнѣ сообщаютъ, что этому Росцію удавалось перевести на языкъ жестовъ всѣ рѣчи Цицерона, я склоненъ думать вмѣстѣ съ Ш. Оберомъ, что сила фантазіи

у римской публики по крайней мѣрѣ равнялась таланту любимаго ею артиста.

И вотъ мы видимъ произведенія, въ которыхъ драматургъ, не будучи въ состояніи положиться на мимическое искусство артиста, добавляетъ въ извѣстныхъ случаяхъ къ словамъ величайшей экспрессіи и обстоятельной ремаркѣ для мимики главнаго дѣйствующаго, и самый предметъ, какъ причину данныхъ словъ и данной мимики, во всей яркости его сценическаго олицетворенія. Такъ, въ цѣломъ рядѣ драмъ, какъ классическихъ, такъ и новыхъ, чувство ужаса внушается иногда зрителю не только словесной и мимической его передачей, но и представленіемъ самого предмета этого ужаса, напримѣръ призрака, привидѣнія, того или другого образа галлюцинаціи. Разсчетъ драматурга тутъ ясенъ: чтобы зритель пережилъ въ данный моментъ приблизительно то-же, что и дѣйствующее лицо, надо, чтобы онъ видѣлъ то-же самое.

Въ такихъ случаяхъ наступаетъ моментъ, который я бы назвалъ *монодраматическимъ*, несмотря на всю его неподготовленность и сценическую необоснованность. Въ самомъ дѣлѣ, почему это зритель обязанъ вдругъ видѣть то, что видитъ только одно изъ дѣйствующихъ лицъ и чего не замѣчаютъ другія лица драмы, пораженные лишь страхомъ, исказившимъ черты узрѣвшаго призрака? Это во-первыхъ; а во-вторыхъ, если зритель долженъ видѣть только то, что видитъ напуганный призракомъ, т. е. самый образъ призрака, почему ему показы-

вають и другихъ дѣйствующихъ лицъ, тѣхъ лицъ, которыхъ объятый ужасомъ психологически не въ состояніи видѣть во всей ихъ четкости?... и мало того, почему комната, равнина или лѣсъ—мѣсто явленія призрака—не измѣняются къ моменту внушенія ужаса въ своихъ чертахъ, окраскѣ, освѣщеніи, какъ будто ничего не случилось и объятый несказаннымъ страхомъ продолжаетъ видѣть ихъ невозмутимые контуры?

Подобнаго же рода недоумѣнные вопросы можно отнести и къ практикѣ „неизрѣченнаго свѣта“, видимаго главному дѣйствующему и невидимаго его окружающимъ, къ таинственному голосу или райской музыкѣ, внятной лишь одному изъ участниковъ драмы. Сюда же можно, наконецъ, отнести и тотъ случай, когда характеристика одного изъ дѣйствующихъ предлагается зрителю подъ угломъ зрѣнія другого дѣйствующаго, когда, напримѣръ, злодѣй представленъ на сценѣ такимъ, какимъ его видитъ жертва; для другихъ дѣйствующихъ лицъ, даже очень чуткихъ по ходу пьесы, это „милѣйшій Иванъ Ивановичъ“, несмотря на явно-преступный видъ всей его фигуры, зловѣще-хриплый голосъ и можетъ быть, если драма разыгрывается въ театрѣ Царевококшайска, огненно-красные волосы, потому что „рыжій-красный человекъ опасный“; одна только несчастная жертва, томимая злымъ предчувствіемъ, недовѣрчиво относится къ сладкимъ улыбкамъ этого явнаго даже для годовалаго зрителя, злодѣя. Разсчетъ автора пьесы и автора постановки въ такихъ случаяхъ не вызываетъ сомнѣній: надо, чтобы публика

оть всей души сострадала добродѣтельной жертвѣ, героинѣ всей драмы, а для этого надо, чтобъ эподѣй былъ воспринять съ ея точки зрѣнія; и вотъ порокъ представляется подъ угломъ зрѣнія добродѣтели! Я могло бы быть и иначе; на примѣръ, въ модной драмѣ „стиль модернъ“ съ ницшеанской окраской, жертва была бы представлена глупенькой мѣщанкой, все назначеніе которой—погибнуть подъ пятою рыжаго *Sebergensch'a*; впрочемъ нѣтъ, оговариваюсь, ясное дѣло—онъ былъ бы тогда не рыжимъ, а жгучимъ брюнетомъ съ развѣвающимися кудрями пророка, съ глазами демона и высокимъ челомя генія;—театральные парикмахеры, какъ извѣстно, не хуже боговъ отмѣчаютъ избранныя природы.

Несмотря на грубость всѣхъ этихъ примѣровъ и отчасти ихъ комическую неприглядность, я съ удовольствіемъ привожу ихъ, какъ показателей неуклоннаго стремленія великихъ мастеровъ сцены, такъ же, какъ и ихъ подмастерьевъ, дать публикѣ возможность въ тотъ или иной важный моментъ драмы заглядѣть и заслушать глазами и ушами одного изъ дѣйствующихъ. А это уже много говорить за естественность моей теоріи, могущей показаться эфемерною безъ исторической подоплеку изъ данныхъ опыта.

Наибольшее приближеніе къ монодрамѣ въ томъ смыслѣ, какъ я ее понимаю, обнаруживается въ драматическихъ произведеніяхъ, представляющихъ сонъ или длящуюся галлюцинацію, напр., „Ганнепе“ Гауптмана, „Синяя птица“ Метерлинка, „Черныя маски“ П. Андреева и др.

Однако, несмотря на художественную цѣнность названныхъ пьесъ, не трудно замѣтить, что и въ нихъ объективность представленія самымъ нелѣпымъ подчасъ образомъ путается съ зависимою отъ главнаго дѣйствующаго субъективностью представленія. И если мнѣ возражать, что вѣдь въ театрѣ нельзя обойтись безъ условностей, то я отвѣчу, что и сценическая условность должна быть подчинена строгой художественной логикѣ и цѣлесообразности.

По сообщенію бельгійскаго „Литературнаго Ежемѣсячника“ Метерлинкъ только что закончилъ пьесу-поэму, еще болѣе, по моему, приближающуюся къ типу пьесъ съ монодраматической архитектурой; на сценѣ, однако, снова царство грезъ, царство волшебнаго сна, гдѣ дѣйствуютъ нѣкіе „общечеловѣки“ внѣ времени и пространства, словомъ призрачная жизнь, а не явная, въ изображеніи которой особенно должна сказаться вся сила чаръ монодрамы.

Боюсь быть слишкомъ скороспѣлымъ въ своемъ рѣшеніи, но сдается мнѣ, что освѣжающая идея монодрамы какъ бы виситъ теперь въ затхлому воздухѣ одряхлѣвшаго театра и что я являюсь выразителемъ того, что можетъ быть завтра было бы выражено другимъ или другими; исторія учитъ насъ, что иногда это случается: напр., „идея вѣчнаго возвращенія“ несомнѣнно находилась въ свое время *in repentе*, если трое ученыхъ, незнакомыхъ другъ съ другомъ—Ницше, Бланки и Лебонъ, почти одновременно фиксируютъ ее въ своихъ трудахъ.

Какъ я ужъ объяснилъ, мое понятіе монодрамы должно обозначать такого рода драматическое представленіе, въ которомъ міръ, окружающій дѣйствующаго, является такимъ, какимъ воспринимаетъ его дѣйствующій въ любой моментъ своего сценическаго бытія.

Такимъ образомъ основной принципъ монодрамы—принципъ тождества сценическаго представленія съ представленіемъ дѣйствующаго. Другими словами—спектакль внѣшній долженъ быть выраженіемъ спектакля внутренняго.

Монодрама заставляетъ каждого изъ зрителей стать въ положеіе дѣйствующаго, зажить его жизнью, т. е. чувствовать какъ онъ и иллюзорно мыслить какъ онъ стало быть прежде всего видѣть и слышать то-же, что и дѣйствующій. Краеугольный камень монодрамы—переживаніе дѣйствующаго на сценѣ, обуславливающее тождественное сопереживаніе зрителя, который становится чрезъ этотъ актъ сопереживанія такимъ-же дѣйствующимъ. Обратить зрителя въ иллюзорно дѣйствующаго и есть главная задача монодрамы. Для этого на сценѣ долженъ быть прежде всего одинъ субъектъ дѣйствія, и не только по тѣмъ причинамъ, которыя были изложены въ самомъ началѣ, но и потому, что монодрама задается цѣлью дать такой внѣшній спектакль, который соотвѣтствовалъ бы внутреннему спектаклю субъекта дѣйствія, а присутствовать сразу на двухъ спектакляхъ не въ нашихъ слабыхъ силахъ.

Для того, чтобы зритель смогъ въ томъ или другомъ случаѣ сказать внутренне вмѣстѣ съ дѣйствующимъ на

сценѣ „да“ или „нѣтъ“, для этого зрителю иногда не достаточно видѣть краснорѣчивую фигуру дѣйствующаго, слышать его выразительный голось и знать, что онъ говоритъ это въ комнатѣ. Надо еще показать, хотя-бы въ намекѣ, отношеніе дѣйствующаго къ окружающей его обстановкѣ. Мы часто говоримъ „да“ вмѣсто „нѣтъ“, когда свѣтитъ солнце, а оно свѣтитъ иногда въ нашей душѣ ярче, чѣмъ на небѣ; и эта солнечность не хуже настоящей солнечности можетъ озарить царственнымъ уютомъ мою нищенскую обстановку. Я могу сказать свое „да“ или „нѣтъ“, въ глубокой задумчивости, далекіи мыслями отъ этой обстановки, и тогда ея почти не станетъ, она завуалируется моимъ индифферентизмомъ къ ней. Неужели Гамлетъ, говорящій „быть или не быть“, видитъ въ эту минуту отчаянную роскошь дворцоваго убранства? И васъ, записные театралы, развѣ не гнѣвилъ въ такую минуту отвлекающій блескъ этой бутафорской роскоши, вся эта ненужная четкость контуровъ, невнятныхъ Гамлету?...

И развѣ не правъ Федоръ Сологубъ, требуя, чтобы въ каждый данный моментъ зритель зналъ, на что ему слѣдуетъ смотрѣть, что надо на сценѣ видѣть и слышать. И развѣ не звучать откровеніемъ тѣ строки его „Театра одной воли“, гдѣ онъ говоритъ о цѣлесообразномъ распредѣленіи освѣщенія, чтобы зрителю было видно только то, что онъ въ данный моментъ долженъ видѣть, а все остальное тонуло-бы во мракѣ, „какъ и въ нашемъ сознаніи падаетъ подъ порогъ сознанія все

предстоящее, на что мы сейчас не обращаемъ вниманія“.

Послѣднее время такъ много ратовали за уничтоженіе декораций. И поистинѣ ихъ стоитъ уничтожить въ драмѣ, разъ онѣ больше мѣшаютъ, чѣмъ помогаютъ. Но не могутъ-ли онѣ стать другими? Вотъ вопросъ, который для монодрамы почти что вопросъ жизни и смерти. Не могутъ-ли онѣ стать измѣнчивыми? Я полагаю, что да. Теперь, съ изобрѣтеніемъ транспарантныхъ декораций, поистинѣ „волшебныхъ фонарей“, усовершенствованія средствъ освѣщенія всевозможной окраски и силы, чистыхъ перемѣнъ, о которыхъ раньше и не снилось драматургамъ, превосходныхъ эффектовъ вуалированія и пр.,—мы смѣло можемъ говорить о монодрамѣ, какъ о вполне осуществимой идеѣ.

Но я забѣжалъ впередъ, не исчерпавъ еще тѣхъ данныхъ, ради которыхъ стоило-бъ „устроить революцію“ въ кулисномъ мірѣ современнаго театра. Я не представилъ еще достаточно вѣскимъ для монодрамы, какъ предпочтительной формы совершенной драмы, то обстоятельство, что окружающая человѣка обстановка, воспринимаемая его сознаниемъ, отнюдь не является чѣмъ-то неподвижнымъ и мертвымъ, лежащимъ внѣ его.

„Не есть-ли вся природа,—восклицаетъ Гофмансталь устами одного изъ своихъ героевъ,—лишь символъ настроеній нашихъ душъ? Не нашихъ-ли слѣдовъ мы ищемъ въ ней? Не есть-ли все для насъ лишь отраженіе и образъ нашихъ мукъ, стремленій нашихъ?“ Этотъ воп-

рось—прозрѣніе поэта въ той области, въ которой ученый давно уже по праву чувствуетъ себя компетентнымъ.

Для всякаго психолога элементарно, что окружающій насъ міръ, благодаря чувственному воспріятію, неизбѣжно претерпѣваетъ превращенія; и представленіе, будто объекту воспріятія присуще то, что онъ на самомъ дѣлѣ заимствуетъ отъ субъекта воспріятія, не есть какое-либо исключительное психологическое явленіе. Вся наша чувственная дѣятельность подчиняется процессу проекціи чисто субъективныхъ превращеній на внѣшній объектъ. Я не знаю, какого цвѣта вишни; я знаю только, что въ моихъ глазахъ онѣ красны; окрашиваютъ-ли ихъ ваши глаза точь въ точь въ такой-же красный цвѣтъ, какъ и мои, я не знаю; знаю только, что дальтоницы окрашиваютъ ихъ въ зеленый. Намъ кажется, что міръ самъ по себѣ наполненъ звуками, хотя звуки, какъ и цвѣта, ничто иное, какъ наши субъективныя превращенія внѣшнихъ данныхъ. То, что въ неодушевленномъ предметѣ внезапно выступаетъ въ качествѣ одушевляющей силы, вовсе не такъ чуждо, по объясненію К. Грооса, и таинственно, такъ какъ эта одушевляющая сила есть наше собственное, хорошо знакомое намъ „я“ со всѣми его особенностями; здѣсь, по справедливому замѣчанію Фишера, происходитъ „займъ душъ“,—мы какъ-бы одожаемъ нужную частицу нашей души неодушевленному по своей природѣ предмету на время его воспріятія.

Окружающій насъ міръ какъ-бы заимствуетъ свой характеръ отъ субъективнаго, индивидуальнаго „я“; и мы

понимаемъ, что хотѣлъ сказать Гете про Гебеля, замѣтивъ, что послѣдній придавъ природѣ „много мужицкаго“; природа можетъ быть мужицкой, когда ее воспринимаетъ Гебель, но она можетъ быть и „рыцарски-прекрасной, когда воспринимаетъ ее Вольфрамъ фонъ Эшенбахъ. И она измѣняется вмѣстѣ съ нами, съ нашимъ душевнымъ настроеніемъ: веселая лужайка, нива и лѣсъ, которыми я восхищаюсь, беззаботно сидя со своей возлюбленной, стануть лишь ярко-зеленымъ пятномъ, желтыми полосами и темной каймой, если въ этотъ моментъ меня извѣстятъ о несчастіи съ близкимъ мнѣ чеповѣкомъ. И авторъ совершенной драмы, въ томъ смыслѣ, какъ я ее понимаю, зафиксируетъ въ ремаркѣ эти два момента окружающей дѣйствующаго обстановки; онъ педантично потребуетъ отъ декоратора мгновенной замѣны веселаго пейзажа обезсмысленнымъ сочетаніемъ назойливо-зеленаго, тревожно-желтаго и угрюмо-оливковаго и будетъ правъ въ своемъ педантизмѣ.

Въ частности особенную изысканность намъ явить монодрама при изображеніи предметовъ, чисто эстетически воспринимаемыхъ дѣйствующимъ. Какъ остроумно доказалъ Германъ Зибекъ въ своемъ „Das Wesen der Aesthetischen Anschauung“, каждый эстетически разсматриваемый предметъ является для насъ личностью,—не только чеповѣкъ, что само собою понятно, но также и... неорганическіе предметы. Эстетическое созерцаніе имѣетъ мѣсто тамъ, гдѣ чувственное выступаетъ въ формѣ, въ которой обычно выражается проявленіе личности; извле-

кая изъ объекта его естественную сущность, эстетическое созерцаніе обращаетъ объектъ въ выраженное во внѣшней формѣ настроеніе.—Неодушевленный предметъ дѣлается личностью...

Ясное дѣло, что монодрама широко используетъ на сценѣ это олицетвореніе предметовъ, обусловленное воспріятіемъ ихъ эстетически-настроеннымъ дѣйствующимъ. Она не останется индифферентной къ видѣнію дѣйствующимъ мистически прекрасныхъ образовъ въ рѣчномъ туманѣ, къ тѣмъ картинамъ, которыя ему мерещатся въ закатные часы на перламутро-розовыхъ облакахъ и, если дѣйствующій преисполненъ томленія уайльдовскаго Нарработа, она можетъ быть покажетъ въ лунѣ соблазнительный обликъ царевны, или покойницы, если онъ весь—предчувствіе смерти, или пьяной развратницы, если дѣйствующій зажилъ Иродомъ, или дѣвственницы, если это часъ его цѣломудрія, или наконецъ это дѣйствительно будетъ луна какъ луна, если въ душѣ дѣйствующаго пробилъ часъ того безразличнаго отношенія къ природѣ, какимъ была исполнена Иродіада, выйдя въ садъ призвать мужа къ гостямъ.

Возвращаясь отъ частнаго къ общему, т. е. отъ чисто-эстетическаго воспріятія предметовъ къ воспріятію, не имѣющему этой квалификаціи, я утверждаю, что и въ послѣднемъ, болѣе частомъ случаѣ, монодраматическій методъ сценическаго обозначенія остается методомъ торжествующимъ.

Художникъ сцены ни въ коемъ случаѣ не долженъ на подмосткахъ „драмы“ показывать предметы такими, каковы

они сами по себѣ;—представленные пережитыми, отражающими чье-то „я“, его муку, его радость, его злобу, равнодушіе, они только тогда станут органическими частями того желаннаго цѣлаго, которое поистинѣ мы вправѣ назвать совершенной драмой. Выражаясь образно, въ предметахъ, представляемыхъ на сценѣ должна какъ-бы циркулировать кровь дѣйствующаго лица и самый каменный камень не долженъ молчать рядомъ съ дѣйствующимъ.—Револьверъ, которымъ я люблюсь, какъ блестящей игрушкой, уже не тотъ, когда я его дѣловито чищу своему господину и ужъ конечно не тотъ, когда я его беру, чтобъ застрѣлиться;—на какомъ-же основаніи во всѣхъ трехъ случаяхъ мнѣ показываютъ со сцены ничего не выражающій, лишь балаганно-страшный револьверъ! Вѣдь мнѣ обѣщали драму, а не „только зрѣлище“? Я хочу жить одной жизнью съ дѣйствующимъ, — насталь моментъ глубочайшаго сопереживанья съ нимъ! такъ не развлекайте, не охлаждайте меня вашей „преступной“ бутафоріей!

„Но это условность!—заскрипятъ наши театральные тормазы,—необходимая условность, которая не можетъ мѣшать настроившему свою душу въ унисонъ съ дѣйствующимъ; такой зритель, идущій на встрѣчу замыслу автора, увидить предметъ въ настоящемъ свѣтѣ, такъ какъ онъ легко можетъ вообразить видъ предмета такимъ, какимъ онъ долженъ быть по ходу пьесы“. Но въ такомъ случаѣ, отвѣчу я, не надо ничего показывать! гораздо легче все это вообразить, если фантазіи не ставить препятствій!

„Но неужели, возмутится современный драматургъ, къ предметамъ сценическаго творчества можно отнести и мебель, и комнату, и деревья и пр.“?

Да.

Вотъ скамейка, (слышите?—„простая скамейка“), гдѣ вы подолгу сидѣли со своей возлюбленной. Теперь васъ бросили, разлюбили... Осень... вѣтренно... и желтая скука отлетающихъ листьевъ. Вы бродите... васъ тянетъ къ скамейкѣ (слышите?—„къ простой скамейкѣ“). Смотрите! что-то случилось! Она уже не та! Она какъ-будто выросла, стала большой, значительной; она стала такой серьезной и такой грустной въ своей окаменѣлости. Когда вы уйдете, она можетъ быть начнетъ перешептываться съ увядшей травой о „тѣхъ“ лунныхъ росистыхъ ночахъ, о „томъ“ первомъ ея поцѣлуѣ. Она притворяется нѣмой! Она живая! но она сдержанная, а все понимаетъ. И если гдѣ стоитъ заплакать, такъ это здѣсь, на этой скамейкѣ; и если кого стоитъ поцѣловать сейчасъ, такъ это ее, эту скамейку... И пусть драматургъ исчерпаетъ всѣ слова, достаточно сильныя, чтобы представить эту „пережитую“ скамейку, ея физиономію. И пусть режиссеръ употребить всѣ усилія, чтобы показать ее такою же значительной и вѣрной правдѣ, какою грезить ее видѣтъ драматургъ. Я нисколько не сомнѣваюсь, что при этихъ условіяхъ такая „пережитая“ скамейка прежде всего сдѣлаетъ лишнимъ двѣ дюжины словъ монолога (что въ интересахъ сценической экономіи времени), а затѣмъ нужныя слова, ихъ темпъ, ихъ ритмъ, окраску она объяснитъ лучше

всякихъ коментарій. И пусть художникъ—живописецъ поможетъ режиссеру своимъ вдохновеннымъ эскизомъ, а бутафоръ и декораторъ, идя навстрѣчу купному замыслу драматурга, режиссера и художника, свято выполнять свое назначеніе. Мы должны видѣть эту скамейку, почувствовать ее, понять и взволноваться, а не только слышать про нее. Повторяю,—мы приходимъ въ театръ прежде всего какъ зрители, а потомъ уже какъ слушатели; и все существенное мы непременно хотимъ видѣть, созерцать и тѣлеснымъ и духовнымъ окомъ. Дайте же намъ это удовлетвореніе, если это сцена, а не кафедра, а не концертная эстрада!

Въ концѣ концовъ для драматурга должно стать яснымъ, что если онъ желаетъ представить жизнь духа,—онъ долженъ оперировать не надъ внѣшними реальностями, а надъ внутренними отраженіями реальныхъ предметовъ. Ибо для психологіи даннаго лица важно его субъективное видѣніе реального предмета, а не самый предметъ въ безразличномъ къ нему отношеніи.

До сихъ поръ мы говорили о декоративномъ превращеніи, какъ объ естественномъ *следствіи* данной эмоціи, даннаго душевнаго состоянія, каковое при сценическомъ отображеніи обусловливаетъ у зрителя желанную полноту сопереживанія съ дѣйствующимъ. Такимъ образомъ *причина* декоративной метаморфозы предполагалась извѣстной. Но нѣкоторыя изъ нашихъ эмоцій, нашихъ чувствъ, бываютъ настолько цѣлко ассоціированы съ тѣмъ или другимъ характеромъ окружающей насъ

обстановки, что иногда по слѣдствіямъ мы узнаемъ о причинѣ.

Въ своемъ ученіи о характерахъ психологъ Рибо отмѣчаетъ такой знаменательный фактъ: „принявъ на нѣкоторое время печальную позу, можно почувствовать, что нами овладѣваетъ печаль; присоединяясь къ веселому обществу и подражая его внѣшнимъ пріемамъ, можно вызвать въ себѣ мимолетное веселье. Если придать рукѣ загипнотизированнаго челоуѣка угрожающее положеніе со сжатымъ кулакомъ, то дополненіемъ къ этому само собой является соотвѣтственная мимика лица и движеніе другихъ частей тѣла. Здѣсь причиной является движеніе, а слѣдствіемъ эмоція“. Такимъ образомъ заключаетъ Рибо, существуетъ неразрывная ассоціація между извѣстными движеніями и соотвѣтствующими имъ эмоціями, причемъ не только опредѣленныя эмоціи способны вызывать опредѣленныя движенія, но и наоборотъ—нѣкоторыя изъ движеній субъекта способны вызывать въ его душѣ соотвѣтственную имъ эмоцію. И я полагаю, что мы не выйдемъ изъ предѣловъ экспериментальной психологіи, если понятіе „движеніе“ примѣнимъ и къ декоративнымъ превращеніямъ въ монодраматическомъ смыслѣ. А при этомъ условіи выигрышъ въ экономіи времени, — обстоятельство крайне существенномъ для совершенной драмы — будетъ несомнѣнень: мгновенно восходя отъ слѣдствія къ причинѣ, т. е. отъ даннаго характера обстановки къ душевному состоянію дѣйствующаго, ее обусловившему, зритель иногда совершенно не будетъ нуждаться во введеніи въ „психологію“ дѣй-

ствующаго словеснымъ или мимическимъ путемъ. Независимо отъ скорости и точности,—своеобразная прелесть такой сокращенной сценической передачи переживаній является лишнею заслугой монодраматического метода.

Какъ уже было объяснено выше, вся наша чувственная дѣятельность подчиняется процессу проекціи чисто субъективныхъ превращеній на внѣшній объектъ. Подъ этимъ внѣшнимъ объектомъ монодрама подразумѣваетъ не только неодушевленный антуражъ дѣйствующаго, но и живыхъ людей.

Какъ мы уже знаемъ, въ совершенной драмѣ, становящейся „моей драмой“, возможенъ только одинъ дѣйствующій въ собственномъ смыслѣ этого слова, мыслимъ только одинъ субъектъ дѣйствія. Лишь съ нимъ я соперничаю, лишь съ его точки зрѣнія я воспринимаю окружающую его мѣръ, окружающихъ его людей. Такимъ образомъ послѣдніе точно такъ-же должны передъ нами предстать преломленными въ призмѣ души собственно-дѣйствующаго; другими словами остальныхъ участниковъ драмы зритель монодрамы воспринимаетъ лишь въ рефлексіи ихъ субъектомъ дѣйствія и слѣдовательно переживанія ихъ, не имѣющія самостоятельнаго значенія, представляются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируется въ нихъ воспринимающее „я“ субъекта дѣйствія. На этомъ основаніи мы не можемъ въ монодрамѣ признавать за остальными участниками драмы значенія дѣйствующихъ лицъ въ собственномъ смыслѣ этого слова и по справедливости должны ихъ отнести къ объектамъ

дѣйствія, понимая слово „дѣйствіе“ въ смыслѣ воспріятія ихъ, отношенія къ нимъ истинно-дѣйствующаго. Здѣсь важно не то, что они говорятъ и какъ говорятъ, а то, что слышитъ дѣйствующій. Какъ они выглядятъ сами по себѣ, остается скрытымъ; мы увидимъ ихъ лишь въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются дѣйствующему. Весьма возможно, что послѣдній надѣлитъ ихъ атрибутами, которыхъ они не имѣли-бы въ нашихъ глазахъ. По необходимости они предстанутъ передъ нами преобразженными.—Они будутъ незамѣтны, сливаться съ фономъ или даже поглощаться имъ, если въ тотъ или другой моментъ они безразличны для дѣйствующаго. Они будутъ стусевывать своимъ появленіемъ всю обстановку, если дѣйствующій всецѣло поглощенъ ихъ лицезрѣніемъ. Они красивы, умны и добры, если дѣйствующій ихъ представляетъ такими сейчасъ, и они-же предстанутъ отталкивающе-безобразными, если дѣйствующій разочаруется въ нихъ и восприметъ ихъ подъ другимъ угломъ зрѣнія.

Наконецъ, что само собою разумѣется изъ архитектуроники монодрамы, и самъ субъектъ дѣйствія долженъ являться передъ нами такимъ, какимъ онъ себѣ представляется въ тотъ или иной моментъ сценическаго дѣйствія. Вѣдь нашу тѣлесную видимость мы всегда рассматриваемъ какъ нѣчто и „наше“ и въ то-же время „постороннее“ намъ; такимъ образомъ и къ себѣ мы можемъ относиться различно. И это постоянное или переменное отношеніе къ своей собственной личности разумѣется

должно ярко отмѣчаться въ монодрамѣ наравнѣ съ другими субъективными представленіями главнаго дѣйствующаго. Гримъ, мимика, освѣщеніе—вотъ ближайшія къ тому средства.

Какъ я уже объяснилъ, задача монодрамы почти что перенести самого зрителя на сцену, добиться, чтобы онъ почувствовалъ себя истинно-дѣйствующимъ. И потому я очень настаивалъ бы на обозначеніи дѣйствующаго первымъ лицомъ мѣстоимѣнія, простымъ, но выразительнымъ „я“ въ отличіе отъ остальныхъ участниковъ драмы: мой другъ, моя жена, мои знакомые и т. д. Хотѣлось-бы этого не только на томъ основаніи, на которомъ у Пшибшевскаго разсказъ „Заупокойная месса“ ведется отъ перваго лица, т. е. потому что въ этой формѣ, какъ убѣждаетъ онъ, „лучше всего почувствовать самый интимный пульсъ“, а просто по практическимъ соображеніямъ. Зритель ужъ изъ программы долженъ знать, съ кѣмъ приглашаетъ его авторъ сопереживать, въ образѣ кого онъ, зритель, долженъ появиться. Обозначеніе черезъ „я“ субъекта дѣйствія—своего рода мостъ изъ зрительнаго запа на сцену. Появляется главное дѣйствующее и мостъ пройденъ; начинается двойное представленіе. Предположимъ, главный дѣйствующій, тотъ, который обозначенъ въ программѣ черезъ „я“, зажмурилъ глаза; слѣдствіе темнота; это слѣдствіе испытываетъ и зритель, потому что монтеръ монодрамы погаситъ въ эту секунду и рампу и софиты и бережки, все; однако, восходя отъ слѣдствія къ причинѣ, т. е. отъ своего ощущенія

темноты къ обусловившему ее факту, зритель при маломальскомъ воображеніи признаеть, что причина темноты не въ прекращеніи электрическаго тока на сценѣ, а въ томъ, что у него, зрителя, закрыты глаза. У главнаго дѣйствующаго закружилась голова и въ глазахъ мелькнули зеленые круги... Эти зеленые круги на сценѣ увидить и зритель и, такъ какъ онъ изъ программы знаетъ, что главный дѣйствующій это „я“, т. е. онъ, зритель, то не только зеленые круги, а любое видѣніе главнаго дѣйствующаго должень будетъ принять за свое собственное. Вотъ грубые примѣры—иллюстраціи.

Суммируя сказанное, мы должны придти къ заключенію, что монодрама между прочимъ разрѣшаетъ одну изъ жгучихъ проблемъ современнаго театральнаго искусства, а именно проблему парализованія расхолаживающаго, разъединяющаго вліянія рампы. Уничтожить ее въ дѣйствительности, какъ это предлагаютъ нѣкоторые, не значитъ еще уничтожить ее въ нашемъ представленіи: скверный опытъ нѣтъ-нѣтъ да и заставить умственно возсоздать уничтоженную границу. Надо сдѣлать такъ, чтобъ видимая, она стала какъ-бы невидимой, существующая какъ-бы несуществующей. И разъ режиссеръ добьется иллюзорностью образовъ главнаго дѣйствующаго спіянія съ его „я“ „я“ зрителя, то послѣдній, какъ-бы очутившись на сценѣ, т. е. на мѣстѣ дѣйствія, потеряетъ изъ виду рампу,—она останется позади, т. е. уничтожится.

Въ этомъ краткомъ введеніи въ монодраму я указалъ лишь на нѣкоторыя преимущества монодраматиче-

скаго метода, но не трудно предвидѣть, что когда мо-
нодрама получить практическое примѣненіе, т. е. будутъ
писаться такого рода пьесы и ставиться на сценѣ,—
откроются еще другія преимущества, другія сценическія
выгоды этого метода сравнительно съ методомъ совре-
менной драмы, выгоды, эстетическое значеніе которыхъ
пожалуй трудно и учесть въ настоящее время.

Не спорю, что какъ все несовершенное на землѣ,
и предлагаемая архитектуроника драмы нуждается во
многихъ коррективахъ. Пусть такъ! Признайте только
что вызволить сущую драму изъ зрѣлища необходимо
и что мыслимо это сдѣлать лишь указаннымъ мною
путемъ.

И еще одна просьба, просьба требовательнаго ха-
рактера!—не пытайтесь между строкъ моей теоріи мо-
нодрамы увидѣть губительный для искусства признакъ
натурализма, хотя-бы и натурализма чисто субъективной
окраски! Говоря объ архитектуроникѣ драмы на принципѣ
сценическаго тождества ея съ представленіемъ дѣйствию-
щаго, я подчеркиваю выраженіе „сценическаго тождества“,
какъ противоположное тождеству реалистическому, такъ
какъ я прекрасно знаю, что если методъ искусства
вообще представляетъ неизбѣжную и вмѣстѣ съ тѣмъ
желанную симплификацію (упрощеніе), то это остается
незыблемымъ и для сценическаго искусства. Наконецъ
все то, что я говорилъ о театральности въ положитель-
номъ смыслѣ *) должно казаться бы служить достаточной

*) См. мою статью „Апология театральности“ въ газ. „Утро“ № 15, 1908 г.

гарантією отъ подозрѣнія въ этой несноснѣйшей для современнаго эстетика антихудожественной тенденціи.

И да будетъ моимъ заключительнымъ словомъ горячее пожеланіе, чтобы монодрама, практически осуществляемая, избѣгла на своемъ плѣнительномъ пути къ новымъ горизонтамъ этого подводнаго рифа, овѣянаго пѣснями предательскихъ сиренъ.

Имѣются въ продажѣ слѣдующія пьесы Н. Евреинова.

Такая женщина, драматическія парадоксы въ 1 дѣйствіи. Изд. жур. „Театръ и Искусство“. Ц. 60 к.

Современный Содомъ или пьеса во вкусѣ публики. Драматическая пародія въ 1 дѣйствіи. Ц. 1 р. 50 к. *).

Бабушка, отрывокъ изъ жизни въ 1 дѣйствіи. Ц. 1 р. *).

Три волхва, прологъ и картина представленія въ XI вѣкѣ. Ц. 1 р. 50 к. *).

Штепль и Манюточка, комедія въ 1 дѣйствіи 2-ое изд. жур. „Театръ и Искусство“ (безусл. разрѣшен.). Ц. 60 к.

Красный деспотъ, послѣдній актъ драмы, изд. А. С. Суворина (безъ ценз. купоръ и замѣн.). Ц. 1 р.

То-же, изд. жур. „Театръ и Искусство“ (безусл. разрѣш.). Ц. 60.

Фундаментъ счастья, комедія въ 3 дѣйствіяхъ. Ц. 3 р. *).

Болваны, кумирскіе боги, истор. пьеса въ 4 дѣйствіяхъ и 7 картинахъ. Ц. 3 р. *).

Война, драма въ 3 дѣйствіяхъ. Изд. жур. „Театръ и Искусство“ (безусл. разр.). Ц. 2 р.

Драматическія сочиненія, т. I. Ц. 2 р.

Готовятся къ печати.

Веселая Смерть, арлекиада въ 1 дѣйствіи.

ПРЕДСТАВЛЕНІЕ ЛЮБВИ, монодрама въ 3-хъ дѣйствіяхъ.

Драматическія сочиненія, т. II.

Театральныя исканія Н. Евреинова.

Выпускъ I. Аполотія театральности. Театральная схематизація жизни. Художественная режиссура жизни.

Выпускъ II. Актеръ среднихъ вѣковъ. Актеръ въ Испаніи XVI—XVII вѣковъ. Современный артистъ. Градущій лицедѣй.

Выпускъ III. Моя режиссура. Къ постановкѣ „Саломея“. Сценическая цѣнность наготы. Режиссеръ и декораторъ. Сценическіе эскизы Гордона Крега.

Выпускъ IV. Лекціи о сценическомъ творчествѣ.

*) Пьесы отиѣченныя звѣздочками, можно получить исключительно въ канцеляріи союза драматическихъ и музыкальныхъ писателей. (Спб. Литейный, 42).

