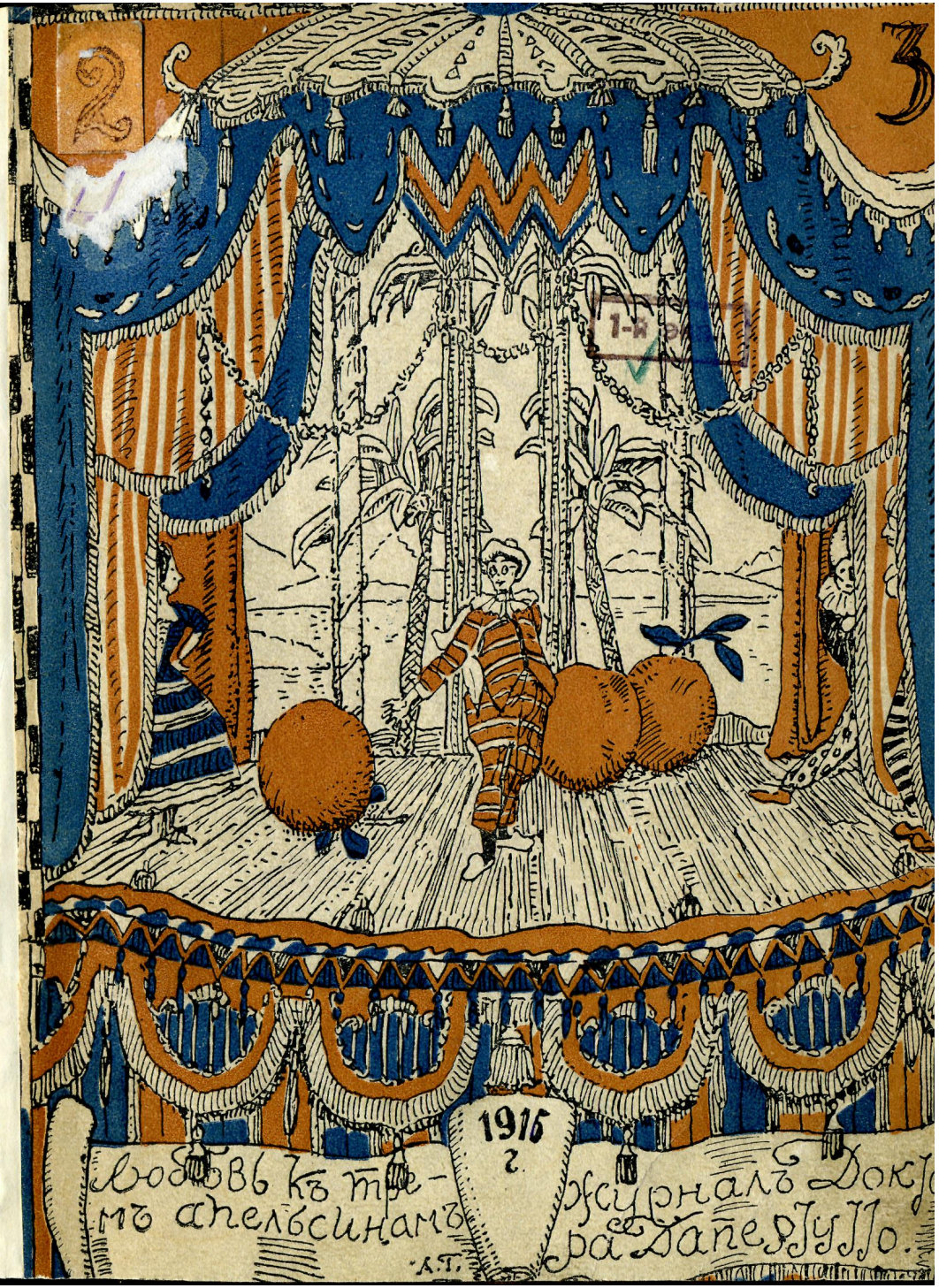
1915 г.
Любовь къ тре-
мъ апельсинамъ
Журналъ Доку-
ра Дапертуто.
А.Т.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ.

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Любовь къ тремъ апельсинамъ

Журналъ Доктора Даперутто.

КНИГА ДВОЙНАЯ:

2—3

(ВЕСЕННЯЯ И ЛѢТНЯЯ).

ПЕТРОГРАДЪ

1916

Редакція журнала Доктора Дапертутто очень сожалѣетъ, что цѣлый рядъ затрудненій въ области журнальной работы и печатнаго дѣла вызываетъ запозданіе очередныхъ книжекъ, и проситъ подписчиковъ принять настоящее положеніе во вниманіе и относиться къ такимъ запозданіямъ снисходительно.

СОДЕРЖАНІЕ.

Артистъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

МИХАИЛЪ АЛЕКСѢЕВИЧЪ

ВЛАДИМІРОВЪ,

добровольно отправившійся въ дѣйствующую армію,
въ отрядъ летчиковъ,

ПОГИБЪ СМЕРТЬЮ ГЕРОЯ

13 іюня 1916 года.

ГРАФЪ КАРЛО ГОЦЦИ.

ЖЕНЩИНА-ЗМѢЯ.

Трагикомическая сказка для театра въ трехъ дѣйствіяхъ

перевелъ съ итальянскаго

ЯКОВЪ БЛОХЪ.

Представлена въ первый разъ
29-го Октября 1762 года
въ театрѣ Сантъ-Анжело
въ Венеціи.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Новый родъ сказочныхъ театральныхъ представленій преуспѣвалъ какъ нельзя лучше, что явствуетъ изъ непреложныхъ истинъ, изложенныхъ въ предшествующихъ моихъ предисловіяхъ.

Отнынѣ насмѣшки сторонниковъ синьоровъ Кьяри и Гольдони оказались безсильными. Они лишь оскорбляли публику, которая была въ восхищеніи и благосклонно желала видѣть въ театрѣ все новыя сказки.

Этотъ родъ представленій настолько отличенъ отъ того, который употреблялся обоими вышеупомянутыми поэтами, что не могъ вредить ихъ произведеніямъ, регулярнымъ и ученымъ, какъ ихъ называютъ. Тѣмъ не менѣе мнѣ едва ли удалось убѣдить кого бы то ни было въ томъ, что имъ не было причинено ущерба. Въ схваткѣ театральныхъ Поэтовъ разногласія Публики опредѣляютъ побѣды и пораженія.

Трудное въ этомъ новомъ родѣ зрѣлищъ (кромѣ другихъ, очень многочисленныхъ трудностей) заключается въ избѣжаніи однообразія и въ придумываніи новыхъ и сильныхъ положеній.

Чудесное—небольшой источникъ для небольшого таланта вродѣ моего. Тотъ, однако, у котораго окажется канва, пригодная для критики и аллегорическаго изображенія человѣческихъ нравовъ и ложныхъ ученій столѣтій, съ правди-

востью, скромностью и изяществомъ,—кто сумѣетъ краснорѣчиво ее трактовать и поставить чудесное на подобающее ему мѣсто—тотъ найдетъ, что оно далеко не безплодно и всегда будетъ самымъ могучимъ и полезнымъ подспорьемъ для итальянскихъ комическихъ актеровъ.

Я утверждаю, что приложилъ всѣ усилія къ тому чтобы сдѣлать мои десять сказокъ отличными другъ отъ друга, какъ по канвѣ, такъ и по ситуаціямъ.

„Женщина-Змѣя" была моей пятой театральной сказкой. Поставленная труппой Сакки въ театрѣ Сантъ-Анжело въ Венеціи 29-го Октября 1762 года, она втеченіе осени и послѣдующаго карнавала выдержала семнадцать удачнѣйшихъ представленій.

Пятая сцена третьяго дѣйствія этой сказки—одна изъ тѣхъ выдумокъ, которыя серьезные газетные писаки,—авторы глупыхъ безсмысленныхъ сатиръ,—называютъ тривіальнымъ вздоромъ.

Такъ какъ это представленіе полно чудесъ, мнѣ пришлось для сокращенія времени и расходовъ труппы, а также для того, чтобы не заставлять ее показывать многія чудесныя событія, которыя, однако, должны быть извѣстны слушателямъ, выпустить на сцену Труффальдина, подражающаго оборваннымъ продавцамъ печатныхъ извѣстій и заставить его разсказывать ихъ вкратцѣ, сопровождая повѣствованіе разными выходками.

Сакки-Труффальдинъ, выходившій въ короткомъ, рваномъ плащѣ и грязной шляпѣ, съ огромной охапкой печатныхъ листковъ, кричалъ, подражая этимъ бездѣльникамъ и передавалъ въ немногихъ словахъ содержаніе сообщенія, разсказывая о происшедшихъ событіяхъ и приглашая народъ къ покупкѣ листка за одинъ сольдо.

Столь неожиданная сцена, исполнявшаяся имъ съ большимъ изяществомъ, и точностью подражанія, которыя неизмѣнно пользуются успѣхомъ у публики, вызывала въ театрѣ шумъ и несмолкаемые взрывы смѣха, а изъ ложъ ему бросали деньги и сласти, чтобы только получить листокъ.

Подобнаго рода выдумка, кажущаяся тривіальной, но находящая себѣ оправданіе въ той откровенной свободѣ, которой я всегда придерживался въ своихъ сказкахъ, была оцѣнена по достоинству умными людьми. Сцена эта повлекла за собой рядъ происшествій, слухъ о которыхъ распространился по всему городу, вызывая у всѣхъ любопытство и желаніе пойти посмотрѣть такое зрѣлище.

Когда продавцы газетъ услышали объ успѣхѣ этой сцены, они собрались около входа въ театръ съ грузомъ старыхъ, заплѣсневѣвшихъ листковъ, ничего не имѣвшихъ общаго съ представленіемъ, и во время выхода публики стали выкрикивать, надсаживая горло, сообщеніе о великихъ событіяхъ, изображенныхъ въ „Женщинѣ-Змѣѣ". Въ ночной темнотѣ они продали безчисленное множество этихъ листковъ, послѣ чего отправились въ остерію выпить за здоровье Сакки. Все это возбудило общественные пересуды, которые такъ способствуютъ успѣху комической труппы.

Низменное, развитое и представленное въ театрѣ въ своемъ истинномъ видѣ, привлекающее толпу и вызывающее волненіе, перестаетъ быть низменнымъ и превращается въ полезную и занимательную выдумку. Занимательна ли она—пусть спросятъ у Публики, полезна ли — пусть узнаютъ у актеровъ: тогда не трудно будетъ убѣдиться въ ея соотвѣтствіи съ совѣтомъ Горація.

Излишне говорить, что эта сказка каждый годъ повторяется передъ Публикой, которая ежегодно имѣетъ любезность терпѣливо ее смотрѣть.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Фаррускадъ, Царь Тифлиса.
Керестанй, фея, Царица Эльдорадо, его жена.
Канца́де, сестра Фаррускада, амазонка, возлюбленная Тогрула.
Тогрулъ, визирь, вѣрный министръ.
Бадуръ, другой министръ, предатель.
Реція } близнецы, дѣти Фаррускада и Керестани.
Бедрединъ }
Смеральдина, прислужница Канцаде, амазанка.
Панталоне, воспитатель Фаррускада.
Труффальдинъ, ловчій Фаррускада.
Тарталья, младшій министръ.
Бригелла, слуга визиря Тогрула.
Фарцана } феи.
Земина }
Гигантъ.
Солдаты и прислужницы безъ рѣчей.
Голоса различныхъ невидимыхъ лицъ.

Дѣйствіе происходитъ частью въ невѣдомой пустынѣ, частью въ городѣ Тифлисѣ и его окрестностяхъ.

ДѢЙСТВІЕ ПЕРВОЕ.

Небольшой лѣсъ.

СЦЕНА ПЕРВАЯ.

Феи Фарцана и Земина.

Зем. (съ грустью) Фарцана, неужели ты не плачешь?
Фарц. О чемъ, Земина, плакать я должна?
Зем. Иль ты забыла, что Керестани
Прекраснѣйшая фея, дочь Зебдоны
И смертнаго—царя Абделазина,
Что въ Эльдорадо держитъ свой престолъ—
Керестани, любезная подруга,
Влюбившись въ Фаррускада, захотѣла
Ему женою стать, свою природу
Безсмертную на смертную смѣнить?..
Забыла ты, какъ царь Демогоргонъ
Въ великомъ гнѣвѣ приказалъ оставить
Ей замыселъ, но...
Фарц. Да, Земина, знаю:
Демогоргонъ поклялся, что исполнитъ
Ея желаніе: если до заката
Второго дня, когда въ зенитѣ Песъ,
Керестани супругъ не проклянетъ,
Она свое безсмертье потеряетъ.
Зем. О Боже! Завтра съ солнечнымъ восходомъ
День роковой наступитъ! Потеряемъ
Въ расцвѣтѣ лѣтъ любимую, родную
Керестани,—прекраснѣйшій цвѣтокъ

Въ вѣнцѣ подругъ. Ты знаешь вѣдь, Фарцана,
Ея очарованье...

Фарц. Ты не помнишь,
Какъ много дѣлъ неслыханно жестокихъ
Придется ей предъ мужемъ совершить
По приказанію Демогоргона?..
И, сверхъ того, онъ осудилъ ее
Всѣ восемь лѣтъ и день тотъ роковой
Не открывать свое происхожденье
И всѣхъ поступковъ тайну. Вѣрь, Земина,
Ее проклянетъ завтра Фаррускадъ
И станетъ намъ она подругой снова!

Зем. Но ты вѣдь знаешь, долженъ онъ сперва
Дать клятву въ томъ, что никогда не будетъ
Супругу проклинать и лишь затѣмъ,
Произнеся проклятье вѣроломно,
Ее онъ этимъ можетъ намъ вернуть.

Фарц. Онъ клятву дастъ, но клятвы не сдержавъ
Ее проклянетъ онъ и нашей будетъ
Она опять.

Зем. Нѣтъ, клясться онъ не станетъ.

Фарц. Увидишь—будетъ!

Зем. Если поклянется,
Свою онъ клятву сдержитъ.

Фарц. Нѣтъ, Земина,
Проклянетъ онъ ее.

Зем. Какъ ты жестока!
Забыла развѣ страшный приговоръ,
Что будетъ тяготѣть надъ ней два вѣка?
Вѣдь если онъ произнесетъ проклятье,
Придется ей прекрасную наружность
Смѣнить на кожу гнусную змѣи.

Фарц. Все это такъ, но развѣ въ этомъ дѣло?
Конечно ей придется наказаньемъ
Безумное желанье искупить.
Но двѣсти лѣтъ пройдутъ: за это время

Супругъ ея умретъ и будетъ вновь
Керестани черезъ два вѣка нашей.

Зем. Но можетъ вѣдь супругъ освободить
Ее отъ приговора, и тогда
Она для насъ потеряна навѣки!

Фрац. Все это сны. Простится съ жизнью онъ—
Мнѣ дѣло то поручено. Должна я
Подругу осужденную стеречь
И завтра жъ погубить ея супруга.
Исчезнетъ съ нимъ послѣдняя возможность,
Чтобъ смертной она стала

Зем. Неужели
Волшебника Джеонки не боишься?
Онъ Фаррускаду другъ.

Фарц. Нѣтъ, не боюсь.
Идемъ, нехорошо надоѣдать
Толпѣ, что ждетъ неслыханныхъ событій:
Мы тайнами своими лишь наскучимъ
И лучшія изъ нихъ утратятъ смыслъ.

Зем. Ахъ прежде чѣмъ успѣемъ мы наскучить
Тѣмъ, кто для насъ на свѣтѣ всѣхъ дороже,
Керестани погибнетъ съ Фаррускадомъ!
(уходятъ).

СЦЕНА ВТОРАЯ.

Декорація мѣняется, изображая ужасную пустыню съ различными скалами въ глубинѣ и разными разбросанными камнями, удобными для сидѣнія.

Труффальдинъ и Бригелла.

Эти два персонажа выходятъ вмѣстѣ, обнявшись. Бриг. только-что встрѣтилъ Труффальдина, хочетъ узнать, какимъ образомъ онъ оказался въ этой пустынѣ, и получить, свѣдѣнія о принцѣ Фаррускадѣ. Труфф. принимаетъ позу человѣка разсказывающаго ребенку сказку; часто употребляетъ

выраженіе: „И такъ-то вотъ, добрый мой синьоръ“, и т. д. Разсказываетъ, что, какъ извѣстно Бригеллѣ, въ такомъ-то году (указываетъ годъ, который совпадалъ бы съ окончаніемъ упоминавшагося феями восьмилѣтняго срока) двѣнадцатаго числа апрѣля мѣсяца вышли поохотиться изъ города Тифлиса: Принцъ Фаррускадъ, его воспитатель Панталоне, онъ самъ и много охотниковъ. Придя въ лѣсъ, расположенный далеко отъ города, они увидѣли лань, бѣлую, какъ снѣгъ, украшенную золотыми шнурками и цвѣтами, съ драгоцѣнностями на шеѣ, кольцами на ногахъ, брилліантами въ чолкѣ и т. п. „Самая прекрасная вещь, самая прекрасная вещь, которую можно увидѣть глазами“ и т. п. Принцъ Фаррускадъ безнадежно въ нее влюбился и бросился за ней; Панталоне побѣжалъ за принцемъ, а онъ за Пантолоне. Бѣжалъ... бѣжалъ... шелъ... шелъ... Лань достигла берега рѣки. Принцъ былъ ужъ совсѣмъ близко отъ нея и всѣ они „вотъ-вотъ“ готовы были схватить ее за хвостъ, какъ вдругъ лань сдѣлала прыжокъ, бросилась въ рѣку и исчезла. Бриг. высказываетъ предположеніе, что она утонула. Труфф. Нѣтъ, пусть онъ не прерываетъ разсказа чрезвычайной важности. „И такъ-то вотъ, добрый мой синьоръ“ и пр. Принцъ въ страшномъ безпокойствѣ, зачарованный ланью, въ отчаяньи заставилъ весь день вылавливать ее живой или мертвой. „Вылавливали... вылавливали... вылавливали“, и пр.—все напрасно. Какъ вдругъ... о чудо! изъ рѣки послышался сладчайшій голосъ, который звалъ и говорилъ: „Фаррускадъ, слѣдуй за мной!“ Принцъ, совершенно не владѣя собой, не могъ удержаться и бросился въ рѣку головой внизъ. Панталоне, въ отчаяньи, придерживая бороду рукой, бросился вслѣдъ за своимъ господиномъ. Онъ тоже хотѣлъ броситься вслѣдъ за Пантолоне, но его удержала боязнь промокнуть. Взглянувъ однако въ рѣку, онъ увидѣлъ въ глубинѣ столъ, ломившійся отъ яствъ и тогда вѣрность господину заставила его броситься въ пропасть. О чудо! На днѣ онъ нашелъ уже не столъ, а лань превратившуюся въ Принцессу, со свитой прислужницъ—„самая прекрасная вещь, самая прекрасная вещь, которую можно увидѣть глазами“ и пр. Принцъ

стоялъ передъ ней на колѣняхъ, а Панталоне стоялъ какъ дуракъ. Принцъ говорилъ:

Скажи мнѣ, кто ты, дѣва красоты,
О, сжалься надъ печальнымъ этимъ сердцемъ,
Которое ни разу не горѣло
Такимъ всепожирающимъ огнемъ!

Принцесса же отвѣчала:

Не спрашивай, кто я. Настанетъ время
И все узнаешь. Пылъ любовный твой
Мнѣ нравится и если ты сумѣешь
Въ себѣ довольно мужества найти
И превозмочь тяжелыя невзгоды
Тебя своимъ супругомъ назову.

Принцъ рѣшилъ жениться на ней, даже если погибнетъ весь міръ. Панталоне кричалъ, старался его отговорить, но они вошли во дворецъ съ брилліантовыми колоннами, рубиновыми дверьми, балками изъ чистаго золота, и т. п., и т. п. Здѣсь на зло Пантолоне отпразновали свадьбу, а девять мѣсяцевъ спустя Принцесса родила мальчика и дѣвочку—самыя прекрасныя созданія, братецъ ты мой, самыя прекрасныя созданія, и пр. Мальчика звали Бедрединомъ, а дѣвочку Реціей—имъ теперь могло быть около семи лѣтъ. Все это время они превосходнѣйшимъ образомъ ѣли, пили и спали а онъ съ большимъ успѣхомъ ухаживалъ за прислужницами. Пантолоне былъ вѣчно грустенъ, не зная ни страны, ни Принцессы; Принцъ же постоянно повторялъ:

Скажи мнѣ кто ты, дѣва красоты, и пр.

На что Принцесса отвѣчала:

Не спрашивай кто я. Настанетъ время,
И все узнаешь. Пылъ любовный твой
Мнѣ нравится, но мужество имѣй
Перенести жестокія невзгоды.
Увы! Тяжелый мигъ настанетъ вскорѣ
Для насъ съ тобою, дорогой супругъ.

Постоянно тайны, постоянно секреты, и пр. Три дня тому назадъ Принцъ изъ любопытства взломалъ письменный столъ Принцессы, въ надеждѣ найти какое-нибудь письмо и

узнать по адресу, кто она такая. Принцесса застала его на мѣстѣ преступленія и, разгнѣванная его непослушаніемъ, со слезами стала его упрекать, затѣмъ вскрикнула, топнула ногой и... о чудо! исчезла вмѣстѣ съ дѣтьми, съ прислужницами и со дворцомъ, а они остались, какъ онъ видитъ, въ этой ужасной пустынѣ. Бриг. Изумляется разсказу: не хочетъ вѣрить. Труфф. Клянется и обѣщаетъ показать ему въ этой пустынѣ чудеснѣйшія вещи. Спрашиваетъ Бригеллу, какимъ образомъ онъ сюда попалъ. Бриг. говоритъ, что попалъ сюда не одинъ, а въ обществѣ визиря Тогрула и Тартальи—вѣрныхъ министровъ принца Фаррускада. Разсказываетъ, что старый царь Атальмукъ, отецъ Фаррускада, умеръ отъ огорченія, восемь лѣтъ не имѣя никакихъ извѣстій о сынѣ; что злой мавританскій король, великанъ Моргонъ, добиваясь руки сестры Фаррускада—Принцессы Канцаде, а вмѣстѣ съ тѣмъ и короны, напалъ на государство и осадилъ городъ Тифлисъ; что визирь Тогрулъ, возлюбленный Канцаде, отправился къ пещерѣ чернокнижника Джеонки, чтобы при этихъ печальныхъ обстоятельствахъ получить вѣсти о принцѣ Фаррускадѣ. Джеонка велѣлъ ему отправиться на гору Олимпъ, гдѣ онъ найдетъ дыру, опустившись въ которую встрѣтитъ Принца. На дорогу онъ далъ Тогрулу талисманы и между прочимъ, въ виду продолжительности путешествія по дырѣ и невозможности найти въ ней питье и пищу, чудесный пластырь, который, будучи помѣщенъ подъ ложечкой, предохраняетъ отъ голода и жажды втеченіе двухъ мѣсяцевъ. Тогрулъ, Тарталья и онъ отправились съ этимъ пластыремъ подъ ложечкой на Олимпъ, разыскали тамъ дыру, спустились въ нее съ зажженными факелами и, пройдя милліонъ семь тысячъ двѣсти четыре ступени, очутились, наконецъ, въ этой пустынѣ. Труфф. изумляется; спрашиваетъ, гдѣ находятся Тогрулъ и Тарталья. Бригелла говоритъ, что оставилъ ихъ отдыхать подъ деревомъ поблизости. Спрашиваетъ, гдѣ Принцъ и Панталоне. Труфф. говоритъ, что они скитаются по пустынѣ, потому-что Принцъ въ отчаяньи все ищетъ Принцессу, но къ вечеру они все же придутъ въ эту ограду, чтобы

поужинать и отдохнуть. Бриг. спрашиваетъ, что ѣдятъ и какъ спятъ въ этой пустынѣ, въ которой видны лишь камни и пни. Труфф. отвѣчаетъ, что они спятъ въ палаткахъ, появившихся послѣ исчезновенія роскошнаго дворца, ѣдятъ же они превосходно, такъ какъ кушанья подаются готовыми, неизвѣстно кѣмъ, по первому требованію. Бриг. изумляется; чувствуетъ, что пластырь лежащій у него на животѣ, теряетъ свою силу: два мѣсяца его дѣйствія уже на исходѣ. Онъ изнемогаетъ и не можетъ больше стоять на ногахъ. Труфф. говоритъ ему, чтобы онъ слѣдовалъ за нимъ и не сомнѣвался и пр. Бриг. Что надо, также, помочь Тогрулу и Тартальѣ. Труфф. Что все будетъ сдѣлано; пусть онъ только слѣдуетъ за нимъ и по дорогѣ онъ разскажетъ ему еще о другихъ чудесахъ. „И такъ-то вотъ, добрый мой синьоръ“, и пр.

(Продолжая разсказывать, оба уходятъ).

СЦЕНА ТРЕТЬЯ.

Фаррускадъ и Панталоне.

Фар. (выходя въ безпокойствѣ)
Всѣ поиски напрасны. Неужели
Керестани, любимую супругу,
Увидѣть вновь мнѣ, другъ, не суждено?

Пант. Я совсѣмъ потерялъ голову. У меня помутился разсудокъ. Дорогое Высочество, вѣдь если оставаться цѣлый день подъ этимъ солнцемъ, можно простудить себѣ почки или схватить гадкую болѣзнь — красную сыпь. Здѣсь у насъ нѣтъ ни докторовъ, ни лекарствъ, ни хирурговъ. Мы умремъ, какъ животныя. Дорогой сынъ, дорогой сынъ, забудьте вы подобнаго рода любовь!

Фар. О другъ, какъ мнѣ забыть любовь такую,
Такую нѣжность, доброту, томленья?

Ахъ, вѣрный мой слуга, все потерялъ я
И мнѣ покоя больше не найти!

Пант. Но нѣжнось, любовь, томленія, вздохи—чьи они? чьи?

Фар. Души великой, гордой, благородной,
Принцессы самой доброй и прекрасной
Изъ всѣхъ, кого ликъ солнца созерцалъ
Съ тѣхъ поръ, какъ оно землю освѣщаетъ.

Пант. Проклятой вѣдьмы, которая мѣняетъ свой обликъ какъ захочетъ, какъ ей понравится; у которой, навѣрно, четыреста или пятьсотъ лѣтъ за плечами. О гдѣ ты, волшебное кольцо Анжелики? Ты, открывшее глазамъ Руджіеро, что красота Альчины была страшнымъ безобразіемъ—ты бы вылечило и этого несчастнаго юношу, показавъ ему бабу-ягу въ синьорѣ Керестани.

Фар. (съ порывомъ, по одну сторону сцены).
О волосы прекрасные! Навѣки
Васъ потерялъ я! Гдѣ же вы теперь?

Пант. (съ другой стороны сцены, прислушиваясь къ его словамъ).
Проклятая общипанная тыква, съ четырьмя сѣдыми волосами на макушкѣ и, вѣроятно, покрытая паршью, будь милостивой, откройся!

Фар. (какъ выше) Ахъ очи-звѣзды! Кто меня лишилъ васъ?

Пант. (какъ выше) Провалившіяся глядѣлки, похожія на глаза лошади Гонеллы, оплеванныя и раскосыя, покажитесь же, наконецъ!

Фар. О ротъ, рубины алые и жемчугъ—
Васъ не увижу вновь! Кто васъ похитилъ?

Пант. Лиловыя десны съ четырьмя гнилыми торчками, тощія губы, черная пасть василиска, покажитесь, наконецъ, въ часъ недобрый!

Фар. О щеки,—розы съ лиліями!.. Гдѣ вы?

Пант. Выцвѣтшая физіономія, челюсти сушеной трески, выскочите же скорѣе наружу, какія вы ни на-есть и вылечите бѣднаго юношу отъ этого несчастія, отъ этого навожденія!

Фар. О грудь прекрасная моей супруги!
Ты, бѣлоснѣжная, куда сокрылась?

Пант. О мѣшки изъ грязной замши, шаровары изъ колбасныхъ ремешковъ, откройтесь такими, какими я васъ вижу глазами моего разсудка и толкните, какъ слѣдуетъ, этого бѣднаго завороженнаго! (Фаррускаду). Ваше высочество, родной мой, вы не помните грубаго обмана, который колдунья Дильновазъ продѣлала надъ королемъ Тибета?

Фар. Какой обманъ? О чемъ вы говорите?

Пант. Скверная исторія! Колдунья Дильновазъ, имѣя триста лѣтъ отъ роду, посредствомъ волшебныхъ чаръ, заключенныхъ въ талисманъ, приняла образъ двадцатилѣтней молодухи, жены короля Тибета, сумѣла согнать съ царскаго ложа настоящую жену, какъ обманщицу и стала сама Царицей. Ну, что вы скажете? Такъ какъ эта колдунья была перворазрядной негодницей, Король засталъ ее однажды за дѣломъ, которое ему не понравилось, съ какимъ-то... развѣ я знаю?..—изъ дома діавола и, не удержавшись, нанесъ ей ударъ шпагой. Случилось такъ, что при этомъ онъ разрубилъ талисманъ, источникъ обмана, въ которомъ были заключены всѣ ея чары, и вотъ, какъ честный слуга, она на его глазахъ превратилась въ безобразную старуху, безъ единаго зуба во рту, такую сморщенную, со столькими волосами на подбородкѣ, что она всего больше напоминала рубленую телятину. Это истинное происшествіе, Ваше высочество, а не сказки, которыя разсказываются ребятамъ. Бѣдному королю пришлось разыскивать свою жену, которая, бѣдняжка, ходила, питаясь подаяніемъ и твердя эти знаменитыя слова:

Супруга короля я и, однако,
Я—не она. Принцесса я и все же
Не то я, чѣмъ по виду представляюсь.

Вотъ и вы тоже. Бьюсь объ закладъ, что Керестани такая же колдунья, какъ и Дильновазъ. О если кто-

нибудь можетъ обнаружить истину, скрытую колдовствомъ, такъ это именно я!

Фар. Не говорите больше! Какъ же можетъ
Моя Керестани старухой быть.
Разъ мнѣ она двухъ дѣтокъ родила?
О, милыя, потерянныя дѣти! (плачетъ).

Пант. Да, признаться, эти и у меня отняли сердце. Они были такія ненаглядныя ягодки—мое единственное развлеченіе! Этотъ мальчикъ, Бедрединъ, такой живой, такой сообразительный! О, изъ него, навѣрно, вышелъ бы толкъ! А эта дѣвочка, эта Рецiя, что это было за дорогое, за замѣчательное созданіе! Мнѣ кажется, я еще сейчасъ вижу, какъ они играютъ вокругъ меня и называютъ меня дѣдушкой. Не надо было о нихъ вспоминать, потому что теперь я чувствую, какъ мое сердце разрывается на части... (плачетъ). Но, Ваше высочество, надо же набраться мужества и отдохнуть. Въ концѣ концовъ, они, вѣдь, дѣти колдуньи. У нея сердце, навѣрно, обросло шерстью, если она могла оторвать отъ отцовской груди единственное утѣшеніе, его собственную кровь!

Фар. Ахъ, Панталоне, самъ себя я предалъ:
Запрещено мнѣ было узнавать
До дня опредѣленнаго женою,
Откуда она родомъ—кто она.
Запретъ нарушилъ я. Хотѣлъ до срока
Въ ея проникнуть тайну и теперь
Свое я любопытство проклинаю!

Пант. Нечего сказать, преступленіе! Неужели нельзя узнать, кто такая собственная жена? Сказать откровенно — это запрещеніе всегда мнѣ было подозрительно, также какъ меня всегда возмущалъ этотъ бракъ. Подумайте только: взять себѣ въ жены лань! Увѣрены ли вы, что въ одинъ прекрасный день вы сами не обратитесь въ оленя? Клянусь честью дворянина, у меня все время трепетало сердце при мысли, что у васъ покажутся рога. Сказать вамъ правду?

Возблагодаримъ небо за то, что мы отдѣлались отъ этой колдуньи. Отправимся въ путь. Навѣрно найдется какой-нибудь выходъ изъ этого ада. Пойдемте, вернемся къ бѣдному, старому Атальмуку, вашему отцу. Кто знаетъ, сколько слезъ онъ пролилъ изъ-за васъ! Кто знаетъ, даже, живъ ли онъ? Несчастный! Да существуетъ ли еще и царство? Вы помните, какимъ врагомъ вамъ былъ этотъ свирѣпый мавръ, король Моргонъ, сватавшійся за вашу сестру, принцессу Канцаде? Вы рискуете остаться навсегда царемъ безъ царства, нищимъ, бѣднякомъ, мужемъ колдуньи, дьявола, пугала, стрѣлы, которая въ одинъ прекрасный день можетъ васъ выгнать вонъ.

Фар. Молчите, Панталоне! я клянусь
Скорѣе умереть, чѣмъ удалиться
Изъ этихъ мѣстъ. Во снѣ я видѣлъ снова
Супругу дорогую предъ собой!
Живъ мой отецъ, иль умеръ—униженно
Его молить я буду о прощеньи
И по лѣсамъ скитаясь одиноко
Я буду звать свою Керестани
И дѣтокъ милыхъ—сына Бедредина
И Рецiю, голубку дорогую!
(выходитъ съ жестомъ отчаянья),

Пант. О, бѣдный Панталоне! Пусть онъ себѣ идетъ куда захочетъ—у меня нѣтъ больше силъ слѣдовать за нимъ.

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ.

Тогрулъ, Тарталья и Панталоне.

Тарт. (выходитъ изъ глубины сцены, видитъ Панталоне, въ порывѣ радости) Синьоръ Тогрулъ, Тогрулъ, синьоръ визирь!

Тогр. (выходя) Въ чемъ дѣло, Тарталья?

Тарт. Панталоне, Панталоне, вы его не видите?

Тогр. Неужели это возможно? О Небо, благодарю тебя! Благодарю тебя! Тарталья, мы нашли Фаррускада.

Пант. (видя ихъ вдали) Тогрулъ... Тарта... я захлебываюсь... или это у меня головокруженіе?

Тарт. (бѣжитъ) О, дорогой другъ, какъ меня радуетъ эта встрѣча!

Пант. Простите... Тарталья, простите... Сердце переполнилось... Увы... (падаетъ въ обморокъ, Тарталья его поддерживаетъ).

Тарт. Синьоръ Тогрулъ, старикъ издыхаетъ, а, между тѣмъ, онъ намъ еще не разсказалъ, гдѣ находится Принцъ. Панталоне, скажи намъ, гдѣ принцъ Фаррускадъ, а потомъ умирай себѣ съ миромъ.

Торг. Панталоне... другъ!

Пант. (приходитъ въ себя) Синьоръ визирь, какимъ образомъ вы попали въ эту пустыню?

Тогр. Разсказъ мой будетъ дологъ. Но скажите
Мнѣ прежде, гдѣ теперь мой повелитель,
Гдѣ Фаррускадъ? Вѣдь времени терять
Не можемъ мы.

Пант. Онъ здѣсь, живъ и здоровъ; но онъ пропалъ, онъ впутался съ головой въ страшную бѣду. Ну ужъ и дѣла... великія дѣла!.. Я вамъ все разскажу. Но какъ же вы все-таки попали въ это мѣсто, которое находится за предѣлами міра?

Тогр. Сюда пришелъ я съ помощью Джеонки,
Волшебника, что дружбу къ намъ питаетъ,
Съ Тартальей и слугой моимъ Бригеллой.
Джеонка далъ мнѣ тайныхъ средствъ немало,
Чтобъ государя моего могли мы
Отсюда увести. Но гдѣ же онъ?

Пант. Эхъ, тайныя средства можетъ быть и годятся отъ мозолей, но не для того, чтобы спасти Принца изъ этой бѣды. Глупости! Здѣсь надо другое! Если вы

думаете, что дѣло идетъ о томъ, какъ вытащить рѣпу, вы ошибаетесь.

Тарт. Да скажи же, гдѣ онъ, гдѣ онъ, медлительный старикъ! Не надоѣдай ты намъ!

Тогр. Вѣдь каждый мигъ, который мы промедлимъ,
Значенье злое можетъ получить.

Пант. Онъ навѣрно неподалеку. Принцъ сейчасъ прогуливается, а затѣмъ вернется ко мнѣ. Однако будьте увѣрены, что плачемъ и мольбами его отсюда вытащить не удастся. Но разъ вы говорите, что у васъ есть такіе великіе секреты, намъ будетъ лучше спрятаться, чтобы онъ насъ не замѣтилъ. Надо будетъ посовѣтоваться, подумать, рѣшить. Здѣсь я не могу вамъ все сказать; это все великія тайны. Вы не нуждаетесь въ отдыхѣ?

Тарт. Разумѣется, да. Вѣдь пластырь теряетъ уже свою силу и я чувствую, какъ все слабѣю и слабѣю.

Пант. Какой пластырь?

Тогр. Ахъ пустяки. Идемте, Панталоне (*уходятъ*).

Пант. Спрячьтесь вонъ за той оградой, а я сейчасъ приду. Скажи, Тарталья, ты кажется говорилъ, что и Бригелла здѣсь? Гдѣ же онъ?

Тарт. Да, да. Онъ гдѣ-нибудь здѣсь поблизости.

Пант. Вотъ дураки! Вѣдь если Принцъ его увидитъ—игра проиграна! А какіе секреты у визиря, дорогой братецъ?

Тарт. О, удивительные! Слушай (шепчетъ ему на ухо).

Пант. Чепуха! Впрочемъ можно надѣяться. Спрячьтесь гдѣ-нибудь поблизости. Если увидите Принца, не попадайтесь ему на глаза, а встрѣтите Бригеллу, скажите, ради Бога, если сумѣете, чтобы онъ не показывался и ничего не говорилъ; пусть прямо придетъ къ этой оградѣ. О, еслибы Небо устроило такъ, чтобы Принцъ его еще не видѣлъ и намъ удалось вытащить его изъ этой бѣды! (*уходитъ*).

Тарт. Эй, эй, Панталоне... а поѣсть? Вотъ это прекрасно: они покидаютъ меня съ пластыремъ на животѣ. Правда, онъ могъ утолять голодъ втеченіе двухъ мѣсяцевъ, но съ тѣхъ поръ прошло пятьдесятъ девять дней и пять

часовъ; еще нѣсколько часовъ я могу терпѣть, а потомъ упаду мертвымъ. А все-таки, какое превосходное свойство у этого пластыря! Сколькимъ бѣднякамъ онъ былъ бы полезенъ! Отцы приходили бы домой съ пластыремъ въ карманѣ и найдя свои семьи плачущими и голодными, вдругъ—бацъ!—всѣмъ кусочекъ пластыря на животъ—и сразу всѣ спасены отъ нужды, въ которой находились. Сколькимъ актерамъ, сколькимъ поэтамъ такой пластырь былъ бы манной небесной! О еслибы Масгомьери имѣлъ этотъ пластырь, онъ навѣрное разжился бы гораздо больше, чѣмъ со своимъ греческимъ бальзамомъ и элексиромъ Кавалера Бурри противъ ломоты въ бедрахъ, потери аппетита и плохого пищеваренія. Надо спрятаться, чтобы не быть обнаруженнымъ; но я однако чувствую такой приступъ голода, что готовъ сожрать цѣлаго быка (прячется).

СЦЕНА ПЯТАЯ.

Фаррускадъ, Тарталья (спрятанный) и женскій голосъ.

Фар. (выходитъ въ сильнѣйшемъ безпокойствѣ).
Увы, напрасно я ее ищу,
Напрасно, запыхавшись, по пустынѣ
Въ отчаяньи бѣгу. Керестани,
Жестокая моя, въ порывѣ гнѣва
Глуха къ страданьямъ горестной души.
Тебя я не послушался—смиренно
Молю тебя за это о прощеньи,
Керестани, любимая супруга,
Керестани, хоть на одно мгновенье
Явись мнѣ вновь! Дѣтей моихъ любимыхъ
Дай мнѣ въ послѣдній разъ поцѣловать!
А тамъ, хоть жизнь возьми—и буду счастливъ.

Тарт. (сзади, про себя) Это принцъ Фаррускадъ. Это онъ, безъ сомнѣнья, О, какая радость! Я не могу сдержаться... хочу обнять его... (дѣлаетъ въ порывѣ восторга нѣсколько шаговъ, затѣмъ останавливается), Но, что ты дѣлаешь Тарталья? Околѣй отъ любви, но не измѣняй данному тебѣ приказу (прячется снова. Появляется небольшой столъ, уставленный яствами.)

Фар. (Замѣтивъ столъ) Нѣтъ, пищи я не трону. Пусть умру
Отъ горя и лишеній. Какъ жестоко
Желать, чтобы въ живыхъ остался я,
Когда ежеминутно умираю
Отъ грусти и, живой, переношу
Безчисленное множество смертей.

Тарт. (сзади) Этого стола раньше не было. Кто его принесъ? Я умираю отъ голода. Если бы можно было незамѣтно что-нибудь съѣсть! (боязливо и прячась, приближается къ столу).

Голосъ за сценой. Отвѣдай пищи, Фаррускадъ. Питайся.

Тарт. (въ ужасѣ) Что это за голосъ? Чортъ! Въ какомъ мѣстѣ они меня покинули! (Бѣжитъ, чтобы спрятаться съ другой стороны).

Фар. То не моей супруги милой голосъ.
Жестокій голосъ, умереть рѣшилъ я,
Когда дѣтей своихъ я не увижу
И дорогой супруги.

Голосъ. Нѣтъ, живи
И убѣдись, что значитъ, непослушный,
Твоей жены запретъ переступить.

Тарт. (снова приближается къ столу, стараясь быть незамѣченнымъ, чтобы взять что-нибудь съѣстное. Столъ исчезаетъ. Тарталья въ ужасѣ бѣжитъ и прячется съ другой стороны).

Фар. (голосу) Скажи, что сдѣлать мнѣ, чтобъ успокоить
Керестани, обиженную мою?
На все готовъ я. (дѣлаетъ паузу; голосъ не отвѣчаетъ, онъ продолжаетъ) Ты не отвѣчаешь?
Скажи же мнѣ, скажи, по крайней мѣрѣ,

Увижу-ль я когда-нибудь супругу,
Дѣтей своихъ любимыхъ обниму-ли?
(дѣлаетъ паузу и какъ выше).
Онъ мнѣ не отвѣчаетъ. Недостойный,
Забытый, безъ товарищей, одинъ,
Въ отчаяньи я здѣсь покинутъ всѣми,
Межъ тѣмъ, какъ наслаждаться будутъ слуги,
Въ веселіи, ѣдою и питьемъ.
Одинъ лишь Фаррускадъ себя терзаетъ
Въ тоскѣ ужасной, гнѣвѣ, безпокойствѣ...
Но я несправедливъ!—нельзя винить
Того, кто страстью не горитъ. Одинъ
Погибну здѣсь. Я пищи не хочу.
И пусть послужатъ ложемъ эти камни
Моимъ усталымъ, ослабѣвшимъ членамъ.
(Садится на камень, подперевъ голову рукой; старается заснуть, засыпаетъ).

Тарт. (выходя сзади) У меня голова идетъ кругомъ, какъ колесо въ фейерверкѣ. Я видѣлъ и слышалъ удивительныя вещи! Принцъ кажется заснулъ.

СЦЕНА ШЕСТАЯ.

Труффальдинъ и Бригелла съ разными кушаньями и Тарталья.

Труфф. Даетъ о себѣ знать еще за сценой, громко спрашивая Бригеллу, гдѣ Тогрулъ и Тарталья. Тарт. Въ отчаяньи дѣлаетъ въ ту сторону знаки, чтобы они молчали и прошли въ глубинѣ сцены назадъ. Выходятъ Труффальдинъ и Бригелла. Бриг. Показываетъ Труффальдину на Тарталью. Труф. радостно повышаетъ голосъ. Тарт. въ отчаяньи. Показываетъ на Принца. Очарованные, они смотрятъ другъ на друга и, послѣ короткой смѣшной сцены нѣмыхъ шутокъ свойственныхъ театру, односложныхъ восклицаній и изумленія, они всѣ трое выходятъ, чтобы поѣсть.

СЦЕНА СЕДЬМАЯ.

Панталоне и Фаррускадъ.

Панталоне выходитъ безъ обычной своей маски, но съ лицомъ, закрытымъ большими усами и большой сѣдой бородой. Подъ ней онъ прячетъ свою обычную бороду. На головѣ онъ носитъ большую жреческую митру. Подъ ней должна быть спрятана его маска Панталоне, такъ, чтобы она могла упасть ему на лицо при исчезновеніи митры. На немъ жреческое одѣяніе, а подъ нимъ обычный кафтанъ и брюки Панталоне. Онъ долженъ быть одѣтъ такъ, чтобы изъ жреца могъ превратиться въ Панталоне. Необходимо замѣтить, что Панталоне переодѣтый жрецомъ не долженъ имѣть никакого внѣшняго признака, по которому зрители могли бы его узнать. Онъ сопровождаетъ соотвѣтствующими жестами то, что говоритъ за него другой за сценой, вплоть до момента превращенія, причемъ жестъ у него долженъ быть важный, приличествующій старому священнослужителю.

Пант. (выходя сзади и сопровождая жестомъ то, что говоритъ за него голосъ за сценой) Встань, Фаррускадъ.

Фарр. (приподнимаясь) Увы! Чей голосъ слышу?

Пант. Пустынника, жреца Кексаіи голосъ.
Котораго Всевышній просвѣтилъ
Великими познаньями и сдѣлалъ
Всевидящимъ во благости своей,
Чтобъ тѣхъ спасти, кто слушается Неба,
Не тѣхъ, что близки аду.

Фар. О, Кексаія,
Избранникъ Неба! Знаю я, пришелъ ты
Сюда, Кексаія, чтобы мнѣ помочь.
Скажи мнѣ, жрецъ, —тебѣ вѣдь все извѣстно—
Скажи мнѣ, гдѣ найти моихъ дѣтей
И гдѣ Керестани, моя подруга?

Пант. Умолкни, нечестивецъ! Называть
Не смѣй того, кто ненавистенъ Небу—
Постыдную и мерзкую колдунью!

Тебя пришелъ сюда освободить я
Спасти тебя изъ рукъ Цирцеи новой,
Жестокой и преступной. Сколько горя,
Глупецъ, перенести тебѣ придется,
Чтобъ искупить постыдный этотъ бракъ,
За то, что слѣпо дался ей въ добычу!

Фар. Кексаія... что я слышу!.. Нѣтъ... Неправда...
Не можетъ быть, чтобъ это...

Пант. Замолчи!
Ты звѣрь, не человѣкъ. Но знай—несчастья
Великія грозятъ тебѣ. Всѣ камни,
Деревья, звѣри, что въ пустынѣ этой
Ты видишь—были нѣкогда людьми,
Но жадная, безстыдная колдунья,
Желанья сладострастныя насытивъ,
Безжалостно любовниковъ своихъ
Въ животныхъ и деревья превращала,
И стонутъ заключенные!

Фар. (въ ужасѣ) О Боже!
Что слышу я!

Пант. (какъ выше) Приди въ себя, безумецъ!
Узнай свой жребій—онъ свершится вскорѣ:
Изъ человѣка въ страшнаго дракона
Ты превратишься; пламя извергать
Изъ глазъ ты станешь, грязная слюна
Изъ пасти потечетъ твоей ужасной
И, волоча чешуйчатое брюхо,
Уродливое, грязное, пойдешь ты
По всей пустынѣ, выжигая всюду
Растенія и почву! Съ дикимъ воемъ,
Пугая самого себя, ты будешь
Напрасно клясть судьбу.

Фар. (въ еще большемъ ужасѣ) О, горе! горе!
Что дѣлать мнѣ?

Пант. (какъ выше) Идти безъ промедленья
Сейчасъ за мной.

Фар. Увы! Кексаія, какъ же
Моихъ дѣтей потерянныхъ покину?
Не въ силахъ я!..

Пант. (какъ выше) Стыдись! За мною слѣдуй.
Дѣтей любви постыдной, бездны ада
Забыть навѣкъ ты долженъ. Дай мнѣ руку.

Фар. Да, свѣточъ пресвятой, съ тобой пойду я,
Хоть здѣсь оставлю сердце. Поручаюсь
Тебѣ всецѣло (протягиваетъ руку жрецу, который превращается въ Панталоне; послѣдній не замѣтивъ превращенія продолжаетъ собственнымъ голосомъ)

Пант. Такъ. Послушнымъ будь,
О Фаррускадъ, а я найти сумѣю
Тѣ мысли и лекарства, что тебя
Керестани заставятъ позабыть,
А съ нею и дѣтей—плоды позора.

Фар. (съ жестомъ удивленія по поводу происшедшей перемѣны, про себя).
Кексаія оказался Панталоне?
Что вижу!

Пант. (продолжаетъ, какъ выше) Ты раскаялся, глупецъ?

Фар. Какъ смѣешь съ повелителемъ своимъ
Вести такія рѣчи? Прочь отсюда!
Прочь, дерзновенный, съ глазъ моихъ долой!

Пант. (оглядываясь) Увы! Увы! говорилъ вѣдь я, что всѣми этими прекрасными тайными средствами намъ не удастся спасти его изъ лапъ этой пачкуньи вѣдьмы! (стремительно убѣгаетъ).

Фар. (съ порывомъ) Керестани! Меня еще ты любишь
И хочешь чтобъ я ждалъ тебя. Но Боже!
Что вижу!.. Чудо!..

СЦЕНА ВОСЬМАЯ.

Тогрулъ и Фаррускадъ.

Тогрулъ выходитъ въ пышномъ одѣяніи, въ образѣ стараго короля Атальмука, отца Фаррускада. Голосъ за сценой долженъ говорить за Тогрула, онъ же будетъ сопровождать рѣчь жестами вплоть до момента послѣдующаго превращенія. Дѣйствіе должно вестись въ порядкѣ предыдущей сцены. Тогрулъ выходитъ со стороны противуположной той, въ которую выбѣжалъ Панталоне.

Тогр. Да, конечно, чудо.
Проклятая колдунья такъ сильна,
Что дѣлаетъ безплодными попытки,
Долгъ милосердія выполнить и даже
Жрецамъ видъ слугъ невѣрныхъ придаетъ.
Я видѣлъ все (при видѣ отца, Фаррускадъ остается неподвижнымъ, какъ бы въ экстазѣ. Тогрулъ приближается и продолжаетъ)
Ничто мнѣ не сокрыто.
Знай, сынъ мой,—тотъ, кого за Панталоне
Ты принялъ—жрецъ Кексаія. Не дивись
Его ты превращенію и бѣгству—
Твоей колдуньей вызваны они.

Фар. (смущенно) Отецъ... Родитель... какъ... вы здѣсь... въ пустынѣ...
О, дорогой отецъ мой! (бѣжитъ, чтобы обнять его)

Тогр. Отойди!
Я былъ твоимъ отцомъ, теперь же я
Его безплотный призракъ, тѣнь пустая.
(плачущимъ голосомъ) Я сталъ такимъ отъ горя, потерявъ
Въ несчастьи сына. Восемь лѣтъ я плакалъ
И наконецъ страданьямъ уступили
Измученные члены, что теперь
Заключены нѣмымъ, холоднымъ прахомъ.
Въ могилѣ тѣсной. Ты тому виною!

Фар. Ахъ, дорогой родитель! Значитъ я
Отцу родному смерть принесъ. О, Небо,
Вотъ какъ пришлось васъ снова увидать! (плачетъ)
Я былъ удержанъ женщиной прекрасной,
Прекраснѣйшей изъ всѣхъ, кого видалъ
Глазъ смертнаго. Она моя супруга
И двухъ дѣтей имѣлъ я отъ нея.
Три дня назадъ, отецъ, она исчезла
И вотъ...

Тогр. Не говори! Тебя бы долженъ
Возненавидѣть я: Керестани,
Колдунья мерзкая, тебя держала
Въ своихъ сѣтяхъ. Она тебѣ явилась,
Принявши образъ лани, ты-жъ, безумный...
Стыжусь сказать все то, что мнѣ извѣстно...
О, если горе бѣднаго отца.
Ты сердцемъ чувствуешь и если есть
Въ тебѣ къ нему хоть искра уваженья,
Хоть тѣнь любви, послушайся меня—
Иди за мною. Удались отсюда,
Изъ этого убѣжища порока,
Злодѣйствъ и всякой скверны.

Фар. О, отецъ мой,
Какъ тяжко я страдаю, потерявъ
Отца такого... Пусть же вамъ покажетъ,
Какъ васъ любилъ я, какъ вашъ призракъ чту,
То, что теперь въ глубокомъ покаяньи
И горести послѣдую смущенно
Въ страну, куда отецъ мой поведетъ,
Керестани покину. Знаетъ Небо,
Какихъ усилій стоитъ это мнѣ!

Тогр. Хвалю тебя, мой сынъ. За мною слѣдуй!
(Въ то время, какъ онъ хочетъ отправиться въ путь, происходитъ превращеніе Атальмука въ Тогрула).

Фар. (изумленный) Тогрулъ... Визирь! Здѣсь! Въ образѣ отца!

Тогр. (собственнымъ голосомъ, гордо)
Принцъ, слишкомъ много власти у колдуньи.

Мои усилья тщетны и напрасно
Въ страданіяхъ безмѣрныхъ я томлюсь.
Фар. Какая странность и какая дерзость!
Тогр. (величественно) Не знаю я—чье странно поведенье.
Сюда добравшись съ помощю Джеонки,
Волшебника и друга моего,
Я думалъ васъ избавить отъ несчастья.
Ахъ, правду мнѣ сказалъ онъ, что напрасно
Стараться буду. Но когда безсильна
Джеонки власть—пусть истина васъ тронетъ,
Которую открою вамъ теперь.
Отецъ несчастный вашъ скончался. Царство
Осаждено, разрушено Моргономъ,
Свирѣпымъ мавританскимъ королемъ.
Дома, деревни и святые храмы
Разграблены и властвуютъ надъ всѣмъ
Огонь и мечъ. Насилья, раззоренье,
Рыданія и льющаяся кровь,
Что наводняетъ подданныхъ жилища—
Вотъ принца ослѣпленнаго трофеи,
Живущаго въ сѣтяхъ колдуньи низкой,
Въ бездѣйствіи позорномъ и преступномъ,
На зло богамъ и Небу въ отвращенье.
Фар. Остановись, Тогрулъ. Молчи. Довольно!
Тогр. (смѣло) Кого бояться мнѣ? Ужель того,
Кто въ тягость сталъ себѣ и малодушно
Своихъ покинулъ подданныхъ и близкихъ
Въ несчастьи зломъ? Ахъ, Фаррускадъ, быть можетъ
Ужъ палъ Тифлисъ, могучаяс толица
И преданъ разрушенью и огню;
Канцаде же отважная принцесса—
Моя любовь, сестра родная ваша—
Подумать страшно—можетъ быть въ рукахъ
Свирѣпаго Моргона и безчестно
Имъ опозорена... И я одинъ
Одинъ нашелъ въ себѣ довольно силы
Совѣтъ Джеонки вѣрнаго исполнить,

Который обѣщалъ, что въ тотъ моментъ,
Когда вернется въ царство Фаррускадъ,
Невѣдомымъ путемъ возстановится
Оно опять, какъ прежде. Я одинъ
Въ опасности возлюбленную бросилъ
Среди людей растерянныхъ, въ надеждѣ
Спасти Царя и царство сохранить.
Какое царство и Царя какого!
Одно быть можетъ ужъ въ чужихъ рукахъ,
Другой же, неразумный, въ подчиненьи,
Почти въ цѣпяхъ у женщины постыдной
И объ отцѣ покойномъ, о сестрѣ,
О подданныхъ загубленныхъ и царствѣ
Заботиться не хочетъ и живетъ
Однимъ своимъ недугомъ. Фаррускадъ,
Я знаю путь, которымъ удалиться
Отсюда мы сумѣемъ. Если васъ
Чужое горе неспособно тронуть.
Побойтесь хоть разгнѣванныхъ боговъ!
Простите мнѣ горячія слова,
Которыя осмѣлился сказать вамъ
Я былъ въ порывѣ рвенья слишкомъ дерзокъ
Но говорилъ какъ преданный слуга.
(становится на колѣни).
Фар. Тогрулъ, довольно. Ночь ужъ наступила.
Ступай, пойди въ палатку, отдохни.
Хочу остаться нѣсколько мгновеній
Наединѣ съ собой. Подумать дай мнѣ
О бѣдствіяхъ моихъ; я обѣщаю,
Что съ новою зарей къ тебѣ приду
И за тобой послѣдую повсюду.
Тогр. Синьоръ, не надо времени терять.
Фар. Теперь оставь меня. Иди въ палатку.
Клянусь, что черезъ нѣсколько часовъ
Къ тебѣ приду.
Тогр. Синьоръ, я повинуюсь. (уходитъ)

СЦЕНА ДЕВЯТАЯ.

Фаррускадъ, одинъ.

О, что за муки! Умъ мой потрясенъ...
Неужто надо будетъ удалиться
И потерять супругу и дѣтей!
Но кто они въ концѣ концовъ? Нѣтъ лучше
Бѣжать не размышляя. Грудь тѣснятъ
Мнѣ тысячи тревогъ, любовныхъ мукъ
И горестей. Здѣсь, милая, была ты
Керестани. Здѣсь я запретъ нарушилъ,
Здѣсь скрылась ты съ дѣтьми и со дворцомъ
Жилищемъ радостей и наслажденій.
Какія наслажденія? Увы!
Обманъ бѣсовскій! О, отецъ мой, царство,
Сестра моя любимая, Канцаде!
Я васъ спасу, покину этотъ адъ,
Печальную суровую долину—
Пустынныя и страшныя мѣста.
(хочетъ идти).
Но что за слабость, что за сонъ внезапный
Вдругъ овладѣли мной и не даютъ
Мнѣ двигаться? Не въ силахъ я уйти...
И не могу остаться... все же... нѣтъ!..
Чудесный сонъ пришедшій такъ внезапно
Навѣрно не спроста... (засыпаетъ).

СЦЕНА ДЕСЯТАЯ.

Фаррускадъ, Керестани, свита прислужницъ.

Въ то время какъ Фаррускадъ спитъ, пустыня превращается въ садъ. Задній планъ, представлявшій раньше скалы, превращается въ роскошный, сверкающій дворецъ. Все это происходитъ подъ звуки нѣжной симфоніи, которая

заключается громкимъ звучнымъ аккордомъ. Фаррускадъ просыпается въ изумленьи.

Фар. (оглядываясь по сторонамъ) О гдѣ я? Гдѣ я?
Какой прекрасный сонъ! (видитъ дворецъ, стремительно вскакиваетъ). Вѣдь вотъ дворецъ
Моей супруги милой! Сонъ чудесный!
О, если бъ ты навѣкъ продлиться могъ!
(Бѣжитъ въ сторону дворца, изъ котораго выходитъ Керестани, въ богатомъ одѣяньи, со всѣмъ величіемъ. За ней слѣдуютъ прислужницы. Фаррускадъ продолжаетъ въ порывѣ восторга).
Керестани... Керестани...

Кер. (съ благородной грустью) Жестокій!
Уйти хотѣлъ ты и забыть меня,
Свою супругу.

Фар. Знай... Мои министры...

Кер. Да, знаю я. Чтобъ у моей любви
Тебя отнять могучимъ чародѣйствомъ,
Пришли они, но я разбила чары.

Фар. Узнай, отецъ мой...

Кер. Знаю. Умеръ онъ
Отъ горя, потерявъ родного сына.

Фар. Но мое царство...

Кер. Кровью истекаетъ,
Горитъ въ огнѣ и предано мечу.
Сестра жъ твоя въ опасности. Ахъ, милый,
Любилъ меня ты, я тебя любила
И знаю, какъ сейчасъ тебя люблю
И какъ мнѣ больно поводомъ служить
Такимъ кровопролитьямъ. Но рѣшила
Моя звѣзда и рокъ немилосердный,
Что отъ любви избытка я должна
Жестокою казаться и внушать
Всѣмъ подозрѣнье въ томъ, что я колдунья,
И подъ личиной мнимой красоты
Скрываю безобразіе. Любовь,

Горячая любовь всему причиной,
Которая къ тебѣ меня влечетъ (плачетъ)

Фар. Не плачь, молю тебя. Но если такъ
Сильна твоя любовь, за что скажи
Меня ты здѣсь покинула?

Кер. За то,
Что ты ослушался и пожелалъ
Узнать, кто я.

Фар. Ужель за всю любовь
Я не могу узнать кто ты такая,
Кто твой отецъ и гдѣ твоя страна?
Скажи мнѣ....

Кер. Нѣтъ, жестокій, не могу
Тебѣ того открыть. О, какъ меня
Своимъ ты любопытствомъ огорчаешь!
Любви отдаться слѣпо ты не въ силахъ.
Я знаю—ты меня подозрѣваешь
И знаю, что скрывая ото всѣхъ
Кто я такая и откуда родомъ
Въ твоей душѣ бужу я недовѣрье
А имъ моя любовь оскорблена.
Но завтра, безсердечный, ты сумѣешь
Жестокое насытить любопытство:
Съ восходомъ дня свершится приговоръ,
Котораго въ любви къ тебѣ чрезмѣрной
Сама я пожелала. Знаю, знаю,
Что стойкости не хватитъ у тебя
Перенести все то, что будетъ завтра
И этимъ ты мнѣ гибель принесешь.
Взойдетъ заря, кровавая по виду,
Тяжелымъ станетъ воздухъ, содрогнется
Земля и это все не будетъ больше
Пріютомъ Фаррускаду. Онъ узнаетъ
Кто я такая и напрасно станетъ
Въ раскаяньи оплакивать супругу.
Пусть лишь моимъ удѣломъ будетъ горе.
(плачетъ)

Фар. Не плачь, моя любимая. Министры!
Когда-бъ красу подобную въ слезахъ
Узрѣли вы—навѣрно бы простили
Мою любовь. Керестани, скажи мнѣ,
Какой ужасный рокъ, звѣзда какая
Надъ нами приговоръ произнесли?
Скажи мнѣ все!... скажи... будь милосердной!...

Кер. Нѣтъ больше не могу открыть! Любовь
Тревоги и мученья намъ приноситъ...
О, Фаррускадъ, молю тебя, спокойно
Все, что случится завтра ты снеси
Въ день для меня ужасный. О причинѣ
Того, что ты увидишь—никогда
Не спрашивай, но вѣрь, что происходитъ
Все по своей причинѣ, такъ, какъ надо.
Но главное что-бъ ты ни увидалъ
Не проклинай меня! Увы! я знаю,
О невозможномъ я тебя прошу (плачетъ).

Фар. (въ волненіи) Какимъ мнѣ страхомъ наполняешь душу...
Какія тайны... Я не понимаю...
О горе мнѣ!

Кер. (беря его за руку, съ сердечностью)
Скажи, сумѣешь завтра
Все выстрадать, что намъ пошлетъ судьба?

Фар. Хотя бы жизни стоило мнѣ это!

Кер. Ахъ нѣтъ, не можетъ быть!—Обманешь ты...
Ну, а скажи, скажи... Что бъ ни случилось,
Меня ты проклинать не станешь, злой?

Фар. Скорѣе грудь мечемъ пронжу!

Кер. (Съ порывомъ). Клянись!
(Съ волненіемъ) Нѣтъ, Фаррускадъ, ты клятвы не давай:
Ее нарушишь ты, а для меня
Она имѣетъ силу роковую.

Фар. Клянусь я неба свѣтлыми богами!

Кер. (Отходя отъ него въ страшномъ волненіи)
О Боже! вотъ... вотъ клятва роковая,
Которую изъ устъ твоихъ исторнуть

Должна была я! Приговоръ свершился,
Исполнилась судьба моя. Теперь
Мое существованіе зависитъ
Отъ стойкости и храбрости твоей.
О, Фаррускадъ, погибну я, когда
Не отстоитъ меня твоя любовь (снова беретъ его за руку).
Возлюбленный супругъ, должна я снова
Тебя покинуть.

Фар. О, зачѣмъ... молю,
Не покидай меня... Скажи, гдѣ дѣти?

Кер. Увидишь завтра и дѣтей. О, если-бъ
Ты былъ слѣпымъ, чтобъ не увидѣть ихъ!

Фар. Слѣпымъ! Какъ... Боже мой!

СЦЕНА ОДИННАДЦАТАЯ.

Фарцана, свита прислужницъ, Фаррускадъ и Керестани

Фар. Керестани!

Кер. Да знаю, знаю, умеръ мой отецъ—
Начало въ этомъ всѣхъ моихъ несчастій....
О, бѣдный мой отецъ! (плачетъ).

Фарц. Звучитъ повсюду
Лишь ваше имя, и народъ въ волненьи
Зоветъ Керестани, Керестани.
И васъ своей Царицей хочетъ видѣть.
Готовы тронъ и Царство. Всѣ въ тревогѣ
Керестани разыскиваютъ тщетно,
И медлить вамъ здѣсь долѣе нельзя.

Кер. Тебя я покидаю, Фаррускадъ.
Узналъ отчасти ты, кто я такая,
Но людямъ мое царство неизвѣстно,
Хотя оно и вдвое превосходитъ
Подвластную тебѣ страну Тифлиса.

До завтра отдохни, а тамъ мужайся
И твердымъ будь. Пускай твоя тоска
Моей печали горькой не умножитъ.
(Входитъ во дворецъ съ прислужницами и Фарцаной).

Фар. (слѣдуя за ней) Иду, иду, съ тобой хочу погибнуть!
О, не бѣги! (Въ то время, какъ онъ собирается войти во дворецъ раздается ударъ грома, молніи и землетрясеніе. Дворецъ, и садъ исчезаютъ и снова остается прежняя пустыня, погруженная въ глубокій мракъ. Фаррускадъ, въ отчаяніи, съ руками протянутыми впередъ продолжаетъ).
Несчастный я! О муки
Какое горе... Боже мой... Министры...
Керестани—царица! Рождена...
Отъ смертнаго! Послушайте о чудѣ!
(уходитъ).

Конецъ перваго дѣйствія.

ДѢЙСТВІЕ ВТОРОЕ.

Декорація представляетъ ту же пустыню.

СЦЕНА ПЕРВАЯ.

Бригелла и Труффальдинъ.

Труфф. разсказываетъ Бригеллѣ, что слышалъ ночью, передъ тѣмъ какъ заснуть, страшный шумъ. Спрашиваетъ: не слышалъ ли и онъ чего-нибудь. Бриг. отвѣчаетъ, что благодаря превосходнымъ кушаньямъ и винамъ, спалъ глубокимъ сномъ. Онъ благословляетъ моментъ своего прихода въ эти мѣста, гдѣ всего въ такомъ изобиліи. Высказываетъ соображенье, что если даже кушанья и адскаго происхожденья, вкусъ ихъ настолько тонокъ, что не стоитъ объ этомъ волноваться. Труфф. добавляетъ, что въ этой пустынѣ живется гораздо лучше, чѣмъ въ городахъ. Онъ высмѣиваетъ безпорядки и обычаи города, въ особенности Двора, говоритъ о тяжелой жизни слугъ. Бриг. соглашается съ нимъ относительно послѣдняго. Труфф. приводитъ въ примѣръ замѣшательство слугъ во время исполненія комедій, нравящихся хозяевамъ, но не слугамъ. Ему, напримѣръ, нравится Арлекинъ, хозяевамъ же—нѣтъ. Онъ всегда заставлялъ его смѣяться, а хозяева говорили, что глупо смѣяться на шутовскія выходки. Неужели надо втыкать себѣ иголки въ сидѣнье, чтобы не смѣяться надъ тѣмъ, что смѣшно? Бриг. соглашается, что это большое неудобство. Когда маски говорятъ въ комедіяхъ вещи, которыя его смѣшатъ, ему отъ стыда приходится смѣяться подъ плащъ. Труфф. говоритъ,

что видѣлъ очень многихъ дамъ и кавалеровъ, которые вовсе не стыдились смѣяться, но онъ во всякомъ случаѣ доволенъ, что ушелъ отъ міра, который внѣшне поддерживаетъ неудобную серьезность, на дѣлѣ же—въ достаточной степени смѣшонъ. Это уединеніе ему нравится, и т. п. Они предполагаютъ позавтракать, такъ какъ воздухъ чудесенъ и пищеваренье—отмѣнно. Спорятъ о кушаньяхъ, которыя надо будетъ просить у дьявола. Бриг. хочетъ хорошій завтракъ съ соусомъ, Труфф. хочетъ завтракъ венеціанскаго придворнаго и т. п. Они выходятъ въ нѣкоторомъ разногласіи по этому вопросу.

СЦЕНА ВТОРАЯ.

Панталоне и Тарталья.

Эти два персонажа выходятъ испуганные землятрясеніемъ, слышаннымъ ими ночью. Тарт. слышалъ, что идетъ дождь. Онъ выставилъ руку изъ палатки и убѣдился по каплямъ, что идетъ дождь изъ чернилъ. Показываетъ слѣды. Пант. производитъ наблюденія, подтверждаетъ это обстоятельство; приходитъ въ ужасъ. Тарт. слышалъ, какъ всю ночь кричали совы. Пант. слышалъ, какъ выли собаки. Тарт. утѣшается обѣщаніемъ визиря Тогрула, что съ восходомъ солнца Принцъ готовъ покинуть эту дьявольскую страну. Пант. Смотритъ на востокъ, видитъ что восходящее солнце какъ бы окровавлено. Приходитъ въ ужасъ. Тарт. увеличиваетъ страхъ, замѣчая высохшія деревья, горы, сдвинувшіяся съ мѣста, ручьи съ лиловой водой и другія ужасающія предзнаменованія. Они собираются бѣжать, но не хотятъ покинуть Принца.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ.

Тѣ-же, Фаррускадъ и Тогрулъ.

Тогр. Синьоръ, все то, что вы мнѣ разсказали,
Рѣшимость вашу не должно ослабить,
И можетъ лишь ускорить нашъ отъѣздъ.
Фар. Тогрулъ, сейчасъ разстроенъ я жестоко
И не имѣю силъ. Мнѣ угрожаютъ
Несчастія—ихъ должно перенесть.
„Взойдетъ заря кровавая на видъ",
Сказала мнѣ она—и вотъ, заря,
Дѣйствительно, взошла омытой кровью.
„Тяжелымъ станетъ воздухъ. Содрогнется
Земля"—и воздухъ мраченъ и тяжелъ.
Земля же содрогнулась. „Это все
Пріютомъ Фаррускаду не послужитъ".
Да, знаю, такъ случится. За тобою
Придется вѣдь пойти мнѣ. Но щемятъ
Ужасныя слова мнѣ сердце--слушай:
„Узнаешь ты, кто я, и будешь тщетно
Въ раскаяньи оплакивать супругу.
Пусть лишь моимъ удѣломъ будетъ горе".
Тогр. То хитрость адская, обманъ, жестокость.
Бѣжать безъ промедленья мы должны.
О вспомните о томъ, что вы клялись
Отсюда удалиться! Чародѣйка
Царю Моргону, мавру помогаетъ
И хочетъ васъ и царство погубить.
Придите же въ себя!
Пант. (Тартальѣ) Я заразился, глядя на этого бѣднаго юношу, превратившагося въ какого-то безумца. Помогите ему вы, я такъ ослабъ, что способенъ только плакать.
Тарт. (Панталоне) Насъ здѣсь трое. Труффальдинъ и Бригелла должно быть поблизости. Впятеромъ мы могли бы его связать и унести отсюда.

Фар. (про себя) „О, Фаррускадъ, молю тебя, спокойно
Все, что случится завтра, ты снеси
И никогда не спрашивай причины
Того, что ты увидишь; вѣрь, что все
Съ причиной происходитъ—такъ, какъ надо.
Увидишь завтра и дѣтей. О если бъ
Ты былъ слѣпымъ, чтобъ не увидѣть ихъ"!
(окружающимъ съ воодушевленіемъ)
Друзья, друзья! О Боже! Кто мнѣ скажетъ,
Что ждетъ меня сегодня?

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ.

(послѣ молніи и сильнаго удара грома)

Тѣ же и дѣти—Бедрединъ и Рецiя.
Пант. (радостно)
Что васъ сегодня ждетъ? Идите-ка сюда, рыбки мои, мои ягодки (бѣжитъ, чтобы обнять ихъ). Ягодки вы мои... ягодки... ягодки... больше ужъ вы отъ меня не убѣжите, пачкуны вы эдакіе!
Фар. Дѣти дѣти!
Родныя, ненаглядныя... Ахъ правду
Сказала мать, что васъ увижу вновь!
(Бедрединъ и Рецiя цѣлуютъ руки Фаррускаду).
Тогр. (Тартальѣ) Вотъ славныя дѣтишки! Что за чудо!
Я внѣ себя!
Тарт. Я окаменѣлъ! Какимъ дьяволомъ попали сюда эти хорошенькіе пискуны?
Фар. О, Рецiя, дочурка,
Скажи, гдѣ мама?
Рецiя Мама? Бедрединъ
Ты знаешь, гдѣ она?
Бедр. Она, отецъ
Въ громадномъ, ослѣпительномъ дворцѣ
Царицей коронована, средь кликовъ

Ликующихъ, веселыхъ голосовъ,
Подъ звуки многихъ тысячъ инструментовъ,
Но какъ тотъ городъ звался, я не знаю.

Рец. Отецъ, мы были вмѣстѣ съ Бедрединомъ
Въ покояхъ дивныхъ—съ нами сотни слугъ.
О, если бы вы видѣли!

Фар. Но какъ
Попали вы сюда?

Бедр. Сестрица, знаешь?

Рец. Конечно, знаю, такъ же какъ и ты:
Сюда принесъ насъ вѣтеръ въ мигъ единый.

Пант. (Тогрулу и Тартальѣ) Слышите, Какія дѣла? Вѣтеръ!
Вѣтеръ!

Фар. Что говорила мать? Что вамъ сказала,
Когда вы разставались?

Рец. Мать пришла
Къ намъ въ комнату и, пристально взглянувъ
На насъ,—вздохнула. Послѣ сѣла въ кресло
И, вдругъ, навзрыдъ заплакала. Мы тотчасъ
Къ ней подбѣжали, стали цѣловать
Ей руки, но она еще сильнѣе
Тутъ плакать стала и, обнявши нѣжно
Одной рукой меня, другою брата,
Лобзала то меня, то Бедредина.
О, какъ она рыдала! Всѣ мы были
Омочены слезами. Удержаться
Я не могла, заплакала съ ней вмѣстѣ,
А съ нами зарыдалъ и Бедрединъ.
Такъ плакали втроемъ мы, хоть не знали,
О чемъ мы плачемъ.

Фар. Небо! Что насъ ждетъ?
Она вамъ говорила что-нибудь?

Бедр. Да, страшныя слова. „Къ отцу ступайте,
Несчастные! сказала намъ она,
Погибну скоро я. Увы, бѣдняжки,
Зачѣмъ на свѣтъ родились вы! О сколько
Вамъ выстрадать придется, какъ жестоко

Поступитъ съ вами мать! Теперь, впередъ,
Къ отцу идите, къ моему супругу,
А я прибуду вскорѣ. Разскажите,
Какъ я надъ вами слезы проливала“.
Едва она сказать успѣла это,
Невѣдомая сила подняла насъ
На воздухъ и исполненные страха
Мы прибыли сюда (плачетъ).

Рец. Ахъ, Бедрединъ,
Заставишь ты заплакать и меня.
Удерживаться дольше я не въ силахъ.
Отецъ, родимый, отъ бѣды избавь насъ,
Что намъ грозитъ! (плачетъ).

Тогр. Синьоръ, къ чему же медлить?
Скорѣе вашу кровь и плоть спасите!
Чего намъ ждать? Покинемъ этотъ адъ.

Фар. Здѣсь твердо буду ждать своей судьбы.
Я не хочу ослушаться супруги.

Пант. (рѣшительно) Тарталья, дай руку мальчику, а я постерегу эту крошку. Дурачье! Мы здѣсь собираемся спать, что-ли! (идетъ, чтобы взять Рецію).

Тарт. Панталоне, пусть сломаетъ себѣ шею тотъ, кто раскается въ этомъ.
(Идетъ чтобы взять, Бедредина. Слышится шумъ землетрясенія и послѣ нѣсколькихъ чудесныхъ явленій, появляется Керестани коронованной царицей, со свитой прислужницъ и стражей. Всѣ приходятъ въ ужасъ).

СЦЕНА ПЯТАЯ.

Тѣ же, Керестани и свита.

Пант. Тьфу, пропасть! Вотъ она, вотъ она, эта вѣдьма!
Мы опоздали! (Возвращается на свое мѣсто).

Тарт. Сломай себѣ шею—ты раскаялся раньше меня.
(Возвращается на свое мѣсто).

Кер. Остановитесь. Вѣдь нельзя отнять
Дѣтей у тайнъ великихъ ихъ рожденья.
Тогр. (про себя). Какая красота! Что за величье.
Я понимаю Принца.
Кер. Дорогіе!
Любимые мои!
Рец. (беря ее за руку, умоляющимъ тономъ)
Зачѣмъ грустишь ты?
О чемъ ты плачешь?
Кер. (продолжая плакатъ) Ахъ мои родные!
Должна хотѣть я... то, что не хочу...
Желать должна... чего желать не въ силахъ!
Оплакиваю васъ... себя... отца...
(плача обнимаетъ и цѣлуетъ ихъ)
Фар. Керестани, не удручай меня,
Что значатъ эти слезы? Что случится
Съ дѣтьми моими? Жизнь мою возьми,
Но больше не терзай меня.
Тарт. (тихо) Что это за тайны, Панталоне?
Пант. Такія тайны, что если я сейчасъ не лопну, такъ уже навѣрно никогда не умру.
Кер. О, вспомни
Все то, въ чемъ ты поклялся, Фаррускадъ,
И что своимъ вопросомъ нарушаешь.
Тому, что видишь, не ищи причины.
Молчи всегда. Меня не проклинай.
И если ты сегодня будешь стойкимъ
И мужество найдешь въ себѣ—повѣрь
Останешься доволенъ ты вполнѣ.
Причиною всему, что ты увидишь,
Любовь къ тебѣ. Смотри и онѣмѣй.
Все выстрадать ты долженъ. Вѣрь: жестока
Къ себѣ я больше, чѣмъ къ тебѣ, и здѣсь
Начало всѣмъ мученіямъ. (въ отчаяньи и плача)
О, дѣти!
О горе мнѣ несчастной!

(Въ глубинѣ сцены открывается пропасть, изъ которой извергается громадный столбъ пламени. Керестани оборачивается къ своимъ солдатамъ и продолжаетъ повелительнымъ тономъ)
Вы, солдаты,
Въ ужасную пылающую бездну
Дѣтей моихъ швырните безъ пощады!
(закрываетъ лицо, чтобы не видѣть происходящаго)
Рец. Отецъ, на помощь!
Бедр. Боже мой! Отецъ! (оба ребенка бѣгутъ за сцену, солдаты за ними).
Тарт. Что за жестокость! Нѣтъ я не позволю!.. (обнажаетъ мечъ; остается зачарованнымъ).
Пант. Причиною тому, что ты увидишь, любовь къ тебѣ? Стойте!.. стойте!.. стойте!.. негодяи!..
(обнажаетъ оружіе; останавливается зачарованнымъ).
Тарт. Пусти меня, Панталоне! (останавливается зачарованнымъ, какъ и другіе. Выходятъ два солдата съ куклами, похожими на дѣтей и швыряютъ ихъ въ огненную бездну. Изнутри слышатся крики дѣтей. Пропасть закрывается).
Пант. Негодяйка! Негодяйка! Что это за мать! Бѣдныя мои рыбки! (плачетъ).
Тарт. Громы небесные, громы небесные, испепелите также и эту вѣдьму, мать! Изжарьте ее! Изжарьте ее!
Тогр. Я внѣ себя. Молю васъ, удалимся!
Фар. (Керестани) Жестокая!
Кер. Молчи и помни клятву.
Молю тебя—прости мои злодѣйства.
Твоя супруга близится теперь
Къ ужаснѣйшему шагу. Фаррускадъ,
Ступай отсюда. Больше не найдешь ты
Пріюта въ этой мѣстности. Вернись
Въ свою страну —она изнемогаетъ
И ждетъ тебя. Спѣши со всею свитой
Того холма достигнуть и домой
Невѣдомая сила отнесетъ васъ.

Ты встрѣтишь тамъ великія невзгоды,
Но, знай—мои невзгоды тяжелѣе.
Увидимся мы снова и быть можетъ
Меня въ послѣдній разъ такой увидишь,
Какой меня любилъ ты. Если только
Любви и вѣры у тебя не хватитъ,
Отъ вѣроломства твоего я стану
Предметомъ страха людямъ и себѣ
Несчастнѣйшей на долгія столѣтья.
(при чудесномъ сверканіи молніи и подъ удары грома исчезаютъ Керестани и ея свита. Остальные остаются въ страхѣ и изумленіи).

Пант. Чего вы еще хотите? Не подождать ли, пока и вамъ опалятъ животъ?

Тарт. Если только мнѣ не отрубятъ ноги, я ужъ навѣрно не остановлюсь.

Тогр. Встряхнитесь же, синьоръ. Къ чему намъ медлить?

Фар. (приходя въ себя) О адскія мѣста! О мои дѣти
Погибшія! Печаль, зачѣмъ меня
Не убиваешь ты? Друзья, на холмъ!
Себя я проклинаю—не супругу.
Скорѣй, скорѣй бѣжимъ! На холмъ! на холмъ!
(выходитъ съ Тогруломъ, который слѣдуетъ за нимъ).

Тарт. На холмъ! Бѣги, Панталоне,—вотъ колдунья! (выходитъ).

Пант. Ну ужъ меня-то она не тронетъ, повѣрь! (выходитъ).

СЦЕНА ШЕСТАЯ.

Труффальдинъ и Бригелла.

Выходятъ испуганные. Они потребовали обычную пищу, но имъ явились жабы, скорпіоны, змѣи и т. п. Соображаютъ, что мѣстность перемѣнилась. Не видятъ своихъ спутниковъ. Замѣчаютъ ихъ въ отдаленіи и съ крикомъ бѣгутъ за ними вслѣдъ.

СЦЕНА СЕДЬМАЯ.

Декорація мѣняется, изображая залъ царскаго дворца въ Тифлисѣ.

Смеральдина и Канцаде одѣты и вооружены, какъ амазонки.

Смер. (съ палашомъ въ рукѣ)
Какъ бьется сердце. Чудится мнѣ все,
Что эти дьяволы тутъ за спиною.
Убила ихъ навѣрно я пятьсотъ,
Но ихъ вѣдь море цѣлое... О, Боже,
Не вижу госпожи я! Ахъ Канцаде,
Принцесса дорогая! Слишкомъ смѣло
На все идете вы, всегда готовы
Отважно жизнь опасностямъ подвергнуть!
Подумать только! Съ тысячью солдатъ
Напасть на сотню тысячъ мавританцевъ,
Что жалости не знаютъ! Ахъ, быть можетъ,
Погибла ужъ бѣдняжка! Если въ плѣнъ
Забралъ ее Моргонъ—прощай Канцаде!
Онъ великанъ и можетъ головою
Колонну расшибить. Подумать только,
Что станется съ Канцаде!

СЦЕНА ВОСЬМАЯ.

Канцаде и Смеральдина.

Канц. (съ обнаженнымъ мечомъ) Смеральдина,
Погибли мы!

Смер. О, дорогая дочь...
Благодаренье Небу! Какъ спаслись вы?
Что было съ вами и куда вы скрылись?

Канц. Отчаянье и гнѣвъ меня толкнули.
Коню дала я шпоры и мгновенно
Средь вражескаго стана очутилась.
Прокладывая путь себѣ мечомъ,
Людей и лошадей сражая долу,
Я въ ослѣпленьи яростномъ звала
По имени жестокаго Моргона,
Чтобъ умереть или отсѣчь отъ тѣла
Его главу—источникъ всѣхъ невзгодъ.
Завидѣвъ великана, я сердито
Ударами меча и впрямь и вкось,
Лицомъ къ лицу, и сбоку и наотмашь,
Свирѣпаго осыпала. Онъ тщетно
Въ отчаяньи желѣзной булавою
По воздуху удары наносилъ.
Прыжокъ коня—и онъ рубилъ въ-пустую.
Ужъ много ранъ ему я нанесла
И, весь въ крови, онъ яростно рычалъ,
Какъ дикій левъ, но вдругъ потокъ солдатъ
Нахлынулъ и узрѣла надъ собою
Я столько стрѣлъ и копій, что погибшей
Себя считала; но Моргонъ влюбленный,
Хоть раненъ былъ и въ гнѣвѣ—угрожать
Сталъ всякому, кто вредъ мнѣ причинитъ—
Меня живою въ плѣнъ забрать онъ думалъ.
Тутъ ясно стало мнѣ, что безразсудна
Была моя попытка, и коня
Разгорячивъ, солдатъ желѣзный кругъ
Прорвала я и, шпоря безпощадно,
Подъ свистъ меча домчалась до моста.
Межъ тѣмъ враговъ несмѣтная толпа
На мостъ ужъ въ безпорядкѣ наступала.
Конь подо мною палъ, пронзенный въ бокъ...
Въ отчаяньи свой мечь тогда на мостъ
Я обратила и подъ тяжкимъ спудомъ
Безчисленныхъ коней и мавританцевъ
Устои я обрушила—мгновенно

Всѣ всадники и кони, бревна, балки
Въ пучину рухнули, а я, схватившись
За цѣпь моста изъ силъ своихъ послѣднихъ,
Сумѣла удержаться и спасли
Меня солдаты, что пришли на помощь.
Смер. Я вся дрожу. Поспѣшно жизнь спасти
Хотѣла я, считая васъ погибшей,
И здѣсь одна оплакивала васъ.
Благодаренье Небу, что живою
Васъ вижу снова.
Канц. Ахъ! Еще недолго
Въ живыхъ меня увидишь ты. Моргонъ
Велѣлъ въ сердцахъ готовиться къ сраженью.
Втеченье дня онъ хочетъ городъ взять.
Сопротивляться дольше мы не можемъ.
Не вижу я Тогрула. Братъ погибъ
И скоро стану я добычей мавра.
Но прежде чѣмъ ему принадлежать,
Кинжаломъ грудь пронжу себѣ!
Смер. (глядя за сцену) Синьора!
Смотрите, вотъ идетъ сюда вашъ братъ
И съ нимъ визирь Тогрулъ! Ура! Ура!

СЦЕНА ДЕВЯТАЯ.

Тѣ же, Фаррускадъ и Тогрулъ.

Канц. О, Фаррускадъ! Визирь! Какой звѣздой
Сюда приведены вы! Слишкомъ поздно!.. (плачетъ).
Тогр. Принцесса, успокойтесь!
Фар. Ахъ, сестра,
Молю тебя, не умножай слезами
Печаль мою раскаяньемъ жестокимъ.
Ахъ, эти двери! Все напоминаетъ
Мнѣ объ отцѣ, безвременно погибшемъ,
И служитъ мнѣ укоромъ. Какъ мнѣ тяжко! (плачетъ).

Смер. Синьоръ Тогрулъ, скажите, что съ Тартальей
И гдѣ Бригелла? Старый Панталоне
И Труффальдинъ ужъ умерли?

Тогр. Нѣтъ, живы
И тамъ въ другихъ покояхъ повѣствуютъ
О чудесахъ, случившихся въ пути.

Смер. Иду и я послушать ихъ. Вотъ радость!
Живъ Труффальдинъ!

СЦЕНА ДЕСЯТАЯ.

Фаррускадъ, Канцаде и Тогрулъ.

Тогр. Принцесса, Фаррускадъ,
Въ слезахъ безплодныхъ не теряйтесь. Время
Подумать о бѣдѣ.

Фар. Скажи, Канцаде,
Скажи, моя любимая сестра,
Что съ городомъ теперь?

Канц. Потерянъ городъ.
Подготовляетъ ужъ Моргонъ свирѣпый
Послѣдній натискъ—а защиты нѣтъ.
Почти все войско наше перебито,
А половина гражданъ при осадѣ
Скончалась въ мукахъ голода. Когда
Припасы всѣ изсякли—стали ѣсть
Коней, собакъ, затѣмъ звѣрей домашнихъ
И, наконецъ, о, ужасъ! Трупы мертвыхъ
Живымъ пошли на пищу и служили
Отцы малюткамъ, дѣти для отцовъ,
Для жадныхъ ртовъ, отъ голода преступныхъ
Ужасной и позорною ѣдой.
Вой, слезы и проклятья раздаются
Въ покинутыхъ домахъ и по дорогамъ—

И всѣ винятъ тебя. Теперь остались
Лишь мы съ тобой, да нѣсколько друзей,
А тамъ навѣкъ погибло все!

Тогр. Не такъ ли
Вамъ говорилъ я?

Фар. Ахъ, молчи, молчи,
Не подавляй меня печалью новой!
Я умираю... О, отецъ мой милый,
Вы, подданные вѣрные мои,
Возмездія другого не просите
У Неба для меня—и такъ довольно
Наказанъ я! (плачетъ).

Канц. Братъ, видѣть не могу
Тебя въ такомъ отчаяньи и горѣ.
Одна надежда все жъ у насъ осталась:
Министръ Бадуръ намъ помощь обѣщалъ.
Отправился онъ тайными путями
За много тысячъ миль, достать припасы
Для изможденныхъ жителей страны.
Быть можетъ принесетъ онъ облегченье,
И мы сумѣемъ, съ помощью Тогрула
Прогнать всѣхъ этихъ мавровъ. Долженъ вскорѣ
Бадуръ вернуться. Если бъ Небо дало,
Чтобъ онъ благополучно воротился
Съ припасами!

Тогр. Отчаиваться рано.
Джеонка-чернокнижникъ обѣщалъ,
Что въ тотъ моментъ, когда вернется въ царство
Принцъ Фаррускадъ—невѣдомымъ путемъ
Онъ спасется. Тайный путь быть можетъ
И заключался въ этомъ.

Фар. (глядя за сцену) Вотъ Бадуръ...
Я узнаю его! Бадуръ, скажи,
Что намъ несешь ты—жизнь иль смерть?

СЦЕНА ОДИННАДЦАТАЯ.

Тѣ же, Бадуръ и два солдата. Солдаты несутъ на подносахъ нѣсколько бутылокъ съ напитками.

Бад. (съ изумленьемъ) Вы здѣсь,
Синьоръ?
Фар. Ну да! Не спрашивай объ этомъ.
Скажи мнѣ, утѣшенье намъ несешь ты
Иль долженъ я съ собой покончить?
Бад. Вѣсти
Несу о смерти я и о вещахъ
Неслыханныхъ!
Канц. О горе! Что случилось?
Ужель ты пищи не привезъ въ Тифлисъ?
Бад. Я везъ ее, но Небо! что я видѣлъ!
То, что со мной случилось—невозможнымъ
Мнѣ кажется!
Тогр. Такъ разскажи—не медли!
Фар. Да, разскажи, и жизнь мою прикончи!..
Бад. Въ Тифлисъ, на помощь, съ множествомъ подводъ
Груженныхъ хлѣбомъ, винами и мясомъ
Вдоль берега Куры спокойно шли мы,
Какъ вдругъ солдатъ безчисленная рать
Остановила насъ. Но не Моргона
То было войско—дикая орда
Невѣдомыхъ людей въ одеждахъ пышныхъ,
Сверкавшихъ самоцвѣтными камнями
И золотомъ. Вела царица ихъ,
Всѣхъ женщинъ затмевая красотою.
Она своимъ кричала: „Эй, солдаты,
Припасы уничтожьте, съ ними жъ вмѣстѣ
И тѣхъ, кто будетъ вамъ сопротивляться.
Мгновенно всѣ набросились на насъ.
Мои-жъ немногочисленные слуги
Могли себя лишь слабо защищать.
Все мясо, хлѣбъ, вино,—все то, что я

Съ такимъ трудомъ почти доставилъ въ портъ,
Жестокая въ Куру велѣла бросить,
Затѣмъ ко мнѣ пришла и горделиво
Сказала: „Къ Фаррускаду ты ступай—
Онъ мнѣ супругъ,—ему все разскажи
И передай, что я свершила это“.
Сказавши такъ, она со всею свитой
Исчезла вдругъ. Сто человѣкъ сначала
Со мною было. Девяносто восемь
Погибли въ схваткѣ. Съ этими двумя
Едва спастись успѣлъ я. Изъ припасовъ
Сумѣлъ, синьоръ, спасти я только эти
Питья остатки (показываетъ на бутылки).
Можетъ быть они
Васъ подкрѣпятъ.
Тогр. Жестокая колдунья,
Отнять у васъ послѣднюю надежду
На тронъ и царство! Ахъ, вѣдь говорилъ я,
Что чарами своими помогаетъ
Она Моргону и ея секреты
Лишатъ васъ царства, подданныхъ, пріюта,
А наконецъ и жизни.
Канц. Какъ... супруга?
Что слышу я! Какое безсердечье...
О братъ, погибли мы!...
Фар. (въ отчаяньи) Молчите всѣ!
Не мучьте больше! Вотъ когда открылись
Глаза мои!—открылись слишкомъ поздно!
Спасенья больше нѣтъ. Меня послала
Жестокая сюда, чтобъ погруженный
Въ кровопролитья страшныя, я самъ
Въ своемъ несчастьи могъ бы убѣдиться
И горестно подъ бременемъ его
Въ безсильной злобѣ душу отдалъ. Ярость
Слѣпитъ глаза мнѣ. Мой отецъ погибъ...
Дѣтей лишился я... и какъ ужасно!...
Теперь теряю царство, съ нимъ и жизнь...

Изъ-за меня невинные погибнутъ...
Какъ терпишь, Небо, столько злодѣяній!
„Страдай, молчи, не проклинай меня?“
Что жъ выстрадать еще мнѣ остается,
Преступница! Будь проклято мгновенье,
Когда тебя впервые я увидѣлъ!
Ты адская, безчестная колдунья,
Тебя я тоже проклинаю... да...
Тебя я проклинаю, хоть безсильны
Проклятья мое горе облегчить!

СЦЕНА ДВѢНАДЦАТАЯ.

Громъ, молніи и землетрясенье.

Тѣ же и Керестани.

Кер. (выходя въ гнѣвѣ).
Что сдѣлалъ ты, злодѣй, погибла я!
Канц. Какъ... Что я вижу!
Тогр. (Канцаде) Вотъ колдунья злая,
Супруга брата—бѣдствій всѣхъ причина.
Бад. Синьоръ, вотъ та, что на меня напала.
Фар. (съ порывомъ) Верни отца мнѣ, царство мнѣ отдай,
Дѣтей верни, преступная колдунья,
Моихъ убитыхъ гражданъ воскреси!
Жестокая! Вѣдь тайнами твоими
Лишился я всего, и скоро жизнь
Онѣ мою отнимутъ!
Кер. Вѣроломный...
Неблагодарный... Предалъ ты постыдно
Любовь мою. Еще одинъ лишь шагъ,
И кончилось бы все—ты былъ бы счастливъ.
Узнай, жестокій... Боже! дай мнѣ силы
Одно мгновенье дай мнѣ, чтобы могла я
Открыть все то, о чемъ пока молчала—

И привести къ раскаянью его.
Не отнимай, молю, и дара рѣчи,
А послѣ покорюсь своей судьбѣ,
Себя же проклиная (плачетъ).
Фар. Снова тайны!...
Что можешь ты, злодѣйка, мнѣ сказать?
Кер. Знай, вѣроломный, смертнымъ былъ отецъ мой,
А мать безсмертной феей. Родилась я,
Безсмертной, какъ она. Мой край счастливый
Зовется Эльдорадо. Не по сердцу
Житье мнѣ было феи и суровымъ
Законъ казался, что должны мы часто
На время принимать животныхъ образъ,
Чтобъ никогда не умирать, хоть бѣдамъ
Средь смертныхъ мы подвержены немалымъ
И ждутъ насъ безконечныя мученья,
Когда погибнетъ міръ. Себѣ на горе
Тебя я полюбила, и супругомъ
Ты сдѣлался моимъ; тутъ загорѣлось
Въ моей душѣ желанье смертной стать.
Хотѣлось мнѣ твой жребій раздѣлить
И быть съ тобой навѣкъ соединенной,
Чтобъ даже смерть не разлучила насъ.
Объ этой милости просила я
Монарха нашего и властелина.
Тотъ въ ярости проклятья извергая,
Мнѣ разрѣшилъ все то, о чемъ просила,
Но подъ однимъ условіемъ: „Ступай,
„Ступай, сказалъ онъ, смертною ты станешь,
Коль восемь лѣтъ и день одинъ не будетъ
Тебя супругъ ни разу проклинать.
Но въ день послѣдній совершить должна ты
Дѣла настолько страшныя на видъ,
Чтобъ Фаррускадъ при этомъ испытаньи
Проклясть тебя бы могъ. А если онъ
Тебя проклянетъ—страшной чешуею
Покроешься ты сразу и змѣей

Чудовищною станешь. Въ этомъ видѣ
Два вѣка будешь ты заключена".
Жестокій! Варваръ! проклялъ ты меня,
И чувствую—ужъ близко превращенье...
Мы больше не увидимся. (плачетъ).

Фар. На видъ?
Я царство потерялъ! Я близокъ къ смерти!
Ты отняла послѣднюю надежду—
Ужель все это видимость одна?

Кер. За царство и за жизнь свою не бойся.
Все дѣлала со смысломъ я. Объ этомъ
Тебѣ я говорила—но напрасно!
(показывая на Бадура)
Бадуръ измѣнникъ. Всѣ припасы были
Отравлены. Онъ въ сговорѣ съ врагомъ,
Что осаждаетъ городъ. Вотъ причина
Того, что всѣ припасы уничтожить
Велѣла я.

Бад. (растерявшись, въ сторону)
О, горе! Я погибъ!
(Кер.) Колдунья злая... (Фар.) Нѣтъ, синьоръ, неправда!

Кер. Молчи, измѣнникъ! Выпей-ка остатки
Того питья, что ты принесъ, злодѣй;
Пусть истина раскроется

Бад. (въ отчаяньи) Синьоръ...
Все это правда!... Я разоблаченъ...
Но отъ позорной смерти и отъ яда
Своей рукой избавиться сумѣю!
(выхватываетъ кинжалъ, закалывается и падаетъ въ кулисы).

Канц. Тогрулъ, скажите мнѣ.

Тогр. Я внѣ себя!

Фар. (безпокойно) Тогрулъ... Канцаде... Ахъ, я не хотѣлъ бы...
Я весь дрожу... Скажи, Керестани,
Дѣтей сожженье—видимость иль правда?

Кер. Имъ отъ рожденья было суждено
Очиститься въ пылающемъ огнѣ,

Чтобъ стать вполнѣ твоими, чтобъ съ тобою
Они судьбу дѣлить могли (глядитъ за сцену).
Вотъ дѣти—
Они твои теперь и стали смертны,
И только я, несчастная, должна
Тебя покинуть, потерять дѣтей
И стать змѣею страшной, вѣроломный!
(плачетъ навзрыдъ).

СЦЕНА ТРИНАДЦАТАЯ.

Тѣ же, Бедрединъ и Рецiя, въ сопровожденiи двухъ солдатъ.

Фар. (въ порывѣ восторга)
О, дѣти, дѣти!... Пусть не довершится
Все остальное... Милая супруга...
Керестани... о, что за горе ждетъ
Меня теперь!

Канц. Визирь!

Тогр. Канцаде!

Кер. (въ страшномъ волненiи) Небо!
Вотъ чувствую... Жестокій! По костямъ
Проходитъ холодъ смертный... Превращаюсь...
Какой ознобъ! О, Боже!... Что за муки!
Ужасно! Ахъ... ужасно!... Фаррускадъ,
Тебя я покидаю. Ты бы могъ
Меня освободить еще сегодня,
Но не надѣюсь я! Вѣдь слишкомъ много
Для этого усилій надо. Нѣтъ,
Я не хочу, чтобъ подвергалъ ты жизнь
Опасностямъ. Хоть буду и далеко,—
Она мнѣ дорога. Чудесъ немного
Свершить могу сегодня—пусть они
Тебѣ и царству твоему послужатъ.

Прими любви моей послѣдній даръ
Визирь, Канцаде, дѣти—скройтесь... скройтесь...
Молю васъ, не глядите на страданья
Своей родимой!—(Фар.) Ты одинъ, жестокій,
Со мной останься. Вѣдь твое желанье,
Чтобъ стала я змѣей—такъ вотъ—смотри!
(падаетъ плашмя на землю, превращаясь отъ шеи внизъ въ длинную, страшную змѣю).

Бедр. О, мама, мама!
Рец. Гдѣ же мама?
Фар. Боже!
Остановись! Прости меня... родная...
(бѣжитъ, чтобы обнять ее)
Кер. Я больше не твоя... Бѣги—отсюда...
(проваливается).
Канц. Братъ...
Тогр. Господинъ...
Бедр. Отецъ...
Рецiя. Отецъ мой, милый...
Фар. (въ отчаяньи) Подите прочь! Подальше отъ меня!
Земля! О ты, что въ лонѣ укрываешь
Мою супругу милую, прими
Меня клятвопреступника, злодѣя!
(выходитъ въ бѣшенствѣ).
Канц. (беретъ дѣтей за руку)
Визирь и дѣти, слѣдуемъ за нимъ!
(выходятъ).

Конецъ второго дѣйствiя.

ДѢЙСТВIЕ ТРЕТЬЕ.

Декорацiя не мѣняется.

СЦЕНА ПЕРВАЯ.

Фаррускадъ и Панталоне.

Фаррускадъ выходитъ, какъ бы убѣгая отъ всѣхъ, кто хочетъ его утѣшить.

Фар. Прочь отъ меня, измѣнники. Вы были
Причиной главной всѣхъ моихъ ошибокъ
И нестерпимыхъ мукъ. Вы подстрекали
Своими подозрѣньями меня;
Вы сердце мнѣ зажгли—и впалъ я въ крайность.
Супругу дорогую погубилъ я,
А съ ней себя. Ступайте съ глазъ моихъ
Чудовища безчестныя. Я жажду
Одной лишь смерти—пусть она придетъ!

Пант. Ваше величество, Небо знаетъ, какiя угрызенья совѣсти я испытываю, какъ разрывается мое сердце. Да... вы правы... вы правы... Но что же подѣлаешь? Въ концѣ концовъ у васъ остаются дѣти. Король Моргонъ началъ жестоко штурмовать городъ. Говоря по совѣсти, вы бы должны были постараться сохранить царство для своихъ подданныхъ. Визирь Тогрулъ и ваша сестрица готовятся, бѣдняжки, къ защитѣ, но они огорчены, они пали духомъ, не видя васъ около себя. Соберите мужество, покажитесь на городскихъ стѣнахъ. Увидите, сколько смѣлости зажжется въ груди вашихъ вѣрныхъ слугъ при вашемъ появленiи. Одинъ

будетъ стоить сотни, и мы зададимъ гонку этимъ мерзавцамъ маврамъ. Клянусь честью дворянина, что они у насъ въ ужасѣ обратятся въ бѣгство, какъ стая куропатокъ.

СЦЕНА ВТОРАЯ.

Тѣ же и Тарталья.

Тарт. (радостно) Ваше величество, Ваше величество! Великія дѣла! Великое чудо! Въ одно мгновенье, неизвѣстно какимъ образомъ всѣ лавки, всѣ харчевни, всѣ мясныя города наполнились мясомъ, хлѣбомъ, виномъ, масломъ, похлебкой, сыромъ, плодами,—однимъ словомъ всѣмъ, вплоть до жаворонковъ и бекасовъ!

Пант. Вы говорите серьезно, Тарталья?

Тарт. Ну да, разумѣется. Приду я разсказывать его величеству твои глупости.

Фар. Опять печаль, опять душѣ укоръ.
Вотъ словъ ея послѣднихъ объясненье:
„Чудесъ немного я еще могу
Свершить сегодня. Пусть они послужатъ
Тебѣ и царству твоему на помощь,
Прими любви моей послѣдній даръ".
Воспоминанья горькія! Ступайте...
Бѣгите отъ меня. Не въ силахъ видѣть
Я никого и больше чѣмъ на всѣхъ,
На самого себя я негодую.

Тарт. (тихо, Панталоне) Время излечиваетъ самыя тяжкія раны, Панталоне. Онъ успокоится. Мы же не должны покидать Принцессу и Тогрула, которые готовятся къ защитѣ города.

Пант. Правда, это малодушіе—сидѣть здѣсь и чесать себѣ животъ, когда всѣ взялись за оружіе. Это недостойно добраго венеціанца. Пошлемъ сюда слугъ, которые

слѣдили бы за нимъ. Боюсь, какъ бы не случилось какого-нибудь новаго несчастія. Сами же отправимся отрубить каждый по пятидесяти головъ этихъ разбойниковъ мавровъ. Насъ вѣдь немного, а Тарталья?

Тарт. О, эдакъ десять противъ десяти тысячъ. Но это не важно. Я чувствую въ себѣ подъемъ духа. Лучше погибнуть въ бою, чѣмъ умереть съ голода. (выходятъ).

СЦЕНА ТРЕТЬЯ.

Фаррускадъ и фея Фарцана (въ глубинѣ сцены).

Фар. (про себя) Она затѣмъ сказала: „Ты бы могъ
Освободить меня еще сегодня.
Ахъ, не надѣюсь я! Вѣдь слишкомъ много
Для этого усилій надо. Нѣтъ,
Я не хочу, чтобъ подвергалъ ты жизнь
Изъ-за меня опасностямъ. Хоть буду
Я отъ тебя далеко—все жъ она
Мнѣ дорога" О нѣжныя слова,
Что сердце мнѣ на части разрываютъ!..
Керестани, какъ мнѣ тебѣ помочь?
Пусть жизнь моя тебя не безпокоитъ—
Мнѣ смерть милѣе, чѣмъ такая жизнь.
Ахъ, если я тебѣ не ненавистенъ,
Подай мнѣ знакъ, какъ долженъ поступить я,
Чтобъ жизнь свою отдавъ тебя спасти.
О сжалься надо мной!

Фарц. (про себя) Я поведу
На смерть его,—отнынѣ пусть не будетъ
Опасности, что онъ поможетъ ей
Освободиться и ея лишитъ насъ.
Всѣ заняты въ бою. Онъ здѣсь одинъ;
Его незримо къ смерти приведу я.
(выходитъ впередъ)

Освободить ты думаешь супругу?
Для этого ты слишкомъ малодушенъ!
Гдѣ смѣлость взять тебѣ?

Фар. О, тѣнь благая...
Тебя я видѣлъ спутницей жены.
Скажи, что дѣлать, какъ ее спасти?

Фарц. Тебѣ ее спасти? Непостоянный!
Ты женщина безвольная—не мужъ.
Какъ много красоты, какъ много счастья
Ты малодушьемъ потерялъ! Ужели
Найдешь въ себѣ ты мужество ее
Освободить? О нѣтъ! Рука другая
Для этого нужна! Другое сердце!..

Фар. Довольно оскорбленій. Испытанью
Меня подвергни лучше. Я охотно
Пойду навстрѣчу смерти.

Фарц. Дай мнѣ руку.

Фар. Веди меня съ собой, куда захочешь.
Съ тобой пойду я—вотъ моя рука.
(Протягиваетъ правую руку Фарцанѣ и при сверканіи молній, оба проваливаются).

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ.

Панталоне и Тарталья.

(Оба входятъ съ чрезвычайной поспѣшностью).

Пант. Ваше величество... Ваше величество... Великое чудо... Радуйтесь!.. Да гдѣ же онъ?

Тарт. Онъ долженъ быть здѣсь. Мы недавно оставили его въ этой комнатѣ.

Пант. Ну не говорилъ ли я, что его не слѣдовало оставлять одного? Вотъ, увидишь, Тарталья, что теперь, когда настало время для веселья, случится какая-нибудь

большая бѣда. Онъ былъ внѣ себя, околдованъ этой своей супругой-змѣей и, навѣрное, выкинулъ какую-нибудь глупость, вродѣ самоубійства.

Тарт. Съ какой стати? Смотри напримѣръ, у меня вѣдь тоже жена—змѣя, а между тѣмъ я терплю.

Пант. Да, конечно, теперь какъ разъ время острить.

Тарт. Идемъ, поищемъ его, Панталоне. Этотъ дворецъ имѣетъ больше мили въ длину. Онъ, навѣрно, убѣжалъ въ тѣ комнаты, которыя смотрятъ на юго-востокъ. (выходитъ)

Пант. Пойдемъ и мы на юго-востокъ. Боюсь только, не выбросился ли онъ головой внизъ изъ окна, выходящаго на западъ (выходитъ).

СЦЕНА ПЯТАЯ.

Труффальдинъ въ короткомъ, рваномъ плащѣ, грязной шляпѣ, съ охапкой печатныхъ извѣстій въ рукахъ, затѣмъ Бригелла.

Труфф. (Подражая продавцамъ газетъ, выходитъ, выкрикивая слѣдующее нелѣпое сообщеніе).
Новое, подробное и достовѣрное сообщеніе, описывающее и разъясняющее большое кровопролитное сраженіе, происшедшее такого-то числа, такого-то мѣсяца подъ стѣнами славнаго города Тифлиса. Читайте о томъ, какъ страшный великанъ Моргонъ штурмовалъ городъ съ двумя милліонами мавровъ. Читайте, какъ храбро и мужественно всего лишь четыреста солдатъ отстояли городъ и крѣпость и о страшномъ истребленіи, произведенномъ среди собакъ-варваровъ. Читайте о томъ, какъ городъ и сама крѣпость находились въ страшнѣйшей опасности и какъ внезапно, чудеснымъ образомъ, съ небеснаго соизвлоенія, вышла изъ береговъ рѣка, именуемая Курой, и т. п. и затопила весь мавританскій лагерь. Читайте объ ужасающемъ истребленіи и о томъ

какъ они всѣ утонули съ указаніемъ числа погибшихъ; желающій прочитать подлиное подробное сообщеніе пусть не пожалѣетъ жалкую монету въ одинъ сольдо. Новое подробное сообщенье, и. т. п. Бриг. Прерываетъ его и спрашиваетъ, зачѣмъ онъ ходитъ по дворцу и кричитъ. Труфф. Сообщенье о сраженіи и чудѣ и пр. Бриг. удивляется, какъ можно писать и печатать сообщеніе о фактѣ, имѣвшемъ мѣсто меньше часа тому назадъ? Труфф. говоритъ, что писатели и издатели настоящія молніи, когда дѣло идетъ о наживѣ. Бриг. говоритъ, что въ этомъ городѣ ему удастся продать немного листковъ, потому что всѣ уже и такъ освѣдомлены о происшедшемъ. Но онъ совѣтуетъ ему отправиться въ Венецію, чтобы тамъ оглушать своими выкриками прохожихъ. Тамъ онъ продастъ много сообщеній. Труфф. возражаетъ, что для того, чтобы продать ихъ въ Венеціи, надо было преувеличить успѣхи по крайней мѣрѣ въ трицать разъ. Бриг. говоритъ, что онъ сошелъ съ ума. Спрашиваетъ, гдѣ Принцъ.

СЦЕНА ШЕСТАЯ.

Тѣ же, Тарталья и Панталоне.

Тарт. и Пант. выходятъ въ отчаяньи. Спрашиваютъ не видали ли они Принца. Бриг. ничего не знаетъ. Труфф. возобновляетъ свои крики о сообщеніи. Всѣ вмѣстѣ разыгрываютъ сцену шума и смущенія.

СЦЕНА СЕДЬМАЯ.

Тѣ же, Канцаде, Тогрулъ и Смеральдина.

Канц. А гдѣ же братъ мой?

Тарт. Принцесса, дорогая, ужасное несчастье! Когда мы отправились въ бой, онъ былъ здѣсь, въ этой комнатѣ,

а теперь его больше нѣтъ. Мы искали его на юго-восточной половинѣ, но его нигдѣ нельзя найти.

Пант. Такъ оно и вышло. Онъ былъ въ отчаяньи, а когда человѣкъ находится въ отчаяньи, онъ способенъ на скверныя шутки.

Канц. Что вы говорите!
О горе мнѣ!

Тогр. Что слышу!
(всѣ изображаютъ отчаяніе).

Смер. Боже! Боже!

СЦЕНА ВОСЬМАЯ.

Тѣ же и голосъ Джеонки.

Голосъ. Несчастные! Что медлите? Внимайте
Вы голосу Джеонки и ему
Послушны будьте. О, Тогрулъ, Канцаде,
Вы, слуги всѣ, узнайте—Фаррускадъ
Здѣсь у горы ближайшей, приведенъ
Враждебной феей на свою погибель.
Дѣтей къ нему скорѣе приведите,
Его растрогать всячески старайтесь,
Чтобъ испытанье грозное онъ бросилъ,
Которое въ отчаяньи избралъ.
Скорѣй ему на помощь! Ахъ, быть можетъ,
Придетъ спасенье ваше слишкомъ поздно!..
Такъ пусть же голосъ мой ему поможетъ
До вашего прихода, въ часъ нужды.

Канц. Визирь, ты слышалъ?

Тогр. Тотчасъ же исполнимъ
Все то, что голосъ друга приказалъ.
(выходитъ съ Канцаде).

Смер. Возьму дѣтей—и слѣдую за вами.
(выходитъ).

Пант. Ребята, Тарталья, идемте-ка и мы за ними. Надо быть милосердными и помочь этому бѣдному неудачнику-мужу (выходитъ).

Тарт. Я надѣюсь, что ты увидишь меня за собой; у меня вѣдь нѣтъ твоихъ тайныхъ недостатковъ, простуженный старикашка! (выходитъ).

Бриг. Веселіе откладывается. Идемте смотрѣть, чѣмъ кончится эта страшная катастрофа. (выходитъ).

Труфф. Чудеснаго немало видитъ тотъ,
Кто вдаль отъ своей родины уѣдетъ.
Новое достовѣрное и подробное сообщеніе, описывающее и разъясняющее и пр. (выходитъ, выкрикивая сообщеніе).

СЦЕНА ДЕВЯТАЯ.

Сцена представляетъ поляну. Въ глубинѣ, у подножія горы, видна гробница. Съ одной стороны сцены столбъ, къ которому привѣшенъ тимпанъ, или другой подобный инструментъ, издающій гулъ при ударѣ; около него повѣшена палочка.

Фаррускадъ и Фарцана.

Фаррускадъ въ легкой одеждѣ, со щитомъ и мечомъ одѣтый для битвы.

Фарц. Вотъ мы пришли. Ну, а теперь посмотримъ,
Ты чувствуешь ли такъ, какъ говоришь.

Фар. Зачѣмъ меня ты снова обижаешь?
Хотѣлъ бы жизней тысячу имѣть я
И ихъ супругѣ въ жертву принести,
Но что мнѣ на полянѣ этой дѣлать?
Одну гробницу вижу. Неужели
Я съ мертвыми сражаться осужденъ?
Скажи, какъ умереть мнѣ, не томи
Меня въ аду, Фарцана.

Фарц. (про себя) Не замедлитъ
Его погибель. (вслухъ) Если такъ ты жаждешь
Скорѣе умереть—ударь въ тимпанъ;
Подъ гулъ его утѣшишься. Ты жизнью
Не дорожи, но если побѣдишь,
Керестани избавишь, и она
Твоей и смертной станетъ. (выходитъ)

Фар. Какъ? всего лишь
Въ тимпанъ ударить надо? Такъ скорѣе!..
Къ чему мнѣ медлить? Пусть приходитъ смерть!
(ударяетъ палочкой по инструменту, гулъ котораго сопровождается гуломъ звучныхъ раскатовъ грома и сверканіемъ молній. Сцена затемняется. Фаррускадъ продолжаетъ):
Дрожи земля. Пускай померкнетъ солнце,
Пусть молніи падутъ—я не боюсь.

СЦЕНА ДЕСЯТАЯ.

Выходитъ разъяренный быкъ, выбрасывающій огонь изо рта, изъ роговъ и изъ хвоста и нападаетъ на Фаррускада.

Фаррускадъ, затѣмъ голосъ Джеонки.

Фар. Свирѣпый звѣрь, ошибся ты въ расчетѣ,
Коль думаешь меня остановить!
(Сцена снова освѣщается. Слѣдуетъ долгая борьба. Быкъ обдаетъ Фаррускада огнемъ).
Увы! Неуязвимъ жестокій звѣрь!

Голосъ. Не бойся, Фаррускадъ, и правый рогъ
Животному старайся отрубить—
Иначе будешь биться съ нимъ безплодно.

Фар. Благодарю тебя, о голосъ друга!—
Я твой совѣтъ исполнить постараюсь.
(Борется съ животнымъ: отрубаетъ ему правый рогъ; быкъ съ мычаніемъ проваливается и исчезаетъ).

Кого мнѣ остается побѣдить?
Кто бъ ни былъ ты, о голосъ милосердный,
Скажи, молю, что мнѣ осталось сдѣлать,—
Какъ милую жену освободить?

Гол. Джеонка—я. Пока еще немного
Ты совершилъ. Мужайся. Знай, лишь только
Утратишь бодрость духа—ты погибъ
Навѣки, неизбѣжно. Будь же смѣлымъ,
Сопротивляйся, жизнь свою спасай!

СЦЕНА ОДИННАДЦАТАЯ.

Фарцана и Фаррускадъ.

Фарц. (выходя) Что вижу! Кто помогъ ему?

Фар. Фарцана,
Скажи, что надо сдѣлать, чтобы снова
Керестанй вернуть прекрасный обликъ,
Обнять ее, назвать ее своей?

Фарц. Оставь на это всякую надежду;
Ты ничего пока еще не сдѣлалъ.
Ударь опять въ тимпанъ и побѣди
Того, кто явится, но если даже
Его сразить сумѣешь—все жъ немного
Тобою будетъ сдѣлано. Несчастный,
Тебѣ не хватитъ мужества закончить
Подобный подвигъ! (выходитъ).

Фар. Если весь вопросъ
Лишь въ храбрости, напрасно ты считаешь,
Что я ея лишенъ. Не испугаюсь
Хотя бъ разверся адъ!
(Бѣжитъ и ударяетъ снова въ инструментъ. Сцена затемняется. Слышится гулъ землетрясенія).
Земля дрожи,
Гремите небеса!—изъ этихъ мѣстъ
Не убѣгу я!
(снова свѣтлѣетъ).

СЦЕНА ДВѢНАДЦАТАЯ.

Чудовищный Великанъ съ мечемъ въ рукѣ. Фаррускадъ, затѣмъ голосъ Джеонки.

Вел. Нѣтъ, не убѣжишь
И голову свою оставишь въ полѣ,
А рядомъ съ ней и тѣло, на добычу
Лѣснымъ звѣрямъ и воронамъ! (готовится къ бою).

Фар. Быть можетъ,
Съ тобой случится то, чѣмъ мнѣ грозишь.
И больше пищи вороны найдутъ
Въ тебѣ, уродъ свирѣпый. Помоги мнѣ,
О, Небо!
(Слѣдуетъ бой. Послѣ ряда ударовъ Фаррускадъ отсѣкаетъ гиганту руку, которая вмѣстѣ съ мечемъ падаетъ на землю. Фаррускадъ продолжаетъ):
Что жъ, сражайся, если можешь!
Спасай скорѣе жизнь: мнѣ отъ тебя
Другого и не надо.
(Великанъ нагибается, подбираетъ руку, прилаживаетъ ее къ прежнему мѣсту и готовится биться снова).

Вел. Ахъ, не надо?
Но я зато хочу сразиться вновь!
(яростно нападаетъ на Фаррускада).

Фар. Неслыханное дѣло! Но не долженъ
Я мужества терять...
(Слѣдуетъ бой. Послѣ многихъ ударовъ онъ отсѣкаетъ гиганту ногу).

Вел. О, горѣ мнѣ!..
Ты побѣдилъ... Увы.. Я умираю!..

Фар. Скорѣй жестокій! Кровью истекая,
Теперь умри!
(Великанъ подбираетъ ногу и прилаживаетъ ее на прежнее мѣсто).

Вел. Безумецъ ты несчастный!

Умри! Умри! То дѣтскія забавы!
Нѣтъ, ты умрешь.
(приготовляется къ новому нападенію).

Фар. Вотъ странныя дѣла!
Скажи, Джеонка, какъ же я могу
Сопротивляться? Онъ не отвѣчаетъ...
Ахъ только бъ силы мнѣ не измѣнили...
Иначе я погибъ...
(Слѣдуетъ новая свирѣпая схватка. Фаррускадъ отсѣкаетъ гиганту голову).
Пришелъ конецъ твой,
Исчадье ада! Чудище, ступай
Въ ту бездну, изъ которой появился,
(Великанъ ощупью находитъ голову и прилаживаетъ ее къ прежнему мѣсту).

Вел. (со смѣхомъ) Ха, ха, ха, ха! Безумный, къ ней пришелъ ты!

Фар. О горе!.. Что мнѣ дѣлать... Другъ... Джеонка...
Нѣтъ больше силъ... Я буду побѣжденъ...
(они готовятся къ новой схваткѣ).

Голосъ Когда ему ты голову отрубишь,
Отрѣжь и ухо лѣвое.—Лишь этимъ
Спасешься ты.

Вел. (нападая на Фаррускада) Умри, неосторожный!
Твой часъ пробилъ!

Фар. Велѣнію Джеонки
Послушны будьте силы, Помогите
Гиганта тяжкій натискъ отразить!
(Бросаетъ щитъ и отчаянно бьется, держа мечъ обѣими руками. Отсѣкаетъ великану голову и поднимаетъ ее. Въ то время, какъ Фаррускадъ старается отрѣзать отъ нея лѣвое ухо, Гигантъ ощупью ищетъ свою голову. Какъ только ухо отрѣзано, тѣло Великана падаетъ и проваливается сквозь землю).

Фар. (бросая голову за сцену)
Приставь ее обратно, если можешь,

И къ жизни воротись! О другъ Джеонка,
Какъ я тебѣ обязанъ! Я погибъ бы
Навѣрно, если бъ ты меня покинулъ! *)

СЦЕНА ТРИНАДЦАТАЯ.

Фарцана, Фаррускадъ и голосъ Джеонки.

Фарц. (про себя) Онъ живъ и побѣжденъ Гигантъ! Но кто же
Помогъ ему? Здѣсь кроется Джеонка.
Права была Земина, что его
Бояться должно мнѣ! Керестани,
Любимая, тебя навѣкъ теряемъ!..
Тебя твой Фаррускадъ освободитъ
И сдѣлаетъ своей. Но попытаюсь
Я удалить его

Фар. Ну что жъ, Фарцана,
Что дѣлать мнѣ и гдѣ Керестани?

Фарц. Отважный витязь, какъ мнѣ жаль тебя!
Ахъ, Фаррускадъ, оставь великій подвигъ.
Все, что тобою сдѣлано—ничтожно.
Вѣрь искренности словъ моихъ. Спасайся,
Бѣги отсюда!

Фар. Мнѣ уйти отсюда?
Рѣшился я жену освободить
Иль здѣсь оставить жизнь. Ты обѣщанье
Сдержи свое—спаси мою супругу
Или убей меня. Что мнѣ осталось
Еще свершить?

Фарц. Свершить придется дѣло
Превыше силъ твоихъ. Ступай. Довольно.
Ты новыхъ испытаній не ищи.

---

*) Всѣ сцены чудесъ и иллюзій этого популярнаго третьяго акта были превосходно выполнены комической труппой Сакки (примѣч. автора).

Фар. Фарцана, ты на вѣтеръ говоришь.
Хочу я умереть иль все исполнить.
Фарц. Такъ приступай же, дерзкій. Но теперь
Ужъ не оружьемъ дѣйствовать придется.
Посмотримъ какъ, сумѣешь ты осилить
То, что тебѣ осилить суждено.
(показываетъ на гробницу въ глубинѣ сцены).
На ту гробницу руку положи
И поклянися именемъ пророка,
Поцѣловать предметъ въ ней заключенный,
Каковъ бы ни былъ онъ.
Фар. (подбѣгаетъ къ гробницѣ и, кладя на нее руку, говоритъ съ благородной откровенностью):
Клянусь пророкомъ,
Что я губами прикоснусь къ устамъ
Того, кто заключенъ въ гробницѣ этой,
Кто бъ ни былъ онъ.
Фарц. Возьми же, безразсудный,
Ту палочку и вновь ударь въ тимпанъ.
Фар. И это все? Ну вотъ, я ударяю!
(Ударяетъ палочкой. Сцена затемняется и все происходитъ какъ выше. Открывается крышка гробницы. Снова свѣтлѣетъ).
Форц. Теперь къ гробницѣ подойди поближе
И на устахъ того, кого увидишь
Свой поцѣлуй запечатлѣй.
Фар. Ужели
Я побоюсь губами прикоснуться
Къ устамъ противнымъ трупа, если только
Такимъ путемъ могу спасти супругу?
Любовника не этимъ устрашить,
И твой приказъ исполнить мнѣ не трудно.
(Подбѣгаетъ къ гробницѣ и приближаетъ къ ней свое лицо, чтобы дать обѣщанный поцѣлуй. Изъ гробницы показывается по грудь змѣя со страшной головой; она открываетъ ротъ, показывая длиннѣйшіе зубы; приближается къ лицу Фаррускада; послѣдній въ ужасѣ

отскакиваетъ назадъ и хватается рукой за мечъ).
Увы!.. Измѣна!.. Горе мнѣ!..
(хочетъ нанести ударъ змѣѣ; змѣя скрывается въ гробницѣ).
Фарц. Безбожникъ!
Пока мечемъ былъ призванъ побѣждать,
Ты побѣждалъ. Теперь, когда сраженье
Придется поцѣлуями вести,
Гдѣ мужество твое? Я говорила,
Что самымъ труднымъ будетъ лишь конецъ.
Исполни жъ клятву, если только можешь!
(въ сторону) Страхъ, овладѣй имъ такъ, чтобъ онъ бѣжалъ!
Фар. Дай силы соберу. Долой, сомнѣнье!
(Снова рѣшительно подходитъ къ гробницѣ и приближаетъ къ ней лицо; выходитъ змѣя, приближается къ нему своей страшной пастью, открывая ее. Фаррускадъ отступаетъ. Змѣя скрывается. Фаррускадъ старается пересилить себя и поцѣловать змѣю, которая, все свирѣпѣе щелкая зубами, заставляетъ его отступать)
О Боже! Что за холодъ овладѣлъ мной;
Не въ силахъ шевельнуться я. Вотъ подвигъ
Поистинѣ ужъ дьявольскій! Но развѣ
Моя супруга не змѣею стала?...
Вѣдь можетъ быть въ чудовищѣ ужасномъ,
Что здѣсь меня удерживаетъ—скрыта
Керестани?...
(Хочетъ подойти, но останавливается).
А если эта фея
Замыслила обманъ и только ждетъ,
Чтобъ, голову отдавъ ужасной пасти,
Я былъ раздавленъ и, свершивъ такъ много,
Самъ, беззащитный, бросился въ объятья
Позорной смерти. Новы для меня
Такіе поединки!
(остается въ раздумьи)

Фарц. (въ сторону) Удручай
Его сильнѣе, страхъ. Пускай отсюда
Онъ удалится, подвигъ не свершивъ.
Фар. (рѣшительно) Что жъ, пусть умру. Быть можетъ поцѣлуй,
Котораго страшусь, разрушитъ чары.
(Подходитъ къ гробницѣ. Змѣя съ еще большей свирѣпостью бросается къ его лицу. Фаррускадъ отступаетъ. Змѣя прячется).
Жестокая судьба! Ты не могла
Меня подвергнуть злѣйшимъ испытаньямъ.
Джеонка отчего-же ты молчишь
И въ крайности мнѣ этой не поможешь?
Такъ пусть мой мечъ, который до сихъ поръ
Все побѣждалъ—гробницу разобьетъ
И умертвитъ змѣю!
(хочетъ ударить мечемъ по гробницѣ).
Голосъ Неосторожный!
Остановись иль слезы проливать
Ты будешь вѣчно. Больше не надѣйся,
Фарцана, получить Керестани!
Вернись къ своимъ, скажи, что Фаррускаду
Она досталась,—смертная, какъ онъ.
Будь смѣлымъ, сынъ мой, поцѣлуй змѣю,
Цѣлуй ее безъ страха, прямо въ губы:
Она—жена твоя. Ея укусовъ
Не бойся—это требуетъ заклятье.
Все кончено. Не забывай Джеонку!
Фарц. (въ отчаяньи) Жестокій рокъ! Увы, проклятый голосъ!
Подруги... ахъ... Керестани погибла!
(плача убѣгаетъ, слышатся стонущіе женскіе голоса).
Фар. Глаза закрою... Дрожь преодолѣю...
Керестани, любимая, напрасно
Меня пугаешь ты—я не боюсь.
(Стремительно подходитъ къ гробницѣ; выходитъ змѣя, какъ выше. Послѣ нѣсколькихъ жестовъ смущенія и

рѣшимости Фаррускадъ цѣлуетъ змѣю. Сцена затемняется, слѣдуютъ обычныя молніи и громъ съ землетрясеніемъ. Гробница превращается въ роскошную тріумфальную колесницу, на которой видна Керестани въ богатомъ нарядѣ Царицы. Свѣтлѣетъ).

СЦЕНА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Керестани и Фаррускадъ.

Кер. (обнимая Фаррускада)
Супругъ мой, Фаррускадъ, какое счастье!
Какъ я тебѣ обязана!
Фар. Родная,
Теперь моя ты и тебя ужъ больше
Я не лишусь. Свой грѣхъ я искупилъ.

СЦЕНА ПОСЛѢДНЯЯ.

Тѣже Канцаде, Рецiя, Бедрединъ, Тогрулъ, Панталоне, Тарталья, Бригелла, Труффальдинъ и Смеральдина.

Канц. Мы всѣ пришли тебѣ на помощь, братъ.
Но, что я вижу!
Фар. Вотъ моя супруга.
Сестра, свою невѣстку обними.
О дѣти какъ я счастливъ! Пусть же будутъ
Со мною всѣ счастливыми сегодня!
(Всѣ, съ жестами изумленія, начинаютъ обниматься и пр.).
Тогр. Синьоръ, скажите мнѣ...
Фар. Теперь не время,
Потомъ все разскажу. Керестани,

Я больше ничего ни помню. Радость
Разсудокъ помутила мнѣ. Рѣши,
Какъ сдѣлать всѣхъ довольными.

Кер. Охотно.

Со мною и съ дѣтьми ты править будешь
Моимъ обширнымъ царствомъ Эльдорадо,
Которое отъ глазъ людскихъ сокрыто.
Тогрулъ съ Канцаде вступитъ въ бракъ и будетъ
Царить въ Тифлисѣ. Старый Панталоне
Съ Тартальей къ намъ придутъ, а Труффальдину
Свою я Смеральдину отдаю.
Бригеллѣ же найдемъ жену другую
Съ богатыми дарами. Но скажите
Какъ быть намъ, чтобъ снискать расположенье
Къ ребяческой и скучной сказкѣ нашей
Всѣхъ этихъ добрыхъ душъ? Какъ поступить,
Чтобъ руки ихъ намъ подали бы знакъ
Прощенія и празднества въ весельи?

Конецъ сказки.

Пер. Я. БЛОХЪ.

D G. S.

ТЕХНИКА КОМИЧЕСКАГО У ГОЦЦИ.

Я поставилъ себѣ задачей публично доказать, что сила техники (la forza dell'apparecchio), композиція (i gradi della condotta), риторическое искусство и мелодическое краснорѣчіе могутъ довести вымышленный, но обработанный вполнѣ серьезно ребяческій сюжетъ до полной иллюзіи истины и приковать къ нему вниманіе человѣческаго рода". [1]) Въ этомъ profession de foi графа Карло Гоцци ясно выражено его отношеніе къ драматическому искусству и намѣчена основная черта его поэтики. Смотря съ классической точки зрѣнія на смыслъ и цѣль драматическаго произведенія („иллюзія истины" соотвѣтствуетъ „ressembance a la nature" французской классической поэтики), Гоцци сознательно противополагаетъ правдѣ жизни правду искусства. Послѣдняя достигается не реализмомъ сюжетовъ, не фотографическимъ воспроизведеніемъ характеровъ и положеній, а рядомъ художественныхъ пріемовъ изображенія. Художественное произведеніе реально не потому, что напоминаетъ намъ жизнь, а потому, что, вызывая въ насъ рядъ иллюзій, осознается нами, какъ подлинное бытіе. И весь знаменитый споръ между Гоцци и Гольдони основывается исключительно на расхожденіи ихъ въ области поэтики. Нельзя утверждать, что Гоцци возсталъ противъ излишняго реализма Гольдони, противоставивъ ему свой фантастическій театръ. Если главной цѣлью пьесы является „приковать вниманіе публики", т. е. заставить ее воспринимать происходящее на сценѣ, какъ полную реаль-

[1]) Carlo Gozzi: Memorie Inutili. V. I Parte II, Cap. I.

ность, то ясно, что въ этомъ смыслѣ Гоцци такой же реалистъ, какъ и Гольдони. Разномысліе ихъ начинается лишь въ вопросѣ о томъ, *какъ* вызвать подобное воспріятіе зрителя. На это поэтика Гольдони отвѣчаетъ опредѣленно: слѣдуетъ выбирать сюжеты наиболѣе близкіе къ жизни, изображать современные нравы, бытъ и обстановку. Чѣмъ естественнѣе дѣйствіе, чѣмъ жизненнѣе дѣйствующія лица, тѣмъ полнѣе иллюзія правды, и слѣдовательно тѣмъ совершеннѣе произведеніе. Поэтика Гоцци построена на иныхъ принципахъ: художественное правдоподобіе не есть копированіе жизни; фабула не имѣетъ абсолютнаго значенія; центръ тяжести лежитъ на томъ, *какъ* обработанъ сюжетъ, какъ расположены его части сообразно съ внутреннимъ эстетическимъ и сценическимъ закономъ. Взять фабулу самой невѣроятной дѣтской сказки съ чудовищами, змѣями, злыми духами, говорящими птицами и поющими яблоками, и воплотить ее въ театральное зрѣлище такъ, чтобы всѣ разнородные элементы ея создали одинъ эстетически жизнеспособный организмъ, способный возбудить эмоціональное довѣріе зрителя—такова задача Гоцци. Если зритель опечаленъ невзгодами сказочной принцессы, взволнованъ судьбой Голубого Чудовища, обрадованъ счастливымъ окончателем невѣроятной интриги—цѣль Гоцци достигнута: доказана полная автономность театральной правды, ничего общаго съ правдой жизни не имѣющей. Для достиженія наибольшей силы впечатлѣнія Гоцци пользуется всѣмъ огромнымъ запасомъ своихъ техническихъ пріемовъ. Все годно, что дѣйственно, что волнуетъ и приковываетъ зрителя. Разнородные элементы различныхъ жанровъ находятъ законное мѣсто въ фіабахъ Гоцци, если только въ нихъ заключена театральная убѣдительность, которая можетъ и не совпадать съ обще-эстетической ихъ значимостью. Поэтому фіабы Гоцци, воспринимаемыя какъ зрѣлище, стоятъ на относительной высотѣ; анализируемыя же внѣ проэкціи сцены, подвергаются суровой и въ общемъ справедливой критикѣ. Разнохарактерность и несогласованность составныхъ элементовъ, отсутствіе единства стиля, барочная перегруженность образовъ — всѣ эти

съ обще-эстетической точки зрѣнія дефекты—въ плоскости театральнаго богаты возможностями разнообразія, эффектныхъ контрастовъ, параллельнаго дѣйствія, комическаго противоположенія. Соединеніе въ одной фіабѣ нѣсколькихъ жанровъ (героическая трагедія, бытовая комедія, мелодрама, pièce à thèse, феерія, commedia dell'arte) уже создаетъ гротескъ; существованіе рядомъ нѣсколькихъ стилей (напр. трагическаго и буффоннаго) даетъ преувеличенную пародію.

Мы попытаемся проанализировать пьесы Гоцци въ аспектѣ сценической техники, сознательно ограничиваясь пока лишь техникой комическаго. Въ общемъ планѣ композиціи фіабъ комическій элементъ занимаетъ обыкновенно второстепенное мѣсто. Главное дѣйствіе—серьезное и возвышенное (испытанія героя или героини, обремененныхъ заклятіемъ злого волшебника, борьба ихъ съ чудовищами и, наконецъ, торжество личной доблести или добродѣтели), развивается изъ самого себя, проходитъ обычный путь отъ завязки до счастливаго разрѣшенія. Сказочно-героическій тонъ, въ которомъ оно выдержано, плѣняетъ воображеніе зрителя неожиданной смѣной чудеснаго и пышнаго, таинственнаго и трогательнаго. Паѳосъ героизма, лирика возвышенныхъ чувствъ и экспрессія фантастики создаютъ „чары обольщенія" (la gran malia della seduzione), заставляющія зрителя воспринимать невозможное, какъ реальное. Признавая большую драматическую дѣйственность сказочнаго жанра, Гоцци однако не закрываетъ отъ насъ заложенныхъ въ немъ опасностей. Основанный на смѣнѣ диковинныхъ зрѣлищъ, на вѣчной новизнѣ театральныхъ эффектовъ, на наростаніи чувства изумленія и восхищенія зрителя, этотъ родъ искусства требуетъ безграничной фантазіи и изобрѣтательности драматурга. Одинъ взрывъ смѣха, одинъ зѣвокъ скуки аудиторіи—и весь фантастическій замыселъ автора превращается въ болтовню няньки о драконахъ и волшебныхъ замкахъ. Отъ паѳоса чудеснаго одинъ шагъ до дѣтской феерии, отъ паѳоса героическаго—одинъ шагъ до напыщенно-вялаго риторизма. Поэтому, доведя зрителя до высшаго напряженія, заставивъ его вѣрить въ невѣроятное, авторъ долженъ точно учесть

продолжительность этого напряженія и разсчитать постройку драмы такъ, чтобы естественной реакціи зрителя, его срыву съ высоты трагическаго волненія въ эмоціональную усталость—будь она насмѣшкой, скепсисомъ или просто безразличіемъ—строго соотвѣтствовала смѣна происшествій на сценѣ. Такимъ образомъ, главная роль комическаго въ архитектоникѣ фіабъ Гоцци—служить интермеццо, вставленными въ основную ткань дѣйствія, отмѣчать моменты пониженія драматическаго напряженія, отливы эмоціональной волны. Зритель смѣется только, когда онъ ничѣмъ не взволнованъ и его чувствительность временно притуплена [1]). Мгновенно освобожденный отъ бремени таинственнаго и величественнаго, онъ отдыхаетъ, смотря на lazzi Труффальдина, слушая болтовню Бригеллы или Тартальи. Такъ преодолѣвается главная опасность, коренящаяся въ сказочномъ жанрѣ: уклонъ паѳоса къ шаржу, переломъ трагическаго въ комическое и чудеснаго въ гротескъ. Далѣе, комическій элементъ можетъ не только соприкасаться съ главнымъ дѣйствіемъ, но и вторгаться въ его область. Если, напримѣръ, маски поставлены зрителями главнаго дѣйствія, то ихъ отношеніе къ происходящему на сценѣ даетъ слѣдующіе элементы комическаго: грубая и нелѣпая оцѣнка событій, преломленіе величественнаго въ низменномъ, скептическое отношеніе къ чудесному, разсужденія съ злободневными ассоціаціями, пародія и карикатура. Затѣмъ комическіе персонажи могутъ не только созерцать главное дѣйствіе, но и принимать въ немъ участіе. Тогда темпъ дѣйствія ускоряется, разнородные элементы смыкаются плотнѣе и въ самый составъ пьесы вводятся начала, предохраняющія отъ опасности преувеличенія: обезвреживающая насмѣшка и скепсисъ. Наконецъ, когда маска становится носителемъ главнаго дѣйствія, комическій эффектъ достигается противорѣчіемъ между основной природой маски и исполняемой ею ролью. Тарталья—король,—изъ одного сопоставленія этихъ двухъ понятій можно

[1]) Психологическія условія возникновенія смѣха изслѣдованы въ книгѣ Henri Bergson'a „Le rire", Paris 1914.

вывести всѣ потенціально заключенныя въ нихъ комическія возможности. Тогда пьеса оборачивается само-пародіей (напримѣръ „Зеленая птичка" или „Любовь къ тремъ апельсинамъ"). Теза и антитеза совмѣщены въ одномъ лицѣ, въ одной ситуаціи, въ одномъ монологѣ. Дѣйствіе, непрерывно само себя опровергающее, держится на какомъ-то внутреннемъ законѣ художественной правдивости и изъ противорѣчій творитъ утвержденіе своей сущности. Итакъ, возможныя взаимоотношенія комическаго и трагическаго у Гоцци слѣдующія: комическое, входящее, какъ орнаментъ или интермеццо; комическое, пассивно отражающее; комическое, переплетающееся съ главнымъ дѣйствіемъ въ одинъ сложный узоръ, и, наконецъ, комическое, какъ носитель всего дѣйствія.

Горечь сатиры, язвительность пародіи, дидактическія построенія и моральная проповѣдь—цѣлые куски творчества Гоцци обветшали и отмерли, но собственно-комическій элементъ—непосредственное и безыскуственное веселье, подлинно народный юморъ—по прежнему жизненъ и заразителенъ. И этой дѣйственностью комическаго Гоцци обязанъ commedia dell'arte, изъ сокровищницы которой онъ умѣлъ выбрать самое жизнеспособное и эстетически цѣнное: рядъ всѣмъ съ дѣтства близкихъ и любимыхъ персонажей, нѣсколько сценически совершенныхъ пріемовъ, тонкую и детальную техническую разработку комическихъ мотивовъ, наконецъ, общее направленіе дѣйствія въ сторону наибольшей динамики и экспрессіи. Импровизованная комедія научила Гоцци искусству сцены, дала ему буквы театральной техники, сочетаніе которыхъ въ опредѣленныя значимыя единицы принадлежитъ уже ему самому. Когда на подмосткахъ появляется паясничающая фигура Труффальдина, вниманіе зрителя, направленное рядомъ связанныхъ съ этой фигурой ассоціацій, уже расположено къ извѣстному типу воспріятій. Тонъ данъ, найденъ контактъ съ зрительнымъ заломъ, автору остается только использовать созданное настроеніе, раскрыть все содержаніе этого театральнаго символа, наполнивъ его типологическую емкость чертами психологической индивидуализаціи. И сколько бы новыхъ, невѣроятныхъ и гротескныхъ свойствъ

ни придалъ маскѣ авторъ, она останется для зрителя несомнѣнной реальностью, при условіи если *индивидуальное* не выйдетъ изъ общаго плана *типическаго*.

Въ commedia dell'arte Труффальдинъ—„персонажъ вызывающій смѣхъ" (personaggio da far ridere), т. е. шутъ; кромѣ того онъ плутъ, прикидывающійся простакомъ, трусъ, обжора и паразитъ. Если раскрыть содержаніе этихъ традиціонныхъ признаковъ—получится буффонада, комедія движенія и жеста. Труффальдинъ, поставленный на фонѣ серьезнаго дѣйствія, пріобрѣтаетъ новую экспрессію по контрасту. Его забавныя a parte, шутки и lazzi, прерывающія какой-нибудь патетическій діалогъ; его трезвая практичность и тривіальность, противопоставленныя романтической таинственности и патетизму главнаго дѣйствія порождаютъ шаржъ и пародію, онъ—вѣчный Санчо-Панса по отношенію къ герою—Донъ-Кихоту. Наконецъ, разработавъ преимущественно нѣкоторыя его черты (паразитъ, обжора, дурной слуга, плутъ) и связавъ ихъ съ опредѣленной эпохой, міровоззрѣніемъ и профессіей, можно превратить народнаго шута въ персонажъ бытовой комедіи. Таковымъ представляется намъ Труффальдинъ въ „Зеленой птичкѣ". Онъ—мужъ Смеральдины, колбасникъ, по прежнему балагуръ, по прежнему любитъ поѣсть и поволочиться за доступными красавицами. Считаетъ себя философомъ и убѣжденъ, что все въ жизни построено на эгоизмѣ. Всѣ добродѣтели называетъ глупостями, предразсудками и слабостями, недостойными образованнаго человѣка. Безжалостно выгоняетъ изъ дому пріемышей, давъ имъ необходимое воспитаніе: они умѣютъ ѣсть, пить и облегчать желудокъ. Когда тѣ же пріемыши разбогатѣли, онъ приходитъ къ нимъ, цинично заявляя о своемъ намѣреньи пожить на ихъ счетъ и затѣмъ ловко превращается въ лицемѣрнаго льстеца. Свою трусость считаетъ разсудительностью, свою безсовѣстность—истинной философіей. Все возвышенное и благородное вызываетъ его насмѣшки. Такъ использованы Гоцци традиціонныя черты маски для созданія типа оппортуниста и esprit fort XVIII-аго вѣка.

Образъ второго zanni народной комедіи бергамасца Бригеллы сходенъ съ образомъ Труффальдина. Возможно, что они оба—лишь раздвоеніе первоначальнаго типа слуги-шута и плута, подобнаго рабамъ античной комедіи. Гоцци сохранилъ основу комическаго эффекта маски Бригеллы: площадной характеръ его шутокъ, вульгарно-циничный тонъ его рѣчи, низменность его натуры, затѣмъ возвелъ его въ санъ министра, представилъ въ роли любовника и, наконецъ, превратилъ въ придворнаго поэта и прорицателя. Противорѣчіе между тѣмъ, *что* дѣлаетъ Бригелла и *какъ* дѣлаетъ, *что* говоритъ и *какъ* говоритъ—неисчерпаемый источникъ грубаго комизма. Труффальдинъ вызываетъ смѣхъ, сталкиваясь съ носителями серьезнаго дѣйствія; комизмъ Бригеллы иной: онъ носитъ комическій контрастъ въ самомъ себѣ. Бригелла-шутъ и плутъ самъ по себѣ уже пародія на Бригеллу-любовника и поэта-прорицателя. Линіи характеристики, данныя въ commedia dell'arte, Гоцци располагаетъ такъ, чтобы получился наибольшій рельефъ въ плоскости сцены. Въ „Зеленой птичкѣ" Бригелла — льстецъ, придворный поэтъ, разыгрывающій влюбленнаго въ старую фурію-королеву, въ надеждѣ не быть ею забытымъ въ завѣщаніи. Мы на время забываемъ, что передъ нами шутовская маска народнаго театра, и воспринимаемъ эпизодъ съ Бригеллой, какъ комедію нравовъ, какъ смѣлую сатиру на коллегію poetae caesarei, процвѣтавшую въ XVIII вѣкѣ при всѣхъ европейскихъ дворахъ.

Смѣна поэтическаго вдохновенія приливами внезапнаго аппетита, пророческаго безумія—соображеніями о матеріальной выгодѣ, напыщенной стихотворной лести—вульгарной бранью по адресу скупыхъ покровителей,—все это ярко характерезуетъ эпоху и въ то-же время есть не что иное, какъ дальнѣйшее развитіе свойствъ маски: паразитизма и грубаго плутовства.

Какъ бы ни были индивидуально раскрашены у Гоцци маски двухъ zanni, они соотвѣтственно традиціи commedia dell'arte всегда прежде всего шуты; дѣйствіе ихъ на сценѣ никогда не выходитъ изъ предѣловъ буффонады. Появленіе

третьей маски—Тартальи—вноситъ въ пьесу принципъ иной комической выразительности. Труффальдинъ выкатывается колесомъ на сцену, дѣлаетъ нѣсколько прыжковъ—и эффектъ достигнутъ. Тарталья вызываетъ смѣхъ, только, когда онъ заговоритъ. Невзыскательную публику народнаго театра онъ забавлялъ прежде всего своимъ дефектомъ рѣчи (заиканіе). Грубоватыя, нерѣдко непристойныя шутки и прибаутки, глубокомысленно-безсмысленныя размышленія по поводу и безъ повода—вотъ его область. Гоцци учелъ цѣнность этой маски для всякаго рода словесныхъ пародій и ея заикающимся, скрипучимъ голосомъ высмѣялъ напыщенную высокопарность трагедій Кьяри и его сподвижниковъ. Выспренній мартелліанскій стихъ, торжественная рѣчь или галантное объясненіе въ аркадскомъ стилѣ,—въ устахъ Тартальи неминуемо обращаются въ карикатуру. У Гоцци Тарталья выступаетъ въ роли то министра [1]) или придворнаго секретаря, то богатаго купца [2]), то, наконецъ, самого короля [3]). Особенно любопытно послѣднее его превращеніе. Онъ—король Монтеротондо. Важно говоритъ о своемъ достоинствѣ, боится измѣнить хоть на мгновеніе величію своего сана. Распространяется о тяжестяхъ и треволненіяхъ, связанныхъ съ властью. Надменно, и сурово бесѣдуетъ съ матерью. Влюбившись въ Барберину, посылаетъ ей съ балкона напыщенные мадригалы и т. д. Огромная комическая дѣйственность этой внѣшне серьезной ситуаціи достигается постояннымъ противорѣчіемъ между содержаніемъ и способомъ произнесенія, шаржемъ патетической и торжественной рѣчи и перебоемъ стилей—высокаго и низкаго (напр. „Государыня мать, умоляю васъ удалиться въ ваши покои и не утруждать болѣе царственнаго зада вашего разгнѣваннаго сына“). Цѣнной сценической находкой Гоцци кажется намъ разработка маски Тартальи въ планѣ мелодрамы (Il Re cervo) и

[1]) Въ шести фіабахъ.
[2]) Pitocchi fortunati.
[3]) Augellino Belverde, L'Amor delle tre melarance.

комедіи интриги (Pitocchi fortunati). Превративъ Тарталью въ злодѣя, преступленіемъ захватившаго верховную власть, Гоцци съ помощью этого пріема вскрываетъ все преувеличенное и анти-художественное современной ему мелодрамы. Мрачное коварство и свирѣпыя страсти злодѣя сплетаются съ низменной грубостью маски въ смѣлый и эффектный гротескъ. Наконецъ, эта-же маска даетъ Гоцци возможность создать блестящую комическую ситуацію: Тарталья—нѣжный любовникъ, страдающій и обманутый ревнивецъ (Pitocchi fortunati). Здѣсь Гоцци возвышается до юмора Мольера и Бомарше и вступаетъ въ область высокой комедіи.

Четвертая маска импровизованной комедіи—Панталоне, венеціанскій купецъ, говорящій на діалектѣ, болтливый старикъ, обманутый отецъ или смѣшной любовникъ,—въ театрѣ Гоцци теряетъ свои бубенцы буффона и напоминаетъ скорѣй трогательнаго героя слезной драмы. Условные внѣшніе признаки (костюмъ, венеціанскій діалектъ), данные народной комедіей, послужили, Гоцци отправной точкой новой психологически-этической характеристики. Панталоне—венеціанецъ съ головы до ногъ, съ его беззавѣтной преданностью городу св. Марка, съ его практической сметкой, разсудительностью и честностью. Его здоровый, непосредственный юморъ отбрасываетъ яркій свѣтъ на окружающій его фантастическій мракъ. Гоцци обрисовываетъ его, какъ благороднаго, любящаго отца. Панталоне—бѣднякъ, стыдящійся своего убожества и оберегающій честь своей дочери (Pitocchi fortunati) и Панталоне, отказавшійся отъ почестей и суеты, чтобы въ сельскомъ уединеніи воспитать свою единственную любимую дочь (Zeim, re de'geni),—въ этихъ ситуаціяхъ нѣтъ и слѣда фарса. Правда, Панталоне слишкомъ чувствителенъ, слишкомъ часто плачетъ и падаетъ въ обморокъ, порой старчески болтливъ и наивно самоувѣренъ, однако всѣ эти слабости просвѣтлены лирическимъ чувствомъ и могутъ вызвать лишь сочувственную улыбку растроганнаго зрителя. Панталоне стоитъ на грани комическаго и мелодраматическаго; въ трехъ случаяхъ онъ даже переступаетъ

эту грань [1]), и тогда въ творчествѣ Гоцци намѣчается уклонъ къ тому виду театральнаго искусства, который ему самому былъ глубоко ненавистенъ—къ слезной комедіи.

Такимъ образомъ, въ сферѣ комическаго у Гоцци царствуетъ безконечное разнообразіе и пестрота. Какъ типичный эклектикъ, онъ составляетъ причудливую мозаику своихъ пьесъ изъ самыхъ различныхъ и разноцѣнныхъ камешковъ. Путь его творчества можно схематически опредѣлить, какъ движеніе отъ народнаго фарса къ высокой комедіи. При обозрѣніи пріемовъ сценической техники, мы, сообразно съ этимъ, будемъ итти отъ внѣшнихъ и болѣе примитивныхъ къ болѣе сложнымъ и совершеннымъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ, отъ динамики къ статикѣ.

Однимъ изъ самыхъ популярныхъ пріемовъ commedia dell'arte было переодѣваніе; на немъ основанъ рядъ веселыхъ недоразумѣній, забавныхъ quiproquo, запутанныхъ интригъ. Устойчивость внутренней физіономіи марки въ связи съ постояннымъ маскарадомъ—производитъ неизмѣнный комическій эффектъ. Этотъ эффектъ использованъ и Гоцци. Дѣйствіе его фіабъ происходитъ то въ Китаѣ, и маски появляются въ гротескныхъ китайскихъ одѣяніяхъ, то въ фантастическихъ восточныхъ странахъ (Тифлисъ, Самандалъ, Самаркандъ, Монтеротондо)—и преувеличенно экзотическіе костюмы актеровъ сразу оріентируютъ зрителя въ сторону смѣшной и чудесной сказки. Труффальдинъ выступаетъ то въ платьѣ охотника, то въ халатѣ евнуха, то въ рубахѣ тюремщика то, въ лохмотьяхъ нищаго, то „въ рваномъ плащѣ и грязной шляпѣ газетчика съ пачкой печатныхъ извѣстій въ рукахъ", то наконецъ, въ одной сорочкѣ, ночномъ колпакѣ и со свѣчой. Въ одной фіабѣ (Pitocchi fortunati) мотивъ переодѣванія повторяется нѣсколько разъ. Дочь Бригеллы, уродливая Омега, появляется подъ покрываломъ дочери Панталоне; король Самарканда послѣдовательно переодѣвается нищимъ, иманомъ и султаномъ Каризма.

---

[1]) Pitocchi fortunati, Il Corvo, Zeim re de' geni.

Комическая значимость этого испытаннаго пріема усиливается его театральной эффектностью: всѣ эти травести разрѣшаются въ coups de théâtre: обнаруженіе подлинной личности переодѣтаго.

Кромѣ костюма. большую роль играетъ также и бутафорія. Изъ богатаго запаса смѣшныхъ и непристойныхъ вещей народной комедіи Гоцци выбираетъ съ крайней осторожностью. Вещи въ его пьесахъ вызываютъ смѣхъ или своей преувеличенной карикатурностью (напр. „карикатурные охотничьи рожки [1]) птицелова Труффальдина), или полной неумѣстностью въ данномъ положеніи (напр. Труффальдинъ смотритъ въ длинную подзорную трубу на аудиторію) [2]); кромѣ этого онѣ могутъ создать комическую сцену, породить комическій діалогъ (Говорящій попугай въ „Королѣ Оленѣ", корень мандрагоры въ „Турандотъ", бутылка съ водой забвенія въ „Синемъ чудовищѣ", волшебное зеркало въ „Зеймѣ, королѣ духовъ", смѣющаяся статуя въ томъ же „Королѣ Оленѣ и т. д.). Пріемъ превращенія, обыкновенно входящій у Гоцци въ технику феерическаго и разсчитанный на восторгъ и изумленіе зрителей, лишь однажды использованъ имъ въ цѣляхъ комическаго. (Превращеніе льва и тигра въ Труффальдина и Бригеллу въ „Зобеидѣ").

Обратимся теперь къ комическому пантомимы у Гоцци, понимая подъ послѣднѣй движеніе, жестъ и lazzi. Тонко разработанная и, судя по отзывамъ современниковъ, совершенная техника движенія погибла вмѣстѣ съ послѣднимъ актеромъ импровизованной комедіи. Сценаріи ограничиваются условными значками, которыхъ въ настоящее время мы не можемъ дешифрировать. Напримѣръ у Гоцци мы читаемъ: „Труффальдинъ разыгрываетъ небольшую народную шутовскую сценку" [3]) или „затѣмъ происходитъ по этому поводу какая-нибудь сценка по желанію (ad arbitrio [4])"

---

[1]) Zufoletti caricati (Il Re Cervo).
[2]) Il Corvo.
[3]) Il Corvo.
[4]) Il Mostro turchino.

или „здѣсь какая-нибудь карикатурная сцена“ [1]). Комическая значимость ловкости движеній и гимнастическихъ трюковъ маски, соединявшей въ одномъ лицѣ исскуство клоуна и акробата, реконструируется нами лишь по отдаленной аналогіи съ современноъ циркомъ и кинематографомъ—этихъ послѣднихъ убѣжищъ гротеска. Любимый пріемъ народной комедіи—сцены смятенія, суматохи, погони, ссоры, и драки, встрѣчается и у Гоцци. Въ „Королѣ оленѣ“ „Труффальдинъ убѣгаетъ отъ преслѣдующей его Смеральдины. Та хочетъ итти за нимъ, онъ не позволяетъ. Разсердившись другъ на друга и поссорившись, уходятъ“. Въ „Счастливыхъ нищихъ“ „иманъ раздаетъ деньги. Нищіе бросаются къ нимъ, натапкиваясь другъ на друга. Выходитъ Труффальдинъ на костыляхъ, которые падая производятъ смятеніе и драку. Нищіе уходятъ, ссорясь между собой“. Въ „Зеймѣ, королѣ духовъ“ „Дугмэ бьетъ Труффальдина палкой“, въ „Зеленой птичкѣ“ Тарталья гонитъ его пинками въ спину“, въ „Синемъ чудовищѣ“ „Смеральдина даетъ ему пощечину“, въ „Зобеидѣ“ Труффальдинъ и Бригелла, вооруженные палками, дерутся на дуэли [2]); уходятъ, избивая другъ друга, возвращаются и и снова съ дракой уходятъ“. Наконецъ въ „Женщинѣ—змѣѣ“ просто указано, что „четыре маски разыгрываютъ сцену смятенія и шума“ [3]).

Специфическій родъ игры мимики и жеста, извѣстный подъ именемъ lazzi—есть опредѣленное клише актерской игры, законченная пантомимическая миніатюра, не имѣющая прямой связи съ главнымъ дѣйствіемъ. Къ такому заключенію можно придти на основаніи дошедшихъ до насъ описаній lazzi (напр. lazzi съ мухой, lazzi съ вишнями и т. д.) [4]).

---

[1]) Augellin Belverde.

[2]) Аналогическая сцена карикатурной дуэли происходитъ между Бриг. и Смеральдиной въ „Zeim“.

[3]) une scena di coufusione e di strepiti.

[4]) Мысль о первоначальномъ интермедійномъ и случайномъ характерѣ Tazzi подтверждаетъ слѣд. ремарка Гоцци: „Здѣсь ввести какую-нибудь сценку, чтобы дать время для подготовленія декораціи сада. Можно также ввести Труффальдина“.

На этой канвѣ актеръ ткетъ причудливыя линіи движеній, прыжковъ и жестовъ, сплетающіяся въ единый гротескный узоръ. Сравнительно съ commedia dell'arte вставные номера (lazzi) встрѣчаются у Гоцци довольно рѣдко и то, главнымъ образомъ, въ роли Труффальдина, исполнявшейся отличнымъ актеромъ и режиссеромъ труппы—Сакки. Lazzi связано обыкновенно или съ опредѣленнымъ предметомъ (напр. lazzi съ подзорной трубой, съ охотничьими рожками, съ бутылкой, съ зеркаломъ, съ аркебузомъ), или съ опредѣленнымъ чувствомъ (lazzi ужаса и изумленія, lazzi состраданія, lazzi забвенія, lazzi страстнаго любовника, lazzi отчаянья и тревоги и т. д.). Только немногіе lazzi предоставлены произволу актера (Труффальдинъ дѣлаетъ „различные нелѣпые lazzi“—molti lazzi spropositati, [1]) „смѣшные lazzi—lazzi ridicoli [2]), „нѣмые lazzi“ — lazzi muti [3]), Тарталья — просто „lazzi“ и т. д. [4]). Изъ приведенныхъ примѣровъ ясно видно стремленіе Гоцци ограничить импровизацію актера, связать lazzi съ главнымъ дѣйствіемъ и изъ акробатическаго трюка превратить въ мимическую игру. Эту тенденцію можно наглядно показать на примѣрѣ lazzi съ зеркаломъ, детально описанномъ авторомъ въ „Зеймѣ, королѣ духовъ“. Волшебникъ Зеймъ даритъ принцу Суффару магическое зеркало, съ помощью котораго тотъ можетъ отыскать дѣвственницу. Входитъ Труффальдинъ съ зеркаломъ. Смотрится въ него. Удивляется, что оно потускнѣло. Значитъ онъ не дѣвственникъ. Замѣчаетъ въ окнѣ дочь Панталоне—Сарке. Стучитъ молча. Знаки молчанія. Стучитъ. Молчаніе, стучитъ и стучитъ. Беретъ зеркало и становится въ различныя смѣшныя позы такъ, чтобы въ зеркалѣ отразилась Сарке. Поглощенъ этимъ занятіемъ, разъяренъ. Наконецъ, послѣ долгихъ усилій, это ему удается. Зеркало остается яснымъ. Поспѣшно толкаетъ дверь. Сарке отворяетъ, онъ входитъ и быстро закрываетъ

---

[1]) Il Re Cervo.

[2]) Turandot.

[3]) Donna Serpente

[4]) Il Re Cervo.

за собой дверь. Входятъ Суффаръ и Панталоне. Труффальдинъ изъ окна дважды смѣется. Кричитъ: ку-ку! Наконецъ Сарке взволнованная выходитъ изъ дому, Труффальдинъ съ важнымъ видомъ ее сопровождаетъ, настойчиво держа передъ ней зеркало и не позволяя ей отойти въ сторону. Кричитъ: „Вотъ дѣвственница, вотъ дѣвственница!“ Танцуетъ и поетъ.

Здѣсь lazzi органически входятъ въ составъ дѣйствія, и моментъ акробатической ловкости растворяется въ сферѣ мимической игры. Сосредоточивъ въ одной сценѣ рядъ lazzi, воплощающихъ въ динамику опредѣленныя чувства, Гоцци создаетъ какъ бы раккурсъ психологическаго развитія, претворяя всѣ душевныя состоянія дѣйствующаго лица въ *движенія*. Приведу для примѣра слѣдующую сцену [1]). Труффальдинъ-надсмотрщикъ входитъ въ подземелье, въ которомъ покорная раба Дугме должна просѣять двадцать мѣшковъ пщеницы. Останавливается позади нея, прислушиваясь къ ея пѣнію. Съ грознымъ видомъ подходитъ къ Дугме, издѣвается надъ ней, карикатурно ее передразниваетъ. Говоритъ, что пшеница плохо просѣяна. Угрожаетъ ей, швыряетъ зерна въ лицо. (lazzi гнѣва) Чувствуетъ состраданіе, но боится его показать (lazzi состраданія). Приходитъ въ бѣшенство (lazzi ярости.) Не можетъ сдержать слезъ волненія. Мычитъ отъ ярости. Прикидывается влюбленнымъ. Смотритъ нѣжно, вздыхаетъ. Его вздохи, томные жесты, судорожныя движенія (lazzi влюбленности). Дугме его бьетъ. Онъ въ отчаяньи бѣгаетъ по сценѣ, спасаясь отъ ударовъ (lazzi отчаянья и страха). Плачетъ навзрыдъ. Входитъ принцесса. Труффальдинъ въ негодованіи бранитъ ее (lazzi негодованія). Комическая экспрессія движенія въ чистомъ видѣ усложнена въ этой сценѣ введеніемъ пріема притворства (finzione). Неадекватность сценическаго воплощенія (маска исполняетъ свою роль столь неискусно, что производитъ на партнера противоположное желаемому дѣйствіе) въ связи съ преувеличенно ускореннымъ темпомъ смѣны чувствъ создаютъ *психологически-динамическій шаржъ*. Каждое преувеличенное движеніе немедленно превращается изъ символа переживанія въ пародію на него. Этимъ пріемомъ нарушеннаго равновѣсія между эмоціей и жестомъ Гоцци пользуется постояннно. Маскѣ страшно—она „убѣгаетъ крича“, „кричитъ въ ужасѣ“; ей весело—она „вбѣгаетъ, распѣвая“, „хохочетъ во все горло“; ей грустно—она „преувеличенно плачетъ“, „плачетъ навзрыдъ“, „рыдаетъ“, „разражается ослинымъ ревомъ“.

[1]) Zeim e de' geni.

Композиція группъ въ пантомимѣ у Гоцци обыкновенно очень несложна. Наиболѣе удачны слѣдующія двѣ комбинаціи: въ „Зобеидѣ“ четыре маски удерживаютъ чудовище. „Ихъ усилія. Бригелла и Труффальдинъ въ замѣшательствѣ, не знаютъ какъ его удержать. Тарталья помогаетъ Бригеллѣ. Маски держатъ чудовище, какъ быка. Новые прыжки и новое замѣшательство среди масокъ“. Въ „Зеймѣ“ волшебникъ уводитъ къ себѣ во дворецъ прекрасную Сарке. Отецъ ея Панталоне падаетъ, повисая на шеѣ Труффальдина съ одной стороны. Суффаръ падаетъ, обхвативъ его шею съ другой. Недоумѣніе Труффальдина. Вынимаетъ изъ мѣшка кусочекъ сыра и другія смѣшныя вещи, подноситъ ихъ къ носу то одного, то другого. Уходитъ маленькими шажками, поддерживая обоихъ“.

Отмѣтимъ, наконецъ, что въ сферѣ комическаго излюбленной формой Гоцци является діалогъ, причемъ маски обыкновенно распадаются на слѣдующія двѣ пары: Труффальдинъ и Бригелла, Тарталья и Панталоне. Монологи встрѣчаются довольно рѣдко, главнымъ образомъ въ роли Труффальдина; совмѣстное дѣйствіе на сценѣ трехъ или всѣхъ четырехъ масокъ наблюдается еще рѣже.

Гораздо полнѣе, чѣмъ комизмъ позы и движенія, использованъ Гоцци *комизмъ слова*. И здѣсь онъ стоитъ на народной почвѣ, заимствуя изъ commedia dell'arte средства словесной выразительности. Маски народной комедіи не только акробаты, но и остряки-балагуры. У нихъ—неисчерпаемый запасъ мѣткихъ словечекъ, каламбуровъ и шутокъ, то безобидно веселыхъ, то язвительно насмѣшливыхъ, то грубо-непристойныхъ. Постепенно свободная импровизація

актера уступала мѣсто ряду клише́, появлялась своеобразная техника остроумія, составлялись цѣлые сборники анекдотовъ, безсмысленныхъ, но забавныхъ разсужденій, шутовскихъ діалоговъ, комическихъ рѣчей по всякому поводу. Гротескная амплификація, нагроможденіе нелѣпыхъ сравненій и двусмысленныхъ метафоръ, натуралистическое описаніе какого-нибудь невѣроятнаго событія, пристрастіе къ уродливому и грязному, преломленіе возвышеннаго въ низменномъ—вотъ характерныя черты этого словеснаго жонглерства. Сохранились онѣ и у Гоцци. Ограничимся немногими примѣрами. Тарталья сообщаетъ о прибытіи принцессы, наружность которой „какъ проклятыя перья, какъ проклятая кровь, „какъ проклятый камень проклятаго ворона распроклятаго пугала“ [1]). Труффальдинъ восхваляетъ старую королеву: „О шероховатое чело, при взглядѣ на которое я блѣднѣю; чело, гдѣ острятъ свои стрѣлы Любовь и Смерть. Жемчужные глаза, свѣтила съ косыми лучами, молочныя губы, рѣдкія рѣсницы, бѣлыя какъ снѣгъ и эти нѣкогда груди“. [2]) Онъ же говоритъ о суровости китайскихъ законовъ: „Если муха влетитъ въ сераль, ее освидѣтельствуютъ, и если она окажется самцомъ—посадятъ на колъ“. [3]) О чудесномъ царствѣ феи Керестани маска повѣствуетъ такъ: „Хорошо мы ѣли, хорошо пили и спали, съ большой легкостью завязывали интрижки съ придворными дамами“. [4]) Таинственный Рыцарь башни опустошаетъ городъ. Тарталья и Панталоне дѣлаютъ точный подсчетъ жертвъ: „68 разбойниковъ, 22 крестьянина, 15 докторовъ, 5 адвокатовъ, 14 поэтовъ и одинъ почтенный актеръ—итого 125 человѣкъ. Дѣвушка, отданная на съѣденіе гидрѣ, оказалась костлявой, съ подушками вмѣсто груди и боковъ“ [5]). Вотъ примѣръ каламбура: Тарталья: „По совѣсти, хоть я и не цѣломудренная дѣвушка,

[1]) Il Corvo.
[2]) L'Augellin Belverde.
[3]) Turandot.
[4]) La donna Serpente.
[5]) Il Mostro turchino.

а все-таки я себя не чувствую въ безопасности“ [1]). Примѣры грубаго натурализма: Бригелла описываетъ свою дочь: „У меня есть дочь, по имени Омега, которая могла бы также называться Ипсилонъ, т. к. похожа на самую безобразную букву алфавита. Она сидитъ дома, ибо хрома на обѣ ноги. Она крива на одинъ глазъ, горбата, больна французской болѣзнью; смердитъ, съ вашего позволенія, какъ трупъ; она—квинтъ-эссенція больницы, кладезь нарывовъ, раковъ, флюсовъ и гнойныхъ волдырей, центръ всѣхъ уродствъ, сосудъ Пандоры. Къ тому же у нея такая кислота въ желудкѣ, что она могла бы съѣсть собственнаго отца“ [2]). Труффальдинъ на вопросъ, какъ его здоровье, отвѣчаетъ: „Хорошо. Моча прозрачная. Аппетитъ всегда одинаковый днемъ и ночью, до обѣда и послѣ обѣда. Желудокъ работаетъ ежедневно въ тотъ же часъ вполнѣ благополучно, къ вашимъ услугамъ“ [3]). Наконецъ, реакцію масокъ на трагическое можно иллюстрировать слѣдующими примѣрами. Послѣдняя сцена въ „Зеймѣ“. Всѣ плачутъ. *Тарталья*: „Слѣдовало бы и мнѣ изъ вѣжливости заплакать, но этотъ кладъ такъ возбуждаетъ мой аппетитъ, что я, право, не могу“ [4]). Или въ „Синемъ чудовищѣ“; молнія, громъ, землетрясеніе. *Панталоне*: „Тарталья, хирурга, у меня головокруженіе!“. *Тарталья*: „Бѣлая магія, бѣлая магія, Панталоне!“ *Бригелла*: „Затменіе! Сраженіе луны съ солнцемъ!“ Грандіозную непристойность commedia dell'arte моралистъ Гоцци изгналъ изъ своихъ фіабъ. Слѣды грубаго цинизма ощутимы лишь въ роли Тартальи [5]). Вообще значеніе lazzi и словесныхъ фокусовъ въ пьесахъ Гоцци прямо противоположно значенію ихъ въ народной комедіи. Послѣдняя въ конечномъ итогѣ—ничто иное, какъ пестрый дивертисментъ, состоящій изъ разнообразныхъ номеровъ движенія и слова, слабо спа-

[1]) ibid.
[2]) Pitocchi fortunati. Въ подобномъ же стилѣ говоритъ Панталоне о Керестани въ „Donna Serpente“.
[3]) L'Augellin Belverde.
[4]) Zeim re delgeni.
[5]) Напримѣръ въ „L'Augellin Belverde“, „Donna Serpente“ и др.

янныхъ фабулой. У Гоцци—единое и стройное дѣйствіе, на фонѣ котораго вьется занятный арабескъ масокъ. Напримѣръ герой долженъ на ходу дѣйствія отыскать поющія яблоки и танцующую воду. Труффальдинъ его сопровождаетъ, и канву чудеснаго испещряетъ своими остротами и lazzi. Онъ хочетъ сорвать яблоко, поющее о влюбленныхъ душахъ. Полагаетъ, что оно женскаго рода (первая тема для амплификаціи). Принеся въ сосудѣ танцующую воду, онъ распространяется о трудностяхъ, сопряженныхъ съ заключеніемъ ея въ бутылку, о концертахъ, которые онъ тамъ слышалъ и т. д. (вторая тема) [1]). Труффальдинъ долженъ тиранить рабу Дугмé. По этому поводу онъ можетъ разсказывать объ изобрѣтенныхъ имъ пыткахъ (щиплетъ ее, рисуетъ ей усы, запрещаетъ ей говорить), жаловаться на трудность своего ремесла, показывать публикѣ свою худобу, блѣдность, синяки подъ глазами и т. д., разсуждать о томъ, позволительна ли жестокость за вознагражденіе и восклицать: „О Неронъ, Діоклетіанъ, Калигула, Эццелино, помогите мнѣ!“

Общимъ принципомъ композиціи commedia dell'arte былъ *параллелизмъ* дѣйствія героическаго и комическаго. Парѣ героическихъ любовниковъ (напр. Леандро и Клариче соотвѣтствовала пара комическихъ (напр. Труффальдинъ и Смеральдина), и перипетіи главнаго дѣйствія транспонировались въ плоскость комическаго, порождая сценически-эффектную пародію. Гоцци соблюдаетъ этотъ принципъ въ шести изъ своихъ фіабъ [2]) Параллелизмъ композиціи сгущается иногда въ параллелизмъ діалога или ситуаціи. *Леандро* (съ одной стороны) горестно восклицаетъ, что его возлюбленная, прекрасная Клариче, вѣроятно, будетъ выбрана королемъ въ жены, и онъ останется обманутымъ. *Труффальдинъ* (съ другой стороны) угнетенный, карикатурно описываетъ красоты Смеральдины. Боится, что выборъ короля падетъ на нее. *Леандро*

[1]) L'Augellin Belverde.
[2]) Re Cervo, Mostro turchino, Augellin Belverde, Zeim re de'geni, Donna serpente и Pitocchi fortunati.

жалуется на непостоянство Клариче. *Труф.* пародируя Леандро говоритъ то же о Смеральдинѣ. Оба плачутъ [1]). Другой примѣръ. Дуэль между Алкоузомъ и Кандземой. *Алкоузъ.* Не противься судьбѣ, Кандзема! Разбита армія твоя. Хоть жизнь свою спаси! *Кандзема.* Вѣроломный, измѣнникъ, спасай свою. Не побѣждена Кандзема! Я одна пойду противъ всѣхъ враговъ. (Нападаетъ на Алкоуза. Тотъ ее смертельно ранитъ). Ты побѣдилъ! Нѣтъ, не побѣдилъ еще. Пусть смерть моя будетъ торжествомъ моей собственной руки (ударяетъ себя кинжаломъ) [2]). Дуэль между Бригеллой и Смеральдиной. *Бригелла.* Ну, злобная сука, остановись. Твоя царица испускаетъ послѣднее дыханіе. Сохрани его въ своемъ животѣ. *Смер.* Несчастная! Я пощадила твой носъ, гордись же моимъ послѣднимъ вздохомъ (нападаетъ на него. Тотъ ее обезоруживаетъ). *Бриг.* Эй, кто-нибудь! Закуйте эту арапку въ цѣпь отъ камина. *Смер.* Хочу послѣдовать за Кандземой къ Вельзевулу. Позвольте мнѣ прихлопнуть себя, милые пьянчуги! [3]).

Разсматривая технику комическаго діалога внѣ его зависимости отъ главнаго дѣйствія, мы различаемъ слѣдующіе основные типы 1). Діалогъ параллельный. Обѣ маски развиваютъ ту же тему на разные лады, постепенно усиливая выраженія [4]) Труффальдинъ и Бригелла рѣшили покинуть дворъ. *Труф.* Они тамъ были не на мѣстѣ. *Бриг.* Они тамъ были, какъ цвѣты въ морѣ, рыбы на полѣ. *Труф.* Какъ сыръ въ книжной лавкѣ. *Бриг.* Какъ вода на столѣ у нѣмца. *Труф.* Какъ актеры въ мало посѣщаемомъ театрѣ и т. д. [5]).

2) Споръ и ссора. Труффальдинъ встрѣчаетъ Бригеллу и Смеральдину. Смѣется надъ карикатурно-пышнымъ нарядомъ Смеральдины, надѣющейся стать королевой. Грубо загораживаетъ ей дорогу, желая помѣшать ея намѣренью. Напоминаетъ о данномъ ему словѣ. *Смер.* Велѣніе короля упразд-

[1]) Il re Cervo.
[2]) Zeim re de'geni.
[3]) Zeim re de'geni.
[4]) „accrescendo sopra questo proposito“.
[5]) Il Corvo.

няетъ всякія обѣщанія. *Труф.* Онъ попроситъ Его Величество не обижать его. *Бриг.* Смѣется. Его сестра претендуетъ на престолъ и не можетъ выйти замужъ за простого птицелова. Начинается споръ о чинахъ и происхожденіи [1]). 3). Притворство. Діалогъ съ a parte. Волшебникъ Синадабъ бранитъ своихъ министровъ Панталоне и Тарталью. Тѣ боятся, какъ бы онъ не превратилъ ихъ въ звѣрей. *Синадабъ* нерадивые слуги! Само небо видно рѣшило васъ покарать. *Тарт.* (въ сторону). Опять онъ со своимъ небомъ. Кажется, у меня ноги уже превращаются въ копыта буйвола. *Пант.* (въ сторону) Ой, я чувствую, что обрастаю шерстью. Навѣрное я превращусь въ носорога. *Синадабъ.* Ступайте, несчастные! *Тарт.* Приказаніе Вашего Величества будетъ исполнено (въ сторону). О Сатана! Лучше бъ ты меня потащилъ въ свое жилище, чѣмъ въ этотъ проклятый городъ Самандалъ. *Пант.* (въ сторону) О земля! И ты не разверзнешься? (Синадабу) Повинуюсь Вашему Величеству [2]). 4) Агниція. Пріемъ узнаванія въ планѣ комичечкаго встрѣчается у Гоцци всего одинъ разъ. Бригелла при видѣ Смеральдины чувствуетъ волненіе въ крови. *Бриг.* Красавица, какъ ваше имя? *Смер.* Смеральдина, господинъ мой. *Бриг.* Мужайся, Бригелла. А откуда вы? *Смер.* Изъ Бергамо, ваше превосходительство! *Бриг.* Вотъ оно! Вотъ оно! А нѣтъ ли у васъ родинки на животѣ? *Смер.* Что онъ—астрологъ? Да, ваше сіятельство, лилового цвѣта. *Бриг.* О роковая родинка! Ваша фамилія, живѣй! *Смер.* Менарелла, Ваше Высочество, Менарелла. *Бриг.* А знаешь кто я—я Бригелла твой братъ! *Смер.* О дорогой Бригелла, о дорогой братъ, и т. д. [3]) 5) Хитрость. Дѣйствующее лицо подъ видомъ вопросовъ ,выдаетъ всѣ свои тайны. Принцъ Узбекъ, переодѣтый иманомъ, говоритъ нищему Труффальдину, что у него видъ, плута. *Труф.* Да проститъ ему небо, онъ не уважаетъ

---

[1]) Il re Cervo.

[2]) Zobeide. Тотъ же пріемъ въ діалогѣ Дерамо и Тартальи въ Ge cervo.

[3]) Mostro turchino.

истинной добродѣтели. *Узбекъ* это брюхо и борода—приставныя. *Труф.* Какая злая душа открыла ему всю правду? *Узб.* Ему это сказали боги Аполлонъ и Бельфагоръ. *Труф.* Его изумленіе. А не сказали ли они ему случайно, что его зовутъ Труффальдинъ и что онъ изъ Бергамо? *Узб.* Конечно. *Труф.* И что онъ незаконный сынъ сыщика и торговки съ площади? *Узб.* Да, и что мать носила его въ животѣ девять мѣсяцевъ, прежде чѣмъ родить.

Труф. Изумленіе. А не сказали ли они ему, что онъ былъ на галерахъ, бѣжалъ оттуда, обошелъ весь свѣтъ и т. д. [1]). 6) Контрастъ. Слова одной маски производятъ на другую впечатлѣніе противоположное ожидаемому. *Панталоне.* Тутъ мы всѣ разревѣлись, какъ дѣти. *Тарталья.* Разревѣлись? Почему? *Пант.* Прежде всего узнайте, что чудовище зовется Дзелоу. *Тарт.* Ну, Дзелоу — это у меня вызываетъ скорѣй смѣхъ, чѣмъ слезы. *Пант.* Во-вторыхъ, оно говоритъ какъ Цицеронъ. *Тарт.* Отлично. Это меня немного удивляетъ, но не огорчаетъ. *Пант.* Въ-третьихъ, король Фанфуръ рѣшилъ отрубить ему голову. *Тарт.* Охъ, вы уморите меня! *Пант.* Если бы вы слышали рѣчь чудовища вы бы тоже заплакали. *Тарт.* Что же оно сказало? (зѣваетъ) [2]) Приведенными примѣрами не исчерпывается, конечно, все богатство діалогической техники Гоцци. Изъ commedia dell'arte онъ умѣлъ выбрать все наиболѣе сценически-дѣйственное и художественно-доброкачественное. Перенеся въ свой театръ цѣлый рядъ драматическихъ пріемовъ народной комедіи, онъ облагородилъ ихъ, очистилъ отъ тривіальнаго и обсценнаго, наполнилъ легкимъ, непринужденнымъ юморомъ и тѣмъ самымъ сдѣлалъ ихъ пріемлемыми для своей изысканной и изящной аудиторіи. Задумавъ возродить обветшалую и забытую commedia dell'arte, Гоцци на самомъ дѣлѣ изъ ея обломковъ построилъ свое собственное, новое зданіе — „genere fiabesco".

---

[1]) Pitocchi fortunati.

[2]) Mostro turchino.

Чрезвычайно важную роль въ фіабахъ Гоцци играетъ сатира и пародія. О первой уже было писано; намъ остается сказать нѣсколько словъ о второй. Въ области стилистической пародіи Гоцци достигаетъ исключительной виртуозности и съ помощью едва замѣтнаго преувеличенія вскрываетъ всѣ диссонансы и дефекты даннаго стиля.

Вотъ напримѣръ пародія на торжественный и тяжеловѣсный эндекасиллабъ академическихъ эпическихъ поэмъ:

„Когда народъ внимательной толпою
„Въ роскошномъ храмѣ брачнаго обряда
„Нетерпѣливо ждалъ и жрецъ готовилъ
„Треножникъ, Милло за руку Армиллу
„Держалъ и т. д. [1]).

Вотъ Труффальдинъ разсказываетъ о происшедшихъ событіяхъ слогомъ народной сказки, повторяя формулы. „Такъ было дѣло, государь мой," или „Ужъ такъ хороша, что ни въ сказкѣ не сказать, ни перомъ не описать", или „Шли они шли, бѣжали они, бѣжали" и т. д. [2]).

Вотъ газетчикъ выкрикиваетъ ни площади: „Новое, подробное и правдивое извѣщеніе, описывающее и выясняющее большое кровавое сраженіе, имѣвшее мѣсто такого-то числа, такого-то года, подъ стѣнами богоспасаемаго города Тифлиса" и т. д. [3]).

Смеральдина, выучившая наизусть „Armida" Тассо и „Pastor fido" Гварини, выражается въ стилѣ аркадскихъ пастушковъ „Ахъ, ахъ, тиранъ! Какой вопросъ жестокій. Я завоевана тобой. Жестокій, что сказалъ ты? Въ моей гортани—море любви и самыхъ сладкихъ чувствъ" [4]).

Далѣе, пародируется стиль рыцарскихъ романовъ, безсмысленная витіеватость салонныхъ комплиментовъ, торжественный слогъ рѣчи посла, языкъ придворныхъ мадригаловъ, напримѣръ:

„Жадное пламя,
„Ты освѣтило
„Всю мою душу,
„Испепелило!
„Лучше жилось мнѣ
„Въ полномъ незнаньи
„Ахъ, Тартальона,
„Гдѣ жъ обѣщанья? [1])

Но главное мѣсто отведено пародіи на трагико-героическій стиль Кьяри и его школы. Сцена любовнаго объясненія и сцена ревности, проведенныя въ тонѣ патетической трагедіи—наиболѣе удачныя изъ всѣхъ пародій Гоцци [2]). Наконецъ, двѣ фіабы (Re Cervo и Augellin Belverde) цѣликомъ построены на перебоѣ стилей—героической трагедіи и commedia dell'arte. Въ „Зеленой птичкѣ" король Тарталья восклицаетъ:

„ О Юпитеръ, о Меркурій, о Сатурнъ! О Небо—ты глухо!
„ Пойду воткну себѣ вертелъ въ брюхо.

Отъ пародіи на современность недалеко до введенія этой же современности въ составъ фантастическй пьесы. Кромѣ венеціанца Панталоне и бергамасца Бригеллы, принимающихъ участіе въ чудесныхъ и таинственныхъ происшествіяхъ, Гоцци иногда выводитъ на сцену старыхъ знакомцевъ публики: разсказчиковъ Чиголотти и Каппелло, газетчика съ площади св. Марка, статуи мавровъ въ Венеціи, статую изъ Тревизо и т. д. Тогда на мгновеніе уничтожается рама, событія на сценѣ оказываются одной категоріи съ событіями на площади и въ лицѣ Панталоне зритель самъ превращается въ дѣйствующее лицо, бесѣдуетъ со сказочными принцессами, читаетъ нотаціи сказочнымъ принцамъ, боится чудовищъ и

---

1) Il Corvo.
2) „e cusí, sior mio benedetto". La piu bella cosa che si possa vedere con due occhi", „E corri e corri, e cammina e cammina" (Donna Serpente).
3) Donna serpente.
4) Il Re Cervo.

1) L'Augellin Belverde.
2) Труфальдинъ и Гулинди въ „Mostro turchino".

подсмѣивается надъ чудесами и загадками. Маски своимъ сомнѣніемъ, ироніей и насмѣшливымъ недовѣріемъ къ чудесному и героическому утверждаютъ ихъ реальное бытіе. Въ лицѣ Панталоне самъ авторъ ставитъ себя внѣ своего произведенія и, сбитый съ толку запутанностью и неправдоподобіемъ фабулы, говоритъ: „Я видѣлъ на своемъ вѣку столько невѣроятныхъ происшествій, что теперь во всемъ сомнѣваюсь и ничему не удивляюсь. Все можетъ быть, все можетъ быть!“ или „Вѣчно эти тайны! Вѣчно эти загадки! Если я сейчасъ не лопну, значить никогда не помру“. Дать проэкцію фантастическаго въ воспріятіи современнаго человѣка, „очевидца“ — есть самый вѣрный способъ повысить эмоціональное довѣріе зрителя къ зрѣлищу. Тамъ, гдѣ гибнетъ реалистическое правдоподобіе, торжествуетъ правдоподобіе театральное. Волна театральности со сцены разливается по зрительному залу, подчиняя ее своему ритму, своимъ законамъ, своимъ условностямъ; зритель, эмоціонально возбужденный, осыпаетъ бранью и гнилыми яблоками злодѣя, вставляетъ свои реплики въ монологъ маски, освистываетъ злого волшебника, требуетъ воскрешенія убытыхъ. Онъ становится ребенкомъ, и какъ ребенокъ относится къ своей игрѣ вполнѣ серьезно.

К. МОЧУЛЬСКІЙ.

КЪ ВОЗОБНОВЛЕНІЮ „ГРОЗЫ“ А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

РѢЧЬ РЕЖИССЕРА КЪ АКТЕРАМЪ.

(Посвящается Е. Н. Рощиной-Инсаровой).

Господа!

Обходя съ большою осторожностью рифы публицистической критики, я отыскивалъ для Васъ тѣ строки о „Грозѣ“ перваго спектакля, которыя помогли бы Вамъ почувствовать тонъ тогдашней игры, подарившей Островскому успѣхъ въ вечеръ 2 декабря 1859 года. Не для того, чтобы Вы рабски подражали пріемамъ игры актеровъ того времени, приглашаю я Васъ вмѣстѣ со мною перелистать забытыя страницы „общественныхъ разъяснителей“ того времени. Мнѣ хочется, чтобы описанія и критика послѣднихъ могла помочь Вамъ вызвать своего рода видѣніе того спектакля. Можетъ быть, оно создастъ въ процессѣ Вашихъ творческихъ исканій своеобразное построеніе сравненій того, что хотѣли изобразить тогдашніе актеры, съ тѣмъ, что возникаетъ теперь въ Вашей фантазіи.

Аполлонъ Григорьевъ *) отмѣтилъ, что на первомъ представленіи „Грозы“ въ Петербургѣ была налицо „*неизбѣж-*

*) Въ этой рѣчи вездѣ, гдѣ я цитирую Аполлона Григорьева, я привожу мѣста: 1) изъ его писемъ къ И. С. Тургеневу послѣ „Грозы“ Островскаго и 2) изъ его статьи: „О комедіяхъ Островскаго и ихъ значеніи въ литературѣ и на сценѣ“.

ная (хотя значительно меньшая противъ обыкновенія) фальшь, пугающая рѣзкость Александринскаго выполненія".

Эти строки обязываютъ Васъ, господа, быть настороже. Мало кому извѣстный въ то время, но давшій весьма вѣрную оцѣнку „Грозы", „Театральный и музыкальный вѣстникъ" *) пишетъ: „г-жа Левкѣева (Варвара) и г. Горбуновъ (Кудряшъ) исполняли свои роли необыкновенно колоритно, *съ малѣйшими оттѣнками народности*".

Не будь у насъ свѣдѣнія о „пугающей рѣзкости Александринскаго выполненія", мы бы все равно натолкнулись (въ томъ же „Театральномъ и музыкальномъ вѣстникѣ") на предостерегающую оговорку такого содержанія: „... въ роли г-жи Левкѣевой мы находимъ одну общую невѣрность: она изобразила, по внѣшности, *женщину градусомъ ниже положенія дочери богатой купчихи*, нравственный же характеръ удержанъ былъ вѣрно".

Васъ, господа, удивляетъ, почему свое обращеніе къ Вамъ я началъ съ такого эпизодическаго момента изъ „Грозы", какъ любовное объясненіе Варвары и Кудряша во 2-й картинѣ III-го дѣйствія. Но это станетъ понятнымъ послѣ, когда я вмѣстѣ съ Вами разберусь въ нѣкоторыхъ догадкахъ относительно этой картины (именно этой), вызвавшей взрывъ восторга въ тогдашнемъ зрительномъ залѣ.

Горбунова, составившаго себѣ, въ концѣ концовъ, славу замѣчательнаго разсказчика и сочинителя маленькихъ бытовыхъ сценокъ, я рѣшаюсь взять подъ подозрѣніе въ качествѣ исполнителя Кудряша. Мнѣ хочется угадать: владѣлъ ли этотъ актеръ языкомъ Островскаго такъ, какъ владѣла

*) 6 дек. 1859 г., № 48.

и владѣетъ имъ до сего времени въ совершенствѣ О. О. Садовская? (Вы можете и теперь еще провѣрить—сколь образцово разговорное мастерство этой замѣчательной артистки). И не обращалъ ли Горбуновъ языкъ Островскаго въ тотъ *„пейзанскій жаргонъ"*, за который преслѣдовала Островскаго тогдашняя критика и въ которомъ такъ виртуозенъ былъ Горбуновъ въ сценкахъ собственнаго сочиненія?

Языкъ Островскаго тѣмъ труденъ, что онъ звучитъ со сцены нестерпимымъ для слуха жаргономъ въ томъ случаѣ, когда актеръ начинаетъ отыскивать и подносить (съ особенными подчеркиваніями) отдѣльныя диковинныя выраженія и чудныя словечки, совершенно не пытаясь овладѣть строемъ рѣчи драматурга въ цѣломъ и совсѣмъ не умѣя синтетически собирать слова въ своеобразную прозаическую мелодію.

Надо бы Вамъ предварительно узнать—какъ Аполлонъ Григорьевъ въ „Обозрѣніи отношеній литературы нашей къ народности", различаетъ два вида народности, тогда бы Вамъ сразу стало яснымъ, къ чему ведетъ утвержденіе мое, что актеры всегда готовы попирать элементы подлинной народности (nationalité) ради элементовъ такъ называемой littérature populaire. Другой вопросъ: можно ли актеровъ винить въ этомъ? Вы увидите, что нельзя. Окиньте стремительнымъ взглядомъ теченіе драматургіи второй половины прошлаго вѣка. Море второстепеннаго заслонило собою все, немногое по количеству, но по качеству замѣчательное, что дала русскому театру драматическая литература 30-хъ и 40-хъ годовъ. „Борисъ Годуновъ" Пушкина уступилъ дорогу трилогіи графа А. К. Толстого, Островскій раздѣлилъ успѣхъ съ Потѣхинымъ и Красовскимъ („Женихъ изъ ножевой линіи"), Гоголь представленъ былъ однимъ „Ревизоромъ", да и то публика поспѣшила часть своего вниманія оторвать отъ него въ сторону

Сухово-Кобылина (да не того, кто такъ ярко сказался въ „Смерти Тарелкина“, а того, кто такъ доступенъ въ „Свадьбѣ Кречинскаго“), „Маскарадъ“ и „Два брата“—Лермонтова не исполнялись совсѣмъ (можно ли считать два-три спектакля въ полстолѣтія?). Таланты породили толпу подражателей. Эпигоны пришлись по вкусу театральному залу.

Актеръ, заучивающій рядъ текстовъ, гдѣ на одинъ подлинный приходится девять поддѣлокъ, невольно тупитъ свой языкъ, теряя слухъ на воспріятіе тонкихъ поворотовъ рѣчи и вкусъ къ особенностямъ въ разстановкѣ словъ. Актеръ мало-по-малу отучается отъ мастерства передавать устами своими ритмически-тонкую музыку подлинныхъ мастеровъ слова. Можно ли требовать отъ актера умѣнія обращаться съ элементами подлинной народности въ текстахъ, ему предоставляемыхъ, если театральной литературы скупщики (начальники репертуара), научающіе актеровъ „по одежкѣ протягивать ножки“, подсовывали актерамъ однѣ плохія одежки.

Такъ было въ 50-хъ годахъ. Со сцены звучитъ „*неизбѣжная фальшь*“ (на первомъ спектаклѣ „Грозы“ значительно меньшая противъ обыкновенія, но все же звучитъ). Позже фальшь эта укрѣпляется еще прочнѣе, и мы становимся свидѣтелями такого исполненія, напримѣръ, „Власти тьмы“ гр. Л. Н. Толстого, отъ котораго зрители бѣгутъ вонъ изъ драматическаго театра подъ крылышко фарса и театровъ миніатюръ.

Еслибы элементы преемственности, сцѣпляющіе рядъ театральныхъ поколѣній, пришли къ Вамъ по тому горбатому мосту (во вкусѣ старо-китайскихъ мостовъ), который перекинулся съ берега на берегъ линіей радуги, безъ всякой опоры посрединѣ. Еслибы Вы, господа, могли (какимъ только чудомъ?) унаслѣдовать только ту манеру словопроизношенія, которая

крѣпла (могла-ли она крѣпнуть?) въ упражненіяхъ надъ текстами театровъ Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островскаго. Тогда мнѣ не пришлось бы такъ долго останавливаться на эпизодическомъ моментѣ спектакля 2 декабря 1859 года. Ваши ближайшіе предшественники испортили красоту моста, они изломали линію радуги: они опустили еще одинъ „быкъ“ посрединѣ, они опустили основы его въ дебри *бытового театра*. Какія же это дебри бытового театра? А тѣ, гдѣ царили похожіе на „заѣзжихъ иностранцевъ, представлявшихъ публикѣ свои записныя книжки, куда внесены чудныя, странныя рѣчи, описанія чудныхъ, странныхъ нравовъ...“ Это—„писатели изъ народнаго быта“. Это тѣ, кто „*спеціально посвятилъ себя воспроизведенію быта въ литературѣ*“.

Въ жизни искусства театра вступаетъ въ силу *жанризмъ*, противорѣчащій всякому понятію объ искусствѣ, но публикѣ пришедшійся весьма по вкусу. Потѣхинъ, публикѣ въ угоду, въ пьесѣ „Людской судъ — не Божій“ низводитъ типъ Русакова („Не въ свои сани не садись“ Островскаго) въ жанръ. Не такъ ли и Левкѣева низвела въ жанръ образъ Варвары, изобразивши ее, по внѣшности, женщиной градусомъ ниже своего положенія дочери богатой купчихи?

Не замѣтно для самого себя подошелъ я къ больному вопросу о бытѣ, который все еще не перестаетъ быть вопросомъ. Но не кажется ли Вамъ, господа, что нескончаемый споръ о бытовомъ театрѣ легко было бы сдвинуть съ мертвой точки, еслибы кто-нибудь хоть разъ лишь толково открылъ передъ спорящими ту разницу, которую достаточно убѣдительно выяснилъ Аполлонъ Григорьевъ, ставя Островскаго внѣ круга жанристовъ въ родѣ Потѣхина и Григоровича. Но вы замѣтьте, господа,—теперешніе апологеты бытового театра упорно тащатъ Островскаго обратно въ этотъ

кругъ. Не оттого ли споръ нашъ о бытовомъ Островскомъ безконеченъ? Вниманію Вашему я предложу лишь два маленькихъ осколка изъ утвержденій Ап. Григорьева по адресу Островскаго (мотиваціи Вы просмотрите въ его статьяхъ):

1) „Его (Островскаго) типы—*не жанръ, не спеціальность быта*, не мужики, не бабы; хотя по мѣстамъ, гдѣ это нужно, мужики, даже еще спеціальнѣе: ямщики,—бабы разнаго рода: бабы халды, бабы плакущія, являются у него съ своею особенной физіономіей. У него русскіе люди и русскія женщины въ ихъ наиболѣе общихъ опредѣленіяхъ, въ ихъ существенныхъ чертахъ являются какъ типы, а не какъ жанръ".

2) „Бытъ (у Островскаго), составляющій *фонъ* широкой картины, взятъ . . . . . не сатирически, а *поэтически* . . . . *съ религіознымъ культомъ существенно народнаго*".

Такія раздумья о бытовомъ не тревожили бы меня, если бы вечеръ 2 декабря 1859 года не явилъ событія весьма прискорбнаго. За взрывомъ восторга, вспыхнувшаго послѣ 2-ой картины III-го дѣйствія, воцарился въ зрительномъ залѣ холодъ, и успѣхъ пьесы постепенно падалъ къ концу ея.

Своеобразность постройки „Грозы" въ томъ, что высшую точку напряженія даетъ Островскій въ IV актѣ (а не во 2-й к. II-го д.), и усиленіе отмѣчено въ сценаріи не постепенное (отъ II-го д. черезъ III-ье къ IV-му), а толчкомъ, вѣрнѣе—двумя толчками: первый подъемъ указанъ во II дѣйствіи, въ сценѣ прощанія Катерины съ Тихономъ (подъемъ сильный, но еще не очень *), а второй подъемъ (очень

*) „Катерина любитъ (Бориса), но она не допускаетъ мысли сдѣлаться невѣрной своему мужу; она трепещетъ при сознаніи въ себѣ какой-то слабости предъ требованіями сердца, и даже, чтобы удалить отъ себя всякую возможность преступленія, она насилуетъ свою волю, желая пробудить въ себѣ чувство любви къ мужу". („Театр. и муз. вѣстн.", 6 дек. 1859, № 48). Вотъ на какихъ эмоціяхъ построена волнующая сила этой короткой сцены II-го д. „Грозы".

сильный,—это самый чувствительный толчокъ) въ IV-мъ дѣйствіи, въ моментѣ покаянія Катерины.

Между этими двумя актами (поставленными будто на вершинахъ двухъ неравныхъ, но остро устремляющихся вверхъ, холмовъ)—III-ье дѣйствіе (съ обѣими картинами) лежитъ какъ бы въ долинѣ.

Островскому надо провести зрителя не только по пути сюжета (то, что Варвара втискиваетъ Катеринѣ ключъ отъ калитки, то, что Варвара зоветъ Бориса притти въ оврагъ за Кабановымъ садомъ, то, что Катерина „кидается къ Борису на шею", все это рядъ рычаговъ для быстротечности событій), но Островскому надо еще и подготовить зрителя къ тому, чтобы моментъ высшаго напряженія драмы (сцена покаянія IV дѣйствія), когда гроза и геенна огненная ужасаютъ Катерину своими зловѣщими предзнаменованіями, принятъ былъ зрителемъ во всей полнотѣ. И Островскій вѣрно дѣлаетъ, ведя зрителя отъ II-го дѣйствія къ IV-му по новому пути таинственнаго, который онъ прокладываетъ во времени, отведенномъ двумъ картинамъ III-го дѣйствія, когда царятъ на сценѣ сумерки и ночь, когда заглушенные голоса шепчутъ: „точно я сонъ какой вижу", „поди прочь, окаянный человѣкъ!" и еще многое въ этомъ родѣ.

Никто до Аполлона Григорьева, ни послѣ него не останавливался на таинственномъ въ твореніяхъ Островскаго.

„Вѣдь это по истинѣ страшная, затерявшаяся *гдѣ-то* и *когда-то* жизнь, та жизнь, въ которой разсказывается серьезно, какъ въ „Грозѣ" Островскаго, что „эта Литва, она къ намъ съ неба упала", и отъ которой, затерявшейся *гдѣ-то, когда-то*, отречься намъ нельзя безъ насилія надъ собою, противоестественнаго и потому почти преступнаго . . . Да, страшна эта жизнь, какъ тайна страшна, и, какъ тайна же, она манитъ насъ, и дразнитъ, и тащитъ". „Горькое и трагическое, но . . . не сатирическое лежитъ" (въ цѣломъ рядѣ комедій Островскаго)

„въ идеѣ нашей таинственной и какъ тайна страшной, затерявшейся *гдѣ-то, когда-то* жизни“.

„Самодурство, это только накипь, пѣна, комическій осадокъ; оно, разумѣется, изображается поэтомъ комически,—да какъ же иначе его и изображать? — но не оно ключь къ его созданіямъ. Для выраженія смысла всѣхъ этихъ, изображаемыхъ художникомъ съ глубиною и сочувствіемъ странныхъ, затерявшихся *гдѣ-то и когда-то*, жизненныхъ отношеній слово *самодурство* слишкомъ узко, и имя сатирика, обличителя, писателя отрицательнаго *), весьма мало идетъ къ поэту, который играетъ на всѣхъ тонахъ, на всѣхъ ладахъ народной жизни, который создаетъ энергическую натуру Нади, страстно-трагическую задачу личности Катерины, высокое лицо Кулигина...“

Сцену Кабановой съ Ѳеклушей въ 1-й картинѣ III-го д. пришлось бы выбросить, какъ задерживающую теченіе событій, если бы въ ней не было того таинственнаго, что составляетъ основное настроеніе въ музыкѣ всего этого переходнаго звена пьесы (III д. съ обѣими картинами).

„Суетный народъ, матушка, Марѳа Игнатьевна, вотъ онъ и бѣгаетъ. Ему представляется-то, что онъ за дѣломъ бѣжитъ; торопится, бѣдный, людей не узнаетъ, ему мерещится, что его манитъ нѣкто; а придетъ на мѣсто-то, анъ пусто, нѣтъ ничего, мечта одна. И пойдетъ въ тоскѣ. А другому мерещится, что будто онъ догоняетъ кого-то знакомаго. Со стороны-то свѣжій человѣкъ сейчасъ видитъ, что никого нѣтъ; а тому-то все кажется отъ суеты, что онъ догоняетъ“.

Такое же настроеніе таинственнаго создаетъ и другой разсказъ Ѳеклуши, о видѣніи, и сами сумерки, и разговоръ Бориса съ Кулигинымъ. „Тишина, воздухъ отличный, изъ-за Волги съ луговъ цвѣтами пахнетъ, небо чистое...

Открылась бездна звѣздъ полна,
Звѣздамъ числа нѣтъ, безднѣ—дна“.

---

*) Впослѣдствіи мнѣ придется сдѣлать экскурсъ на тему „Гоголь и Островскій“, выдвинутую Ап. Григорьевымъ, т. к. эта тема можетъ помочь выясненію манеры изображенія, необходимой актерамъ, берущимся за исполненіе Островскаго.

Варвару авторъ выводитъ на сцену закутанной въ платокъ (будто въ маскѣ), такъ что только голоса звучатъ изъ темноты:—„Знаешь оврагъ за Кабановымъ садомъ?—Знаю.—Приходи туда ужо попозже.—Зачѣмъ?—Какой ты глупый. Приходи: тамъ увидишь зачѣмъ“.

Картина 2-я III-го д. является продолженіемъ той же ночи. И въ первыхъ двухъ словахъ Кудряша „нѣтъ никого“ слышится та же ритмическая волна той-же таинственности. Затѣмъ и унылая пѣсня „Какъ донской-то казакъ, казакъ велъ коня поить...“ Но какъ должны заплестись два юныхъ голоса (Кудряша и Бориса) въ дуэтѣ о любви, чтобы не прозвучали вульгарно слова: „смирёнъ, смирёнъ, а тоже въ разгулъ пошелъ“ (не сбились бы на „пейзанскій жаргонъ“). Чтобы не нарушена была таинственная тишина, уготованная для діалога двухъ влюбленныхъ, съ ихъ метаніями отъ поцѣлуевъ къ лепету о смерти и отъ радости къ слезамъ, какъ произнесутся исполнителемъ роли Кудряша всѣ эти фразочки: „а у меня ужъ тутъ мѣсто насиженное“, „горло перерву“, „у насъ насчетъ этого слободно“, „ну, честь имѣемъ проздравить“, „значитъ, у васъ дѣло на ладъ идетъ“.

„Малѣйшіе оттѣнки народности“, данные въ текстѣ драматурга, еще не даютъ права актеру давать „малѣйшіе оттѣнки народности“ въ игрѣ съ подчеркиваніями словечекъ, ибо въ театръ является *еще одинъ*, кто будетъ подбрасывать свое топливо въ этотъ костеръ, питаемый топливомъ драматурга и актера. Еще одинъ это—зритель. Надо же знать, кто онъ, этотъ господинъ, какъ падокъ онъ на жанръ, на всякія диковинныя фразы, на всякія чудныя словечки. Этотъ господинъ не умѣетъ жить въ зрительномъ залѣ безъ руководителя. Оркестру нуженъ дирижеръ (ихъ не че-

тыре тамъ, какъ въ квартетѣ). Публикѣ нуженъ клакеръ (ихъ не четыре, ни шесть, ни восемь, ни двѣнадцать, какъ на сценѣ). А коли не подсаженъ клакеръ, смотрите: осторожнѣе управляйте всѣми рычагами театральныхъ машинъ и театральныхъ акцентировокъ Вашихъ, чтобы не сбить зрителя съ толку и чтобы не сбиться Вамъ самимъ.

Смотрите: „Островскій въ личности Петра Ильича *) тронулъ *нѣсколькими художественными чертами* размашистую до безпутства ширину русской натуры", а „г. Потѣхинъ поэтическій, хотя только слегка тронутый поэтомъ типъ Петра Ильича изуродовалъ въ неумномъ мужикѣ, три акта пьянствующемъ и наконецъ въ четвертомъ доходящемъ съ пьяныхъ глазъ до уголовщины въ драмѣ". Будьте, господа, осторожны. Передъ Вами задача: размашистыя широты трогать художественными чертами такъ, чтобы не дать зрителю любимаго имъ жанра, чтобы сковать его въ созерцаніи „ночи свиданія въ оврагѣ, дышущей близостью Волги, благоухающей запахомъ травъ широкихъ ея луговъ", но вотъ главное:) „звучащей *„забавными" тайными рѣчами, полной обаянія страсти глубокой и трагически роковой"*.

Успѣхъ спектакля 2 декабря 1859 года падалъ къ концу.

Развѣ могло бы это случиться, если-бы кто-то не помѣшалъ прозвучать этимъ тайнымъ рѣчамъ наканунѣ трагически рокового, которое въ „Грозѣ" Островскаго во всей силѣ разражается въ событіяхъ IV-го дѣйствія?

ВС. МЕЙЕРХОЛЬДЪ.

(продолженіе слѣдуетъ).

*) „Не такъ живи, какъ хочется".

* * *

Близка студеная пора:
Вчера съ утра
Напудрилъ крыши первый иней.
Жирнѣй вода озябшихъ рѣкъ,
Повалитъ снѣгъ
Изъ тучи медленной и синей.

Такъ мокрая луна видна
Намъ изъ окна,
Какъ будто небо стало ниже.
Охотникъ въ календарь глядитъ
И срокъ слѣдитъ,
Когда-то обновитъ онъ лыжи.

Любви домашней торжество
Намъ Рождество
Приноситъ прелесть дѣтской елки.
По озеру визжатъ коньки,
А огоньки
На вѣткахъ, словно Божьи пчелки.

Весь долгій, комнатный досугъ,
Мой милый другъ,
Развеселю я легкой лютней.
Настанетъ тихая зима:
Поля, дома
Милѣй все будетъ и уютнѣй.

М. КУЗМИНЪ.

КАРЛО ГОЦЦИ — ПОЛИТИКЪ ИЛИ ХУДОЖНИКЪ?

(По поводу статьи А. А. Гвоздева „Общественная сатира Карла Гоцци").

Современная научная критика постепенно разрушила ходячее представленіе о графѣ Карло Гоцци, какъ о мистикѣ и духовидцѣ типа Гофмана. Какъ всегда, однако, справедливо обоснованное критическое направленіе мысли въ своемъ естественномъ развитіи приняло формы нѣсколько преувеличеннаго научнаго скептицизма. Уже Саймондсъ, тонкій знатокъ итальянской культуры, говоритъ, въ предисловіи къ англійскому переводу „Безполезныхъ Записокъ", объ общественно-политическихъ взглядахъ Гоцци: „Фіабы, несмотря на свою фантастическую форму, были созданіемъ аристократа-консерватора, желавшаго сразиться за импровизованную комедію, которая представлялась ему особой славой итальянскаго народа". И дальше: „Это искусство не было выраженіемъ творческаго инстинкта, создающаго новый типъ драмы исключительно ради его красоты и фантастической прелести, но твореніемъ воинствующаго и сатирическаго ума, вскормленнаго иронической литературой XVI вѣка". При этомъ, однако, какъ критикъ осторожный, Саймондсъ не придаетъ этимъ общественно-политическимъ симпатіямъ Гоцци значенія исключительнаго или даже первенствующаго. Онъ сравниваетъ Гоцци съ Аристофаномъ. „Фіабы были его „Облаками", „Осами" и „Птицами", Гольдони и Кіари—Еврипидомъ и Агаѳономъ, портящими золото старой комедіи грубымъ реализмомъ, ложнымъ паѳосомъ и рыночной риторикой. Руссо, Вольтеръ, Гельвецій, французскіе философы были для него Сократомъ и софистами". Изъ этого сравненія ясно, что

политическій консерватизмъ Гоцци отступаетъ для Саймондса на задній планъ: онъ говоритъ о консерватизмѣ *культурномъ*, о борьбѣ за традиціонныя и исторически сложившіяся культурныя цѣнности противъ раціоналистовъ и скептиковъ („софистовъ") и о *художественномъ* консерватизмѣ, предпочитающемъ старинную народную комедію „грубому реализму", ложной „риторикѣ", напыщенному „паѳосу" современныхъ драматическихъ произведеній.

Не такъ поступаетъ молодой русскій изслѣдователь, А. А. Гвоздевъ, идущій въ своихъ работахъ о Гоцци по стопамъ новѣйшей позитивной критики, но увлеченный въ томъ же направленіи гораздо дальше своихъ предшественниковъ. Для А. А. Гвоздева представляется возможнымъ говорить по поводу „фіабъ" объ „общественной сатирѣ Карла Гоцци": такъ озаглавлена его интересная статья на эту тему въ „Сѣверныхъ Запискахъ" (октябрь 1915). Гоцци, по мнѣнію нашего критика, прежде всего—носитель классовой, аристократической и консервативной психологіи венеціанскаго дворянства эпохи паденія республики. „Аристократъ графъ Гоцци задумываетъ грандіозный походъ противъ всѣхъ началъ освободительной философіи, во имя защиты традиціонныхъ аристократическихъ идеаловъ". „Въ борьбѣ съ вольтеріанствомъ въ Италіи строгій консерваторъ Гоцци мобилизуетъ всѣ свои таланты". При разсмотрѣніи психологическихъ источниковъ художественнаго творчества Гоцци А. А. Гвоздевъ предлагаетъ исходить изъ его *политическаго консерватизма*.

По отношенію къ этому утвержденію мы считаемъ необходимымъ настаивать на строгомъ различеніи двухъ совершенно раздѣльныхъ умонастроеній—консерватизма *культурнаго* (т. е. любви и признанія исторически сложившихся, традиціонныхъ религіозныхъ, моральныхъ, бытовыхъ цѣнностей) и консерватизма *политическаго*, какъ это и было сдѣлано нами по поводу статьи Саймондса. Нельзя отрицать глубокаго психологическаго значенія культурнаго консерватизма или традиціонализма Карла Гоцци. Въ эпоху торжества раціоналистической философіи, индивидуалистической морали, всеобщаго жизненнаго скептицизма, онъ боролся за

традиціонныя и „старомодныя" культурныя цѣнности, и потому, въ культурномъ отношеніи, онъ могъ казаться „консерваторомъ". Такъ, онъ высказывалъ глубокое почтеніе къ католической религіи и считалъ философское міровоззрѣніе неотдѣлимымъ отъ религіознаго ученія; онъ защищалъ возвышенныя нравственныя цѣнности: „честность, героизмъ, довѣріе и справедливость", объявленные, по его мнѣнію, новыми философами „романтическими предразсудками" („философы, которые видятъ счастіе въ наслажденіи и обладаніи во что бы то ни стало!" такъ говоритъ онъ о моральныхъ индивидуалистахъ и скептикахъ); онъ стоялъ также за старинную цѣльность семейнаго уклада, требовалъ, чтобы женщины оставались дома, „заботясь о сыновьяхъ, дочеряхъ, о слугахъ, о семейныхъ работахъ, о домашнемъ хозяйствѣ", защищалъ женскій „стыдъ и цѣломудріе" отъ вліянія тѣхъ свободныхъ нравовъ, которые проникали въ итальянскую свѣтскую и несвѣтскую жизнь вмѣстѣ съ новыми французскими книгами. Если, наряду съ этими традиціонными религіозными, моральными, бытовыми цѣнностями или „предразсудками", у Гоцци были и политическіе предразсудки, то они отнюдь не имѣютъ основного значенія и являются лишь частичнымъ слѣдствіемъ его отношенія къ раціонализму и скептицизму вѣка. Во всякомъ случаѣ, нѣтъ основаній видѣть въ нихъ проявленіе какой-то неизбѣжной классовой, аристократической психологіи. То же настроеніе, которое заставляло Гоцци защищать старинную цѣльность семейнаго уклада, могло сдѣлать изъ него противника разрушенія исторически сложившихся формъ государственной жизни, предпринимаемаго въ угоду разсудочнымъ теоретическимъ домысламъ объ идеальномъ политическомъ строѣ; быть можетъ, ему представлялась цѣнной традиціонная политическая жизнь Венеціи, съ ея строгими сословными разграниченіями, ея тяжелымъ, но внушающимъ уваженіе государственнымъ аппаратомъ, съ рѣзко выраженнымъ политическимъ преобладаніемъ культурныхъ классовъ, хранителей историческихъ цѣлей и воспоминаній республики. Впрочемъ, при внимательномъ чтеніи „Записокъ", легко замѣтить, какъ мало прихо-

дится Гоцци говорить о своихъ политическихъ симпатіяхъ. И это понятно: его мемуары были изданы въ эпоху французской революціи, когда присутствіе въ Венеціи демократическаго правительства мѣшало свободному выраженію консервативныхъ взглядовъ. Такимъ образомъ, политическія убѣжденія Гоцци являются только частичнымъ и случайнымъ выраженіемъ его общаго міровоззрѣнія и сводятся, главнымъ образомъ, къ традиціоналистическому признанію исторически сложившихся общественно-политическихъ отношеній, къ добровольному подчиненію „властямъ предержащимъ"; точно такъ же, какъ немногочисленные политическіе намеки, разбросанные въ фіабахъ („Счастливые нищіе", „Зеимъ, король духовъ"), исчерпываются указаніемъ на необходимость для королей и „власть имущихъ" добродѣтели, для подданныхъ и слугъ—покорности и терпѣнія; на то, чтобы дѣлать изъ такихъ частностей живое средоточіе нравственной личности Гоцци, у насъ нѣтъ никакихъ положительныхъ основаній.

Намъ кажется, что свою точку зрѣнія А. А. Гвоздевъ поддерживаетъ нѣкоторымъ смѣшеніемъ консервативнаго настроенія въ вопросѣ о культурныхъ цѣнностяхъ и консерватизма политическаго. Такъ, онъ говоритъ о борьбѣ „аристократа" и „консерватора" Гоцци за „традиціонные аристократическіе идеалы" противъ „освободительной философіи" и „вольтеріанства". Но развѣ „вольтеріанство" и „освободительная философія" и весь раціонализмъ XVIII вѣка, расцвѣтшій въ свѣтскихъ парижскихъ салонахъ, есть нѣчто противоположное, противорѣчащее „традиціоннымъ аристократическимъ идеаламъ", и долженъ считаться неотъемлемой собственностью „демократическаго" міровоззрѣнія и демократическихъ классовъ общества? И развѣ не могутъ, съ другой стороны, старинная религіозность, морализмъ, любовь къ патріархальному семейному укладу,—весь этотъ культурный „консерватизмъ",—сочетаться съ демократическими идеями въ области политики? Такъ было съ Ж. Ж. Руссо, революціонеромъ и демократомъ, который въ развращенныхъ свѣтскихъ салонахъ Парижа защищалъ тотъ же религіозный

моральный, бытовой традиціонализмъ, къ которому въ Венеціи склонялся аристократъ и консерваторъ графъ Карло Гоцци. Не ясно ли изъ этого примѣра, что религіозное, моральное и жизненное міровоззрѣніе не составляетъ исключительной принадлежности особой классовой, соціально-политической психологіи, и что не слѣдуетъ говорить о романтизмѣ, какъ о „дворянской реакціи", о символизмѣ, какъ о проявленіи „буржуазнаго индивидуализма", или, по поводу фіабъ, о борьбѣ противъ „вольтеріанства" „строгаго консерватора" Гоцци?

Но главныя трудности, какъ всегда при попыткѣ „общественнаго" объясненія вопросовъ литературной эволюціи, ожидаютъ изслѣдователя при переходѣ отъ общественной психологіи поэта къ конкретной формѣ художественнаго произведенія. Исходнымъ моментомъ для поэтической дѣятельности Гоцци была его борьба противъ театральной реформы Гольдони. По мнѣнію А. А. Гвоздева, эта борьба возникла не изъ протеста противъ реализма на сценѣ и стремленія „утвердить въ театрѣ господство фантазіи и иллюзіи"; это—только „второстепенный моментъ", который „не затрагиваетъ сути дѣла". По существу же, театръ Гольдони являлся для Гоцци „своего рода очагомъ революціи". „Суровый моралистъ, графъ Гоцци, подобно инквизиторамъ Венеціи, защищалъ аристократическое міровоззрѣніе". „Съ величайшимъ презрѣніемъ отзывается Гоцци о стремленіи Гольдони точно изображать жизнь простого народа", и осуждаетъ онъ Гольдони за это „не какъ противникъ бытового театра, но какъ благородный гражданинъ аристократической республики, брезгливо отстраняющійся отъ соприкосновенія съ чернью!" Взамѣнъ „демократическаго" театра Гольдони онъ создаетъ сказочный жанръ, „чтобы использовать театръ, какъ новое средство въ борьбѣ съ заклятымъ врагомъ — „свободомысліемъ". „Уже само развлеченіе этой „безсмыслицей", думаетъ А. А. Гвоздевъ, „имѣетъ *тайный смыслъ*" (курсивъ вездѣ нашъ!)—„оно *отвлекаетъ отъ вольнодумства*, отъ опасной критики властей, отъ „вредныхъ" мыслей о соціальномъ неравенствѣ, противодѣйствуетъ раціонализму и бо-

рется со скептицизмомъ". Къ тому же Гоцци влагаетъ въ свои сказки моральную тенденцію, устами героевъ поучая народъ старинной добродѣтели и обличая раціоналистовъ Конечно, даже признаніе справедливости этой цѣпи выводовъ еще не дало бы права называть „фіабы" Гоцци „общественной сатирой"; но самые выводы представляются намъ необязательными.

Для того, чтобы сдѣлать наши сужденія по этому вопросу болѣе доказательными, мы постараемся противопоставить этому роду положеній нашего критика слова самого Гоцци. Но уже сейчасъ нельзя не обратить особаго вниманія на одно толкованіе, къ которому, со временъ Брандеса, такъ часто прибѣгаетъ общественная школа историковъ литературы; это толкованіе встрѣчается и въ разбираемой статьѣ. Фантастическое искусство Гоцци, утверждаетъ А. А. Гвоздевъ, имѣетъ „тайный смыслъ"—отвлечь отъ „вольнодумства", отъ „вредныхъ мыслей", отъ соціальныхъ вопросовъ. Но развѣ всякое высокое искусство, подымающееся надъ мелкими интересами и дрязгами сегодняшняго дня, не отвлекается отъ такихъ „вопросовъ"? Развѣ не свободны отъ „вопросовъ" олимпіецъ Гёте и олимпіецъ Пушкинъ? Романтическія комедіи Шекспира и психологическая драма молодого Клейста и Геббеля? Или лирика Верлэна и Фета? Или *всякая* музыка? Или *всякая* живопись? И неужели эта свобода,—не отъ высшихъ проблемъ духа, а отъ мелкихъ интересовъ и пользъ минутныхъ, — такъ же скрываетъ козни консерваторовъ, „тайный смыслъ" которыхъ „отвлечь" народъ отъ „вредныхъ мыслей о соціальномъ неравенствѣ"?

Къ сожалѣнію, до сихъ поръ недостаточно было подчеркнуто, въ какой мѣрѣ Гоцци былъ сознательнымъ художникомъ, и какъ опредѣленно онъ руководился продуманными эстетическими принципами въ своей литературной полемикѣ и при созданіи „фіабъ". Объ этомъ свидѣтельствуютъ его „Записки" и „Чистосердечное разсужденіе", гдѣ имъ самимъ разсказана причина его борьбы противъ Гольдони. Въ изложеніи Гоцци причина эта — эстетическое расхожденіе,—не политическая борьба. Да и какую политическую партію представлялъ Гольдони въ своемъ венеціанскомъ театрѣ? Для Гоцци—Гольдони и Кіари, прежде всего, „некультурные таланты", „портящіе" чистоту итальянскаго языка; онъ постоянно возвращается къ ихъ „малой культурности", „малому пониманію". Гольдони былъ лишенъ „культуры и воспитанія", онъ не научился „мыслить правильно и возвышенно, и писать пріятно", поэтому, при всемъ его театральномъ талантѣ, который Гоцци охотно признаетъ, „онъ не оставилъ ни одного произведенія, заслуживающаго названія совершеннаго, хотя ни одного, въ то же время, лишеннаго всякой красоты". „Тома его сочиненій—это огромное собраніе сценъ и матеріаловъ, которые могли бы служить удобнымъ комическимъ словаремъ для дарованій болѣе сознательныхъ, культурныхъ и лучшихъ, чѣмъ былъ самъ господинъ Гольдони".

Теоретическое расхожденіе Гоцци и Гольдони касается основного художественнаго вопроса. Оно выражено Гоцци въ терминахъ эстетики XVIII вѣка, которая учила, что искусство есть подражаніе природѣ, но не въ ея частностяхъ, мелкихъ, реалистическихъ деталяхъ, а въ ея идеѣ, въ ея общемъ, раціональномъ смыслѣ. Гольдони не умѣлъ, по мнѣнію Гоцци, подражать природѣ въ ея общемъ смыслѣ; какъ грубый натуралистъ, онъ списывалъ ея частности и потому опускался до тривіальнаго. „Онъ вывелъ на сцену всю правду, какъ она ему встрѣчалась, копируя ее въ матеріальныхъ и тривіальныхъ мелочахъ, а не подражая природѣ, и безъ изящества, необходимаго для писателя". (Это основная мысль: „Espose sul Teatro tutte quelle verità, che gli si pararono dinanzi, ricopiate materialmente e trivialmente e non imitate dalla natura"). „Онъ не умѣлъ и не хотѣлъ отдѣлить истины, которыя нужно выводить на сцену, отъ тѣхъ, которыя не нужно, но руководствовался принципомъ, что истина всегда нравится". Въ его произведеніяхъ, поэтому, содержатся „истины, такія низкія, смѣшныя и грязныя, что, хотя и меня онѣ, иногда, забавляли, оживленныя игрою актеровъ, я все-таки никогда не могъ привыкнуть къ мысли, что писатель можетъ унизиться до желанія списывать ихъ въ

самыхъ низкихъ и грязныхъ лужахъ среди черни и можетъ имѣть смѣлость поднять ихъ на декорированные подмостки театра...“ („d'inalzarle alla decorazione d'un teatro“).

Изъ этихъ словъ Гоцци ясно видно, что онъ сознавалъ различіе между условной („декорированной“) сценой и реальной жизнью, что сцена и жизнь представлялись ему лежащими въ разныхъ плоскостяхъ созерцанія (попытки Гольдони „поднять“ жизнь на „подмостки театра“—„поднять“, т. е. „перенести въ другую плоскость“). Его столкновеніе съ Гольдони было основано на принципіальномъ художественномъ расхожденіи. Онъ выступилъ противникомъ натуралистическаго бытового театра во имя сохраненія условнаго сценическаго идеализма, такъ же, какъ въ поэзіи, онъ боролся съ натурализмомъ во имя благородства формы и идеальности содержанія. Никакого соціально-политическаго смысла такая борьба не имѣетъ, и если, въ дальнѣйшихъ разсужденіяхъ, Гоцци, между прочимъ, касается и вопроса о побѣдѣ зла надъ добромъ въ произведеніяхъ Гольдони и о насмѣшкахъ его надъ аристократами, то было бы неправильно, вырвавъ эту частную мысль изъ общей связи, придать ей одной какое-то исключительное значеніе. Вѣдь и здѣсь, какъ идеалистъ въ искусствѣ, Гоцци боролся противъ изображенія міра, каковъ онъ есть на самомъ дѣлѣ, а не какимъ онъ является въ идеѣ (le verità, ricopiate materialmente e trivialmente, non imitate dalla natura), а не боролся за привилегіи венеціанскаго дворянства.

Когда натуралистическому, бытовому театру Гольдони Гоцци рѣшилъ противопоставить старинную итальянскую импровизованную комедію, онъ, конечно, руководился не желаніемъ отвлечь венеціанцевъ отъ мыслей о политикѣ: онъ слѣдовалъ любви культурнаго традиціоналиста къ старинному литературному жанру, „болѣе древнему, чѣмъ правильная писанная комедія“, онъ видѣлъ въ этомъ жанрѣ національную гордость Италіи, „итальянскую цѣнность“, наконецъ, его собственный эстетическій вкусъ находилъ основанія для художественнаго увлеченія комедіей dell'arte. „Способные удовлетворить даже возбужденные таланты, проницательные,

остроумные и тонкіе люди, представляющіе старинныя маски нашей импровизованной комедіи, при помощи естественныхъ ужимокъ и своей характерной забавной одежды владѣютъ шутовскимъ оружіемъ настолько отмѣченнымъ, точнымъ, ощутимымъ и сильно дѣйствующимъ, что никогда нельзя будетъ уменьшить его дѣйствіе на народъ, который всегда будетъ имѣть право наслаждаться тѣмъ, что ему нравится, и смѣяться тому, что доставляетъ ему удовольствіе... („Чистосердечное разсужденіе“, пер. К. Вогака, „Любовь къ тремъ апельсинамъ“, 1914, № 4—6). Къ этому своеобразному возстановленію стариннаго жанра Гоцци подошелъ какъ будто случайно, желая помочь труппѣ Сакки и доказать Гольдони, что можно вызвать стеченіе публики даже всѣмъ извѣстной и безсодержательной дѣтской сказкой. При этомъ, однако, онъ сознавалъ, что „подъ хитроумнымъ покровомъ наивныхъ заглавій и сюжетовъ“, скрываются „внутреннія достоинства“, которыя и сдѣлали его фіабы пріемлемыми для художественно болѣе взыскательныхъ знатоковъ и цѣнителей. На этомъ внутреннемъ смыслѣ и достоинствѣ созданнаго имъ жанра Гоцци неоднократно останавливается въ своихъ писаніяхъ, объясняя тѣмъ самымъ свой художественный замыселъ.

„Изъ всѣхъ жанровъ, интересующихъ публику и удерживающихся на сценѣ, сказочный жанръ самый трудный... онъ никогда не будетъ производить впечатлѣнія, если не содержитъ величія, внушающаго уваженіе, чарующей и возвышенной тайны, внѣшней новизны, возбуждающей вниманіе, опьяняющаго краснорѣчія, философскихъ мыслей, выраженныхъ въ сентенціяхъ, остроумныхъ скачковъ увлекательной критики, діалоговъ, идущихъ отъ сердца, и, прежде всего, великаго колдовства и соблазна, которые *создаютъ обманчивую иллюзію*, такъ что для ума и души зрителей *невозможное кажется истиннымъ*“ (курсивъ нашъ). Этотъ сложный художественный и душевный аппаратъ фіабъ, по мнѣнію Гоцци, проглядѣли его литературные противники, а также подражатели; послѣдніе думали достигнуть того же впечатлѣнія, „довѣрившись необычайнымъ декораціямъ, превращеніямъ и

расхолаживающимъ буффонадамъ" Зато „они не поняли ни аллегорическаго смысла, ни остроумной сатиры нравовъ, ни значенія аппарата, ни веденія дѣйствія, ни его духа, ни его техники, ни того, въ чемъ внутренняя сила этого жанра."

Приведенные нами изъ „Записокъ" отрывки показываютъ глубоко сознательное отношеніе Гоцци къ основнымъ художественнымъ особенностямъ созданнаго имъ жанра. Онъ говоритъ здѣсь и о лирическомъ, эмоціональномъ („сердечномъ") паѳосѣ, о „возвышенныхъ" чувствахъ и образахъ, о риторическомъ великолѣпіи, онъ обращаетъ вниманіе на драматическую „технику", „веденіе" дѣйствія, сценическій „аппаратъ"; онъ занятъ мыслью о томъ, какими средствами представить на сценѣ таинственное и чудесное такъ, чтобы оно казалось реальнымъ и увлекало скептически настроенныхъ зрителей. Выдѣлить изъ перечисленныхъ самимъ Гоцци „элементовъ" его фіабъ искючительно тѣ, которые указываютъ на моральныя (тѣмъ болѣе, на общественныя) тенденціи, было бы крайне односторонне и несправедливо, если вспомнить все разнообразіе требованій къ своему искусству, выставленныхъ самимъ Гоцци. Именно въ своеобразномъ творческомъ соединеніи всѣхъ этихъ мотивовъ и тенденцій заключается художественная оригинальность венеціанскаго поэта.

Конечно, нельзя отрицать того, что иногда онъ выступаетъ въ роли моралиста. Но это черта, характерная не для него, а для всего XVIII вѣка. При этомъ лишь въ рѣдкихъ случаяхъ мы имѣемъ дѣло съ непосредственной моральной проповѣдью, съ самимъ Гоцци, какъ защитникомъ старой культуры, оберегающимъ традиціонныя религіозныя и моральныя цѣнности. Кажется, А. А. Гвоздевымъ исчерпаны почти всѣ наиболѣе значительные примѣры такого рода, встрѣчающіеся въ „фіабахъ" (въ „Счастливыхъ нищихъ", „Зеимѣ" и „Зеленой птичкѣ"). Остаются незатронутыми этими частичными указаніями лучшія и наиболѣе характерныя фіабы, тѣ, что всѣхъ болѣе опредѣлили наше представленіе объ этомъ жанрѣ: „Воронъ", „Король Олень", „Турандотъ", „Женщина-змѣя", „Зобеида", и „Голубое чудовище". Здѣсь моральная идея, если присутствуетъ, получила художественное воплощеніе: она погружена въ атмосферу возвышенныхъ лирическихъ чувствъ и настроеній, какъ это часто бываетъ у Кальдерона (напр. въ „Стойкомъ принцѣ"): братская любовь принца Дженнаро, самопожертвованіе Армиллы, нѣжность и горячая привязанность къ мужу Анжелики, неизмѣнная преданность прекрасной феи Керестани; возвышенныя героическія устремленія являются не въ формѣ проповѣди или общей моральной идеи: они воплощены въ индивидуальномъ поэтическомъ образѣ, въ его эмоціональной лирической ткани, и производятъ поэтому впечатлѣніе художественной завершенности. Быть можетъ Гоцци, изображая въ „Зеимѣ" невинную и прекрасную дочь стараго министра Панталоне, выросшую вдали отъ растлѣвающаго вліянія города, въ сельской простотѣ и добродѣтели, хотѣлъ создать тѣмъ самымъ примѣръ, достойный подражанія для легкомысленныхъ венеціанокъ, такъ же, какъ Руссо, мечтая о невинной дѣвѣ Жюли („Новая Элоиза"), взрощенной на берегахъ поэтическаго Женевскаго озера, создавалъ „чистѣйшей прелести чистѣйшій образецъ" въ примѣръ парижскимъ салоннымъ дамамъ; но какъ далеко отсюда до общественной сатиры, до сознательнаго подчиненія художественнаго творчества задачамъ моральной и политической проповѣди!..

Въ соединеніи возвышенныхъ лирическихъ, эмоціональныхъ переживаній, подымающихъ душу изъ реальнаго міра въ иную, болѣе поэтическую дѣйствительность, съ тѣмъ элементомъ фантастическаго и чудеснаго, который Гоцци считалъ „неискоренимой потребностью человѣческой души", и съ иронической игрой комическихъ масокъ, отражающихъ въ зеркалахъ разной кривизны развитіе серьезнаго дѣйствія и придающихъ ему характеръ веселой и легкой игры, именно въ этомъ соединеніи и заключается художественное своеобразіе сказочнаго жанра, созданнаго Гоцци. Элементы этого соединенія были исторически даны: лирическій паѳосъ—въ классической трагедіи и героической оперѣ, фантастическій элементъ—въ самомъ сказочномъ сюжетѣ, комическая рефлексія—въ веселой игрѣ масокъ импровизованной комедіи; Гоцци принадлежитъ своеобразное и творческое соединеніе этихъ

элементовъ. И правы были романтики, когда, не обращая вниманія на унаслѣдованныя отъ вѣка и уже отмирающія черты въ произведеніяхъ венеціанскаго графа и воспринимая въ нихъ только основную творческую мысль, то новое, живое и способное къ развитію, что было въ этомъ жанрѣ, они говорили о фіабахъ Гоцци, какъ о ступени на пути къ „комедіи чистой радости". *)

Психологическихъ источниковъ этой комедійной стороны творчества Гоцци нужно искать, конечно, не въ мистическомъ чувствѣ жизни, какъ это дѣлали романтическіе критики, начиная съ Поля де-Мюссэ, но въ другомъ направленіи его духовной личности, о которомъ не всегда достаточно ясно говорилось въ критикѣ позитивной. Въ своихъ „Запискахъ" Гоцци часто говоритъ объ особомъ „инстинктѣ", ему присущемъ, „неизмѣнномъ, безразличномъ и всегда смѣющемся надъ событіями, которымъ подверженъ родъ человѣческій". Тѣ смѣшныя случайности и непредвидѣнныя странности (contratempi), которыми полна была, по его разсказамъ, его жизнь, свидѣтельствуютъ о дѣйствительно комическомъ воспріятіи явленій внѣшняго міра, объ отношеніи къ жизни, какъ къ веселому и запутанному зрѣлищу. Изображаетъ ли Гоцци существованіе своихъ родныхъ въ старинномъ разрушающемся дворцѣ, этомъ „госпиталѣ поэтовъ", разсказываетъ ли о переѣздѣ этихъ родныхъ на дачу, съ чадами и домочадцами, собаками и кошками, какъ „труппы странствующихъ комедіантовъ", описываетъ ли міръ ростовщиковъ и адвокатовъ, или маленькій закулисный мірокъ труппы Сакки, съ его интригами, романами, профессіональной завистью, семейными трагедіями и „бурями въ стаканѣ воды", или „наслаждается, сидя въ кафэ и слушая разныя рѣчи, анатомированіемъ различныхъ характеровъ и физіономій, произносящихъ эти рѣчи"—вездѣ онъ относится къ жизни съ

*) Анализъ художественныхъ элементовъ фіабъ здѣсь, по необходимости, суммарный, болѣе подробно нами развитъ въ спеціальной работѣ о Гоцци и нѣмецкихъ романтикахъ, подготовленной къ печати, откуда краткое извлеченіе было напечатано въ № 1 „Апельсиновъ" за 1916 г. подъ заглавіемъ „Комедія чистой радости".

комической точки зрѣнія, какъ прирожденный насмѣшникъ и пародистъ; и даже свои „Мемуары" онъ справедливо называетъ „полной, правдивой и подлинной комедіей моей природы и моего характера". Въ этомъ „всегда смѣющемся инстинктѣ" прирожденнаго комика мы видимъ одинъ изъ душевныхъ источниковъ художественнаго творчества Гоцци; другой открывается намъ въ его любви къ традиціоннымъ историческимъ цѣнностямъ въ области религіи, морали и быта, цѣнностямъ, восходящимъ къ религіознымъ основамъ жизни, а потому абсолютнымъ. Поэтому для насъ графъ Карло Гоцци—не консерваторъ-аристократъ, въ своемъ подпольѣ безсильно злобствующій на новую, торжествующую жизнь, а одинъ изъ отдаленныхъ предшественниковъ романтизма въ самый неромантическій вѣкъ, въ вѣкъ раціонализма, и въ этомъ мы видимъ его историческое значеніе.

В. ЖИРМУНСКІЙ.

ЕВРИПИДЪ ВЪ РУССКОМЪ ПЕРЕВОДѢ.

Еврипидъ—парадоксальнѣйшій изъ древнихъ поэтовъ. Чистота линій, ясность очертаній, „гармоническое соединеніе формы съ содержаніемъ", которое мы усвоили еще въ наши гимназическіе годы, какъ обязательное свойство всего античнаго наслѣдія, это понятія, которыя мы должны отбросить при чтеніи самаго романтическаго и самаго разсудочнаго изъ греческихъ поэтовъ.

Отстоявшаяся форма построенія трагедіи была Еврипиду частью недоступна, частью враждебна. Онъ ломалъ ее, искажалъ почти пародировалъ, дразня недоброжелательныхъ аѳинянъ новизною своихъ художественныхъ и нехудожественныхъ пріемовъ. Подобно риторамъ, бравшимся доказать что угодно о какомъ угодно предметѣ, онъ писалъ трагедіи на „заданныя темы", превращая вѣнчаннаго Эсхиломъ Ореста въ жалкаго убійцу и предателя, изъ трагической Электры Софокла дѣлая неврастеничную мѣщанку съ характеромъ вѣдьмы, изъ ослѣпительной Гомеровской Елены—безстыдную и продажную женщину. И даже образъ Ипполита, чистоты кристальной и воистину чудодѣйственной, послужилъ Еврипиду для того, чтобы тѣмъ сильнѣе посрамить нелюбезную ему Афродиту. И тѣмъ не менѣе Ипполитъ, Медея, Ифигенія,

образы самые потрясающіе, которые знаетъ міръ, созданы именно этимъ „трагичнѣйшимъ изъ трагиковъ", какъ называлъ Еврипида уже Аристотель; и тѣмъ не менѣе этому разрушителю суждено было созидать и выковывать новыя формы. Ему подражала новая греческая комедія*), которая черезъ Плавта и Теренція была воспринята въ новое время Шекспиромъ и особенно Мольеромъ. Давъ зарожденіе комедіи интриги, онъ обусловилъ постоянную трактовку избранныхъ имъ сюжетовъ вплоть до „The importance of being Earnest" Уайльда. Еврипидъ—осень греческой трагедіи; истлѣвшіе листья дали послѣ короткой зимы тучную почву для разнообразныхъ и сильныхъ побѣговъ.

Театру, который возьмется за постановку Еврипида, предстоитъ не простая задача. Не только гуломъ трагическаго паѳоса должны исполниться души зрителей, но и пронзительными криками его мятежныхъ и неусыпныхъ мыслей.

Въ самомъ дѣлѣ, если средоточіемъ Эсхиловой драмы является *хоръ*, соотношеніе котораго съ актеромъ и должно быть положено въ основу всякой постановки Эсхила, если въ трагедіи Софокла царитъ *актеръ* и напряженная борьба дѣйствующихъ лицъ, то Еврипидъ прежде всего не позволяетъ намъ забыть *автора*. Его голосъ слышенъ изъ-подъ маски актера и, по прихоти творца, фехтуютъ его герои софизмами на подобіе голодныхъ философовъ Лукіана. Намеки на современность, вызовы пр тивъ боговъ и ходячей морали, обращаемые прямо или косвенно къ публикѣ, создаютъ постояннымъ своеобразнымъ расшатываніемъ иллюзіи особую и острую связь съ „зрительнымъ заломъ" поэта-мыслителя, волнуемаго вопросами никогда не старыми.

Полное знакомство съ Еврипидомъ дадутъ намъ переводы И. Ѳ. Анненскаго, выпускаемые Собашниковыми въ шести томахъ. **) Это будетъ достойнымъ продолженіемъ послѣ не-

*) Ср. мою замѣтку о Менандрѣ, „Любовь къ тремъ апельсинамъ" 1914 года, кн. 3.

**) Театръ Еврипида. Переводъ со введеніями и послѣсловіями И. Ѳ. Анненскаго. Подъ редакціей и съ комментаріемъ Ѳ. Ф. Зѣлинскаго Томъ I. Москва, 1916, стр. 406. Ц. 3 р. 50 к.

давно законченнаго изданія Софокла. Имя переводчика является ручательствомъ въ высокомъ поэтическомъ достоинствѣ перевода, имя Ѳ. Ф. Зѣлинскаго, взявшаго на себя редактированіе переводовъ—въ безупречной научной цѣнности незавершеннаго труда покойнаго поэта.

Первый томъ даетъ, кромѣ знаменитыхъ „Вакханокъ", такой перлъ, какъ „Алкеста", и чрезвычайно характерныя для Еврипида вещи—„Адромаху" и „Гекубу". Но подробнѣе я хотѣлъ бы поговорить о нихъ уже по выходѣ въ свѣтъ всѣхъ шести томовъ, которые должны появиться въ теченіи двухъ ближайшихъ лѣтъ.

СЕРГѢЙ РАДЛОВЪ.

„СТОЙКІЙ ПРИНЦЪ" КАЛЬДЕРОНА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

II *)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИДЕЯ ПОСТАНОВКИ.

Основное содержаніе „Стойкаго Принца"—не въ сложномъ драматическомъ конфликтѣ и не въ трагическомъ столкновеніи страстей, а въ постепенномъ развитіи лирическаго чувства, въ ростѣ и напряженіи чисто эмоціональнаго паѳоса. Это эмоціональное содержаніе драмы опредѣляется религіознымъ чувствомъ инфанта Фернандо Португальскаго, „стойкаго принца", страдающаго за Христову вѣру. Отъ благороднаго воодушевленія рыцаря, борца за правду Божію, онъ переходитъ постепенно къ религіозному сознанію мученика, отрекающагося отъ личнаго счастья, до конца принимающаго страданіе и униженіе въ этомъ мірѣ, чтобы прославить свой народъ и возвеличить „свѣтъ Христовой вѣры". Въ каждомъ изъ большихъ монологовъ Фернандо, съ каждой ступенью развитія его мученій, его отреченія отъ жизни, совершается передъ нами его просвѣтлѣніе, пока, наконецъ, онъ не является зрителю въ вѣнцѣ мученика и спасителя, „сотэра", христіанской Сеуты, въ одномъ изъ

*) Гл. I см. въ кн. 1-ой—1916 г. „Любовь къ тремъ апельсинамъ".

храмовъ которой, сохраненныхъ его стойкостью и терпѣніемъ, онъ и будетъ покоиться, какъ хранитель города. Это основное религіозное чувство драмы окружено цѣлымъ кольцомъ другихъ чувствъ, въ которыхъ оно видоизмѣняется и варьируется: чувствомъ любви къ родинѣ, совершающей свой долгъ религіознаго служенія, аристократическимъ самосознаніемъ рыцаря, исполняющаго работу Господню. И все это погружено въ особенную, Кальдероновскую атмосферу лирическаго экстаза и солнечныхъ словъ, свѣтлой любви и нѣжности, атмосферу „воздушную и пропитанную утренней зарей", по словамъ Августа Шлегеля, и выражается поэтически въ той яркости звуковъ и красокъ, которая особенно замѣтна въ другомъ, побочномъ дѣйствіи драмы—въ изображеніи любви инфанты Фениксъ и молодого начальника фесской арміи Мулея.

Разнообразіе лирическихъ размѣровъ у Кальдерона (соннеты, октавы, квинтильи), музыкальность его стиха, обиліе экзотическихъ, яркихъ и трепетныхъ образовъ и сравненій, остроумно и искусственно построенные діалоги, большіе лирическіе монологи—все это съ очевидностью показываетъ, какъ неправильно было бы трактовать эту драму реалистически. Для эмоціональнаго паѳоса Кальдерона нужно искать особенныхъ красокъ и сочетаній линій, своеобразныхъ жестовъ и звуковъ, чтобы не пропали отъ неожиданнаго противорѣчія съ внѣшней обстановкой эти лирическія богатства, чтобы въ ней нашло себѣ соотвѣтствующее воплощеніе это поэтическое содержаніе.

Въ спектаклѣ 23 апрѣля 1915 года Александринскій театръ осуществилъ одну изъ попытокъ новыхъ режиссеровъ и новыхъ театральныхъ живописцевъ подыскать формы и краски, движенія и звуки, которые символически выражали бы душевное содержаніе, заключенное въ драматическомъ дѣйствіи, которые были бы художественной *плотью*, до конца соотвѣтствующей *душѣ* поэтическаго произведенія. Задачей режиссера и художника не было внѣшнее правдоподобіе, воспроизведеніе реальныхъ подробностей дѣйствительной жизни; они сознательно не задавались и другою цѣлью—возстановить ту историческую обстановку, въ которой происходило

дѣйствіе, создать видѣніе „старой Испаніи": такимъ образомъ они избѣгли соблазна, который представляетъ историческій этнографизмъ на сценѣ. Только то казалось пригоднымъ для постановки, что могло воплотить основное лирическое настроеніе Кальдероновской драмы: игра актеровъ, ихъ декламація и костюмы, гримъ, движенія и жесты и, вмѣстѣ съ тѣмъ, та внѣшняя обстановка, въ которой развивается дѣйствіе,—все должно было стать выраженіемъ душевнаго содержанія драмы. Художественно воспріимчивый зритель долженъ былъ бы относиться къ обстановкѣ сцены, какъ къ картинѣ, къ музыкѣ словъ, какъ къ симфоніи, ко всему представленію въ цѣломъ—какъ къ театральному зрѣлищу, воплощающему внутреннее содержаніе драматическаго произведенія въ подходящей и дѣйственной формѣ, подчиненной законамъ особаго порядка, законамъ театра.

Здѣсь любопытно отмѣтить своеобразіе техники режиссера: онъ не впадаетъ въ послѣдовательный психологизмъ Макса Рейнхарда, у котораго, дѣйствительно, вся внѣшняя сторона театральнаго дѣйствія, вплоть до эффектовъ освѣщенія, мѣняется и развивается съ мелочной послѣдовательностью, соотвѣтственно внутреннему ходу душевной драмы. Постановка Мейерхольда создаетъ для драматическаго произведенія абстрактную раму, дающую основной тонъ, основное настроеніе всего дѣйствія. Эта художественная схема черезъ всѣ дѣйствія не мѣняется; измѣняются лишь отдѣльныя детали, какъ бы гармоническіе тоны, намѣчающіе соотвѣтственныя различія отдѣльныхъ моментовъ дѣйствія. На этомъ общемъ и обобщающемъ фонѣ, чрезвычайно скромномъ, замѣняющемъ подробности намеками и ясное—недосказаннымъ, дано первенствующее мѣсто актеру, который призванъ здѣсь развить всѣ тонкости своего искусства. Но актеръ, на себя одного принявшій всю тяжесть эмоціональнаго содержанія драмы, уже не можетъ быть только чтецомъ, произносящимъ свою роль по избитымъ правиламъ риторической декламаціи, быть можетъ подходящей для историческихъ драмъ гр. Алексѣя Толстого, но совершенно не соотвѣтствующей лирической напѣвности Кальдероновскихъ строфъ; онъ долженъ явить

себя воистину „лицедѣемъ“, „жонглеромъ“, призваннымъ воплотить художественное видѣніе поэта-драматура въ самомъ звукѣ своего голоса, въ позахъ и движеніяхъ, въ жестѣ и костюмѣ.

Если постановка отказывается служить обычной цѣли правдоподобія и ставитъ своей задачей воплощеніе въ художественныхъ образахъ и формахъ внутренняго содержанія драматическаго произведенія, тогда весь театральный аппаратъ и все, происходящее на сценѣ, неизбѣжно пріобрѣтаетъ оттѣнокъ театральной иллюзорности. Передъ созерцающими дѣйствіе режиссеръ создаетъ своеобразное театральное зрѣлище, художественное видѣніе, фантастическій сонъ, который настраиваетъ зрителя соотвѣтственно основному характеру драматическаго произведенія. Зрителю не даютъ забыть, что передъ нимъ—только абстрактная художественная схема, только сочетаніе образовъ, выводящее его изъ дѣйствительнаго міра въ особый міръ великолѣпныхъ видѣній, рожденныхъ волей драматурга-поэта и воспроизведенныхъ творческимъ проникновеніемъ художника и режиссера. Таково значеніе не измѣняющейся декоративной рамки, изображающей покои роскошнаго стариннаго дворца, въ которыхъ происходитъ театральное представленіе. Такова роль статистовъ, на глазахъ у зрителя мѣняющихъ декораціи, зажигающихъ свѣчи, закрывающихъ переноснымъ занавѣсомъ перемѣну декораціи, которая происходитъ на сценѣ, и объявляющихъ о наступленіи перерыва. Таково, хотя и въ нѣсколько иномъ смыслѣ, значеніе просценіума, выдвинутаго въ зрительный залъ, на которомъ то весело кривляются шуты, то перебрасываются страстными репликами влюбленные Фениксъ и Мулей, то медленно проходитъ призракъ „стойкаго принца“ съ зажженою свѣчою. Выходя на просценіумъ, актеръ внезапно выступаетъ изъ сценической рамки, становится видимымъ не въ двухъ измѣреніяхъ картины, а въ трехъ—дѣйствительной жизни, со всѣхъ сторонъ, и этимъ контрастомъ еще больше подчеркивается иллюзорность того, что происходитъ на самой сценѣ.

Такимъ образомъ, новая постановка требуетъ отъ зрителя прежде всего и главнымъ образомъ воспріятія театральнаго произведенія, какъ художественнаго зрѣлища. Своеобразное художественное содержаніе драмы Кальдерона ищетъ выраженія въ художественной формѣ театральнаго дѣйствія и во всѣхъ живописныхъ, музыкальныхъ и поэтическихъ впечатлѣніяхъ, подчиненныхъ и служащихъ искусству театра.

VICTOR.

БАБУШКА „ВАМПУКИ—НЕВѢСТЫ АФРИКАНСКОЙ“.

Кто бы могъ подумать, что у „Вампуки“, этой образцовой во всѣхъ отношеніяхъ оперы, была бабушка? Родная бабушка! А между тѣмъ—фактъ: бабушка существовала. Сіе обстоятельство указываетъ, съ одной стороны, конечно, на древность рода „Вампуки“, но съ другой — наводитъ на печальныя размышленія, какъ все не ново подъ луной. Не рождаются больше Венеры изъ пѣны морской, а чинно и благородно происходтяъ отъ законнѣйшихъ своихъ предковъ.

Бабушкѣ, правда, не повезло такъ, какъ внучкѣ: ее удостоили напечатанія въ театральномъ журналѣ, но музыки къ ней никто не сочинялъ, и на сценахъ она не ставилась, и лавровъ успѣха не пожинала. Напрасно, однако, ее забыли.

Въ годъ семидесятилѣтія съ момента ея появленія въ журналѣ мы рѣшили извлечь бабушку изъ мрака забвенія, и тѣмъ самымъ отпраздновать ея скромный юбилей.

Въ театральномъ журналѣ, который издавали Песоцкій и Межевичъ, въ „Репертуарѣ и Пантеонѣ“ 1846 г., т. 16, кн. 12, стр. 585—604, нѣкто г. Жулевистовъ въ отдѣлѣ „Юмористика“ напечаталъ:

ТОРЖЕСТВО СУПРУЖЕСКОЙ ВѢРНОСТИ, ИЛИ МЕКСИКАНЦЫ ВЪ ЛАПЛАНДІИ.

Оперное либретто, составленное по новѣйшимъ образцамъ и въ самомъ модномъ вкусѣ.

Большая героическая опера, съ хорами, танцами, фейерками, коннымъ и пѣшимъ сраженіями, борьбою, кулачнымъ

боемъ, катаньемъ на конькахъ, ристаніемъ въ колесницахъ, метаніемъ диска, воловьей травлей, пожаромъ, разрушеніемъ цѣлой области, и вообще украшеннная великолѣпнымъ спектаклемъ.

ДѢСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Шагабагамъ Балбалыкумъ, владѣтель необитаемаго острова.
Принцесса Брамбилла, его супруга.
Кавалеръ Бонавентура.
Минерва (Паллада то жъ).
Вѣстникъ.
Воины.
Народъ.
Тѣлохранители.
Игры
Смѣхи } спутники Минервы (Паллады то жъ).
Жители обоего пола.

Вся опера въ четырехъ дѣйствіяхъ. Она столь же безсмысленна, какъ и „Вампука“. Хоръ въ первомъ дѣйствіи поетъ совершенно такъ же, какъ многіе оперные хоры, какъ и въ „Вампукѣ“. Наиболѣе характернымъ въ смыслѣ сходства семейнаго представляется дѣйствіе третье. Приводимъ его цѣликомъ.

Дѣйствіе третье.

Часть сада. На аван-сценѣ дворцовая терраса.

Явленіе I.

Кавалеръ Бонавентура (въ плащѣ и со шпагою, играетъ на лютнѣ).

Долго я, долго, ахъ долго, и долго, и долго,
Долго во мракѣ ночномъ я блуждаю подъ окнами милой;

Явленіе II.

Тѣ же и воины (показываются изъ-за угла и потомъ, крича во все горло).

Тише, тише, не шумите,
Осторожнѣй подходите.
(Считая паузы).
Разъ, два, три, четыре,
Разъ, два, три, четыре.
Не зѣвайте,
Нападайте,
Ну, дружнѣй,
Ну, смѣлѣй!
Разъ, два, три, четыре.
Безполезно промедленье,
Въ бѣгствѣ онъ найдетъ спасенье.
(Не трогаясь съ мѣста, и какъ можно хладнокровнѣе)
Схватите,
Вяжите,
Влеките,
Тащите.
Мы побѣдили
И удивили
Весь міръ храбростью своей.
(Во всю глотку).
Тише, тише, не шумите,
Осторожнѣй подходите, и т. д.
(Между тѣмъ кавалеръ Бонавентура, замѣтя эту толпу ротозѣевъ, въ постыдный обратился бѣгъ).

Хоръ.

О, ярость, онъ скрылся отъ насъ!
Пойдемъ, пойдемъ за нимъ сейчасъ!
(Не трогаясь съ мѣста).
Бѣгите, бѣгите, бѣгите!
Схватите, схватите, схватите, вяжите,
Вяжите, вяжите, держите!
Безполезно промедленье,

Въ бѣгствѣ онъ найдетъ спасенье!
Пойдемъ за нимъ, пойдемъ сейчасъ,
Пойдемъ, пойдемъ за нимъ сейчасъ.
Пойдемъ сейчасъ,
Пойдемъ сейчасъ—
Вотъ мы ушли!
Ушли отсель!
(Во все горло) Здѣсь тихо все!
Нѣтъ никого!
Рѣшительно.
(Медленно уходятъ).

Въ четвертомъ дѣйствіи вносятъ умирающаго Шагабагама. Его дуэтъ съ Брамбиллой. Появляется Минерва и „оживляетъ" Шагабагама. Прибываетъ Вѣстникъ и объявляетъ о побѣдѣ. Брамбилла и Шагабагамъ поютъ:

Вотъ блаженства,
Совершенство!
Совершенство Вотъ блаженства!
Вотъ блаженства Совершенство!
И согласья вотъ примѣръ.

Заканчивается опера общимъ хоромъ и балетомъ.

Какъ видимъ, по приведенному третьему дѣйствію, г. Жулевистовъ понималъ свое дѣло—написать пародію на стиль оперныхъ либретто. Сравните конструкцію его съ конструкціей „Вампуки", содержаніе которой, въ виду извѣстности, не считаемъ нужнымъ приводить, и вы увидите поразительное фамильное сходство. Остается только подставить имена... Шаржъ у г. Жулевистова грубѣе, стройности меньше. Но вѣдь это бабушка, прародительница „Вампуки"! Гдѣ же ей, старушкѣ, угнаться было за молодыми.

Возстановивъ справедливость, почтимъ ея память вставаніемъ и чтеніемъ указанныхъ тома и книжки журнала „Репертуаръ и Пантеонъ".

ЗЕРЕФЕРЪ.

СТУДІЯ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА.

(1916—1917).

Основные предметы изученія.

I. Изученіе техники сценическихъ движеній.

NB Для работающихъ въ Студіи необходима изощренность въ танцахъ, музыкѣ, легкой атлетикѣ и фехтованіи (руководитель Студіи укажетъ тѣхъ мастеровъ, кто хорошо сумѣетъ обучить техникѣ этихъ искусствъ). Рекомендуемые виды спорта: лаунъ-тенисъ, метаніе диска, парусный спортъ.

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

III. Основные принципы сценической техники импровизованной итальянской комедіи (commedia dell' arte).

IV. Примѣненіе въ новомъ театрѣ традиціонныхъ пріемовъ театральныхъ представленій XVII и XVIII вѣковъ.

NB (къ III и IV). Установленіе формальнаго канона опирается на условія не школьно-догматическаго, но генетическаго изученія традиціонныхъ формъ, и всякій уклонъ къ безжизненно-академическому эпигонству считается явленіемъ вреднымъ.

V. Музыкальное чтеніе въ драмѣ.

NB Въ виду отъѣзда изъ Петрограда руководителя этого класса М. Ф. Гнѣсина предметъ этотъ временно выпадаетъ изъ программы Студіи.

Темы собесѣдованій *).

■ Миметизмъ, его низшая ступень (подражаніе безъ творческой идеализаціи), его высшая идея (маска), его глубочайшіе изломы (гротескъ—комическій, трагическій, траги-комическій).

■ Анализъ пріемовъ игры въ связи съ характеристиками выдающихся актеровъ и разсмотрѣніемъ особенностей тѣхъ театральныхъ періодовъ, когда актеры эти лицедѣйствовали.

NB Принявъ эстетически необходимое требованіе всякаго искусства, чтобы *матеріалъ* художественнаго произведенія какъ бы выражалъ свое согласіе на принятіе придаваемыхъ ему художникомъ формъ, и отмѣчая какъ обязательное условіе сцены, чтобы актеръ являлъ свое искусство лишь *въ техникѣ*, преломляя въ игрѣ своей элементы даннаго въ его распоряженіе матеріала *особенными пріемами*, сообразованными съ особенностями человѣческаго тѣла и человѣческаго духа,—указываемъ, что рядомъ съ обработкой матеріала (на пути къ совершенствованію тѣлесной гибкости) актеръ долженъ какъ можно скорѣе познать свое лицо гистріона-художника. Для того, чтобы руководитель могъ вѣрно угадывать тончайшіе капризы творящаго на сценической площадкѣ актера, занятаго опредѣленіемъ своего амплуа, всякій работающій въ Студіи долженъ въ теченіе перваго же мѣсяца (не позже) записать своего рода curriculum vitae, гдѣ авторъ вспоминаетъ всѣ случаи своего лицедѣйства въ дѣтскіе и юношескіе дни любительства и въ дни сознательнаго профессіонализма (кому далось въ немъ пребывать) и гдѣ авторъ опредѣляетъ свое театровоззрѣніе, какимъ оно было прежде и каково оно теперь.

■ Анализъ драматическихъ произведеній русскаго театра 30-хъ и 40-хъ годовъ XIX вѣка (Пушкинъ, Гоголь, Лермонтовъ).

■ Роль Балагана въ судьбѣ театральныхъ нововведеній (Мольеръ, Шекспиръ, Гофманъ, Л. Тикъ, Пушкинъ, Гоголь, А. Ремизовъ, А. Блокъ...).

■ Циркъ и театръ.

■ Графъ Карло Гоцци и его театръ.

---

*) Всѣ темы собесѣдованій берутся стянутыми къ одной задачѣ: выяснить самодовлѣющую цѣнность *театральныхъ* элементовъ въ *искусствѣ театра*.

■ Испанскій театръ.

■ Условные пріемы индусской драмы (Калидаса).

■ Особенности сценической площадки и пріемовъ игры на японскихъ и китайскихъ театрахъ.

■ Разсмотрѣніе новѣйшихъ театральныхъ теорій (Э. Г. Крэгъ, Вс. Мейерхольдъ, Н. Н. Евреиновъ, Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій, М. Ф. Гнѣсинъ, Ж. Далькрозъ).

■ Роль режиссера и художника въ театрѣ.

■ О программахъ театральныхъ школъ (проэкты А. Н. Островскаго. С. Юрьева, Воронова, Озаровскаго и др.).

■ Театръ и корабль (къ вопросу о дисциплинѣ).

NB Руководителемъ Студіи и выступающими референтами объявляются необходимыя пособія, изученіе которыхъ обязательно въ предѣлахъ указанныхъ сроковъ. Журналъ при Студіи („Любовь къ тремъ апельсинамъ. Журналъ Доктора Дапертутто")—пособіе безусловно необходимое.—Для работающихъ въ Студіи обязательно посѣщеніе всѣхъ занятій.— Работающіе въ Студіи должны быть во всякій моментъ готовы къ занятіямъ повѣрочнымъ, происходящимъ періодически.

Желающіе вступить въ составъ Студіи въ учебномъ году 1916—1917 будутъ группироваться такъ:

1) пребывавшіе въ составѣ Студіи въ теченіе прошедшихъ учебныхъ годовъ и не получившіе аттестатовъ объ окончаніи курса; *)

2) впервые вступающіе въ составъ Студіи.

Всѣмъ лицамъ этихъ двухъ группъ при вступленіи предлагается испытаніе.

Къ испытанію не допускаются тѣ изъ лицъ первой группы, которые: а)не прошли стажа по усмотрѣнію руководителя Студіи, б) своевременно не представили curriculum vitae и в)

*) Только тотъ можетъ считаться закончившимъ свое сценическое образованіе въ Студіи Вс. Э. Мейерхольда, кто имѣетъ свидѣтельство объ окончаніи курса въ Студіи Вс. Мейерхольда за подписью Директора и съ печатью, разрѣшенной въ законномъ порядкѣ, музыкально-драматической школы Вс. Э. Мейерхольда (Студія Вс. Э. Мейерхольда).

чья работа отмѣчена цѣлымъ рядомъ отступленій отъ основныхъ задачъ Студіи.

Лица первой группы приглашаются имѣть личное объясненіе съ руководителемъ Студіи Вс. Э. Мейерхольдомъ, условившись предварительно по телефону (532—88) о днѣ и часѣ свиданія.

Лица второй группы присылаютъ письмо (по адресу: Изм: п., 6 рота, 8, Петроградъ, Вс. Э. Мейерхольду) о желаніи своемъ явиться на пріемное испытаніе, означивъ въ письмѣ имя, отчество и фамилію, и приложивъ свой адресъ, по которому своевременно будетъ прислано извѣщеніе о днѣ, часѣ и мѣстѣ пріемнаго испытанія.

Получившій званіе комедіанта Студіи вступаетъ въ новый курсъ безъ испытанія.

Допущенные къ испытанію должны показать:

а) степень музыкальности (играющій на какомъ-нибудь инструментѣ долженъ сыграть, поющій—спѣть);

б) степень тѣлесной гибкости (гимнастическое или акробатическое упражненіе; отрывокъ изъ пантомимы съ акробатическими трюками ex improviso).

в) миметическія способности (сыграть сцену безъ словъ на только-что заданную тему; mise en scène будетъ установлена, основные пріемы показаны руководителемъ Студіи);

г) ясность дикціи (чтеніе à livre ouvert);

д) познанія въ теоріи стихосложенія;

ж) познанія (если таковыя имѣются) въ другихъ областяхъ искусствъ (живопись, скульптура, поэзія, танецъ) и свои сочиненія, если таковыя есть;

з) знакомство съ исторіей драмы въ предѣлахъ гимназическаго курса (отвѣты на вопросы).

Тѣмъ, кому болѣзненная застѣнчивость помѣшаетъ показать себя на пріемномъ испытаніи, будетъ предложено вступить въ составъ Студіи условно, на одинъ мѣсяцъ въ теченіе котораго вступившій можетъ показать свой сценическій матеріалъ на такъ называемыхъ пробныхъ урокахъ

Работающій въ Студіи считается: 1) на испытаніи (1-й мѣсяцъ), 2) въ обученіи (1-й мѣсяцъ и всѣ послѣдующіе).

Находящійся въ обученіи становится комедіантомъ послѣ того, какъ сдастъ рядъ повѣрочныхъ испытаній, по заранѣе установленной программѣ, и послѣ того, какъ, вообще, пройдетъ стажъ по усмотрѣнію руководителя Студіи.

Пребываніе въ Студіи не ограничивается опредѣленнымъ временемъ. Однако періодически составъ Студіи разгружается исключеніемъ тѣхъ, чья работа перестаетъ быть въ планѣ Студіи.

Комедіанту, признанному способнымъ къ исключительнымъ артистическимъ достиженіямъ, можетъ быть предложено вступленіе въ ряды организаціонныхъ силъ созидаемаго театра.

Несовмѣстимо съ пребываніемъ въ Студіи:

1) участіе въ публичныхъ театральныхъ выступленіяхъ, не организованныхъ руководителемъ Студіи;

2) занятіе въ другихъ художественныхъ школахъ безъ вѣдома руководителя Студіи.

Занятія въ Студіи разбиты на часы, раздѣленные короткими перерывами. Входъ въ мастерскую возможенъ только въ перерывахъ. Опаздывающіе обязаны самостоятельно восполнять пробѣлы въ пріобрѣтаемыхъ знаніяхъ. При невозможности быть на работѣ обязательны извѣщенія по телефону, экстреннымъ письмомъ или телеграммой.

Въ виду того, что безпорядочное посѣщеніе занятій и опаздываніе къ нимъ нарушаетъ единство усвояемаго матеріала, частыя отсутствія и всякая, вообще, небрежность въ работѣ влечетъ устраненіе отъ работы въ Студіи (на время или навсегда).

Костюмъ, установленный для ежедневной работы, обязателенъ.

Обязательно бережливое отношеніе къ костюмамъ и предметамъ сцены, гдѣ бы они ни находились: на сценической площадкѣ или за кулисами.

Для куренія существуетъ особая комната. Телефонъ и буфетъ къ услугамъ участниковъ Студіи исключительно въ перерывахъ.

Постороннимъ, кромѣ лицъ, допускаемыхъ руководителемъ Студіи, входъ въ мастерскую открытъ только въ дни публичныхъ выступленій.

Распредѣленіе ролей, объявленное мэтромъ сцены (или съ его вѣдома авторомъ пьесы), обязательно.

Установленные художникомъ гримъ и матеріалы для него, костюмъ и предметы сцены принимаются безпрекословно. Никакія произвольныя замѣны не допускаются.

Незанятые въ строющейся пьесѣ непремѣнно присутствуютъ при работѣ, чтобы во всякій моментъ быть готовыми, по приглашенію мэтра сцены или автора пьесы, вступить на сценическую площадку.

Спектакли Студіи отличаются отъ обычныхъ занятій только присутствіемъ публики. Напряженное вниманіе къ стройности работы, быстрота смѣнъ и присутствіе на мѣстахъ одинаково обязательно въ обоихъ случаяхъ. Быстрота и точность появленія на мѣстахъ предъ выходомъ на площадку входятъ въ составъ игры. Оставленіе площадки въ время работъ или подготовки къ ней не допускаются.

При публичныхъ выступленіяхъ всѣ занятые въ пьесахъ должны быть готовы къ параду за полчаса до объявленнаго въ афишахъ начала спектакля.

Каждой пьесой руководитъ правящій, изъ числа незанятыхъ въ ней.

Распоряженія правящаго исполняются механически. Несогласія могутъ быть заявлены по окончаніи работы и въ присутствіи мэтра сцены.

Всѣ участники представленія и находящіеся за кулисами изъ не участвующихъ въ немъ занимаютъ мѣста, точно указанныя правящимъ, чтобы не стѣснять входовъ на площадку и выходовъ съ нея.

Средства Студіи (взносы участниковъ Студіи и поступленія по журналу) идутъ на плату: за 1) помѣщеніе, освѣщеніе, прислугу, 2) аккомпаніатору, 3) на убранства сценической площадки и на пріобрѣтеніе предметовъ сцены, 4) на расходы по изданію главнаго пособія (журнала „Любовь къ тремъ апельсинамъ“).

Участники Студіи вносятъ: ежемѣсячно по 10 р., кромѣ перваго мѣсяца, когда вносится 20 р. (сюда входитъ вступительный взносъ 10 р. и подписная плата на журналъ за текущій годъ) и кромѣ января, когда тоже вносится 20 р. (сюда входитъ такъ называемый монтировочный взносъ въ размѣрѣ 10 р. на организацію публичнаго выступленія участниковъ Студіи). Принятые на одинъ мѣсяцъ испытанія вносятъ только вступительную плату.

Занятія съ 1-го сентября по 1-е мая (по понедѣльникамъ, средамъ, пятницамъ и субботамъ) отъ 4—7 час. веч.

Адресъ руководителя Студіи—Всеволода Эмильевича Мейерхольда: Измаил. п., 6 рота, д. 8, кв. 5 (телефонъ 532—88).

Всѣ обращенія съ вопросами исключительно по адресу руководителя Студіи и по его телефону.

Отсутствующій въ этой книжкѣ отдѣлъ Хроника будетъ замѣненъ въ слѣдующемъ выпускѣ годовымъ обзоромъ за 1916 годъ.

Редакторъ-издатель Вс. Мейерхольдъ.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ. ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Петроградъ, **Изм. п., 6 рота, д. 8, кв. 5.**—Тел. 532-88.

Отдѣленіе журнала въ МОСКВѢ: Садовая, Земляной валъ, д. 31, кв. С. С. Игнатова. Тел. 80-26 (обращаться къ Сергѣю Сергѣевичу Игнатову, какъ къ представителю редакціи).

1. Не принятыя для журнала рукописи сохраняются три мѣсяца. Авторы могутъ получать ихъ обратно лично или доставлять на ихъ пересылку (заказной бандеролью) почтовыя марки.

2. При перемѣнѣ адреса подписчики благоволятъ присылать 40 коп.

СОДЕРЖАНІЕ КНИЖЕКЪ 1914 ГОДА:

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

Кн. 4-5. Отъ редакціи.—Александръ Блокъ. Карменъ.—Вольмаръ Люсциніусъ. Арлекинъ, пристрастный къ картамъ (Интермедія).—Графъ Карло Гоцци. Чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія возникновенія моихъ десяти театральныхъ сказокъ. Переводъ К. А. Вогака.—В. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, IV и V.—Глоссы Доктора Дапертутто къ „Отрицанію театра" Ю. Айхенвальда.—Влад. Княжнинъ. О нашемъ современникѣ—Аполлонѣ Александровичѣ Григорьевѣ (1822—1864—1914 гг.)—В. С. О книгѣ Гернгросса.—Открытое письмо авторовъ дивертисмента „Любовь къ тремъ апельсинамъ" А. А. Гвоздеву.—Нѣсколько словъ по поводу постановки лирическихъ драмъ Александра Блока „Незнакомка" и „Балаганчикъ" въ аудиторіи Тенишевскаго училища 7—11 апрѣля 1914.—Студія.—Хроника.—Книги, поступившія въ редакцію.

Кн. 6-7. Влад. Княжнинъ. Стихи о Петроградѣ.—В. И. Шухаевъ. Рисунокъ.—Ю. Бонди, Вс. Мейерхольдъ, Вл. Соловьевъ. Огонь (пьеса).—Графъ Карло Гоцци. Чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія возникновенія моихъ десяти театральныхъ сказокъ. Переводъ К. А. Вогака (продолженіе).—Базиліо Локателло. Игра въ приму. (Сценарій комедіи). Перевелъ Я. Блохъ.—Вл. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, VI, VII.—К. А. Вогакъ. О книгѣ Г. К. Лукомскаго—„Старинные театры".—А. М. Брянскій. Русскій Арлекинъ.—Московскіе театры: I. Зереферъ. Зимнее путешествіе въ нѣкоторые московскіе театры изъ Петрограда; II. Сергѣй Игнатовъ. Камерный театръ („Сакунтала", „Жизнь есть сонъ").—Студія.—Хроника.

Цѣна: книги 3—**50** коп.; книги 4—5—**75** коп.; 6—7—**75** коп.

Комплектъ журнала за 1914 годъ (имѣются въ самомъ ограниченномъ количествѣ) по цѣнѣ **8** руб. за комплектъ только въ конторѣ журнала.

СОДЕРЖАНІЕ КНИЖЕКЪ 1915 ГОДА:

Кн 1—2—3. Отъ редакціи.—Стихи: Александра Надеждина.—Влюбившійся въ себя самого или Нарциссъ. Интермедія на музыкѣ. (Переводъ В. К. Тредіаковскаго).—Несчастья Пульчинеллы, комедія изъ сборника Аннибале Серсале ди Казамарчано (предисловіе и переводъ Я. Н. Блоха).—Вл. Соловьевъ. Опытъ разверстки сцены ночи въ традиціяхъ итальянской импровизованной комедіи. Приложеніе: Схемы I, II, III, IV, V (исполнены А. В. Рыковымъ).—К. М. Миклашевскій. Объ акробатическихъ элементахъ въ техникѣ комиковъ dell'arte (справка).—Я. Н. Блохъ. Commedia della'rte въ новомъ энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза-Ефрона.—Докторъ Дапертутто. Сверчокъ на печи или у замочной скважины.—Вс. Мейерхольдъ Бенуа-режиссеръ.—В. С. Литературныя замѣтки—Студія I. (Къ 1-му вечеру Студіи II Классы: К. А. Вогака, Вс. Э. Мейерхольда, Вл. Н. Соловьева, С. М. Голубевой).—Хроника.—Книги, поступившія въ редакцію.—Обложка художника А. Я. Головина.

Кн. 4—5—6—7. Стихи: З. Гиппіусъ, К. Бальмонта, Дм. Крючкова, Магдалины Веригo, Юрія Верховскаго.—Титъ Маккъ Плавтъ. Близнецы (menaechmi), переводъ С. Радлова.—Братья-Соперники, комедія въ трехъ дѣйствіяхъ. Переводъ и вступительная статья Я. Блоха.—Вл. Лачиновъ. Гаспаръ Дебюро. Къ исторіи театра Funambules.—А. В. Р. О провинціанальныхъ циркахъ.—М. А. Жирмунскій. Комедіи Камоэнса.—Правдивая, но маловѣроятная исторія.—Вл. Н. Соловьевъ. Къ вопросу о теоріи сценической композиціи. Hoffmaniana, А. Р. „Безумный день, или Женитьба Фигаро" комедія въ 5 д. Бомарше, Камерный театръ (Москвы).—Студія.—Хроника. Обложка художника А. Я. Головина.

Кн. 1-я 1916 года: Л. Тикъ. Котъ въ сапогахъ, пер. Василія Гиппіуса. Стихи: А. Блока и Влад. Княжнина.—М. М. Жирмунскій. „Стойкій принцъ".—Сестры Гонкуръ. Театральныя пристрастія.—В. Жирмунскій.—Комедія чистой радости.—К. Миклашевскій. Нѣчто вродѣ рецензіи.—Хроника.—Студія. Книги, поступившія въ редакцію. Обложка А. Я. Головина.

Цѣна книгъ: 1-2-3, 4-5-6-7—1915 г. и кн. 1—1916 г. **1 р. 50 к.**

Отъ Отдѣла Воздушнаго Флота.

Большое развитіе воздушной фотографіи заставляетъ озаботиться изготовленіемъ значительнаго количества фотографическихъ аппаратовъ, для которыхъ нужны объективы.

Такъ какъ для воздушной фотографіи необходимы спеціальные объективы, не изготовляющіеся въ Россіи, и получить которые въ настоящее время изъ-за границы крайне затруднительно, то Отдѣлъ Воздушнаго Флота обращается ко всѣмъ учрежденіямъ и частнымъ лицамъ съ просьбой предоставить имѣющіеся въ ихъ распоряженіи фотографическіе объективы, удовлетворяющіе условіямъ, указаннымъ ниже въ примѣчаніи, на нужды нашей авіаціи.

Отдѣлъ Воздушнаго Флота надѣется, что обращеніе его встрѣтитъ самое горячее сочувствіе среди всѣхъ русскихъ людей, жаждущихъ побѣды надъ нашимъ врагомъ, и поможетъ успѣшно справиться съ крайне нужнымъ и спѣшнымъ изготовленіемъ аппаратовъ для цѣлей воздушной фотографіи.

Списки учрежденій и лицъ, пожертвовавшихъ объективы, будутъ съ благодарностью объявлены въ печати. Не могущимъ же предоставить ихъ безвозмездно Отдѣлъ Воздушнаго Флота уплатитъ стоимость принятыхъ отъ нихъ объективовъ.

Примѣчаніе: Жертвуемые объективы, отдѣльно или вдѣланные въ камеры, просятъ направлять: въ Отдѣлъ Воздушнаго Флота, Петроградъ, Офицерская улица 35, и мѣстные Комитеты по сбору пожертвованій на воздушный флотъ ВЫСОЧАЙШЕ учрежденнаго Особаго Комитета по усиленію военнаго флота на добровольныя пожертвованія.

Объективы должны удовлетворять слѣдующимъ условіямъ: 1) имѣть фокусное разстояніе 18—40 сантим.: 2) имѣть свѣтосилу 1: 3, 5—63, 3) быть слѣдующихъ типовъ и фирмъ: БУШЪ-Омнары, ГЕРЦЪ: Целлоры, Пангары и Дагмары, КРАУСЪ: Тессары, РОДЕНШТОКЪ—Эйринары, РОССЪ — Гомоцентрики и Телецентрики и Икспрессы, ФОХТЛЕНДЕРЪ—Геліары и Коллинеары, ЦЕЙССЪ—Тессары и Протары.

СТУДІЯ ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

(1916—1917).

Изученіе техники сценическихъ движеній.

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

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

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

Для разъясненій телефонъ 532-88 (Мейерхольдъ).

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

ЗАНЯТІЯ СЪ 1-го НОЯБРЯ ПО 1-е МАЯ.

Адресъ руководителя: Измайл. пр., 6 рота, д. 8, кв. 5.

ИМПЕРАТОРСКОЕ Общество Ревнителей Исторіи, издало художественно исполненный академикомъ живописи А. Маковскимъ портретъ ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА НАСЛѢДНИКА ЦЕСАРЕВИЧА и ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ АЛЕКСѢЯ НИКОЛАЕВИЧА въ походной формѣ съ Георгіевской медалью.

Цѣна портрета (разм. $15^3/_4 \times 11^3/_4$ верш.), исполненнаго способомъ гравюрой меццотинто, съ пересылкою и упаковкою, **ТРИ РУБЛЯ.**

Требованія и деньги просятъ адресовать въ канцелярію ИМПЕРАТОРСКАГО Общества Ревнителей Исторіи: **Петроградъ, Вас. остр., 10 линія, д. 23.**

ИЗДАНІЯ

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ

ЖУРНАЛА ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО:

ОГОНЬ, 8 картинъ и апофеозъ. Соч. Ю. Бонди, Вс. Мейерхольдъ и Вл. Соловьевъ. Стихи (въ 6 картинахъ) Б. А. (*Разошлась*).

БЛИЗНЕЦЫ, Комедія Тита Макка Плавта, переводъ Сергѣя Радлова. (*Разошлась*).

КОТЪ ВЪ САПОГАХЪ, сказка для дѣтей, въ 3-хъ дѣйствіяхъ, съ интермедіями, прологомъ и эпилогомъ, соч. Л. Тика (1797), пер. Василія Гиппіуса.

ЖЕНЩИНА-ЗМѢЯ, траги-комическая сказка для театра, въ 3-хъ дѣйствіяхъ, графа Карло Гоцци, переводъ Якова Блоха.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Адресъ редакціи и конторы:

Петроградъ, Измайловскій пр., 6 рота, д. 8, кв. 5. Тел. 532-88.

ЦѢНА КНИГИ 2—3 1916 г.

2 р.

Цѣна 2 руб.