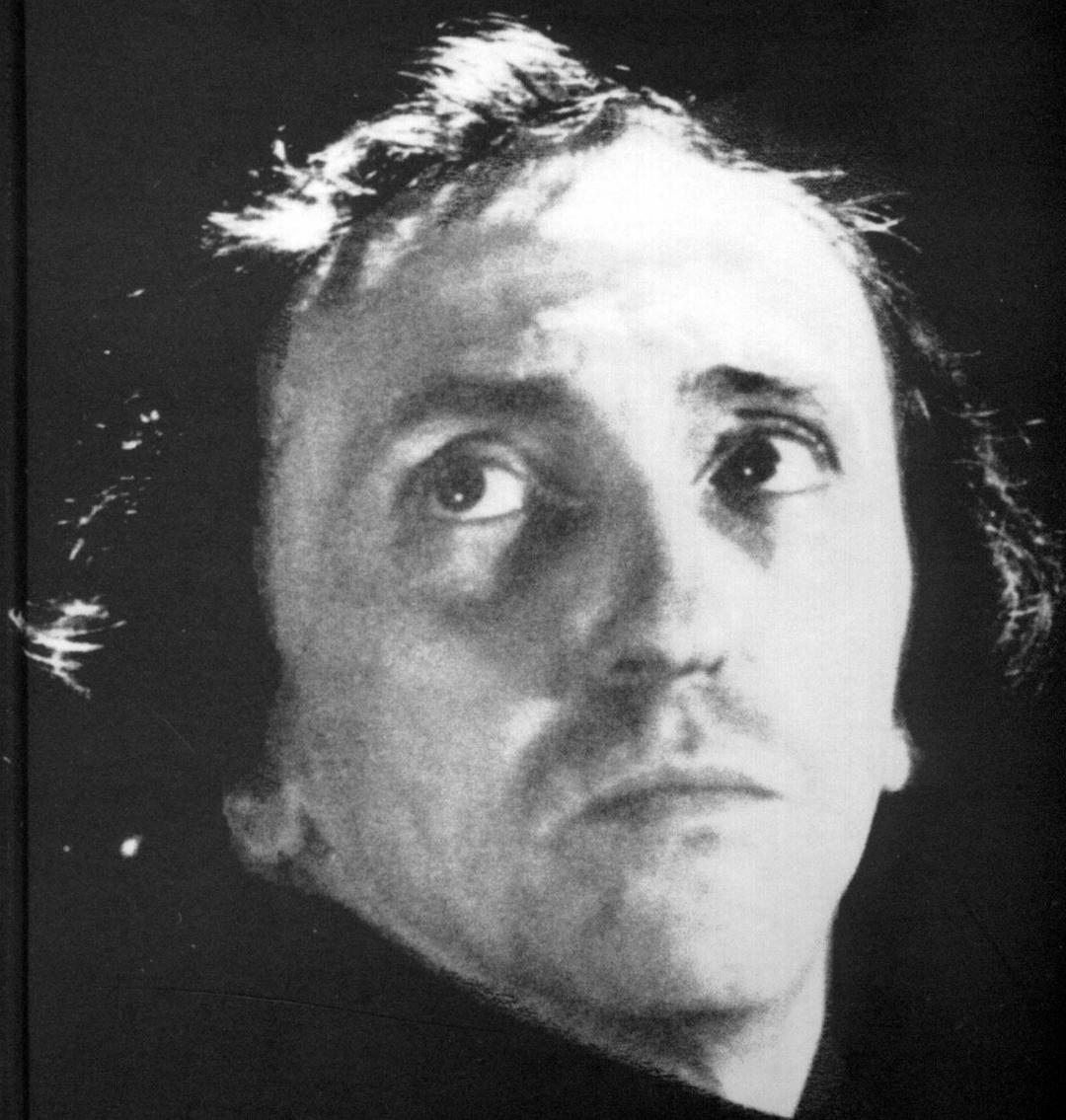


НИКОЛАЙ
ЕВРЕЙНОВ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

НИКОЛАЙ ЕВРЕИНОВ :

К 130-летию со дня рождения
(по материалам научной конференции,
состоявшейся 16 февраля 2009 года)

Санкт-Петербург
2012

ББК 85.334.3(2)
УДК 792.1.072 Евреинов

Составитель:

кандидат искусствоведения Т. С. Джурова

Рецензенты:

кандидат искусствоведения Д. Д. Кумукова

кандидат искусствоведения В. М. Миронова

Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: (материалы науч. конф 16 февр. 2009 г.) / Рос. ин-т истории искусств МК РФ; [сост. Т. С. Джурова]/ – СПб.: Российский институт истории искусств, 2012. – 160 с., ил.

ISBN 978-5-86845-168-3

В сборник вошли тексты докладов петербургских театроведов, историков театра, прозвучавших на научной конференции в РИИИ в феврале 2009 г., посвященной 130-летию Н. Н. Евреинова (1879–1953), режиссера, драматурга, теоретика и историка театра, знаковой личности, чье мировоззрение серьезно повлияло на театропонимание всего XX в. В сборнике рассматриваются разные аспекты теоретической и практической деятельности Евреинова в ракурсе последних научных открытий: заново переосмысливается концепция монодрамы как драматургического текста и как текста режиссерского, подчеркивается значение деятельности Евреинова как режиссера драматического и оперного театра, организатора уличного действия «Взятие Зимнего дворца», переключки с важнейшими художественными течениями первой четверти XX в., такими, как футуризм, экспрессионизм и др. В качестве приложения здесь же публикуется монодрама Евреинова «Представление любви» (1909), впервые переизданная в России после 1916 г., текст которой является ярким, художественно убедительным подтверждением его теоретических посылок.

delicious telecom
oyster

Художник А. Дзяк

ISBN 978-5-86845-168-3

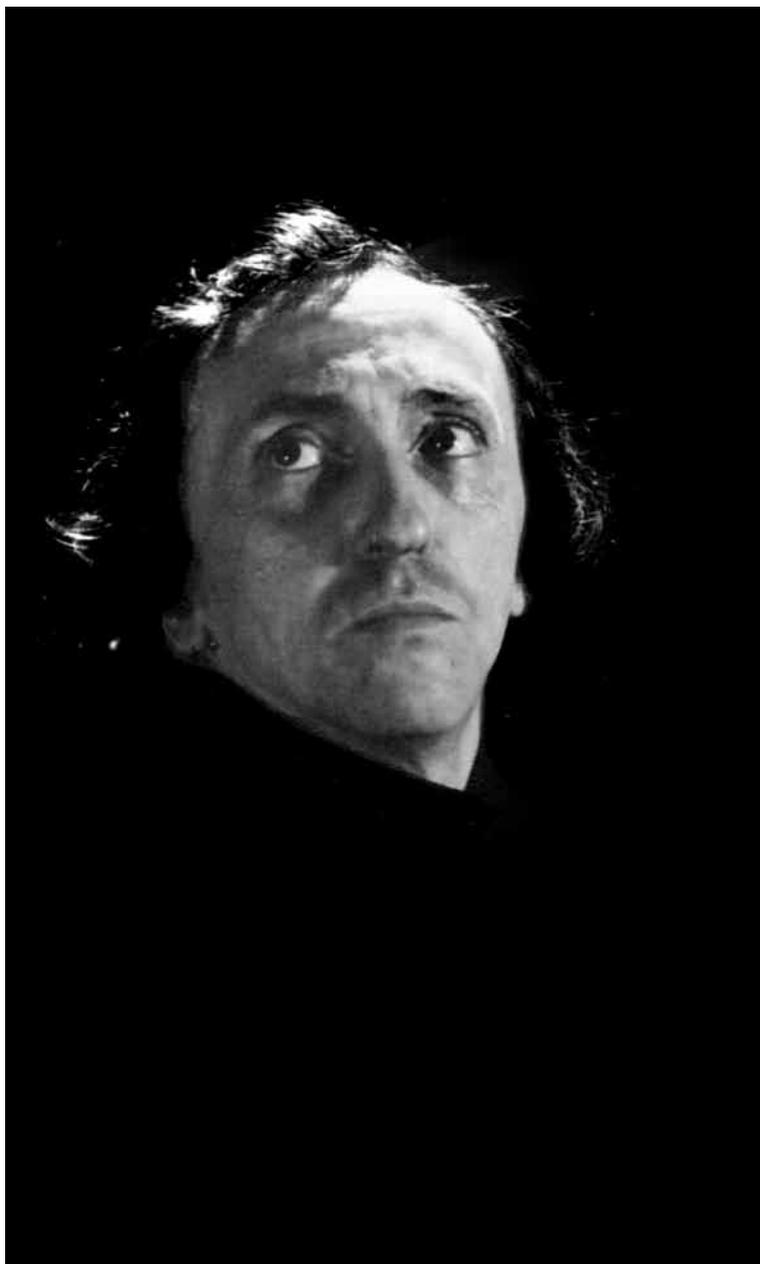
© Российский институт истории искусств, 2012

© Т. С. Джурова, составление, 2012

© Коллектив авторов, 2012

Содержание

От составителя	5
А. В. Левина. Николай Евреинов: у истоков театральности	7
А. С. Пасуев. «Монодрама» Н. Н. Евреинова как тип режиссерской структуры спектакля	14
Т. С. Джурова. «Саломея» в Театре на Офицерской. Триумф формы	23
В. И. Максимов. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо	33
Т. С. Джурова. «Взятие Зимнего дворца»: реконструкция или театрализация действительности?	40
П. В. Дмитриев. Последний спектакль Н. Н. Евреинова в России: «Похищение из сераля» на сцене Малого оперного театра в 1925 году	50
О. А. Александрова. Н. Н. Евреинов в зеркале библиографии	59
Н. Н. Евреинов. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЛЮБВИ. Предисловие к «Представлению любви»	68
Монодрама в 3-х действиях Н. Евреинова	78



Николай Николаевич Евреинов

От составителя

16 февраля 2009 года в Российском институте истории искусств (РИИИ) прошла научная конференция, приуроченная к 130-летию со дня рождения Николая Николаевича Евреинова (1879–1953), теоретика и историка театра, режиссера, драматурга, сценариста.

Имя Евреинова на протяжении более шестидесяти лет, начиная с середины 1920-х годов, советской наукой о театре замалчивалось. Его 100-летие, пришедшееся на 1979 год, также было проигнорировано. Однако в дальнейшем, начиная с 1988 года, внимание к личности Евреинова становилось все более пристальным. Публикуются его статьи, книги, драматические произведения, письма, по его творчеству защищаются диссертации, выходят научные исследования, сборники статей, монографии. Рассекречиваются и зарубежные архивы.

Одним словом, наследие Евреинова вошло в научный обиход не только историков театра, но и философов, социологов, психологов, семиологов, киноведов. Однако научный контекст постоянно расширяется и изменяется, в связи с чем творчество Евреинова рассматривается с новых позиций.

Опыт научной конференции в РИИИ, посвященной персонально Евреинову, оказался первым. В ней приняли участие петербургские театроведы, историки русского и зарубежного, драматического и музыкального театров. В сборник «Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения» вошли тексты их докладов, посвященных малоизученным граням теоретического и художественного наследия Евреинова, затрагивающие как общетеоретические проблемы, так и другие аспекты его режиссерской деятельности. Такие значительные вехи творчества Евреинова, как, например, инсценировка «Взятие Зимнего дворца», В. И. Максимовым рассматривается под необычным углом зрения – не как реконструкция или массовое празднество, а как мистериальное действо, призванное приобщить его участников к сакральному событию. А. В. Пасуев

открывает еврейновскую «монодраму» в контексте воззрений символистов на театр – как опыт режиссерской конструкции спектакля. А доклад П. В. Дмитриева «Последний спектакль Н. Н. Евреинова в России: “Похищение из серала” на сцене Малого Оперного театра в 1925 году» вводит в научный обиход ранее неизвестные архивные материалы.

В разнообразном и многосоставном творчестве Евреинова отразились основные художественные тенденции первой четверти XX века. Не случайно в сборник в качестве приложения вошла пьеса-монодрама Евреинова «Представление любви» (1910), впервые опубликованная в «Альманахе импрессионистов» в 1911 году, затем вышедшая отдельным изданием в 1916-м и с тех пор не переиздававшаяся. «Представление любви», один из наиболее радикальных драматургических экспериментов Евреинова 1910-х годов, обнаруживает переключку с основными художественными течениями своего времени – футуризмом и экспрессионизмом. Обширные ремарки пьесы представляют собой своего рода режиссерскую экспликацию, развертывание на сцене особой среды – объективированного изображения души главного героя, попытку воплощения потока сознания с помощью кинематографических приемов. Текст пьесы (вместе с предисловием Евреинова) публикуется по изданию 1916 года, электронная версия которого была любезно предоставлена Санкт-Петербургской государственной театральной библиотекой и ее директором А. Г. Павловой, и сверен по изданию, находящемуся в научной библиотеке РИИИ.

Объем конференции, как и объем сборника, достаточно скромнен. Но это – только первый шаг. Творчество Евреинова провоцирует на дальнейшие исследования и сотрудничество междисциплинарного характера, что позволит привлекать к участию в такого рода конференциях не только театроведов, но и специалистов других областей гуманитарного знания, исследующих отдельные грани творчества Евреинова в разном культурном и историческом контексте.

Т. Джурова

А. В. Лебина

Николай Евреинов: у истоков театральности

Время, когда Николай Евреинов изучал истоки искусства сквозь призму театральности, было эпохой ломки идеологических основ современного ему театра. Leitмотивом теоретических поисков Евреинова стала именно театрализация жизни, а театр – средством преобразования реальности в нечто, более яркое и впечатляющее, чем сама жизнь. Что им двигало? Возможно, предчувствие скорого дефицита театральности на подмостках столичных театров. В свое время Антонен Арто говорил об «отливе» зрелищности из европейской культуры второй половины XX века. Себя же Евреинов называл рыцарем театральности, и он действительно был одним из последних романтиков театра.

К идее генетического, типологического и эстетического родства мифа и театра Евреинов обратился гораздо ранее самых ярких представителей русской театроведческой школы 1920-х годов. А. А. Гвоздев, его соратники и ученики изучали рождение театра из ритуальных, игровых, внелитературных форм народного фольклора и мифа. На протяжении 1920-х годов А. А. Гвоздев, А. И. Пиотровский, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, С. С. Мокульский последовательно разрабатывали теорию самодеятельного театра как выражения массовой народной игры, источниками которой являются культовые обряды и мифологические предания древности. Театр вобрал в себя не только элементы дотеатральных форм, которые стали его генезисом, но и перенял сам принцип «действия», что делает невозможным изучение его лишь с позиции дополнения или приложения к истории драматической литературы. Это утверждение явилось одной из важнейших тем, которая нашла отражение в фундаментальном труде В. Н. Всеволодского-Гернгросса «История русского театра»¹.

¹ См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского театра: В 2 т. Л.; М., 1929.*

Концепция театра как «действия» сформировалась у Всеволодского-Гернгросса под влиянием идей Вяч. С. Иванова и Н. Н. Евреинова, получивших широкое распространение в начале минувшего века. Очевидно их влияние и на труды А. Н. Пиотровского, который в своей книге «За советский театр!» (1925) увидел в любительских спектаклях рабочих и красноармейцев осуществление идеи всенародного, «соборного» театра, о котором мечтал Вяч. Иванов.

Но если воззрения Вяч. Иванова по большей части оставались достоянием области философской и поэтической, то Евреинов, не только теоретик, но и режиссер, стремился воплотить их в жизнь.

В одной из своих работ он цитирует слова Тертуллиана о том, что «сами демоны внушили театр», а потому именно в жертвенном идолопоклонстве надо искать «мать всех игрищ», всех театральных зрелищ. Говоря об эстетических поисках Евреинова – теоретика театра, – можно с уверенностью сказать, что метафора «мир – театр» стала для него основополагающей. Он абсолютно отрицал идею возникновения театра из религиозного культа, полагая, что корни его гораздо глубже. Одним из первых он выдвигает идею «первичного театрального инстинкта»¹, присущего человечеству еще на заре цивилизации. Евреинов стал тем теоретиком театра, который построил свою уникальную театральную концепцию, основываясь на трудах ученых – этнографов и фольклористов.

В книге «Театр как таковой» (1912) Евреинов называет «театральность» врожденным инстинктом, основой всякого «жизненного порыва» и «творческой эволюции». Он готов был сколь угодно долго доказывать, что именно этот «магический» инстинкт игры и «преображения» и есть тот двигатель, по его выражению, «всемагнит и всемотор» человечества на всем пути его развития. Он высказывает мысль о «преэстетическом» характере «театральности». В этом заключается основа его концепции, того мира, который он создает. Основная его мысль заключается в том, что трансформация,

¹ См.: *Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности. СПб., 1909. С. 43.*

присущая «театральности», примитивнее и доступнее, чем формация, каковой по существу является эстетическое чувство.

Евреинов основывается на том убеждении, что театр существует не только там, где идет представление, а растворен повсюду в разнообразных формах человеческой деятельности. Этой теме посвящены его книги «Театр как таковой» (1912) и «Театр для себя» (1915–1917), «Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения» (1921), «Первобытная драма германцев», «Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов» (1924). Именно эти труды дают полное представление о театральной концепции Евреинова. Я не преследую цель подробно анализировать каждое из этих сочинений. Хочется выделить некую квинтэссенцию идей и основные направления мысли.

Трактуя театр не как отдельный вид искусства, а как свойство, проявляющееся в различных областях человеческой деятельности, Евреинов искал проявления «театральности» в его мифологических корнях, в плясках вокруг жертвенного козла, в культе Диониса. По его мнению, все жертвенные обряды – «театральны». Именно эта «театральность» расценивается им как общая первопричина возникновения театра. В книге «Происхождение драмы» он приводит подробное описание процесса принесения в жертву козла и называет действия участников, сопровождающие этот акт, близкими к театрализованному представлению.

Общая концепция Евреинова заключается в том, что развитие искусства подражания, мимики и жестикуляции, а также маскировки и костюмировки во время жертвенных ритуалов «послужило казуальным моментом в Аттике к обособлению драмы от синкретических игр»¹. Дальнейшее развитие драмы обеспечили жрецы, принимая в обряде «маскарадное участие» и, наконец, «поэты-диффирамбисты», выступавшие в качестве актеров и заменившие жрецов.

¹ Евреинов Н. Н. Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения: Фольклорный очерк. Пг., 1921. С. 52.

Евреинов делает попытку выявить театральный язык фольклора. Называя дионисийские празднества «козлогласием», он напрямую связывает их с обрядово-культурными играми. Он доказывает, что из такого характера песен-плясок вокруг козла возникли формы первобытной драмы синкретического вида не у одних греков, но и у всякого народа, принявшего козла за зооморфную эмблему божества плодородия, то есть у всех европейских и ближнеазиатских народов. Например, Евреинов ищет генетические звенья между зачатками драмы в Вавилоне и у семитов и возникновением ее в Греции. Эти звенья он находит «в драматическом обряде козлоотпущения».

Углубленно изучая эту проблему, а также генезис драматического представления, Евреинов пришел к выводу, что истоки древнегреческого культа, на почве которого возникла аттическая, а затем и раннесредневековая трагедия, находятся на Востоке. Эта тема стала основной в его книге «Азazel и Дионис», где он доказательно раскрыл преемственность Диониса от божества древних семитов Азазела, зооморфной эмблемой которого тоже являлся козел.

На основе текстов Библии, где содержатся сведения о том, как приносились в жертву эти животные, он прокладывает параллель с идентичными греческими обрядами. А именно. В книге Левит идет речь о том, как великий праздник Дня Очищения сопровождается хороводами, песнями и «плясками в виноградниках». В этот день, дабы очиститься от грехов, сыны Израилевы один раз в год приносили искупительную жертву – молодого козленка. В наиболее древние времена животное удаляли в пустыню, по другим текстам – отпускали в пустыню (отсюда Евреинов выводит этимологию понятия «козел отпущения»), а в более поздние – сбрасывали со скалы. И этот «козел отпущения», названный в Библии Азазелом, и те обрядовые действия, которые происходили в день его искупительной жертвы, генетически связаны с тем, что послужило причиной возникновения греческой трагедии. Евреинов даже провел очевидные параллели:

– Оба – и Азazel семитов, и жертвенный козел Диониса – сакральные животные.

– Они оба приносились в жертву богам.

– И, наконец, в своем культовом значении они являлись виновниками исключительного торжества театрально-ритуального характера.

Вообще, изучая мифологию многочисленных культур, Евреинов приходит к заключению, что почти у всех народов – греков, скандинавов, лангобардов и многих других – существуют легенды о смерти и воскрешении не просто божества, а божества, имеющего зооморфное олицетворение козла. Как несомненную переработку этой темы Евреинов называет сказку о семи козлятах, которые выходили из утробы волка живыми. Вот что он пишет: «От такого словесно-мысленного олицетворения козла (козы) недалеко и до драматического, то есть действенно-образного его олицетворения <...> не только на жатвенном поле и гумне, но и вне их, а чаще всего на аграрных сезонных шествиях»¹. Так, по мнению Евреинова, германцы на заре своей культуры имели все признаки для создания примитивной драмы, которая и появилась из аграрно-культурных празднеств, точно так же как и в античном мире.

Евреинов не обходит вниманием проявления врожденного театрального «инстинкта» и в первобытном обществе. «Действительно, – пишет он, – театральности у диких столько, что разве слепота не позволяет заметить ее в качестве таковой»². Именно в чувстве «театральности» первобытного человека надо видеть зачаток всякого искусства. Здесь он пользуется трудами известных этнологов, описывающих жизнь первобытных племен, чтобы показать, как именно проявляется этот инстинкт. Татуировки, перья, раскраска тел, деформирование черепа и т. д. – все это Евреинов называет манией преобразования, то есть чистой «театральностью». Причем этот инстинкт иногда сильнее инстинкта самосохранения, потому что какой-нибудь африканский дикарь способен умереть от заражения крови, нанося себе очередной шрам на теле. Здесь Евреинов опять повторяет: *не быть самим собой* – первый девиз театральности. Он приводит в пример

¹ Евреинов Н. Н. Первобытная драма германцев. Пг., 1922. С. 5.

² Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности. С. 47.

голую дикарку. «Она насурьмила себе веки и ресницы, покрасила волосы синим, в суетной, но все-таки достойной уважения надежде походить на цветок»¹. Она не старается прикрыть свою наготу, а хочет придать ей иную видимость. В конце концов, и одежду Евреинов называет результатом театральной эволюции украшения.

В природе самой «игры», которая свойственна человеку, Евреинов видит один из аспектов «театральности» ритуалов и мифов, с ними связанных. Игровое обоснование реальности, инстинкт «преображения» присущ человечеству в целом, вне зависимости от религиозных или социальных перемен. Игра, способность к трансформации заключается и в самой сути театра, «театра как такого», близкого к сущностным явлениям Природы, всегда находящейся в движении.

В своем исследовании вопроса Евреинов идет дальше остальных и пишет книгу «Театр у животных: О смысле театральности с биологической точки зрения» (1924). В ней на примере поведения гусениц, бабочек, птиц, способных к мимикрии, он доказывает, что и миру природы свойственна инстинктивная «театральность». Сам Евреинов уверял, что эта книга написана для того, чтобы окончательно убедиться в естественности «театральности». Он размышляет над такими явлениями, как мимикрия, миметизм, игры у животных, которые заставляют видеть проявления «театральности» за пределами антропологии. Для него совершенно очевидно, что и насекомые, и птицы, и млекопитающие, обладая способностью «казаться другими», являются прекрасными актерами в поставленных природой задачах и тем самым создают уже некий театр.

Один из важных для него примеров «театральности» у животных – их «маски» (имеется в виду охранительный окрас) «из богатейшего театрального гардероба Природы»², в том числе так называемая маска Смерти. Речь идет о примере актерства у животных перед лицом опасности, когда у них

¹ Евреинов Н. Н. Театр как таковой. С. 47.

² Евреинов Н. Н. Театр у животных: О смысле театральности с биологической точки зрения // Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. М., 2005. С. 284.

нет мимикрического «грима», то есть о симуляции смерти. Один из ярких примеров – мышь, которая притворяется мертвой, попав в лапы кошке. Евреинов находит возможным говорить, что она драматически играет роль. И это пример «ряженья» в плане подлинного «драматического представления». Идет речь и о сознательной игре у таких высших животных, как лошади и собаки. Словом, Евреинов приходит к заключению, что театр у животных есть зачаточная форма искусства. «От бессознательной маски (мимикрии) к сознательному лицедейству – таков, в частности, путь от животного к человеку» и от природной театральности к подлинному театру.

Театральность абсолютно во всем. Она присутствует в жизни человека со дня его рождения, поскольку из самого рождения, свадьбы, суда, похорон человек устраивает представления чисто театрального характера. Эти идеи, как известно, отражены в знаменитой книге Й. Хёйзинги «Хомо люденс». Но Евреинов во многом предвосхитил этот труд. И, конечно, еврейновская идея «театрализации жизни» требует всестороннего и самого пристального изучения.

А. С. Пасуев

«Монодрама» Н. Н. Евреинова как тип режиссерской структуры спектакля

Определимся вначале с вынесенным в заглавие термином. Часто слово «монодрама» употребляют, когда говорят о моноспектакле, то есть о таком спектакле, который исполняется одним актером. Действительно, дословный перевод термина звучит как «драма одного», но в области русской театральной мысли с этим понятием связано другое определение. Впервые оно было предложено Н. Н. Евреиновым, когда 16 декабря 1908 года в Москве, в Литературно-художественном кружке, он впервые прочитал доклад «Введение в монодраму».

Порывая со старым, «ставшим достоянием схоластики» значением термина¹, Евреинов заявлял: «Монодрамой я называю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщать зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия»². Это определение подводит нас к более емкому и концептуальному объяснению термина — не просто спектакль, исполняемый одним артистом, но такое произведение, в котором показан *внутренний мир единственного* персонажа, в нем участвующего.

Дальнейшее развитие этой мысли у Евреинова показывает, что его интересует, в основном, конкретный аспект зрительского восприятия: переживание и со-переживание. Подчеркивая несомненные преимущества новой театральной структуры для выражения внутреннего мира персонажа и вос-

¹ «...мелодраматическое по преимуществу произведение, которое от начала до конца разыгрывалось одним лишь актером» (Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. СПб., 1909. С. 7). Примечательно, что точно такое же определение предлагает и выпущенная полвека спустя советская «Театральная энциклопедия».

² Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. С. 8.

приятия этого мира зрителем, режиссер никак не касается вопроса об исторической предпосылке появления монодрамы.

Между тем, интерес философии и прочих гуманитарных дисциплин (включая медицину) смещается на рубеже XIX–XX веков именно в сторону индивидуального человеческого сознания. В искусстве преобладают течения, сами названия которых указывают на человеческое восприятие (ощущение, впечатление, наитие). Новая философия, в противовес выработанному классической философией объективизму, выставляет в качестве меры всех вещей воспринимающего мир индивида. Итоговая фигура этого направления – А. Бергсон, чья «философия интуитивизма» в принципе отрицает объективную картину мира и воспринимает последнюю исключительно в контексте определенного человеческого восприятия – единой пространственно-временной «длительности»¹.

Что касается российской ситуации тех лет, то тут чрезвычайно важным представляется поражение революции 1905 года, показавшее всю абстрактность выдвигаемой русскими символистами идеи достижения «всеобщего человеческого братства» и поисков гармонии «по ту сторону бытия». В философском сборнике «Вехи» (1909) ведущие русские мыслители того времени прямо указали, что проблема, лежащая в основе неустроенности современного человека, носит отнюдь не трансцендентный, а скорее экзистенциальный характер.

Как замечал М. О. Гершензон, один из авторов сборника, «...все силы духа [...] инстинктивно сосредотачиваются на стремлении осмыслить действительность, просто потому, что для раскрывшегося сознания нестерпимо созерцать хаос, что оно должно искать единства в мире, которое есть не что иное, как единство собственной личности»². Другой «веховец» – Н. А. Бердяев – пошел еще дальше. Признавая, что до сих пор российская интеллигенция «дорожила личностью и исповедовала философию, в которой нет личности», он без особого восторга

¹ «Можно допустить, что ум [...] остается чуждым действительности, что он переделывает и преобразует ее, что, может быть, он даже творит ее» (Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. М., 1999. С. 10).

² Гершензон М. О. Творческое самосознание // Вехи. М., 1909. С. 82.

предсказывал, что на новом этапе самой «модной» в России станет «прагматическая философия Джемса и Бергсона»¹.

Широко известно влияние новой философии в области художественной прозы (разработанное У. Джеймсом понятие «потока сознания» привело к возникновению целого литературного направления), но аналогичные поиски начались и в театре. Так, опыты со сценографией и театральным освещением Э.-Г. Крэга и А. Аппиа прямо служили попыткам перенесения идей «потока сознания» Джемса и «длительности» Бергсона на театральные подмостки.

Впервые это удалось Крэгу в его московском «Гамлете» 1911 года. Л. С. Выготский в статье «Трагедия о Гамлете, принце Датском», написанной под большим впечатлением от крэговского спектакля², заявлял: «Сущность психологического воздействия трагедии заключается в том, что мы идентифицируем себя с героем [...], так что всякий зритель сразу и Гамлет и его созерцатель»³. Два трагических мировоззрения (героя в спектакле и зрителя в эпохе) впервые оказались слиты воедино.

Бытует даже мнение, что сам термин «монодрама» был впервые предложен именно Крэгом. После изучения статей самого Крэга соответствующих лет, а также исследовательской литературы о нем можно заключить, что это не так⁴. В трудах о Крэге термин «монодрама» возникает в связи с письмом К. С. Станиславского, являвшегося сорежиссером Крэга при постановке «Гамлета».

¹ «С объективной точки зрения, перед нами раскрываются реальные отношения; с субъективной точки зрения их устанавливает наш поток сознания, сообщая каждому из них свою особую внутреннюю окраску» (Джеймс У. Психология. М., 1991. С. 67–68). Стоит отметить, что понятие это Джеймс формулирует несколько раньше, чем Бергсон – схожее понятие «длительности».

² См.: Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 153.

³ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 242. Что касается Аппиа, то он в том же 1911 году писал: «...я сам искусство [...]. Наша жизнь создает Пространство и Время [...]. Мы сами – пьеса и сцена» (Аппиа А. Живое искусство. М., 1993. С. 89–91).

⁴ См.: Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. С. 242; Строева М. Режиссерские искания Станиславского 1898–1917. М., 1973. С. 256; Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 349.

Еще в период репетиций Станиславский писал И. А. Сацу: «Крэг ставит “Гамлета” как монодраму. На все он смотрит глазами Гамлета»¹. Дата письма: апрель 1909 года – спустя четыре месяца после доклада Евреинова. Можно заключить, что московская театральная общественность² просто воспользовалась удачным термином для обозначения той области театральной практики, поиски в которой велись в то время по всему миру³. Велись они и в России.

В 1908 году (незадолго до доклада Евреинова) петербургское издательство «Шиповник» выпустило сборник «Театр: Книга о новом театре», две статьи из которого должны заинтересовать исследователя монодрамы. Так, Ф. К. Сологуб в статье «Театр одной воли» заявляет как принцип «единство волевого устремления в драме», из чего исходит требование, чтобы в драме был «один только герой, одно по существу исполняющее действие лицо, одна точка, на которой сосредотачивалось бы внимание зрителя»⁴.

Такое заявление совпадает как с театральной практикой, так и с теоретическими изысканиями Евреинова. Мало того, совпадает театральный прием, предлагаемый Сологубом для реализации этого принципа: «Зрителю должно быть показываемо только то, что он в данный момент должен видеть, а все остальное должно бы тонуть во тьме, – как и в нашем сознании падает под порог сознания все предстоящее, на что мы сейчас не обращаем внимания»⁵.

Разделяя поиски Крэга и Аппиа в области театрально-го освещения и сценографии, Сологуб применяет, в каче-

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 431.

² О большой популярности доклада Евреинова у этой самой общественности (листки с конспектом сохранились в архиве В. Э. Мейерхольда) см.: Тихвинская Л. И. «Кривое зеркало» и монодрама // Мир искусств: Альманах. М., 1991. С. 222; Купцова О. Мейерхольд и Евреинов // Мейерхольд, режиссура в перспективе века. М., 2001. С. 120–134.

³ В данном случае, у Евреинова такой же приоритет по отношению к Крэгу, как у Джеймса – по отношению к Бергсону, т. е. – приоритет в изобретении термина и в его последовательной теоретической разработке.

⁴ Сологуб Ф. К. Театр одной воли // Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 184, 189–190.

⁵ Там же. С. 195.

стве философской основы, идеи «потока сознания» Джеймса и «длительности» Бергсона, которые излагает почти дословно: «Для меня существует только то, что во Мне и для Меня, все же остальное, несмотря на его возможную для кого-нибудь реальность, покоится только в мире возможностей, только ждет своей очереди быть»¹.

В этой же области лежит другая принципиальная мысль Сологуба, сближающая его с евреиновской теорией монодрамы, – утверждение о возможности наличия в монодраме (помимо субъекта действия) *других* действующих лиц, которые «должны быть только необходимыми ступенями приближения к единому Лику»². Здесь, впервые в русской театральной теории, возникает мысль о том, что мотив субъективного восприятия вовсе не отрицает наличия объективной реальности, напротив – не может существовать без нее, как без своего объекта³.

Впрочем, основная мысль статьи резко разводит концепцию Сологуба и теорию Евреинова. У Сологуба читаем: «Как в большом мире господствует одна Моя воля, так и в малом круге театрального зрелища должна господствовать только одна воля – воля поэта»⁴; у Евреинова – не автор, а «действующий» – конкретный персонаж – должен вызывать сопереживание зрителя: «Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажечь его жизнью, т. е. чувствовать как он и иллюзорно мыслить как он»⁵.

Расходится Евреинов и с Г. И. Чулковым – автором своеобразного манифеста «лирической драмы» («Принципы театра будущего») – второй интересующей нас статьи сборника: «Лирик, избравший для своего произведения форму сценическую,

¹ Сологуб Ф. К. Театр одной воли. С. 195.

² Там же. С. 190.

³ Ср. у Евреинова: «...остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия и следовательно переживания их [...] представляются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее “я” субъекта действия» (Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. С. 15).

⁴ Сологуб Ф. К. Театр одной воли // Театр: Книга о новом театре. С. 185.

⁵ Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. С. 15.

[...] выходит на подмостки и зовет народ, чтобы с ним поделиться своей печалью [...]. Во всех этих драмах в сущности лишь одно действующее лицо – это он сам, его смущенная и заблудившаяся душа»¹. В связи с этим высказыванием Чулкова вспоминается известная фраза В. Я. Брюсова, ставшая ключевой для понимания эстетики символизма: «Предмет искусства – душа художника»², – и мысль из цитируемой уже статьи Сологуба: «...трагедия истончает декорации и обличия, и сквозь декорацию просвечивает преображенный Мной мир, мир Моей души, исполнение единой Моей воли»³.

Содержанием символистской пьесы становится внутренний мир автора, мир его фантазий, не имеющих с объективной реальностью ничего общего, противопоставленных ей. В качестве примеров Чулков приводит «Черные маски» Л. Н. Андреева (1908) и «Балаганчик» А. А. Блока (1906) – яркие опыты в области так называемой лирической драмы⁴, предполагающей перенесение на архитектуру пьесы законов лирической поэзии. Для полноты картины следует упомянуть «Жизнь Человека» (1906) того же Андреева и трагедию «Владимир Маяковский» (1913).

Показателен вывод Чулкова: «Представление становится похожим на ряд видений; диалог приобретает характер музыкальный»⁵. С одной стороны, перед нами субъективное переживание, с другой – в структуре пьесы отсутствуют два основных элемента монодрамы: сам *переживающий* и преобразование *объективной* действительности сквозь призму этого переживания. Как писал Евреинов: «Призрачная жизнь, а не явная, в изображении которой особенно должна сказаться вся сила чар монодрамы»⁶.

¹ Чулков Г. И. Принципы театра будущего // Театр: Книга о новом театре. С. 203.

² Брюсов В. Я. Ненужная правда // Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 62.

³ Сологуб Ф. К. Театр одной воли // Театр: Книга о новом театре. С. 198.

⁴ См.: «Мы видим новую трагедию, в которой торжествует начало лирическое» (Чулков Г. И. Принципы театра будущего // Там же. С. 202).

⁵ Чулков Г. И. Принципы театра будущего // Там же. С. 203.

⁶ Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. С. 13–14.

Сказывалось символистское мировоззрение авторов сборника, многие из которых являлись блестящими представителями этого направления в литературе и театре своего времени. Реальный мир воспринимался ими как жалкое подобие, грубый слепок мира идеального, потустороннего. Мировосприятие же Евреинова, заинтересованного процессом субъективного переживания человеком *объективной* действительности, представляется в данном контексте очевидно «постсимволистским»: «В конце концов для драматурга должно стать ясным, что если он желает представить жизнь духа, – он должен оперировать [...] над внутренними отражениями *реальных* предметов [курсив мой. – А. П.]»¹.

По Евреинову, основной приоритет в монодраматической структуре действия – особая организация времени и пространства, преобразование объективной реальности и действующих лиц сквозь призму восприятия главного героя, поэтому некорректным представляется употребление данного термина при разговоре о *моноспектакле* или о пьесе с элементами *монологической* структуры. В этом же основное отличие постсимволистской по сути своей структуры «монодрамы», разработанной Евреиновым, от символистской по сути своей структуры «лирической драмы», разработанной Чулковым и Сологубом.

Впрочем, если говорить о Сологубе, то его неоднозначная фигура вряд ли может быть огульно отнесена к «последовательному символизму» и жестко противопоставлена «постсимволисту» Евреинову. Так, в драматургии Сологуба имеется по крайней мере один пример блестящего воплощения по-евреиновски понятой монодрамы – инсценировка им собственного романа «Мелкий бес», предпринятая в 1909 году (вскоре после доклада Евреинова), в которой (как, впрочем, и в романе) все происходящее представлено сквозь призму разлагающегося сознания главного героя – постепенно впадающего в безумие учителя Передонова².

¹ Там же. С. 23 (сомнительным в этой связи представляется и весьма распространенное в исследовательской литературе подергивание под эстетику символизма прагматической философии Бергсона и Джеймса – хотя бы в хронологическом отношении).

² К сожалению, эта пьеса Сологуба не нашла достойного сценического воплощения. Об истории ее постановок см.: *Дубнова Е. Я.* Федор Со-

Вообще, противопоставление «лирической драмы» как воплощения чисто символистского мировоззрения и «постсимволистской» структуры еврейновской «монодрамы» является, строго говоря, весьма условным (и то, и другое имеет отношение к «потoku сознания» Джеймса и «длительности» Бергсона). Так, названные уже пьесы Блока, Сологуба, Андреева и Маяковского неоднократно атрибутировались позднейшими исследователями (и даже самим Евреиновым в его докладе) как «монодрамы»¹, что, впрочем, не мешает нам произвести разграничение этих понятий на другой почве, а именно – на почве театральной практики.

В самом начале своего доклада Евреинов писал: «Спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего [...], с изобретением транспарантных декораций [...], усовершенствования средств освещения [...], чистых перемен [...], превосходных эффектов вуалирования и пр., – мы смело можем говорить о монодраме, как о вполне осуществимой идее [курсив мой. – А. П.]»², – уже тут нетрудно заметить сильный «перекос» из декларируемой автором области драматургии в область режиссуры – по крайней мере в том, что касается терминологии.

Да, первоначально, по мысли Евреинова, термин «монодрама» должен был обозначать новый жанр в драматургии, но его же собственные пьесы («Представление любви», 1910; «В кулисах души», 1912; написанные в соавторстве с Б. Ф. Гейером «Эоловы арфы», 1915), равно как и пьесы его основного последователя – Гейера («Вода жизни», 1911; «Воспоминания», 1911; «Сон», 1912; «Что говорят, что думают», 1914), написанные в этом ключе, оказались довольно плоской иллюстрацией теории монодрамы. Известно, что

логуб и театр (1906–1910) // Памятники культуры: Новые открытия. 1998. М., 1999. С. 139–157.

¹ См.: Герасимов Ю. К. Жанровые особенности ранней драматургии Блока // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 21–36; Любимова М. Ю. Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984. С. 66–91; Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1900–1917. М., 1990. С. 239–263.

² Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. С. 15.

спектакли по ним Евреинова-режиссера успеха у критики не имели, и не случайно В. Э. Мейерхольд, принимавший монодраму как «опыт особого спектакля»¹, совершенно не принимал Евреинова как драматурга.

Следует признать, что Евреинов остался в истории театра прежде всего блестящим теоретиком, использовавшим драматургию и театральную практику исключительно для иллюстрации собственных теорий. В исторической перспективе определилась ценность теории монодрамы как идеи особой и достаточно универсальной режиссерской структуры спектакля, помогающей в интерпретации как новейших, так и классических произведений мировой драматургии, а также в инсценизации прозы (характерно, что первый серьезный опыт монодраматической постановки на русской сцене – крэговский «Гамлет» 1911 года – был поставлен именно по классической, вроде бы совершенно не предназначенной для этого пьесе).

Именно в таком виде (а не в области драмы, как предполагал изначально ее создатель) теория монодрамы и получила дальнейшее воплощение – как в режиссерском творчестве самого Евреинова, так и в куда более интересных спектаклях его многочисленных последователей².

¹ См.: *Купцова О.* Мейерхольд и Евреинов // Мейерхольд, режиссура в перспективе века. С. 120–134.

² См. об этом в моих статьях: *Метаморфозы «монодрамы»: МХАТ 2-й и новый тип режиссерской структуры спектакля // ТЕАТРЪ: Russian Theatre Past and Present. 2001. Vol. 1. P. 30–58; Символика света и проблема героя в спектаклях Ф. Ф. Комиссаржевского // Материалы конференций аспирантов РИИИ «Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре» и «Проблемы языка искусства». СПб., 2001. С. 38–44; Режиссер/драматург: К проблеме дифференциации театрального языка на материале спектаклей В. Э. Мейерхольда и Ф. Ф. Комиссаржевского // Там же. С. 92–96; «Монодраматический монтаж»: Русский театр начала XX века и теория кинематографа // Проблемы художественного синтеза: Материалы конференции аспирантов РИИИ. СПб., 2004. С. 50–55.*

Т. С. Джурова

**«Саломея» в Театре на Офицерской.
Триумф формы**

В январе 1908 года Николай Евреинов был приглашен режиссером в Драматический театр на Офицерской. Его дебютом в Театре В. Ф. Комиссаржевской стала «Франческа да Римини» Габриэле Д'Аннунцио. А в конце октября состоялась открытая генеральная репетиция, первый и единственный показ спектакля, которому суждено было стать одним из самых интригующих мифов русского театрального модерна, – «Царевны» («Саломеи») Уайльда. Трагический запрет спектакля спровоцировал бурный всплеск интереса к нему. А для Евреинова-режиссера этот спектакль был не только художественным манифестом, но и одним из наиболее совершенных (бескомпромиссных) его творений.

В «Саломее» звучали отголоски «Апологии театральности» – первого теоретического манифеста Евреинова, опубликованного в сентябре 1908 года. В ней режиссер провозгласил самостоятельное значение театрального искусства, не тенденциозного, по его мнению, свободного (в отличие от натурализма и символизма) от «предмета выражения». Под театральностью подразумевается творческий, преображающий действительность порыв, каковой «даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и всенепременно»¹.

В заключении статьи Евреинов провозглашает свой метод – «сценический реализм», который, «коренясь в нашей творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной нам действительности *обманной* ее видимостью, властно требующей доверчивого к себе отношения»²,

¹ *Евреинов Н. Н.* Апология театральности // Утро. 1908. 8 сент. № 15.

² Там же.

призванный создать самостоятельную художественную реальность. Таким образом утверждается власть и обаяние иллюзии, в которую зритель погружается до потери «здорового смысла», – но иллюзии чисто художественной, созданной средствами условного театра, методом «симплификации» (то есть упрощения, схематизации). Манифест Евреинова – характерный образец художественной идеологии модерна. «Искусство не выражает ничего, кроме самого себя», – этот завет Уайльда он стремился воплотить не только в «Апологии театральности», но и во всех трех спектаклях, поставленных в Театре Комиссаржевской в сезон 1908/09, утверждая ими примат формы над содержанием, идею незаинтересованного искусства.

Конкретно же свое видение будущей «Царевны» режиссер раскрыл в речи, обращенной к труппе театра накануне первой репетиции. Евреинова не увлекла символистская трактовка пьесы (данная поэтом Н. М. Минским) как «трагического столкновения красоты и святости»¹. Режиссер попытался воплотить на практике уайльдовское определение произведения искусства как «особой формы художественной правды», заключающейся в стиле. В связи с этим, вторил Евреинов Уайльду, мы «не должны теряться в догадках», что представляет собой произведение, «а должны любить его ради него самого»². Творческий произвол художника (режиссера) Евреинов подкреплял не просто отказом от содержания, но апологией эстетического имморализма. В «Саломее» должна была воплотиться «эстетика безобразного». Режиссер сравнивал спектакль со сном, отвратительным, пугающим, но, тем не менее, прекрасным причудливостью своих форм, сотворенных спящей для этого мира, но отпущенной на свободу фантазией. Произведение искусства, говорил Евреинов, дает нам «чувство свободы от оков действительности, привычной, наскучившей, серой»³.

¹ Цит. по: *Евреинов Н. Н.* К постановке «Саломеи» О. Уайльда // *Pro scena sua*. Пг., 1915. С. 21.

² Там же. С. 22.

³ Там же. С. 17.

Метод постановки Евреинов определил как «гротеск гармонически-смешанного стиля»¹. Но если мейерхольдовский гротеск рождался из сопоставления структурных слагаемых спектакля (выводя явление из бытового плана и потому являясь содержательной театральной категорией), то Евреинов имел в виду скорее художественное преувеличение, своего рода гиперболу – музыкальную и визуальную. «Гротеск художественного тонирования [...] – утонченная вычурность, нередко причудливость, музыкальная экзативность, бредовая мистичность, сугубая грубость, почти нечеловеческая, и наконец, та яркость чудовищной страсти, которая надвигается стремительней лавы и побеждает нас, очаровывая»².

«Саломея» стала триумфом режиссера-живописца и декоратора. Н. К. Калмакову удалось воплотить тот специфический уайльдовский «стиль синтетического характера»³, в котором сочетались «и изощренная деланность “рококо”, и чарующая лаконичность “Эллады”, и пряная цветистость Востока, и утонченная обходительность “Louis XIV”, и чисто модернистическая диковинность»⁴. Художник следовал свойственной модерну установке на «мифологизацию». Стиль Калмакова в «Саломее» был живописно опосредован изобразительными «стилями» прошлого, разными культурными эпохами. Так, в эскизе костюма Тигеллина чувствовалась барочная пышность, Пажа – жеманность Буше, в монументальной, идолоподобной, геометризированной фигуре Тетрарха – ассирийские мотивы, в строгом силуэте с Нарработа с мечом и в рыцарских латах – отголоски Средневековья.

Эскиз декорации «Саломеи» напоминал мозаику. На рельефном небе, усеянном звездами, больше похожими «на чашки цветов или на морские звезды»⁵, выделялась неправдоподобно огромная луна, тонкие орнаментально змеящиеся линии деревьев и массивные кариатиды, поддерживающие портал.

¹ Там же. С. 26.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ *Измайлов А.* Инцидент с «Саломеей» // Русское слово. 1908. 30 окт. № 252. С. 3.

Гротескный характер сценографии, как замечает исследователь, выражался в «утрированном неправдоподобии», совмещении несовместимых элементов: «...изящество “климтовского” орнамента было нарушено введением в него античных театральных масок. И уж совсем неожиданными были венчающие колонны капители в виде монструозных кариатид, чьи мощные торсы опирались на трех змей с человеческими головами»¹. Несовместимые, на первый взгляд, разностилевые элементы костюмов и сценографии были переплавлены художником в гармоническое единство, сформировав вызывающе-чувственный, пряно-томный образ спектакля.

В области исполнения режиссер давал актерам установку на условность, эстетическое неправдоподобие, фантастику формы – «чудовищно прекрасный экстракт эротической жестокости», где «все художественно преувеличено, все раздуто творческим гением, все подчеркнуто и очерчено наперекор бледным по необходимости контурам жизни»². Актеры, игравшие в «Саломее», выполняли роль элементов декоративного орнамента, звучащих цветовых пятен на живописном фоне. «Белые лица воинов выступали из тьмы. Огромный рыжий парик Саломеи бросался в глаза»³. И воспоминания А. Мгеброва, и статья М. Вейконе описывают не актеров, а «фигуры», одетые в восхитительные костюмы и парики Калмакова (зеленое, излучающее святость тело Иоканаана «с нарисованными на этом теле ребрами»⁴, бледно-сиреневое тело царевны и ее лицо в рамке пышных светло-красных волос, «красиво изогнувшегося пажа Иродиады с ослепительно беломраморным нагим телом»⁵, «черного как ночь Наамана с ярко-красными руками и ногами»⁶ и т. д.).

¹ Струтинская Е. И. «Единственный в своем роде». Николай Калмаков // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. С. 441.

² Евреинов Н. Н. К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro scena sua. С. 25.

³ Измайлов А. Инцидент с «Саломеей» // Русское слово. 1908. 30 окт. № 252. С. 3.

⁴ Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 1. М., 1929. С. 375.

⁵ Вейконе М. На генеральной репетиции «Саломеи» // Алконост. 1911. Кн. 1. С. 140.

⁶ Там же.

Образ решался с помощью цвета и линии – прихотливого «бердслеевского» излома. «Каждому персонажу Евреинов нашел свои статичные и вычурные позы»¹. К моменту постановки «Саломеи» актеры театра В. Ф. Комиссаржевской уже прошли полуторагодовичную «школу» Мейерхольда, имели опыт «декоративного панно» «Гедды Габлер» и «барельефов» «Сестры Беатрисы». Тот же А. И. Аркадьев, игравший Тетрарха, уже принимал участие в «живых картинах в стиле ассирийской стенописи», где, как язвил рецензент, он добросовестно «лепился» на фоне стены, так, что не всегда можно было разобрать, «нарисован он на стене или это нарочно»² («Свадьба Зобеиды» Гуго фон Гофманстала).

С одной стороны, в «Царевне» воплощался живописный канон модерна. Все «слишком человеческое» в актерах было надежно укрыто за фантастическими масками образов. С другой стороны, декоративность «Саломеи» таила в себе мощный драматический заряд, воздействие которого ощутили некоторые рецензенты. «Огромный серп луны жутко изогнулся на фоне этого неба <...> Размеры луны анти-реальны, но этим хорошо символизировано настроение жуткой лунной ночи, наполняющей всех предчувствием крови и смерти»³, – писал рецензент «Биржевых ведомостей». Тот же привкус ужаса чувствовался и в гротескных костюмах-образах Тетрарха и Царицы. Образы эти воздействовали в первую очередь на подсознание зрителя, вызывая «инстинктивное ощущение греха, преступления, кровосмесительства»⁴. От одной только колористической гаммы костюма Тетрарха, как вспоминала А. П. Остроумова-Лебедева, зрителя с самого начала охватывало «чувство (вызванное только линиями и красками) приближения какого-то страшного события»⁵.

¹ Добротворская К. Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5. С. 137.

² Цит. по: Смирин А. Мольер – Мейерхольд – Модерн // Театр. 1993. № 5. С. 45.

³ Б. В. Запрещение «Саломеи» // Биржевые ведомости. 1908. 29 окт. № 10782.

⁴ Там же.

⁵ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: В 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 381.

Театр равнодушного к символизму Евреинова никогда не был «неподвижным». Здесь не было «статуарности», свойственной постановкам Метерлинка. Над героями не довели рок, предчувствие катастрофы. Не волновал Евреинова и «внутренний диалог». Под «вкусным соусом красоты» «Саломеи» подавался свойственный модерну культ тела, порыв естества, разумеется, преображенного, эстетизированного. Отсюда и необыкновенная динамичность режиссерской композиции, в которой воплощалась тема губительной страсти.

«Культ красоты в эстетике модерна был призван эстетизировать чувственную стихию жизни – панэстетизм неотрывает от витализма»¹. Напряжение страсти в «Саломее» выражалось пластическими средствами. Так, поза фехтовального выпада, в которой на протяжении первого акта стоял Сириец-Мгебров, была своего рода пластической метафорой страсти. «Позади меня, – вспоминал актер, – в такой же исступленно напряженной позе стоял Паж»². Поставленные в идентичные позы фигуры Сирийца и Пажа образовывали ритмическую композицию, основанную на повторе, подобную орнаменту.

Нарастание замешанного на крови эротического напряжения выражалось в динамике ритмической и световой партитуры, разряжаясь в танце Саломеи. «Движения, речи, краски, свет постепенно нарастают, сгущаясь по мере ускорения темпа пьесы»³. Спектакль медленно раскручивался, подобно отпущенной пружине, достигая ритмического апогея в танце Саломеи, во время которого сцена постепенно заливалась красным светом, «символом жгучего сладострастия, смешанного с кровавым ужасом»⁴. Танец сопровождался возбужденными криками Ирода и его свиты, которые «росли crescendo», доходя «до совершенно изуверского исступления»⁵. В колористическом развитии спектакля не было наглядной

¹ Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская. Модерн на пути к условному театру. СПб., 2006. С. 45.

² Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 1. С. 377.

³ Там же. С. 141.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 375–376.

цветовой символики. Евреинов делал ставку на иррациональное восприятие, искал цвето-музыкальных «созвучий», направленных на бессознательное зрителя.

Эффект движения в «Саломее» достигался посредством изменений в световой и музыкальной партитуре спектакля. Вакхическое исступление Саломеи разражалось в танце, эротическое напряжение зрителей – в «вулканическом взрыве красных тонов: от черно-красного неба до огненно-красных отсветов на металлической фольге золотых и серебряных частях декорации и на костюмах в финале спектакля»¹.

В статье о Калмакове Е. И. Струтинской подмечена одна очень важная особенность пьесы Уайльда: «персонажи на протяжении всего действия комментируют любое изменение, происходящее вокруг них, – не только изменения, например, света и цвета луны, но и изменение в восприятии места действия, а также внешнего облика персонажей»². Из формальных открытий Евреинова – обнаружение им «полидраматизма»³ «Саломеи». Во «Франческе да Римини» (первая постановка Евреинова в Театре на Офицерской) он попытался воплотить принципы монодрамы – показать все происходящее глазами Франчески. В «Саломее» среда и облик действующих лиц должны были постоянно меняться в зависимости от взгляда целого ряда действующих лиц. «Если действующий преисполнен томлением уайльдовского Нарработа», то он увидит «в луне соблазнительный облик царевны, или покойницы», если действующий «зажил Иродом», то «он весь – предчувствие смерти, или пьяной развратницы», и, наконец, «луна будет как луна», если «в душе действующего пробил час того безразличного отношения к природе,

¹ Струтинская Е. И. «Единственный в своем роде». Николай Калмаков // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. С. 437.

² Там же. С. 452.

³ «Полидрама» – термин А. Р. Кугеля, предложенный им в книге «Утверждение театра» как характеристика пьесы Б. Гейера «Воспоминания», где события последовательно представлялись преобразенным видением не одного, а многих действующих лиц (Кугель А. Р. Утверждение театра. М., 1922. С. 199).

каким была преисполнена Иродиада, выйдя в сад призвать мужа к гостям»¹.

Но если бы Евреинов с Калмаковым и вознамерились воплотить на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской проекции сознания героев, то представить общий облик спектакля в динамике, постоянном становлении было бы необыкновенно сложно. Воплощение подобной задачи потребовало бы облегченных костюмов, мобильных декораций-трансформеров. В «Саломее» же все было ровно наоборот. Костюмы Калмакова были гротескными костюмами-образами, но образами утрированно декоративными, пышными и многосоставными, декорация – статичной. Если и вообразить, что на этапе, предшествовавшем постановке, имела место «полидраматическая» установка режиссера, то, скорее всего, она была подавлена визуальной роскошью эскизов Калмакова.

Ритмический рисунок и световая партитура «Саломеи», нагнетавшие экстатическое состояние, несли в себе зачатки экспрессионистской эстетики. Но экспрессионистские мотивы в режиссуре Евреинова вступали в противоречие с «информационной» перегруженностью декоративности Калмакова. С той же проблемой Театр на Офицерской столкнулся позже, при постановке «Черных масок» Л. Андреева (декабрь 1908 г., режиссеры Ф. Ф. Комиссаржевский, А. П. Зонов). Монодрама Андреева (многофигурное действие разворачивается в сознании главного героя – герцога Лоренцо) была одета Калмаковым в вычурно-конкретные, оперно-сказочные костюмы, в которых не было пугающе зыбкой грани между воображаемым и действительным. «Невиданные доселе на театральных подмостках монстры, придуманные изощренной фантазией Калмакова, выглядели слишком материально и натуралистично»².

Финал спектакля («благодаря» цензурным ограничениям) также был стыдливо-невыразительным. «Саломее не приносят головы на блюде. На сцену не выносят и трупа. Какая-

¹ *Евреинов Н. Н.* Введение в монодраму // Евреинов Н. Н. Демон театральности. С. 107.

² *Струтинская Е. И.* «Единственный в своем роде». Николай Калмаков // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. С. 437.

то скомканность явилась в конце драмы»¹. Тем не менее, с помощью света, ритма, линий и красок костюмов Калмакова режиссер добился удивительного единства зрительского впечатления. В лучшие моменты спектакля достигался иррациональный эффект, как будто зрители смотрели один общий для всех сон. Публика Театра на Офицерской должна была стать объектом гипнотического воздействия, инспирированного режиссурой Евреинова. Замысел его, правда, был недовершен. Красота спектакля – тот самый «вкусный соус, под которым можно съесть родного отца»² – оказалась столь обильно-самодостаточной, что не позволила ощутить вкус основного блюда.

Тем не менее, «Царевна» вошла в историю как одно из ярчайших явлений русского театрального модерна, апофеоз театральности как чарующей эстетической иллюзии, отрицающей любое жизненное правдоподобие. На данном этапе деятельности Евреинова линия модерна совпала с его теоретической программой. Оригинальная концепция спектакля Евреинова заключалась в господстве стиля, обнаружении содержательного потенциала самой формы уайльдовской пьесы (а не в интерпретировании ее сюжета, как делал поэт-теоретик Минский). Режиссеру удалось почувствовать и отчасти воплотить действенность самой композиции, ритм речевого рисунка «Саломеи».

В этом и воплощалась эстетическая концепция модерна, где «смысловую нагрузку несет не отдельный образ, а сама организация пространства, соотнесение образа со средой», где «композиционно-организующий принцип сам становится сюжетом произведения модерна», а «средством воплощения этого принципа является ритм»³. Композицию спектакля Театра на Офицерской, вероятно, можно было уподобить не столько ритуалу, сколько живописному танцу, ритмически развернутому во времени. Синтетический спектакль, спек-

¹ Измайлов А. Инцидент с «Саломеей» // Русское слово. 1908. 30 окт. № 252. С. 3.

² Евреинов Н. Н. К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro scena sua. С. 28.

³ Максимов В. И. Век Антонена Арто. СПб., 2005. С. 102.

такль-живопись, спектакль-танец был явлением, чрезвычайно характерным для театра модерна. Режиссер принес «естественное» в жертву «искусственному». Уподобляя актера «узору», модерн освобождал его от плоти, от грубой материи, от данности собственного тела, одновременно закрепощая в прихотливом, вычурном живописном арабеске. Модерн преображал – по закону красоты – внешность, а не психику. Подлинная драма должна была разворачиваться не в душах персонажей или актеров, а в сознании зрителей.

В. И. Максимов

«Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действие

Николай Евреинов считал провозглашенный им принцип театрализации одним из главных общечеловеческих законов. Он утверждал, что через театральную природу любого явления, через «инстинкт театральности» можно рассмотреть всю историю человечества с момента его зарождения.

Современники закономерно сравнивали Евреинова с Оскаром Уайльдом. Однако он сам, отдавая ему должное, тем не менее всячески противопоставлял принцип эстетизма, сформулированный Уайльдом, своей теории театральности. Уайльд провозгласил ориентацию обыденной жизни на законы искусства. Отныне не искусство отражает жизнь, а жизнь строится по законам искусства. Евреинов пошел дальше: не общие законы искусства, а именно законы театра.

Конечно, это возведение театра в общечеловеческий принцип требовало строгой дифференциации. Говоря о «театре для себя» – театрализации жизни, – Евреинов выдвигает на первый план принцип масок, которые человек «примеряет» в различных ситуациях. Психологическая маска, прагматическая... Но новая маска, открывающая принципиально иные возможности, – автобиоореконструктивная. Она дает возможность человеку изменить свой привычный образ, «стать другим». Разрешить ситуацию, неразрешимую в обыденной жизни.

Евреинов предложил стройную схему воплощения театрализации в жизни. Но этот принцип воплощается в жизни, а не в «театре как таковом». Здесь возникают различные модели спектакля, которые не всегда можно отнести к профессиональному театру и которые развиваются по законам, противоречащим друг другу. Прежде всего, это «монодрама» – еще одно принципиальное для Евреинова понятие. Спектакль строится как раскрытие внутреннего мира центрального персонажа.

Другая театральная модель – театротерапия. Пример этого демонстрирует сам Евреинов в пьесе «Самое главное» (1921). Это уже использование профессионального театра для разрешения конкретных жизненных ситуаций.

Трудно провести грань между театротерапией и автобио-реконструкцией. Книга Евреинова «О новой маске» (1923) описывает конкретный спектакль, состоявшийся в 1921 году в 13-й Единой трудовой школе под руководством педагога Н. П. Ижевского. Подростки «разыгрывали» свои реальные отношения с девочкой-Коломбиной от лица специально подобранных масок-архетипов.

Практически Евреинов в своей режиссерской деятельности обычно использовал модель «театра в театре»: «Ванька-ключник и паж Жан» в Театре В. Ф. Комиссаржевской, спектакли «Кривого Зеркала» и «Кривого Джимми». Но особое место занимали так называемые «реконструкции». Все началось с сезонов Старинного театра.

Постановку Евреинова «Взятие Зимнего дворца» следует рассматривать именно как такую театральную модель. Но если речь идет о воссоздании событий октябрьского переворота 1917 года, то исходной точкой его являются не реальные события, а идеализированное представление о них. Театрализовывалась сама идея штурма Зимнего, который в реальности происходил по другому сценарию. Уникальность постановки определялась отсутствием исторической дистанции (с момента «штурма» прошло всего три года).

Очевидно, что для Евреинова «Взятие Зимнего дворца» было программным произведением. Во-первых, происходила реализация идеальной модели «театра как такового». Во-вторых, осуществлялось непосредственное воздействие театра на современность и на историю.

В начале сентября 1920 года Евреинов приезжает из Грузии в Петроград и активно включается в театральную работу. 4 октября состоялось публичное чтение его новой пьесы «Самое главное», которая 20 февраля следующего года была показана в театре Вольной Комедии в постановке Н. В. Петрова, а затем премьеры ее состоялись на многих сценах России, Европы, Америки (всего в двадцати шести странах).

8 ноября 1920 года в Петрограде состоялось удивительное представление. Происходило оно на площади Урицкого (Дворцовой) и называлось «Взятие Зимнего дворца». Евреинов, руководивший этой постановкой, задумал ее как грандиозную мистерию, в которой участники событий трехлетней давности должны были вновь прожить те же чувства, а новые участники – приобщиться своим реальным участием к историческому (вернее мифологическому) явлению. Важно, что Евреинов использовал законы не средневековой мистерии (что было бы закономерным продолжением его работы в Старинном театре со средневековыми жанрами), а мистерии древней, архаичной, в которой рождается миф, воспринимаемый как реальный процесс.

В представлении участвовало четыре тысячи исполнителей: актеров, артистов балета и цирка, любителей, красноармейцев, матросов. Оркестр – 500 человек. Было задействовано 320 различных автомобилей и танков. Из Кронштадта вновь пришла «Аврора» и стала недалеко от Зимнего. В коллектив режиссеров, который возглавил Евреинов, входило десять человек: А. Р. Кугель, Н. В. Петров, К. П. Державин и др. Оформлял действие Юрий Анненков, он же был одним из режиссеров.

Местом действия стала вся Дворцовая площадь, причем зрители находились в ее центре. Они были разделены на две части по обе стороны Александровской колонны. В середине был проход от арки Главного штаба к воротам Зимнего дворца, которые были загорожены поленницей, скрывающей обороняющихся. Центральный режиссерский пункт управления располагался на пьедестале Александровской колонны. Оттуда Евреинов руководил всем представлением по телефону, связывающему его с другими режиссерскими пунктами, расположенными на углах каждого выходящего на площадь проезда.

По всему фасаду Главного штаба была сооружена полукруглая игровая площадка. В левой ее части развивались события в лагере пролетариата, в правой действовали представители буржуазии. Две половины были соединены мостом под аркой Главного штаба. По этому мосту пролетариат переходил на площадку буржуазии.

Еще одной игровой площадкой становились окна Зимнего дворца. В окнах второго этажа зажигался яркий свет (спектакль начинался в 10 вечера), и там разворачивались различные сюжеты, демонстрирующие «агонию» Временного правительства, а затем «силуэтный бой» – поединки восставших и обороняющихся.

Расположение зрителей между сценическими площадками имело принципиальное значение. В книге В. В. Латышева, с которой Евреинов был хорошо знаком, говорилось, что в античных мистериях действие развивается вокруг зрителей¹. Предположение Латышева вызвано было тем, что в тех представлениях, которые проходили на Элевсиниях и которые автор называет мистериями, не было сценической площадки. Вероятно, режиссер, создавая миф о вчерашней истории, ориентировался на прообраз театра, не признаваемый им в научных сочинениях. Характерно, что поместить зрителя в центр действия, когда спектакль разворачивается вокруг него, мечтал и Антонен Арто. А осуществил это именно Евреинов. Театрализованное действо «Взятие Зимнего дворца» заканчивалось штурмом. Колонны штурмующих проходили сквозь зрителей, как бы сливаясь с ними и призывая их за собой. Прожекторы с площади и с «Авроры» освещали огромное красное знамя над дворцом. Евреинов, разумеется, не реконструировал действительность, он ее поэтизировал и подчинял законам искусства, красоты, гармонии, симметрии. Хорошо известно, что реальное взятие Зимнего происходило совсем иначе, и Дворцовая площадь не была центральной площадкой истории. Но Евреинов творил миф о революции по законам эстетическим, и поэтому центром действия стала площадь. Евреинов безошибочно смоделировал миф, вошедший во все учебники истории. В не меньшей мере этому способствовал и фильм Сергея Эйзенштейна «Октябрь» (1927), в котором взятие Зимнего дворца развивалось по тому же сценарию, что и в спектакле Евреинова: революционные толпы заполняют площадь и штурмуют ворота во двор.

¹ См.: Латышев В. В. Очерк греческих древностей. В 2 т. Богослужбные и сценические древности. Т. 2. СПб., 1997.

Однако спектакль 8 ноября 1920 года прошел иначе, чем планировалось. Случилось питерское осеннее ненастье с дождем и сильным ветром. Зрителей собралось в два раза меньше, чем исполнителей. Но миф был создан, и в учебниках советского театра стали писать, что зрителей собралось сто тысяч¹.

Евреинов недолго испытывал иллюзии относительно нового режима. Массовые празднества он больше не устраивал, да и советская власть резко меняла художественные устремления, разрывая отношения с футуристами-революционерами и поворачивая к соцреализму.

Если мы все-таки признаем «программность» «Взятия Зимнего дворца», то особого внимания заслуживает вопрос жанра. На какую традицию ориентируется Евреинов? В каком направлении – из множества возможных вариантов – должен двигаться театр дальше?

Автор специального исследования о «Взятии Зимнего дворца» Игорь Чубаров видит в основе спектакля в 13-й Трудовой школе античную трагедию: «Обращение Евреинова вслед за Ницше к античной трагедии как прообразу такого театра закономерно. Главное формальное сходство – роль хора, делающая условным и ситуативным разделение на актеров и зрителей. В подобном театре разыгрывается не какой-то банальный сценарий с моралистическим выводом, а ситуация реальной трагической неразрешимости, в которую попали или могут попасть участники постановки в своей реальной жизни. Однако в действительности никто не умирает (по крайней мере, здесь и теперь), герои переживают лишь “малую смерть”, осознают принципиальную трансцендентную конечность бытия, претерпевают становление другим и максимально возможное наслаждение в открывающемся таким образом новом экзистенциальном горизонте»². Все так. Но целью такого спектакля является не трагический катарсис, а мистериальное приобщение к культовому герою. Главное

¹ История советского театра. Л., 1933. Т. 1. 1917–1921. С. 282.

² Чубаров И. «Театрализация жизни» как стратегия политизации искусства: Повторное взятие Зимнего дворца под руководством Н. Н. Евреинова // Советская власть и медиа: Сб. статей. СПб., 2006. С. 284.

отличие в том, что трагедия приводит к преобразению зрителя, – именно это сформировало театр в VI веке до н.э. В мистерии – и христианской, и Элевсинской – основное преобразование происходило с участником действия. В этом смысле актеры-подростки из 13-й школы в процессе спектакля отождествлялись с выбранными персонажами-архетипами. Это позволяло им перевести жизненную проблему в творческую фантазию.

Каков же был способ существования участников спектакля на площади Урицкого? Участники октябрьского переворота и те, кто не успел развернуть тогда свой творческий потенциал, получили возможность вновь проиграть ситуацию. Но теперь замыслом режиссера стало разыграть его по законам мифотворчества. В этом смысле получилась идеальная мистерия. Средневековые «Страсти Христовы» куда важнее того, что реально происходило в первом веке. Миф 1920 года стремительно вытеснил реальные события 1917-го.

Театральная концепция Евреинова получила в России развитие уже за пределами собственно театра, в пространстве «жизнестроения» с жертвоприношениями, театрализованными судилищами и массовыми празднествами. Но идеальная для Евреинова модель спектакля не исчезла бесследно. В конце 1922 года он едет в Париж по приглашению Жака Копо. В его театре «Вьё Коломбье» была поставлена «Веселая смерть» Евреинова в оформлении А. К. Шервашидзе. Возникли планы совместных постановок спектаклей по принципам комедии дель арте. Однако в силу кризисного состояния Вьё Коломбье этим планам не суждено было сбыться. В январе 1923 года Евреинов возвращается в Петроград и выступает в России с лекциями «Париж накануне 1923 года». В 1924-м Копо оставляет «Вьё Коломбье» и создает передвижную труппу в Бургундии.

Копо и Евреинову было что обсудить. Обоих страстно интересовала комедия дель арте. Однако Евреинову, в отличие от Копо, не удалось реализовать свои планы в этом направлении. Копо привлекала реконструкция старинных спектаклей, но здесь Евреинову удалось несравненно больше. В 1930-е годы Копо создает ряд удивительных спектаклей

под открытым небом, реконструируя средневековые жанры. В них можно увидеть влияние Евреинова. Наиболее характерна в этом отношении постановка в 1935 году во Флоренции мистериального спектакля по пьесе Рино Алесси «Савонарола». Действие развивалось на площади Синьории. Если во «Взятии Зимнего дворца» зритель находился в центре, вокруг Александрийской колонны, то Копо использовал более традиционный план мистерии. Половину площади занимал трехсторонний амфитеатр высотой 23 метра. Кстати, зрителей здесь собралось, как и в Петербурге, четыре тысячи. Центральной игровой площадкой был помост высотой три с половиной метра в центре площади. К вершине вели две лестницы. Здесь, на реальном историческом месте, сжигали Савонаролу. Если режиссерское управление петроградского спектакля находилось у Александрийской колонны, то во Флоренции Копо располагался на площадке за зрительским амфитеатром, где находились прожектора. Другой сценической площадкой стал балкон Палаццо Веккио с левой стороны площади. Он выполнял ту же функцию, что и окна второго этажа Зимнего дворца. С правой стороны площади в Лоджиях деи Ланци находились оркестр и два хора.

Главным объединяющим моментом двух спектаклей было реальное место действия, на котором и развивались события 1498 и 1917 годов. Итальянский зритель точно так же общался к истории, как и российский. Момент подлинности происходящего через соотнесенность с историей был определяющим как в этих двух спектаклях, так и в средневековой мистерии. Впрочем, спектакль Копо имел несравненно больший мировой резонанс. Однако в замысле Копо, конечно же, не было задачи «переустройства» истории. Здесь было традиционное ее осмысление с современных позиций. Замысел Евреинова был несравнимо революционнее, так как роль театра в жизни общества виделась ему определяющей.

Т. С. Джурова

«Взятие Зимнего дворца»: реконструкция или театрализация действительности?

Осенью 1920 года Николаю Евреинову, красноречивому идеологу «театрализации жизни», наконец представилась возможность «одеть Жизнь в праздничные одежды». По возвращении из Сухуми Евреинов был назначен руководителем масштабной постановки «Взятие Зимнего дворца».

Этому массовому действу, приуроченному к трехлетию Октябрьского восстания, предшествовали три театрализованных зрелища, поставленные в Петрограде в 1920 году. В мистерии «Гимн освобожденного труда» (режиссеры Ю. П. Анненков, С. Масловский, А. Р. Кугель), разыгранной перед зданием Фондовой Биржи, участвовали четыре тысячи человек. В постановке «К мировой Коммуне» (19 июля 1920 года, режиссеры К. А. Марджанов, Н. В. Петров, В. Н. Соловьев, С. Э. Радлов, А. И. Пиотровский) также было занято около четырех тысяч участников. Разыгрывались не столько реальные исторические события, сколько их аллегория. «Историзм и реальность» в «Гимне освобожденного труда» отходили «на задний план перед самым общим символическим изображением революции как восстания рабов против угнетателей. Отдельные символы этой свободы (“дерево свободы”, “крепость с золотыми воротами”) оказались заимствованными из эстетики французских празднеств»¹. Это действо «с частыми переменами декораций, с использованием портала Биржи в качестве большой горизонтальной сцены, [...] со всеми признаками романтико-феерического стиля, усвоенного Большим драматическим театром, так сильно повлиявшим

¹ *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. Л., 1933. С. 270.

на стилистику этой постановки»¹ напоминало традиционный спектакль, – писали позже Алексей Гвоздев и Адриан Пиотровский.

В постановке «К мировой Коммуне» пространство для игры было расширено. «Действие не ограничивалось теперь только порталом Биржи, а захватывало и боковые ее порталы, и роstralные маяки на площади, и круглые сходы к реке, и оба моста – Республиканский и Строителей, и самую Неву, где стояли миноносцы, и Петропавловскую крепость, прожектора которой освещали эту инсценировку»². Однако конкретное пространство Стрелки Васильевского острова и панорама Невы по-прежнему толковалось в иносказательном ключе, как осажденная врагами советская Россия.

Сюжет «Блокады России» (20 июля 1920 года; режиссеры С. Э. Радлов, В. М. Ходасевич), в которой принимали участие около 750 участников, отталкивался от недавних исторических событий. Но спектакль, в духе буффонады разыгранный воздушным гимнастом, клоуном и акробатом, скорее тяготел к «затеем старинных театров», с которыми ассоциировался «замысел театра на воде»³. Цирковая эстетика «Блокады России», представленной островком посреди пруда на Каменном острове, создавала ироничную дистанцию между событиями и их художественным воплощением.

Задача, поставленная перед Евреиновым, – реконструкция недавнего исторического события в его естественной среде, – предполагала иной тип зрелища. Неодушевленными участниками зрелища должны были стать само пространство Дворцовой площади (площади Урицкого), Зимний дворец и крейсер «Аврора». Присоединение реального объекта (Зимнего дворца) «вводило в инсценировку момент внехудожественной реальности, трактованной [...] глубоко характерно для мировоззрения Н. Н. Евреинова, идеолога “театрализации жизни”»⁴, – писал Пиотровский. Но грандиозный

¹ Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма С. 271.

² Там же. С. 272.

³ Там же. С. 279.

⁴ Там же. С. 279.

спектакль Евреинова не был буквальным воспроизведением событий октября 1917 года. Буквальная реконструкция захвата Зимнего была не нужна не только молодому советскому правительству, но и самому режиссеру, всегда отвергавшему слепое копирование действительности. В постановке «Взятия Зимнего дворца» речь шла о сотворении мифа. Евреинов и его творческая группа на глазах тысяч очевидцев сочиняли историю страны.

При этом у «Взятия» был непосредственный предшественник. В 1919 году Н. Г. Виноградов, возглавлявший «Красноармейскую театральную-драматургическую мастерскую», поставил игрище о Февральской революции – «Свержение самодержавия», впоследствии переименованное в «Красный год». Его сюжет охватывал события 1917 года, а текст преимущественно импровизировался. Спектакль разыграли в Железном зале Народного дома. В качестве актеров выступили красноармейцы – подопечные Виноградова. Местом действия были грубо сколоченные деревянные мостки, на разных концах которых располагались «площадка реакции» и «площадка революции». Соединялись они «дорогой манифестаций», по которой «массы» переходили с одной площадки на другую. Заключительная часть «игрища» была посвящена событиям октябрьского переворота. Спектакль шел на протяжении полутора лет и, по утверждению Пиотровского, разыгрывался, в том числе, и на Дворцовой площади.

Однако скромные масштабы «Красного года» едва ли можно сопоставить с задуманным и осуществленным Евреиновым. «Взятию Зимнего дворца» суждено было стать не только самой грандиозной, но и наиболее знаковой из массовых постановок 1920 года и последующих лет. В качестве режиссеров под его началом оказались Ю. П. Анненков, К. Н. Державин, А. Р. Кугель, Н. В. Петров. В постановке было задействовано все пространство площади и прилегающие территории. Вдоль здания Главного Штаба полукругом располагались два деревянных помоста – «красная» и «белая» площадки, соединенные между собой мостом и достигающие уровня 3-го этажа здания. На них Ю. Анненков установил экспрессионистские «макеты городов». На противоположной стороне площади была

сложена поленница, за которой укрывались юнкера – защитники Зимнего. Пункт режиссерского управления находился в центре площади, в районе Александрийской колонны. Неподалеку, также в центре площади, – отгороженные трибуны со зрителями. Таким образом, действие разворачивалось вокруг них. Около 30 прожекторов, укрепленных на здании Зимнего, освещали место действия. Артиллерийская батарея располагалась в Александровском саду, бронетехника – в районе Дворцового сада, три отряда штурмующих, до времени скрытые, – в районе Мойки, Адмиралтейского проезда и Арки Главного Штаба.

Для участия во «Взятии», помимо профессиональных артистов, были мобилизованы статисты из флотских и красноармейских частей. Всего количество участников составило около 8 тысяч человек. На репетиции было отпущено около недели.

«Действие начиналось в полной ночной тьме, пушечным залпом, вслед за чем освещался мост с фанфаристами, и начиналась симфония Гуго Варлиха»¹, в которую постепенно вливались звуки Марсельезы. Собственно театральное действие попеременно развивалось на двух площадках – «белой» и «красной», чтобы затем перенестись на третью – реальную, историческую (то есть в Зимний дворец).

Согласно замыслу Евреинова, на белой сцене «события должны были ставиться в комедийном стиле», на красной – «в тонах героической драмы», в Зимнем – «в тонах батального зрелища»². Принцип множественности мест действия был воспринят Евреиновым из представлений средневековых мистерий, а использован еще в 1909 году в спектакле Театра на Офицерской «Ванька-ключник и Паж Жеан». Режиссер по контрасту «монтировал» картины, представленные на «белой» и «красной» платформах посредством «погружения попеременно той или иной платформы во тьму» и яркого осве-

¹ Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 122.

² Евреинов Н. Н. Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. 1920. 15 нояб. № 14. С. 5.

щения «того куска театральной арены, к которому следует приковать внимание зрителя»¹.

Пиотровский с сожалением утверждал, что «переменное освещение площадок» ломало «непрерывность праздничного действия». В результате получалась не «мистерия», а мелькание «кино-фильмы»². Тем не менее, кинематографичность зрелища нельзя поставить Евреинову в упрек. Симультанность действия на обеих платформах нарушила бы целостность впечатления от зрелища, рассчитанного на многотысячную толпу. Внимание зрителей приковывалось к тому, что представлялось важным в данный момент.

Композиционный принцип, избранный Евреиновым, был сродни принципу «параллельного монтажа». События, попеременно представленные на красной и белой платформах, сопоставлялись (в восприятии зрителей) и представляли в динамике (линейная последовательность). Образ движения, если воспользоваться терминологией С. Эйзенштейна, складывался «из столкновения двух изображений, двух последовательных фаз движений», где «parts (часть) в монтажном куске вызывает образ [...] некоего целого»³.

Согласно замыслу Евреинова, зрители должны были наблюдать, сопоставляя, как «белая» площадка теряет инициативу, а «красная» набирается сил. От какофонии – к стройности и слаженности звучания революционных сил на «красной площадке». От организованности, сплоченности в лагере Временного правительства – к растерянности и хаосу. После того, как на краю «белой» площадки появлялось «трехцветное знамя корниловщины», ее обманутые защитники по помосту переходили «толпами к знаменам, гордо и призывно развивающимся на красной платформе»⁴. Белая площадка пустела. Временное правительство оставалось «в трагикомическом одиночестве [...], охраняемое лишь юнкерами, да женским батальоном»⁵.

¹ Евреинов Н. Н. Взятие Зимнего дворца.

² Там же.

³ Эйзенштейн С. М. Монтаж. М., 2000. С. 180.

⁴ Евреинов Н. Н. Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. 1920. 15 нояб. № 14. С. 5.

⁵ Там же.

Что касается расстановки масс и героев, то Евреинов использовал свой любимый принцип живописных группировок, апробированный еще в спектаклях Старинного театра и Театра на Офицерской. «Нарочито подчеркнутая логика графической выразительности всех *mises-en-scene*, строившихся вне принципов психологической мотивации действия, а исходивших из мысли о параде, дала ряд арабесок, целью которых являлось пестреть в глазах у зрителей сочетаниями красочных пятен», – писал Державин¹. Происходящее на «белой» площадке, видимо, представляло больший интерес, так как «масса» здесь была распределена группировками, каждая из которых имела конкретное пластическое решение и звуковую тональность. Речь шла о настоящем «оркестре шумов». «Специальные трещотки за сценой аплодировали речам Керенского, а молотками целый ряд бутафоров выстукивал мелодию ударов костылей, медленно шествовавших в первой картине инвалидов»². Звуковая партитура служила средством обобщения и иронично комментировала патриотические речи героев «белой» площадки.

Шумовая и световая оркестровки давали впечатление непрерывности развития действия и обеспечивали мощное эмоциональное воздействие. «Красная» и «белая» площадки попеременно освещались соответствующим светом. Накануне штурма Зимнего, когда преимущество оказывалось на стороне большевиков, мощный поток красного света (по утверждению Ю. Анненкова – более 150 прожекторов) «распространялся на обе эстрады на мост и на самую площадь»³. После бегства защитников «белого» лагеря одновременно озарялись все окна Зимнего, что должно было означать, что Временное правительство укрылось за его стенами. И под звуки канонады «Авроры» три отряда красноармейцев одновременно бросались через площадь на штурм Зимнего из-под арки Главного Штаба, со стороны Мойки и Адмиралтейского проезда. В этот момент к ним также присоединялись автомобили

¹ Державин К. Масса как таковая // Жизнь искусства. 1920. 12 нояб. № 607. С. 7.

² Там же.

³ Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Т. 2. С. 122.

и бронетехника, до этого момента скрытые в районе Дворцового сада. А артиллерийская батарея в Александровском саду обеспечивала звуковой аккомпанемент. Таким образом, зрители оказывались в эпицентре событий.

Как вспоминал Анненков, в момент, когда дошла очередь до залпов «Авроры», произошла любопытная накладка – не сработал соответствующий звонок на пульте режиссерского управления, и «ожившая», не подвластная командам режиссеров «Аврора», вместо положенных трех залпов, безостановочно палила более 5 минут. Зрители были накрыты, раздавлены мощной звуковой волной.

Вслед за штурмом «оживал» и Зимний дворец. Согласно замыслу Евреинова, Зимний должен был предстать «в качестве исполинского актера, в качестве грандиозного действующего лица, которое выявит свою мимику и внутренние переживания»¹. «Дворец становился главным действующим лицом. Он был весь темный. Но как только восставшие врывались во двор [...], прожектора начинали метаться по крыше. Дворец сразу же превращался в силуэт, и тотчас же во всех его окнах вспыхивал свет. В окнах были спущены белые шторы, а на их фоне – приемом театра китайских теней – разыгрывались маленькие пантомимы боя»², – так описывал картину штурма Н. Петров. В финале, после победы восставших, свет всех прожекторов устремлялся на красное знамя, взвивавшееся над Зимним, все окна которого озарялись красным светом. Оркестр исполнял Интернационал, подхватываемый многотысячной толпой участников и зрителей.

Во «Взятии Зимнего дворца» проявились черты наиболее значительных художественных течений того времени – футуризма и экспрессионизма. В стремлении превратить живого актера в динамичную, зачастую абстрактную форму, цветное пятно, и, напротив, в «одушевлении» неодушевленных предметов сказывалось влияние театра футуристов. Вместе с тем постановщики «Взятия» брали на вооружение приемы

¹ *Евреинов Н.* Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 5.

² *Петров Н. В.* 50 и 500. М., 1960. С. 186.

и выразительные средства экспрессионистского театра – «прожекторы с мощно ударным светом, «цветное освещение, позволяющее давать разную окраску планов», «транспаранты (теневая декорация)»¹, резкие переходы из света во тьму, мизансцены как цветковые пятна. И футуризму, и экспрессионизму была свойственна визуальная агрессия, стремление навязать зрителю максимально напряженное эмоциональное состояние. Но идеологическая подоплека «Взятия», разумеется, не имела ничего общего ни с экспрессионистическим мировоззрением, ни с установками русского театрального футуризма, для которых, в частности, был характерен конфликт протагониста и массы. Во «Взятии» не было протагониста. Им являлась масса, ринувшаяся на штурм Зимнего.

Пиотровский отметил роковой, по его мнению, подвох постановки – механистичность, отсутствие творческого начала в действиях статистов. Но Пиотровский, как и большинство теоретиков массовых действий, жаждал не плац-парада, а мистерии, где все – равноправные, сознательные участники. Но происходящее не было ни «мистерией», ни «ритуалом», в первую очередь потому, что в нем не предполагалось участие зрителей. «Взятие Зимнего дворца» оказалось только зрелищем, развернутым в исторических «декорациях» Дворцовой площади на глазах многотысячной толпы.

Действительно, «Аврора», Зимний дворец, прожекторы, броневики и артиллерийские орудия оказывались в большей степени актерами, нежели сами актеры, занятые на «красной» и «белой» площадках, и статисты из массовки. К минимуму сводился один из важнейших компонентов «театра как такового» – актерская игра. Принцип строгой цветовой, ритмической организации масс-противовесов во «Взятии Зимнего» был далек от стихийности «дионисовых действий».

Утверждение Пиотровского, что в постановке «Взятия» Евреинов хотел задействовать реальных участников событий 25 октября 1917 года с целью создать «автобиоореконструктивное представление посредством воспроизведения подлин-

¹ Струтинская Е. И. Искания художников театра: Петербург–Петроград–Ленинград: 1910–1920-е гг. М., 1998. С. 107.

ных событий в день и час, когда оно происходило»¹, сейчас кажется достаточно абсурдным. Едва ли Евреинов, всегда четко деливший «сцену театра» и «сцену жизни», был настолько наивен, чтобы полагать, будто в годовщину Октября от него ждут проведения сеанса театротерапии на 8 тысяч участников. Во «Взятии Зимнего дворца» речь шла не об индивидуальном преображении, а о режиссуре действительности.

Участники и свидетели спектакля с восторгом описывали момент штурма. «В те минуты, когда, как три года назад, загремила своими пушками “Аврора”, примешивая гул своих орудий к трескотне винтовок, театр перестал быть театром, слив жизнь и искусство в один неразрывный комплекс»², – описывал зрелище Шубский. Штурм оказался «одной из самых поразительных картин, которые могла создать фантазия, вырвавшаяся из тесных рамок традиционной схемы [...] и дерзко смешавшая недавнюю действительность с ее театрализованной, яркой и смелой интерпретацией в невиданных масштабах»³, – цветисто, как будто со слов Евреинова, писал Державин.

На самом деле постановка Евреинова перечеркивала эту самую действительность. Скромный «декорум» события 1917 года, где не было ни штурма, ни броневиков, ни масс, с криками «ура» устремившихся через площадь, ни немолчной канонады «Авроры», и помпезная героика зрелища 1920 года вряд ли были сопоставимы. Но восторженный пыл рецензентов тогда еще могли остудить насмешливые комментарии действительных участников захвата Зимнего: «в 17-м пуль выпустили меньше, чем теперь!»⁴

¹ Гвоздев А. А., *Пиотровский Адр.* Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. С. 270.

² Шубский Н. На площади Урицкого // Вестник театра. 1920. 30 нояб. № 75. С. 4.

³ Державин К. Н. Взятие Зимнего дворца в 1920 г. (К пятилетию инсценировки) // Жизнь искусства. 1925. № 45. С. 12.

⁴ Шубский Н. На площади Урицкого // Вестник театра. 1920. 30 нояб. № 75. С. 4.

Евреинов осуществлял государственный заказ, а значит, должен был представить монументальное, грандиозное зрелище «на века». Но желания заказчиков выполнял режиссер, для которого не было ничего более важного, чем облечь действительность в карнавальные одежды. Поверх исторического события 1917 года он создавал оригинальный художественный текст. Как пишет современный исследователь И. Чубаров, «идея тотального театра, спровоцированная на символический модус революционного Петрограда, [...] могла подменить собой событие реальной революции, встать на ее место, сохраняя при этом театральный характер»¹.

Так и вышло. «Взятие Зимнего» впоследствии стало образцом для советской батальной живописи и кинематографа. «Октябрь» Сергея Эйзенштейна – реальное свидетельство того, что его режиссер был в числе зрителей спектакля Евреинова. Хотя сам Эйзенштейн в конце 1930-х, утверждая, что 7 ноября 1920 года «на площади умирал наэлектризованный труп театра»², категорически отрекся от влияния Евреинова. Миф о героическом «Взятии Зимнего дворца» оказался одним из самых жизнестойких. Ирония судьбы заключалась в том, что хотя еврейновская трактовка событий октября 1917-го стала единственной, «официальной», но имя портного Ее Величества Госпожи Жизни на долгие годы было вычеркнуто из истории советского театра.

¹ Чубаров И. «Театрализация жизни» как стратегия политизации искусства: Повторное взятие Зимнего дворца под руководством Н. Н. Евреинова // Советская власть и медиа: Сб. ст. С. 287.

² Эйзенштейн С. М. Кино и театр. Николай Евреинов // Эйзенштейн С. М. Метод. М., 2002. Т. 1. С. 126.

П. В. Дмитриев

Последний спектакль Н. Н. Евреинова в России: «Похищение из сераля» на сцене Малого оперного театра в 1925 году

У каждого явления есть свой исток. В данном случае это спектакль, о котором обычно не вспоминают, когда говорят о еврейновской постановке 1925 года. 1 сентября 1920 года на сцене Театра Комической оперы (недолговечного, но яркого предприятия эпохи «военного коммунизма») прошла премьера «Похищения из сераля». Спектакль был поставлен Константином Марджановым, за дирижерским пультом стоял Владимир Маратов. Оформил спектакль художник Алексей Радаков (более всего известный как график-карикатурист). В 1920 году в Петрограде существовал практически один периодический печатный орган, ставивший некоторые культурные задачи, – это газета «Жизнь искусства», и 7 сентября в ней был напечатан отзыв Михаила Кузмина¹ на спектакль (впоследствии перепечатанный без изменений в книге его критических статей «Условности»²).

Этот отзыв, в целом комплиментарный, немного дает для понимания того, каким был этот спектакль. Кузмин пишет больше о своем восприятии оперы Моцарта и музыки Моцарта вообще. Говоря о том, что он боялся увидеть повторение предыдущих постановок Марджанова (а это были «Дон Паскале» Доницетти и «Тайный брак» Чимарозы), Кузмин отмечает, что «к большой чести К. А. Марджанова этого не оказалось. Гротеск смягчился, сдержанность, нежный лиризм, уютное и незлобивое веселье вторили влюбленным звукам Моцарта. Только декорации и костюмы странно и не совсем приятно противоречили и опере, и постановке. Может быть, сами по

¹ См.: Кузмин М. «Похищение из Сераля» // Жизнь искусства. 1920. 7 сент. № 550. С. 1.

² См.: Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 136–138.

себе декорации Радакова, тщательно выполненные, и особенно костюмы, и хороши, но в них нет ни романтизма, ни лиризма, ни влюбленности; почти отсутствует сказочность и остался грубоватый, условный лубок, несколько декадентский (как это понимали лет десять-двенадцать тому назад) и, несмотря на пестроту, тусклый. Впрочем, отдельные костюмы очень хороши»¹. Я неспроста останавливаюсь на Кузмине, потому как он имел самое непосредственное отношение к будущему спектаклю в МАЛЕГОТе.

Точное количество представлений спектакля Марджанова неизвестно, но после его постановки в театральной среде определенно возник интерес к опере Моцарта. В то же самое время возник и замысел постановки Николая Евреинова. Во всяком случае, среди личных бумаг М. Кузмина сохранилось официальное письмо от 21 ноября 1920 года из Театра Комической оперы (чтобы не возникло путаницы, отметим, что речь здесь идет уже о Михайловском театре, или МАЛЕГОТе), в котором, среди прочего, говорилось: «...просят Вас незамедлительно повидаться с режиссером Н. Н. Евреиновым (Манежная, 17–22) для переговоров с ним относительно предстоящей в недалеком будущем постановке оперы «Похищение из сераля»². Несмотря на то, что тема встречи не обозначена, нет сомнений, что речь должна была идти о переводе либретто (в списке своих работ за октябрь-ноябрь 1920 года Кузминым сделана соответствующая запись³).

Евреинов, очевидно, принимал участие в переводе, во всяком случае, к этому же времени относится и такая записка от 6 декабря 1920 года: «Дорогой Михаил Алексеевич, не придете ли ко мне сегодня, в 10 <часов> вечера заняться “Сералем”. Очень хочется Вас видеть. Сообщите. Преданный Вам Н. Евреинов. Т. 6-25-75»⁴.

Очевидно, что с самого начала перевод шел не так гладко. Потому что спустя год к Кузмину поступил запрос относительно готовности перевода (письмо от 12 ноября 1921 года

¹ Там же. С. 138.

² ЦГАЛИ СПб. Ф. 437. Оп. 1. № 164. Л. 6 (м/п. копия).

³ ИРЛИ. Ф. 172. № 319. Л. 102.

⁴ Там же. № 3. Л. 1.

от Бюро управления ГАТЕКОП (бывший Михайловский театр)¹. Как развивались дела после того – нам неизвестно. Но начиная с весны 1923 года процесс подготовки спектакля прослеживается довольно отчетливо по газетной хронике (в данном случае – по вечернему выпуску «Красной газеты»).

Итак, 12 мая 1923 года в рубрике «Художественный дневник» «Красной газеты» сообщалось: «Возобновляемую в Малой Академической опере оперу Моцарта “Похищение из сераля” ставит Н. Н. Евреинов»². Затем объявления пропадают на целый год. Но вот в выпуске от 21 августа 1924 года мы читаем: «Постановка “Похищения” поручена Н. Н. Евреинову»³. 6 сентября отмечено: «Художником М. П. Бобышовым написаны декорации к опере Моцарта “Похищение из сераля”»⁴. Любопытная запись сделана Кузминым в своем дневнике за 16 августа: «Встретил Евреинова. Ставит всюю, соединился с Гвоздевым». Теперь вернемся к газетной хронике. 18 сентября: «Вчера <т. е. 17 сентября> состоялось заседание по поводу постановки оперы Моцарта “Похищение из сераля”, в которой приняли участие: постановщик Н. Н. Евреинов, декоратор М. П. Бобышов и поэт М. А. Кузмин»⁵. 23 сентября художник Михаил Павлович Бобышов дает короткое интервью «Красной газете», где, ссылаясь на замысел Евреинова, так рассказывает о будущей постановке: «Нужно зрителя, пришедшего на спектакль, постепенно ввести в круг театральных ощущений, характеризующих не только стиль постановки (живописных форм и мизансцен), но и публику того времени, экспансивно реагировавшую на развернутое перед нами зрелище. С этой целью выполняется портал (он не будет закрываться в антрактах занавесом), по бокам которого

¹ РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 4.

² [Б.а.] Художественный дневник // Красная газета. 1923. 12 мая. № 106.

³ [Б.а.] Художественный дневник // Красная газета. 1924. 21 авг. № 188.

⁴ [Б.а.] Художественный дневник // Красная газета. 1924. 6 сент. № 202.

⁵ [Б.а.] Художественный дневник // Красная газета. 1924. 18 сент. № 212.

будут устроены бутафорские ложи, в которых будут помещены зрители в костюмах и гримах той эпохи»¹.

Однако к концу 1924 года дело снова расстраивается. В дневнике Кузмина за 17 ноября отмечено: «отложили Моцарта». Наконец, в самом конце января 1925 г. сообщает и газета: «По техническим причинам предполагавшаяся постановка в б. Михайловском театре оперы Моцарта “Похищение из сераля” в нынешнем сезоне не будет осуществлена»². Под «техническими причинами», очевидно, подразумевался отъезд Евреинова в Европу с труппой театра «Кривое зеркало». Однако выход был вскоре найден, и в газетной хронике сообщалось: «Опера Моцарта “Похищение из сераля” назначена к постановке в б. Михайловском театре на 10 марта. Ввиду отъезда автора постановки Евреинова за границу постановка по его планам осуществляется режиссером б. Мариинского театра Юнгвальд-Хилькевичем. Оркестровые репетиции оперы уже начались»³. Но завершить постановку оперы выпало на долю другого режиссера. 10 марта «Красная газета» назвала его имя. «Режиссер В. Р. Раппапорт привлечен к работе по постановке оперы Моцарта “Похищение из сераля” в б. Михайловском театре»⁴. Через три дня газета анонсировала первое представление 4-м апреля⁵. Наконец 21 марта (за неделю до настоящей премьеры) было объявлено: «28, 29 марта, 4 и 5 апреля в Малом оперном театре пойдет опера Моцарта “Похищение из сераля”, которая готовилась в течение двух лет. Работы по постановке вследствие отъезда Евреинова за границу закончены В. Р. Раппапортом»⁶.

¹ [Б.а.] «Похищение из Сераля» // Красная газета. 1924. 23 сент. № 216.

² [Б.а.] Художественный дневник // Красная газета. 1925. 31 янв. № 26.

³ Там же.

⁴ [Б.а.] Художественный дневник // Красная газета. 1925. 10 марта. № 59.

⁵ [Б.а.] Художественный дневник // Красная газета. 1925. 13 марта. № 61.

⁶ [Б.а.] Художественный дневник // Красная газета. 1925. 21 марта. № 67.

Сделаем еще одну остановку, за несколько дней до премьеры. Итак, если верить газетной хронике, Раппапорт был привлечен к постановке всего за три недели до премьеры, а до него месяц репетировал Юнгвальд-Хилькевич. Здесь необходимо сказать два слова о Викторе Романовиче Раппапорте (1889–1943), режиссере, драматурге, журналисте, театральном педагоге. Он закончил математический факультет Петербургского университета. С четырех лет посещал театр, первая пьеса была им написана в 1905 году, поставлена в 1906-м. Как журналист начал работать в 1911 году в журнале «Театр и Искусство». С 1915 года – главный режиссер Троицкого театра, необычайной популярностью пользовалась его пьеса про гимназиста «Иванов Павел», в советское время режиссер Академических театров (с 1922 года), с 1924 года – главный режиссер б. Мариинского театра¹.

Можно сказать, с позиций сегодняшнего дня, что спектакль 1925 года «Похищение из сераля» получил довольно неплохую рекламную поддержку, практически каждый день о постановке что-либо сообщалось. 23-го марта – о генеральной репетиции, 27 марта – интервью с художником спектакля, М. П. Бобышовым.

Казалось бы, все предвещало спектаклю необычайный успех, однако ожидания не оправдались. При просмотре рецензий бросается в глаза проходящая во всех отзывах формулировка, взятая из программы спектакля, – «Поставлена в плане воссоздания оперно-балетных спектаклей придворных театров конца XVIII века».

Если воспользоваться опубликованной статистикой, то представляется такая картина. Спектакль был сыгран в сезоне 1924/25 7 раз, 1925/26 – 9 раз; 1926/27 и 1927/28 по 3 раза; 1928/29 и в 1931/32 ни разу; 1929/30 – 5 раз; 1930/31 – 4 раза; 1932/33 – 2 раза, 1933/34 – 4 раза; 1934/35 – 1 раз, после чего, очевидно, был снят с репертуара. Итого за 11 сезонов было сыграно 38 спектаклей «Похищения из сераля»².

¹ Сведения о Раппапорте взяты из анкеты для «Словаря современников», собиравшегося в конце 1920-х гг. Г. Г. Бродерсеном (ГПБ. Ф. 103. № 121).

² Двадцать сезонов Малого Оперного театра // Двадцать лет Малого Оперного театра. Л., 1939. С. 52.

Наиболее структурированное мнение о нем высказал на страницах «Красной газеты» А. А. Гвоздев: «...нужно найти метод инсценировки, который ясно вскрывал бы *социологический* подход режиссера к чуждой нам идеологии искусства минувших эпох.

Эта огромная совершенно новая задача неизбежно встает перед русской *режиссурой*, если она серьезно хочет отказать от лозунга “искусство для искусства” и вооружиться социологическим методом. <...> Показать *зрителей придворного театра XVIII века*, выводя их в качестве действующих лиц в бутафорских ложах просцениума и тем самым создавая социологическую рамку спектакля, – эта мысль удачна. Необходимо было гораздо богаче развернуть их игру для того, чтобы выявить зарождение спектакля из придворной интриги. Фигура опального советника – единственная, оказавшаяся убедительной, если не считать чисто декоративных дам в ложе герцогини. Но герцог в верхней ложе производил унылое впечатление не занятого ничем статиста. А кавалер справа, влюбленный в примадонну на сцене, недостаточно четко менял свои позы, так что было непонятно, кого он, собственно говоря, предпочитает – примадонну или субретку. Проблема социальной рамки оказалась только поставленной, а не разрешенной. Необходимо найти более выпуклые приемы, для доведения ее до восприятия зрителей.

Внутри самого действия пьесы игра актеров была недостаточно динамична и лишена четких контрастов. Следовало гораздо сильнее подчеркнуть отличие комических и лирических ролей»¹.

Объективной оценке спектакля, конечно, мешает тенденциозность отзывов, очевидно вызванная самим фактом отъезда Евреинова. В Советском Союзе с середины 1930-х до начала 1960-х годов о Евреинове и его работах можно было высказываться в основном лишь негативно. В этом смысле неопценимым подспорьем для исследователя являются отзывы о работе художника – М. П. Бобышова (1885–1964), народного художника РСФСР, профессора Академии художеств.

¹ Гвоздев А. Старинный театр (прежде и теперь) // Красная газета. 1925. 31 марта. № 75.

Среди работ о нем показательны два очерка М. Янковского, опубликованные в разное время. Любопытно сравнить два эти текста, в которых, несмотря на явную идеологическую ретушь второго, довольно ярко проступает картина спектакля. В 1928 году Янковский писал, что несерьезность «Похищения из Сералея» «была вызвана первоначальным назначением оперы – дворцового спектакля “для приятного времяпрепровождения”». В данном случае возникло намерение реставрировать оперу, поставить ее в том виде, как она шла бы в момент написания. Бобышову надлежало перенести зрителя в XVIII век, не только передачей эпохи, но и тем сценическим подходом, который был обычен при постановке пьесы в придворном театре, например, в Вене при Иосифе II. Бобышов выносит на авансцену ложи воображаемого придворного театра, в которых помещаются «знатные» особы в пудренных париках. Самую же сцену он занимает декорацией наивно-сентиментальной, условно передающей экзотический колорит владений знатного паши, знойность солнца и зелень растительности, причем все дано в разрезе того впечатления, которое получалось бы у зрителей “королевской” ложи. На этом фоне разыгрывается “грустное” действие оперы, причем в самых “трагических местах” актеры должны улыбаться, разговаривать с “высокими” зрителями и даже получать любовные записки из лож. Придворность и искусственность обстановки усугублялась еще тем, что костюмы персонажей были разработаны в духе статуэток с преобладанием белого и голубого цветов. Все это послужило прекрасным разрешением задачи спектакля: реставрация была осуществлена с большим вкусом и тактом, и действие пьесы разворачивалось на объединенной улыбке актера и зрителя – великолепно гармонируя с грациознейшей музыкой Моцарта»¹.

В отзыве Янковского, опубликованном двадцать лет спустя, был сделан акцент на то, что художник вынужденно подчинился режиссерской воле: «...Бобышову *по заданию режиссера* (курсив мой. – П. Д.) надлежало перенести зрителя в XVIII век не только передачей “облика эпохи”, но и сце-

¹ Янковский М. Бобышов в театре // Голлербах Э., Янковский М. М. П. Бобышов: Живопись и театр. Л., 1928. С. 46–47.

ническим подходом, который был обычен при постановке пьесы в придворном театре». Далее текст практически совпадает, но вот выводы сделаны уже другие: «Перед нами эстетское истолкование оперы Моцарта в плане традиционалистского воспроизведения спектакля рококо. Если к этому добавить, что костюмы действующих лиц трактованы в духе фарфоровых статуэток рококо, с преобладанием белого и голубого цветов, то станет ясным весь замысел спектакля и принцип его развития: перед нами любование стилизованной эпохой и отход, во имя ложно понимаемой высокой театральности, от задач реалистического воплощения. Таким образом, как видим, путь преодоления мир-искуснического эстетизма был для Бобышова не слишком простым и ясным»¹.

Так, несмотря на идеологическую подоплеку эстетических оценок, мы можем (наравне с газетными откликами на спектакль) получить некоторое представление о действии и даже замысле Евреинова и из других источников. «В изображаемую эпоху на сцене придворного театра зачастую ставились пьесы фривольного характера. Чтобы дамы могли посещать представления, вошли в моду маски, ложи делались глубокими, драпировались красивыми занавесями, закрывались декоративными решетками. Костюмы знатной публики соперничали в роскоши с костюмами актеров. Декорации на сцене отличались несколько наивной и условной пышностью.

Вот эту-то атмосферу далекой эпохи и воскресил в оформлении спектакля М. П. Бобышов. Все, от гирлянд цветов в гареме паши Селима до костюмов придворных дам в ложах, сделано изящно, грациозно, как сама музыка Моцарта»².

Рискну высказать собственное предположение. Мне кажется, что порок постановки коренился именно в том, что для воплощения реконструктивного замысла режиссера был выбран не вполне подходящий материал. «Похищение из сераля» является по своей форме зингшпилем, музыкальной комедией с прозаическими диалогами. Сама эта форма восходит к на-

¹ Янковский М. Бобышов – театральный художник // Бартошевич А., Янковский М. Михаил Павлович Бобышов: Живопись и театр. Л., 1947. С. 31–32.

² Кручина-Богданов В. И. Михаил Павлович Бобышов. Л., 1957. С. 26.

родному театру. Понятно, что между оперой Моцарта и его дальним истоком (пьесой с куплетами) – «дистанции огромного размера». Ничего типически придворного (наподобие парадного спектакля, какой-нибудь оперы *seria*, дававшейся на протяжении четырех часов, с музыкальными антрактами, дивертисментами) в «Похищении» Моцарта нет. Был ли в этом выборе виноват Кузмин, которому эта опера Моцарта несомненно нравилась, или здесь присутствовал, так сказать, «научный умысел» Гвоздева, которому хотелось отразить на современной сцене какой-то отдаленный от нас театральный процесс, попытаться понять спектакль «изнутри», но на строгой научной основе? Или этот замысел в процессе постановки был целиком переосмыслен в духе опереточных феерий, собиравших фантастические сборы, и бивших на внешний эффект, благодаря удачному сценическому оформлению Бобышова?

Несколько умозрительное решение Евреинова использовать в качестве своего эксперимента именно эту оперу Моцарта возникло, вероятно, в пору его надежд на воскрешение (уже в советское время) Старинного театра, где акцент ставился как раз на приемах актера «старинного» театра и на восприятие сценического действия зрителями – современниками спектакля¹.

Во всяком случае, в «Красной газете», с которой мы начали обзор подготовки спектакля, в рубрике «Театральная хроника» в сентябре 1923 года было помещено объявление: «В Петрограде возрождается Старинный театр. Организацию нового дела взяло на себя общество “Старый Петербург” (Почтамтская, 2). К организационной работе привлечен Н. Евреинов»¹. Так, идея «Старинного театра» оказывалась если не доминирующей, то во многом принципиальной для всего творчества Евреинова-режиссера. Очевидно, постановка оперы Моцарта была последним всплеском когда-то смелого замысла – возрождения театральных систем далекого прошлого.

¹ См.: Джурова Т. С. Театральность и реконструкция: Два сезона Старинного театра // Театрон. 2008. № 1. С. 32–43.

¹ [Б.а.] Художественный дневник // Красная газета. 1923. 11 сент. № 243.

О. А. Александрова

Н. Н. Евреинов в зеркале библиографии

Библиография, как известно, наука вспомогательная. Она отражает состояние разработанности в литературе того или иного вопроса, позволяет определить пути дальнейшего развития темы.

Информационно-культурный центр «Русская эмиграция» занимается созданием персональных библиографических пособий, в которых учитываются все опубликованные материалы о персоне на русском языке. Такими были первые два выпуска библиографической серии «Знаменитые эмигранты России», посвященные Е. Ю. Кузьминой Караваевой (матери Марии)¹ и С. П. Дягилеву². Сейчас сотрудники центра завершают работу над указателем о Николае Николаевиче Евреинове. В течение трех лет шел сбор информации в ведущих библиотеках нашей страны: РГБ, РНБ, Санкт-Петербургской театральной библиотеке, Российской государственной библиотеке по искусству, научной библиотеке СТД.

На сегодняшний день указатель включает 160 публикаций работ самого Н. Н. Евреинова и 600 библиографических записей (БЗ) литературы о нем. Отдельно выделены справочные и библиографические издания (50 БЗ). Материал собран с максимально возможной полнотой.

Изначально работа над указателем проводилась на основе созданных ранее библиографических пособий. Они не отличались большим объемом, в них были отражены наиболее известные работы: «Опыт рациональной библиографии» в книге Б. В. Казанского «Метод театра» (Л., 1925), список книг Н. Н. Евреинова в журнале «Современная драматургия» (1988. № 4). Наиболее подробной была библиография профессора С. Муди в издании «10 библиографий русских писателей» (1977).

¹ См.: Е. Ю. Кузьмина-Караваева (мать Мария): Библиографический указатель произведений и критической литературы. СПб., 2002.

² См.: Сергей Павлович Дягилев: 1872–1929: Материалы к библиографии. СПб., 2007.

При работе над научно-вспомогательным библиографическим указателем большое значение имело сотрудничество с учеными-исследователями, такими как М. Г. Литаврина и Т. С. Джурова, которое способствовало более рациональному выбору направления поиска и большей полноте представления сведений.

Основным источником библиографической информации, конечно, стали картотеки специальных библиотек. Хранящиеся там рукописные карточки с указанием статей о Н. Н. Евреинове в дореволюционной периодике существенно облегчали поиск. Тем не менее, дополнительно были просмотрены *de visu* журнал «Театр и искусство», газеты «Жизнь искусства» и «Русская мысль».

Н. Н. Евреинов работал в разных областях искусства и во многих странах, и это обстоятельство значительно усложнило поиски. Просмотр литературы о его окружении, местах работы, областях творчества, как правило, сразу выявлял авторов, пишущих об отдельных аспектах его деятельности: Р. М. Янгиров – «Н. Н. Евреинов и французское кино», Е. Д. Уварова, а затем Л. И. Тихвинская – «Н. Н. Евреинов и “Кривое зеркало”», В. В. Иванов – публикация и комментирование трудов, переписки Н. Н. Евреинова.

Естественно, что трудности возникали при поиске изданий, относящихся к эмигрантскому периоду жизни Н. Н. Евреинова. На этом этапе работы ценным источником стал указатель статей в журналах и сборниках русского зарубежья, опубликованный в 1988 году в Париже Русской библиотекой им. И. С. Тургенева.

Современные информационные технологии изменяют форму работы исследователей, поэтому для совершенствования указателей серии «Знаменитые эмигранты России» в данный выпуск будут включены сведения об интернет-публикациях. Прежде всего, даются сведения о факсимильном воспроизведении книг Н. Н. Евреинова, позволяющем делать ссылки на страницы первоисточников, а также электронные варианты статей в бумажных периодических изданиях. Из таких крупных справочных ресурсов Сети, как «Википедия» и «Кругосвет», можно получить основные сведения о жизни

и деятельности Н. Н. Евреинова, что тоже нашло отражение в указателе.

Хронологическое расположение материала в библиографическом пособии дает возможность уже сейчас увидеть развитие документального потока, хотя работа еще полностью не завершена.

Н. Н. Евреинов публиковал свои работы с 1907 года. Первыми были напечатаны его пьеса «Красивый деспот» и статья об актере средних веков в журнале «Театр и искусство». И затем практически ежегодно до отъезда в 1925 году выходили его книги и статьи. Эмигрантский период был довольно скуп на русскоязычные публикации. В 1928 году был опубликован «Театр вечной войны», в 1932 году в Берлине вышел сборник «Отрыв» с пьесой «Корабль праведных» и работа «К. С. Станиславский и его театр» в парижском журнале «Современные записки». Потом Н. Н. Евреинов печатался уже в 1950-е годы в «Возрождении». Наиболее известные работы этого периода – книга воспоминаний «Памятник мимолетному» (Париж, 1953) и «История русского театра с древнейших времен до 1917 г.» (на французском языке – 1948, на русском – 1955).

Период 1960–1980-х годов стал временем молчания о Н. Н. Евреинове в Советском Союзе. Его работы не публиковались. Только в 1990 году в издательстве Красноярского университета издается работа Н. Н. Евреинова «Тайна Распутина». Потом в 1990-е годы Н. И. Нусинова публикует несколько его сценариев в журнале «Киноведческие записки». Отрывки из работ «Театр для себя» и «Театр у животных» появляются в журнале «Апокриф» (1992. №1. С. 142–144; 1994. № 2. С. 180–183). На страницах «Современной драматургии» (1990. № 6. С. 216–240), хотя и в сокращенном варианте, печатается политическая сатира «Шаги Немезиды».

Полноценное возвращение наследия Н. Н. Евреинова в Россию начинается с 1998 года, когда в издательстве «Искусство» выходит книга «В школе остроумия»¹. За восемь

¹ См.: *Евреинов Н. Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало»*. М., 1998.

лет XXI века читателю были представлены теоретические работы Н. Н. Евреинова: сборники «Демон театральности» (М., 2002), «Тайные пружины искусства» (М., 2004) – и его драматургия: сборники «Театр как таковой» (Одесса, 2003) и «Двойной театр» (М., 2007). Благодаря активной научной деятельности В. В. Иванова были изданы письма Н. Н. Евреинова. Следует отметить, что все публикации текстов Н. Н. Евреинова в создаваемом указателе учтены вместе с рецензиями на них, и это существенно повышает его информационную ценность.

Работы на русском языке, посвященные Н. Н. Евреинову, по времени публикации можно подразделить на три периода: 1) 1906–1920-е годы, 2) 1950–1980-е годы, 3) 1990-е годы – настоящее время.

Первый период. В 1910–1920-е годы Н. Н. Евреинов был постоянным героем разделов хроники газет Москвы, Санкт-Петербурга и провинции. О нем писали фельетоны, на него рисовали карикатуры. Публиковались отзывы на его теоретические работы и рецензии на театральные постановки в «Кривом зеркале» и «Старинном театре». В 1925 году появляется первая книга о Н. Н. Евреинове – «Метод театра» Б. В. Казанского¹. Отдельную главу посвятил Н. Н. Евреинову Е. А. Зноско-Боровский в своем очерке русского театра начала XX века².

После отъезда Н. Н. Евреинова за границу в советской России еще появляются работы о нем, но оценка деятельности дается уже тенденциозно негативная. Например, режиссерский портрет Н. Н. Евреинова, созданный Г. К. Крыжицким в его книге 1928 года, был далек от объективности.

Последнее упоминание о творческой деятельности и эстетических идеях Н. Н. Евреинова содержится в «Истории советского театра 1917–1921», изданной в 1933 году. Позднее

¹ См.: Казанский Б. В. Метод театра: Анализ системы Н. Н. Евреинова. Л., 1925.

² См.: Зноско-Боровский Е. А. Евреинов // Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века: Краткий очерк русского театра XX в. Прага, 1925. С. 319–332.

вклад Н. Н. Евреинова в развитие театра оценивался одной фразой: «автор контрреволюционной/реакционной идеи театральности».

Второй период. В 1950-е годы в зарубежных изданиях публикуются воспоминания о Н. Н. Евреинове его друзей и коллег (Е. А. Извольской, Ю. Анненкова, Н. Я. Лидарцевой) и жены А. А. Кашиной-Евреиновой. В 1964 году ее книга «Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века» вышла в Париже, и уже со второй половины 1960-х годов имя Н. Н. Евреинова стало фигурировать в воспоминаниях, издаваемых в СССР: Н. Д. Волкова «Театральные вечера» (1966), А. Дейча «Голос памяти» (1966), В. В. Каменского «Путь энтузиаста» (1968), А. П. Остроумовой-Лебедевой «Автобиографические записки» (1974).

В 1976 году выходит книга Д. И. Золотницкого о советском театре «Зори театрального Октября», где спустя многие годы деятельность Н. Н. Евреинова рассмотрена более подробно. В этом же году в сборнике трудов ЛГИТМиКа «У истоков режиссуры конца XIX – начала XX века» М. Н. Любимудров говорит о Н. Н. Евреинове в связи с деятельностью Ф. Ф. Комиссаржевского и А. Я. Таирова.

Столетие со дня рождения Н. Н. Евреинова в русскоязычной прессе отмечено не было. Юбилейные материалы появились к 110-летию драматурга в журнале «Театральная жизнь»¹.

Третий период. В 1990-е годы вместе с возвращением произведений Н. Н. Евреинова начинается научное изучение деятельности Николая Николаевича. Это выразилось в появлении диссертационных исследований. Сначала «евреиновская» тема затрагивалась в диссертационных работах общего характера: Л. И. Тихвинской «Русские кабаре и театры миниатюр» (1992), С. В. Стахорского «Русская театральная утопия начала XX века» (1992), М. Г. Литавриной «Театр русского зарубежья как культурно-исторический феномен» (1997). Затем появились работы, полностью посвященные

¹ См.: Семеновский В. Заметки о Евреинове // Театральная жизнь. 1989. № 21. С. 22–23; Томашевский А. Лицедей, сыгравший самого себя // Театральная жизнь. 1989. № 22. С. 24–26.

Н. Н. Евреинову. Первая подобная диссертация была защищена О. В. Ряховской в МГУ по философской теме «Эстетические идеи в теоретическом наследии Н. Н. Евреинова» (1997). В дальнейшем были защищены диссертации А. Д. Семиным «Театральная теория Н. Н. Евреинова» (СПбГАТИ, 2000), Ю. Б. Лисаковой «Игра как культурный феномен в театральной концепции Н. Н. Евреинова» (Новгородский государственный университет, 2006) и Т. С. Джуровой «Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова» (СПбГАТИ, 2007).

Интерес к личности и творчеству Николая Николаевича Евреинова продолжает расти. Каждое десятилетие, начиная с 1980-х годов, количество работ о нем растет. Однако существуют еще неисследованные направления, которые можно будет определить на основе данных нового библиографического указателя.



Портрет автора работы Ю. Анненкова

(Оттискъ изъ «Студіи импрессионистовъ» 1910 г. печ. Морск. тип.)

ПРЕДСТАВЛЕНІЕ ЛЮБВИ.

МОНОДРАМА ВЪ 3-хъ ДѢЙСТВІЯХЪ, Н. ЕВРЕИНОВА.

Обложка и портретъ автора—*Ю. Ашенкова.*

Иллюстраціи монодрамы—*Е. Ващенко, Н. Кульбина и Л. Штидтъ-Рыжовой.*



ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЛЮБВИ

Монодрама в 3 действиях

Предисловие к «Представлению любви»¹

Эта пьеса – опыт монодрамы². Последняя, как теория архитектоники драмы на субъективно-импрессионистической базе, явилась следствием замысла «Представления любви», а не наоборот. Не теория предшествовала художественному творчеству, а это последнее теории. Считаю нужным это оговорить, дабы снять с себя возможное обвинение в «изготовлении пьесы по рецепту». Как известно, по моему «рецепту» уже написаны другими пьесы под названием «монодрам», но их авторы, к сожалению, поверхностно восприняли мою теорию и в своих произведениях лишь стремились опередить моду.

Не таких последователей хочу я.

«Представление любви» на самом деле – первый пример точно построенной монодрамы, пример, насыщенный желанием подражаний, во сто крат превосходящих предлагаемый оригинал.

Напомню главное из моего учения о монодраме.

Наша душа ограничена в своей способности к восприятию; база эстетического созерцания – сосредоточенность внимания на определенном, индивидуальном предмете, причем перемена предметов нашей сосредоточенности вызывает

¹ Реферат «Введение в монодраму» был впервые прочитан мною в Москве, в Лит.-художественном кружке 16 декабря 1908 г., затем в С.-Петербурге в Театральном клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской 4 марта 1909 г. В сжатом виде впервые появился в печати в журнале «Театр и Искусство» (март – апрель 1909 г.), а затем полностью в издании Н. И. Бутковской.

² Текст пьесы публикуется по изданию 1916 года (*Евреинов Н. Н. Представление любви*. СПб.: Изд-во Н. И. Бутковской, 1916.), в которое вошло также предисловие Н. Н. Евреинова, включающее основные тезисы доклада 1909 г. «Введение в монодраму» (*примечание составителя*).

утомление душевной деятельности и вследствие сего ослабление способности к восприятию; истинным же предметом драматического представления должно быть принято переживание и при этом, в целях облегчения восприятия, переживание одной души, а не нескольких.

Отсюда необходимость предпочтения одного «собственно-действующего» нескольким «равно-действующим», другими словами, логичность требования такого «действующего», в котором, как в фокусе, сосредоточивалась бы вся драма, а стало быть и переживания остальных действующих.

К тому же многообразию, не приведенное к единству, раздробляет целое на несколько отдельных менее сильных впечатлений и тем препятствует возникновению момента эстетически-значительного; поэтому в искусстве мы непременно должны добиваться единства многообразия, обуславливающего, как таковое, легко воспринимаемую простоту, а тем самым и цельное впечатление – залог эстетически-значительного.

Сказанное – ступени к совершенной драме – монодраме.

Монодрамой я называю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия. Вместо старой, несовершенной я предлагаю архитеконику драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего.

Превращение театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму».

Сценические средства выражения драматического переживания сводятся, как мы знаем, прежде всего к словам; но неудовлетворительность этого средства почти что очевидна: тот, кто прилежно контролировал себя в партере театра, признает, что мы слушаем больше глазами, чем ушами; и это, по-моему, в природе театра.

Как говорит Пшибишевский, «нет никакой возможности выразаться словами». Остаются жесты, художественно-вы-

разительная жестикауляция, язык движений, общий у всех человеческих рас, мимика в обширном смысле этого слова, т.е. искусство воспроизведения своим собственным телом движений, выражающих наши волнения и чувства. Шарль Обер справедливо замечает, что мимика по преимуществу является основным элементом театра, так как она представляет собою действие, т.е. часть наиболее ясную, наиболее производящую впечатление и наиболее заразительную на том основании, что зритель, видящий в мимическом изображении более или менее глубокое волнение, побуждается, в силу закона подражательности, разделять и ощущать то же волнение, признаки которого он видит. А это последнее обстоятельство самое существенное в театре, так как, обуславливая сопереживание с действующим, оно устанавливает тем самым обращение «чуждой мне драмы» в «мою драму». Но и это могучее средство общения сцены со зрительным залом ограничено, как нам известно, в своем могуществе.

И вот мы видим произведения, в которых драматург, не будучи в состоянии положиться на мимическое искусство артиста, добавляет в известных случаях к словам величайшей экспрессии и обстоятельной ремарке для мимики главного действующего, и самый предмет, как причину данных слов и данной мимики, во всей яркости его сценического олицетворения. Так, в целом ряде драм, как классических, так и новых, чувство ужаса внушается иногда зрителю не только словесной и мимической его передачей, но и представлением самого предмета этого ужаса, например, призрака, привидения, того или иного образа галлюцинации. Расчет драматурга тут ясен: чтобы зритель пережил в данный момент приблизительно то же, что и действующее лицо, надо, чтобы он видел то же самое.

В таких случаях наступает момент, который я бы назвал *монодраматическим*, несмотря на всю его неподготовленность и сценическую необоснованность. В самом деле, почему это зритель обязан вдруг видеть то, что видит только одно из действующих лиц и чего не замечают другие лица драмы, пораженные лишь страхом, исказившим черты узревшего призрака? Это во-первых; а во-вторых, если зритель

должен видеть только то, что видит напуганный призраком, т.е. самый образ призрака, почему ему показывают и других действующих лиц, тех лиц, которых объятый ужасом психологически не в состоянии видеть во всей их четкости?.. и мало того, почему комната, равнина или лес – место явления призрака – не изменяются к моменту внушения ужаса в своих чертах, окраске, освещении, как будто ничего не случилось и объятый страхом продолжает видеть их невозмутимые контуры?

Здесь еще нет монодрамы. – Монодрама должна явить спектакль внешний в соответствии со спектаклем внутренним. В этом вся суть.

Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, т.е. чувствовать, как и он, иллюзорно, мыслить, как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы – переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы. Для этого на сцене должен быть прежде всего один субъект действия, и не только по тем причинам, которые были изложены в самом начале, но и потому, что монодрама задается целью дать такой внешний спектакль, который соответствовал бы внутреннему спектаклю субъекта действия, а присутствовать сразу на двух спектаклях не в наших слабых силах.

Для того, чтобы зритель смог в том или другом случае сказать внутренне вместе с действующим на сцене «да» или «нет», для этого зрителю иногда недостаточно видеть красноречивую фигуру действующего, слышать его выразительный голос и знать, что он говорит это в комнате. Надо еще показать, хотя бы в намеке, отношение действующего к окружающей его обстановке. Мы часто говорим «да» вместо «нет», когда светит солнце, а оно светит иногда в нашей душе ярче, чем на небе, и эта солнечность не хуже настоящей солнечности может озарить царственным уютом мою нищенскую обстановку. Я могу сказать свое «да» или «нет»,

в глубокой задумчивости, далекий мыслями от этой обстановки, и тогда ее почти не станет, она завалуется моим индифферентизмом к ней. Неужели Гамлет, говорящий «быть или не быть», видит в эту минуту отчаянную роскошь дворцового убранства? И вас, записные театралы, разве не гневил в такую минуту отвлекающий блеск этой бутафорской роскоши, вся эта ненужная четкость контуров, невнятных Гамлету?..

Для всякого психолога элементарно, что окружающий нас мир, благодаря чувственному восприятию, неизбежно претерпевает превращения; и представление, будто объекту восприятия присуще то, что он на самом деле заимствует от субъекта восприятия, не есть какое-либо исключительное психологическое явление. Вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. Я не знаю, какого цвета вишни; я знаю только, что в моих глазах они красны; окрашивают ли их ваши глаза точь-в-точь в такой же красный цвет, как и мои, я не знаю; знаю только, что дальтоники окрашивают их в зеленый. Нам кажется, что мир сам по себе наполнен звуками, хотя звуки, как и цвета, не что иное, как наши субъективные превращения внешних данных. То, что в неодушевленном предмете внезапно выступает в качестве одушевляющей силы, вовсе не так чуждо, по объяснению К. Грооса, и таинственно, так как эта одушевляющая сила есть наше собственное, хорошо знакомое нам «я» со всеми его особенностями; здесь, по справедливому замечанию Фишера, происходит «заем душ», — мы как бы одолжаем нужную частицу нашей души неодушевленному по своей природе предмету на время его восприятия.

Окружающий нас мир как бы заимствует свой характер от субъективного индивидуального «я»; и мы понимаем, что хотел сказать Гете про Гебеля, заметив, что последний придал природе «много мужицкого», природа может мыть мужицкой, когда ее воспринимает Гебель, но она может быть и «рыцарски-прекрасной», когда воспринимает ее Вольфрам фон Эшенбах. И она изменяется вместе с нами, с нашим душевным настроением; веселая лужайка, нива и лес, которые

ми я восхищаюсь, беззаботно сидя со своей возлюбленной, станут лишь ярко-зеленым пятном, желтыми полосами и темной каймой, если в этот момент меня известят о несчастье с близким мне человеком. И автор совершенной драмы, в том смысле, как я ее понимаю, зафиксирует в ремарке эти два момента окружающей действующего обстановки; он педантично потребует от декоратора мгновенной замены веселого пейзажа бессмысленным сочетанием назойливо-зеленого, тревожно-желтого и угрюмо-оливкового и будет прав в своем педантизме.

Художник сцены ни в коем случае не должен на подмостках «драмы» показывать предметы такими, каковы они сами по себе, – представленные пережитыми, отражающими чье-то «я», его муку, его радость, его злобу, равнодушные, они только тогда станут органическими частями того желанного целого, которое поистине мы вправе назвать совершенной драмой. Выражаясь образно, в предметах, представляемых на сцене, должна как бы циркулировать кровь действующего лица и самый каменный камень не должен молчать рядом с действующим. – Револьвер, которым я люблю как блестящей игрушкой, уже не тот, когда я его деловито чищу своему господину, и уж конечно не тот, когда я его беру, чтобы застрелиться; – на каком же основании во всех трех случаях мне показывают со сцены ничего не выражающий, лишь балаганно-страшный револьвер! Ведь мне обещали драму, а не «только зрелище»? Я хочу жить одной жизнью с действующим, – настал момент глубочайшего сопереживания с ним! Так не развлекайте, не охлаждайте меня вашей преступной «бутафорией»!

«Но это условность! – заскрипят наши театральные тормозы, – необходимая условность, которая не может мешать настроившему свою душу в унисон с действующим; такой зритель, идущий навстречу замыслу автора, увидит предмет в настоящем свете, так как он легко может вообразить вид предмета таким, каким он должен быть по ходу пьесы». Но в таком случае, отвечу я, не надо ничего показывать! Гораздо легче все это вообразить, если фантазии не ставят препятствий!

Повторяю, – мы приходим в театр прежде всего как зрители, а потом уже как слушатели; и все существенное мы непременно хотим видеть, созерцать и телесным, и духовным оком. Дайте же нам это удовлетворение, если это сцена, а не кафедра, а не концертная эстрада!

В конце концов для драматурга должно стать ясным, что если он желает представить жизнь духа, – он должен оперировать не над внешними реальностями, а над внутренними отражениями реальных предметов. Ибо для психологии данного лица важно его субъективное видение реального предмета, а не самый предмет в безразличном к нему отношении.

До сих пор мы говорили о декоративном превращении, как об естественном *следствии* данной эмоции, данного душевного состояния, каковое при сценическом отображении обуславливает у зрителя желанную полноту сопереживания с действующим. Таким образом *причина* декоративной метаморфозы предполагалась известной. Но некоторые из наших эмоций, наших чувств бывают настолько цепко ассоциированы с тем или другим характером окружающей нас обстановки, что иногда по следствиям мы узнаем о причине.

В своем учении о характерах психолог Рибо отмечает такой замечательный факт: «Приняв за некоторое время печальную позу, можно почувствовать, что нами овладевает печаль; присоединяясь к веселому обществу и подражая его внешним приемам, можно вызвать в себе мимолетное веселье. Если придать руке загипнотизированного человека угрожающее положение со сжатым кулаком, то дополнением к этому само собой является соответственная мимика лица и движение других частей тела. Здесь причиной является движение, а следствием эмоция». Таким образом, заключает Рибо, существует неразрывная ассоциация между известными движениями и соответствующими им эмоциями, причем не только определенные эмоции способны вызывать определенные движения, но и наоборот – некоторые из движений субъекта способны вызывать в его душе соответственную им эмоцию. И я полагаю, что мы не выйдем из пределов экспериментальной психологии, если понятие «движение» применим и к декоративным превращениям в монодраматическом смысле.

А при этом условии выигрыш в экономии времени – обстоятельстве крайне существенном для современной драмы – будет несомненен: мгновенно восходя от следствия к причине, т. е. от данного характера обстановки к душевному состоянию действующего, ее обусловившему, зритель иногда совершенно не будет нуждаться во введении в «психологию» действующего словесным или мимическим путем. Независимо от скорости и точности, – своеобразная прелесть такой сокращенной сценической передачи переживаний является лишнею заслугой монодраматического метода.

Как уже было объяснено выше, вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. Под этим внешним объектом монодрама подразумевает не только неодушевленный антураж действующего, но и живых людей.

Как мы уже знаем, в совершенной драме, становящейся «моей драмой», возможен только один действующий в собственном смысле этого слова, мыслим только один субъект действия. Лишь с ним я сопереживаю, лишь с его точки зрения я воспринимаю окружающий его мир, окружающих его людей. Таким образом, последние точно так же должны перед нами предстать преломленными в призме души собственно действующего; другими словами, и остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия, и, следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представляются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее «я» субъекта действия. На этом основании мы не можем в монодраме признать за остальными участниками драмы значения действующих лиц в собственном смысле этого слова и по справедливости должны их отнести к объектам действия, понимая слово «действие» в смысле восприятия их, отношения к ним истинно действующего. Здесь важно не то, что они говорят и как говорят, а то, что слышит действующий. Как они выглядят сами по себе, остается скрытым; мы увидим их лишь в том виде, в каком они представляются действующему. Весьма возможно, что последний наделит их атрибутами, которых они не имели

бы в наших глазах. По необходимости они предстанут перед нами преображенными. – Он будут незаметны, сливаться с фоном или даже поглощаться им, если в тот или другой момент они безразличны для действующего. Они будут стусшевывать своим появлением всю обстановку, если действующий всецело поглощен их лицезрением. Они красивы, умны и добры, если действующий представляет их такими сейчас, они же предстанут отталкивающе-безобразными, если действующий разочаруется в них и воспримет их под другим углом зрения.

Наконец, что само собою разумеется из архитектоники монодрамы, и сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия. Ведь нашу телесную видимость мы всегда рассматриваем как нечто и «наше» и в то же время «постороннее» нам; таким образом, и к себе мы можем относиться различно. И это постоянное или переменное отношение к своей собственной личности, разумеется, должно ярко отмечаться в монодраме наравне с другими объективными представлениями главного действующего.

Между прочим, монодрама разрешает одну из самых жгучих проблем современного театрального искусства, а именно проблему парализования расхолаживающего, разъединяющего влияния рампы. Уничтожить ее в действительности, как это предлагают некоторые, не значит еще уничтожить ее в нашем представлении: скверный опыт нет-нет да и заставит умственно воссоздать уничтоженную границу. Надо сделать так, чтобы, видимая, она стала как бы невидимой, существующая – как бы несуществующей. И раз режиссер добьется иллюзорностью образов главного действующего слияния с его «я» «я» зрителя, то последний, как бы очутившись на сцене, т. е. на месте действия, потеряет из виду рампу – она останется позади, т. е. уничтожится.

Говоря об архитектонике драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего, я подчеркиваю выражение «сценического тождества», как противоположное тождеству реалистическому, так как я прекрасно знаю, что если метод искусства вообще представляет неизбеж-

ную и вместе с тем желанную симплификацию (упрощение), то остается неизбежным и для сценического искусства.

Знакомясь с «Представлением любви», читатель должен помнить, что в ремарки этой монодрамы включены лишь главные превращения мира, окружающего действующее «Я»; остальные превращения (напр., почти безостановочная декорационная игра) должны предполагаться читателем согласно ходу пьесы.

В заключение – последняя оговорка.

Предлагая театру монодраму, как наиболее совершенную по форме драму, я отнюдь не исключаю этой формой другие драматические представления. Кто знаком с моей «Апологией театральности», тот, разумеется, поймет, что рядом с «моей драмой» я не могу не признать и «чуждое мне зрелище». Конечно, это «зрелище» мне видится далеким от шаблона современной сцены... Однако говорить об этом буду в другом месте, так как учение о театральном зрелище как о чем-то самодовлеющем вводит нас в несколько отличную от монодрамы область – эстетику свободной сценической аранжировки.

Н. Евреинов

ПРЕДСТАВЛЕНІЕ ЛЮБВИ.

монодрама въ 3 д. Н. Евреинова.

Дѣйствующія лица:

Я,
МОЙ МАЛЕНЬКІЙ ДРУГЪ,
ЕГО НЯНЮШКА,
ОНА! ОНА!
МОЙ СОПЕРНИКЪ,
КАТАРАЛЬНЫЙ СУБЪЕКТЪ,
ГЕМОРОИДАЛЬНЫЙ ТИПЪ,
другіе.



ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЛЮБВИ

Монодрама в 3-х действиях Н. Евреинова

ДЕЙСТВИЕ I-е.

Весной, на берегу моря. Ничего особенного; вроде банальной олеографии. Налево выступ дюны, поросшей соснами; правее скамейка; около нее серо-желтая плетеная кабина. Полуденный час; светит солнце, и полно холодного блеска спокойное море. Лицом к нему, сидит на скамейке катаральный субъект и о чем-то думает; справа выходит геморроидальный тип и молча с ним здоровается. Они почти сверстники; обоим вместе лет сто с хвостиком. На катаральном субъекте несуразная крылатка; на геморроидальном типе чуть не осеннее пальто, один цвет которого уже наводит скуку. Сначала кроме них никого, потом несколько гуляющих.

Катаральный субъект (*неприятным голосом, лениво*).
Ну что?

Геморроидальный тип (*тоже неприятным голосом и тоже нехотя*).

Да ничего... (*Садится рядом*).

Катаральный субъект.

Самочувствие как?

Геморроидальный тип (*после паузы*).

Все то же... (*Молчат*). Дует.

Катаральный субъект.

Здесь везде дует... (*Геморроидальный тип вынимает газету и просматривает. Пауза*). Я еще не читал... Эти черты почтальоны...

Геморроидальный тип.

Нет, я у газетчика.

Катаральный субъект (*закуривает папиросу*).

Вот ветер... черрт... (*Плюет*) и табак здесь сыреет и... (*Передразнивая*) «Море, море»... подумаешь, какая невидаль... Пристала с доктором, как пиявки две... «для здоровья».

Геморроидальный тип.

В переводе: для ревматизма...

Катаральный субъект.

Вас ведь тоже жена уговорила?

Геморроидальный тип.

«...во всех аптекарских магазинах». Что?.. Да, конечно, жена. Какой же другой враг мог бы... Скажите, пробовали вы когда-нибудь пилюли «Ара»?

Катаральный субъект.

«Ара»?..

Геморроидальный тип.

Да.

Катаральный субъект.

Гм-гм... Мише как-то давали, помнится... Реклама!.. (*После паузы вынимает бинокль и смотрит на море*).

Геморроидальный тип (*с усмешечкой*).

Что вы смотрите-то, ваше превосходительство! ведь сейчас не купальные часы! (*Оба заливаются мелким смешком*).

Катаральный субъект.

Я, знаете ли, вчера тут утром... так, лет 18-ти... очень, очень, знаете ли, ничего себе... эдакая округлость, икры, сзади ямочки, вообще весь ensemble.

Геморроидальный тип.

Ну вот, а вы браните море. Дайте-ка бинокль!.. (*Берет бинокль и смотрит на море. После длинной паузы*). Нет, море не имеет оправданий... Когда я смотрю на него,

я думаю о том, что чуть было, купаясь, я не схватил вос-
паленье легких... что наша эскадра погибла в нем самым
возмутительным образом, что вода его отвратительна на
вкус... брр... меня тошнит при одном представлении... кро-
ме того, в нем столько дохлой рыбы плавает... И потом
путешествовать... Я не знаю, как вы относитесь, но для
меня эта качка... т. е. все кишки переворачивает...
(*После паузы*). Кажется, когда вот так помотришь, –
ширь, свобода, а извольте-ка поехать, куда глаза глядят,
и стукнетесь о какой-нибудь берег, т. е. всенепременно
стукнетесь и окажется, что там живут такие же мерзавцы,
как и у нас, такие же дураки, идиоты, и, может быть, даже
еще глупее, еще гаже, еще пошлее... А кажется – безгра-
ничный простор, раздолье, в некотором смысле, безбреж-
ность... (*Долго молчит*). Кроме того, я вас спрашиваю,
где ж тут красота!.. Серое, скучное, однообразное...
Я вас спрашиваю, где тут красота!.. (*Пауза*). Все это вы-
думки живописцев! выдумали, что оно красивое, ну и пош-
ли все повторять... «Красиво да красиво». Нет, а я по-
корнейше прошу мне объяснить, почему красиво, в чем
тут красота, откуда она взялась... Сказать все можно...
(*Большая пауза*). Гм... А ведь поди ж ты, когда мне было
18 лет... (*Задумывается, потом зло хохочет*). Я был обол-
тусом... и что только тогда не представлялось мне, гм...
и то, и се и даже умереть казалось сладким... Бывало...
(*Задумывается*). Наверно и теперь таким мальчишкам кажет-
ся, что... гм... в особенности если, так сказать, «влюблен
без ума»... вся вселенная тогда... другая... (*Пауза*).
Да-с, черт возьми! а теперь я смотрю на море и даже
не думаю о нем... так, блестит что-то такое, от чего
глазам неприятно, а... (*Закашливается*).

Катаральный субъект.

Однако, как вы кашляете!..

Геморроидальный тип.

Да... пойдете-ка! Здесь так дует, что... (*Встает,
кашляя*).

Катаральный субъект (*встает за ним и морщится*).

Ох!.. мозоль заныла любимая... батюшки мои... ох!..
как бы не было перемены погоды!..

Геморроидальный тип.

Типун вам на язык...

Катаральный субъект.

Куда же мы?.. Впрочем, ради моциона...

Геморроидальный тип.

Пойдем в кургауз, а то к музыке туда столько народу
наберется, что... (*Закашливается*).

Катаральный субъект (*хромая*).

Вы бы хоть эти лепешки сосали... как они называются...
дай Бог памяти... (*Уходят налево, и лишь они скрылись, их лица уже трудно припомнить: так они были бесцветны, обыденны, неинтересны... Гуляющих прибавляется; идут все налево; большей частью дети. Потом сцена пустеет. Слева доносится смех, веселые выкрики, задорный невнятный говор и увещевания; – это мой маленький друг шалит и хочет на выступ дюны, это добродушная нянюшка осуждает излишнюю резвость, это я там кричу и смеюсь среди сосен, гоняясь за мячиком. Нет, не поспел!.. мячик вылетел к самому морю, и я выбегаю за ним с моим маленьким другом. Мое появление преобразует всю сцену: небеса становятся более синими, ясными, глубокими, море веселеет и являет неожиданную красоту, исключительная солнечность зелени мрачные сосны, делает их ласковыми, а песок золотит негой. Теперь как-то особенно становится понятным, что море живет, нежно плескаясь, сосны живут, мелодично шумя, песок живет, шурша под ногами, и сам воздух веселья живет песней птичек и шумом соснового бора, плеском моря игривого и ароматом растений лесных и морских. И так мы бежим с моим маленьким другом за мячиком, с хохотом, визгом, вприпрыжку. Моему маленькому другу лет 8, не больше; милая девочка в беленьком платице! вьются кудряшки, вся покраснелась! сколько задору в ней, сколько веселья!*

Я... мне еще нет 20-ти; маленький намек на усы; я весь в светлом, в левой руке ящик с масляными красками и принадлежностями. И я кажусь себе прекрасным, я очень доволен собою.)

Женя (*схватив мячик под самым моим носом*).
Что?! поймал?..

Я.

Если бы у меня были свободные руки...

Женя (*перебивая*).

Да, да, нечего, нечего!.. няня! лови! Раз, два три! (*Бросает мячик вверх и сама ловит, заливаясь смехом. А нянюшка, старая нянюшка, не то укоризненно, не то просто устало качает головой среди сосен. И мне нравится эта шаровидная нянюшка – это олицетворенье уюта, в коричневом с белыми горошинами; и голос ее славный, и столько спокойной доброты в этих вяжущих что-то руках*).

Нянюшка (*не сходя с выступа дюны*).
Ну, бросай, баловница! Ну!..

Женя.

А тыймаешь?.. Раз!.. (*бросает мячик няне; та с грехом пополам его ловит, конечно, с земли и, конечно, с оханьем*). Это не считается! это не считается!

Нянюшка (*присаживаясь к такой же старой, как и она, сосне*).

Ну, довольно в мячик!.. Уморила!.. Поиграй лучше в песочек, – барин тебя порисует!.. Слышишь?..

Я.

Сегодня я буду красками...

Женя.

Какими красками?

Я.

Самыми лучшими.

Женя.

А ты обещал сказку рассказать про царевну!

Я (*сев на откос дюны, у самой авансцены, раскрываю ящик, устанавливаю его на коленях, всматриваюсь в рисунок, прикрепленный к обратной стороне крышки, и кладу на палитру краски*).

Ну, вот играй в песочек, как вчера играла, а я буду рассказывать и рисовать...

Женя (*садится на песок и просеивает его между пальцами*).

А зачем ты меня хочешь рисовать?

Я.

А зачем ты хочешь сказку слушать?

Женя.

А мне интересно...

Я.

Ну вот и мне интересно... (*Пауза. Я приступаю к работе. Нянюшка уселась так, что ее почти не видно; – не то вяжет, не то дремлет; – через некоторое время исчезает недвижно, – я ее больше не замечаю*).

Женя.

Ну!.. начинай!.. страшная сказка?

Я.

Нет.

Женя.

Длинная?

Я.

А вот услышишь...

Женя.

Ну!..

Я.

Она была прекрасною царевной. Ее отец был Солнце, а мать была Луна. (*Воодушевляясь*). Она была прекрасною царевной... (*Пауза; я задумываюсь*).

Женя.

Ну, дальше! я уж это знаю.

Я.

Нет... не знаешь, не знаешь, как она была прекрасна.

Женя.

Ну а как?

Я.

Бывало, она вся – огонь, веселье, трепет, а то задумчива, таинственна, бледна... А это потому лишь, что отец ее был Солнце, а мать была Луна.

Женя.

А эта сказка вроде как стихи?

Я.

Нет... Разве я сказал стихами?

Женя.

А почему так складно?..

Я (*улыбаясь*).

О ней трудно говорить не складно. Ну, слушай!.. И вот, хотя она была царевной, но об этом никто не знал, а могли только догадываться... потому что она совсем не была похожа на других, т. е. ни чуточку... И жила она на самом деле где-то далеко-далеко от своего царства, в каком-то маленьком городке около моря, и все ее считали дочкой булочника.

Женя.

А почему это так вышло? Почему ж не в своем царстве? Вот дурочка!

Я.

Послушай, Женя, как тебе не стыдно! она ведь ничего тебе не сделала дурного, а ты ее бранишь!

Женя.

Так а зачем она...



Нет, море не имеет оправданий... Когда я смотрю на него, я думаю о том, что чуть было, купаясь, я не схватил воспаления легких... Кроме того я вас спрашиваю, где-ж тут красота!.. Серое, скучное, однообразное...

Я.

А затем, что ее папа и мама узнали, что на земле люди скучают по чудесной красоте, ну и послали, чтобы их порадовать, свою собственную дочку на землю. Поняла?..

Женя.

Ну хорошо, а дальше?

Я.

Дальше?.. (Пауза. Задумчиво). Ах, если б ты знала, что дальше... (Вздыхнув). Ну, слушай! теперь я распишу тебе, не торопясь, всю красоту Царевны!

Женя.

Да я уж знаю!

Я.

Нет, нет! ты не знаешь. (Я замолкаю с восторженным выражением лица. В это время справа налево проходят мужчины, дамы, дети... Не только их одежды, но и лица, руки – цвета морского песка и воды; когда они идут рядом, то сливаются вместе; иногда мужчин и женщин нельзя отличить друг от друга; они неясно жестикулируют; их говор то растет, то стихает; голоса неинтересные, интонация бесцветная; слышно приблизительно следующее: «конечно, если пролетариат... то уж тут ничего не поде... перешел, перешел... да уж в седьмом, кончает слава... вы подумайте, 10 руб. за фасон... разумеется, проиграл... ему запрещено купанье... нет! с какой стати!... Митя, куда ты убегаешь все?.. 20 градусов... Понимаете?.. и если рабочий получает полтора рубля в день... у вас большое сродство с Анной Ивановной, хотя вы и не блондинка... Оля, не шали!.. полтора рубля в день... ужас, ужас!.. мама, посмотри, какая там... в Лейб-гвардии Преображенском полку... nichts besonderes!... Was sagen sie?.. ну, Костя, отдайте же зонтик, это глупо... нет, дорогой мой, мы никогда не сойдемся во взглядах... да вы не читаете газет!.. Марья Андреевна... ну что?.. – почему вы так бледны?.. и лба не перекрестить... а сегодня можно молозенаго?.. Честное слово!.. Это не шутка... я не люблю, когда за мной ухажива-

ют; по-моему, мужчина... а вы где берете провизию?.. пять червей на руках, я говорю пас, а в это время... да что вы! никакой грозы не будет... ну и опоздала... а это далеко?.. вот вы говорите „свобода”, – прекрасно, но разве... *si nous allons faire la lecture pendant une demisheure...* Вагнер это бог, милостивая госуда... нет, я не страховался, с какой стати мы будем... я?!.. от 4-х рюмок, смею вас уверить... а мы не опоздаем на музыку?.. глупости!.. я передаю эту бумагу регистратору и говорю... поправляется, хотя вы знаете... ну еще бы! Зембрих и Арнольдсон!



нашли, кого сравнивать!.. нельзя же по полтиннику за визит... и кроме того это неправда... чего вы смеетесь?.. в Москве; а что?.. вот как?.. Идемте скорей!»)

Женя.

Дядя, а ты пойдешь на музыку?..

Я (как бы придя в себя).

Что?.. Ну слушай!.. Ее глаза... Ты любишь море?

Женя.

Море?..

Я.

Любишь небо?

Женя.

А что?

Я.

Прекрасно море, но это только море. И небо прекрасно, но это только небо. А глаза ее... это и море, и небо. В них глубина морская, в них чистота небесная, в них блеск и волнение морское, в них святость и тайна небесная... Когда молодой принц увидел их вблизи...

Женя.

Какой принц?..

Я.

Издалека... как и она, случайно попавший в этот городок.

Женя.

И он в нее влюбился?..

Я.

Он вдвойне полюбил тогда море и небо... Он сказал себе: море и небо оттого так красивы, что очень похожи на глаза царевны... А один воин в этом городке, который тоже познакомился с царевной, сказал: «ваши глаза такие синие, что о них легко запачкаться» (*Женя смеется*). Да, да, это был грубый воин, от которого разило водкой и табаком; у него были черные усы, острая сабля, ноги в обтяжку и шпоры, да, да... шпоры с похоронным звоном разбитого маленького колокола холодной кладбищенской церкви... Смешно?

Женя.

А... а все-таки он был страшный?

Я.

Страшный.

Женя.

Как колдун?

Я.

Да... Он говорил, что сторожит царевну и охранял ее от всех, кроме себя, но от себя скорей всего он должен был охранять царевну...

Женя.

Ну да, потому что он был страшный?

Я.

Страшный.

Женя.

Это интересно. Ну а что же принц?..

Я.

Принц сразу узнал, что это царевна... да, да! – царевна, а не простая смертная, потому что на шелковом золоте ее светлых волос при солнце сияла корона.

Женя.

И все ее видели?

Я.

Все?.. Нет, кто приглядывался; и тот, кто внимательнее был остальных, еще замечал, – и это нередко, – как травки, – песчинки и камушки там, где она проходила, шептались, волнуясь, что к ним прикоснулась такая нога... что их подарили таким поцелуем... И принц, бледный принц, исхудалый, усталый, хотел тогда сделаться травкой такую, песчинкой, иль камушком...

Женя.

Когда ж он влюбился в нее?..

Я (*как бы припоминая*).

Когда?..

Женя.

Да... Можно мне встать погулять? – Я немножко... Хорошо?.. а ты покамест порисуй море... Хорошо?.. (*Встает и разгуливает*). Ну, рассказывай! он сразу влюбился?..

Я (*после паузы*).

Был вечер... она сидела и играла... играла на старом-старом инструменте, таком, какой водится в бедных семействах, где девочек утром в дырявых чулках сажают насильно

за гаммы... Она играла... так сладко... так... (Я глубоко вздыхая и с особым усердием списываю море... А Женя куда-то исчезла... я и не заметил. Напеваю с религиозным выражением лица *cis-moll*-ную мазурку Шопена *op. 63 № 3*. Через несколько времени, еле заметно обернувшись назад, ловлю взглядом крадущуюся ко мне Женечку... Улыбаюсь, притворяюсь, что ничего не заметил. Вдруг мне кто-то закрывает глаза; наступает темнота).

Я.

Что это такое? Пустите!..

Женя (низким голосом, необычайно комично).
Это я... страшный воин... Я тебя убью...

Я.

Почему же вы хотите убить меня?

Женя (хрипло).

Потому что у меня сабля... (хохочет и отнимает ручки от моих глаз. Сразу делается больно-светло. Я жмурюсь. Потом свет слабеет). Что? Страшно? Ты догадался?

Я (наивно).

Ах, это ты, Женечка?..

Женя (тоже наивничая).

Что такое? Я ничего не знаю. Отчего ты дальше не рассказываешь? А?.. А то пойдем на музыку! (Кричит) Няня!.. Няня!.. (Мне). Пойдешь с нами на музыку?..

Я (закрывая ящик с красками).

Какая ты непоседа!.. (Смотрю возбужденно направо).

Женя.

Ну, пойдешь или нет?.. А по дороге и сказку доскажешь. Хорошо?

Я (вглядевшись вдаль направо,
вдруг вскакиваю с места).

Подожди, подожди!.. (Учащенно дышу... Слышно нежное шуршание шелка, перемешанное со звуками каких-то необык-

новенных скрипок, еле внятно тремолирующих в терцию на самых высоких нотах. Сказочная музыка! Все ближе, ближе... Это ее шаги, ее поступь, ее платье, подбитое шелком!..) Женя! милочка! возьми этот ящик! отнеси домой! я сейчас вслед за вами... да, да! я тоже пойду на музыку! ну будь добренькой!..

Женя (взяв ящик, с недовольным видом).

Ну вот! опять знакомые!.. Няня!.. (Исчезает... Она! она! И свод небесный, и море, и деревья – все покрывается неясною дымкой... ведь она центр внимания!.. остальное стушевывается... Она входит и становится еще светлее, еще радостнее. Никто не видал такой девушки!.. На ее белокурой головке солнце, играя, являет не то нимб, не то корону... Она вся в бледно-розовом... в руках распушенный зонтик... Ее голубые глаза доверчивы и невинны... а тело, совсем молодое, гибкое, но уже женское тело, – о нем можно сказать одним только вздохом... Все в ней прекрасно: и этот маленький рот с дразнящей улыбкой, и эти детские руки, и шея, обнаженная на муку другим, и эти ноги в прозрачных чулках, подле которых нетрудно построить все свое счастье. Она говорит таким голосом, который невозможно без трепета слышать; и самые обыкновенные вещи звучат в ее устах совсем по-другому осмысленные. Мне стоит многого не броситься на грудь к ней и не умереть, задохнувшись от счастья).

Она (здороваясь).

Что вы тут делаете?

Я.

Здравствуйте!.. Вы на музыку?..

Она .

Опять рисовали?..

Я.

Да...

Она .

Пойдемте!

Я.

Присядьте!

Она .

Зачем?

Я.

Здесь все слышно... там громко уж слишком... здесь лучше.

Она .

Вы чуждаетесь всех... Отчего?..

Я.

Ну, присядьте!..

Она .

Пойдемте!

Я.

Я очень прошу вас... мне нужно сказать вам...

Она .

О чем?

Я *(поворачивая кабину задом к морю)*.

Вас в кабине никто не заметит...

Она .

Да я и не боюсь... Разве это преступно?.. Пусть говорят все, что думают... Мне только смешно... *(Садится в кабину и закрывает зонтик. Концерт шелка смолкает. Я сажусь на край скамейки, совсем близко к кабине)*.

Я.

Я знаю...

Она *(обмахиваясь)*.

Боже, как жарко... В нашем садике прохладно...

Я.

В вашем садике хорошо...

Она .

Послушайте, какой сегодня праздник?

Я.

Разве сегодня праздник?

Она .

Ну да! а вы не знали?..

Я.

Если б вас не увидел, я так и не знал бы...

Она .

В самом деле?

Я.

Теперь я вас увидел... Конечно, праздник!..

Она (смеясь).

Ах, вы вот в каком смысле... Я иногда не знаю, смеетесь вы или...

Я.

Нет, вы прекрасно знаете!..

Она .

Вы иногда говорите так искренно, что кажется – «это нарочно»... Чересчур искренно... понимаете?.. *(Пауза)* Ну что же вы молчите?.. Да! послушайте, что вы делали тут? Я видела, вы опять с этой девочкой...

Я.

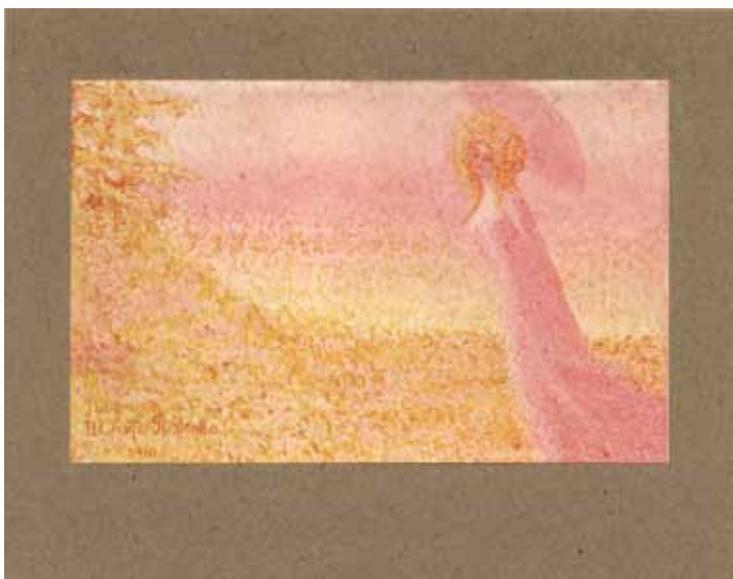
Это наша соседка... Тоже живет здесь... *(Показываю в сторону выступа дюны)* у моря... Славная девочка!.. Я делаю с нее наброски...

Она .

Ах да, ведь вы художник...

Я.

Ну! какой я художник!



Она! она! И свод небесный, и море, и деревья – все покрывается неясною дымкой... становится еще светлее, еще радостнее. Никто не видал такой девушки!..

Она .

Кроме того вы еще сочиняете... Когда ж вы мне напишете в альбом?.. Вы обещались!

Я (вынимая из карманов несколько листков бумаги).
Вот!..

Она (схватывает и читает).

Это все для меня?..

Я.

Да...

Она (читает, красная).

И все обо мне?

Я.

Да... *(Вынимаю еще несколько листков)*. Вот еще!..

Она .

Боже мой, сколько!..

Я.

Это ваши акrostихи!

Она .

Когда ж вы успели?.. Мы так недавно познакомились!..

Я (вынимая еще чуть не ворох листков).

Вот это тоже... только не переписанные...

Она .

Правда, мне стыдно...

Я.

Пожалуйста, не читайте сейчас!

Она .

Отчего?

Я.

Когда вы будете одна!.. когда вам никто не будет мешать! Бросьте это пока в зонтик! Вот так. *(Бросаю листки)*

в зонтик). Если найдете удачное, я перепишу его в альбом четким почерком...

Она .

Я просто не знаю, как вас благодарить... Мне так со-
вестно... я не ожидала, что... (*Маленькая пауза*). Сколь-
ко, наверно, людей вам завидуют! Правда, быть поэтом –
это такое счастье. Вы давно уже пишете?..

Я.

Н... нет...

Она .

Ну а все-таки?.. Когда вы начали?..

Я.

Третьего дня!..

Она (смеясь).

Не может быть!..

Я.

Серьезно...

Она .

Ну а раньше вы все-таки...

Я.

Меня никто не просил...

Она .

А для себя?

Я.

Нет.

Она (после маленькой паузы).

Стало быть, только потому, что вас попросили, вы...
Как это странно! Ну, а если бы вас попросили что-нибудь
другое, ну я не знаю, ну стать акробатом, что ли, или...

Я.

Кто попросил бы?

Она .

Ну, скажем, я! Вы стали бы?

Я.

Да!..

Она .

Я вам не верю.

Я.

Почему?

Она .

Вы это только так говорите.

Я.

Нисколько... Но вы не потребовали бы!.. Вы не такая!..

Она .

Нет, отчего же, для шутки... *(Пауза. Она вынимает из зонтика первый попавшийся листок бумаги и читает:)* «Разве ваши глаза можно с морем сравнить?... Хоть исчезни оно! – Что за горе!.. Море могут нам ваши глаза заменить; ваших глаз не заменит нам море». Ну, хорошо... А может быть, это только слова... Докажите... *(Смеется)*. Ну, например, пройдитеесь колесом!

*Я (вскакиваю и прохаживаюсь колесом
в шумном вихре красок).*

Вот мое доказательство!.. *(Пауза... Она чертит на пестике какие-то буквы. Я всматриваюсь)*. Что это вы пишете?

Она (еле слышно).

Мую благодарность...

Я (скоро).

Подождите, это какая буква?.. *(Справа раздается звон шпор, печальный, мрачный звон, наполняющий сердце темным предчувствием)*.

**Она (поспешно зачеркивает написанное
и выглядывает из кабины).**

А, Петр Иванович!.. Здравствуйте!

Мой соперник (подходя к нам).

Здравствуйте. (Здоровается. При его появлении не то что темнеет, а яркий цвет моря, неба, песка и леса как будто сереет. Мой соперник – офицер, колоссального роста, почти великан; весь темный, может быть оттого, что так нестерпимо блестят его пуговицы, эфес шашки, эполеты и проч. Лицо красное, из-под черных густых усов, которые все время топорщатся, белый оскал лошадиных зубов; нижняя губа громадных размеров, ярко-малиновая, слюнявая, плотоядная. Под одеждой обрисовываются страшные мускулы. Волосатые, громадные руки почти такого же цвета, как пунцовый околыш. Ужасной ширины плечи, живот неестественно подобран, грудь навывкат, как у женщины. Лицо зверское и неопишимо пошлое. Голос хриплый, резко-громкий, отвратительный. Он жадно курит большую папиросу, дымя, как паровоз).

Она.

На музыку?..

Мой соперник.

Вы поразительно догадливы! т. е. просто сногшибательно! А вы здесь намерены киснуть?

Она.

Устали.

Мой соперник.

Ну, вот вздор! пойдёмте! успеете отдохнуть. Поверьте, в могиле мы все отдохнем! – Честное слово!

Я.

Да что там делать, на музыке?

Мой соперник.

Как что делать? Веселиться, ухаживать. У меня сегодня там два свидания. И если б вы видели, что это за роскошь! Хотите, одну уступлю?

Я.

Хорошо... потом...

Мой соперник (ей).

Ну что, вы начали купаться?

Она .

Да... хотя, по-моему, еще холодно.

Мой соперник .

Вот вздор! Великолепно. Ах, эти проклятые лагеря! Если б я был свободен, я бы просто не вылезал из моря... И потом (*показывая на море*) какая это крррасота!.. (*Мне*) Вы любите природу?..

Я.

Разумеется.

Мой соперник .

Ну-с, идемте! Все уж наверно в кургаузе; мы придем последними.

Она .

Не беда!

Мой соперник .

Черт возьми, я хотел бы быть морем. И вы знаете почему? (*Пауза*). Клара Федоровна!

Она .

Почему?

Мой соперник .

Потому что во время вашего купанья я испытывал бы блаженство рая... (*Она смеется.*) Я вас, наверно, утопил бы, чтоб обратить в русалку. Мы были б неразлучны, а там хоть трава не расти!..

Она .

У вас громадная фантазия.

Мой соперник .

Да-с, милостивая государыня, помните, что и Лермонтов был военным. Однако не буду вам мешать. (*Делает под козырек и оглушительно щелкает шпорами*). Клара Федоровна, мое почтение! Сергей Николаевич, мое нижайшее! До свидания!..

Я.

До свидания.

Мой соперник (*откашливается;
серьезно, чуть-чуть запинаясь*).

Клара Федоровна, но... вечером вы уж конечно будете на музыке?

Она.

Да, если погода не изменится.

Мой соперник.

Ах да, я забыл, что вы сахарная!..

Она.

Ну, так помните!

Мой соперник.

Слушаю-сь. (*Откашливается*). А пока будьте счастливы!
(*Уходит со смехом налево. Пауза. Шпоры замирают вдали.
Опять все становится ярко и радостно*).

Она.

Ну что же вы молчите?

Я.

Мне грустно.

Она.

Почему?

Я.

Не знаю, но всегда, когда я его вижу, мне почему-то грустно.

Она.

Вот странно! Он такой веселый!

Я (*после маленькой паузы*).

Вы что-то стали писать на песке, а потом...

Она.

Нет, это я так себе... ничего особенного....

Я.

Секрет?..

Она .

Я думала, что вы успеете прочесть...

Я (после паузы).

Как ваша музыка? Я никогда не забуду, как вы играли в тот вечер эту... эту особенную мазурку Шопена... Когда вы ее стали играть, я как будто в первый раз ее услышал. И теперь она почти все время у меня в ушах.

Она .

Я плохо играю...

Я (интонирую так, как будто я говорю «разве может быть что-нибудь плохо у вас»).
Что вы говорите?

Она .

Вот я слышала Гофмана, так он....

Я (перебивая).

Это... другая, вы понимаете, совсем другая музыка...

Она .

Ну да еще бы!

Я.

Нет, нет, вы понимаете, что я хочу сказать... (*Интонируя слова «я был счастлив»*) Ах... я сидел тогда в вашем садике... Был вечер...

Она (задумчиво).

Мы с вами так недавно знакомы....

Я.

Что значит недавно?..

Она (после паузы).

Вы раньше всегда гуляли одни... серьезный...

Я (так радостно, как будто я говорю, удивленный, «вы, стало быть, обратили на меня внимание»).

Разве я... был серьезный?..

Она .

Я не думала, что вы...

Я (желая спросить «я вам нравлюсь?»).

А что?

Она .

Что вы такой...

Я (так же).

Какой?

Она .

Такой странный.

Я (интонируя фразу «я интересней, чем кажусь»).

Что значит, странный?

Она .

Да так... я не сумею выразить... (После паузы). Здесь хорошо...

Я (с неровным дыханием).

Да... уединенно... почти на краю...

Она (мечтательно).

Море плескается... птички... как здесь много птичек!.. и о чем они поют все?..

Я.

О чем я не смею сказать... (Она на меня смотрит пристально. Я овладеваю собой.) Когда вы смотрите на море, ваши глаза глубокие-глубокие, а когда на меня... — как будто стеклянная дверь заперта... я ничего не вижу, кроме собственного отражения... и я там маленький... смешной...

Она .

Поедем как-нибудь на лодке!..

Я.

Завтра... Нет, сегодня!.. Придите, как вчера, вот в эту кабину... перед закатом солнца! Хорошо? как вчера?.. Такое счастье подходить к этой кабине... издали не видно, там вы или нет... она обращена спиной... думаешь «там нет никого», а потом... Я хочу как вчера...

Она .

Ну что же музыка не играет!.. Я... люблю военную музыку. Да, да! она на меня действует, как луна... Это смешно, но... они очень похожи – военная музыка и луна. Серьезно. Я тогда совсем другая...

Я (беру ее руку).

Можно посмотреть это кольцо?

Она .

Это самое обыкновенное... хотя оно приносит счастье...

Я (желая сказать «как я люблю вас»).

Ваши руки... я не могу даже выразить... они как будто говорят... они... я никогда не видел таких... *(Она выдерживает руку. Я смотрю на нее с неясной мольбой... Потом задумываюсь).*

Она .

О чем вы думаете?

Я.

Мне хочется вспомнить, как вы играли тогда... *(После паузы).* Да... вспомнил... *(Замираю с улыбкой на губах. В ушах раздаются нежные, немного робкие звуки старого фортепиано... это мазурка Шопена ор. 63 № 3... темп не скорый... видно, еще не разучено вполне... но в этой игре такая трогательность, столько чудесного).*

Она (тихо).

Что ж вы замолчали...

**Я (не отвечаю... весь отдался сладостным звукам...
Так проходит несколько секунд. Вдруг ужас! – слева**

раздается трезвый, скорый марш духовой музыки!
Очарование нарушено! Иллюзия побеждена действительностью.
Я смотрю налево, как испуганный зверь).

Она (вскакивает).

Музыка!..

Я (грустно).

Да.

Она (подпевает).

Как хорошо здесь слышно!..

Я (встаю и беру ее за руки).

Какая страшная музыка!.. (Она слегка облакачивается о кабину и учащенно дышит). Правда... становится чего-то жаль, чего-то безнадежно хочется...

Она.

Да... но это хорошо, хорошо... Вы больно жмете мои руки, но...

Я.

Но?..

Она (вздыхнув).

Я не скажу.

Я.

Скажите?..

Она.

Нет. Я не могу быть откровенной, когда... когда такая музыка... когда мне жмут руки... когда я...

Я.

Слушайте, – мы одни...

Она (полусознательно).

Одни...

Я.

Ваши руки горят...



Царевна моя!.. Сказка моя!..

Она (улыбаясь).

Да... (Я беру ее за талию). Зачем вы?..

Я (задыхаясь).

Слушайте!.. Слушайте!..

Она.

Нет, нет, не говорите... Потом! Потом...

Я.

Сейчас!..

Она.

Ну, милый мой, милый, не надо!..

Я.

Я... люблю тебя!.. (Целую ее в губы, прижав к себе так крепко, как только могу. На секунду и музыка, и птички, все замирает. Я закрываю глаза, и вспыхивает блаженно-розовый свет, такой, какой видишь, когда закрываешь от счастья глаза при ярком полуденном солнце. Лишь поднял веки, – море, выступ дюны, кабина, скамейка, все как будто поплыло перед глазами. Опять слышен оркестр, но уже тише... много тише... Она обвила мою шею руками. Я не в силах прервать поцелуй).

Занавес.



ДЕЙСТВИЕ II-е.

Там же в сумерки. Кабина убрана. Я сижу на скамейке, жду, смотрю на часы, завожу их, прикладываю к уху. На мне черная мягкая шляпа и темная накидка, вроде плаща. Какие-то темные фигуры движутся у самого моря, слева направо, и мне кажется, что они движутся слишком медленно, как будто нарочно медленно. Я встаю и прохаживаюсь; я подошел почти к самому морю, когда раздается голос моего маленького друга.

Женя (слева).

Дядя, дядя, куда ты?.. Иди сюда!.. Дядя!.. (Входит слева, оглябая выступ дюны, в сопровождении нянюшки; она в сереньком ватерпруфе, а нянюшка не разобрать в чем, – темное пятно).

Я (притворно-радостно).

Ах! Женя! Здравствуй! Откуда ты?

Нянюшка (неразборчиво и без выражения).

Здравствуйте, барин.

Женя.

А мы с бала.

Нянюшка (но я почти не внемлю ее словам).

Детский бал сегодня был. Ну, Женя, идем домой! – мама рассердится.

Женя (нянюшке).

Поди, скажи, что я с дядей! Я сейчас!

Нянюшка.

Спать пора!

Женя.

Подожди! Как сегодня было весело... Ах, я не хочу спать... Отчего тебя не было видно все время? Я знаю, куда ты уходишь.

Я.

Куда ж? (Садимся на скамью).

Женя.

Знаю, знаю!.. Я тебе надоела... Ты даже вчера со мной не поздоровался... Обещался рыбу подать удить... Да, да! я тебе надоела!..

Я (*безразлично*).

Вот выдумала!.. А кто тебе сетку для бабочек устроил? (*Нянюшка присаживается на выступ дюны*).

Женя.

Так это было уж давно!.. Большие тоже танцевали!.. Отчего тебя не было?.. Одна девочка упала... Вот плакала!.. Послушай, а когда ж ты мне сказку доскажешь? Помнишь, про царевну прекрасную!..

Я.

Тебе же спать пора!

Нянюшка.

Женя, мама рассердится!

Я.

Который час сейчас?.. Я не знаю, остановились мои часы или...

Нянюшка (*внятно*).

Да поди уж десять пробило.

Я.

Уже десять?

Нянюшка (*но я ее почти не слышу*).

Все хорошие дети в постельках бай-байкают. Дядя тоже сейчас спать пойдет.

Женя.

Дядя, разве ты уже хочешь спать?

Я.

Конечно, пора. Не понимаю, почему эти господа еще разгуливают. Смотри, как они тихо идут! Вот черепахи! (*Показываю Жене на гуляющих*).

Женя.

А это они идут с бала... Совсем не тихо! По-моему, так очень даже скоро!

Я.

Ну а эта почему остановилась?

Женя.

Где?

Я.

Ну да, теперь она пошла, а раньше...

Женя (нудно-нудно).

Ну расскажи мне сказку! Правда, какой ты нехороший. Раньше ты со мной играл в крокет, потом ходил за ягодами, подарил мне краски... Раньше каждый день ты читал маме вслух. Мама уже два раза спрашивала, почему ты не заходишь!.. Раньше ты хотел меня сфотогра... сфотографи... ну, одним словом, хотел фотографию сделать, когда я в гамачке... Да, а почему ты обманываешь?.. Раньше ты всегда...

Я (перебивая).

Раньше, когда принц еще не знал царевны прекрасной, он был весел и были у него тысяча и одна забава; для утра одни забавы, для дня другие, для вечера третьи, а ночью он спал. Когда ж он полюбил царевну...

Женя (радостно).

Ах, это та сказка?.. Ну, ну! наконец-то!

Я.

Когда ж он полюбил царевну, у него не стало тысячи и одной забавы, потому что днем он готовился к встрече с царевной, вечером он виделся с нею, а ночью вспоминал все слова, которые она сказала, все улыбки, которыми она его подарила. Раньше... (*Задумываюсь*). Раньше принц ничего не боялся, он думал «что такое жизнь? вот смешная штука! – не все ли мне равно! Ну, подурачусь, а потом в могилке отдохну». А теперь принц стал бояться: «нет, сказал он, жизнь совсем не смешная штука, все время на-

добно бояться!» – А вдруг царевна заболит, а вдруг она умрет, а вдруг его разлюбит. Да, и не стало больше забав у принца, перестал он дурачиться и все время думал о царевне: «хорошо ли ей, не обидел ли кто ее, сладко ль почивала». Раньше, бывало, соскучится принц и пойдет на берег моря посмотреть на рыбачек, а рыбачки веселые, сети ли развешивают, рыбку ли коптят, – все песни поют. А платье у них подобрано, рукава засучены, ноги голые, руки голые, – интересно принцу, что они бессовестные; постоит, посмотрит, послушает, вот и скука прошла. А как влюбился принц в царевну, да стал по ней скучать, никакие рыбачки помочь не могли. Книжки раньше читал, – перестал читать; на лошади катался, – перестал кататься, рыбу удил, – перестал удить. Только и свет в глазах, что царевна прекрасная, и пропали для него все другие забавы. (*Смотрю на часы*). Женя, тебе спать пора! я потом доскажу.

Женя.

Вот еще!.. в кои-то веки стал рассказывать и уж сейчас.

Я.

Ну, Женя, правда ж поздно!

Женя.

Ну, пойдем вместе!

Я.

Я скоро приду; у меня только голова немножко болит... Серьезно... вот освежусь немного и...

Женя.

А страшный воин? что, он убил кого-нибудь?

Я (*улыбаясь*).

Страшный воин звенел шпорами, пыжился, басил, смотрел на царевну влюбленными глазами, а на принца злыми, но принцу это было только смешно, потому что он знал, что царевна его любит, а в любви страшного воина он не нуждался.

Женя.

Но ведь он мог его убить!

Я.

Зачем?

Женя.

Из злости.

Я.

А царевна! Разве она простила б убийство!

Женя.

Ну а дальше?

Я.

Дальше?.. спать.

Женя.

Вот какой ты нехороший!

Нянюшка.

Женечка, пойдем, родненькая! мама браниться будет...
Пока разденешься, умоешься, Богу помолишься...

Женя (нянюшке).

Отстань!..

Я.

Смотри, Женя, уже все почти ушли домой! Видишь, никого почти нет?

Женя.

А разве они все пошли спать?

Я (сердито).

Да, спать... Никогда больше не буду рассказывать!

Женя.

Ну что ты сердишься!

Я.

У меня голова болит... *(Женя идет медленными шагами к нянюшке).*

Нянюшка.

Ну вот, умница!

Женя (*оборачиваясь*).

Я завтра... ты... завтра ты будешь со мной играть?.. Расскажешь сказку?

Я.

Да, да, непременно.

Женя.

А... что ты будешь рассказывать? Все ту же сказку?

Я (*встаю со скамейки*).

Все ту же сказку. Я расскажу тебе о том, как в чудную, теплую ночь принц ждал царевну, ждал и не мог дожждаться. Весь изнемог от ожидания. Да, изнемог, потому что в эту ночь принц захотел проверить, насколько сильно его любит милая. Я расскажу тебе, как люди, которым было мало дела до любви его к царевне, ходили медленно, мешали, улыбаясь, заговаривали и приставали. И в этот час он проклял мир за то, что в нем, кроме царевны и его, еще живут какие-то, ненужные, другие... Ну ступай спать! Спокойной ночи!..

Женя.

Спокойной ночи! (Уходит, не огляывая выступ дюны, как нянюшка, а напрямки, через лес).

Нянюшка.

Куда ты! в такую темень!.. Женя!.. Господи! (*Исчезает*).

Я (*взволнованно*).

Женя, не ходи туда, не ходи там! Слышишь? Женя!.. Ну зачем ты... Женя...

Мой маленький друг (*торжествующе*).

А-а! Что я нашла!.. Смотрите, что я нашла!.. Цветы! Цветы! Розы! Жасмины!.. Смотрите, смотрите, сколько! Две охапки! Кто это их тут положил?

Я (*смущенно*).

Оставь, оставь! Это... мои цветы.

Женя.

Твои?

Я.

Да. Я возьму их в свою комнату... Оставь!

Женя.

Я отнесу тебе!

Я.

Не надо! Я сам! Оставь!

Женя.

Вот смешной!.. Зачем же ты их положил сюда?

Я.

Чтоб не завяли.

Женя.

Так ведь надо было в воду!

Нянюшка (*невидимая, издали*).

Же-еня!

Я.

Ну вот и поставлю, а пока пусть в тени полежат...

Женя (*укоризненно*).

Дядя, дядя! Ты... ты что-то... Ты говоришь неправду!.. Да... и мне даже цветочка не подарил... Ну хорошо... Бог с твоими цветами... Спокойной ночи... Ты меня даже не поцеловал...

Нянюшка.

Же-еня!

Женя.

Вот какой ты! Ну, хорошо... Бог с твоими цветами... Спокойной ночи... а только я все знаю...

Я.

Что ты знаешь?

Женя.

А вот то... догадалась... (*Исчезает со смехом. Пауза. Издали*). Поклонись от меня царевне (*Смеется торжествующе. Я пожимаю плечами и усмехаюсь. Слышен голос нянюшки: «Женя, да где же ты». Смех и шаги замирают. Наступает*

полная тишина. Я чутко прислушиваюсь, потом прохаживаюсь по берегу, осматриваюсь, иду в лес налево и возвращаюсь оттуда с большими связками роз и жасмина. Кладу их бережно на скат дюны, у авансены, и жадно нюхаю. Теперь сквозь деревья заметна луна, и море, и берег, и лес, – все полно сказочной прелести. Наступает та лунная красота, которую видят только влюбленные. Я усаживаюсь на скат дюны, в густой тени, отбрасываемой лесом, и страстно и громко дышу. В ушах моих раздается все та же сіс тол-ная мазурка Шопена; но она звучит теперь как-то особенно сладко, особенно страстно. Потом я вскакиваю, и музыка смолкает. Я ловлю лунный луч на циферблат часов, смотрю, нахмурившись, удерживая дыхание, потом считаю медленно). Раз... два... три... четыре... пять... шесть... семь... восемь... девять... десять... одиннадцать... двенадцать... (немного скорее, с оттенком нетерпения) тринадцать... четырнадцать... пятнадцать... шестнадцать... семнадцать... восемнадцать... девятнадцать... (снова замедляя и сердито отчеканивая) двадцать... двадцать одна... двадцать две... двадцать три... двадцать четыре... (тяжело вздыхая с тоскою) двадцать пять... двадцать шесть!... фу!... двадцать семь... двадцать восемь... двадцать девять... тридцать... (устало) тридцать одна... тридцать две... тридцать три... (нараспев) тридцать четыре... тридцать пять... тридцать шесть... тридцать семь... (снова монотонно, устало-печально) тридцать восемь... тридцать девять... сорок (пауза; глубокий вздох)... пятьдесят... пятьдесят одна... (торопливо) пятьдесят две... пятьдесят три... пятьдесят четыре... пятьдесят пять... пятьдесят шесть... пятьдесят семь... (замедляя; радостно) пятьдесят восемь... пятьдесят девять... шестьдесят... Ровно десять! (Облегченно вздыхая, сажусь на скамейку, снимаю шляпу и обмахиваюсь ею. Снова раздаются звуки мазурки, но теперь в очень быстром темпе и как-то сумбурно; я тихонько подпеваю, потом вздохом прерываю всю музыку и встаю, в отчаянии ломая руки... В это время раздается шорох... Я бросаюсь направо и прислушиваюсь... Сначала тихо, потом все явственней и явственней раздаются мелодичные звуки шелка! ее шелка!.. Слышны шаги. Я шепчу: Клара!.. Она входит справа, в темном облачном платье, с головой, покрытой черной

кружевной шалью. На несколько секунд и море, и небо затягивает светлая дымка. Я почти вскрикиваю от радости). Клара!.. (Обнимаю ее трепетными руками и замираю так без дыхания, без сил вымолвить слово).

Она (*страстно*).

Ты меня долго ждал? Я... нарочно прошла другой дорогой... оттуда... Я боялась, что...

Я.

Я думал, что с ума сойду...

Она (*запыхавшись*).

Нас могут увидеть...

Я.

Нет, нет! Идем сюда! (*Показываю на густую тень выступа дюны*).

Она.

Правда, я не хочу, чтобы кто-нибудь... Хотя я не боюсь, но все-таки...

Я.

Теперь я знаю, что такое вечность... – я ждал тебя и испугался вечности...

Она.

Я торопилась... (*Подходит к скату дюны*).

Я.

А где же светляки?.. Ты должна быть в короне!..

Она (*смеясь*).

Вот мое сиянье! (*Сбрасывает шаль на плечи; – на волосах ее едва заметный веночек из каких-то листочков и травок, покрытый светляками*).

Я (падая перед ней на колени и обнимая ее ноги). Царевна моя, сказка моя!..

Она.

Я боюсь, что они скоро погаснут... Впрочем, пускай; – так дороже их свет...

Я (*встаю, чтоб обнять ее стан*).

Что же ты сказала дома?

Она.

Я сказала, что ночью в городе... у подруги... (*Смеется*). Поверили...

Я.

Целую ночь! Слышишь, целую ночь мы будем здесь вместе!

Она (*мечтательно*).

Целую ночь!..

Я.

Я боюсь, – это смешно, – я боюсь, что вдруг, сейчас, сию минуту выскочит оттуда глупое солнце, осветит все, нарушит тайну, разбудит всех, позовет сюда.

Она.

Но послушай, зачем ты выбрал это место?

Я.

Тебе не нравится?

Она.

Напротив, но...

Я.

Здесь море.

Она.

Лучше было б...

Я.

Я не хочу вдали от моря... Оно сблизило нас... Я верю в него... не бойся... не выдаст...

Она (*смеясь*).

Наша сваха!..

Я.

И потом здесь... на краю... Посмотри, какую тень бросает выступ дюны... Мы сядем там, и нас не будет видно...

Она .

Да, но...

Я.

Ах, не думай ни о чем!

Она .

Нет, нет, останемся... конечно... – оттого, что я боюсь, мне еще слаще... *(Пауза раздумья)*. Милый мой! *(Целует меня)*. Ты здесь!

Я.

Здесь.

Она .

Со мной!

Я.

Да. Я хотел бы созвать теперь всех друзей своих и врагов, и пусть светит солнце, пусть светят сотни солнц и озаряют мое счастье! Я сказал бы им всем: «смотрите, смотрите, она здесь, со мною, целует меня, любит меня»...

Она .

Но скажи, ты никому не говорил, что... одним словом, ты никому не раскрыл нашей тайны?..

Я.

Нет... *(Пауза)*. Нет да!.. Да, да, да...

Она .

Кому?

Я.

Моему маленькому другу...

Она .

Кому?

Я.

Той девочке в беленьком платьице... Ей можно... Да, да, я рассказываю ей сказку о прекрасной царевне... Ты знаешь, так хочется поделиться своим счастьем... говорить...

Я бы хотел кричать целому миру... Но у всех, у большинства, такие... грязные уши, – пока дойдет до их мозга мой рассказ любви, он уж успеет загрязниться, а там... Ах, я рассказываю об этом только девочке в беленьком платьице, только ей одной.

Она .

Подожди!.. не говори так скоро... – сегодня я как пьяная... не понимаю хорошо... Я так ждала этого часа... он настал, и не верится...

Я (обнимая ее).

Скажи, что ты вечно меня будешь любить.

Она .

Я боюсь оттолкнуть тебя, охладить этой клятвой. Слушай! разве не слаще бояться... бояться потерять друг друга, дорожить каждой минутой, мгновением! (*Хочет сесть на скат дюны и видит цветы*). Боже! цветы!.. сколько цветов!.. откуда это?

Я.

Здесь жасмины и розы. Садись! – я положу их в ногах твоих. Пусть млеют они, умирая, пусть шлют тебе ароматное благословение, умирая за тебя в эту ночь. Садись сюда! (*Она садится; музыка шелка смолкает; я бросаю цветы к ее ногам*). Как бодрит, как свеж, как нежен смешанный запах жасмина и моря. А розы?

Она (шутливо, грустно).

Бедные! они все умирают из-за меня.

Я.

А розы?.. Я принес тебе розы, пунцовые, как твои губы, когда тебе жарко, но ты улыбаешься. И потом розы цвета твоих щек: нежные-нежные. Здесь и белые розы, лилейные розы, как шея твоя и, наверно, как плечи, как грудь и все тело. (*Она смеется*). Среди них ты найдешь совсем палевые: как ладони твои или пятки. Если б было светло, мой рассказ был бы лишним, но...

Она .

Постой!.. ты ничего не слышишь?

Я.

Нет.

Она .

Подожди!

Я.

Тебе каж...

Она .

Тсс... *(Шепотом)*. Садись! *(Я сажусь рядом с нею. Слева слышен приближающийся звон ужасных шпор. Мы замираем. Она скрывает светляков под шалью. Кто-то крупно и тяжело шагает; по звону шпор нетрудно догадаться. Тянутся несколько секунд. Слева направо проходит около самого моря нахохлившаяся фигура какой-то хищной птицы; это мой соперник, в развеваемом ветром пальто внакидку. Ужасный звон шпор... Как будто весь воздух, весь мир дрожит от этих страшных звуков. Как будто миллиарды кавалеристов. Набат не так зловещ... бичеванье ушей не так страшно. Да, это мой соперник. – На лунном фоне моря он исчерна-черен, как из агата вылитый; лица не разобрать, – сплошной чернильный силуэт. Останавливается посреди сцены и закуривает. С оглушительным треском чиркнувшая спичка озаряет красным светом лицо дьявола, искаженное злобой. Проходит дальше. Скоро звон смолкает. Мы вздыхаем).*

Она .

Ищет...

Я.

Да!

Она .

Думает, что в кургаузе.

Я.

Не говори о нем!

Она .

Хорошо, что мы в такой тени...

Я.

Я ж говорил...

Она .

Он ищет меня...

Я.

Зачем ты о нем думаешь?!.

Она .

Если б он знал...

Я.

Не думай о нем!

Она (с улыбкой).

«Не думай о белых медведях»...

Я.

Слушай! дай руки! теперь ничто не потревожит нас, смотри мне в глаза!.. Ты здесь!

Она .

Как странен в тишине твой голос!

Я.

Мне все кажется, что куда-то, к кому-то, зачем-то ты должна убежать... О чем ты думаешь? о чем ты думаешь?

Она (с улыбкой).

«О белых медведях».

Я.

Ты злая.

Она .

Я люблю тебя.

Я.

Ты думаешь не обо мне...

Она .

Но я здесь, для тебя, с тобой...

Я.

Ты не здесь... нет, ты не здесь!..

Она (обнимая мою шею).

Ну вот же! смотри! – я могу задушить тебя!

Я.

Задуши!

Она (наивно).

А что же мне останется?

Я.

Любовь моя: она бессмертна. (Пауза). Ну что ж ты замолчала?

Она .

Я боюсь тебя.

Я.

Меня?

Она .

Ты хочешь сделать что-то страшное.

Я (сбрасывая шляпу).

Но я люблю тебя, – как можешь ты меня бояться!

Она .

Вот оттого, что любишь ты, вот потому что...

Я.

Я не могу тебя понять.

Она .

Ты говорил вчера о жертве.

Я.

И ты сказала «да».

Она .

Моя голова кружится. Теперь мне сладко, мне чересчур хорошо, и потому так страшно, так боязно...

Я.

Но жертва?

Она .

Не спрашивай.

Я (снимая шаль с ее головы).

Счастливые светляки... *(Вдыхая аромат ее волос)*. Ах!.. твои волосы впитали в себя запах моря. Ты заморозила мой ум, и теперь я не знаю, волосы ли твои пахнут морем или море твоими волосами.

Она (целуя меня жадно).

Да, да, ты здесь... здесь... Вот твои губы *(целует)*, глаза... твой лоб... *(целует)* твои волосы... *(целует)* я не напрасно спешила... не напрасно обманула своих... Ну говори, говори мне о любви. Не торопись... говори... А то ты скажешь... и я не знаю... мне кажется, что ты не говорил совсем, что это только показалось...

Я.

Ну, слушай! Отдадимся откровенности такой, какой никто до нас не отдавался.

Она (улыбаясь).

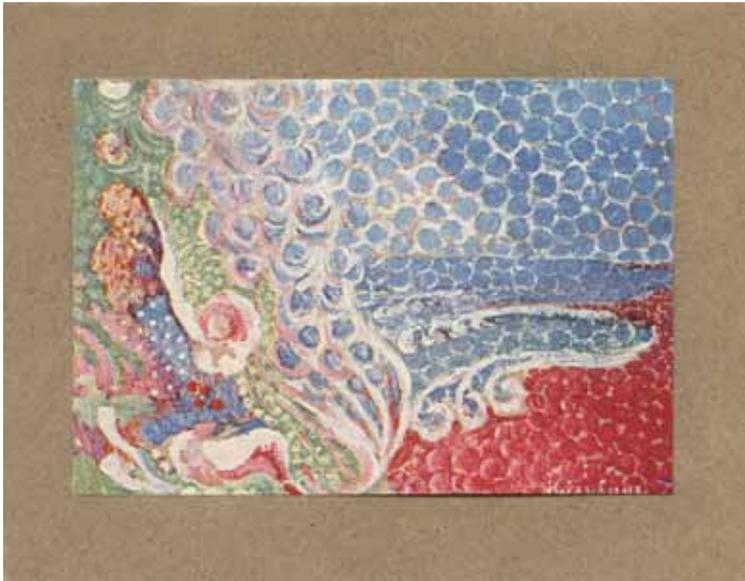
Так, как вчера?

Я.

Да, как вчера! Пусть людям кажется это глупостью, безумием... Их нет сейчас, деревья же и море, звезды, небо – они нас не осудят!..

Она .

Мне совестно, но правда! – когда я дома чищу ягоды, мне хочется, чтоб ты руками, понимаешь ли, руками, может быть немтыми, мне ягодку за ягодкой клал в рот... Нет, ты меня не понимаешь! Дай мне твои руки! Вот! *(Берет мои руки)*



...это тебя я обнимаю?.. Да?.. твои волосы пахнут?.. твое дыхание слышу?.. твое?.. да?.. Да, это ты, ты!.. Ты?.. Нет, не противься!.. Послушай, послушай... (Я говорю еще что-то, но что, - я не понимаю, не знаю, не слышу. В темном тумане еще внятное, зеленое золото... То вьется, то застывает на месте... окутывает, сжигается... умирает в секундных темнотах, снова воскресает, розовеет, лиловеет, чудит узорами, брезжит опаловой мутью, веет неземною прелестью, царствует, океаном становится, греет красками).

и целует пальцы). Как твои руки вкусно пахнут... Я делаюсь другая... мне хочется заплакать... я не знаю... Ущипни меня сильнее! – мне слишком хорошо. Скорее! (*Я щиплю ее руку*). Это ты! Ты здесь?.. это не сон... не сказка...

Я (целуя ее ноги).

Но сколько тебе лет?.. разве ты можешь так любить, как я?!

Она .

Я старше тебя.

Я.

Ты уж любила раз?

Она .

Не спрашивай!

Я.

Взаимно?

Она .

Ах, не спрашивай!

Я.

Скажи мне!

Она .

Не скажу.

Я.

Ах, твои ноги дают мне столько храбрости! Никто не в силах оторвать меня от них!.. Я чувствую избыток сил, когда касаюсь их... это святыня.

Она (перебивая).

Мои ноги горят от твоих поцелуев...

Я.

Ах, зачем они так прекрасны! я слишком счастлив! они меня мучат!

Она (*откидывается на песок и лежит в изнеможении*).

Довольно! довольно! ты сам не знаешь, что ты делаешь... (*Пауза*). Согрей меня! – я вся дрожу.

Я (*привстаю и обнимаю ее*).

Слушай, я не спал две ночи, совсем не спал две ночи... напролет. Но никогда я не чувствовал себя таким сильным и смелым.

Она .

Я тоже не спала все последнее время; дремала только изредка... И вот, когда перед купаньем я становилась голыми ногами на песок, да на холодный и мокрый песок – ах, как хотелось мне обнять тебя тогда, обнять и задушить... Ну почему это? скажи мне, это наваждение?.. (*Светляки мало-помалу гаснут*).

Я.

Не знаю, любовь – тайна. Не надо думать! тот, кто разгадает ее, станет глупым. (*Целуя ее*). Ну отчего, когда целую я тебя, я ясно сознаю, что губы твои делают меня умнее, глаза твои талантливее, твой стан и твои волосы, все вместе делают меня таким могучим, таким способным на великий подвиг!

Она .

Да, да, я тоже чувствую себя другой с тобой. Задай мне совершить что-нибудь очень трудное, почти немислимое, чтоб я убила кого-нибудь, сгорела на костре, отправилась на кладбище в глухую полночь... Я так хочу сказать; как сильно я люблю тебя, так мучаюсь тем, что не могу тебе все выразить... Ах, милый, милый, говорю «люблю тебя», но знаю, хорошо, что этим ничего не скажешь.

Я.

А жертва?! (*Она крепко прижимается ко мне и, бездыханные, мы замираем в бесконечном поцелуе*).

Она (*отрываясь*).

Мои светляки... моя корона погасла?

Я.

Пусть гаснет!.. Ты все же царевна, но будешь моею!..
(*Прикрываю плащом ее и себя*).

Она (*после паузы, привставая*).

Подожди, подожди!.. Мне хочется немножко отрезвиться... Я хочу... Ты понимаешь, я сейчас как пьяная, как во сне... мне хочется запомнить эту ночь... Да, да, ведь она больше никогда не повторится... эта ночь!.. Ну и вот... я хочу осмотреться... то есть... Ах, я как будто разучилась говорить... Подожди!.. Да! вот море... все спят, да, спят или кутят, а то играют на бильярде или в кегли... Вот сейчас я... я здесь... ночью... Вот скамейка... я всегда прохожу здесь, днем, вечером, но тогда все по-другому, все совсем не так, как сейчас... Подожди... ты меня обнимаешь и думаешь о жертве... жасмин заглушил розы... Мои воображают, что я у подруги... Сейчас они крепко, крепко спят, а горничная храпит... Да... я здесь... кабину убрали... ночь!.. На песке прохладно, а днем он горячий... Лунный свет волнует... и море, и ночной воздух... Подожди! ты здесь! около меня! со мною! но почему мне так грустно?.. и так радостно?!.. почему мне хочется, чтоб солнце не встало, почему я хочу умереть, задохнуться, растаять? почему я... Нет, нет, нет! Мне не запомнить этой ночи!.. – Виденье! виденье не запоминается... Помнишь о нем, но не запоминается... (*Глубоко вздыхает*). Блаженство... Милый!.. Убей меня, – мне слишком хорошо... (*Я ничего не говорю, я ничего не могу сказать. Она снова легла на песок, и я прижался к ней, поправив плащ, чтоб она не озябла. Мы долго молчим. Ее светляки погасли... Тишина, тишина!.. Густые облака заволакивают луну. Становится темно...*)

Я (*еле слышно*).

Если ты меня любишь... (*Большая пауза*). Если ты меня любишь... (*Снова пауза*). Я с ума схожу... я болен от любви... мне тяжело... Люблю, люблю, люблю, люблю, люблю тебя... (*Целуя ее без конца*) ты все для меня... Ты одна на всем свете! Не понимаешь?.. – Все девушки умерли... они

не спят, они умерли, и мне их не жалко... Нет больше женщин... В целом мире нет больше женщин... Ты одна... Другие ничто... не существуют... только кажутся... притворяются... страшные, ненужные... А я никого не знаю, кроме... кроме тебя, кроме любви моей, моей муки... Ты, ты, ты одна!.. Я горю весь... Дрожишь?.. Пусть я завтра умру, но сегодня, слушай, сегодня... этой ночью я... да, да, да, я хочу быть счастливым... *(Стискиваю ее в объятиях с несказанною страстью; она громко вздыхает)*... Хочу во что бы то ни стало, а до завтра мне нет дела... Может быть, завтрашний день не настанет... Не знаю... — Я знаю сегодняшний... Так ты лгала, что любишь меня?.. Скажи! скажи, ты лгала?.. Нет, я верю тебе, но ты не понимаешь, какая пытка, какая мука любить тебя и... Боже мой, я изнемог, мое сердце... я как больной... *(Она охватила мою шею руками и страстно целует меня)*. Еще!.. еще... целуй меня... вот так!.. еще! еще!.. Боже мой! все кружится... туманы... мое блаженство... счастье несказанное!.. Ты!.. это ты!.. И какие-то звуки... томительно-сладкий аккорд... Откуда возник он?.. Орган это? скрипка? колокольчики стеклянные?.. Носится, носится, разрешиться не может, томит, и щемит, и баякает... все могучей становится, с голосами смешивается; дети поют так в церквях... и не дети, а ангелы, не в церквях, а на небе... не понять, что поют, но что-то нездешне-хорошее, от чего плакать хочется и кланяться Богу... И долго это, коротко ли, нельзя сказать... Только потом испаряются звуки в сладчайшей гармонии, в безбрежность уходит туман многоцветный и наступает ничто... пустота... без цвета, без времени... И вот все в золоте... Солнце встало, птички встали, море проснулось, и я проснулся. Жмурюсь от света, улыбаюсь от счастья, провожу рукою по лбу: уж не сон ли это?!.. Нет, не сон: она рядом со мной! Спит еще... Тсс... Гляжу, не могу насмотреться... и глаза мои влажные-влажные... Поцеловать? Поцеловать. Она смотрит на меня весело-странно... Ну конечно: поцелуй разбудил ее. Приподымается, улыбается, обвиняет мою шею руками... Целует меня... Потом отрывается, ничком в розы завядшие и плачет. Я смотрю на нее, как счастливый виновник; целую ее волосы; хочу что-то сказать, но ничего

не выходит... Наконец успокаивается, вытирает глаза, поправляет волосы, накидывает шаль...)

Она .

Идем скорей! еще увидят... Который час?..

Я (взглянув на часы).

Восьмой.

Она .

Неужели?.. А мне казалось...

Я.

Мне тоже: будто только что пришли сюда... Восемь часов мы были вместе...

Она (улыбаясь).

А словно пять минут... *(Берет пригоршню роз)*. Уже розы успели завянуть...

Я.

Будут свежие...

Она (грустно).

Эти свежими больше не будут... не будут... не могут стать прежними... *(Слева доносится шорох, как будто шагу)*. – Идем скорей!.. *(Встает)*. Надо прибрать цветы...

Я.

Зачем?..

Она .

Надо прибрать... Они все расскажут... Они все знают и все расскажут...

Я.

Потом...

Она .

Нет, нет... До свидания!..

Я.

Я провожу тебя...

Она (после маленькой паузы).
Но не до дому... Я не хочу, чтобы дома...

Я.

Знаю, знаю.

Она (берет меня под руку).

Какой день сегодня чудный!.. (Многозначительно). Какой день сегодня!.. (Уходим направо. Мы не сделали и десяти шагов, как слева раздается задорный окрик).

Женя.

Дядя! дядя!.. куда ты? подожди!.. дядя!.. (Мы убегаем. Слева между соснами появляется Женя; на ней белое платье; в руках мяч). Куда же ты?.. Не слышишь?.. (Останавливается, как вкопанная, при виде цветов; рассматривает их и слегка вскрикивает. Поднимает забытый гребень и со слезами на глазах рассматривает. Выскользнувший мячик печально откатывается в сторону).

Занавес.



ДЕЙСТВИЕ III-е.

Там же, то же, только близко к вечеру; направо одинокая кабина; – обернута к морю, – не видно, есть там кто-нибудь или нет. Опять природа как на олеографии заурядного художника, потому что меня нет. На скамейке катаральный субъект; бинокль его направлен на море; все смотрит, смотрит и все в правую сторону. Ветерок играет, море блудливо поплескивает, далеко налево тупо неистовствует военная музыка. И приятно субъекту; – улыбается. Тянется минута. К катаральному субъекту подходит геморроидальный тип, слева, незаметно; одет по-прежнему, как и его приятель; так же, как и он, выглядит помолодевшим.

Геморроидальный тип (*бодрым голосом, как бы желая напугать*).

Здравия желаю, ваше превосходительство!

Катаральный субъект (*опуская бинокль*).

А! Иван Иванович? (*Очень радостен*).

Геморроидальный тип.

Как изволите-с?

Катаральный субъект.

Великолепно-с.

Геморроидальный тип.

Животик как?

Катаральный субъект.

Как часы.

Геморроидальный тип.

Нервы?

Катаральный субъект.

Идеальны. А ваши?

Геморроидальный тип.

Нетути! исчезли. (*Раскатисто хохочет, хлопает по коленке катарального субъекта и садится рядом*).

Катаральный субъект.

Да что вы?

Геморроидальный тип.

Завидно?

Катаральный субъект.

Побойтесь Бога! – я сам здоров.

Геморроидальный тип.

Поправились?

Катаральный субъект.

Как видите.

Геморроидальный тип (*снимая шляпу*).

А погодка-то какова?

Катаральный субъект (*хихикает*).

Тоже поправилась.

Геморроидальный тип.

Что это вы здесь уселись?

Катаральный субъект.

Я люблю музыку издали слушать; нежнее как-то.

Геморроидальный тип.

Да вы лирик!

Катаральный субъект.

Ну, уж и лирик.

Геморроидальный тип.

Поэт.

Катаральный субъект.

Что ж тут стыдного?

Геморроидальный тип.

Вчера так замечтались, что свою же семерку побили!

Катаральный субъект.

Господи, такая природа, море плескается, а вы опять о картах! (*Смотрит в бинокль*).

Геморроидальный тип.

Умирать буду, – не прошу вам этого.

Катаральный субъект.

Ну и не прощайте!

Геморроидальный тип.

Вот уж не думал, что вы такой «натуралист».

Катаральный субъект.

Смейтесь, смейтесь, – а море все-таки недурная штука... Вот вы его браните, говорите, что оно не имеет оправданий, а на самом деле его любите. Да, да, любите, только боитесь в этом признаться, как будто вам за это жена глаза выцарапает. Не спорьте, пожалуйста!

Геморроидальный тип.

Да я и не спорю.

Катаральный субъект (*не сводя бинокля с моря*).

Во-первых, его нельзя не любить, хотя б за то, что оно всегда разнообразно. Сравните его с вашим письменным столом в канцелярии! – однообразная поверхность, выцветшая, на которой там и сям бумаги без движения; – вот что такое ваш канцелярский стол, излюбленное место! Теперь прошу покорно посмотреть на море! – живая окраска, ласкает глаз, там и сям паруса и не «без движения», как ваши бумаги, а вроде птичек Божиих, то туда, то сюда, – прошу покорно, сколько жизни!..

Геморроидальный тип.

Знаете ли, гениальное сравнение; я побежден.

Катаральный субъект.

Вот вы все шутите, господин прокурор, а я прав...

Геморроидальный тип.

И не думаю шутить.

Катаральный субъект.

Ваши нападки...

Геморроидальный тип.

Уж и нападки!..

Катаральный субъект.

Беру море под свою защиту.

Геморроидальный тип.

Великодушный!

Катаральный субъект.

Прошу слова, господин прокурор...

Геморроидальный тип.

Ваше слово, господин защитник.

Катаральный субъект.

Прекрасно-с. Я оправдал море с эстетической точки зрения; теперь перейду к медицинской. Вы жаловались, что с моря дует, продувает вас и вообще это какой-то грандиозный сквозняк. Не спорю, при неосторожности, если не кутаться и прочее, – простуда неизбежна. Но не освежает ли нас благотворно, разумеется при трезвом обхождении, не освежает ли нас это чудесное морское дуновение, я бы сказал, зефир?.. Вот вы сняли шляпу; ваше чело пылает, вам нужно охладить его. Конечно, в городе вы бы схватились за одеколон и были бы правы: Мария-Фарина несравненная волшебница по части мигрени. Но здесь ее чары излишни: морской зефир нисколько не уступит вашему одеколону. – (*Геморроидальный тип демонстративно надевает шляпу*). Теперь от медицинской точки зрения я перейду к гастрономической. Кто любит брэтлинги? кто любит штремлинги? кто объедается этой копчушкой, от которой веет морем, загорелыми

рыбачками и их коварными сетями? Вы, милостивый государь, вы, вы!.. потому что, если нет за завтраком этих чудесных рыбок, вы строго смотрите на Анну Спиридоновну и гневно вопрошаете: «неужели мое любимое блюдо уж так дорого стоит?» Неблагодарный! и он еще смеет утверждать, что «море не имеет оправданий!»

Геморроидальный тип.

Побежден, побежден!.. сдаюсь.

Катаральный субъект.

Нет-с, позвольте-с. С гастрономической точки зрения я перехожу к эротической.

Геморроидальный тип.

Да вы с ума сошли! (*Оборачивается, осматривается*).

Катаральный субъект.

Нас здесь никто не слышит.

Геморроидальный тип.

Оставьте, пожалуйста!

Катаральный субъект (*тихо*).

Кто здесь утречком по бережку бродит?

Геморроидальный тип.

Бросьте!

Катаральный субъект.

Нянюшек смазливых останавливает... «чьи это детишки» спрашивает?..

Геморроидальный тип.

Да полно вам...

Катаральный субъект.

Как зовут их, сколько лет, «а вы какой губернии?»...

Геморроидальный тип.

Ну и язычок у вас...

Катаральный субъект.

Ноги у них босы, юбочки подобраны, ветер дует, формы обрисовывает, все подчеркивает, все показывает. Ветер – скульптор, ветер – художник. Ах, неблагодарный! смеет бранить море, язык повернулся: «не имеет оправданий»!..

Геморроидальный тип.

Ну, довольно! – эк привязались!..

Катаральный субъект.

«Так вы Рязанская? ну что ж, хорошая губерния. А школа у вас есть?.. ах вот как, – и больница?.. много янтарю нашли? Небось, ногам холодно?..»

Геморроидальный тип.

Вот смакует...

Катаральный субъект.

Нет, уж это вам пристало.

Геморроидальный тип.

Да что у вас совести нет?

Катаральный субъект.

У меня вкус другой. Я сейчас говорю о ваших морских перспективах; а мои...

Геморроидальный тип.

А ваши?.. *(Оба заливаются смехом и хлопают друг друга по коленкам).*

Катаральный субъект.

Грешен, грешен, – натуралисту, когда нимфы купаются в море, нельзя не быть натуралистом.

Геморроидальный тип *(дружелюбно)*.

Узнали, как ее зовут?

Катаральный субъект.

Клара... Но она с образованием... книжки читает, на ро-
яле поигрывает... Вчера я опять у них печенье покупал...

Геморроидальный тип.

Ради Бога, не подавайте его больше к чаю: такая от него изжога делается, что... Я человек больной!

Катаральный субъект.

Господи, какой вы прозаик!.. (*Геморроидальный тип отплевывается*) ну вот я ее и спрашиваю: «скучно вам здесь?..» Гм... Смеется эдак... локончики поправляет... Н-да-с... глазенки так и бегают. (*Замолкает*).

Геморроидальный тип.

И все?

Катаральный субъект.

Что «все»?

Геморроидальный тип.

Это все, что вы мне имели сообщить?

Катаральный субъект.

Какой вы насмешник... то есть такой насмешник...

Геморроидальный тип.

Теперь она с офицером каким-то шляется.

Катаральный субъект.

Да, да: ужасно переменчивый характер... – вчера какой-то художник, или поэт, уж я не знаю... сегодня офицер... завтра...

Геморроидальный тип.

...действительный статский советник.

Катаральный субъект (*хихикает*).

Ну уж и фантазия у вас...

Геморроидальный тип.

А почему она так редко в булочной сидит?

Катаральный субъект.

Эге!.. да вы тоже туда захаживаете?

Геморроидальный тип.

Я думал вас там застать.

Катаральный субъект.

Те-те-те... меня не проведете!

Геморроидальный тип.

Да вы белены объелись!.. Вот уж не думаю конкурировать с вами...

Катаральный субъект.

Коварный мужчина! коварный!..

Геморроидальный тип.

Конечно, если б захотел, кхэ, кхэ, то отбил бы у вас, как пить дать, но...

Катаральный субъект.

Смотрите: нянюшки ревнивый народ... *(Смеется)*.

Геморроидальный тип *(потягиваясь)*.

Ох-хо-хо... Пойдемте, что ли. *(Встает)*.

Катаральный субъект.

Пойдемте... А только сознайтесь, что море вовсе уж не такая дрянь и что за все его... кхэ... кхэ... благоденствия мы вот как должны поклониться. *(Снимает шляпу и кланяется морю)*.

Геморроидальный тип.

Энтузиаст!

Катаральный субъект *(еще раз кланяясь морю)*.

Спасибо тебе, море, спасибо! и за себя и за него спасибо!

Геморроидальный тип.

Что это вы за меня, как за мертвого?

Катаральный субъект.

А вы чего стоите чурбан чурбаном?.. Голова отвалится?..

Геморроидальный тип.

Экий вы экспансивный какой?!.. Ну, уважить вас, что ли?.. Кхе... *(Расшаркивается перед морем и снимает шляпу)*. Мерси... За Дуняшу и за прочее. Мерси.

Катаральный субъект *(хихикая)*.

А, разбойник! Проговорились!

Геморроидальный тип.

Только, чтоб доставить вам удовольствие. Вы в какую сторону?

Катаральный субъект.

Направо.

Геморроидальный тип.

Опять в булочную?

Катаральный субъект.

Нет, сейчас она гуляет.

Геморроидальный тип *(показывая рукой налево)*.

На музыке ее не было.

Катаральный субъект.

Ну вот! станет она в людных местах развлекаться!

Геморроидальный тип.

Психолог!

Катаральный субъект.

Н-да-с, батенька, пожалеете о море, пожалеете! До конца отпуска ведь рукой подать. Всплакнете!.. *(Идут направо)*.

Геморроидальный тип *(после паузы)*.

Ну что, как ваши мозоли?..

Катаральный субъект.

Ах, оставьте!.. Кругом поэзия, море... Неисправим, хоть брось!.. *(Уходят. Некоторое время сцена пуста и все остается без изменения. Потом мало-помалу начинает ска-*

зваться сила чар моей тоски. Деревья заметно поникают, становится темнее, бледные закатные краски начинают багроветь болезненным румянцем, море принимает свинцово-желтую окраску и уж не плескается беззаботно, а уныло шумит монотонным прибоем; ему вторит злой ветер – порывистый, нервный, с кликушескими подсвистываниями. Впечатленье безысходной печали, пустынности, холода... Весь в сером, зябнувший и бледный, я появляюсь и медленной поступью схожу с лесистой дюны. Мой взгляд неподвижен, губы скорбно сжаты. Устало останавливаюсь, не дойдя до скамейки; повернулся спиной к морю, стою и шуршу белоснежным листочком бумаги. Письмо... слегка измятое, много раз прочитанное, заплаканное... Стою и среди шума ветра и моря внемлю своему внутреннему голосу; он трезвый, но горький, как будто не мой, а кого-то другого, кто старше меня и согбеннее, кто уже поседел и примирился).

Мой внутренний голос.

И у входа, где она живет, висит большой золотой крендель. Когда бывает ветрено, он качается из стороны в сторону, качается на ржавой петле и неприятно визжит (*Слышен его визг*). Кроме того, когда проходишь мимо, кажется, что он упадет на голову, упадет и раздробит череп. Как это поэтично – умереть от кренделя, который упал на голову. И вообще как будто мало девушек на белом свете... Чем она лучше?... В доме, где она живет, есть магазин... не магазин, а булочная; когда входят покупатели, каждый раз звонок делает... (*Слышен звонок: дзын, дзын, дзын, дзын*). И каждый, кто хочет, может туда прийти, например, вор или рябая кухарка, городской или вшивый мальчишка с грязными ногами. И каждый может сделать... (*Слышен звонок: дзын, дзын, дзын*) Вот весело!.. Из-за одного этого веселья стоило в нее влюбиться!.. Гм... Сама там торгует, когда ушли кассиршу. Какой-нибудь сапожник с провалившимся носом сделает (*слышно: дзын, дзын*), а она улыбается и спрашивает «что вам угодно?»

Я (*подражая ее голосу, тихо*).

Что вам угодно?

Гнусавый голос.

Ситного на пяточок. *(Я дрожу).*

Ее голос.

А вам что угодно?

Пьяный голос (хрипло).

Трехкопеечную булку.

Мой внутренний голос.

И она заворачивает в бумагу трехкопеечную булку, в которой не хватает весу, о чем, кажется, даже полиция протокол составляла, потому что отец ее на руку нечист и, кроме того, в его булках иногда находят мух, тараканов и какие-то щепочки.

Я (с обращением).

Брр...

Мой внутренний голос.

Нашел, кого полюбить... Во-первых, у нее веснушки. Правда, она их припудривает и, кажется, моет огуречным рассолом, но от этого они не проходят. И руки у нее часто потные; иногда она даже, прежде чем поздороваться, вытирает их незаметно о платье. Вообще масса достоинств. Ведь чем-нибудь да соблазнила она того старикашку, которого замалчивает. О, он был не дурак! Раскусил дешевку! поиграл для форса сторублевкой, подарил сережки, напоил наливкой, уверял, что женится... Наверно так. Наверно так!..

Я (закрывая лицо руками и тяжело вздыхая).

Ах!

Мой внутренний голос.

А теперь офицер... офицер... офицер... Гм... Влюбиться только потому, что она в душный вечер коверкала на разбитом пианино гениальную мазурку Шопена!.. Тоже «музыкантша!» *(Слышно фальшивое, неритмичное исполнение на разбитом пианино си-бемольной мазурки Шопена. Во время этой*



...начинает складываться сила чар моей тоски. Деревья поникают, становится темнее, бледные закатные краски начинают багроветь болезненным румянцем, море принимает свинцово-желтую окраску... Письмо... слегка измятое, много раз прочитанное, заплаканное...

Мой внутренний голос.

...как будто мало девушек на белом свете!..

«музыки»). А пальцы, пальцы! как она их держит! потные пальцы с отросшими ногтями!..

Я (*обрываю эту «музыку» вздохом и нервно стучу ногами*).
Гм... гм...

Ее голос.

Что вам угодно?

Гнусавый голос.

Ситного на пяточок.

Ее голос.

А вам что угодно?

Пьяный голос (хрипло).

Трехкопеечную булку.

Мой внутренний голос.

И вот теперь она тебе изменила. Подумай, она изменила тебе, тебе!.. и с кем? – С ним, с ним!.. (*Я наклоняюсь к письму и мучительно вникаю в его содержание*). «Я полюбила другого... Простите и не кляните меня, что мы должны расстаться навеки»... «Навеки» через «е». (*Пауза. Ветер, ветер...*) И ты воображал, что она когда-нибудь тебя любила!..

Я.

Да, любила!

Мой внутренний голос.

Нет... нет!..

Я (настойчиво).

Любила!..

Мой внутренний голос.

Нет, не любила... Это не любовь...

Я (упрямо-обиженно).

Любила, любила!..

Мой внутренний голос (*серьезно и зло*).
По-собачьи любила...

Я.

Нет!

Мой внутренний голос.

Нет, да!

Я.

Нет!

Мой внутренний голос.

Ты сам себе не веришь... (*Снова ветер; будто в верхушках сосен стонет кто-то больной и прекрасный. Я тоскливо обращаюсь к морю. Возвращаются с музыки; – какие-то бесцветные, неслышные фигуры; вернее, серенькие, – как песок, как море*). И вот теперь ты один... один... один... один... И нигде ты не найдешь утешения, нигде, нигде, нигде... Посмотри, как другим весело!.. И тебе было так же весело... веселей еще пожалуй, а теперь... (*Я всматриваюсь в возвращающихся с музыки, прислушиваюсь к ним. И странно! – они словно сговорились надеть в этот день свои самые яркие платья. Вон горит пурпуром зонтик веселой блондинки!.. вон ярко-синий околыш студента... белое с розовым!.. клетчатая смешная подкладка!.. сизый, пьяный, танцующий дым от сигары... Некоторые платья светятся, как фонари, – глазам больно... И эти трости с серебром, и эти уши с брильянтами... Будто все сюда пришли с единственной целью – удивить меня своим весельем. Там и сям задорные голоса: «medames, хотите в лаун-теннис?.. разве вы не будете второй раз купаться?.. un espagno! severe d'une ouvrière...* господа, ну что за безобразие! – идемте в ногу: раз-два, раз-два... я выжимаю левой рукой один пуд и три четверти... какое у меня на следующем балу будет платье! – одно очарование... Какое, какое?.. – Увидите... Ха, ха, вот это я понимаю... да-с это не фунт изюму... отдайте зонтик, – вы сломаете... Minna! Fritjy, aber was machen sie? хотите пари держать, что я вас перегоню... это у меня-то голос хуже Смирнова?.. великолеп-

но, я на все согласен... две бутылки шампанского... ах, какой сегодня вечер!.. вы устали?.. Нисколько...» Я отворачиваюсь, – они сереют, редкуют, смолкают, исчезают. Их, кажется, прогнал тоскливый порыв ветра... и заглушил, конечно)...

Мой внутренний голос.

В этот час она являлась на свиданье. Каждый день. В восемь... Садилась в эту кабину и ждала. *(Насмешливо)* Может быть, и сейчас она там? Посмотри! загляни!.. загляни!.. *(Снова тоскующий ветер)* Нет, не трудись, милый друг, – она там... у себя. «Он» перед нею... «он» с нею... щелкает шпорами, уговаривает. *(Слышно поцелкивание шпорами)*.

Голос моего соперника.

Послушайте, помпончик, не надо терять времени!.. Не заставляйте стрррадуть... – застрррелюсь, – ей-Богу-с!.. Злая кокетка, да ну же!..

Ее голос *(и это страшно. Она как-то глупо хихикает, чувствуется мещанский оскал зубов)*.

Нет, Пьер, вы несносный... Оставьте мою руку. Я ж вам сказала, что сегодня я устала... Ну что вы делаете?.. нас могут увидеть! вы хотите, чтобы нас увидели... Отойдите... умоляю...

Голос моего соперника.

Божество мое!.. фея!.. Один только поцелуй... Дайте волшебный миг!.. дайте упиться блаженством... *(Слышен ее притворный вскрик, потом звон шпор и поцелуи, поцелуи)*.

Ее голос *(запыхавшийся)*.

Ну вот... очень хорошо... чудесно, – оборвали оборку... я говорила... Тише! – могут войти.

Голос моего соперника.

Ну, мамочка, не сердитесь, ведь я же не нарочно. Как честный офицер, – ей-Богу, нечаянно.

Ее голос.

Оставьте!.. отойдите!..

Голос моего соперника.

О, злая мучительница... Коварная кокетка!

Ее голос.

Не приставайте.

Голос моего соперника.

Вампир моей души... *(Протяжный-протяжный вой ветра... Становится темнее, багровее).*

Я (горько, как умирающий).

Боже мой, Боже мой... *(Несколько секунд тишины).*

Мой внутренний голос.

Слушай, слушай...

Голос моего соперника.

Вот что, божественная, спойте что-нибудь!.. А? Или сыграйте... как ее... эта мазурка... Ну да знаете... вы часто ее играете... *(Насвистывает, – подумать только, – насвистывает cis-тол'ную мазурку Шопена, да еще под аккомпанемент своих ужасных шпор. Я дрожу и замираю с гримасой горести и отворачивания).*

Мой внутренний голос (насмешливо).

Гм... недурная вещица... совсем ей в pendant. Ты в ней видел царевну, чтил ее душу, как райскую музыку... Нет, это только пародия, скверная мазурка, насвистанная пошлостью...

Я (горько).

Царевна... царевна...

Мой внутренний голос (после паузы, с серьезной напевностью).

Кто же одел ее в эти одежды, придал шагам ее звуки небесные... Ты! Ты... разве не ты?.. Кто возложил ей на голову глупую царский венец и потом преклонился?.. Ты! Ты... ты так хотел... Нет ее вовсе! ты ее выдумал. Нету царевны! – призрак лишь бледный. Не было вовсе! – мечта лишь была. Ты пред мечтою своей преклонился. Сам подарил

ей одежды мечты. Нет ее вовсе! – ты ее выдумал. Ты... ты... выдумал, выдумал... *(И снова ветер, снова явственный шум неприветного моря, сосны качаются, солнечность меркнет, шпоры, танцую, звенят, и резкий посвист мазурки сливается с хохотом самки).*

Я *(цепenea от жути,
с иронией приговоренного на смерть).*
Царевна... царевна...

Мой внутренний голос
(после маленькой паузы).

А сегодня вечером... там в кургаузе... на балу... цепко держась друг за друга... будут кружиться... дышать горячо друг другу в лицо, улыбаться, забыв про тебя...

Голос моего соперника.

Еще один тур вальса... Божественная! умоляю. *(Его слова прерываются струнной музыкой. Вальс... Шуберта вальс, нарочно написанный для муки любовной*...)* И кто-то дышит горячо, такой знакомый и близкий. И кто-то шуршит сапогами и звякает шпорами, такой знакомый и чуждый... Раз-два-три, раз-два-три... Танцуют! танцуют!.. любят друг друга! глотают ритмически звуки и множат любовь... А я плачу... один на скамейке, с письмом, где зачеркнуто все мое счастье... с мертвенно-бледным письмом в дрожащих руках... Один на скамейке... Один, жалкий... глотающий слезы...).

Я *(голосом горя и гнева).*

Нет, нет!.. нет! нет... *(Громкий ветер сметает мой голос, и вальс, и циничное звяканье шпор. Я встаю в нерешительности. Тишина. Понемногу ландшафт просветляется).*

Мой внутренний голос
(укоризненно-дружественно).

Ах, глупый, глупый... Поверил... поверил ребяческой шутке... Не тысяче слов любви и уверений, а несколькими строчкам... как мальчик... ребенок... А здесь, рядом

* Valses sentimentales op 50 № 13.

с ним, его милая... Здесь, здесь, в этой кабине... сидит, улыбается, дышит неровно, ждет, и смеется, и трусит... «уж восемь часов, его нет... а вдруг он поверил»... Здесь, здесь, от тебя в двух шагах... Посмотри, загляни! (*Большая пауза*). Загляни! (*Я хочу заглянуть в кабину, но тотчас же отступаю*).

Я (*тихо*).

Клара!

Мой внутренний голос.

Громче!

Я (*немного погромче*).

Клара!

Мой внутренний голос.

Смелей, смелей...

Я (*как безумный*).

Клара... зачем ты так шутишь?.. зачем ты... (*Подхожу возбужденно к кабине, порывисто заглядываю и в отчаянии отшатываюсь. В глазах потемнело... на мгновение мелькнули зеленые круги... В ушах шум; потом черное, беззвучное ничто. Я прихожу в себя на скамейке, скрюченный в несуразную позу. – Опять уныло-светло, а возле меня мой маленький друг. Я тяжело дышу. Взглядываю на нее пристально и прячу письмо в карман*).

Женя.

Дядя, что с тобой? Что ты? Это меня ты так испугался?.. Вот глупый... Я хотела тебя рассмешить... Да, и ее тоже; – я знаю, я подсмотрела, что в это время она приходит сюда, чтоб с тобой видеться. И вдруг место занято... Я хотела рассмешить тебя... ну да! и ее тоже, а ты... Вот глупый! Чего ж ты испугался?..

Няня (*показываясь налево*).

Женя! Госсподи! да что ж это такое! Цельный час тебя ищут. Дунька и та с ног сбилась. Ну вот, отлучись от тебя

на минутку! И что это за ребенок! Ступай сейчас домой!
Управы на тебя нет...

Женя.

Да что ты, няня! Я все время здесь была.

Няня.

Где «здесь была»?

Женя.

Да здесь была.

Няня (передразнивая).

«Здесь была». Ищут-ищут, а она...

Женя.

Я сейчас... Ну, подожди немного...

Няня.

«Подожди немного»... ждали-ждали, а она...

Женя.

Ну, сейчас! сказала – сейчас...

Няня (уходя).

И что это за ребенок, прости Господи...

Женя.

Вот надоела... Дядя, послушай... я тебе мешаю?..
дядя... я тебе мешаю?..

Я (грустно улыбаясь).

Нет...

Женя.

А... а она придет?..

Я.

Кто?..

Женя.

Она.

Я (*помолчав, усмехаюсь*).

Не знаю.

Женя (*после паузы*).

Отчего ты такой бледный? Тебе нездоровится...

Я.

Нет, ничего себе... (*Снова ветер*).

Женя (*когда ветер перестал гудеть*).

А когда ж ты мне доскажешь сказку о прекрасной царевне?

Я (*усмехаясь*).

О прекрасной царевне...

Женя.

Ты уж забыл ее, верно...

Я (*скорбно смотря вдаль*).

Нет... не забыл...

Женя.

Так давно мы с тобой не вместе... Бросил меня рисовать, не играешь в крокет... отчего ты такой...

Я.

Что?

Женя (*обидчиво*).

Даже не слышишь, что тебя спрашивают...

Я.

Ну, не горюй! – теперь будет по-прежнему...

Женя (*радостно*).

Правда?

Я (*грустно*).

Да правда.

Женя.

И сказку доскажешь.

Я.

Теперь уж немного осталось...

Женя.

Как так немного? Я ведь слышала только начало. Неужели такая короткая сказка?

Я.

Да, что же делать, – такая короткая...

Женя.

Ну-у! Отчего?

Я.

Отчего? – оттого, что... это была настоящая сказка...

Женя.

Как «настоящая»?

Я.

Так – настоящая сказка не может быть длинной.

Женя.

Кто сказал?

Я.

Жизнь.

Женя.

Ну-у! ты смеешься...

Я.

Нет, с какой стати!

Женя.

Ты «это» выдумал... это не сказка.

Я.

Самая что ни есть настоящая... Такая сказка, каких очень много.

Женя.

Ну, так рассказывай, что было дальше. Воин... Что сделал он...

Я.

Воин? Какой?

Женя.

Разве не помнишь ты...

Я.

Воин... Ах, да! – это ведь был злой колдун.

Женя.

Злой колдун?!

Я.

Да.

Женя.

Ну и что же?

Я.

Ну вот. – Колдовским звоном шпор заглушил он в душе ее голос небесной любви; жгучим и смрадным дыханием вытравил жалость в ней к принцу прекрасному; ярким сияньем пуговиц он усыпил ее царственный дух; красным околышем шапки внушил ей желанье мещанского счастья... ну и не стало царевны, не стало прекрасной, осталась лишь булочница.

Женя (*пораженная*).

Что-о?.. каким образом?

Я.

Он обратил ее в булочницу.

Женя.

Как! из царевны да в булочницу?!

Я.

Да, в настоящую булочницу... Видела ты, как они продают зачерствелые булки всяким пропойцам, бродягам и грязным мальчишкам? Видела ты, как из рук воровских, улыбаясь, берут они сальные деньги, радостно в кассу кладут и мечтают о счастье. – Все же то деньги! – с приданным хорошим и мужа легко подцепить благородного...

Женя.

Вот в самом деле! Зачем он так сделал?

Я.

Он сразу понял, что... как царевна, она не полюбит его, не полюбит земного – небесная, и грубого – нежная... И обратил ее в булочницу.

Женя.

Ну а потом?

Я.

Тут и сказке конец.

Женя.

Ну-у! ты нарочно... А принц, неужели он...

Я (перебивая).

Принц проклял море... – вот все, что он сделал.

Женя.

За что же?

Я.

За то, что оно их сосватало, чтоб разлучить. И за то, что оно так прекрасно и пахнет, как складки одежды царевны. Он сказал морю: «проклятое море! ты синее, как синие глаза у царевны, волнистое, будто прическа царевны, изменчивое, словно сердце царевны. Я видеть тебя не могу, потому что я вижу ее в то же время и слышать тебя не могу, потому что я слышу ее в то же время. Мне больно ее вспоминать. Ты до слез доведешь меня, море. Проклятое, синее море!» *(На глазах моих слезы).*

Женя (помолчав, удивленная).

И все?

Я.

Все.

Женя.

Серьезно?

Я (*кривя губы*).

Ну разумеется.

Женя.

Кончилась сказка?

Я.

Кончилась.

Женя.

Правда?

Я.

Да.

Женя.

Расскажи мне другую.

Я.

Не знаю. (*В ушах раздается тот же вальс Шуберта. Звучит... звучит... и невыносимая грусть давит мне горло.*)

Женя (*после долгого молчания*).

Дядя, что с тобой? (*Заметив на глазах моих слезы*). Ты плачешь... О чем... о чем ты плачешь?

Я (*закрыв глаза рукой*).

Принц так любил царевну.

Женя.

Тебе жалко, что она разлюбила?

Я.

Нет... жалко, что она умерла. (*Молчим. Музыка замирает*).

Женя.

Бедная царевна.

Я.

Нет, бедный принц.

Женя .

А она?

Я .

Гм... она! (*Загораясь злобой*). Что ж, она шутила с ним! снисходила до него! не прогнала; не убежала, отчураться не сумела! – Видна птица по полету, и с огнем не шутят... (*Справа раздается чей-то женский смех: он перебивает мои слова, и я настораживаюсь. Мужской голос и звон шпор. Снова смех, и теперь я уж знаю, чей... ужас! как будто острым ножом проводят по стеклу, – таков ее смех для меня*).

Я (*полушепотом*).

Она .

Женя .

Кто?

Я .

Уйдем .

Женя .

Зачем?

Я (*вырываясь*).

Пусти!

Женя .

Куда ты? (*Крепко держит меня за рукав. Несколько секунд я тщетно вырываюсь, мучимый ужасом звуков: ее плотским смехом, Шубертовским вальсом, звоном шпор, фортепианной пародией некогда милой мазурки, хлопаньем дверью с неизменным – «дзын, дзын» и безжалостным свистом соперника. Кругом потемнело и затуманилось. Мчусь налево как сумасшедший. Мой маленький друг сорвался было с места, думал догнать меня, но на откосе остановился и обернулся. Меня уже нет. И снова светло, – еще солнце не село, индифферентно светло, как в начале действия. Входят Клара и мой соперник. Самые обыкновенные люди: – она миловидная, хоть и несколько «тривиальная» блондинка, он – очень комильфотный и, пожалуй, даже симпатичный брюнет; впрочем, в ее*

манерах и выговоре много провинциально-жеманного, а в его обращении и посадке сплошь заурядная армейщина, хотя... нет, нет! это преувеличено: на самом деле перед вами милый юноша, обходительный, веселый. И совсем он не так безобразен и пошл; – рост обыкновенный, лицо как лицо и ничего особенного в ширине плеч и размерах рук).

Она (входя).

Господи, ну можно ль так смешить. Что обо мне подумают? Нет, вы неисправимы. И потом... куда это вы изволили меня завести? Вам желательно, чтоб нас увидали? Несносный, ведь я ж вам говорила, что...

Мой соперник (молодцевато следуя за ней).

Ну, если всего бояться, так терсі beaucoup, – я на это не согласен...

Она (все время оборачиваясь).

За нами следят. Вот вы не верите, а я вас уверяю, что за нами следят. Честное слово, я не выдумываю. Хотите пари... Обернитесь же, может быть, это ваши знакомые...

Мой соперник.

Ну, вот еще! Посмотрите лучше, какое красивое море. Поедем на лодке! Хотите? Ах, да! ведь сегодня танцы в кургаузе... Я и забыл, а то бы...

Она (перебивая).

Что это там за девочка... Какая смешная! – чего она прячется... Господи, да ведь это Женя! (Кричит) Женя! что ты прячешься? Здравствуй... (Подбегает к ней) Женя!.. (Справа, у самого моря, появляются геморроидальный тип и катаральный субъект; замедляют шаги и останавливаются; первый закуривает сигару, второй наводит бинокль на офицера, нерешительно следующего за Кларой).

Женя (отстраняя поцелуи Клары, смотрит на нее широко раскрытыми глазами).

Так вот ты какая... да... это правда... ты теперь совсем другая... совсем другая...

Клара .

Что с тобой... Женя?..

Мой соперник (*прикладывая руку к козырьку и звякая шпорами*).

Здравствуйте, Женечка...

Женя (*взглядывает на него исподлобья и вдруг, как испуганная кошка, опрометью бросается домой с криком*).

Няня!.. Няня!.. Няня!.. (*Клара и офицер переглядываются как люди, которых не то облили холодной водой, не то мистифицировали бесцеремонным образом*).

Катаральный субъект (*в это время подходит к моему сопернику, приподнимает шляпу и ласково осведомляется*).

Простите, вы меня не помните?.. Мы с вами, кажется, встречались у Антошиных и даже, помнится, винтили...

Мой соперник (*расшаркиваясь и пожимая протянутую руку*).

Как же! Как же! простите, – я вас совсем не узнал: вы так здесь поправились...

Катаральный субъект (*знакома моего соперника со своим другом*).

Вы незнакомы? (*Оба знакомящиеся протягивают друг другу руки, буркая себе под нос какие-то фамилии*). А я смотрю-смотрю... Господи, думаю, да где же я встречался с вами... Ну что? давно не видели Антошиных?.. Я слышал, Мария Ивановна замуж выходит. Вы не слышали?..

Мой соперник .

Нет, не слышал.

Катаральный субъект .

А что это вас так редко видно здесь. Вы не...

Мой соперник .

У меня ведь лагери.

Катаральный субъект.

Ах, да! лагеря. *(Смотрит на Клару)*.

Мой соперник.

Разрешите вас представить...

Катаральный субъект *(улыбаясь)*.

Очень польщен, мы ведь, в сущности, уж немного знакомы. *(Здоровается с Кларой; геморроидальный тип следует его примеру, снова буркая свою фамилию себе под нос)*. Ну что... веселитесь здесь?.. Сегодня, кажется, в кургаузе большой бал или... я не знаю... танцевальный вечер...

Клара.

Ах, эти вечера мне уж так надоели...

Катаральный субъект *(с лоснящимся от удовольствия лицом)*.

Неужели в ваши годы удовольствия так быстро приедаются?

Клара *(с гримаской)*.

Да разве это уж такое удовольствие? Так, от нечего делать... разумеется, это ничего, а на самом деле... не знаю, но по-моему...

Мой соперник.

Хотя последний раз... впрочем, может быть, я ошибаюсь, но вы, кажется, не скучали.

Катаральный субъект.

Господа, что же мы, однако, стоим все на месте. Вы в какую сторону?

Клара.

Да все равно... пойдёмте хоть налево... мне бы надо было на почту зайти...

Катаральный субъект.

Великолепно... *(Все двигаются налево за выступ дюны)*. А вы не думаете, что сегодня гроза будет?..

Мой соперник.

Да как будто что-то на небе...

Катаральный субъект.

Нет, главным образом, ветер... – вот по чему я сужу...

Клара.

Ну, да на мне такой туалет, что жалеть нечего...

Катаральный субъект.

А я только что хотел сказать, как вам идет это платье. Серьезно... без комплиментов... (*Уходят налево*).

Клара.

Ну, что вы!.. здесь так мало хороших портних...

Катаральный субъект.

Зато здесь море, а это чего-нибудь да стоит... Вы не согласны?

Клара (*смеясь*).

Ну да, если так рассуждать, то...

Занавес.



НИКОЛАЙ ЕВРЕИНОВ:

К 130-летию со дня рождения
(по материалам научной конференции,
состоявшейся 16 февраля 2009 года)

Редактор Е. П. Щеглова
Верстка: В. А. Фролов
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 19.XII.2011. Формат 60 x 90 1/16
Бумага офсетная. Уч.-изд. л. 10. Тираж 300 экз.
Гарнитура «Consolas»