

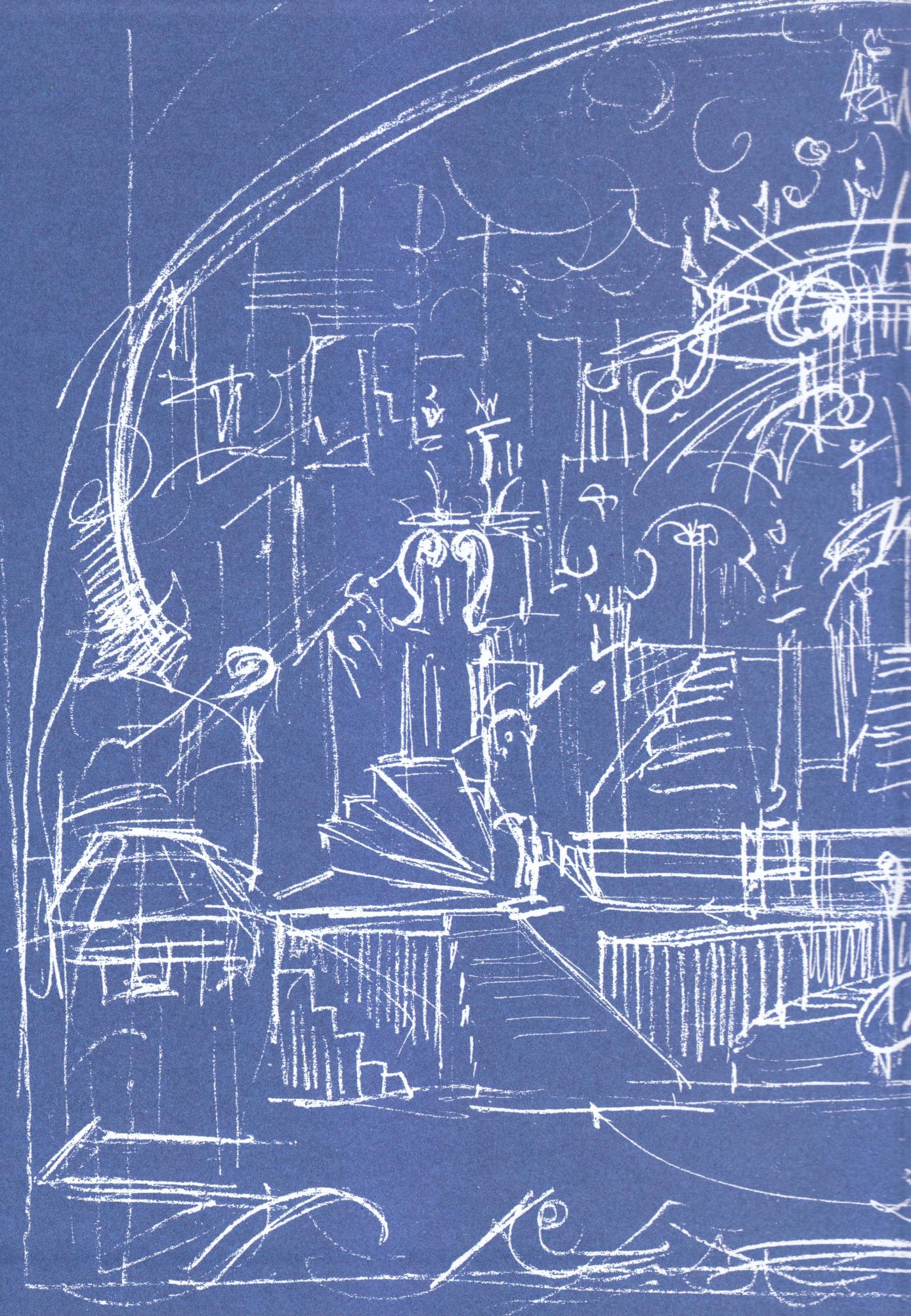
Капричио  
Московского Камерного театра  
по сказке **Гофмана**  
в постановке Александра Таирова

# Принцесса **БРАМБИЛЛА**

Художник  
**Георгий Якулов**



ИСТОРИИ ДЛЯ ТЕАТРА





**Георгий Якулов:**

«Принцесса Брамбilla» мною понимается как рождение миражных образов, навеянных розовыми закатами Рима, погружающегося в вечерние сумерки, переходящих в городскую ночь с силуэтами зданий и человеческих фигур, мерцающих при свете фонарных вспышек в узких улицах Корсо. Таков колористический материал тех персонажей (костюмов) и расцветки декораций... Люди Гофмана — это тени, падающие от людей при свете огня, силуэты или бесконечно удлиненные, или укороченные, имеющие черты той таинственной непосредственности и слитности, какие-то символы, лишенные предметной бытовой выразительности, но имеющие большой смысл для нашего ощущения, они как бы порабощают подсознательные центры и вызывают ряд ассоциаций, как это бывает с зайчиками на стенах или отраженными тенями при гадании на воске.

Цит. по: Камерный театр и его художники. 1914–1934. М., 1943



A V C

- CHARITY -



Teaprin' Strayres

Капричио  
Московского Камерного театра  
по сказке **Гофмана**  
в постановке Александра Таирова

# Принцесса **БРАМБИЛЛА**

Художник  
**Георгий Якулов**

АРТ ВОЛХОНКА



Bernoualla

Curururu

Che buon ami sa

# Длинная дорога

Рассказ о «Принцессе Брамбилье» в московском Камерном театре следует начинать с событий, произошедших примерно за пять столетий до ее премьеры 4 мая 1920 года. При раскопках дворца Нерона в Риме в XV веке были обнаружены подземные помещения, стены которых покрывали причудливые росписи. Античные художники составили изображения фигур из фрагментов разноприродных тел — растительных, животных и человеческих. Все элементы были смонтированы так, что получились фантастические образы, обладавшие напряженной выразительностью. Сырой воздух новых времен очень быстро уничтожил древние фрески. Однако впечатление от них не погибло. Оно обрело славу и слово: чудесную манеру назвали «готеск» (от итальянского *la grotta* — пещера).

Столетие спустя в Неаполе и Венеции родился профессиональный театр масок, получивший наименование *commedia dell'arte*. Лица актеров были закрыты кожаными личинами, черты которых очень напоминали образы «птицеголовых предков» из подвалов Неронова *Domus Aurea*. Маски ограничивали возможности мимики, и комедиантам пришлось оттачивать свое пластическое мастерство, чтобы с помощью тела сообщать зрителям то, о чем вынужденно молчало лицо. Позы, ритмы, сложные и неустойчивые ракурсы актерских тел также отсылали проницательных наблюдателей к опыту готескного монтажа «противоречий».

Фигура персонажа-маски все время демонстрировала состояние конфликта. Правая рука, например, очевидно враждовала с левой

коленной чашечкой, подбородок терпеть не мог пупок, а зад до страсти обожал макушку и страдал от неспособности к ней приблизиться. Так появилось на свет еще одно воплощение пластического гротеска — развернутая в театральное действие «преувеличенная пародия».

Веком позже во Флоренцию приехал французский художник Жак Калло. Придворные и уличные представления итальянских лицедеев так поразили его воображение, что он не только создал несколько циклов офортов, посвященных комедии масок, но и все свое творчество окрасил явственным ощущением гротескности миропорядка. Что бы ни изображал с той поры Калло — крестьян, бродяг, ужасы войны, побиушек или придворных, — везде сложное несовершенство жизни показано в острых ракурсах «танца оппозиций», через причудливое единство раздирающих цепь противоречий.

Через два столетия после появления цикла *Balli di Sfessania*, посвященного южноитальянским маскам импровизированной комедии, эти офорты Калло попались на глаза прусскому музыканту Эрнstu Теодору Амадею Гофману. Очарованный образами художника, капельмейстер Гофман написал несколько фантастических повестей «в манере Калло». Эта «манера» осознавалась немецким романтиком не только как способ монтирования житейского и фантазийного, быта и чуда, — впервые, пожалуй, Гофман обратил внимание на то, что она являет соединение трагического и комического. Гротеск у Гофмана наполнился философской иронией, способной примирить человека с далекой от идеала действительностью. Хрупкий мир искусства не имеет цены для профана и обывателя. В его руках ноты и стихи превращаются в макулатурные листы, пригодные лишь для заворачивания пирожков или перекладывания фарфора. И в то же время искусство ведет готового идти за ним в мир творчества, откуда трагические обстоятельства бытия художника видятся как комическое несоответствие, над которым можно вволю посмеяться.

Русский театр воспринял концепцию гротеска в единстве ее исторического развития — через увлечение Гофманом, образностью Калло и поэтикой итальянской комедии масок. Режиссерское искусство, громко заявив



о себе в 1900-е годы, к следующему десятилетию вступило в новую фазу своего развития. Предметом ее исследования помимо прочего стала сама природа театра, его особость, несличность с другими видами искусства. В этом исследовании эстетический опыт *commedia dell'arte* становится очень важной опорой утверждения независимости сцены.

Итальянскими масками увлекались многие русские художники. Наиболее последовательным в этом увлечении был В.Э. Мейерхольд. Его постановка драматической пантомимы «Шарф Коломбины» на подмостках Санкт-Петербургского Дома интермедий в 1910 году открывает список произведений, в которых отечественный театр осваивал традиции импровизированной комедии.

Гротеск становится для Мейерхольда универсальной формулой условного театра. Эта манера помогает сценическому искусству преодолевать натурализм быта, дарит актеру и публике ощущение праздника, будит фантазию и позволяет легко перенестись в «страну вымысла». Самым главным в гротеске Мейерхольд полагает «постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»<sup>1</sup>. То есть гротеск оперирует неожиданностью, превращая любое событие в чрезвычайное происшествие.

Александр Яковлевич Таиров входил в профессию в тот период, когда полюса развития режиссуры были уже обозначены двумя великими художниками — К.С. Станиславским и В.Э. Мейерхольдом. Естественно, что себя молодой режиссер должен был утверждать в яркой и яростной полемике с этими полюсами. В статьях, интервью и, конечно же, в своих спектаклях Таиров настаивал на неприемлемости для него (а значит и вообще для театра!) тех путей «натурализма» и «символизма», к которым полемически сводил искания Станиславского и Мейерхольда. Для московского Камерного театра, открывшегося в декабре 1914 года, он декларирует максиму искусства «эмоционально насыщенных форм».

Как бы ни расшифровывать эту таировскую максиму, ясно одно: в ней подчеркивается театральность эстетики его спектаклей, приподнятость

<sup>1</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. I. М., 1968. С. 227.

сценического действия над повседневностью. Высокий градус актерской эмоции и цветовой натиск изобразительного решения должны были, по мысли Таирова, утвердить «самодовлеющую ценность» театрального представления. Линия рампы объявлялась священной, зрителю предлагалось почтительно восхищаться искусством, которое настоятельно подчеркивало, что к жизни оно имеет опосредованное отношение.

Среди спектаклей Таирова первого десятилетия существования Камерного театра «Принцесса Брамбilla» стоит немного в глубине. Лучшие работы режиссера — «Фамира-кифаред» (1916), «Саломея» (1917), «Адриенна Лекуврёр» (1919), «Федра» и «Жирофле-Жирофля» (1922) — мощью, блеском, проникновенностью лиризма, глубиной философских обобщений и пьянящим весельем заслоняют эту работу, оттесняя «капричио Камерного театра по Гофману» на второй план. Однако не потеряться на фоне таких гигантов — уже заслуга. «Брамбille» можно бы назвать последней среди равных, коль скоро «Федра» оказывается в этом списке первой.

Открытия «Принцессы Брамбills» стали важным этапом развития линии «арлекинады» в творчестве Таирова и руководимого им театра. Магия театральной метаморфозы, которую рождала бесконечная цепь ловко исполненных сценических трюков, способна была заставить зрителя почувствовать пластичность и подвижность материи жизни. Бытие оказывалось мягкой глиной в руках актеров, вольно изменяющих его формы. На подмостках царила радость творчества, заражая публику идеей пересоздания, преображения действительности.

При переделке гофмановского текста в пьесу театр полностью отказался от изложения философии этого прекрасного гимна сценическому искусству. Таирова не заинтересовала не только тема «хронической двойственности», бациллы которой поражают героев Гофмана, слишком глубоко вдыхающих перенасыщенный ими воздух римского карнавала. Режиссером также была отвергнута как «не действенная» сюжетная линия об источнике Урдар, выражаяющая смысл и пафос «Принцессы Брамбills».

Зеркало Урдара по мысли Гофмана есть зеркало искусства, смотрясь в которое действительность удостоверяется в том, что она существует. Воды

озера обладают столь великим могуществом потому, что объединяют в себе фантазию и юмор. Именно в этом единстве залог их силы — ибо фантазия сама по себе лишена опоры и витает прихотливо где-то в заоблачье, а юмор без фантазии настолько тяжел, что граничит с идиотизмом. Волшебство совершается лишь тогда, говорит Гофман, когда акт единения обоих полюсов есть в то же время и акт отражения: заглядывающие в зеркало озера печальный мечтатель Офиох и глупая хохотушка Лирис исцеляются, видя и познавая мир глазами друг друга. Такое возможно только в театре. Урдар есть аллегория искусства сценического.

Именно эта аллегория разрешает все коллизии повествования, позволяет распутать тесный клубок причудливо переплетенных нитей сюжета. С помощью Театра (существующего в каприччио, разумеется, в формах *commedia dell'arte*) Джилио и Гиацинта преодолевают болезнь двойственности. Выходя на объединяющие миры подмостки в масках Арлекина и Коломбины, они обретают способность, умение, силы — чувствовать и выражать чувства любых, даже самых разволшебнейших, принцев и принцесс.

Таиров наибольшее внимание обратил на изящную волшебную форму «Принцессы Брамбильы». Не романтик, не — упаси Боже! — мистик и дуалист понадобился в Гофмане режиссеру, а фантаст и сказочник. «Разве искусство — это кафедра философии? Разве сцена есть урок по логике? — вошел Таиров. — Ничего подобного. Ни область логики, ни психология, ни философия не имеют пристанища на тех прекрасных подмостках, которые именуются сценой. Сцена — это искусство театрального действия. Только так и только этим оно должно впечатлять. И если вы всё хорошо понимаете — это значит, что подлинного эстетического театрального действия вы не получили, ибо вся прелесть искусства в непонятном. Как только мы всё станем понимать, [так] искусство превращается в арифметику, и тогда ему место в третьем классе гимназии, а не в подлинном творчестве»<sup>2</sup>.

Трагикомическая природа гротеска Гофмана была абсолютно чужда дарованию Таирова. Он всегда последовательно стремился к чистоте жанра,

<sup>2</sup> Стенограмма лекции А. Я. Таирова о спектакле «Принцесса Брамбильла», прочитанной в Камерном театре 31 мая 1920 года // Советский театр. Документы и материалы 1917–1921. Л., 1968. С. 173.

утверждая, что его театр — это либо мистерия, либо арлекинада. А потому пластическая сторона представления ориентировалась не на Гойю или Жака Калло, но на прихотливые произведения Джузеппе Арчимбольдо. Причудливые сочетания форм и красок заменили монтаж предельных противоречий.

Режиссер видел в повести Гофмана предлог для создания апофеоза Театру. Исходя из этого, Таиров и решил подойти к тексту гофмановского капричио как к сценарию *commedia dell'arte*, канве для театральной импровизации и, по словам Константина Державина, «явить зрителю такое произведение искусства, которое в особой степени было бы объектом чистого театрального созерцания»<sup>3</sup>.

На первое место в спектакле выходила магия превращений, карнавал, яркая круговорть масок, одним словом — игра. Игра прихотливая, ничуть не снисходящая до реальных обстоятельств бытия персонажей и оттенков их психологии. Режиссер вместе со своими актерами откровенно разыгрывал веселую сказочную «итальянщину», многообразно используя приемы «театральной метафоры, гиперболы, театральной преувеличенной пародии и всего ассортимента тех театральных трюков старого бродячего каботина-жа, которые нашли свое последнее прибежище в цирковых клоунадах, выступлениях фокусников и престижитаторов»<sup>4</sup>.

Именно трюк был главным структурным элементом спектакля, основным кирпичиком его причудливого строения. Идеальный Театр, во славу которого ставилось капричио, проявлял себя в «Брамбилле» чередою нескончаемых кунштюков, лацци, аттракционов, без остановки следовавших один за другим. Зрители просто «приятно сходили с ума» (как вспоминал один из критиков-очевидцев<sup>5</sup>), наблюдая стремительную череду превращений, жонглирования, оживаний картонных кукол, фехтования, фокусов, танцев, акробатических прыжков и сальто, почти полностью вытеснивших сюжет Гофмана и делавших содержанием спектакля самодвижение, саморазвитие игрового театрального трюка. «Шло круженье, пенье, сверканье, мельканье

<sup>3</sup> Державин К.Н. Книга о Камерном театре. Л., 1934. С. 98.

<sup>4</sup> Там же. С. 99.

<sup>5</sup> См: Казанский Б. Новаторы театра // Записки Передвижного театра. П., 1922. №34. С. 2.



PRIMAVERA

ESTATE

каких-то десятков людей-масок, людей-плащей, людей-носов, людей-шпаг, людей-стягов, сменявшихся в неслыханных темпах и молниеносных перестроениях»<sup>6</sup>, — писал Абрам Эфрос. «Брамбилла» воспринималась современниками как «чудо техники» — новейшей актерской техники.

Таиров сочинял свой сценический текст как гимн свободе лицедея, который овладел ремеслом и тем самым получил всесилие. Режиссеру хотелось «убрать всю механику, убрать все то, что дается в театре машиной, сообщи все участие электротехника, механика, всевозможных сценических машин к нулю, сделать так, чтобы данный спектакль [...] можно было играть на любой сцене, [...] в любом зале, чтобы всюду, куда придут участники этого театра, единственные его носители — актеры, чтобы всюду они могли развернуть свое искусство и создать нужное произведение»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Эфрос А.М. Введение // Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XXX.

<sup>7</sup> Стенограмма лекции А.Я. Таирова. С. 171.



Ради этой цели была предпринята попытка превратить убранство подмостков из «декорации» в «установку» — единую для всего спектакля. По заданию Таирова Г.Б. Якулов построил и расписал обрамляющую свободный центр сцены игровую «клавиатуру»: «смешение архитектурных стилей, текучесть и калейдоскопичность форм, фантасмагорически инфернальное переплетение переходящих одна в другую асимметричных плоскостей, причудливое соединение восточных мотивов и красок Высокого Возрождения, геометрически орнаментального стиля и веронезовской зелени, кусков реальности и образов миражных, возникающих и исчезающих как свободная импровизационная игра карнавальных видений»<sup>8</sup>.

Организованное таким образом пространство спектакля давало возможность «широкого и свободного движения по плоскости, возможность

<sup>8</sup> Берёзкин В.И. Советская сценография 1917–1941. М., 1990. С. 51.

<sup>9</sup> Стенограмма лекции А.Я. Таирова. С. 173.

движения и жестов как пластических, балетных, так и акробатических»<sup>9</sup>, позволяло закручивать скрупулезно размеченные эволюции прекрасно вышколенного «кордетеатра» в эффектнейшие спиральные мизансцены. Несмотря на то что установка была едина, пространство постоянно изменялось действующими в нем актерами. С помощью прикрепленных к древкам полотнищ ярких тканей — китайских стягов — и прочего игрового реквизита таировские лицедеи молниеносно преобразовывали площадь перед дворцом Пистойя то в комнату швеи Гиацинты, то в остерию, то во внутренние покои дворца.

Принцип трансформации, преображения распространялся и на облик актера. Ради торжества этого принципа режиссер и художник облачали своих комедиантов в фантастические карнавальные костюмы, превращавшие их фигуры («с помощью масок, разноцветных плащей, специально сконструированных шляп самой невероятной формы и силуэта, по-разному торчащих шпаг»<sup>10</sup>) в удлиненные либо укороченные тени небывалых птиц и животных.

Для выявления мастерства актера действие каприччио до предела было насыщено пантомимическими интермедиями (им отводилась треть сценического времени). Это был пик пятилетней работы Таирова по воспитанию такого актера, инструмент которого — его тело — переставало быть «трехструнной балалайкой», с грехом пополам способной пропреньвать «чижики» или подобный ему «жизненный мотив», а уподобилось бы «прекрасному Страдивариусу»<sup>11</sup>.

Пантомимы, стилизованные в духе *commedia dell'arte*, пронизанные, как и весь спектакль, ритмами тарантеллы и сальтарелло, сами будучи в какой-то мере аттракционами, изобиловали всевозможными трюками, из коих знаменитейшим был кунштюк с разрезанием Арлекина на части и последующим его чудесным оживлением. Интермеди эти, рождающиеся в вихрях быстронесущихся карнавальных событий, по словам К. Державина, «в еще большей степени обнажали лицо спектакля как обобщенного образа

<sup>10</sup> Берёзкин В.И. Советская сценография. С. 52.

<sup>11</sup> Таиров А.Я. О театре: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., 1970. С. 128.

чистого комедиантства, игры театральных масок и быстрой смены личин, за которыми скрывалась не гофмановская фантасмагорическая действительность, а театральное фокусничество, оформленное в ритме яркого комедиантского спектакля»<sup>12</sup>.

Потрясающий успех «Брамбиллы» у публики объяснялся ее зреющейностью и готовностью голодных, замерзших московских ее созерцателей поверить в то, что «свое счастье и радость носим мы в себе самих», — так расшифровывался в финальной реплике князя Бастинелло смысл спектакля, весьмаозвучный политическим лозунгам эпохи «военного коммунизма».

В карнавальном каприччио Камерного театра широкой публике были показаны результаты внедрения в сценическую практику идей, рожденных творческим осмыслением опыта, традиций и даже культурно-мифического бытия *commedia dell'arte*. Главной из них можно назвать идею праздничной, оживляющей вещную материю, игры.

Вадим Щербаков,  
историк театра

<sup>12</sup> Державин К.Н. Книга о Камерном театре. С. 100.



## Сбывающаяся мечта



Сложно представить спектакль более радостный, яркий и праздничный, чем фееричная «Принцесса Брамбилла» в Камерном театре в 1920 году, в самый разгар «военного коммунизма», когда в Москве были серьезные проблемы с водоснабжением, отоплением и едой. Этот спектакль, самый беззаботный и волшебный, всегда играли в театре в новогодний вечер.

Режиссер Георгий Таиров долго шел к этой постановке, разрабатывая приемы современной арлекинады в предыдущих своих работах, начиная с пантомимы «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера. «Принцесса Брамбилла» была в полной мере синтетическим спектаклем — актеры пели, танцевали, декламировали, пантомима соседствовала с фокусами. Театр не стеснялся заимствовать цирковые, балаганные приемы — например, у акробатов и клоунов. «Все в органическом сочетании, все средства театра вольного и свободного для того, чтобы пробудить фантазию зрителя и завертеть ее в театральной фантасмагории», — говорил режиссер.

В большой мере феерический успех спектакля был заслугой художника Георгия Якулова. Он придумал и нарисовал волшебный мир, сочиненный Гофманом, смог изобразить его на листах (часто прозрачных кальках) ярким, пестрым, подвижным и живым. Разноцветная основная декорация дополнялась мобильными ширмами и выгородками, которые появлялись без закрытия занавеса (в театре это называется «чистая перемена»). Основная интрига из книги Гофмана дополнялась вставными номерами, позволяющими менять спектакль, насыщать современной информацией, делать его актуальным,

злободневным. Всем известные маски *commedia dell'arte* были дополнены многочисленными баутами (персонажи в полумаске и плаще), а также совершенно фантастическими гримами, придуманными художником. Якулов изобретал не просто одежды и головные уборы: на многих эскизах угадываются движения и пластика персонажей, выражения лиц, жесты и ухмылки — из этих деталей можно сложить целые театральные образы с индивидуальными характерами.

В спектакле были задействованы и ростовые механические куклы, созданные в специально организованной в театре мастерской. Разрабатывались также идеи кукольных спектаклей, но все они остались неосуществленными, поэтому «Принцесса Брамбилья» стала единственной постановкой, в которой кукольные разработки пригодились. А для продумывания режиссером мизансцен были выполнены куклы небольшие, в масштабах театрального макета. Более того, после «Брамбильи» Таиров стал пользоваться этим методом — работой с небольшими куклами — при подготовке последующих спектаклей; позже куклы изготавливались по эскизам других художников Камерного театра (сохранились куклы по эскизам Г. Якулова, А. Веснина, братьев Стенбергов). В музее театра есть также эскизы игрушек по мотивам спектакля «Принцесса Брамбилья» — музыкальные шкатулки с изящной швеей Гиацинтою на крышечке, и круглящиеся куклы-неваляшки (арапчата), и фатоватый Джилио в огромном цилиндре.

В этом спектакле велика была роль пластики и танцев — один из актеров постановки А. Румнев экспериментировал в области современного «языка тела», придумывал новую пластическую образность, что в 1920-е годы стало безумно популярным. Эту моду привезла в Россию Айседора Дункан, подобными опытами увлекались К. Голейзовский, А. Горский, Вера Майя и другие.

Переработанная театром гофманиада стала, говоря словами Таирова, сбывшейся «мечтой Камерного театра».

Но, сохранив гофмановский сюжет, режиссер отказался от одного важного элемента книги — сказки о волшебном королевстве: «У нас нет озера Урдар, нет королевы Мистилис, нет страны, куда все переселяются. Мы это сознательно опустили, потому что считаем, что театр, создавая сценическую фантасмагорию, внедряясь в какую угодно фантазию и символику, тем не менее прав бывает только тогда, когда творит нечто реальное».

Однако в книге, воссоздающей историю таировской постановки «Принцессы Брамбильы», сказка об Урдаре вполне уместна.

**Мария Липатова,**  
хранитель отдела декорационно-изобразительных материалов  
Театрального музея им. А.А. Бахрушина



Эрнст Теодор Амадей Гофман

## О короле Офиохе и королеве Лирис

В давние-предавние времена, точнее сказать, во времена, следовавшие сразу за первобытными, как среда первой недели Великого поста следует за вторником масленицы, страной Урдар-сад правил молодой король Офиох. Не знаю, с достаточной ли географической точностью описал эту страну немец Бюшинг, знаю только — в этом меня тысячу раз уверял волшебник Руффиамонте, — что она была одной из благодатнейших стран, какие когда-либо существовали и будут существовать впредь. Ее луга изобиловали столь сочными травами и клевером, что ни одна скотина, любившая много и вкусно поесть, не пожелала бы расстаться со своим любезным отечеством. В ее необозримых лесах росли редчайшие деревья и цветы, во множестве водилась великолепная дичь, а воздух был напоен такими сладостными ароматами, что утренний и вечерний ветерок не могли досыта ими насладиться. Масла, вина и плодов всякого рода было там превеликое множество. Серебристо-светлые воды протекали по всей стране; горы рождали золото и серебро и, как истинно богатые люди, были скромно одеты в незаметный темно-серый цвет. И тот, кто захотел бы чуть потрудиться, мог извлечь из песка прекраснейшие драгоценные камни и при желании употребить их как заponки для сорочки или жилетные пуговицы. Дома в столице были из мрамора и алебастра, а если в стране не знали городов, строенных из кирпича, то это вызывалось недостатком культуры, в силу чего люди тогда не понимали, насколько приятнее сидеть в кресле под защитой крепких стен, чем обитать у журчащего ручья, в убогой хижине, вокруг которой шумят деревья.

и кусты, и подвергаться опасности, что какое-нибудь бесстыжее дерево свесит свою листву в окно и непрошеным гостем вмешается в разговор, а выющийся виноград и плющ станут корчить из себя обойщика. Если к тому добавить, что жители страны Урдар-сад были отменными патриотами и короля, хотя никогда в глаза его не видели, любили превыше всякой меры и кричали: «Да здравствует!» — не только в день его рождения, но и в другие дни, то король Офиох был, вероятно, счастливейшим монархом на земле. И оно на самом деле так было бы, если бы не только он, но и очень многие, можно сказать, мудрейшие в стране, не были одержимы какой-то странной печалью, отравлявшей им всякую радость, невзирая на все окружающее великолепие. Король Офиох был рассудительным юношей с глубокими взглядами и светлым разумом и даже обладал поэтическим чувством. Это могло бы показаться невероятным и неподобающим, если бы не оправдывалось той эпохой, в какую он жил.

Быть может, в душе короля Офиоха еще жили отзвуки тех давних времен высочайшей радости, когда природа лелеяла и пестовала человека как свое любимейшее дитя, наделив его даром непосредственного видения всего сущего, а следовательно — пониманием высшего идеала и чистейшей гармонии. Ибо ему часто казалось, будто в таинственном шелесте леса, в шуме кустов и ручейков он слышит милые голоса, а из золотистых облаков к нему простирались чьи-то светлые руки, словно хотели его обнять, и тогда грудь его ширилась от какой-то жгучей сладостной тоски. Но тут все рушилось, обратившись в беспорядочную груду обломков; ледяными крылами овевал его темный, страшный демон, разлучил с матерью, и король Офиох видел, как она в гневе покидает его, беспомощного. Голоса дальних гор и лесов, прежде будившие в нем страстную тоску и сладостное воспоминание о былой радости, заглушались злорадным смехом этого темного демона. И палящий жар его язвительной насмешки рождал в душе короля Офиоха мучительную иллюзию, будто голос демона — это голос разгневанной матери, которая злобно жаждет погубить свое негодное дитя. Как уже было сказано, многие в стране понимали печаль короля Офиоха и, понимая, сами ею заразились. Но большинство ее не понимало, — прежде всего ни

в какой мере не понимал государственный совет, который, к счастью для страны, оставался здоровым.

И вот, будучи в таком здоровом состоянии, государственный совет пришел к выводу, что излечить короля Офиоха может только одно — красивая, непременно веселая, жизнерадостная супруга. Выбор пал на принцессу Лирис, дочь соседнего короля. Принцесса Лирис действительно была так хороша собой, как только может быть хороша королевская дочь. Однако все, что ее окружало, что она видела и испытывала, не оставляло в ее душе ни малейшего следа, и потому она вечно смеялась; но как в стране Гирдар-сад — земле ее отца — не могли понять причины ее смеха, так в стране Урдар-сад не понимали причины скорби короля Офиоха: по одному этому было ясно, что эти царственные души созданы друг для друга. Единственным удовольствием принцессы Лирис, искренне ее тешившим, было вязание филе в окружении своих придворных дам, которым тоже приходилось вязать филе. Король же Офиох, видимо, находил удовольствие лишь в том, чтобы в полном одиночестве охотиться на лесного зверя. Он нимало не возражал против избранной для него супруги, ибо смотрел на сей брак как на безразличное ему государственное дело, выполнение коего предоставил своим министрам, горячо за него взявшимся.

Вскоре бракосочетание было отпраздновано со всей возможной пышностью. Все прошло счастливо и благополучно, не считая маленькой неприятности, случившейся с придворным поэтом: король Офиох бросил ему в голову сочиненную им свадебную канту, и от страха и гнева пинит сразу лишился рассудка, вообразив, что у него поэтическая душа, что помешает ему теперь заниматься поэзией и сделает непригодным для дальнейшей службы в звании придворного поэта.

Протекали недели, месяцы, но никакой перемены в душевном состоянии короля Офиоха не замечалось. Министрам хохотунья королева сильно пришлась по душе, и они все еще успокаивали народ и самих себя, твердя, что все образуется.

Но все оставалось по-прежнему, король Офиох с каждым днем становился печальнее и угрюмее, и, что было хуже всего, в его душе зародилось глубокое отвращение к вечно смеющейся королеве, чего та, казалось,



совсем не замечала, да и нельзя было сказать, замечает ли она вообще что-либо кроме своего филя.

Однажды, охсясь, король Офиох очутился в мрачной, дремучей лесной чаще, где, вздымаясь к небу, словно вырастая из огромной скалы, высились башня из черного камня, древняя, как само мироздание. В вершинах деревьев слышался глухой шум, а из глубоких расселин скалы ему отвечали жалобные голоса, полные душераздирающей печали. Это страшное место вызвало в душе короля Офиоха странное волнение. Ему вдруг почудилось, будто в этих мучительных звуках жесточайшей боли светится для него искра надежды на примирение с матерью; ему слышалась в них уже не злобная насмешка, нет, а трогательная жалоба ее на свое утраченное непослушное дитя, и жалоба эта несла ему твердое упование, что мать не вечно будет гневаться.

В ту минуту, как король Офиох в глубоком забытьи стоял там, в небо шумно взмыл орел, паря над вышкой башни. Король невольно схватился за лук и пустил в него стрелу. Но вместо того чтобы сразить орла, стрела вонзилась в грудь старого, почтенного человека, которого король Офиох только теперь заприметил на вышке башни. Ужас охватил его, когда он вспомнил, что эта башня служила местом наблюдения звезд; на нее, как гласило предание, в ночи, полные тайн, всходили древние короли этой страны, причастные тайнам, посвященные посредники между людьми и Владычицей всего сущего, дабы возвестить народу волю и слова Всемогущей. Он понял, что находится в том самом месте, которого все тщательно избегали, ибо, как гласило это предание, на вышке башни стоит старый маг Гермод, погруженный в тысячелетний сон, и если его разбудить, забродят, взволнуются все стихии, и в борьбе между ними все на земле неизбежно погибнет.

Полный горя, король Офиох чуть не упал, но его мягко поддержала чьято рука. Перед ним стоял волшебник Гермод, держа в руке стрелу, пронзившую ему грудь, и с доброй улыбкой, смягчившей его строгое, величавое лицо, сказал:

— Ты пробудил меня от долгого, вещего сна, король Офиох! Прими зато мою благодарность! Это случилось вовремя. Настала пора идти мне в Атлантиду и получить из рук великой могучей Владычицы обещанный мне

ею в знак примирения дар, который лишит губительного жала скорбь, раздирающую твою душу, король Офиох. Мысль разрушила представление, но из хрустальной призмы, в которую, борясь и сочетаясь, слились воедино огненный поток и пагубный яд, воссияет, вновь родившись, представление — зародыш самой мысли! Живи с миром, король Офиох! Через тринадцать месяцев, повторенных тринадцать раз, ты увидишь меня вновь; я принесу тебе бесценный дар примиренной матери, он обратит твою печаль в величайшую радость и растопит ледяные стены темницы, где злейший из демонов держит в заточении душу твоей супруги Лирис! Живи с миром, король Офиох!

С этими загадочными словами старый маг покинул короля и пропал в чаще леса.

Если до этого король Офиох был печален и задумчив, то теперь его печаль и задумчивость стократно возросли. Крепко запали в его душу слова старого Гермода. Он повторил их придворному астрологу, чтоб тот разъяснил ему их темный смысл. Но, как заявил придворный астролог, эти слова лишены всякого смысла, ибо никакой хрустальной призмы нет и не было, и каждому аптекарю известно, что она во всяком случае не могла возникнуть из огненного потока и губительного яда, а то, что говорится дальше в путанных речах Гермода насчет мысли и вновь родившегося представления, уже потому не подлежит толкованию, что никакой уважающий себя астролог или философ с мало-мальски приличным образованием не станет разбираться в бессмысленном языке того грубого века, коему принадлежит маг Гермод. Король Офиох не только остался крайне недоволен этой отговоркой, но и грубо напустился на астролога; хорошо еще, что под руками у него не случилось ничего похожего на стихи злосчастного поэта, чтобы запустить ему в голову. Руффиамонте утверждает — хотя в официальной хронике об этом ничего не сказано, — что из народного предания, бытавшего в Урдар-саде, известно, будто король Офиох обозвал его... ослом. Но загадочные слова мага Гермода не шли у молодого вдумчивого короля из головы, и в конце концов он решил, чего б ему это ни стоило, самому доискаться их смысла. Для этого он велел золотыми буквами вырезать на черной мраморной доске слова «Мысль разрушает представление» и все остальные,

что изрек волшебник Гермод, и вделать эту доску в стену одной из дворцовых зал, мрачной и уединенной. Он подолгу просиживал на мягком ложе перед этой доской и, глядя на нее, погружался в глубокие размышления.

Однажды королева Лирис случайно забрела в залу, где король Офиох сидел перед надписью. Она, по своему обыкновению, так громко смеялась, что стены дрожали, но король, видимо, не заметил присутствия своей дорогой веселой супруги и упорно продолжал смотреть на черную мраморную доску. Наконец королева тоже устремила на нее свой взгляд. Но едва она прочла таинственные слова, как смех ее оборвался, и она безмолвно опустилась на мягкое сиденье рядом с королем Офиохом. Долго, долго сидели они, неподвижно уставившись на надпись, потом стали зевать все чаще, чаще и наконец смыкли глаза, погрузившись в такой глубокий, смерти подобный сон, что никакие силы человеческие не могли их разбудить. Их сочли бы мертвыми и со всеми принятыми в стране церемониями перенесли в королевскую усыпальницу, если бы легкое дыхание, бьющийся пульс и свежий цвет лица не служили безошибочными признаками, что они еще живы, а так как они еще не успели обзавестись потомством, то государственный совет решил править страной вместо спящего короля и так ловко это обставил, что никто о летаргии короля не подозревал.

Тринадцать месяцев, повторенных тринадцать раз, протекли с того дня, как у короля Офиоха произошел такой важный разговор с магом Гермодом, и тут жителям Урдар-сада представилось столь великолепное зрелище, какого они никогда не видели.

Великий маг Гермод прилетел на огненном облаке, окруженный духами обоего пола всех стихий, и под таинственные аккорды музыки, в которых, казалось, слилось все благозвучие природы, опустился на пестрый ковер луга, затканный яркими, душистыми цветами. Над его головой парила звезда такого ослепительного блеска, что ничьи глаза не могли его выдержать. Это и была не звезда, а сверкающая хрустальная призма; едва маг высоко поднял ее в воздух, как она растеклась блестящими каплями и ушла в землю, но тут же с веселым шумом забила чудесным серебристым источником.

Теперь все вокруг мага пришло в движение. Духи земли, спустившись в глубины ее недр, выбрасывали оттуда блестящие металлические цветы; духи огня и воды взметнулись, заколыхались мощными фонтанами своих стихий, а духи воздуха в шумном беспорядке носились друг за другом, словно сражались в веселом поединке. Волшебник снова поднялся в воздух и широко раскинул свой плащ; все окуналось густой дымкой душистых испарений, и когда они рассеялись, на том месте, где сражались духи воздуха, образовалась прекрасная, светлая, как небо, зеркальная гладь огромного озера в кайме из сверкающих камней, роскошных трав и цветов, а посреди весело бил ключ и в шаловливом задоре гонял и кружил кудрявые волны.

В то самое мгновение, как таинственная призма мага Гермода разлилась в озеро, королевская чета очнулась от своего долгого зачарованного сна. Оба — король Офiox и королева Лирис — мигом поспешили туда, влекомые неодолимой силой. Они первыми заглянули в воду. И когда увидели в его бездонной глубине опрокинутое отражение сияющего голубого неба, кустов, деревьев, всю природу и самих себя, им показалось, что с их глаз спала темная пелена и им открылся новый, дивный мир, полный жизни и радости: с познанием этого мира в душе их зажегся такой восторг, какого они никогда еще не изведывали.

Они долго всматривались в это озеро, затем поднялись, поглядели друг на друга и... засмеялись, если можно назвать смехом физическое выражение сердечной полноты так же, как торжества победы душевных сил. Если бы даже то просветление, которое выражало сейчас лицо королевы Лирис, только теперь придав ей прекрасным чертам подлинную жизнь и небесное очарование, не говорило о полной духовной перемене, то всякий бы ее в ней заметил уже по тому, как она смеялась. Ибо, как небо от земли, отличался ее теперешний смех от того громкого, бессмысленного хохота, которым она прежде так терзала короля. Недаром умные люди говорили, что это смеется не она, а другое, скрытое в ней, непостижимое существо. Так же изменил смех и короля Офioxа. И, засмеявшись столь необычно, оба они в один голос воскликнули:

— О, мы были на чужбине, пустынной, негостеприимной, во власти тяжелых снов, и проснулись на родине. Теперь мы узнаем себя, мы больше уже не осиротелые дети! — И они упали друг другу в объятия в порыве самой горячей, искренней любви.

Пока длилось их объятие, все, кто мог прятиснуться вперед, посмотрелись в воду; те, что были заражены скорбью короля, взглянув в водную гладь озера, развеселились; а те, что и раньше были веселы, такими и остались. Многие врачи заявили, будто это самая обыкновенная вода, без малейшей примеси минеральных солей, равно как некоторые философы решительно советовали не смотреться в эту воду, ибо у человека, увидевшего себя и мир опрокинутым, легко может закружиться голова. Нашлось даже несколько людей из ученейшего сословия, так те и вовсе уверяли, будто никакого Урдар-источника не существует — Урдар-источником окрестили король и народ дивную воду, возникшую из таинственной призмы Гермода. Король Офиох и королева Лирис с самыми проникновенными словами сердечной благодарности упали к ногам великого мага, принесшего им исцеление и счастье. Он с учтивым достоинством поднял их, прижал к груди сперва королеву, потом короля, и так как принимал близко к сердцу благо страны, то пообещал им в тяжелые минуты их царствования показываться на вышке башни. Король Офиох тщился непременно поцеловать достойную руку Гермода, но тот не допустил этого и тут же поднялся в воздух: с высоты донеслись к ним подобно колокольному набату слова, произнесенные его мощным голосом:

— Мысль разрушает представление, и человек, оторванный от материнской груди, бродит бесприютный, в вечных колебаниях и заблуждениях, слепой, глухой, пока, взглянувшись в отражение собственной мысли, не осознает, что она существует и что в той глубочайшей и богатейшей залежи, которую открыла перед человеком его царственная мать-природа, он полновластный суверен, хоть и должен повиноваться ей как вассал.

На этом кончается история короля Офиоха и королевы Лирис.

Перевод Н. Аверьяновой  
РГАЛИ. Ф. 613. Оп. I. Ед. хр. 6123







А.И. Таиров

## «Принцесса Брамбilla»

Лекция о спектакле 31 мая 1920 года

«Некто, кого нам всем надо побаиваться, — кончает Гофман свое капричио „Принцесса Брамбilla“, — некто, строго нас критикующий и, может быть, даже отрицающий наше существование, мог бы, пожалуй, сказать, что я пришел сюда ночью только для того, чтобы рассказать ему, как кончилось злое очарование королевы Мистилис и какое отношение вы имели к этой принцессе, которая на самом деле есть принцесса Брамбilla. Этот некто ошибается; я пришел, как буду приходить и впредь во все роковые для вас часы вашего самосознания, для того, чтобы насладиться мыслью о том, как счастливы те люди, которым удалось увидеть жизнь, самих себя и все свои помыслы отраженными в ясных струях Урдара. [...]»

Единственный человек, который мог бы дать об этом какие-нибудь сведения, был бы мастер Калло».

В XX веке в наши дни нашлись еще люди, кроме мастера Калло, которые захотели взять на себя дерзостную мысль передать те видения, какие возникают у людей, когда они заглядывают в ясные струи Урдара. Эти люди захотели в четких и рельефных образах театрального действия запечатлеть те невероятные возможности, те фантасмагорические возникновения, которые порождались бредом волшебной фантазии Гофмана. Объединил этих людей Камерный театр, и не так давно состоялось первое представление «Принцессы Брамбilly», этого капричио, рожденного безумной и пылкой фантазией Гофмана и воспринятого фантазией Камерного театра. Не сразу Камерному театру удалось поставить «Принцессу Брамбillу».

«Принцесса Брамбilla» — эта давнишняя мечта Камерного театра — находилась в работе свыше пяти лет. Это не значит, что пять лет мы репетировали пьесу, пять лет работали над воплощением спектакля, но это значит, что еще пять лет тому назад нами была задумана «Принцесса Брамбilla» и только сейчас, в 1920 году, осуществлена. [...] Наши работы в течение предыдущего времени были в значительной степени этапами к нашей последней работе. В самом деле — разве могли бы мы осуществить «Принцессу Брамбille», если бы мы не поверили в пантомиму, не ощущали ее всем нашим творческим существом? [...] Разве не подготовкой к «Принцессе Брамбille» был хотя бы спектакль «Фамира-кифаред», где мы уже пытались прервать беспрерывность драматической вещи, нарушить несмолкаемое звучание слов на сцене с тем, чтобы слова временами уступали место жесту, имеющему такое же право на гегемонию в театре, как и слово? Разве не подготовкой к «Принцессе Брамбille» была наша работа над «Королем-Арлекином», где моменты пантомимы и драмы переплетались через каждые несколько слов, где от актеров уже требовалось не только умение на сцене говорить, но и умение действовать, быть понятными без слов, умение употреблять не только общепонятные трафаретные жесты, но и жесты, рожденные свободой и радостью человеческого тела, жесты акробатические?

Все наши работы вели к тому, что нашей настоящей потребностью стало создать новый тип сценического представления.

Нас перестали удовлетворять закостенелые формы спектакля: нам было тесно в рамках только драмы, нам стало тесно в рамках только пантомимы; культивируя искусство и мастерство актера, мы неизбежно должны были прийти к тому, чтобы творить такие спектакли, где это мастерство могло бы раскрыть себя полнозвучно и до конца, где оно могло бы расцвести настоящим полным цветом. [...]

Что такое «Принцесса Брамбilla» в таком виде, как она явилась на подмостках Камерного театра?

Это — новый род представления, это — подлинный синтетический спектакль, в котором переплетаются и искусство речи, и искусство жеста, и искусство мима, — все то, что является различными гранями одного

многоликого творчества актера. Это тот новый спектакль, к которому мы не-уклонно шли пять лет, срываясь и заблуждаясь, находя и теряя, подбирая все то ценное и важное, с нашей точки зрения, что можно было отложить в сокровищницу нашего небольшого опыта с тем, чтобы потом все это можно было применить в создании того нового спектакля, о котором мы грезили. «Принцесса Брамбилла» в нашем внутреннем самосознании и есть первый шаг к такому спектаклю. Это — первая попытка дать перспективы сценического искусства вообще. Первая попытка дать сценическое произведение во всей его полнозвучности, а не только как одно из многочисленных отраслей искусства театра, не только драму или комедию, оперетку или пантомиму, балет или цирковой спектакль. Все вместе, все в органическом сочетании, все средства театра вольного и свободного для того, чтобы пробудить фантазию зрителя и завертеть ее в фантасмагории театра — вот какова задача «Принцессы Брамбиллы». [...]

Спектакль мог быть поставлен так, как для своего времени по-новому, интересно и талантливо была поставлена в Художественном театре «Синяя птица». Мотивов для этого очень много: бесконечное количество чудес, всевозможные превращения, исчезновения — разве все это не тянуло почти механически к фокусам волшебного фонаря и электрическим ухищрениям, к тому, чтобы переложить всю тяжесть создания спектакля с плеч актера на плечи электротехника или иного мастера театральной техники? Ведь так просто было бы повесить в глубине сцены черный бархат, на фоне которого можно многое сделать. Разве не просто было взять волшебный фонарь, повесить газ или тюль и такими приемами создать сказку, подобную «Синей птице»? Но я могу сказать безошибочно, что мы совершили бы огромное преступление и по отношению к «Принцессе Брамбилле» и по отношению к искусству театра вообще, ибо искусство театра — это не искусство электротехники, не искусство машины, не их апофеоз; единственный, кто имеет все права на царственную гегемонию в театре, — это актер. [...] Как же инсценировать «Брамбиллу»? Как найти тот ключ, при помощи которого раскрылись бы новые возможности театра? [...] Нам помогла наша работа в течение всего предыдущего времени, нам помогло то, что мы перенесли весь

центр внимания на искусство актера. Я знаю, что существует глубоко неправильное мнение, якобы в Камерном театре мало актеров. С полной ответственностью за свои слова я говорю в ответ, что ни в одном театре не только Москвы, но и России, Европы, всего мира нет сейчас такой труппы, которая могла бы в том плане, который взят Камерным театром, воспроизвести «Принцессу Брамбильлу», ибо самые прекрасные актеры современности, актеры, в честь которых экзальтированные барышни бросают в воздух чепчики, не могут сделать на сцене того, что делает самый младший из учеников нашего театра. Они не владеют тем мастерством, элементарным, совсем не трудным, не сложным, которое необходимо актеру и мимо которого они проходят в своем дилетантском величии, считая его совершенно ненужным. Когда Камерный театр стал вводить в свои работы акробатику и жонглирование, то улыбкам, издевательствам, произносимым вслух или глубоко скрываемым, не было конца. [...]

Зачем нашему благородному искусству валяться в пыли на полу или на арене, зачем актеру кувыркаться, как какому-нибудь жалкому акробату?

Наше искусство благородное, мы белая кость и поэтому нам нужно только уметь ничего не делать. Так думали многие актеры. Мы думаем наоборот.

Мы думаем, что наше искусство требует большого труда и что нам нужно уметь делать все. И только потому, что мы научились сейчас хотя бы кое-что делать (еще бесконечно далеко то, к чему мы стремимся), мы и могли осуществить спектакль в том плане, какой нам представляется единственно правильным. Этот план заключается в том, чтобы всю тяжесть создания спектакля, его способность возбуждать эмоции зрителя, передавая фантасмагорию Гофмана, взвалить на плечи актера. Убрать всю механику, все то, что обычно дается в театре машиной, свести участие электротехника, механика и всевозможных сценических машин к нулю. Сделать так, чтобы спектакль мог идти не только на сценах, специально оборудованных волшебными фонарями и всякими иными приспособлениями, а чтобы его можно было играть и на любой сцене, в любом зале, чтобы всюду, куда придут его участники, они могли развернуть свое искусство. Поэтому нам надо было сделать так, чтобы все фокусы, превращения и другие трюки, проделываемые



в «Принцессе Брамбилле», зависели не от совершенства той или иной машины, а от ловкости актера. И все то, что совершается на нашей сцене (Арлекин, который на столе для операции превращается в чучело, разрезаемое доктором, исчезновение неизвестно куда Арлекина и Коломбины в момент выхода Панталоне, оживление Арлекина, превращающегося в живого пляшущего актера), зависит отнюдь не от каких бы то ни было специальных и сложных приспособлений. Во всем спектакле нет ни одной машины. Все удается исключительно благодаря ловкости действующих лиц.

Когда вместо приставляемых частиц чучела в стенке домика Панталоне появляется живой Арлекин и начинает свою пляску, то это можно было сделать потому, что актер владеет своим телом: он пролезает через отверстие,

через которое другой не пролез бы, он принимает позы, в которых никто другой стоять не мог бы, и постепенно возникает перед зрителем. [...]

Работа театра и, в частности, режиссера в значительной степени проявляется в подходе к литературному материалу. [...] Беря то или иное литературное произведение, мы совершенно свободны, мы берем его как служебный материал, при помощи которого можем творить свой спектакль, мы берем из этого материала все, что нам нужно, и создаем не инсценировку произведения Гофмана, а свое новое самостоятельное сценическое произведение, одним из материалов которого является и гофманская «Принцесса Брамбilla». Поэтому, когда мы создали наш спектакль, мы назвали его «ка-причио Камерного театра». [...]

Мы убрали многое, что может быть ценно для гофманцев. [...] Но считаем себя правыми с точки зрения театрального искусства, исключив многое



ценное, содержавшееся в «Принцессе Брамбилье» как литературном произведении. Мы, несмотря на это, полагаем, что дали представление, совершенно идентичное гофмановскому. Именно в представлении Камерного театра, как и в рисунках совершенно иной плоскости, данных Калло, есть тот дух фантасмагории, дух перевоплощения, смесь реального и нереального, материального и нематериального, свойственные Гофману. Мы считаем, что наш спектакль — гофмановский, каприччио Камерного театра — это каприччио во славу Гофмана, ибо в нем есть его душа. [...]

Мне неоднократно приходилось говорить, что мы мыслим рост театра преимущественно по двум путям. Мы полагаем, что все произведения театрального искусства, если они являются подлинно театральными произведениями, в конце концов склоняются к одному из двух крайних полюсов театрального действия. Эти два полюса — арлекинада и мистерия, к которым и должен стремиться подлинный театр, ибо они в крайней степени выражают театральное искусство, являются как бы крайним напряжением его творческих сил. Это совершенно разные области, два разных лика одного и того же единого театрального существа, которое должно уметь в одно и то же время рождать радость смеха и радость преображения. Радость смеха дается арлекинадой, радость преображения дается мистерией. И тут и там у зрителя в результате должна возникать радость, ибо тот театр, после которого зритель уходит разбитым, потрясенным, а не обновленным и радостным, это не есть подлинное искусство. Подлинное произведение искусства, как бы оно ни было трагично по своему существу, должно, истогнув слезы, все же расцветить душу радостью. Ибо самое произведение искусства как таковое должно всегда взвинчивать зрителя, в конце концов возбуждать радость, чувство наслаждения.

Задачей «Принцессы Брамбильлы» было создание подлинной сценической арлекинады, построенной на принципе фантасмагории, арлекинады, рождающей бодрость смеха. Это роднит нас и с Гофманом, ибо, несмотря на все потрясения, которые переживает Джилио, герой гофмановского каприччио, Гофман хочет дать общую большую радость, большое жизнеутверждение и жизнеприятие. Потому в спектакле и звучит тысячью голосов

песня, раздающаяся в конце представления. Смех живой и живая радость, утверждение жизнерадостности, бодрости жизни — вот к какому конечному эстетическому, театральному итогу стремились мы постановкой «Принцессы Брамбиллы». Соответственно построена и сцена, построена вся оправа спектакля, создана вся его атмосфера, его костюмы и всякие аксессуары. Вы знаете, что мы разрабатываем искусство построения сценической площадки: мы считаем, что каждый спектакль должен показываться на специально выработанной для него сценической площадке, построенной таким образом, чтобы она являлась клавиатурой, могущей [выявить] те задачи, какие ставит себе данный спектакль. Спектакль-арлекинада требует сценической площадки, которая давала бы возможность, с одной стороны, широкого и свободного движения по плоскости, возможность движения и жестов, как пластических, балетных, так и акробатических. И с другой стороны, необходимы какие-то вышки, какие-то возвышения, на которых могли бы показаться в тот или другой момент действующие лица, руководящие фантасмагорией, дирижирующие арлекинадой. По этому принципу и была построена наша площадка. На сцене — свободная от каких бы то ни было лишних предметов площадь, окаймленная с двух сторон возвышающимися плоскостями справа и слева, для двух баз, на одной из которых показывается Челионати, а на другой — [Кьяри]. Эти точки нам нужны были, потому что при их помощи мы могли передать те или иные взаимоотношения между действующими лицами. Самой высшей точкой сценической площадки является задний план, где на значительном возвышении построен дворец Пистойя, что в свою очередь дает возможность целого ряда ритмических и пластических плясок, возможность специального построения хоровых общих сцен; когда разыгрывается вся фантасмагория внизу, на вышке появится Челионати, дирижируя фантасмагорией оттуда, за спиной действующих лиц, невидимо, как невидим бывает управитель марионеточного театра, когда марионетки выполняют какой-то свой круг действий. И на этом возвышении за открывающимися стягами должен быть дворец Пистойя, тот дворец, где появляется видимое только Джилио видение принцессы Брамбиллы. Вот принцип, благодаря которому разные соотношения между плоскостями дают возмож-

ность разнообразных построений. При таком построении сценической площадки мы отнюдь не преследовали, конечно, задачи [передать колорит] Италии, у нас не было, конечно, задачи показать дворец Пистойя, ибо весь наш дворец в глубину заключает в себе всего-навсего три аршина. Нам нужно было только создать такую площадку, при помощи которой зритель мог бы, воспринимая игру актеров, увидеть и дворец, и лачугу, и площадь, и все что нужно. У нас существуют и другие построения, второй этаж и два балкона, которые помещены на первых планах. На них появляются перед Джилио в совершенно новом свете лица, которым не место рядом с другими, появляется, например, в облике принцессы Брамбильы хозяйка гостиницы. Поднять некоторых героев так высоко, как только можно на сцене, — такова задача построения балконов. Все это вместе (ряд находящихся на разных высотах плоскостей и свободная средняя площадка, дающая возможность развернуть все общее колеблющееся движение арлекинады) — вот принцип, по которому строилась сцена. В построении и разрешении сценической атмосферы принимал большое участие художник Г. Якулов, который нашей арлекинаде дал соответствующую красочную оправу. Я должен сказать, что, возможно, за долгий период времени впервые (не совсем впервые, потому что у нас уже были такие опыты) была установлена довольно правильная связь между искусством художника и театром как таковым, была создана сценическая атмосфера спектакля: театр сам является творцом декорационного построения, творцом макета. Художник проявлял свою фантазию, давал колористические сочетания, очертания рисунка по мере выработки общего плана спектакля, а театр перенес это на макет. Ясно, что для того, чтобы создать арлекинаду, нельзя было громоздить ничего такого, что бы давило, как-то затрудняло весь ход, весь быстролетный ритм спектакля; нельзя было базироваться на тяжелых формах. Надо было найти такой сценический принцип, который давал бы спектаклю легкость. Нужно было перейти как-то легко и просто из той комнаты, в которой в начале находится швея Гиацинта, на ту корабельную площадь, где шарлатан продает свое фантастическое лекарство. Как это сделать? Конечно, мы не стали строить настоящую комнату, потому что знали, что над этим декорационным принци-

пом давно поставлен крест и к нему не следует возвращаться. Но какой принцип найти? Театр в результате поисков пришел к плану циркового построения. [...]

И если вы посмотрите, как обставлена та комната, в которой в начале шьет швея Гиацинта, то вы увидите, что это три самых обыкновенных стяга, которые очень легко переставляются, убираются за сцену: они держатся только на одном бруске, их можно легко унести и по открытии занавеса. Точно так же разрешается и последний акт, когда преображеный Джилио возвращается к Гиацинте в свой новый дом... с обретенной любовью в сердце. Это обозначается теми легкими стягами, которые держат сами актеры, принимающие участие в общей карнавальной игре. [...] Стяги, которые окаймляют собою декорацию предпоследней картины, образуют нечто вроде той комнаты, в которой должно происходить действие в финальной картине карнавала. Все то, на чем показывается актер, все то, на чем он лепит образ, с чем соприкасается, построено по принципу рельефа. Все колонны, все возвышения, на которых актер показывается, — все это трехмерно. Самый масштаб, который взят, — масштаб очень большой высоты, для того чтобы облегчить актеру возможность дать впечатление людей, вращающихся в огромном мире, где заплетены все начала и концы, где разыгрывается одна трагикомическая фантасмагория, вызывающая в конечном итоге чувство радости от сознания, что ты жив.

Еще более сложным является в современном театре задача костюма. Мне приходилось не раз говорить в своих беседах, что это задача до сих пор не разрешенная, разрешить ее мы упорно стремимся, но делаем только первые шаги. Найти такой костюм, который мог бы помочь актеру в его искусстве жеста, — эта задача будет разрешена несомненно не скоро, но можно сказать, что и здесь мы стали на правильный путь. Художник дает после обсуждения общего плана спектакля эскизы костюмов, которые нужно воплотить на сцене, но эти эскизы, являющиеся в значительной степени живописным разрешением художника, отнюдь еще не могут быть воплощены в действительности. Специальные задания по костюмам требуют от художника таких знаний, каких современный художник не имеет, ибо для того,

чтобы построить подлинный театральный костюм, художник обязан быть портным. (Он должен быть Бескапи, тем прекрасным Бескапи, который говорит, что для артиста фантазия то же, что для портного игла. Да, владеть этой иглой фантазии, или, вернее, владеть ножницами, которые дают рисунок и рельеф этой фантазии, — такова задача того художника, который хочет когда-нибудь разрешить проблему театрального костюма. До тех пор пока художник не окунется в край, мы не найдем настоящего костюма.) Я могу нарисовать костюм, который выглядит очень красивым не в движении, а на куске бумаги, но как только он надет на актера и когда тот принимает такое движение, которое возникает только один раз за все время спектакля, тогда такой костюм оказывается негодным, не отвечающим своей цели. Здесь нами сделан шаг вперед в том отношении, что мы костюм вырабатываем не только с художниками, но и в значительной степени с портным. Но, предоставляя огромную свободу портному, мы знали, что с нами в содружестве работает настоящий мастер своего дела, не простой портной, а художник театрального костюма, его чувствующий, его понимающий, который знает, что с ним можно и что с ним надо делать. [...]

Костюмы, для создания которых был дан толчок художником и которые в результате оказались верно разрешенными, — это костюмы Челионати, князя Бастинелло ди Пистоя, в которых сочетались трико и фрак, это костюм арлекина на карнавале, который, как перчатка, обхватывает тело актера и дает возможность рельефно отражать в жесте ощущения. [...]

Затем одной из главнейших задач постановки было нахождение ритма спектакля. Найти ритм — это значит разрешить почти все, ибо ритм в каждом произведении искусства есть его душа. Если произведение искусства неритмично, если ритм не связывает его воедино, в одну монолитную массу всех частей, такое произведение неминуемо разрушается, неминуемо должно быть обречено на художественную гибель. И вот, ища ритм «Принцессы Брамбиллы», мы пришли к заключению, что нам нужно базироваться на ритме тарантеллы. Тарантелла и сальтарелло — два народных танца, в которых отразилась вся кипучесть южного солнца, вся кипучесть южной крови. [...] И вот этот ритм тарантеллы и сальтарелло, ритм стремительности, с целым

рядом срывов, ритм центробежности, с большими промежуточными перерывами, этот ритм и повел нас к [образу] всего спектакля. Мало этого, даже жесты «Принцессы Брамбиллы» в значительной степени базировались в своей архитектонике на тарантелле. [...] Для того чтобы это осуществить, для того чтобы это дать, конечно, нужен был новый актер. Нужно было нарождение нового актера, хотя и находящегося только в зачатии своей жизни, нужен был новый актер, который умел бы и петь, и играть, и жонглировать, и фехтовать. В нашей труппе нет отдельно акробатов, жонглеров и танцовщиков. Нет, это одни и те же люди, это молодые мастера будущего театра, которые еще не совершенно, но умеют многое, владеют мастерски театральным искусством. Это они могут, говоря монолог (как делает Челионати), перевернуться через голову; это они могут, перевернувшись через голову, продолжать дальше говорить, и у них не будет срываться дыхание, потому что у них есть нужная техника. Это они могут акробатировать и жонглировать факелами, не боясь того, что вспыхнет пожар. [...]

Для этого нужно было, чтобы какие-то семена уже дала та школа Камерного театра, которая у нас организована. Необходима была подготовка того материала, при помощи которого можно было построить так называемые массовые сцены.

Массовые сцены — это жупел каждого театра; массовые сцены — это то, что является обычно пробным камнем театрального искусства. Есть ли для нас, деятелей нового театра, более ненавистное название, чем название «массовые сцены», которыми обыкновенно так восхищались ранее. Я думаю, что если бы всю ненависть, которая накапливается в наших душах, направить на слово «массовая сцена», то и эта ненависть, быть может, не была бы достаточно сильна, чтобы убить и уничтожить наконец тот ужас, тот кошмар, который известен в театре под этим именем. Это беспорядок, это безобразие, это какая-то большая переменка в гимназии, это неряшлисть; это сцена, в которой люди толкают друг друга, наступают друг другу на ноги, не знают, что делать с собой и друг с другом.

Камерный театр ищет возможность для попытки построения хорового начала в пьесе. Это не массовая сцена. Мы еще очень несовершенны. Нами

сделаны только первые попытки. Такими попытками были сцены в «Покрывале Пьеретты», в «Фамире-кифареде» и целый ряд других опытов; а суммирующей все это была постановка «Принцессы Брамбиллы». Здесь в финале люди танцуют, акробатируют, жонглируют, врачают стяги, и никто не нарушает общего задания, общего построения сцены. Все вмещается одно в другое, и ничто не мешает друг другу. [...]

Очень любопытно отметить, как строилась музыка в «Принцессе Брамбилье». Это настоящая театральная музыка. Я не хочу входить в ее оценку как отдельного музыкального произведения. Мне лично она очень нравится, я считаю ее очень ценным вкладом в музыкальную литературу вообще, но меня, как мастера театра, интересует специальный вопрос: о соответствии музыки общему замыслу театра. И я должен сказать, что она отвечает ему блестяще, и ничего в том нет удивительного. Я считаю чрезвычайно важным в нашем опыте следующее: музыка писалась не абстрактно, музыку писал композитор Фортер, который все время находился в театре, участвовал внутренне в работе театра. Я могу указать на поразительную, с моей точки зрения, вещь для мастерства театра и композитора, на то, что пантомима комедии дель арте, которая длится пятнадцать минут, была раньше поставлена, и музыка была написана на готовую уже пантомиму. Это лишнее доказательство того, как сплочено, как дружно шла работа театра и работа композитора. И это, с моей точки зрения, единственно правильный подход, который должен быть перенесен на все области, с которыми соприкасается искусство актера. Точно так же надо, чтобы спектакль почти до конца был закончен, и только тогда делать костюмы на действующих лиц, чтобы художник уже видел движения актера, учитывал все свойства его жестов в данном образе и смог бы дать тот облик, то его второе «я», то его второе тело, каким является на сцене костюм.

Затем я полагаю, что в силу тех приемов, какие были применены в постановке «Принцессы Брамбиллы», в силу того, что здесь мы пользовались творениями и художника, и композитора, и литератора (если можно так назвать поэта Гофмана), что все это мы брали, как материал, — то, воспользовавшись этим всем материалом, театр внес сюда свое творчество, целый ряд пантомимных сцен, карнавальные сцены, сцену комедии дель арте и т.д.

Таким образом, мы, несомненно, являемся соавторами спектакля не только с точки зрения сценического произведения, но и в том процессе, который является подготовительным, когда только планируется весь материал. Я думаю, что сейчас это единственно правильный путь [...] и могу с уверенностью сказать, что мы будем всегда применять его принципы в арлекинаде. [...]

Мы стремимся к тому, чтобы создать такой театр, в котором мощный, вооруженный всеми средствами, всеми возможностями актер-мастер может творить свой спектакль, являясь его подлинным творцом во всех отношениях, создавая не только свою сцену и образ, но и все то целостное монолитное произведение, которое именуется спектаклем.

Я мог бы, в сущности, закончить свою беседу, но я сделал одно упоминание, и мне придется вернуться несколько назад — я не сказал об аксессуарах. Аксессуары играют в театре огромную роль, ибо аксессуары для театра — это то, с чем он непосредственно соприкасается, а когда эти аксессуары еще вырастают и становятся какими-то осязательными величинами, от которых зависит дальнейшее развитие действия, то они имеют, конечно, очень большую ценность. И я, подводя итоги постановки «Принцессы Брамбиллы», с глубокой благодарностью вспоминаю о работе нашей молодой, только начинающей студии кукольного театра, которая дала нам возможность построить маски карнавала, построить наши карнавальные жесты, потому что, если бы не было созданных ею аксессуаров, то нам волей-неволей пришлось бы обращаться к каким-то иным способам, к тому же волшебному фонарю, к экрану или к различным механическим приспособлениям, в то время как здесь искусством, идущим от марионеточного театра, созданы настоящие карнавальные факелы, настоящие театральные аксессуары, которыми управлял тот же актер, тот же член нашего театра, помещенный внутри этих фигур. Отрицая, по существу, посылку Крэга о сверхмарионетке и противопоставляя ему посылку о сверхактере, к которому должен стремиться новый театр и к которому стремится Камерный, я тем не менее говорю, что марионеточный театр должен сыграть в развитии театра очень большую роль, ибо в нем есть много такого элемента, который забыт театром живым, театром, строго ограниченным от театра марионеток, ибо построение макета,

построение костюма, построение движений — все это может быть проверено на постановке театра марионеток. И мы сейчас, имея в своих руках студию кукольного театра, конечно, имеем в этом отношении большие возможности, которые мы постараемся использовать во славу живого театра, во славу живого актера, во славу того самотворческого театра, к которому мы стремимся.

Итак, мы знаем, что в нашей жизни, в истории нашего развития сезон 1919/1920 года несомненно будет очень значительным. Мы, по всей вероятности, часто будем обращаться к опыту этого года и будем стремиться перенести его на нашу дальнейшую работу. Мы знаем, что очень труден наш путь, но мы знаем, что идем к тому подлинному театру, который нам грезится, и мы верим или хотим, по крайней мере, верить, что мы к этому театру придем.

Режиссерский замысел спектакля и приемы его воплощения раскрыты Таировым в лекции, прочитанной вскоре после премьеры. Печатается с сокращениями стенограмма лекции, хранящаяся в РГАЛИ (Ф. 2328. Оп. I. Ед. хр. 375). Полный текст стенограммы был опубликован в кн.: Советский театр. Документы и материалы // Русский советский театр. 1917–1921. Л., 1968. С. 168–178.



Персонаж карнавала -  
А. Маслеников

Панталоне -  
А. Оленин

Кавалер -  
П. Воронков

Маска -  
А. Никритина

Капитан -  
Н. Быков

Принцесса Брамбилья -  
Гиацинта -  
А. Михалевская

Чародей  
Рурриамонже -  
И. Аркалик

Маска -  
Н. Луканина

Челюнчи -  
А. Чирский

Маска -  
Н. Гори





## АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВИЧ ТАИРОВ

(1885–1950)

Актер и режиссер, создатель и художественный руководитель Камерного театра. Театром он увлекся еще в школьные годы благодаря отцу — народному учителю и энтузиасту сцены. Позднее Таиров совмещал учебу на юридическом факультете Киевского университета (а позднее — Петербургского) с актерской игрой во множестве профессиональных спектаклей. В 1913 году он переехал в Москву, вступил в адвокатскую корпорацию и начал сотрудничество со Свободным театром Марджанова.

Через год, в 1914-м, Таиров открыл Камерный театр, для поколения молодежи 1910–1920-х годов ставший символом нового искусства. Александр Яковлевич называл главной причиной его создания желание иметь свою собственную сцену, которая соберет небольшую аудиторию постоянных зрителей. В Камерном, где Таиров проработал до закрытия театра в 1949 году, были выпущены самые известные постановки режиссера. Здесь был выдвинут принцип «эмоционального жеста» вместо жеста житейски достоверного, здесь реализовалась мечта о синтетическом театре, объединяющем на сцене драматическое действие, пантомиму, музыку и пластические искусства. В Камерном театре Таиров нашел своих единомышленников, среди которых была великая актриса Алиса Коонен, ставшая его женой.

В 1946 году вышло постановление ЦК ВКП(б), запрещающее зарубежную драматургию. В 1949 году Таиров был уволен из Камерного театра в ходе кампании по борьбе с космополитизмом. В конце июня этого же года вместе с Алисой Коонен он был переведен в Театр им. Е.Б. Вахтангова, но к работе не приступил. В августе 1950 года Камерный театр был переименован в Московский драматический театр им. А.С. Пушкина и тем самым прекратил свое существование. В том же году Таиров скончался.

## ЭРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ ГОФМАН

(1776–1822)

Гофман, более всего известный как писатель-романтик, был одарен разносторонне. Испытав в детстве влияние своего дяди — человека, склонного к мистике и фантастике, при этом юриста по профессии, Гофман также выбрал юридическое поприще. В его послужном списке — должности судебного следователя, правительственного чиновника и судьи апелляционного суда, но главное для него — искусство. Он пишет музыку к театральным постановкам, оперу и два балета, симфонии, произведения камерных жанров; работает как художник-декоратор и художник-карикатурист, проявляет себя в качестве театрального деятеля. Литературная биография Гофмана была короткой: между «Фантазиями в манере Калло» (1814) и последним романом «Повелитель блох» (1822) — всего восемь лет. Но при этом Гофман стал самым ярким представителем немецкого романтизма, прожившим, как и положено художнику этого направления, бурную жизнь, полную страстей.





— рисунъкът  
"Красавица и честивъ  
дядо"

настъпилът г. Р. П. Григорова  
1928 г.

## ГЕОРГИЙ БОГДАНОВИЧ ЯКУЛОВ

(1884–1928)

Появившись на свет в новогоднюю ночь, будущий художник не мог прожить заурядную, спокойную жизнь. И действительно — судьба его сложилась совершенно необычно. Георгий родился в семье юристов, изучал восточные языки, но стал театральным художником. Известный среди друзей как Жорж Великолепный, он вел богемную жизнь, в его доме всегда было полно людей.

Якулов формально не числился в художественных объединениях, но, будучи человеком чрезвычайно общительным, дружил с разными художниками и выставлялся вместе с ними: С.Ю. Судейкиным, М.Ф. Ларионовым, А.В. Лентуловым, братьями Бурлюками, участвовал даже в рафинированных выставках «Мира искусства». Якулов разработал собственную теорию света в живописи, которую назвал «теорией разноцветных солнц» (именно она вдохновила Робера Делоне на изобретение симультанизма), в 1910-е годы экспериментировал с разными направлениями авангарда, виртуозно переплавляя их приемы в собственный уникальный стиль.

В 1917–1918 годах он оформил интерьеры московского кафе «Питтореск» вместе с А.М. Родченко, А.А. Осмёркиным и В.Е. Татлиным. Здесь выступали знаменитые поэты, велись дискуссии об искусстве.

С А.Я. Таировым Якулов познакомился в 1918 году, когда В.Э. Мейерхольд привел его в Камерный театр оформлять спектакль «Обмен» по пьесе П. Клоделя. Якулов и Таиров пришли в восторг друг от друга и стали сотрудничать: в 1918 году Якулов придумал декорации для эстрадной постановки Таировым «Зеленого попугая» А. Шницлера на сцене «Красного петуха», в 1920-м оформил в Камерном театре «Принцессу Брамбиллу» (он даже исполнял одну из ролей в этом спектакле!), в 1922-м — оперетту «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока и еще одну постановку по Гофману — «Синьор Формика», в 1926-м — «Розиту» А.П. Глобы. Таиров как никакой другой режиссер мог увлечь беспечного и ветреного Жоржа своими идеями; однажды, по легенде, Таиров был вынужден буквально запереть художника в театре на несколько недель, чтобы он успел в срок выполнить все эскизы.

Работая в прославленных театрах, Якулов не отказывался от приглашений экспериментальных коллективов. Он сотрудничал с Армянской драматической студией в Москве под руководством Рубена Симонова, ученика Е. Вахтангова. Якулову принадлежала творческая часть оформления «Красавицы с острова Люлю», а исполнителем был С. Аладжалов. В 1922 году в фойе Камерного театра состоялась персональная выставка, где Якулов представил около двухсот работ. Художник работал и в других театрах Москвы, Еревана и Баку, но самые яркие его спектакли были сделаны, конечно, в Камерном театре. В 1927 году в рамках «Русских сезонов» С.П. Дягилева был поставлен балет «Стальной скок», где Якулов выступил не только художником, но и соавтором либретто вместе с композитором С.С. Прокофьевым. Он также преподавал в Первых Свободных государственных художественных мастерских (позднее ВХУТЕМАС); среди его учеников были братья Стенберги.

Мария Липатова





## ПАВЕЛ ГРИГОРЬЕВИЧ АНТОКОЛЬСКИЙ

(1896–1978)

Русский советский поэт, переводчик и драматург.

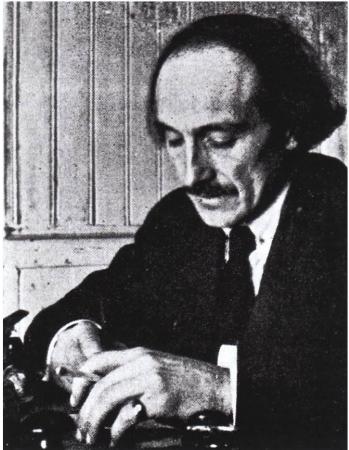
«Осенью 1919 года Вигилев и я уже стучались в двери Камерного театра. Таиров принял нас любезно, ему импонировало заполучить учеников школы МХАТ, беглецов от Вахтангова. Это был корректный, нарядный господин с большим самообладанием. Он любил витиеватые фразы с иностранными словами вроде „экспрессивно“, „антураж“, „спорадически“. В нем была намеренная властность и совершенно явная жадность к жизни. Он не умел по-настоящему привлечь к себе, как Вахтангов или даже Гзовская, но некоторым обаянием обладал, особенно в деловых разговорах у себя в кабинете, а не за режиссерским столиком.

Наш приход в Камерный театр совпал с постановкой „Принцессы Брамбильы“ Гофмана. Таиров часами стоял на сцене. Пиджака не снимал, рукавов не засучивал, хлыста в руках не было, — но это был настоящийдрессировщик. Он чертыхался, топал ногами, со лба его лил седьмой и десятый пот, репетиции продолжались часами, изо дня в день, по плану. Он требовал только одного — неукоснительного исполнения своего режиссерского рисунка. Каждое движение, каждый переход, каждый жест, каждая интонация были им предусмотрены (либо изобретены тут же, что все равно), их приходилось повторять, вдалбливать, зазубривать. Постепенно это задуманное теряло всякую свежесть новизны, а стало быть, и оправдание, но Таиров жестко стоял на своем: повторять, повторять, повторять только то и буквально, что им показано.

Но странное дело! Когда я потом смотрел представление „Принцессы Брамбильы“, оно мне нравилось! Какой звон и блеск шли со сцены! Как непринужденно двигалось, пело, плясало это озорное соборище масок. Как фантастически хороша была Брамбilla — Миклашевская и ее верный любовник, великолепный Фердинандов. Конечно, это не был Гофман. Слишком все ярко освещено, слишком грубо-театрально. Не хватало тумана, иронии, недоговоренного. Но в пределах возможного для этой театральной школы, для этого направления — „Брамбilla“ была шедевром.

В спектакле были мои песенки. Они были очень плохи, не сценичны, не вокальны, чему помогала и вычурная музыка Половинкина.

Впоследствии я не однажды видел Таирова. На протяжении многих лет он мало менялся. То же самообладание, тот же громкий голос, та же манера властного импресарио. Сильно сдал он только за последние годы. В 1949 году я встретил Александра Яковлевича у Эренбурга — в тяжелый год для Камерного театра. В газете „Культура и жизнь“ была напечатана разносная, уничтожающая Таирова статья. Страшно было смотреть на него. Руки его тряслись, лицо было отечное, лилового цвета. Он пил что-то крепкое и лил себе на рубашку, на пиджак. По-прежнему он только смеялся, обнажая ровные, блестящие зубы. Но это был полумертвейц. Скоро он действительно ушел из жизни». (Антокольский П. О А.Я. Таирове и Камерном театре // Далеко это было где-то... М., 2010.)



## АНРИ ФОРТЕР

(1882–1958)

Французский дирижер и композитор, с 1915 по 1920 год сотрудничавший с Камерным театром. Написал музыку к спектаклям «Женитьба Фигаро», «Сирано де Бержерак» (оба — 1915), «Фамира-кифаред» (1916), «Голубой ковер», «Король-Арлекин» (оба — 1917), «Принцесса Брамбilla», «Благовещение» (оба — 1920).

А.Г. Коонен вспоминала: «Вступив в театр, он сразу же стал одним из самых пламенных приверженцев режиссуры Таирова. [...] К сожалению, наше творческое содружество с Фортнером оборвалось очень рано. Примерно в двадцатом году его жена, француженка, выросшая в Париже, настояла на их возвращении в Париж. Фортнер переживал это трагически. Уезжая, он плакал и говорил, что Россия и Камерный театр стали его второй родиной. Мы встретились с ним через несколько лет во время гастролей Камерного театра в Париже. Это была печальная встреча. Фортнер с горечью рассказывал, что в родном городе он никак не может пробиться и сильно бедствует, говорил, что свое пребывание и работу в Камерном театре вспоминает как самую прекрасную пору жизни». (Алиса Коонен. Страницы жизни. М., 1985.)



## ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ СОКОЛОВ

(1889–1962)

Киноактер, известный ролями второго плана в фильмах производства Германии, Франции, США. Соколов родился в Москве, учился на историко-филологическом факультете Московского университета, затем перешел в Московскую академию драматических искусств. В 1914 году пришел в труппу Камерного театра Таирова как артист и режиссер, а также руководитель кукольных мастерских. Во время зарубежных гастролей его заметил выдающийся австрийский реформатор сцены Макс Рейнгардт. Он предложил Соколову работать в его труппе, что было не только лестно, но и интересно: поиски Рейнгардта были во многом близки экспериментам российских театральных деятелей того времени. После работы в Австрии и Германии Соколов перебрался в США. Свободное владение английским, французским, итальянским и испанским языками обеспечило его востребованность в Голливуде в качестве исполнителя ролей иностранцев во множестве фильмов, в том числе таких, как знаменитая «Великолепная семерка» Джона Стёрджеса (роль Старика).

«За пять месяцев работы Мастерских театра кукол Камерного театра к постановке пьесы „Принцесса Брамбilla“ на сцене Камерного театра исполнены двигающиеся по принципу больших фантошней фигуры для актеров. Сотрудники Мастерской выработали и окончательно узаконили систему трех марионеток, идеально отвечающих задаваемым движениям любого порядка: танец, ходьба, оперирование с любыми предметами и т.д. Система эта является крупным художественно-техническим достижением в области кукольного театра...» (Мастерская Соколова // Голдовский В. Режиссерское искусство театра кукол России XX века. М., 2011.)

# МОСКОВСКИЙ КАМЕРНЫЙ ТЕАТР.

## Принцесса Брамбилья

Каприччио Камерного Театра по Гофману в постановке  
А. ТАИРОВА.

### ЛИЦА И МАСКИ КАПРИЧЧИО.

Гиацинта Соарди-Принцесса Брамбилья—	
женская маска в платье, сшитом	
Гиацинтой, Актриса . . . . .	А. Миклашевская, А. Батаева
Беатриче . . . . .	Е. Уварова, Ходорович, Луканина
Князь Бастинелло ди Пистоия, Челионати—	
Шарлатан-Незнакомец . . . . .	А. Щирский
Джилио Фава, актер . . . . .	Л. Фенин
Бескапи—портной, Руффиамонте—Чародей . . . . .	И. Аркадин
Импресарио . . . . .	Н. Малой
Аббат Кьяри—сочинитель трагедий . . . . .	К. Сварожич
Двойник Джилио Фава . . . . .	Н. Быков
Хозяин квартиры Гиацинты . . . . .	Е. Зилов
Маска в черном . . . . .	А. Никритина
Незнакомец . . . . .	А. Нарбут
Панталоне . . . . .	А. Оленин
Коломбина . . . . .	А. Батаева, Г. Маркс
Арлекин . . . . .	С. Бартенев
(Пляшущий Арлекин . . . . .	А. Руминев
Карнавальные плясуньи . . . . .	Е. Александрова, Терновская
Карнавальный певец . . . . .	Е. Никитина
Арапчата . . . . .	Юдина, Никритина, Спендиарова, Горина
Бамбино . . . . .	Е. Спендиарова, Ходорович
Художники . . . . .	А. Оленин, Б. Глубоковский, Н. Быков, С. Бартенев
Маски карнавала: . . . . .	Луканина, Шейн, Горина, Никритина, Юдина, Глубоковский, Сумаров, Курганов.

### ПЕРСОНАЖИ ПАНТОМИМЫ.

Коломбина . . . . .	А. Миклашевская, А. Батаева
Арлекин . . . . .	А. Руминев
Панталоне . . . . .	А. Оленин
Слуга Панталоне . . . . .	А. Никритина
Доктор . . . . .	А. Ерганов
Слуга доктора . . . . .	Е. Зилов
Капитан . . . . .	Н. Быков
Слуги капитана . . . . .	Горина, Юдина
Фея . . . . .	Г. Маркс

Музыка Каприччио—А. Фортер. Пантомимические сцены—А. Таирова. Текст приспособлен Л. Красовским. Стихи эпилога—П. Антокольского. Танцы—А. Шаломитовой и А. Таирова. Фехтование—А. Понс. Сцена по планам А. Таирова и по эскизам Г. Якулова. Смонтирована Л. Лукьяновым и расписана Г. Якуловым и В. Комарденковым. Костюмы по эскизам Г. Якулова, женские разработаны и исполнены А. Винницкой, мужские—А Талдыкиным. Головные уборы по эскизам Г. Якулова, женские В. Гельцер, мужские—А Талдыкина. Бутафория—Мартова. Парики—С. Стаковица. Маски и карнавальные фигуры шествия работы мастерской кукольного театра при Камерном театре (худ. Павлинова и Е. и М. Быховских).

Диригирует оркестром **А. МЕТНЕР**.  
Ведет спектакль **Е. ШЕЛЕСТОВА**.



# Принцесса Брамбилья

КАПРИЧЧИО КАМЕРНОГО ТЕАТРА ПО Э.Т.А. ГОФМАНУ  
В ПОСТАНОВКЕ А. ТАИРОВА\*

## Лица и маски каприччио:

**ГИАЦИНТА\*\* СОАРДИ**  
**ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА —**  
женская маска в платье,  
сшитом Гиацинтою, актриса  
А. Миклашевская, А. Батаева

**БЕАТРИЧЕ**  
Е. Уварова, Ходорович, Луканина  
**КНЯЗЬ БАСТИНЕЛЛО ДИ ПИСТОЙЯ,**  
**ЧЕЛИОННАТИ,** шарлатан-незнакомец  
А. Щирский

**ДЖИЛИО ФАВА,** актер  
Б. Фердинандов

**БЕСКАПИ,** портной,  
**РУФФИАМОНТЕ,** чародей  
И. Аркадин

**ИМПРЕСАРИО**  
Н. Малой

**АББАТ КЬЯРИ,** сочинитель трагедий  
К. Сварожич

**ДВОЙНИК ДЖИЛИО ФАВА**  
Н. Быков

**ХОЗЯИН КВАРТИРЫ ГИАЦИНТЫ**  
Е. Зимов

**МАСКА В ЧЕРНОМ**  
А. Никритина

**НЕЗНАКОМЕЦ**  
А. Нарбут

**ПАНТАЛОНЕ**  
А. Оленин

**КОЛОМБИНА**  
А. Батаева, Г. Маркс

**АРЛЕКИН**  
С. Бартенев

**ПЛЯШУЩИЙ АРЛЕКИН**  
А. Румнев

**КАРНАВАЛЬНЫЕ ПЛЯСУНЫ**  
Е. Александрова, Терновская

**КАРНАВАЛЬНЫЙ ПЕВЕЦ**  
Е. Никитина

**АРАПЧАТА**  
Юдина, Никритина, Спендиарова,  
Горина

**БАМБИНО**  
Е. Спендиарова, Ходорович

**ХУДОЖНИКИ**  
А. Оленин, Б. Глубоковский, Н. Быков,  
С. Бартенев

**МАСКИ КАРНАВАЛА**  
Луканина, Шейн, Горина, Никритина,  
Юдина, Глубоковский, Сумаров, Курганов

## Персонажи пантомими:

**КОЛОМБИНА**  
А. Миклашевская, А. Батаева

**АРЛЕКИН**  
А. Румнев

**ПАНТАЛОНЕ**  
А. Оленин

**СЛУГА ПАНТАЛОНЕ**  
А. Никритина

**ДОКТОР**  
А. Курганов

**СЛУГА ДОКТОРА**  
Е. Зимов

**КАПИТАН**  
Н. Быков

**СЛУГИ КАПИТАНА**  
Горина, Юдина

**ФЕЯ**  
Г. Маркс

**ТРУФАЛЬДИН\*\*\***

**МУЗЫКА КАПРИЧЧИО** — А. Фортер. **ПАНТОМИМИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ** — А. Таиров. **ТЕКСТ ПРИСПОСОБЛЕН**  
Л. Красовским. **СТИХИ ЭПИЛОГА** — П. Антокольский. **ТАНЦЫ** — А. Шаломытова и А. Таиров. **ФЕХТОВАНИЕ** — А. Понс.  
**СЦЕНА ПО ПЛАНАМ** А. Таирова и по эскизам Г. Якулова **СМОНТИРОВАНА** Л. Лукьяновым и **РАСПИСАНА** Г. Якуловым  
и В. Комарденковым. **КОСТЮМЫ** по эскизам Г. Якулова, женские разработаны и исполнены А. Винницкой,  
мужские — А. Талдыкиным. **ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ** по эскизам Г. Якулова, женские — В. Гельцер, мужские — А. Талдыкин.  
**БУТАФОРИЯ** — Мартов. **ПАРИКИ** — С. Стакович. **МАСКИ И КАРНАВАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ** шествия работы мастерской  
кукольного театра при Камерном театре (худ. Павлинова и Е. и М. Быховских).  
**ДИРИЖИРУЕТ ОРКЕСТРОМ** А. МЕТНЕР. **ВЕДЕТ СПЕКТАКЛЬ** Е. ШЕЛЕСТОВА.

\* Машинописный текст пьесы (1920) предоставлен Российским государственным архивом литературы и искусства (ИФ. 2030. Оп. I. Ед. хр. 250. Л. I–70). Публикуется впервые, без изменений, за исключением устранения опечаток и элементов старой орфографии.

\*\* В тексте пьесы имя главной героини — Джанина. Однако рукой постановщика оно почти везде было исправлено на Гиацинту, и именно в этой форме имя девушки звучало со сцены.

\*\*\* Именно такое написание в машинописном варианте. Персонаж отсутствует в программе, исполнитель неизвестен.







100

## ПРОЛОГ

Приветствую вас, дамы и синьоры.  
Я — лишь пролог, пришедший рассказать  
О том, что здесь свершится перед вами:  
Сейчас за мной раздвинется завеса  
И легкими виденьями пройдет  
Веселого каприччио пестрота.  
Здесь промелькнет пред вашими глазами  
Ряд сцен смешных, безумных иль наивных,  
Но через все их нитью Ариадны  
Пройдет одна конечная идея.  
Синьоры, жизнь — шарада без ключа,  
Как чья-то лесть, где вместо сосен, елей  
Ряд символов нас тесно окружает.  
Мы в том лесу всю жизнь свою бредем,  
Беспомощны, как дети, не умея  
За бренностью явлений разглядеть  
Их скрытого и точного значенья.  
Быть может, в нем лишь мудрый разберется,  
Взглянувши вниз с вершины созерцанья,  
Но мы... Но мы, земли ничтожной дети,  
Лишь ползаем в грязи ее, как черви...  
Так пусть наш дух хоть вымысла творенье  
На миг один от тлена оторвет  
И к вечному, к святому приобщится  
[строчка утрачена]  
Зовущий нас в простор мечты крылатой...  
Да, хоть в грязи земной влашим мы ноги,  
Но наша мысль пусть реет в небесах.  
И если нам удастся хоть на время  
Вас оторвать от скучных буден жизни  
И в светлую лазурную страну  
Весенних грез, фантазии и сказки  
Перенести на крыльях мечты,  
То наша цель достигнута тем будет  
И в ней найдем мы высшую награду.  
Привет же вам, о дамы и синьоры!  
Я ухожу, желая вам веселья,  
А вслед за мной начнется представенье.

# ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

## КАРТИНА ПЕРВАЯ

Небольшая, бедно обставленная комната. Направо входная дверь. Прямо — дверь в спальню Гиацинты. Налево — два окна и стол между ними. В углу шкаф. На стульях разложены пестрые маскарадные костюмы. Вечер.

### Явление I

ГИАЦИНТА и БЕАТРИЧЕ

**БЕАТРИЧЕ** (Раскладывает костюмы. Раздается вечерний благовест.)

Уже звонят к вечерне. Кончай, Гиацинта, работу.

**ГИАЦИНТА**

Сейчас, сейчас, Беатриче. Вот еще несколько стежков — и костюм готов.

**БЕАТРИЧЕ**

Да, в этом году мы с тобой потрудились, сколько мы наработали красивых маскарадных костюмов. (Любуется ими.) Ах, посмотри, какая прелесть. (Берет то один, то другой костюм.) Нет, право, синьор Бескапи никогда еще не делал нам таких богатых заказов. Он знает, что в этом году наш прекрасный Рим снова будет блестать великолепием и роскошью. Ах, Гиацинта, ведь через два дня карнавал. Понимаешь ли ты — карнавал... А завтра... завтра синьор Бескапи отсыплет нам целую пригоршню золотых дукатов... Ха-ха-ха... Новеньких золотых дукатов... И у нас опять заведутся денежки. (Смотрит на Гиацинту.) Да что с тобой, Гиацинта? Что с тобой, дитя мое?.. Ты молчишь, повесила головку... Ну, чего ты, моя дурочка?

**ГИАЦИНТА**

Ах, замолчи ты, ради Бога... Ничего не говори мне о карнавале.

**БЕАТРИЧЕ**

Вот тебе раз...

**ГИАЦИНТА**

Ну что мне с того, что настанет карнавал. Другие будут веселиться, а я... (Села.)

**БЕАТРИЧЕ**

А ты? Припомни, как ты всегда радовалась этому времени. А в этом году мы так хорошо заработали, что можем и повеселиться более обычновенного.

**ГИАЦИНТА**

Заработали... А бедность у нас все та же... Не забудь, что нам надо прибресть и про черный день.

**БЕАТРИЧЕ**

Да что ты, в самом деле? Бог с тобою... Разве в прошлом году мы были богаче? А как мы веселились... И разве я плоха была в своем костюме доктора?.. Ты была одета цветочницей, и я вела тебя под руку. Ах, дитя мое, как



было весело... Самые красивые маски бегали за тобой и напевали тебе в уши медовые речи. А твоя цветочница и сейчас еще висит в шкафу. Пара лент, два-три цветка, и платье будет как новое.

**ГИАЦИНТА**

Что за чепуху ты говоришь... Чтобы я показалась на Корсо в этих жалких лохмотьях? Никогда. (Вскакивает и гневно топает ногой.)

**БЕАТРИЧЕ**

Лохмотьях... Ах, Боже мой, она говорит — лохмотьях.

**ГИАЦИНТА** (Мечтательно.)

На мне должно быть роскошное испанское платье. В разрезах рукавов — драгоценные кружева, на поясে — бриллианты. Вот в таком платье я могу выйти на Корсо. Кругом будут толпиться кавалеры, шептаться и спрашивать друг друга: «Кто эта прелестная дама? Наверное, принцесса».

**БЕАТРИЧЕ**

Что ты, что ты. Бог с тобой... С каких это пор мы стали так высоко заняться?.. Нет, сударыня, уж если вы желаете сравниться с принцессами, так заведите себе покровителя, который мог бы осыпать вас бриллиантами... А женишка своего, Джилио, прогоните в шею. Да... А то этот дрянной актеришке, если у него заведется лишняя пара дукатов, так он скорее истратит

их на новые перчатки или душистую помаду, чем сделает подарок своей невесте. Вот и до сих пор он не может заплатить мне десяти скудо за чистку кружевного воротника.

**ГИАЦИНТА** (Плачет, закрыв лицо руками.)

**БЕАТРИЧЕ**

Да что с тобою, дитя мое? Я ж ничего худого не сказала... Брось работу: плачь и завтра успеешь дошить.

**ГИАЦИНТА**

Ах, Беатриче, мне кажется, что именно это платье и навеяло на меня эти глупые мысли. (Принимается опять за работу.) Ну, скажи на милость, видела ли ты что-нибудь прекраснее этого платья? Маэстро Бескапи превзошел в нем самого себя... Ах, как бы я хотела узнать, для какой счастливицы готовится такое божественное платье? (Раскладывает его на стульях.)

**БЕАТРИЧЕ**

Что нам до этого? Лишь бы нам хорошо заплатили за работу... Но, правда, маэстро Бескапи был очень таинствен и странен, когда сдавал его в работу. Да уж это верно, как дважды два четыре, что его будет носить какая-нибудь знатная дама. Ну, уж завтра я до тех пор не отстану от маэстро Бескапи, пока он не скажет, для кого оно делается.

**ГИАЦИНТА**

Ах, нет, нет, не надо... Лучше уж я буду думать, что оно никому не достанется или достанется какой-нибудь добреей волшебнице. Мне и так уж чудится, что из этих сверкающих фальшивых камней смотрят на меня шаловливые духи и нашептывают мне какие-то волшебные сказки. (Делает последние поправки в платье.) Ну вот платье и готово. Посмотри, какая прелесть.

**БЕАТРИЧЕ** (Подносит лампу.)

Боже мой, что за красота.

**ГИАЦИНТА**

Какой вкус, какое изящество.

**БЕАТРИЧЕ**

Что за роскошь. Что за великолепие... Нет, моя милая Гиацинта: никогда твои маленькие ручки не шили ничего прелестнее. И знаешь что? Мне кажется, что оно как раз по твоему росту.

**ГИАЦИНТА**

А почему бы и нет? Разве я не так же высока и стройна?.. Но нет, возьми его, возьми, спрячь до утра.

**БЕАТРИЧЕ** (В раздумье продолжает рассматривать платье.)

**ГИАЦИНТА**

Право, мне не раз казалось во время работы, что это платье должно мне быть совершенно впору. В талии я так же тонка, а что касается роста...





**БЕАТРИЧЕ**

Гиацинта, ты подхватываешь мою мысль, а я — твою. (Оживляясь.) Нет, пусть носит это платье, кто хочет: принцесса, королева, фея... Но... но сначала в него должна нарядиться моя Гиацинта, моя милая Гиацинта.

**ГИАЦИНТА**

Что ты еще выдумала?

**БЕАТРИЧЕ**

Да, да, да... Я хочу видеть свою девочку хоть раз одетою как следует. (Распускает ей волосы, причесывает и делает красивую прическу. Вкалывает в волосы цветы.) Ну, теперь сними лиф. (Рассматривает Гиацинту.) Гм... Эта чудная шея, эта мраморная грудь, эти алебастровые руки... Разве не стоят они такого платья? Да любая графиня позавидует моей девочке. (Одевает Гиацинту в только что сшитое платье.) Святые угодники, да это не моя Гиацинта. (Делает перед ней глубокий реверанс.) Ах, как вы прелестны, светлейшая принцесса... Но постой, постой, у нас недостаточно света, чтобы я смогла рассмотреть как следует свою Гиацинту... (Достает свечи и зажигает их.) Вот теперь другое дело. (Любуется Гиацинтою.) Ах, какая чудесная картина. Ах, кабы нас кто-нибудь увидел.

## Явление II

Те же и джилио Фава

**ГИАЦИНТА**

Ах!

**ДЖИЛИО** (Входит с поклоном и останавливается в изумлении при виде наряженной Гиацинты.)

О, что я вижу. Уж не сон ли это? Нет, это она... она сама, божественная, недосягаемая... О, решусь ли я приступить к вам, прекраснейшая принцесса, с дерзкими словами любви и преклонения? (Делает глубокий церемонный поклон.)

**БЕАТРИЧЕ**

Не будь шутом, прибереги эти шутки для карнавала.

**ДЖИЛИО**

Боже мой, Беатриче. Да разве же я не знаю, что это моя очаровательная Гиацинта?.. Но скажите, пожалуйста, что означает этот маскарад? Право, Гиацинта, ты никогда не казалась мне такою прелестною, как в этом чудном наряде.

**ГИАЦИНТА**

Как?.. Так значит, твоя любовь относится к моему красивому платью, а не ко мне?

**ДЖИЛИО**

Но, дорогая...

**ГИАЦИНТА**

Прекрасно, синьор, великолепно, благодарю вас... (Рассерженная уходит в спальню.)

**ДЖИЛИО**

Гиацинта... Гиацинта... Что за капризы.

**БЕАТРИЧЕ**

Говорила я тебе — не будь шутом. Особенно сейчас, накануне карнавала, когда она так волнуется. У нее нет платья, ей не во что рядиться. Ну разве можно говорить такие вещи красивой девушке? Точно и в самом деле только платье и красит.

**ДЖИЛИО**

Да ведь я только пошутил.

**БЕАТРИЧЕ**

Мало ли что, а ты не шути. Девушки не любят шуток.

**ГИАЦИНТА** (Возвращается в своем обычном платье.)

Ну, теперь синьор Джилио не захочет и смотреть на бедную скромную швею. Ведь он водит знакомство только с принцессами.

**ДЖИЛИО**

Ах, Гиацинта, разве ты не знаешь, что ты для меня милее всяких принцесс?.. Что же до того, что меня так поразил твой вид, то... то тут, видишь ли ты, замешались особенные обстоятельства. Позволь рассказать тебе, дитя мое, какой я странный сон видел сегодня.

**ГИАЦИНТА**

Ну, ну, послушаем, что ты еще там выдумал.

**ДЖИЛИО**

Ах, Гиацинта, твой язык острее иголки, которую ты держишь в руках.

**ГИАЦИНТА**

Не буду, не буду... Рассказывай...

**ДЖИЛИО**

Ну хорошо. Прихожу я вчера после спектакля, усталый, измученный ролью принца Таэра, которого, как ты знаешь, — да, впрочем, и весь Рим, — я играю так изумительно. Бросаюсь в кровать... И вот я вижу, что я все еще в театре и что я ругаюсь с этим грязным мерзавцем импресарио из-за того, что он отказывается дать мне вперед какие-то два несчастных червонца. Жестикулируя, я нечаянно коснулся щеки импресарио левой рукой, и по всему театру прозвенел мелодический звук пощечины. Это животное бросилось на меня с ножом, но я храбро отразил нападение моей княжеской шпагой. Тогда импресарио выбежал на какой-то балкон и выстрелил в меня оттуда из какого-то ружья, из ружья Труфальдина. Все покрылось дымом. Когда же он рассеялся, то я увидел перед собою... Ах, я увидел перед собою существо такой дивной красоты, такого ослепительного великолепия, что... И странное, непостижимое совпадение. Она была как раз в таком платье, в каком я застал тебя. Что испытал я при виде этой божественной красоты! Огненный поток любви промчался по моим жилам и пламенем извергся из моего пылающего сердца. Богиня приблизилась ко мне и небесным голосом сказала: «Я — принцесса».

**ГИАЦИНТА**

Прин-цес-са... Опять — принцесса... Да как же ты можешь.

**БЕСКАПИ** (Делая общий поклон.)

Простите, друзья мои... э... э... Но я зашел узнать, готов ли тот прекрасный костюм, который я, э-э... который я особенно рекомендовал вниманию прелестной синьорины Гиацинты? Он обязательно должен быть сдан завтра, и я очень беспокоился...

**БЕАТРИЧЕ**

О, он уже готов, многоуважаемый маэстро Бескапи.

**БЕСКАПИ**

Да? Это очень, очень мило с вашей стороны. А где же он? Не могу ли я, э-э... взглянуть на него?

**БЕАТРИЧЕ**

Сейчас. (Бежит в другую комнату и бережно приносит костюм.) О, что это за красота. Я никогда в жизни не видела ничего более великолепного.

**БЕСКАПИ**

Правда? Хе-хе... Да, да, прекрасный костюм, прекрасный костюм.

**ГИАЦИНТА** (Вздыхая.)

Ах, какая это счастливица будет носить его?

**БЕАТРИЧЕ** (Забегая справа.)

Синьор Бескапи. Уважаемый синьор Бескапи. Мы так давно работаем на вас... Скажите, для кого предназначен этот прелестный костюм?

**БЕСКАПИ**

Для кого предназначен этот прекрасный костюм?

**БЕАТРИЧЕ** (Забегая слева.)

Да, да, этот очаровательный костюм.

**БЕСКАПИ** (Прикладывая палец к губам.)

Тс-с... молчание... это секрет, это большой секрет. Ни одна душа не должна знать об этом.

**БЕАТРИЧЕ**

Синьор...

**БЕСКАПИ**

Впрочем, э-э, вам я могу приоткрыть краешек, один только маленький краешек тайны... (Шепотом.) Его будет носить... принцесса...

**БЕАТРИЧЕ**

Принцесса?

**ГИАЦИНТА**

Принцесса...

**ДЖИЛИО**

Вот видите? Я так и говорил.

**БЕСКАПИ** (Оборачиваясь к нему с поклоном.)

Синьор Джилио Фава, если не ошибаюсь? Наш знаменитый, э-э... блистательный, трагический герой?

**ДЖИЛИО**

К вашим услугам, синьор. (Церемонно кланяется.)

**БЕСКАПИ**

Очень рад, чрезвычайно рад познакомиться с вами. Мы, римляне, обязаны вам такими счастливыми минутами. Да, да... в особенности этот чудный монолог принца Таэра в третьем действии... вы его так дивно произносите. Как это? Э-э...

**ДЖИЛИО**

Дидоны прелести Вергилий восхваляет.  
Дидоны я не знал; но сердце уверяет,  
Что не было в ней той волшебной красоты,  
Которую всегда нас восхищала ты.  
Нет, если бы с тобой могла она сравниться,  
Эней, хоть набожен, в блаженнейшей судьбе,  
Рассудку своему не мог бы покориться  
И, изменя богам, был верен бы тебе.  
Ах, можно ль и на миг хотеть тебя покинуть?  
Кто сердца твоего возможет дар отринуть?  
Кто может не желать и презрен...

**БЕСКАПИ** (Перебивая его.)

Да, да. Прекрасно... восхитительно... (Достает табакерку и нюхает.) Очаровательно... А-хи... (Сморкается.) Великолепно... но, однако, друзья мои, я не буду вам больше мешать...

**БЕАТРИЧЕ И ГИАЦИНТА**

Ах, синьор Бескапи, мы так рады, так рады...

**БЕСКАПИ**

Но, но, но... я понимаю, э-э... молодость, стрелы амура... Хе-хе-хе. Итак, значит, костюм готов? И другие, надеюсь, также?

**БЕАТРИЧЕ**

А как же. Вот они. (Показывает на разложенные костюмы.)

**БЕСКАПИ** (Рассматривает их в лорнет.)

А, ну и прекрасно. Значит, завтра вы доставите их мне, и у вас, синьора Беатриче, забречат в кармане новенькие червончики, хе-хе... новенькие червончики.

**БЕАТРИЧЕ**

Ах, это будет очень кстати.

**БЕСКАПИ**

Деньги, синьора Беатриче, никогда не бывают некстати, хе-хе...

**БЕАТРИЧЕ**

А сейчас в особенности. В этом году, синьор Бескапи, карнавал будет, вероятно, блестящ, как никогда...



**БЕСКАПИ**

Да, да, вероятно... А вы, прелестнейшая синьорина Гиацинта, конечно, тоже отадите честь карнавалу?

**ГИАЦИНТА** (Грустно.)

Ах, синьор Бескапи, мне не во что рядиться.

**БЕСКАПИ**

Ну, почем знать, почем знать? Может быть, что-нибудь найдется для вас, хе-хе. Однако позвольте откланяться вам, друзья мои. (Делает общий поклон.) Да, чуть было не забыл... мне надо было сказать вам, донна Гиацинта, два-три слова. Но, впрочем... но, впрочем... в другой раз. Addio.

**ДЖИЛИО**

Синьор, имею честь. (Кланяется.)

**БЕАТРИЧЕ И ГИАЦИНТА** (Приседают.)

Addio.

## Явление IV

Те же без БЕСКАПИ

**БЕАТРИЧЕ**

Ну вот, я так и знала, что это для какой-нибудь знатной дамы.

**ГИАЦИНТА**

Счастливая... отчего это не я?

**ДЖИЛИО**

Видите, сон мой сбывается. Принцесса, которая мне...

**ГИАЦИНТА**

Опять... Разве я не запретила тебе ни говорить, ни думать о других женщинах?

**ДЖИЛИО**

Но, моя прелесть, я никогда не предполагал, что ты такая ревнивица. Это, конечно, очень мило с твоей стороны, но почему бы мне, в самом деле, не думать о принцессах? Согласись, что у меня действительно счастливая наружность. И притом я известный актер. А что такое актер, так божественно играющий божественных принцев? Это, это... Ну, как тебе сказать? Это живая поэма, роман, это любовная пьеса с устами для поцелуев и руками для объятий. И вот отчего в нас заключены такие неотразимые чары для бедных женщин и несчастных девушек. Они просто сходят от нас с ума. Да, и я скажу тебе, прелестное дитя, что если меня не обманывает некоторое таинственное предчувствие, то... то сердце прекраснейшей из принцесс возгорелось любовью ко мне. Ты понимаешь, конечно, что я не могу противиться судьбе. И тогда бедная швея...

**ГИАЦИНТА** (Все ближе и ближе подвигается к нему.)

Бедная швея... (Дает ему вдруг звонкую пощечину и убегает в свою комнату. В дверях.)

Уходите-ка вы, сударь, к своим принцессам. Addio. (Запирается.)

**ДЖИЛИО** (Хватаясь за щеку.)

Addio.

**БЕАТРИЧЕ**

Доболтался-таки, голубчик. Ну, иди-ка, иди-ка ты теперь домой, потому что все равно она к тебе не выйдет.

**ДЖИЛИО** (Яростно потрясая рукой.)

Ад и небо... смерть и черти. Ударить... меня... меня, великого трагического артиста, меня, которым восхищается весь Рим. Отмщение, отмщение. О, разверзлись, дышащая пламенем бездна Оркуса. Восстаньте, чернокрылые духи Ахерона и падите на голову дерзкой. (Убегает.)

**БЕАТРИЧЕ**

Ишь как выскочил. Точно ошпаренный, ну и поделом — вперед будет знать, как разговаривать с хорошенъкими девушками. Но что такое синьор Бескапи хотел сказать Гиацинте?

Занавес



## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

### КАРТИНА ВТОРАЯ

Площадь перед дворцом Писториа, стаффинным величественным зданием. Направо, у авансцены, — остефия. Перед нею — род беседки из увитых виноградом столбиков с перекладиной вверху. В ней столики для посетителей. Налево — тоже на авансцене — помост, на котором Челионати устанавливает свою лавочку. В беседке сидят три художника. Ярко горящий закат. Постепенно темнеет. К середине действия наступает вечер и из-за домов выкатывается луна. В окнах домов загораются огни, и только громада дворца остается темною.

#### Явление I

ЧЕЛИОНАТИ и ИГРОКИ

**ЧЕЛИОНАТИ** (Устанавливает на помост свою лавочку.)

#### Явление II

ЧЕЛИОНАТИ и ДЖИЛИО

**ДЖИЛИО** (Входит, гневно жестикулируя.)

Фуррия. Гарпия. Медуза... У меня до сих пор еще горит щека от прикосновения ее нежной, слабой ручки. А прошло уже два дня. О, я ей этого не прощу. Как она смела ударить меня! Sacramento!.. О, я буду отмщен... Подожди!

(Ходит в возмущении.)

**ТРЕТИЙ ИГРОК**

Смотрите-ка: кто это там взобрался?

**ЧЕЛИОНАТИ**

Благородные граждане Рима. Спешите, воспользуйтесь редким случаем. Вот я тридцать лет провел в сказочных странах Востока и вывез оттуда целую кучу чудес. (Народ начинает собираться вокруг.) Вот посмотрите: перед вами пузырек. В нем собраны Адамовы слезы, которые он пролил, когда был изгнан из рая. А вот другой пузырек — с египетскою тьмою: если ее выпустить, то во всех головах в Риме разведется густой мрак.

**ГОЛОСА**

Ай, ай! Какой ужас!

**ЧЕЛИОНАТИ**

Да вы не бойтесь. Я этого не сделаю, да оно и излишне: ведь темноты в умах и без того довольно много. Но у меня есть еще и другие чудеса. Подходите, подходите: у меня есть средства от всякой болезни. Вот, например, приворотный корень. Варите и напоите им неверную или неверного: они сразу воспылают к вам любовью. Ну-ка, подходите. Кто желает купить? Вы? Вы?.. Пять скуди всего, только пять скуди... (Кое-кто из толпы покупает.) А вот напиток молодости, кто желает остаться вечно молодым? Или вернуть себе молодость? (Обращается к стаффушке, протиснувшейся вперед.) Эй, красотка, купи-ка, это тебе

**очень пригодится.** (Общий хохот. Старушка стыдливо прячется в толпе.) **А вон,**  
**я вижу, бродит влюбленная тень.** (Указывает на Джилио. Смех.) **Эй, прекрасный**  
**молодой человек, есть у меня и для вас целебное средство. Потрудитесь**  
**взглянуть: это коготь священного крылатого кота, живущего в чудной стране**  
**Кринкинбура. Он имеет чудодейственную силу: повесьте его себе на шею —**  
**и любовная тоска вольется в сердце вашей принцессы...**

**ДЖИЛИО**

Принцессы? (Делает движение удивления.)

**ЧЕЛИОНАТИ**

Да, да. И вольется такими же острыми когтями, как и этот...

**ДЖИЛИО**

Не нужно мне таких средств. (Недовольный отходит.)

**ГОЛОСА**

Что это там такое? (Вдали слышится странная музыка.) Что это? Музыка?.. Идем-  
ка, посмотрим.

**ДРУГИЕ**

Да, да. Идем. (Часть толпы перебегает на перекресток.)

Смотрите, смотрите... Да тут целый театр, а не карнавал.

(Туда же устремляются и остальные.)

**ЧЕЛИОНАТИ**

Куда вы, куда? Глупцы... А мои когти крылатых котов? А напиток глупости?..  
Убежали, вот такова толпа: сегодня у нее одни боги, а завтра — другие.

### Явление III

#### Шествие принцессы Брамбильы

(Из переулка вливается на площадь фантастическое шествие. Впереди идут по двое  
в ряд пестро разодетые арапчишки с цветными бумажными фонарями на высоких палках  
в руках. Далее — странные существа с птичьими носами, с головой закутанные в покры-  
вала, причем только для глаз и рта оставлены дырки. Они играют в серебряные трубы,  
литавры, треугольники и бубны какую-то дикую восточную музыку. За ними идут мавры  
в ярких одеждах, с саблями наголо. Потом четыре мавра несут носилки в виде распус-  
тившегося цветка, в котором, весь в белом и с длинной белой бородой, сидит волшебник  
РУФФИАМОНТЕ, читающий огромную книгу. За носилками идут девушки в белых платьях,  
с опахалами из страусовых перьев в руках, а за ними золоченый паланкин, несомый четырь-  
мя маврами в красном, и в нем ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА. Шествие замыкают мавры, а по  
бокам бегут арапчишки с фонарями.)

**МАВРЫ** (Выкрикивают в такт.)

Брам, бурре, биль, баль. Аламонза — Кикибурра — зон — тон... Брам, бур-  
ро, билль, баль (и т.д.).

**ГОЛОСА В ТОЛПЕ**

Смотрите, смотрите. Карнавальное шествие.

**ДРУГИЕ**

Нет, это какая-то чертовщина.

**ТРЕТЬИ**

А костюмы-то какие красивые. Что за красота! А мавры-то? Точно черти...

(Шествие проходит среди зевак и поднимается по ступеням дворца Титона, исчезая в раскрывшихся перед ним парадных дверях.)

**ДЖИЛИО**

Что это за видение? Что за неведомая принцесса? (Стоит пораженный.)

**ГОЛОСА**

Смотрите, они идут в пустой дворец.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Глупый народ, дурацкий народ... Чего вы скачете, точно стадо ослов? Чего вы прыгаете в глупом восторге, как козлы? Идите сюда — и из уст мудрейшего из магов вы услышите, что означает это шествие. Слушайте. Слушайте. Слушайте. (Толпа опять понемногу собирается вокруг Челионати.) Слушайте, граждане Рима. Ликуйте, радуйтесь, бросайтесь в воздух шапки и чепчики. Ибо в стены нашего прекрасного города прибыла из дальней Эфиопии знаменитая принцесса Брамбилья, чудо красоты и грации.

**ДЖИЛИО** (Делает удивленный жест и прислушивается.)

**ЧЕЛИОНАТИ**

Я знаю: между вами есть люди, которые далеко не ослы и кое-что смыслят в истории, чтобы прийти от этого в восторг. Так делайте же это, друзья, восторгайтесь. Я узнал, благодаря моим познаниям в белой, черной и желтой магии, что принцесса приехала в Рим для того, чтобы отыскать в нем во время карнавала на Корсо своего жениха — ассирийского принца Киаппери. А принц приехал в Рим для того, чтобы вырвать у самого знаменитого врача в мире внезапно выросший клык. Врач этот — я, и клык светлейшего принца я удачно вполне выдернул. Вот он. (Вынимает из коробочки зуб и показывает его. Зеваки, теснясь и толкаясь, стараются протиснуться поближе к шарлатану, чтобы лучше рассмотреть клык.) А вот модели этого клыка. Спешите приобрести их: они принесут вам счастье. (Толпа, шумя и теснясь, раскупает их.) Но вот что случилось дальше.

**ГОЛОСА**

Слушайте, слушайте.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Сейчас же после операции принц Киаппери вдруг бесследно исчез. И вот принцесса Брамбилья прибыла в Рим с волшебником Руффиамонте — вы их сейчас видели, — надеясь разыскать здесь своего жениха. Впрочем, говорят, что он бродит по Риму в образе сумасшедшего актера.

**ДЖИЛИО** (Все более и более удивляется.)

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ищите же, ищите его, друзья мои. Ищите ассирийского принца в ваших комнатах, чуланах, шкафах. Ищите, и принцесса щедро наградит вас. Кто из вас найдет принца и представит невредимым принцессе, тот получит награду в пять раз по сто тысяч дукатов. Но не думайте, что вы простыми глазами



Top Bacabeb.

Yester day

Hd A

Aptekan - Bonnweideget

сумеете разглядеть принца Киаппери или узнать среди масок принцессу Брамбиллу. Для этого надо иметь волшебные очки. Кто покупает? (Толпа бросается раскупать очки. Все теснятся вперед, кричат. Начинается общая потасовка. Наконец, являются сбры и прикладами разгоняют зевак.)

**ДЖИЛИО** (Стоя в раздумье в стороне.)

Что за чепуха? Принцесса Брамбилла... Принц Киаппери... Сумасшедший актер... Где тут правда и где бред или дурачество?.. (Разводит руками.)

**ЧЕЛИОНАТИ** (Подходит к нему сзади и хлопает его по плечу.)

А нехорошо вы сделали, синьор Джилио, что не купили у меня клыка ассирийского принца или волшебных очков. Вам-то они особенно пригодились бы.

**ДЖИЛИО**

Пойдите вы к черту со своими шарлатанскими штуками и своей глупой болтовней. Оставьте их для простого народа, который так жадно раскупаает вашу дрянную лавочку.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ого! Не кипятитесь так, почтеннейший синьор. Вам угодно было назвать мою лавочку дрянной, но вам не мешало бы купить в ней себе хоть немного таланта для исполнения тех трагедий, которые вы так жалко уродуете.

**ДЖИЛИО**

Что?.. Что такое, синьор Челионати? Вы осмеливаетесь считать меня плохим актером? Меня — идола целого Рима?

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ах вы куколка... Да ведь это только одно ваше воображение и больше ничего... Правда, иногда у вас вспыхивали искорки вдохновения, когда вы не только играли принцев, но и сами были непризнанным принцем. Ибо в каждом человеке живет в зародыше принц, но только не каждый умеет открыть его в своей душе. А теперь вы уже играете не для себя, а для успеха, для толпы, для шума. Вы превращаетесь в жалкого актера, в фигляра. В вас умер принц. И вам не поможет даже и то, что все существо ваше наполнено смутною грезою, которая, как вы думаете, въехала сегодня во дворец Пистойя. Заметьте, как я глубоко проник в вашу душу.

**ДЖИЛИО**

Это удивительно... Вы, синьор Челионати, действительно странный человек. Или вам подвластны чудесные силы... или вы мудрейший из людей. Но, с другой стороны, это дурацкое кривлянье перед народом... Нет, все это так странно и так не вяжется одно с другим. Но однако... дайте-ка мне ваши большие очки.

**ЧЕЛИОНАТИ** (Громко хохочет.)

Ха-ха-ха... Вот все вы, люди, таковы. Когда у вас светлая голова и здоровый желудок, вы ни во что не верите. Но случись у вас духовное или телесное несварение желудка — и вы готовы ухватиться за первое предложенное вам шарлатанское средство. Ну, вот вам самые большие очки. (Достает и подает ему.) Я знаю, синьор Фава, кого вам так хочется увидеть через них. Это ведь не кто иной, как прекрасная принцесса Брамбилла, греза вашего сна.

**ДЖИЛИО**

Почему вы знаете?

**ЧЕЛИОНАТИ**

Мне многое открыто.

**ДЖИЛИО**

Да вы просто колдун.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Может быть, но вам не сразу удастся найти свою мечту. Для этого надо, чтобы в вас самом благородный принц победил жалкого актера. Это трудно, однако возьмите и попробуйте. (Дает ему очки.)

**ДЖИЛИО**

(Берет очки, надевает их и, обернувшись ко дворцу Пистойя, внимательно всматривается в него. И вот стены дворца вдруг становятся прозрачными, и через них видна пестрая и нарядная толпа, наполняющая приемные залы. Слышатся певучие, баюкающие звуки фантастической музыки. Вот толпа расступается, и среди нее во всем блеске своей красоты появляется прекрасная принцесса Брамбилла.)

Ах, вот она, вот она. Я ее вижу... Я ее узнаю. (Бросается ко дворцу.)

#### Явление IV

Те же и ИМПРЕСАРИО

**ИМПРЕСАРИО** (Бешено вырывается на сцену.)

Вот он, бездельник... Стой, стой, куда?.. (Ловит Джилио за рукав. Видение во дворце исчезает.) Чтоб вас черти побрали. Вы меня губите. Вы меня по миру пускаете. Вы забыли, что вам нужно быть теперь в театре, а вы...

**ДЖИЛИО** (Вырывается.)

Пустите. Что вам от меня нужно?

**ИМПРЕСАРИО**

Что мне нужно?.. Вот это мне нравится... Мне нужно, чтобы вы были сейчас в театре и одевались к выходу на сцену.

**ДЖИЛИО**

Что мне за дело до вашего дрянного театра? Пустите меня.

**ИМПРЕСАРИО**

Как что за дело? Да вы совсем с ума сошли!.. Театр ломится от публики, через несколько минут надо поднимать занавес, а главный герой, выходом которого начинается пьеса, стоит здесь, среди площади, и как дурак пялит глаза на старые стены пустого дворца. Ну, довольно, довольно. Идем, пропащий вы человек. Идем, или, клянусь всеми чертами, я вас скручу и отнесу в театр на руках. (Тащит его.)

**ДЖИЛИО**

Пустите меня. (Вырывается.)

**ИМПРЕСАРИО**

Нет, ты пойдешь. (Тянет его.)

**ЧЕЛИОНАТИ** (Отстраняя импресарио.)

Любезнейший синьор! Рекомендую вам не применять насилия.

**ИМПРЕСАРИО**

Да что же это такое? Это — разбой. Ну, синьор Фава, мне некогда с вами возиться. Идете вы или нет?

**ДЖИЛИО**

Нет.

**ИМПРЕСАРИО**

Ну, хорошо. Так убирайтесь же ко всем чертям. Я вам отказываю от места.

**ДЖИЛИО**

И прекрасно. У меня теперь есть дела поважнее ваших.

**ИМПРЕСАРИО**

Скажите, пожалуйста. Фигляр, скоморох, кривляка!

**ДЖИЛИО**

Грязное животное! Старый мешок!

**ИМПРЕСАРИО**

Сумасшедший театральный принц!

**ДЖИЛИО**

Актерский барышник! Торговец актерскими душами!

**ИМПРЕСАРИО**

Нищий! Голыш!

**ДЖИЛИО**

Старый тюфяк! Стоптанный туфля!

**ИМПРЕСАРИО**

Ф-фа... Фанфарон... Еще посмотрим, как ты проживешь без моего театра.

О, проклятие! Проклятие! Я разорен! (Убегает.)

**ДЖИЛИО**

Какой только черт принес это гадкое животное? Через него я упустил принцессу.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Все это — пустое, синьор Джилио. Возможно, что вы еще встретите в толпе масок грезу вашего сна. Но не вздумайте прельстить ее красивым костюмом. Совершенно напротив: чем страннее, чем причудливее будет он, тем скорее обратите вы на себя внимание. Но главное — очки. Очки и большой нос, на котором они должны держаться. Ну, теперь идите скорее переодеваться. Уже начался карнавал. (Ходит.)

## Явление V

ТРАКТИРЩИК

(Выходит из оsterии и начинает развешивать на своей беседке бумажные фонарики.)



## Явление VI

КОЛОМБИНА, за ней АРЛЕКИН

**КОЛОМБИНА**

Ха-ха-ха... А как я ловко от них ускользнула.

**АРЛЕКИН**

Но я все-таки догнал тебя. (Догоняет ее и берет за талию.) **И вот ты — моя.**

**КОЛОМБИНА**

Ах ты, дерзкий. (Ударяет его веером.)

**АРЛЕКИН**

От милой и удары не больны. (Целует ее.) **Ах, вот и маски.**

## Явление VII

Шествие МАСОК

(Входят маски. Шум, смех и восклицания. Одни маски играют на флейтах, гитарах, тамбуринах, дуют в свистульки, бьют в медные тазы. Другие несут разноцветные фонари, болтающиеся на длинных палках. Третьи танцуют, кривляются, бросают серпантини и конфетти. Мальчишки со свистульками и трещотками снуют среди взрослых и пускают шутухи.)

**ТУРОК** (Кричит.)

Остановка на площади Пистойя!

**МАСКИ**

Остановка. Остановка. (Разбегаются на площади. Кое-кто заходит в таверну. Начинаются беготня, игры и пляски.)

**НЕАПОЛИТАНЕЦ** (С гитарой.)

Синьоры и синьорины. Минуту молчания. Вот я пропою вам веселую неаполитанскую песенку. Кто хочет потанцевать под нее?

**МАСКИ**

Браво, браво. Кто танцует?

**ГОЛОСА**

Мы. Мы.

**НЕАПОЛИТАНЕЦ** (Поет.)

Я была принцессой карнавала,  
Я кружилась в жгучей тарантелле,  
Тамбурином тakt я выбивала,  
И безумно бубенцы звенели.

Мне казалось: мир был так прекрасен,  
Небо и земля слились в поцелуе,  
И мой страстный зов был не напрасен,  
И звучало в небе: «Аллилуйя».

И казалось... Все пылало страстью,  
И любовь метала всюду стрелы...  
Нет предела сказочному счастью.  
Мир кружится в вихре тарантеллы...

## Явление VIII

Те же и джилио

**ДЖИЛИО**

(Входит с длинным приклеенным носом и в огромных очках, одетый в невероятно странный и карикатурный наряд. На голове у него красный колпак с петушьими перьями, у пояса широкий деревянный меч.)

О, чудная принцесса моей мечты! Где я найду тебя? Узнаешь ли ты о жертве, которую я приношу на алтарь моей любви?.. Ибо ведь это только для тебя надел я на себя это безобразное одеяние и скрыл под ним свою божественно красивую фигуру... О, где же я найду тебя? Где я найду тебя?

**МАСКИ**

Что это за пестрый шут так жалобно завывает?

**ДЖИЛИО**

О, прелестные синьорины! Я ищу среди вас свою принцессу. Скажите, где она? Куда вы ее от меня спрятали?

**МАСКИ**

Ха-ха-ха... Он ищет свою принцессу. Ха-ха-ха... Принцессу. А она так же хороша, как и ты? (Окружают, бьют его веерами и тормошат. Джилио увертывается.)

## Явление IX

ДЖИЛИО и ПАНТАЛОНЕ

**ПАНТАЛОНЕ** (Подошедши к Джилио, трогает его за рукав.)

Любезный синьор. Мой дражайший, любезнейший синьор.

**ДЖИЛИО**

Что вам угодно?

**ПАНТАЛОНЕ**

Любезнейший синьор. Какой счастливый случай доставляет мне честь и удовольствие вас видеть?..

**ДЖИЛИО**

Но я вас не знаю.

**ПАНТАЛОНЕ**

Эти перья, эта княжеская одежда... Нет, не может быть сомнения: мы с вами давно знакомы.

**ДЖИЛИО**

Синьор. Хотя я был бы от этого в восторге, но все-таки я не припомню...

**ПАНТАЛОНЕ**

Ах, Боже мой. Да разве вы не были когда-нибудь в Ассирии, любезнейший синьор?

**ДЖИЛИО**

Да, правда... Какое-то смутное воспоминание говорит мне, что однажды я собирался отправиться туда, но доехал только до Фраскати, так как негодяй возница вывернул меня в канаву, и этот нос... (Показывает на свой нос.)



1

2

3



## **ПАНТАЛОНЕ**

О, Боже мой. Так это правда?.. Этот нос, эти петушки перья. Я узнаю их... Мой дражайший принц. Мой милый принц Корнелио Киаппери, наконец-то я встретил вас... Но я вижу, вы побледнели от радости свидания... Мой принц, один глоток, один только глоток. (Открывает огромную бутылку, которую держит в руках. Из горлышка показывается облако дыма, принимающее вид принцессы Брамбиллы по пояс.)

## **ДЖИЛИО**

О, божество мое, о, моя принцесса! Поднимись же выше, поднимись выше, чтобы я мог увидеть тебя во всей твоей красоте.

## **МАСКА В ЧЕРНОМ**

Это что за болван в голубом с розовым? А еще выдает себя за принца Корнелио...

## **ДЖИЛИО**

Грубиян... Вот я проучу тебя, неуч. (Обнажает меч и бросается на маску в черном, но другие маски теснятся и разъединяют их. Панталоне исчезает.) Ага, удрали... Презренный трус. (Вкладывает меч в ножны.) Однако как все это странно, точно во сне, все кружится и мешается в какой-то дикой пелене. Вот, кажется, поймал, но вдруг все исчезает опять...

## **Явление X**

Те же и двойник Джилио с девушкой в платье, сшитом гиацинтой

**ДВОЙНИК** (Играет на гитаре, танцует с девушкой.)

**ДЖИЛИО** (Окаменевши при виде двойника.)

Что это такое? Кошмар? Бред?.. Мое второе «я», отделенное от меня...  
(Увидевши девушку.) Ах, это платье... Кто это? Скажите мне, кто это?.. Какое-то тайное предчувствие...

**МАСКА В ЧЕРНОМ** (Подкравшись.)

Это принцесса Брамбilla танцует со своим женихом, ассирийским принцем Корнелио Киаппери.

## **ДЖИЛИО**

Принцесса... Моя принцесса... (Бросается к ней, но маски оттирают его. Когда же толпа рефреет, он видит только одного двойника, бешено пляшущего и делающего невероятные прыжки и гримасы.) Ага, это ты, мое второе «я». Зачем ты явилось? Зачем ты стоишь на моей дороге? Ты хочешь, чтобы моя принцесса ускользнула от меня? Ты хочешь уничтожить меня? Но я буду танцевать с тобой до тех пор, пока ты не свалишься от изнеможения. (Оба бешено танцуют и кривляются.)

**МАСКИ** (Теснятся вокруг со смехом.)

Ха-ха-ха. Смотрите, вот так уроды. Вот так красавцы... Точно один... Который же из них настоящий?

**ДВОЙНИК** (Вдруг подставляет Джилио ногу.)

**ДЖИЛИО**

Ух! (С размаха хлопается о землю. Нос и очки сваливаются. Его узнают.)

**МАСКИ**

Ха-ха-ха, да это Джилио, это Джилио Фава, актер из Ла Скала... Браво, браво, Джилио. (Аплодируют.)

**ДЖИЛИО** (Подхватывает нос и очки и, сделавши толпе привет своим колпаком, убегает.)**МАСКИ**

Браво, Джилио, браво... (Карнавал продолжается.)

## Занавес

### КАРТИНА ТРЕТЬЯ

Сцена представляет часть театра *La Scala* перед закрытым занавесом, когда этот, второй, занавес поднимается, то открывается сцена, на которой идет пантомима.

#### Явление I

ИМПРЕСАРИО и БЕСКАПИ

**ИМПРЕСАРИО** (Жалобно.)

Ах, маэстро Бескапи, я уже жалею, что сдал вам свой театр.

**БЕСКАПИ**

Неужели? Почему же это?

**ИМПРЕСАРИО**

Да как же? Подумайте сами: какие бы денежки загреб я за время карнавала...  
А теперь они сыплются в ваши карманы.

**БЕСКАПИ**

Ах, вот в чем дело! Но ведь у вас же все равно некому сейчас играть героев.  
И притом, э-э... я, кажется, весьма недурно плачу вам за ваш театр.

**ИМПРЕСАРИО**

Совершенно верно, но я боюсь, что дурацкие кривляния ваших Коломбин, Арлекинов и Трезорфальдинов совершенно испортят вкус публики, и тогда высокая трагедия окончательно...

**БЕСКАПИ**

Окончательно провалится?.. Да, да, наш добный старый итальянский народ сохранил еще свой здравый смысл. И он, э-э... сумеет отличить настоящие драгоценные камни здорового смеха и пылкой фантазии от мишурой ходульного пафоса.

**ИМПРЕСАРИО**

Как, синьор Бескапи, вы называете мишурою высокий стиль героической трагедии?

**БЕСКАПИ**

Вот именно. (Нюхает табак.)

**ИМПРЕСАРИО**

О, нет, подождите смеяться. Пусть только кончится срок вашей аренды, а он уже близок, и тогда... о, тогда я с таким блеском поставлю новую трагедию нашего достопочтенного аббата Кьяри, что... что ваши Коломбины полетят ко всем чертям.

**БЕСКАПИ**

Хе-хе-хе, но вы забыли, дорогой синьор, что у вас нет уже главного вашего козыря.

**ИМПРЕСАРИО**

Какого?

**БЕСКАПИ**

Джилио Фавы. Ведь его кривляньями и его стройными ногами так восхищались наши дамы.

**ИМПРЕСАРИО** (Вздыхает.)

Ах, это правда. Какой же я был осел, что прогнал этого сумасброда. Да, да, он чванный дурак, фанфарон, но его так любили. Так любили... Ну что ж? Я его отыщу и опять приглашу к себе. И тогда... Хо-хо.

**БЕСКАПИ**

Хе-хе-хе, боюсь, что он навсегда для вас потерян.

**ИМПРЕСАРИО**

Что вы этим хотите сказать?

**БЕСКАПИ**

Ничего особенного. Однако э-э-э... мне надо наведаться на сцену. Мое вам глубочайшее почтение. (Кланяется и уходит за занавес.)

**ИМПРЕСАРИО**

Старый осел, глупый портняжка... Из того, что он шьет прекрасные театральные костюмы, он вообразил себе, что может быть и хорошим театральным импресарио. Но как бы ему не сломать на этом деле шеи...

## Явление II

ИМПРЕСАРИО, АББАТ КЬЯРИ и ДЖИЛИО

**АББАТ** (Входя к Джилио.)

Как хорошо, дорогой мой синьор Джилио, что я вас, наконец, встретил. Но вот и наш милейший импресарио.

**ИМПРЕСАРИО**

Ах, синьор аббат. Достоуважаемый синьор аббат. Как я рад вас видеть, как бесконечно рад. (Низко кланяясь, идет навстречу.) А это вы, синьор Джилио? Какому счастливому сочетанию обстоятельств обязан я вашим посещением?

**ДЖИЛИО**

Оставьте ваши кривляния, синьор импресарио, я и без того так несчастен.

**ИМПРЕСАРИО**

Что же случилось, дорогой мой?

**ДЖИЛИО**

Ах, мечты мои рухнули, и вот я стою и не знаю, что мне делать. Я увлекся мечтою, и она убегает от меня.

**ИМПРЕСАРИО**

Это всегда так бывает в жизни. Ах, синьор Джилио, синьор Джилио, ведь вы имели такой успех. Чего ж вам еще нужно было?

**ДЖИЛИО**

Да, да. Я имел успех, мне аплодировали самые знатные дамы. А теперь я что? Представьте, маэстро. Сегодня мне захотелось есть. Захожу я в лавочонку макаронщика и требую себе порцию макарон. А эта бестия, этот осел, понимаете ли, требует с меня вперед деньги. А? С меня, с Джилио Фавы. Господи, до какого позора я дожил. Да разве я похож на нищего? Ну, я полез в карман, чтобы швырнуть деньги в лицо этому негодяю, и представьте себе мой ужас: я не нахожу в кошельке ни скудо... Тогда этот мерзавец расхохотался мне прямо в лицо и имел наглость предложить мне прямо в лицо, чтобы я отдал ему за его проклятые макароны мою шляпу, мои перчатки или мой плащ. Подумайте только, до какого унижения я дожил.

**ИМПРЕСАРИО**

Да, да. Мне очень жаль вас, синьор Джилио.

**АББАТ**

Забудем это неприятное приключение, дорогой синьор Джилио. К счастью, я увидел вас как раз в ту минуту, когда вы собирались бить этого невоспитанного скотину. Но я так рад, что встретил вас. Да, мне вас ужасно недоставало. Уверяю вас, синьор Джилио, что ваш уход из театра был для меня ударом в сердце. Да, да. Ни один актер во всем свете не заходил так далеко, как вы, в понимании моих совершенно оригинальных неслыханных мыслей. Дорогой мой, зайдите ко мне. Я прочитаю вам свою новую трагедию, которая повергнет вас в величайшее изумление. Уверяю вас. Я назвал ее «Белый мавр».

**ДЖИЛИО**

Какое странное название.

**АББАТ**

Не удивляйтесь ему, оно вполне соответствует такой же странности и необычайности содержания.

**ДЖИЛИО**

А скажите, есть там прекрасная и благодарная роль, которую я мог бы сыграть?

**АББАТ**

Господи, Боже мой. Да разве в моих трагедиях есть какие-нибудь роли, кроме благодарных?.. Друг мой, Джилио, возьмите роль Белого мавра, вы очаруете и увлечете народ до безумного восторга.



**ИМПРЕСАРИО**

Это будет для вас новым триумфом.

**АББАТ**

Однако, друг мой Джилио, в какие дьявольские сети вы попали? Адская интрига против величайшего в искусстве, против моих трагедий, запутала и вас в свои сети, как лучшего истолкователя моих творений. Вы никогда не слыхали о старом князе Бастинелло ди Пистойя, во дворец которого вошли на днях какие-то замаскированные негодяи?.. Он уже несколько лет как исчез из Рима. Но боюсь, что все это его штуки.

**ДЖИЛИО**

Почему вы спросили меня о нем?

**АББАТ**

Можете себе представить? Этот проклятый старик подкапывается под все хорошие вкусы в искусстве. Я никогда не мог понять, чего, собственно, хочет этот чудак. Например, он уверял, что величайший трагизм часто скрывается под маской смеха.

**ИМПРЕСАРИО**

Гм.

**АББАТ**

И еще... Но нет, нет. Это невозможно. Этого почти нельзя произнести.

**ДЖИЛИО**

Но что же? Что?

**АББАТ**

Он... он находил, что мои трагедии — вы понимаете — мои трагедии необыкновенно смешны, ибо трагический пафос пародирует в них сам себя. Вы понимаете что-нибудь? Я вас спрашиваю: вы понимаете?







**ИМПРЕСАРИО**

О достойнейший синьор аббат. В нем говорила зависть к вашему превосходному таланту.

**АББАТ**

О да, да, очевидно. Зато как я был рад, когда князь исчез куда-то из Рима, но интрига против меня не исчезла вместе с ним. Дух его живет в этом проклятом старом шарлатане, в этом помешанном Челионати. Я знаю, он преследует вас, синьор Джилио, чтобы вредить мне. Ему удалось уже удалить вас из театра, а теперь вам набивают голову всякими фантасмагориями. Послушайтесь моего совета, сидите дома, пейте больше воды, чем вина, и прилежно изучайте моего «Белого мавра», который вам дан. Только в «Белом мавре» найдете вы успокоение, а затем славу и честь. Но вы меня не слушаете, друг мой?

**ДЖИЛИО** (Рассеянно.)

Да, да, хорошо. (Подходит к занавесу и глядит в щелку.) Но что я вижу? Почему здесь вместо принцев и героев расхаживают Арлекины, Коломбины и Бригеллы?

**АББАТ** (Вздыхая.)

Ах, какое унижение искусства.

**ИМПРЕСАРИО**

Вас это удивляет?.. Да, да, здесь многое переменилось с тех пор, как вы стали на этой сцене. Но что делать? Говорят, что публике надоело слушать высокопарные речи, ей просто захотелось посмеяться веселой шутке.

**ДЖИЛИО**

Признайтесь, синьор импресарио, что мой уход расстроил вашу труппу.

**ИМПРЕСАРИО**

Оставим это. Однако вы пришли в дурном расположении духа — вот вам случай развлечься и посмеяться: посмотрите наше представление... Но — тс-с... Я слышу, публика уже входит в театр. Прошу вас, занимайте ваши места. До приятного свидания, синьоры. (Кланяется и уходит за занавес. Джилио садится у правой ложи, аббат Киафи — у левой).

### Явление III

Те же и два незнакомца (Входят в правую ложу.)

**ПЕРВЫЙ**

Ах, что вы говорите... Этот Джилио Фава — просто жалкий актер. Мне всегда было противно смотреть, как этот индейский петух напыщенно двигался по сцене, пялил глаза на дам, сидевших в ложах, и замирал в неестественных и заученных позах.

**ДЖИЛИО** (С резким жестом возмущения.)

Черт возьми, какой нахал.

**ВТОРОЙ**

Мне кажется, дорогой, вы слишком строго судите этого бедного Фаву. Правда, он немилосердно кривлялся, но у него все-таки бывали признаки таланта. И это должно возбуждать наше сострадание... особенно ввиду его болезни.

**ПЕРВЫЙ**

Да, говорят — он сошел с ума?

**ВТОРОЙ**

Нет, но он свихнулся от любовного тщеславия. Представьте себе: он вообразил, что в него влюблена какая-то принцесса...

**ПЕРВЫЙ**

Да не может быть.

**ВТОРОЙ**

Да, да. И он бегает по городу, разыскивая ее. Кроме того, бросивши театр, он впал в крайнюю бедность. Еще сегодня он предлагал отдать свою шляпу и свои перчатки за блюдо макарон.

**ДЖИЛИО**

Наглый лжец...

**ПЕРВЫЙ**

Что вы говорите?.. Ах, бедняга... Но во всяком случае, надо помочь ему. Ведь он столько вечеров увеселял нас, заставляя смеяться в самых возвышенных местах. И во всяком случае, эта собака импресарио обязан не допустить его, по крайней мере, до голода.

**ВТОРОЙ**

В этом уже нет надобности. Принцесса, узнавши о его нужде, сейчас же подсунула ему кошелек, набитый золотом.

**ДЖИЛИО**

(Хватается за карман и вытаскивает из него кошелек, с удивлением рассматривает его и высыпает на ладонь горсть золота.)

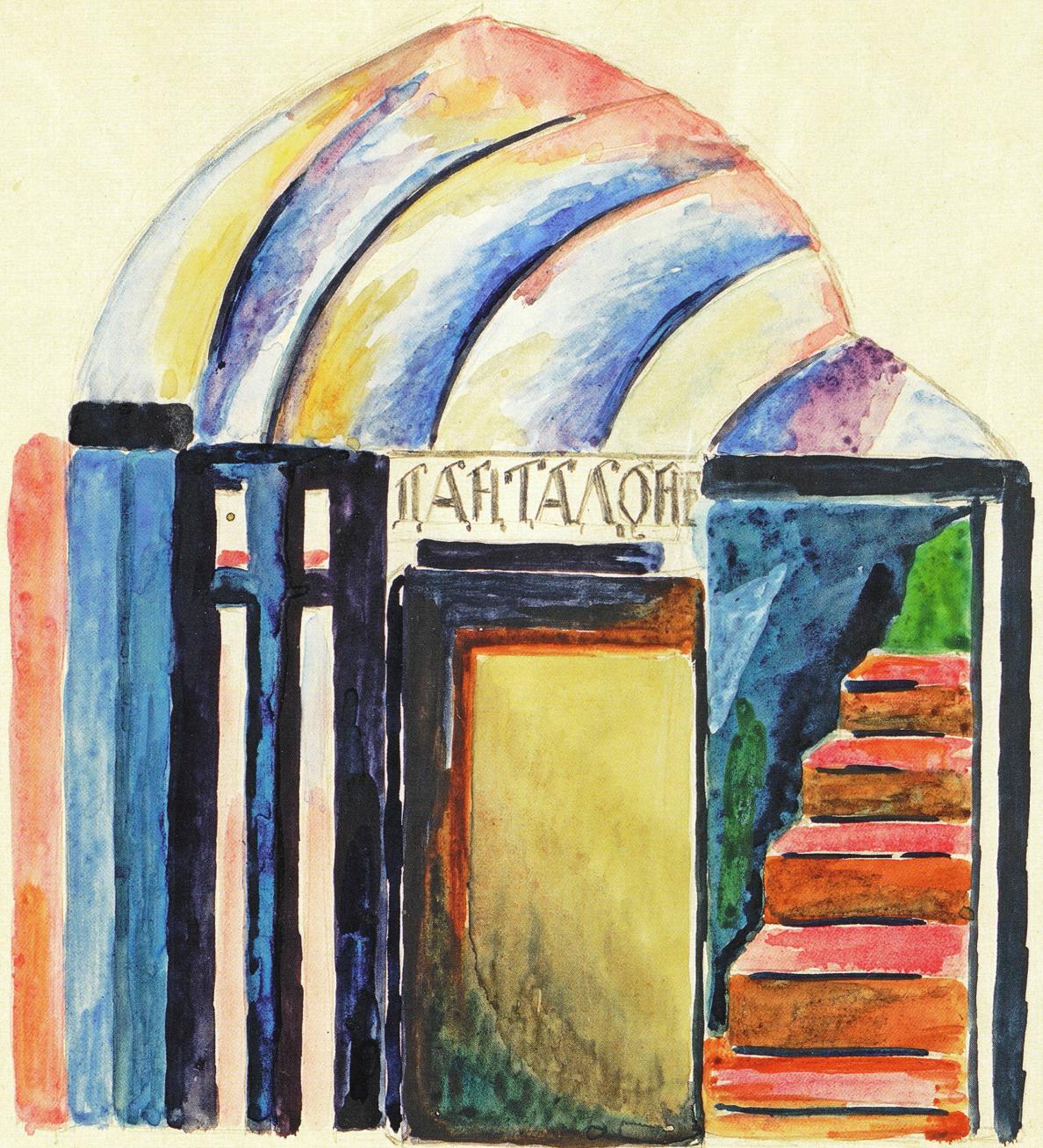
Что за дьявольское наваждение... И на кошельке написано: «Помни о своем сне»... Да это колдовство! (Вскакивает и смотрит в ложу, но там уже никого нет.)

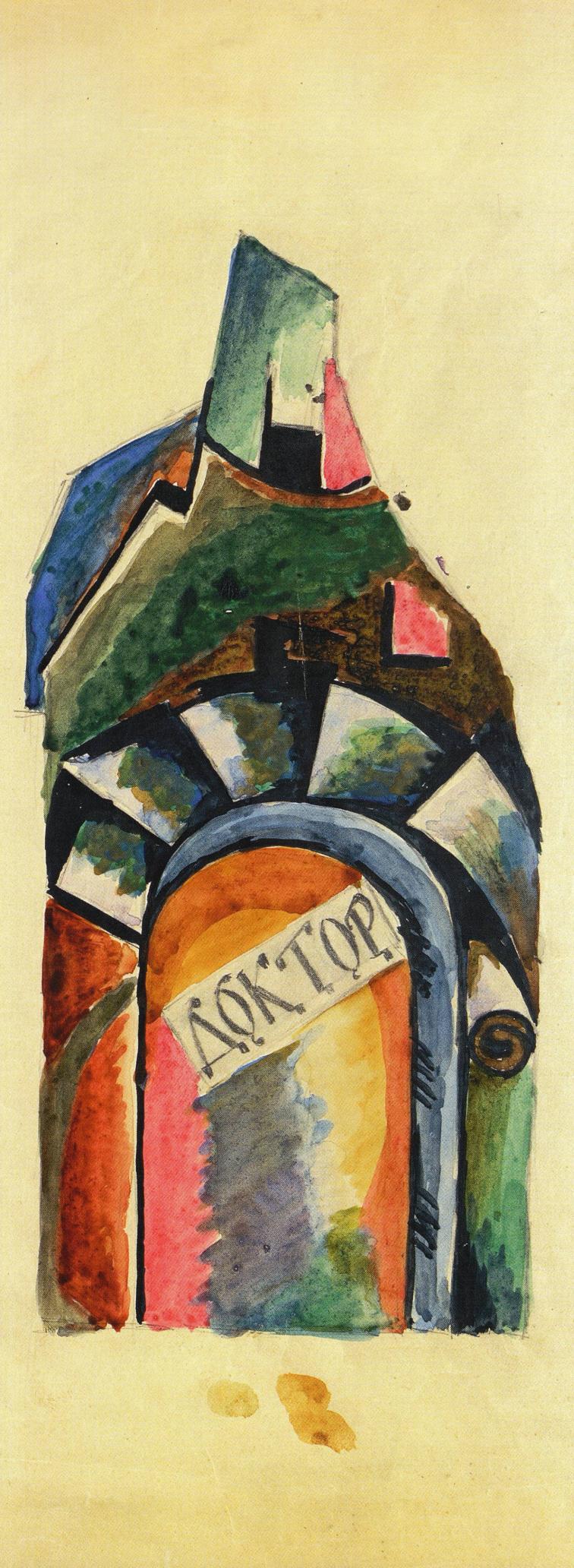
Ничего не понимаю... Какие-то вражеские силы вертят мною, точно игрушкой. (За занавесом раздается звонок. Занавес поднимается, открывая сцену пантомимы с преобладанием небесных голубых тонов. Раздаются звуки приятной музыки. Джилио продолжает стоять в раздумье с кошельком в руках.)

**ГОЛОС ИЗ ПУБЛИКИ**

Садитесь, садитесь.

**ДЖИЛИО** (Садится у ложи.)





## Явление IV

### Пантомима

Представление изображает варфации на любовные приключения АРЛЕКИНА и КОЛОМБИНЫ. Прелестная и талантливая дочь старого ПАНТАЛОНЕ отказывает в своей руке блестящему рыцарю и старому доктору, заявляя, что не выйдет замуж ни за кого, кроме АРЛЕКИНА. АРЛЕКИН с КОЛОМБИНОЙ устраивают бегство, счастливо избегая при помощи доброго чародея преследований ПАНТАЛОНЕ, ТРУФАЛЬДИНА, РЫЦАРЯ и ДОКТОРА. Но тут появляются СБИРЫ и уводят парочку в тюрьму. Однако, когда ПАНТАЛОНЕ и его спутники готовятся посмеяться над АРЛЕКИНОМ, а КОЛОМБИНА умоляет на коленях отца, АРЛЕКИН машет палочкой, и со всех сторон вместе с дождем цветов слетаются маленькие АМУРЫ и воздушные ЭЛЬФЫ, преклоняются перед АРЛЕКИНОМ и уводят его вместе с КОЛОМБИНОЙ. Испуганные СБИРЫ убегают, а ПАНТАЛОНЕ, окаменевший от ужаса, бросается в бессилии на скамейку, приглашая присесть и РЫЦАРЯ с ДОКТОРОМ. ТРУФАЛЬДИН просовывает между ними сзади голову и прислушивается к их разговору, хотя его шлепают по щекам то с той, то с другой стороны. Вдруг у скамьи вырастают большие крылья, и она уносит, точно коршун, своих седоков. ТРУФАЛЬДИН с раскрытым ртом смотрит им вслед, потом, размахивая руками, убегает в страхе. Под звуки торжественной музыки появляется блестящее шествие. АРЛЕКИН въезжает на золоченой двуколке, запряженной страусами, за ним КОЛОМБИНА в такой же двуколке. Потом появляется ВОЛШЕБНИК в тюльпане и другие лица, которых ДЖИЛИО видел в поезде принцессы Брамбиллы. АРЛЕКИН подает руку КОЛОМБИНЕ и ведет ее по ступеням к трону. Свита становится вокруг. А н о ф е о з.

Второй занавес опускается

## Явление V

ДЖИЛИО и АББАТ

**АББАТ** (Возбужденный, подбегает к Джилио.)

Ну что? Что вы на это скажете? Разве это искусство? Разве это театр? Я спрашиваю вас, разве это театр? Ведь это — поругание искусства, это надругательство над хорошим вкусом... Эти нелепости и эти кривляния... Но нет, мне даже противно говорить об этом... Это... это... Да что же вы молчите?

**ДЖИЛИО** (Стоит в задумчивости.)

Если я еще не сошел с ума, то, кажется, начинаю сходить. Все эти необыкновенные события, эти незнакомцы, кошелек... Да и самая пантомима эта... Разве не имеет она какую-то таинственную связь со всеми чудесами, которые произошли со мной?

**АББАТ**

Ну, кажется, он и в самом деле рехнулся. Синьор Джилио, синьор Джилио...  
(Тормошит его.)

**ДЖИЛИО**

Что вам угодно, синьор?

**АББАТ**

Проснитесь, пожалуйста, достойнейший синьор Джилио. Вот видите, эта дурацкая пантомима была настолько глупа, что даже навела на вас сон. О, я всегда был самого высокого мнения о вашем тонком понимании искусства. Слушайте же, друг мой Джилио, не забудьте зайти ко мне за рукописью «Белого мавра». А пока — примите, любезнейший синьор, мои наилучшие пожелания. (Уходит.)

**ДЖИЛИО** (Стоит, погруженный в раздумья.)

Занавес





## ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

### КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ

Улица в Риме. Вечер. Светит луна. В окнах домов горят кое-где огни. Налево дом, в котором живет Гиацинта, направо — Бескапи. Над подъездом дома Бескапи — балкон.

#### Явление I

**ДЖИЛИО** (Один.)

**ДЖИЛИО** (Входит закутанный в плащ и с гитарой за спиной.)

Что за непонятные явления. Куда я ни пойду, всюду меня преследует какая-то чертовщина. Например, этот кошелек. Но нет, его, наверное, подсунул мне Челионати. Ну и прекрасно, как только я поступлю опять на сцену, так сейчас же заплачу ему долг. (Ходит взад и вперед.) Нет, черт возьми, пора, наконец, бросить все эти химеры и опять взяться за дело. Этот шут Челионати оплел меня сетью лжи и обмана. А я, как дурак, попался в них. Ну да, я дурак, и больше ничего. Я даже забыл, погнавшись за несбыточной мечтой, самое дорогое для меня — свою Гиацинту, свою милую Гиацинту. Конечно, ужасно, что она дала мне пощечину, но чего нельзя простить красивой девушке, которую любишь? И притом, я и сам был немного виноват. (Задумчиво.) Что-то ты делаешь теперь? Что ты думаешь о своем забывчивом друге? (Подходит ближе к дому Гиацинты.) Вот ее дом... ее окна... Вероятно, ты уже спишь. (Перекидывает из-за спины гитару, играет прелюдию и затем поет.)

#### Сerenада

О, услышишь меня, Джанина,  
Выйди на балкон,  
Слышишь звуки тамбурина  
И гитары звон?  
Слышишь звуки карнавала  
В звонкой тишине?  
Сбрось же ткани покрываала  
И сойди ко мне.  
Уж луна сияет в небе,  
Плещет Тибр вдали...  
Не отталкивай свой жребий,  
Лучший дар земли.  
Опьяненный нежной страстью,  
Грезя и любя,  
Я зову тебя, как счастье,  
Я зову тебя.  
О, проснись же, ангел милый,  
Отвори окно:  
Здесь и грустный, и унылый  
Я стою давно.

## Явление II

ДЖИЛИО и ХОЗЯИН ДОМА

**ХОЗЯИН** (Отворяет окно второго этажа.)

Желал бы я знать: какой это осел так жалобно завывает под моими окнами?  
Иди-ка себе подобру-поздорову, пока я не вылил тебе на голову ушат с помоями.

**ДЖИЛИО**

Потише, почтенный, потише. Посмотри сначала, с кем имеешь дело.

**ХОЗЯИН**

Ах, это вы, синьор Джилио? Скажите же мне на милость, какой дьявол дернул вас распевать перед пустой квартирой?

**ДЖИЛИО**

Как перед пустой? А где же Гиацинта?

**ХОЗЯИН**

Фьють... Гиацинта, хе-хе-хе. Синьор Джилио, всему Риму известно, что у вас вот тут не совсем ладно и оттого вам пришлось оставить и сцену. (Показывает на лоб.) Идите-ка скорей к доктору: он вам приложит к голове холодные промочки.

**ДЖИЛИО**

Ах ты, глупый грубян. Скажи сейчас, где Гиацинта?

**ХОЗЯИН**

Полно вам представляться, будто вы сами не знаете. Спокойной ночи, синьор. Желаю вам скорейшего выздоровления. (Захлопывает окно.)

**ДЖИЛИО**

Ах, старый дурак. Проклятый старикашка. Но нет, я все-таки узнаю. (Бежит к двери и стучит в нее.)

## Явление III

ДЖИЛИО и БЕАТРИЧЕ (в костюме доктора)

**БЕАТРИЧЕ** (Подхватывает его под руку и тащит от двери.)

Ага, наконец-то ты попался мне, негодный предатель, изменник, чудовище фальши и неблагодарности.

**ДЖИЛИО** (Вырываясь.)

Да что ты привязался, чего тебе от меня нужно?

**БЕАТРИЧЕ**

Чего мне нужно? Да ведь это я... (Снимает маску.)

**ДЖИЛИО**

Беатриче, дорогая Беатриче. Сам Бог послал мне тебя. Скажи, где Гиацинта? Где мое милое прелестное дитя?

**БЕАТРИЧЕ**

Ах ты бездушный, жестокий человек. Гиацинта сидит в тюрьме и губит из-за вас свою молодую жизнь... (Хнычет.) И во всем виноваты вы...

**ДЖИЛИО**

Как в тюрьме? За что? Почему? И причем тут я?

**БЕАТРИЧЕ**

Ну да, вы, вы...

**ДЖИЛИО**

Да говори ты, ради Бога, толком.

**БЕАТРИЧЕ**

Вы, вы... Если бы ее головка не была полна вами, то она не уколола бы иголкой пальчика и не запачкала бы кровью дорогое платье, заказанного синьором Бескапи. А достойный маэстро, чтоб его черти взяли, не посадил бы ее в тюрьму, так как мы не могли заплатить ему стоимость платья.

**ДЖИЛИО**

Ах, бедная Гиацинта... Проклятый Бескапи...

**БЕАТРИЧЕ**

Конечно, вы могли бы помочь нам... Но где уж... Дрянной актеришке помешался на принцессах...

**ДЖИЛИО**

Бедная, бедная Гиацинта. Несчастное дитя мое... Но, постой, ты сама виновата. Почему ты сейчас же не прибежала ко мне? Ах, если бы теперь была не ночь... Но что из этого? Я сейчас же пойду и разбужу проклятого портного... И заткну этому скареду горло червонцами. Беатриче, подожди меня здесь: если я вернусь, то только с Гиацинтой. (Убегает.)

**БЕАТРИЧЕ** (Делает хитрый жест и убегает тоже.)

#### Явление IV

джилио

**ДЖИЛИО** (Возвращается.)

Черт возьми, я совсем забыл спросить, где живет этот Бескапи. Беатриче, где ты? (Осматривается.) Беатриче... Да где же она? Проклятая колдунья. Кто же скажет мне, где живет Бескапи?

**ПРОХОДЯЩАЯ МАСКА**

Бескапи? Вон его дом, напротив (Указывает.)

**ДЖИЛИО** (Бежит к дому Бескапи и громко стучит в дверь.)

Отворите, черт вас возьми совсем, отворите...

#### Явление V

джилио и бескапи

**БЕСКАПИ** (Отворяя дверь.)

Кто здесь стучится? Какого черта вам нужно здесь ночью?

**ДЖИЛИО**

Мне нужно вас. И если вы черт...



**БЕСКАПИ**

Ах, это вы, синьор Джилио? Но почему вы в таком волнении? Не правда ли, вам теперь лучше? Ну как ваше драгоценное здоровье?

**ДЖИЛИО**

Что вам за дело до моего здоровья? Подайте мне лучше Гиацинту.

**БЕСКАПИ** (Удивленно.)

Гиацинту?

**ДЖИЛИО**

Ну да, Гиацинту Соарди. Куда вы ее дели?

**БЕСКАПИ**

Ах, да... Гиацинту Соарди. Помилуйте, куда же я мог ее деть? Вы, кажется, немного нездоровы? Вы так бледны и расстроены...

**ДЖИЛИО**

Что вам далось мое здоровье? К черту, я не болен и не сходил с ума. Но вы были так жестоки, что отправили мою невесту в тюрьму только за то, что она не могла заплатить вам за платье, на которое упала капля ее священной крови. Вот вам деньги. Говорите скорее, сколько стоит ваше дрянное платье?

**БЕСКАПИ**

Да господь с вами. Как вы могли вообразить себе такой вздор? Я ничего не знаю о платье, ни о кровавом пятне, ни о тюрьме... Э-э, я просто ничего не понимаю...

**ДЖИЛИО**

Да как же, когда сама Беатриче мне сейчас...

**БЕСКАПИ**

Ну, теперь я вижу, что вы... э-э... действительно больны. Дорогой синьор, вам нужно серьезно полечиться. Ваше здоровье. Спокойной ночи, синьор.  
(Захлопывает дверь.)

**ДЖИЛИО**

Да что они, черт возьми, помешались на моем здоровье? (Поворачивается и сталкивается с Челионати.)

## Явление VI

ДЖИЛИО и ЧЕЛИОНАТИ

**ДЖИЛИО**

Вам еще что здесь нужно?

**ЧЕЛИОНАТИ**

А, это вы, синьор Джилио... Что вы так расстроены? Как ваше здоровье?

**ДЖИЛИО**

К черту... И что вам всем не дает покоя мое здоровье?.. Ах, проклятый народ. Даже червонцы его не соблазнили.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Однако какая у вас добрая душа. Вы даже готовы разбрасывать червонцы, так чудесно доставшиеся вам от милой, которая уже, кажется, даже перестала быть милой?..

**ДЖИЛИО**

Вы — ужасный человек... Зачем вы вмешиваетесь в мою жизнь? Вы похваляетесь своим всезнанием, вы окружаете меня шпионами, которые следят за каждым моим шагом, и вы все обращаете против меня, чтобы глубже завлечь меня в свои сети. Через вас я потерял место в театре, а теперь и Гиацинту.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ха-ха-ха. Не много ли чести для господина экс-актера, чтобы о нем только и думать?.. Но послушай, друг мой, тебе и в самом деле нужен опекун, чтобы вывести тебя на дорогу.

**ДЖИЛИО**

Не нуждаюсь в опекунах... И прошу вас, господин шарлатан, оставить меня в покое.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ого. Нельзя ли не так дерзко?.. Но послушай. Разве я не желал тебе величайшего счастья, сделавшись посредником между тобой и принцессой?.. Но заслужить ее трудно. Еще одно усилие...

**ДЖИЛИО**

О, Гиацинта, Гиацинта. Был ли в моей жизни более несчастный день?

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ну, он уже не так несчастен. Добрые уроки, высказанные вами в театре, несомненно, пригодятся вам в жизни.

**ДЖИЛИО**

Черт возьми. У меня и сейчас торчит перед глазами нарисованный незнакомцем образ дурачки пестрого петуха, ломающегося на сцене.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ха-ха-ха. Вот видите?.. Ну а затем вы видели прекрасное и глубокое представление. И наконец, нашли в кармане золото, которого вам так недоставало.

**ДЖИЛИО**

Оно было от вас.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Да хотя бы и так. Достаточно того, что вы восстановили добрые отношения со своим желудком.

**ДЖИЛИО**

Но Гиацинта, Гиацинта... Где моя Гиацинта?

**ЧЕЛИОНАТИ**

Вы ослепли, любезный. Вот она стоит на балконе и любуется вашими дикими жестами.

## Явление VII

Те же и ГИАЦИНТА (На балконе дома Бескапи.)

**ДЖИЛИО** (Подходит к балкону.)

Гиацинта, милая Гиацинта, жизнь моя.

**ГИАЦИНТА** (Бросает на него презрительный взгляд.)

Ах, это вы, синьор Джилио? А я думала, что вас уже нет в Риме.

**ДЖИЛИО**

О, дорогая Гиацинта, забудем нашу размолвку и наши мучения. Пусть снова вернутся счастливые часы любви...

**ГИАЦИНТА**

Что за вздор вы болтаете? Какая размолвка? Какие мучения? Смею вас уверить, синьор, что разлука с вами не принесла мне никаких мучений. Я просто не заметила вашего отсутствия.

**ДЖИЛИО**

Гиацинта, что за странные мысли.

**ГИАЦИНТА**

Ничуть не странные.

**ДЖИЛИО**

Что произошло с тобой? Какая роковая тайна?.. Говори, уничтожай меня.

**ГИАЦИНТА**

Вы все тот же. Вы так легко приходите в восторг и отчаяние, разыгрывая скучные трагедии во вкусе аббата Кьяри. Здесь нет речи ни о каких страшных вещах, а просто...

**ДЖИЛИО**

Говорите, говорите, добивайте до конца.

**ГИАЦИНТА**

Припомните, синьор Джилио, ваши слова о молодом актере. Вы называли этого великолепного героя любовной поэмой, ходячим романом и не знаете еще чем. Но поверьте, еще большим чудом можно назвать молодую красивую швею. Это нежная тайна, очаровывающая вас, мужчин. Влекомы тоской, вы приближаетесь к этой чудной тайне, и там, где только дотронутся ее пальчики, каждое кружево превращается для вас в любовную сеть и каждый бантик — в западню. И вы, как мухи, попадаете в них.

**ДЖИЛИО**

Хорошо сказано, хорошо сказано, прелестная Гиацинта. Вообще, я должен признаться, ты удивительно поумнела с тех пор, как я не видел тебя. Ты так философствуешь, что у меня просто ум за разум зашел.

**ГИАЦИНТА**

Неужели?

**ДЖИЛИО**

Ты вообразила себя, вероятно, царицей, обитающей в дивной Аркадии в мансарде царя портных, Бескапи.

**ГИАЦИНТА**

Очень может быть, очень может быть. У меня ведь тоже были свои прекрасные сны. И весьма вероятно, что швейная работа, которую ты видел, будет последней моей работой. Не пугайся, мой милый Джилио, но весьма возможно, что в последний день карнавала я сменю это бедное платье на княжеские одежды. (С прощальным жестом уходит.)





**ДЖИЛИО**

Гром и молния. Она все еще не может простить мне моего сна.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Едва ли. Вы ведь не знаете, милый Джилио, что в то время, как вы бегали за принцессой Брамбиллой, за вашей невестой ухаживал красивый принц Корнелио Киаппери.

**ДЖИЛИО**

Черт возьми. Клянусь всеми чертами, этот старый колдун Бескапи и ведьма Беатриче околдовали мою бедняжку. Но я отправлю дурную старушонку мышным порошком, а проклятого портного посажу, как муху, на свой деревянный меч.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Оставьте это, мой добрый Джилио. Идите лучше домой и пустите себе немножко крови.

**ДЖИЛИО**

Черт бы вас побрал с вашими вечными шутками. Мне они, наконец, надоели.  
(Рассерженный отходит от него.)

**ЧЕЛИОНАТИ**

До приятного свидания, господин отставной театральный принц. (Превеличенно почтительно кланяется Джилио и уходит.)

**ДЖИЛИО**

Чертова кукла, что он все по моим пятам ходит? Это мне, наконец, надоело. (Ходит рассстроенный.) А, гордая... Ты думала уколоть меня своим принцем? Думала посмеяться надо мной? Но это тебе не удастся. Ты забыла, что у меня самого есть принцесса... О божественная... Ведь это она, прекраснейшая и великолепнейшая из принцесс, вступила во дворец Пистойя. И может ли меня обманывать надежда, что она обратила на меня, счастливца, нежный луч любви своих небесных очей? Неизвестная, под вуалью, в тени какой-нибудь ложи, увидела она меня, игравшего какого-нибудь принца, и ее сердце стало моим. Разве неясно, что ей нужны были посредники, и вот появился Челионати. Но вместо того чтобы идти прямым путем, этот сумасшедший шарлатан бросает меня вниз головой в целое море безумства и дурачества, хочет уверить меня, что я в безобразнейшем виде должен встретить прекраснейшую из принцесс, рассказывает про какие-то чары, про ассирийского принца... Прочь, прочь этот вздор, дальше от безумного Челионати. Что мешает мне изящно одеться, явиться во дворец Пистойя и броситься к ногам светлейшей? Боже, зачем я не сделал этого вчера или третьего дня? Скорее к царю портных — Бескапи. Только он может одеть меня в костюм, достойный того, чтобы явиться в нем пред очи прекрасной. (Уходит.)

**Занавес**





## КАРТИНА ПЯТАЯ

Глубокая ночь. Тёмные стены дворца Пистойя с открытым окном. В окне стоит золоченая клетка, и в ней сидит Джилио. Он в голубом с золотом кафтане, красном жилете и желтых штранах и издали напоминает попугая.

### Явление I

джилио (Один.)

ДЖИЛИО

О, Господи. Что же это такое? Разве это то счастье, о котором я мечтал? И имеет ли это какое-нибудь отношение к той нежной и чудной тайне, которая заключена во дворце Пистойя? Я видел прелестных дам, видел мавров, страусов и маленького седобородого старишку в тюрбане. Но Брамбильы, увы, не было между ними. Нет, ее не было там, моего тоскливого желания, моей пылкой любви. О, Брамбилья, Брамбилья. И в этой противной западне я должен томиться, и никогда уже я не буду играть Белого мавра. О-о-о...

### Явление II

джилио и ЧЕЛИОНАТИ

ЧЕЛИОНАТИ (Входит.)

Кто это там так громко жалуется и завывает, точно филин? (Страется рассмотреть, что это сидит в окне.)

ДЖИЛИО

Челионати, дорогой синьор Челионати. Вас ли я вижу при свете этой бледной луны? Ах, синьор Челионати, я сижу здесь в клетке в самом [ужасном] состоянии. Они заперли меня здесь, как какую-нибудь птицу. О Боже, синьор Челионати. Вы добродетельный человек, не забывающий своего ближнего. Вам подвластны сверхъестественные силы. Помогите, выручите меня из моего проклятого дурацкого положения. О свобода, золотая свобода. Кто дорожит ею больше того, кто сидит в клетке?

ЧЕЛИОНАТИ

Ха-ха-ха... Так это вы распеваете таким плаксивым голосом, синьор Джилио? Но как же это угораздило вас засесть в клетку? И кто это вас туда сунул, точно попугая?

ДЖИЛИО

Да, да — смеяйтесь, синьор Челионати, смеяйтесь. Я сам бы над собой смеялся, когда бы мне так сильно не хотелось плакать.

ЧЕЛИОНАТИ

Но расскажите же, ради Бога, как это с вами произошло?

ДЖИЛИО

Ах, добрейший синьор Челионати, это очень грустная история. Но я, право, не знаю, как вам ее рассказать. Вы опять будете смеяться.

ЧЕЛИОНАТИ

Ничего, ничего, рассказывайте.

**ДЖИЛИО**

Видите ли, я потерял надежду встретить принцессу Брамбильлу на улице. И потому я решился явиться к ней в этот дворец. Но как же я мог показаться ей на глаза в таком ужасном костюме, который вы посоветовали мне носить? Да и кроме того, мне показалось невероятным, чтобы светлейшая не обращала внимание на стройное сложение, чтобы она не испугалась такого ужасного образа. И вот я отправился к театральному портному Бескапи и...

**ЧЕЛИОНАТИ**

И он нарядил вас попугаем?

**ДЖИЛИО**

Нет, я выбрал у него самый изящный и богатый костюм, какой только у него нашелся. Вы его видите на мне. Затем я прямо направился в этот проклятый дворец. Ах, лучше бы мне не видеть его.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ну, ну, что было дальше?

**ДЖИЛИО**

Дальше? Дальше меня обработали, как вы сами видите, самым позорным образом.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Да рассказывайте же все по порядку.

**ДЖИЛИО**

Ну хорошо. В первых комнатах, когда я вошел во дворец, было темно и ни- где не было видно ни души. Наконец я увидел свет в щели непрятворенных дверей. Я отворил их и очутился в ярко освещенной зале. Она была полна арапчат, страусов и всякой маскарадной чертовщины, которую мы видели в поезде принцессы Брамбильлы. В другом конце залы сидел на возвышении, в кругу прелестных девиц, белобородый старишка в белой мантии и читал из огромной книги какую-то тарабарщину. Я ничего не понял. Наконец мне надоело стоять истуканом, и я громко крикнул: «Скажите мне, где я могу найти светлейшую принцессу, прекраснейшую Брамбильлу. Я — Джилио Фава, знаменитый актер, и меня отличила сама принцесса». Тут дамы увидели меня и подняли такой хохот, что я чуть не оглох. Они бросились ко мне и стали рассматривать меня, как какую-нибудь диковину. Не знаю, отчего напал на меня такой страх. Я стал пятиться, но мне вряд ли удалось бы скрыться от дам, если бы мне не пришло в голову развернуть свой плащ. Я сразу улетел, как на крыльях, под высокий купол залы. Но дамы не оставили меня в покое. Они достали большие платки и стали, гоняясь за мной, махать ими и бросать в меня. Наконец, обессиленный, я опустился вниз. Они в одну минуту накинули на меня сети, а страусы притащили большую клетку для попугая и за- прятали в нее меня. Тут вдруг погасли огни и все исчезло, точно в волшебном сне. И вот я сижу здесь, точно несчастная птица, и плачу о потерянной свободе. О, свобода, свобода. Святая свобода, что может быть выше тебя!

**ЧЕЛИОНАТИ**

Вот видите, Джилио, вы сами кругом виноваты. Вы обязаны всеми этими злоключениями своей глупости и своему самомнению. Кто велел вам явиться во дворец в таком безвкусном и смешном виде? И как вы решили явиться в общество, в которое вас никто не приглашал?

**ДЖИЛИО**

Как? Вы называете безвкусным этот прекрасный костюм? Единственный, в каком я мог бы явиться принцессе?

**ЧЕЛИОНАТИ**

Вот именно. Ваш прелестный костюм и явился главной причиной того, что вы оказались в клетке.

**ДЖИЛИО**

Да разве я птица, чтобы меня сажать в клетку?

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ну, конечно. Дамы приняли вас за птицу, да еще какую — за желторотого птенца.

**ДЖИЛИО**

О, Боже... Я, Джилио Фава, знаменитый трагик, Белый мавр; я — желторотый птенец...

**ЧЕЛИОНАТИ**

Да, как видно. Однако спокойной ночи. Мне пора идти, а вы имейте терпение и, если можете, усните.

**ДЖИЛИО** (*Испуганно.*)

Синьор Челионати, любезнейший синьор Челионати. Не оставляйте меня. Освободите меня из этой проклятой ловушки. Никогда больше не войду я в этот дьявольский дворец.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Вы не стоите того, чтобы я возился с вами. Ведь вы меня не слушаетесь. Вы презираете все мои добрые советы и считаете меня обманщиком. Но вы в самом деле доброе дитя, а я старый мягкосердечный дурак. И потому я спасу вас. Я надеюсь, что вы у меня купите за это новые очки и экземпляр зуба ассирийского принца.

**ДЖИЛИО**

Ах, я куплю у вас все, что хотите. Только вырвите меня из этой западни. Дайте мне свободу.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ну хорошо, подождите же меня немного: я принесу лестницу. (*Уходит.*)

**ДЖИЛИО** (*Кричит вдогонку.*)

Ах, скорее, скорее дорогой синьор Челионати... (*После минутного молчания.*) В самом деле, зачем я нарядился в этот дурацкий костюм? Зачем мне было расставаться с моим милым маскарадным костюмом, который произвел на Корсо такой фурор?.. Ах, он лежит, бедный, дома, как оболочка, лишенная тела. Но ведь он и есть мое настоящее «я». А это роскошное, но яркое платье черт украл, наверное, у желторотого птенца и сунул мне для того, чтобы пре-

красные дамы приняли меня самого за птенца. Ах, я знаю, что говорю чепуху, но все-таки это правда, потому что мое «я» лежит там без тела, а мое тело сидит здесь, лишенное своего «я».

**ЧЕЛИОНАТИ** (Возвращается с лестницей.)

**Ну вот, мы выпустим теперь несчастного птенца.** (Приставляет лестницу к стene, лезет по ней и открывает клетку.) **Ну, желторотый птенец, вылезайте-ка из своего золотого замка.** (Джилио старается пролезть в узкую дверцу и спускается по лестнице. Потом, крадучись, в тени дворца, убегает.)

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ха-ха-ха. Беги-беги, желторотый птенец, а от себя все-таки не убежишь.

## Занавес

### КАРТИНА ШЕСТАЯ

На Корсо

#### Явление I

ГИАЦИНТА и БЕАТРИЧЕ

**БЕАТРИЧЕ**

Да-да, я так и решила, что когда к нам заявится опять этот старый безобразный шарлатан Челионати, то я загорожу ему дорогу. Пусть он больше не кружит головы моей дорогой девочке. В конце концов, и маэстро Бескапи замешан в его дурачествах.

**ГИАЦИНТА**

Вот видишь ли, это и есть ключ ко всей тайне. Принц боится принцессы Брамбильы и потому не смеет появиться на Корсо иначе как в самом странном костюме. И именно на Корсо он самым несомненным образом выказал мне свою любовь.

**БЕАТРИЧЕ**

Гиацинта, что за вздор, какие бредни.

**ГИАЦИНТА**

Ничуть, ты должна знать, что мой принц еще и волшебник. Он часто является внезапно в нашей комнате и даже при тебе. И ты сама виновата, что не видишь ни его, ни тех чудес, которые при этом совершаются. Однако мне не так нравится, когда наши тесные стены вдруг расступаются и превращаются в роскошный зал с мраморными стенами. Лучше всего бывает тогда, когда стены совсем исчезают, и я об руку с милым гуляю по роскошному саду. Я не удивлюсь, что ты не слышишь того чудного аромата, который разлит в этом раю, потому что ты имеешь скверную привычку набивать себе нос табаком. Ты не найдешь, конечно, неприличным того, что я позволила принцу поцеловать меня в оба плеча, потому что у меня при этом вырастают красивые яркие бабочкины крылья и я улетаю высоко, высоко. Какое наслаждение, когда

я ношусь с принцем по небесной лазури. Тогда все, что только есть прекрасного на земле и на небе, все сокровища, все несметные богатства, скрытые в глубочайших недрах мироздания, проходят перед моим упоенным взором. И все это, все это мое.

#### БЕАТРИЧЕ

Храни тебя Господь, Гиацинта, ты впала в полное безумие, и я позову пастора, чтобы он изгнал из тебя злого духа. Но я боюсь, что этот сумасброд Челионати и есть сам дьявол и что под своей шляпой он прячет рожки, а под плащом — хвост.

#### ГИАЦИНТА

Что за чепуху несешь ты, Беатриче... Но идем отсюда скорей: я слышу гам и крики карнавала, а я не хочу, чтобы меня видели без маски. (*Уходит.*)

### Явление II

#### Карнавал

### Явление III

ДЖИЛИО с товарищами

**ДЖИЛИО** (В своем маскарадном костюме.)

Сюда, vivat, сюда. Да здравствует карнавал, да здравствует веселье. Я надел на себя эти рыцарские доспехи (*Указывает на свой костюм.*) и вызываю на смертный бой зеленую скуку и желтую тоску. Смело, вперед. Да погибнет тот, кто не хочет веселиться, забыв обо всем на свете. (*Бросается в середину танцующих масок.*)

#### МАСКИ

**Ха-ха-ха** (*Разбегаются.*) Влюбленный принц пришел, влюбленный принц. (*Окружают его, и все пускаются в безумный танец.*)

### Явление IV

Те же и ЖЕНСКАЯ МАСКА в костюме, сшитом Гиацинтом

**ЖЕНСКАЯ МАСКА** (*Величественно проходит через толпу.*)

**ДЖИЛИО** (*Вырываясь из круга танцующих масок.*)

О боги. О всевышние силы. Что за грация, какая величавость... Если это не сама принцесса, то я набитый дурак. (*Идет навстречу маске и принимает театральную позу.*) О благосклоннейшая из фей, о величавейшая из богинь. Воззрите на несчастнейшего смертного и осчастливьте его единым взглядом. Я пою вашей божественной красоте пламенные гимны и преклоняюсь перед ней с восторгом и любовью.

#### МАСКА

Из какой высокопарной драмы взяли вы эти прекрасные речи?

#### ДЖИЛИО

Если вы называете драмой то пламенное чувство, которое продиктовало их, то оно превратится в трагедию, если я не получу на него ответа. Позвольте мне сделаться вашим рыцарем.







**МАСКА**

Если вы хотите быть моим рыцарем, то покройте голову грозным шлемом и опояшьтесь широким мечом.

**ДЖИЛИО**

А вы, если хотите быть моей дамой, то оставьте эту фальшивую внешность и сделайтесь опять такою, какой вы были раньше.

**МАСКА**

Вы, синьор, сошли с ума. (*Гневно отворачивается от него и уходит.*)

**ДЖИЛИО** (*Стоит в оцепенении.*)

Что я за дурень, зачем я говорил с нею так дерзко? Ну, да что за беда? Раз она отворачивается от меня, то и я ее забываю. (*Бросается в толпу масок.*) Друзья, ко мне. Прочь тоска, прочь все сомнения... Двигайся, двигайся, безумный призрак. Бегите, могучие шаловливые духи дерзкой насмешки. Я весь теперь ваш и бро-саюсь в ваши объятия... (*Танцует и кружится вместе с другими в безумном танце.*)

## Явление V

Те же и двойник

**ДВОЙНИК** (*Выходя навстречу Джилио.*)

А, наконец-то ты попался мне, проклятый театральный герой, гнусный белый мавр. Ты всегда становишься у меня на дороге, но теперь-то ты уже не уйдешь от меня. Вынимай свой меч и защищайся, или я воткну в тебя все мое дерево. (*Обнажает длинный деревянный меч и грозно им размахивает.*)

**ДЖИЛИО**

Что это за несносный грубиян там кричит?.. Он вызывает на дуэль, не имея никакого понятия о настоящих рыцарских обычаях. (*Становится в позу и обнажает меч.*) Слушайте, друг мой, если вы действительно считаете меня белым мавром, то вы должны знать, что я такой же рыцарь, как и всякий другой, и что только истинная галантность заставляет меня ходить в голубых панталонах, розовых чулках и белых башмаках. Но на боку моем сверкает верный мой меч, и я им дам ответ, если только вы докажете, что вы тоже рыцарь, а не переряженный колбасник.

**ДВОЙНИК**

Простите меня, о белый мавр. Сейчас я буду иметь честь доказать вам, что в жилах моих течет княжеская кровь и что я с такою же пользою, как и вы, читал рыцарские романы. (*Величественно отступает на шаг, становится в позицию и протягивает вперед меч.*) Угодно вам начинать?

**ДЖИЛИО**

(*Делает противнику изящный поклон и салютует ему мечом.*)

К вашим услугам, синьор. (*Начинается дуэль. После нескольких выпадов Джилио падает в ногу противника и отсекает бант.*)

**ДВОЙНИК**

Стой. (*Падает. Его поднимают и ставят на ноги, прикалывают бант.*)

**ДЖИЛИО** (*С поклоном.*)

Вам угодно?

**ДВОЙНИК**

К вашим услугам, синьор. (Дуэль возобновляется.) Стой. Я хочу взять меч в левую руку, так как правая утомилась, но вы можете продолжать биться правой рукой.

**ДЖИЛИО**

Сохрани Бог, чтоб я воспользовался таким преимуществом. Я тоже беру меч левой рукой.

**ДВОЙНИК**

Вот истинное благородство... О, приди ко мне на грудь, мой благородный противник. (Обнимается растроганно. Потом расходятся и возобновляют битву.)

**ДЖИЛИО** (В перерыве переменяя руку.)

Это удивительно. Я дерусь сам с собой, ибо я раздвоился, и здесь стоят друг против друга два моих «я». Но если это первое мое «я» (Указывает на себя.) — актер и комедиант, то кто же ты, мое второе «я»?

**ДВОЙНИК** (Гордо.)

Я принц. Да, я принц. Но будем продолжать.

**ДЖИЛИО**

Я готов, мой принц.

**ДВОЙНИК** (Вонзает меч в грудь Джилио. Тот падает на спину. Маска спадает с него, и его узнают.)

**ГОЛОСА**

Да это Джилио Фава. Браво! Джилио Фава! Браво!

**ДЖИЛИО**

Ох, умираю. (Прислоняясь на локоть.) Ах, меня отравил своими ролями этот проклятый драмодел аббат Кьяри. (Вытряхивает из карманов свертки ролей.) Вот они... смотрите. Еще и еще... Ах, спасите меня. Спасите. Вытрясите меня скорее, или я умру от переполнения желудка.

**МАСКИ** (Хохочут.)

Браво, браво, Джилио Фава, к черту аббата Кьяри. Ха-ха-ха.

**ДЖИЛИО**

Но нет, ничего уже не спасет меня. Поздно, я умираю... Какой великий актер погибает. (Ложится на спину и умирает.)

**МАСКА В ЧЕРНОМ**

Синьоры, вот пред нами тело великого комедианта. Но жив принц.

**МАСКИ**

Да здравствует принц Корнелио Киаппери!

**ДВОЙНИК** (Гордо.)

Не надо поздравлений. (Вкладывает меч в ножны и с гордо поднятой головой проходит через толпу.)

**МАСКА В ЧЕРНОМ**

Теперь, синьоры, с честью предадим земле тело славного актера, умершего так же, как и жил, играя роль до последнего издыхания.

(Кладут Фаву на плащ и несут с раздирающим пением «De profundis». Шествие при свете факелов медленно удаляется. Сцена пустеет.)

**Занавес**

## ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

### КАРТИНА СЕДЬМАЯ

Площадь перед дворцом Пистойя. Вечер. Под навесом остерии, попивая вино, сидят немецкие художники.

#### Явление I

**ХУДОЖНИКИ** (*Поют.*)

Женщина, песня, вино —  
Все ими в жизни полно:  
Кто не поет и не пьет,  
Жизни не ведает тот.  
Песня, вино и любовь  
Страстно волнуют нам кровь.  
Что нам искусство без них?  
Мертвый, безрифменный стих...

#### Явление II

Те же и джилио

**ДЖИЛИО** (*Задумчиво входит и садится с краю за свободный столик. Он в обыкновенном костюме и без маски.*)

**ПЕРВЫЙ ХУДОЖНИК**

Товарищи, выпьем за любовь, женщин и звонкую песню.

**ВТОРОЙ ХУДОЖНИК**

И за веселый карнавал. (*Пьют.*)

**ПЕРВЫЙ ХУДОЖНИК**

Да, только здесь, на знайном юге, чувствуешь, что значит настоящий карнавал. Он кипит и пенится, как доброе старое шампанское.

**ТРЕТИЙ ХУДОЖНИК**

Вот это верно... Но отчего это до сих пор не видно масок?

**ВТОРОЙ ХУДОЖНИК**

Да вон уже две идут... И кажется, [утрачен конец реплики]

**ПЕРВЫЙ ХУДОЖНИК**

Ха-ха-ха! И препотешные.

#### Явление III

Те же, АББАТ КЬЯРИ и ИМПРЕСАРИО

**ИМПРЕСАРИО**

Но где же мы его найдем?

**АББАТ** (*Заметив Джилио.*)

Да вот он сидит.

**ИМПРЕСАРИО**

Где? Где?

**АББАТ**

Да вот, в остерии.

**ИМПРЕСАРИО**

Идем же, идем скорее. (Поспешно направляется к Джилио, и оба в один голос воскликуют.) Синьор, синьор, любезнейший синьор!

**ДЖИЛИО** (Сидит, не замечая, что они обращаются к нему.)

**АББАТ**

Любезный синьор Джилио, почему вас больше совсем не видно? (Джилио удивленно оборачивается к ним.) Мы вас разыскиваем по всему Риму. Взгляните на этого кающегося грешника. (Указывает на импресарио.) Он теперь признал весь блеск вашего таланта и за свою вину перед вами хочет щедро вознаградить вас.

**ИМПРЕСАРИО**

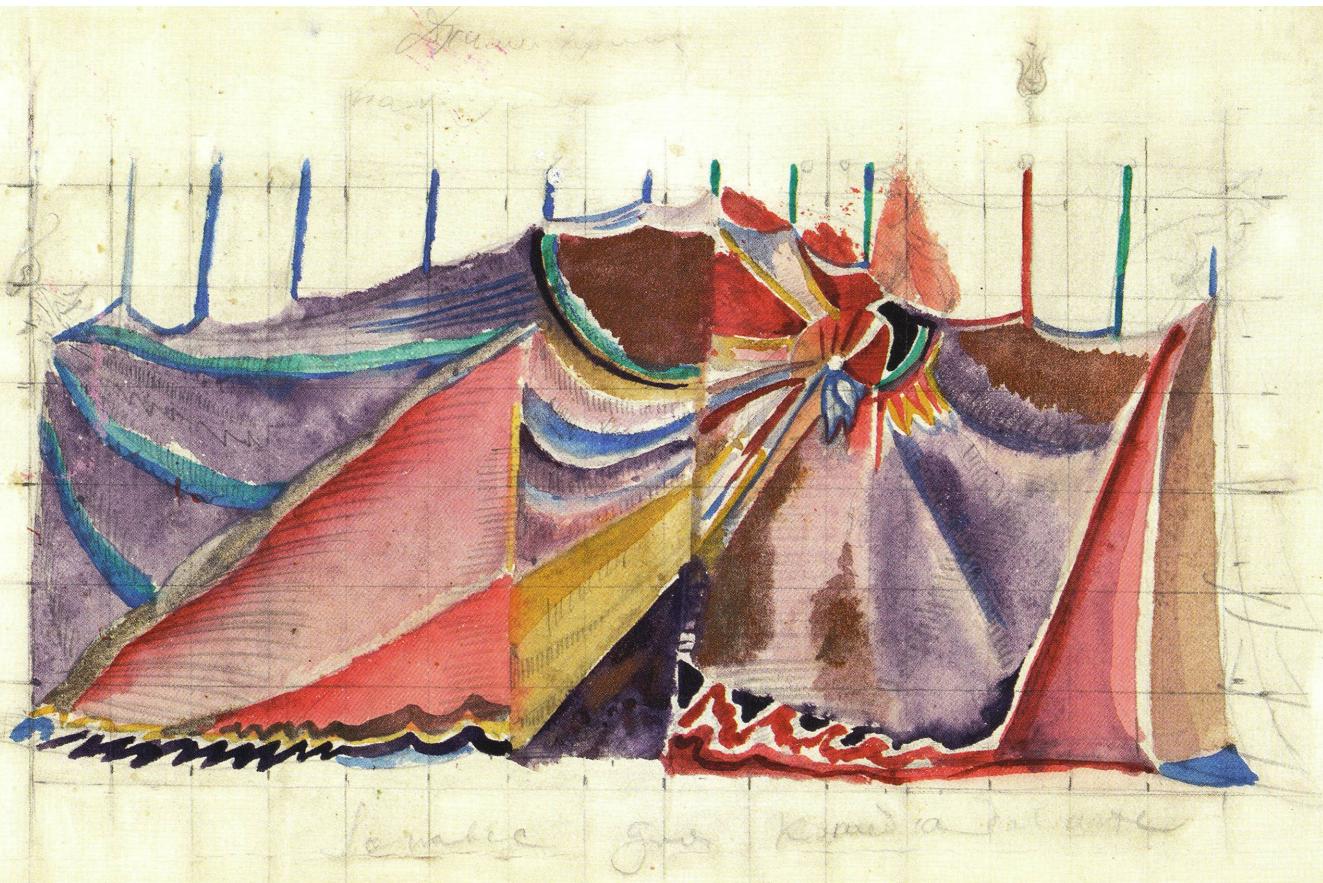
Да, да, синьор Джилио. Я открыто признаю свое ослепление. Как мог я усомниться в вашем гении и прогнать вас, когда вы были главною моей поддержкою... Ах, этот невежда Бескапи сбил меня с толку. Но это прошло... Вернитесь ко мне, синьор Джилио. Вы скорее заслужите всеобщее удивление и самый громкий успех.

**ДЖИЛИО** (С выражением крайнего удивления.)

Я, право, господа, не знаю, чего вы, собственно, хотите от меня?

**АББАТ И ИМПРЕСАРИО** (Вместе.)

Но мы же вам сказали.



**ДЖИЛИО**

Вы называете меня чужим именем, говорите со мной о совершенно не известных мне предметах и поступаете так, как будто хорошо меня знаете. А между тем я не могу припомнить, чтобы видел вас когда-нибудь.

**ИМПРЕСАРИО** (Со слезами.)

Ну да, ты хорошо делаешь, дорогой Джилио, что так скверно обращаешься со мной. Ты даже не хочешь узнать меня. Да, конечно, я был ослом, когда отказал тебе. Ну, Джилио, не будь злопамятен... Милый мой мальчик, вот тебе моя рука.

**ПЕРВЫЙ ХУДОЖНИК**

Чего хотят старые шуты от этого приличного молодого человека?

**ВТОРОЙ ХУДОЖНИК**

История становится интересной.

**ТРЕТИЙ ХУДОЖНИК**

Тш!.. (Во время этих разговоров подходят еще два-три посетителя.)

**АББАТ**

Подумайте и обо мне, добрейший мой синьор Джилио. Вспомните про моего «Белого мавра». Кто его сыграет, кроме вас? А между тем нигде вы не пожнете такой чести и славы, как в моем «Белом мавре» и в театре этого честного человека. Он уже к черту прогнал Арлекинов со всеми их глупыми шутками и теперь снова имеет счастье ставить только мои трагедии.

**ИМПРЕСАРИО**

Синьор Джилио. Вы сами должны назначить себе содержание...

**ДЖИЛИО**

Но говорю же вам, синьоры, что я совершенно не понимаю вас. Все, что вы говорите мне, для меня неразрешимая загадка.

**ИМПРЕСАРИО** (Яростно.)

А, теперь я понимаю. Теперь я понимаю вас, синьор Джилио. Я прекрасно понимаю вас. Этот проклятый сатана-портной поймал вас в свои сети и предложил вам лучшие условия. Да-да, вы уже ангажированы, да. Но только... ха-ха-ха... вы скоро раскаетесь, да будет уже поздно.

**ДЖИЛИО** (Встаем.)

Прошу вас, прошу вас, любезный синьор, не горячитесь. Я начинаю теперь понимать происшедшее недоразумение. Не правда ли, вы приняли меня за некоего артиста по имени Джилио Фава? Я слышал, что он прежде блистал в Риме и слыл за прекрасного актера, хотя, в сущности, был надутым фигляром.

**АББАТ И ИМПРЕСАРИО**

Что-о-о? (Стоят, вытаращив на него глаза.)

**ДЖИЛИО**

Очевидно, господа, вы не были эти дни в Риме, иначе бы знали то, о чем говорит весь Рим. Этот трагик Джилио Фава, которого вы ищете, был вчера на Корсо заколот на дуэли.

**АББАТ**

Прекрасно, прекрасно, великолепно... Так это знаменитого трагика Джилио Фаву заколол какой-то глупый и безобразный урод?.. Да, но вы, любезный синьор, очевидно, чужестранец и незнакомы с шутками нашего карнавала. Иначе вы знали бы, что на руках людей, поднявших и унесших мнимый труп, была только модель актера, сделанная из палки и картона.

**ДЖИЛИО**

Я не знаю, был ли Джилио Фава из мяса и костей, как другие люди, или только из картона. Но несомненно, что при вскрытии его трупа он оказался набитым ролями некоего бесталанного писаки, аббата Кьяри.

**ПОСЕТИТЕЛИ ОСТЕРИИ**

Ха-ха-ха! Браво! (Все хохочут до упада.)

**ДЖИЛИО**

Ну да, и врачи признали, что удар меча оказался смертельным только вследствие полнейшего расстройства желудка от этой неудобоваримой пищи.

**ПОСЕТИТЕЛИ**

Ха-ха-ха! Браво!

**АББАТ** (Оломнившись от неожиданности.)

Ага. Так вот как?.. Так это вы мне устроили скандал на Корсо? Да еще и здесь хотите выставить меня на посмешище? Но нет, я не позволю вам. Я еще с вами посчитаюсь...

**ИМПРЕСАРИО**

Неблагодарный щенок! (Бросаются оба с кулаками на Джилио.)

**ХУДОЖНИКИ**

Мы не позволим обидеть этого бедного молодого человека. (Вышвыривают их из беседки, и они вылетают на улицу мимо входящего как раз в это время Челионати.)

## Явление IV

Те же и ЧЕЛИОНАТИ

**ЧЕЛИОНАТИ**

Счастливого пути, синьоры. (Снимает шляпу и кланяется им вслед.)

**ДЖИЛИО** (Подходя к Челионати.)

Как жаль, что вы не пришли раньше, милейший синьор Челионати. Вы освободили бы меня от приставаний этих двух несносных господ. Представьте себе, они приняли меня за актера Джилио Фава, которого я вчера... Ну да, ведь вы это уже знаете... Да, я убил его во время моего несчастного припадка. Скажите мне, пожалуйста, неужели я так похож на этого актера?

**ЧЕЛИОНАТИ**

Не беспокойтесь. Вы действительно похожи на него. И вот отчего вам было так трудно убрать со своего пути этого ничтожного двойника. Что же касается аббата Кьяри, то положитесь на меня. Нет ничего легче, как поссорить драматурга с театральным директором. Они растерзают друг друга, как два

льва, от которых после боя ничего не осталось, кроме двух хвостов. Они съедят друг друга без остатка.

**ДЖИЛИО**

Да-да, я буду вам очень обязан. А пока до свидания, любезный синьор Челионати.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Весь к вашим услугам, принц. (Почтительно провожает его к выходу.)

**ХУДОЖНИКИ**

Принц?.. Принц?

**ДЖИЛИО** (Оборачивается к ним.)

Случай открыл вам мою тайну. Да, господа, я действительно принц. И потом несчастный принц, так как я давно и напрасно стремлюсь к тому высокому и прекрасному, к чему я предназначен судьбой. Но срок моих испытаний уже подходит к концу. Я торжественно приглашаю вас, господа, посетить меня в моей резиденции.

**ХУДОЖНИКИ** (Отвечают почтительным поклоном.)

**ДЖИЛИО**

О дне и месте будет объявлено особыми афишами. Я думаю, что вы проведете там время не скучно. Пока же желаю вам всего хорошего. (Выходит.)

**ВТОРОЙ ХУДОЖНИК**

Что вы на это скажете, господа?

**ПЕРВЫЙ ХУДОЖНИК**

Мне представляется, что пестрый карнавальный кавардак захватил всех нас в свой безумный водоворот. Уже нет возможности разобрать, где правда, где игра, где актер, где принц. Все перепуталось и смешалось... Но наденьте маски и идем. Я думаю, что дурацкий Бригелла, затеявший вчера поединок, сегодня появится опять и снова станет выкидывать свои штуки. (Выходят на площадь, куда в это время начинают стекаться маски.)

## Явление V

Карнавал

## Явление VI

ДЖИЛИО

**ДЖИЛИО** (Входит в своем маскарадном костюме. Жалобным голосом.)

Где она? Где моя жизнь? Если я не найду ее, то проткну свое тело деревянным ножом. О, затем ли Челионати вырвал у меня мой лучший клык? Затем ли я бегал за самим собой, разыскивая по всему Риму самого себя? Для того ли, наконец, я отыскал себя, чтобы потерять ее? Люди!.. Кто из вас знает, куда скрылась моя принцесса? Откройте рты и скажите или бегите к прекрасной и объявите ей, что вернейший из ее рыцарей умирает здесь от тоски по ней. (Маски кругом хохочут.)





## **ПЕРВЫЙ ХУДОЖНИК**

Ну что? Разве я был неправ, ожидая новых чудацеств этого прекрасного комика?

## **ОДНА ИЗ МАСОК**

Безумный принц, неужели вы думаете, что принцесса должна сама выйти вам навстречу?

## **ДЖИЛИО**

Даже если и не выйдет, то я все-таки найду ее. О, я найду ее или проткну себя насеквоздь моим верным деревянным мечом.

## **Явление VII**

Те же и ЖЕНСКАЯ МАСКА В КРАСИВОМ НАРЯДЕ

## **МАСКА**

(Страшется обратить на себя внимание Джилио. Наконец, она сталкивается с ним на проследиуме.)

Ах, это вы, принц? Я вас сейчас же узнала, так как вас выдала величавая походка и одежда, достойная вашего звания. Но скажите, принц, зачем вы меня избегаете? Разве вы не узнаете во мне вашу жизнь и вашу надежду?

## **ДЖИЛИО** (Вежливо.)

Я, право, не знаю, кто вы, прекрасная дама? Или, вернее, не смею угадывать. На моих глазах принцессы превращались в швей, комедианты — в картонные фигуры, а принцы в актеров. И потому я решился не щадить больше иллюзий и фантазий, но безжалостно уничтожать их при встрече.

## **МАСКА**

Так начните же, сударь, с себя, так как вы — не что иное, как иллюзия. Но нет, ты ведь знаешь, какая принцесса тебя любит, и разве ты не поклялся быть моим рыцарем?

## **ДЖИЛИО**

Смотрите: я опустил знак моего рыцарства и снял перья со своего шлема. (Снимает с головы свой колпак и вырывает из него петушиные перья.) Я отказываюсь служить дамам, потому что все они платят неблагодарностью и изменой.

## **МАСКА**

Что вы говорите? Вы с ума сошли?

## **ДЖИЛИО**

Сияйте на меня бриллиантом, сверкающим на вашем челе, вейте на меня перьями своей шляпы — я устою перед вашими чарами. Я все-таки остаюсь при том, что мне изменила моя милая, а принцесса Мечта бегает за жалким комедиантом.

## **МАСКА**

Вы забываетесь, принц. И, если вы осмеливаетесь говорить со мной подобным тоном, то я скажу вам, что жалкий актер мне кажется все-таки достойнее вас. Идите же к вашей швее и возведите ее на ваш трон, которого вам негде поставить. (Гордо удаляется, уронив белое страусовое перо.)

**ДЖИЛИО** (*Шипит ей вслед.*)

Гордая... Неверная... Так-то ты платишь мне за мою любовь? (*Поднимает перо.*)

Но вот я поднимаю от тебя залог (*Накалывает перо на колпак.*)

## Явление VIII

НЕАПОЛИТАНЕЦ и ДЕВУШКА С ТАМБУРИНОМ

**ДЕВУШКА** (*Танцуя.*)

О, синьор, не хотите протанцевать со мной прекрасный неаполитанский танец?

**ДЖИЛИО**

О, божественное создание, царица красоты и грации! Благословляю день,  
в который глаза мои узрели вас... Весь к вашим услугам, синьора. (*Подает ей  
руку, и они танцуют под игру и пение неаполитанцев.*)

**Неаполитана**

Пойте, струны, тките, струны,  
Звонких песен светлый сон:  
Все сомненья, все томленья  
Он уносит, светлый сон,  
Светлый сон.  
О, влеки нас, о, зови нас  
В мир прекрасный, в даль небес,  
Светлой грезой обмани нас,  
Песня, светлый дар небес,  
Дар небес.  
Громче, громче, звонче, звонче,  
Струнный рокот к нам лети:  
В час ненастья песнью счастья  
И участья к нам лети,  
К нам лети.

(*Темп танца становится быстрее и быстрее. Голова у Джилио кружится, он шатается  
и падает в объятия Челионати, подскочившего к нему. Неаполитанец с девушкой, танцуя,  
удаляются.*)

**ДЖИЛИО** (*Думая, что сжимает девушку.*)

Божественная. Прелестная. Наконец-то сжимаю тебя в своих объятиях.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Увы, принц, это всего только я.

**ДЖИЛИО**

Ах, это вы, добрейший синьор Челионати? Но как вы здесь очутились? Мне  
казалось, что я танцевал с прелестнейшей девушкой.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Не понимаю, принц, как вы можете поддаваться такому грубому обману.  
Хорошо еще, что я случайно здесь и принял вас в свои объятия как раз в ту  
минуту, когда эта низкая обманщица хотела увести вас отсюда.

**ДЖИЛИО**

Очень вам признателен, милейший синьор. Но я не понимаю, о каком вы говорите обмане? Я лишь жалею, что несчастное головокружение помешало мне окончить танец с прелестнейшей из принцесс.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Что вы говорите? Неужели вы думаете, что танцевали с принцессой? Нет, в том-то и заключался грубый обман, что вам во время танца подсунули особу низкого звания.

**ДЖИЛИО**

Не может быть, чтобы меня так обманули.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Да-да, и самым недостойным образом.

**ДЖИЛИО**

Но, скажите: с кем же я тогда танцевал?

**ЧЕЛИОНАТИ**

Так узнайте же, принц, что это была не кто иная, как некая бедная швея по имени Гиацинта Соарди.

**ДЖИЛИО**

Может ли это быть?.. Но мне казалось, что в эту девушку влюблен один жалкий бедняк, комедиант по имени Джилио Фава.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Совершенно верно. Но вообразите: за этим-то жалким комедиантом бегает принцесса Брамбilla. И вот для того-то и подсовывают вам эту швею, чтобы вы влюбились, отвлекли бы ее от театрального героя.

**ДЖИЛИО**

Какая мысль! Какая дерзкая мысль!.. Но после этого я ничего не понимаю. Однако поверьте, дорогой Челионати, я разрублю все злые чары и уничтожу этого несчастного, который осмелился встать между мной и принцессой.

**ЧЕЛИОНАТИ** (С лукавой улыбкой.)

Сделайте это, принц, и как можно скорее. Однако позвольте проводить вас в ваш дворец.

**ДЖИЛИО**

Да, будьте добры проводить меня. Однако я должен признаться, что танец с мнимой принцессой так утомил меня, что я нахожусь точно в каком-то тумане и не представляю себе, где в нашем добром Риме находится мой дворец.

**ЧЕЛИОНАТИ** (С почтительным поклоном.)

Идемте со мной, мой благородный принц. (Ведет его под руку ко дворцу Пистойя.)  
Вот ваш дворец.

**ДЖИЛИО** (Остановившись.)

Если это мой дворец, в чем я нимало не сомневаюсь, то у меня там очень странные придворные. Они ведут себя там, в чудных залах, так, как будто дворец принадлежит не мне, а им. Дерзкие женщины принимают там высоко-поставленных и умных людей за глупых пестрых птиц. И, спаси меня Бог, мне кажется даже, что это случилось со мной, хозяином этого прекрасного дома.

Мне кажется, что меня самого сажали здесь в гадкую клетку, из которой я никак не мог вырваться. Если это вам все равно, добрый мой друг, то я предположил бы, чтобы мой дворец находился где-нибудь в другом месте.

**ЧЕЛИОНАТИ**

Ваш дворец, принц, не может находиться ни в каком другом месте. Вы должны только припомнить, что все происходящее с вами сегодня не есть настоящая действительность. Все это только игра фантазии, вымышленное каприччио, зародившееся в кулисах театра, создавшего нас с вами. Поэтому и странный народ, расположившийся там наверху, ничего вам не сделает, так как они такая же иллюзия, как и мы с вами. Идемте же смело, принц.

**ДЖИЛИО**

Но скажите, пожалуйста, разве не сюда приехала принцесса Мечта?

**ЧЕЛИОНАТИ**

Да, конечно. Но это не мешает дворцу оставаться вашим.

## Явление IX

**ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА**

(Отворяются настежь двери дворца, и из них выходит принцесса Мечта в сверкающей диадеме, белом шелковом платье и в полумаске. В сопровождении свиты из девушек в белом она медленно сходит по ступеням навстречу Джилио и протягивает к нему руки.)

**ДЖИЛИО**

О, божественная Мечта! Тебя я искал всю жизнь и нигде не находил. По тебе истосковалась моя душа, и я был подобен принцу, лишенному наследства. Но ты явилась, и я твой. (Преклоняется перед ней на колени.) Я твой навсегда. Взгляни на это белое знамя на моем шлеме: я водрузил его в знак того, что отдаюсь тебе, небесное существо, всецело и навсегда.

**ПРИНЦЕССА**

Да, ты мой. Ты должен был отдаваться мне, потому что я — твоя Мечта. И еще потому, что ты, лишенный отечества на холодной и чужой земле, нашел его во мне. Ты был принцем без княжества, но теперь ты его имеешь. Поклянись же в вечной верности мне.

**ДЖИЛИО** (Поднимая руку.)

Клянусь.

**ПРИНЦЕССА** (Подает ему руку.)

Встань и войди в светлое царство Мечты. (Медленно поднимаются по ступеням дворца.)

## Явление X

Те же и ВОЛШЕБНИК РУФФИАМОНТЕ

**РУФФИАМОНТЕ**

(Выходит им навстречу из дверей. За ним два негра несут большое круглое зеркало, потом высыпают мавры, арапочки с фонарями и закутанные с птичьими головами музыканты и спускаются по обеим сторонам подъезда.)

Остановитесь, дети мои. Чтобы войти в это светлое царство Мечты и свободного творчества, надо сначала познать самого себя. В каждом жизненном явлении есть кажущаяся видимая внешность и невидимая истинная сущность. Так орех имеет скорлупу и зерно. Орех можно разбить, и это легко. Познать же себя очень трудно, и это дано немногим. Но у меня есть волшебное зеркало, которое показывает человеку его настоящее лицо, открывает ему его истинную сущность. Вот оно. Снимите же маски и посмотрите в него.

ДЖИЛИО и ГИАЦИНТА (*Снимают маски и смотрят в зеркало.*)

**ДЖИЛИО** (*Вскрикивает радостно.*)

Гиацинта!

**ГИАЦИНТА**

Джилио!

**ДЖИЛИО**

О моя прекрасная мечта, моя принцесса!

**ГИАЦИНТА**

О мой принц! (*Радостно смотрят друг на друга. Потом бросаются друг другу в объятия.*)

*Музыка играет марш, мавры кричат: «Брам, буре, биль, Аламонза, Кикибуффа, зон, тон».)*

**РУФФИАМОНТЕ**

Дети мои, теперь вы нашли себя и нашли друг друга, так как, в конце концов, вы и есть тот принц и та принцесса, которых так долго и так тщетно искали ваши души. В жизненной сутолоке вы не узнавали друг друга, но, поднявшись в светлые выси Мечты, вы увидели свое истинное лицо — и нашли один другого. Войдите же в вечное царство Мечты и постараитесь, чтобы дух ваш всегда пребывал там.

(Джилио, Гиацинта, Руффиамонте и Челионати в сопровождении негров с зеркалами и девушек удаляются во дворец. Мавры с обнаженными саблями пускаются в дикий пляс.)

## Явление XI

Танец фонарей

Из боковых улиц вливаются на площадь толпы масок. Начинается общий танец фонарей...

Занавес

## КАРТИНА ВОСЬМАЯ

Комната, скромно, но уютно убранная.

## Явление I

БЕАТРИЧЕ (*Одна.*)

**БЕАТРИЧЕ**

Пора уж накрывать на стол. Скоро придут мои дети и, наверно, приведут с собой доброго маэстро Бескапи. (*Подходит к открытому окну.*) Вон уже народ

идет из театров. Надо шить... (Хлопочет около стола.) Как это мило было со стороны синьора Бескапи, что он сделал нам на новоселье квартирку. Да, теперь уже навсегда ушла от нас бедность. Правду говоря, и господа мои дают ему порядочный доход.

## Явление II

БЕАТРИЧЕ, ДЖИЛИО и ГИАЦИНТА

**ДЖИЛИО** (Входя.)

Дай мне обнять тебя, моя дорогая. (Обнимает и целует ее.) Милая, как ты сегодня хорошо играла.

**ГИАЦИНТА**

А ты, вероятно, плохо? О, Джилио, ведь только тобой наш театр и славится.

**ДЖИЛИО**

Так же, как и тобой. Ах, как ты была сегодня хороша.

**ГИАЦИНТА**

А ты?.. С какою страстью ты играл... Ты ведь и не заметил, что целые полчаса мы свободно импровизировали свою главную сцену. Публика просто сошла с ума от восторга, когда мы окончили.

**ДЖИЛИО**

Да, тем-то и хорош наш театр, что он дает простор творчеству актера... Но милая Гиацинта, если я играю хорошо, то это оттого, что ты — мое вдохновение. Каждый раз, когда ты играешь Коломбину, а я — Арлекина, я испытываю истинное наслаждение. Я точно загораюсь внутренним огнем, и тогда из меня брызжут, точно фейерверк, искры юмора и шуток. И все это делаешь ты, моя милая волшебница. (Целует ее.)

**ГИАЦИНТА**

Постой, а ты забыл уже, каких чудовищных принцев разыгрывал ты раньше в плачевых трагедиях достопочтенного аббата Кьяри? Ха-ха-ха!

**ДЖИЛИО** (Грозит ей пальцем.)

Ради Бога, не напоминай мне об этом времени... Я тогда был глупым надутым петухом, слепцом, не видящим света... Но зато я и отомстил этому бедному аббату, высмеяв его во время карнавала на Корсо...

[Часть страницы с текстом утрачена.]

## Явление III

ДЖИЛИО, ГИАЦИНТА, КНЯЗЬ и БЕСКАПИ

**КНЯЗЬ**

Простите, дорогое дитя мое, что я явился сюда. ... Маэстро Бескапи сказал мне, что у [вас] торжество [в честь годовщины вашей свадьбы], и мне захотелось принести вам мои поздравления.

**ГИАЦИНТА**

Я не знаю, как благодарить вас. Мы так счастливы принять вашу светлость в нашем скромном жилище.





**КНЯЗЬ**

Ах, дитя мое, что значит скромность? Дворец — все это только видимость, все это декорация. Ибо дворец [может] стать для нас тюрьмою, а лачуга раем. Свое же счастье и радость носим мы в себе самих. Но из всех благ самое дорогое — молодость, юность, свежесть, а ими вы обладаете в полной мере. Желаю же вам в эту радостную годовщину сохранить как можно долее свежесть и ясность ваших душ.

**ГИАЦИНТА** (Приседая.)

Благодарю вас, князь...

[Страница оборвана, далее текст реконструирован в соответствии с текстом Гофмана.]

**КНЯЗЬ**

А мне позвольте пожелать вам побольше фантазии, без которой юмор не сможет подняться на своих крыльях, но и без юмора фантазию носило бы из стороны в сторону. В маленьком театральном мирке мне нужно было найти двух людей, не только одушевленных юмором и окрыленных фантазией, но и способных посмотреть на себя со стороны, увидеть себя, словно в зеркале. Вы сами знаете, сколько мне пришлось с вами повозиться. И что, если бы мне не удалось открыть вас в вашем одеянии героя...

**БЕСКАПИ** (Входя и прерывая князя.)

Да, в пестрой куртке героя! Но при виде этой парочки вам не мешало бы вспомнить хоть немного и про меня — как я помогал вам в вашей затее.

**КНЯЗЬ**

Действительно. Так как вы были сами по себе мне интересны как портной, не только шьющий фантастические костюмы, но и желающий, чтобы их носили странные люди, я воспользовался вашей помощью и сделал вас директором театра, где царствуют юмор и веселая насмешка.

**БЕСКАПИ**

Я всегда казался себе человеком, который старается не испортить вещи во время кроя. Так же и с пьесой — нужно бережно обращаться с формой и стилем.

**КНЯЗЬ**

Отлично сказано! А теперь к столу!

(Пока гости разговаривали, ГИАЦИНТА убрала стол цветами, а старое кресло накрыла цветными шальми, превратив его в трон, и усадила в него КНЯЗЯ, остальные расселись вокруг стола. Вошли МАСКИ и МУЗЫКАНТЫ.)

## ЭПИЛОГ

(автор — Павел Антокольский)

Мы выброшены вихрем карнавальным  
На гребень мировой волны.  
Согбенные под скарбом театральным,  
Навек бездомны и вольны.

Мы начинаем факельное шествие  
Из камерного зала в мир.  
Кто подарил нам это сумасшествие?  
Тут ни при чем и сам Шекспир.

Пусть Гофман — немец, Кальдерон — испанец.  
Нас учит музыка сама.  
Все на земле — вихрем растущий танец.  
Все на земле — сойдет с ума.

Тарантул тарантеллы жалил в губы  
Направо и налево всех.  
Был Джильо Фава превращен сугубо  
Укусом тарантеллы в смех.

Мы все актеры — колдуны такие.  
Наш дом не крепче корабля,  
Москва, Нью-Йорк, Флоренция, Токио —  
Для нас отцовская земля.

Каприччо кончено. Друзья, до завтра!  
Кто знает путь и кто умен,  
Построит в пестрой тесноте Театра  
Безмерный карнавал времен.

## КАТАЛОГ

### Эскизы декораций и костюмов Г.Б. Якулова и фотография из собрания Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина

I-я стр. обложки

#### ЭСКИЗ МУЖСКОГО КОСТЮМА. КАПИТАН

Калька, бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь  
 $18,5 \times 22,4$ . КП 238272/572

Форзац

#### ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ. ДВОРЕЦ ПИСТОЙЯ

Бумага, графитный карандаш.  $34,5 \times 52$ . I. КП 238272/596

C. 2

#### ЭСКИЗ КОСТЮМА

Калька, графитный карандаш, акварель, белила.  $23,6 \times 18,6$   
КП 238272/567

C. 16, 24

#### ЭСКИЗ КОСТЮМОВ

Калька, картон, графитный карандаш, акварель, гуашь,  
белила.  $38 \times 53,9$ . КП 238272/604

C. 20

#### ЭСКИЗ МУЖСКОГО КОСТЮМА

Калька на бумаге, графитный карандаш, акварель, белила  
 $19,7 \times 15$  калька,  $21,4 \times 17,5$  подложка. КП 238272/577

C. 56

#### ЭСКИЗ МУЖСКОГО КОСТЮМА

Калька на бумаге, акварель, белила.  $21,4 \times 8,9$  калька  
 $25,9 \times 12,5$  подложка. КП 238272/399

C. 58–59

#### ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ

Калька, картон, графитный карандаш, акварель, гуашь,  
белила.  $43 \times 62,2$ . КП 238272/606

C. 60

#### ЭСКИЗ. НЕГРИТЕНОК ВЕРХОМ НА СТРАУСЕ

Калька на бумаге, микалент, тушь, акварель.  $24,9 \times 19,4$  калька  
 $25,2 \times 19,7$  и  $29,1 \times 21,1$  подложка. КП 238272/575

C. 63

#### ЭСКИЗ ГРИМОВ

Картон, графитный карандаш, гуашь, белила.  $34,4 \times 53,4$   
КП 298272

C. 65

#### ЭСКИЗ МУЖСКОГО КОСТЮМА

Калька, графитный карандаш, акварель, белила.  $26 \times 22,1$   
КП 238272/566

C. 66

#### ЭСКИЗ МУЖСКОГО КОСТЮМА. АРЛЕКИН

Калька, бумага, графитный карандаш, акварель, белила  
 $25,8 \times 19,7$ . КП 238272/570

C. 74

#### ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ. ЭСТРАДА ФОКУСНИКА

Бумага, графитный карандаш, акварель, белила, бронзовая  
краска, серебряная краска.  $21,8 \times 29,9$ . КП 238272/586

C. 78

#### ЭСКИЗ МУЖСКОГО КОСТЮМА. АРЛЕКИН

Калька, графитный карандаш, акварель, белила.  $31 \times 20,5$   
КП 238272/571

C. 82, II4, 4-я стр. обложки

#### ЭСКИЗ КОСТЮМОВ. Фрагменты

Калька, бумага, акварель, гуашь, белила.  $29,6 \times 35,6$   
КП 238272/602

C. 85

#### ЭСКИЗ КОСТЮМОВ

Калька, картон, акварель, гуашь, белила.  $45,7 \times 31,8$  калька  
 $50,5 \times 33,8$  картон. КП 238272/588

C. 91

#### ЭСКИЗ КОСТЮМОВ

Калька, картон, тушь, перо, акварель.  $22,9 \times 48,2$   
КП 238272/584

C. 97

#### ЭСКИЗ ДЕТАЛИ ДЕКОРАЦИИ

Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь.  $36,6 \times 45,7$   
КП 238272/581

- C. 98**  
**ЭСКИЗ ДЕТАЛИ ДЕКОРАЦИИ**  
Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь. 36,6 × 45,6  
КП 238272/582
- C. 101**  
**ЭСКИЗ МУЖСКОГО КОСТЮМА**  
Калька, микалент, графитный карандаш, акварель, белила  
30,8 × 18,3. КП 238272/591
- C. 106**  
**ЭСКИЗ МУЖСКИХ КОСТЮМОВ**  
Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь. 47,9 × 30,8  
КП 238272/580
- C. 110–III**  
**ЭСКИЗ КОСТЮМОВ**  
Калька, бумага, картон, графитный карандаш, акварель,  
гуашь, белила. 37,2 × 64,7. КП 238272/603
- C. 125**  
**ЭСКИЗ ЗАНАВЕСА**  
Бумага, графитный карандаш, акварель, бронзовая краска  
30,5 × 48,3. КП 238272/583
- C. 130–I3I**  
**ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ**  
Бумага, картон, графитный карандаш, акварель. 30,7 × 47  
основа, 40,5 × 53,3 паспарту. КП 238272/633
- Нахзац  
**ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ**  
Бежевая бумага, графитный карандаш. 66,5 × 75,7  
КП 238272/592
- C. 30–3I**  
Тайров дома. 1930-е  
Фотография. Инв. НВ 2228/2
- Фотографии и документы из собрания  
Российского государственного архива  
литературы и искусства**
- C. 32, 37, 38, 92–93, I20–I2I, I38–I39**  
Сцены из спектакля «Принцесса Брамбилья». 1920  
Фотографии. Ф. 2328. Оп. I. Ед. хр. 378. Л. I–3, 9
- C. 2I–29**  
Э.Т.А.Гофман. «О короле Офиохе и королеве Лириис  
Каприччио в духе Калло». Рукопись  
Ф. 613. Оп. I. Ед. хр. 6123
- C. 56**  
Программа к спектаклю «Принцесса Брамбилья». 1920  
Ф. 2328. Оп. I. Ед. хр. 376. Л. 5
- C. 62–I40**  
Машинописный текст спектакля «Принцесса Брамбилья»  
Ф. 2030. Оп. I. Ед. хр. 250. Л. I–70
- C. I4I**  
Записка П. Антокольского А. Таирову  
РГАЛИ. Ф. 2406. Оп. I. Ед. хр. 30
- Фотографии из собрания Российской  
государственной библиотеки искусств**
- C. 48–49**  
Труппа камерного театра на премьере спектакля  
«Принцесса Брамбилья». Фотография. Инв. № 62797/5
- C. 7I**  
Принцесса Брамбилья — А. Миклашевская  
Фотография. Инв. № 38566/4
- C. 86**  
Жонглер — А. Курганов. Фотография. Инв. № 38560/8
- C. 94**  
Карнавальные маски — Л. Гордон, А. Масленников, П. Воронков  
Фотография. Инв. № 38566/14
- C. I02**  
Маски карнавала — Н. Луканина, Е. Гейман  
Фотография. Инв. № 38568/12
- C. II3**  
Персонажи из пантомимы — Д. Павлова, Н. Быков, Н. Горина  
Фотография. Инв. № 38566/13
- C. I22**  
Джилио Фава — Л. Фенин. Фотография. Инв. № 38568/5
- Эскиз Г.Б. Якулова из собрания Фонда AVC Charity**
- C. 52**  
Эскиз костюмов дикарей к спектаклю «Красавица с острова  
Люлю» театра-студии под руководством Р. Симонова. 1928 г.  
Бумага, графитный карандаш, перо, чернила, акварель. 17 × 25,8
- А также**
- C. I2, I3**  
Джузеppe Арчимбольдо. Времена года. Головы, составленные  
из сезонных плодов. Около 1580–1620  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- C. 5, I7, нахзац**  
Георгий Якулов. Наброски  
Из кн.: Аладжалов С.И. Георгий Якулов. Ереван, 1971



Книга выпущена при поддержке  
Фонда AVC Charity

Материалы предоставили:



Государственный центральный  
театральный музей имени А.А. Бахрушина



Российский государственный архив литературы  
и искусства



Российская государственная библиотека искусств

**Принцесса Брамбilla.** Капричио Камерного театра по сказке  
**П76** Эрнста Теодора Амадея Гофмана в постановке Александра Таирова /  
А. Таиров, художник Г.Б. Якулов. — М.: Арт Волхонка, 2018. —  
144 с.: ил. — (Истории для театра).  
ISBN 978-5-906848-53-6

«Принцесса Брамбilla» — одна из эпохальных постановок Камерного театра Александра Таирова. Великий режиссер привлек к ней целую плеяду выдающихся имен. Важное место среди них принадлежит Георгию Якулову, чьи фантастически красивые эскизы костюмов и декораций стали, наряду с работами Джузеппе Арчимбольдо и Жака Калло, иллюстрациями в настоящей книге. Издание адресовано любителям театра и всем интересующимся историей отечественного искусства.

УДК 82-252+792.03  
ББК 83.8-6(4)

© ООО «ИД Арт Волхонка», 2018  
© Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, 2018  
© Российский государственный архив литературы и искусства, 2018  
© Российская государственная библиотека искусств, 2018

Директор издательства И.С. Лебедева  
Составление, дизайн-макет: О.В. Золотухина  
Редактор Е.С. Борисова  
Корректор О.Е. Тимошенко, Н.М. Шешеня  
Верстка: С.В. Силиванов  
Обработка изображений: М.Е. Гудков

Издательский дом «Арт Волхонка»  
121069, Москва, ул. Поварская, д. II, стр. I  
Тел.: +7 (499) 703 41 02  
E-mail: artvolkhonka.zakaz@gmail.com  
www.art-volkhonka.ru  
Отдел реализации: +7 (495) 644 50 02

Подписано в печать 15. II. 2017. Формат 60x90/8.  
Бумага мелованная. Печать офсетная.  
Гарнитура Humanist 52I BT. Усл. печ. л. 9.

Отпечатано в соответствии  
с предоставленными материалами  
в ООО «ИПК Парето-Принт»,  
170546, Тверская область,  
Промышленная зона Боровлево-I,  
комплекс № 3А, [www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru).  
Заказ № 6520/17



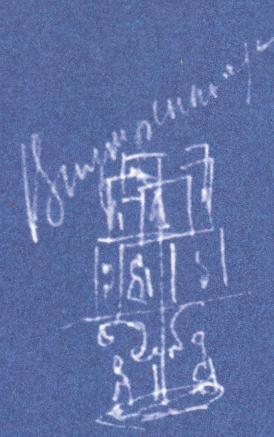
12+

9 785906 848536



Головокружительная смена красок, феерическая  
сложность конструкции замечательного художника  
Якулова, карнавальные костюмы, маски — все это спорило  
с удивительной изобретательностью мизансцен Тайрова,  
с блеском актерского исполнения... А благородная  
и тонкая живопись Якулова явила совершенно необычную  
картину карнавала. В бешеном водовороте движений  
удивление и восторг вызывала не яркость красок, а целая  
гамма тончайших нюансов...

Алиса Коонен. Страницы жизни. М., 1985



1. C. 1800  
2. C. 1800  
3. C. 1800  
4. C. 1800  
5. C. 1800  
6. C. 1800  
7. C. 1800  
8. C. 1800  
9. C. 1800  
10. C. 1800

11. C. 1800  
12. C. 1800  
13. C. 1800  
14. C. 1800  
15. C. 1800  
16. C. 1800  
17. C. 1800  
18. C. 1800  
19. C. 1800  
20. C. 1800



Постановку «Принцессы Брамбиллы» по сказке Гофмана в Камерном театре Александр Таиров назвал «капричио» — каприз, фантазия. Этот спектакль, полный чудес и превращений, стал сенсацией в голодной и холодной Москве 1920 года. Пиршество красок в декорациях и костюмах Георгия Якулова, динамика действия и необыкновенное мастерство актеров ошеломляли зрителей. Сбывающаяся мечта великого режиссера о зрелище, соединяющем на сцене возможности всех искусств — музыки и живописи, слова и танца, пантомимы и акробатики, — подняла уровень театрального мастерства на новую высоту и навсегда вошла в историю. В книге впервые опубликована переработанная Таировым пьеса Гофмана, включая не вошедшую в спектакль сказку о печальном короле и смеющейся королеве. Иллюстрациями служат эскизы Г. Якулова, а также фотографии сцен спектакля и главных действующих лиц.

