

516751
ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА



КАРЛО ГОЛЬДОНИ

ТОМ ПЕРВЫЙ

КОМЕДИИ



99
—
9



ПЕТЕРБУРГ
MCMXXII





99
—
9

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ИТАЛИЯ

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

КАРЛО ГОЛЬДОНИ

CARLO GOLDONI,

— 1707—1793 —

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
А. А. ВОЛЫНСКОГО



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

КАРЛО ГОЛЬДОНИ

В164 51

ТОМ ПЕРВЫЙ

КОМЕДИИ

ПЕРЕВОД И. В. И А. В.
АМФИТЕАТРОВЫХ,
С ПРЕДИСЛОВИЕМ И
ПРИМЕЧАНИЯМИ А. В.
АМФИТЕАТРОВА

99
9



ПЕТЕРБУРГ МСМХХII



788049 V V

КОМЕДИИ

I. КОМИЧЕСКИЙ ТЕАТР
II. БАБЫ СПЛЕТНИ
III. ЛЮБОПЫТНЫЕ

РЦ.

Печ. 2500 экз.

Зак. № 1125.

26-я Государственная типография, Петроград, Измайловский пр. 29.

КАРЛО ГОЛЬДОНИ.

Критико-биографический очерк.

1.

Имя Карло Гольдони принадлежит к числу самых блестящих и влиятельных в истории комедийной литературы всего мира и, несомненно, является самым блестящим и влиятельным в этой области—для Италии. Уже полтораста лет тому назад, еще при жизни комедиографа, Италия нарекла его „первым комическим автором“ („протокомико“): титул, который античные Афины дали своему Аристофану. И по качеству, и по энергии влияния своих произведений, Гольдони вполне заслуженно разделяет с Аристофаном эту славу. Другой вопрос—в праве ли был бы он принять также и титул „гения“, которым потомство увенчало Аристофана.

Если гениальность автора определяется оригинальным новшеством, вносимым в искусство и производящим в нем полный и плодотворный переворот, то Гольдони имеет эту заслугу, а, следовательно, и право быть увенчанным, соответственно ее бесспорному историческому успеху и влиянию, длящемуся даже до настоящего времени, с распространением на литературу и театр всех цивилизованных народов. Но, в то же время, нельзя не признать, что гордое, мощное, демоническое имя „гения“ ужасно не идет к интимной, любезной, беспритязательной фигуре веселого и покладистого мещанина, каким прожил Гольдони свой весьма долгий век,—довольно пестрый по изобилию житейских перемен и приключений, но неизменный во всех обстоятельствах по добродушно-философическому настроению переживавшего их человека,—самого типичного венецианского обывателя, какого когда-либо порождает город лагун и каналов.

„Гольдони,—пишет в начале прошлого века известный историк южных литератур, де Сисмонди,—в настоящее время, в

глазах итальянцев, единственный король комической сцены; его пьесы, будучи в полном внутреннем сочувствии с нравами и характером народа, для которого они предназначены, всегда принимаются восторженно. Тысячу раз слышал я, как, во время их представлений, во всех уголках театра звучит, повторяясь, восклицание:—Великий Гольдони! хотя, по существу их выдающегося достоинства, состоящему из естественности, верности быту и веселости, они никак не относятся к тому типу творчества, который внушает идею величия или великого гения". (S. de S. II. 383).

Таким образом, оказывается, что некоторая загадочность Гольдони, как литературного явления, заключающаяся в наглядном противоречии его незначительной личности с огромным художественным трудом и переворотом, который он совершил, занимала исследователей уже сто лет тому назад. Продолжает занимать и теперь. Со старинными отрицателями Гольдони (Гоцци, Боретти) или с умалителями его значения (Шлегель, Сисмонди) современная итальянская критика ведет полемику еще с такой же энергией, как в дни, когда создавались апологии Герардо де Росси (1794), Фердинандо Мёнегаци (1822), Доменико Гави. Итальянского критика, особенно, если он венецианец, оскорбляет скептическая попытка заключить Гольдони в число „второстепенных творцов".—Для этого,—протестует Мольменти (1880),—надо не понимать его возвышенной простоты, которая многими принимается за скудость...

Истину, как водится, надо искать по середине двух мнений. И для того, кто хочет познать Гольдони не только с внешней стороны, как мастера театральной занимательности, но желает войти в его внутренний мир, необходимо, прежде всего, хорошо ознакомиться с его родным краем и городом в родном его веке.

Карло Гольдони родился 25 февраля 1707 года, умер в феврале 1793 года, прожив 86 лет—чуть не целое столетие, причем его сознательность и развилась очень рано, и не была у него отнята старческой дряхлостью. Свои блистательные „Мемуары" он писал между 75—80 годами жизни, и лишь последние три года свои он,—напуганный и обездоленный великим пожаром Французской революции,—как говорится, „сдал". Таким образом, можно сказать без преувеличения, что в лице Гольдони мы имеем

свидетеля-очевидца всего XVIII столетия, со всею его славою, великолепием, веселостью, со всеми его новшествами и пережитками, красотой и безобразием, разумностью и нелепостью, роскошью и нищетою,—вплоть до катастрофы, устроившей веку Разума и Веселья решительный судный день. Однако, было бы напрасно ожидать от этого долговечного свидетеля показаний объективно-политического характера.

Хотя и обласканный и прославленный Вольтером, Гольдони не имел никакого отношения к передовым течениям своей эпохи и, видимо, терялся, когда обстоятельства случайно заносили его в их струю. Даже о Вольтере он говорит лишь с благоговением очень признательного человека, облагодетельствованного аттестатом на „сына природы", полученным из рук „царя умов". Культурной связи, духовного общения между ними не чувствуется нисколько. Жан-Жак Руссо напугал Гольдони и насмешил. В комедиях Бомарше Гольдони совершенно прослушал социальную сторону: ему даже и в голову не пришло, что смех Фигаро—предвестник раскатов революционного грома. Равным образом, не приходило ему в голову, что и сам-то он всю жизнь свою только и делал, что подготавливал именно этого Бомарше, и что последний является его учеником, законным наследником. Странички о Бомарше в „Мемуарах" Гольдони являются любопытнейшим свидетельством полного отсутствия в нем общественно-политического чутья. Успех Бомарше он объясняет необычайною добротою парижской публики, которая „аплодирует направляющим ей отдельным местам, не разбираясь в существе сюжета". Примером такой веселой неразборчивости приводится „Женитьба Фигаро". „Эта комедия имела крупнейший успех потому, что автор предпослал заглавию еще подзаголовок „Безумный день" (La Folle Journée). Никто лучше самого г. Бомарше не знает недостатков своей пьесы. Он уже раньше явил доказательства своего дарования в этом роде и, если бы он хотел сделать из Фигаро комедию по всем правилам искусства, он сделал бы ее не хуже всякого другого; но ему хотелось только повеселить публику, чего он и достиг в совершенстве"...

Смутно Гольдони чувствует, однако, по необыкновенным размерам успеха, что дело тут не в одной веселости, а в чем-то более внутреннем и глубоком, но только пожимает плечами, не будучи в состоянии понять. Ну, что касается „Севильского цы-

жюльника",—пожалуй, он еще догадывается: автору суждено было пережить скверный процесс, намеками на который он наполнил свою комедию, обратив ее в род сценического памфлета против своих врагов и судей... Это Гольдони и сам умел делать, и тоже всегда с успехом: публика любит, чтобы театр воспроизводил житейские скандалы. Но—„Женитьба Фигаро“?! Ведь там же „нет никаких сарказмов личного свойства, но сколько угодно их—против всех; никто, однако, не в праве был жаловаться, потому что критика обращалась на пороки и смехотворные явления, которые всюду встречаются,—и, значит, тем хуже для тех, кто себя в них узнает. Знатоки и любители хорошего тона не переставали громко жаловаться на эти комедии, которые, по их мнению, принижали достоинство французского театра; они видели в этих произведениях явление своеобразного фанатизма, который увлекал их соотечественников, и опасались, чтобы недуг не сделался заразительным. Опыт показал противное“... И добродушный Гольдони с удовольствием повествует, как „вредное для вкуса“ влияние Бомарше было чуть ли не парализовано „Кориоланом“ Лагарпа и комедиями де-Бьевра и Виже.

Эти строки восьмидесятилетний Гольдони писал ровно за два года до того, как восставший Фигаро, вдруг, перестав смеяться и утешать публику веселостью, смял себе под ноги всех графов Альмавива, а затем вскоре начал отправлять их на гильотину. Судьба хотела, чтобы катастрофа рикошетом ударила по двум отцам итальянского театра. Революция разорила, одинаково, и свободомыслящего либерала, трагика Альфиери, которого она заставила бежать из Парижа и превратила в яростного контр-революционера; и мирного мещанина-обывателя Гольдони, у которого она отняла пенсию, получавшуюся им с 1764 г. из кабинета короля, в качестве преподавателя итальянского языка принцессам, дочерям Людовика XV. Обнищавший, умирающий с голода, вдобавок окривевший на один глаз, старик теперь не нашел бы Фигаро,—если бы только узнал его в санкулоте,—таким весельчаком, каким тот ему прежде казался.

Судьбою погибавшего Гольдони заинтересовался тогда знаменитый поэт Андре Шенье. Его хлопотами Конвент убедился, что старик-комедиограф потерпел напраслину. Пенсия была восстановлена, но—получать ее пришлось уже покойнику: 86-летний Гольдони умер как раз накануне декрета! Узнав о его смерти, Конвент, вторым декретом, передал пенсию, сократив ее с

4000 франков на 1200, вдове покойного, с возмещением ей также недоплаченных с 1789 года сумм.

В хронологии этих событий биографы Гольдони очень разногласят. Герардини, а за ним Маффеи считают днем смерти Гольдони 8 января 1793 года. Позднейшие—6 февраля 1793 г., каковая дата значится и на памятной доске дома в улице Спасителя, где в Париже обитал и умер Гольдони. Нетвердость даты объясняется, вероятно, большим промежутком времени от дня смерти поэта до выдачи парижским муниципалитетом официального документа о ней. Смерть была засвидетельствована только 17 февраля, а документ получен 19-го, что, по всей вероятности, надо отнести на счет хаотической неурядицы, кипевшей в присутственных местах Парижа в самый грозный из революционных годов.

Но, если этот аполитический драматург-обыватель равнодушно чуждался широких общественных кругозоров, если он не умел заглядывать далеко вперед и не был прозорливцем даже для очень близкого будущего, то, наоборот, он отличался удивительно острым зрением в жизни, шевелившейся вокруг него, хорошо знал ее настоящее и очень уважал и любил ее прошлое. Бытовое наблюдение Гольдони исключительно сильно. И, так как он редко бывает тенденциозен, а когда хочет быть таковым, то наивности его усилий так прозрачно-пусты, что легко отделяются от существа пьесы и нисколько его не затеяют, то комедии Гольдони, помимо своих чисто литературных достоинств, являются еще и неисчерпаемым источником для истории быта, их породившего.

Об А. Н. Островском, имевшем в характере творчества много общего с Гольдони, а в позднейших своих комедиях явившемся прямо таки его учеником и подражателем (например, в „Бешеных деньгах“), известный московский критик и эстетический судья, С. А. Юрьев, заметил однажды:

— Разве Островский написал „Грозу“? Разве он мог написать „Грозу“? „Грозу“ Волга написала.

Нечто подобное мы вправе и даже обязаны сказать и о отдаленном, но прямом предке Островского,—о Карло Гольдони. Лучшая и сильнейшая часть его комедийного наследия—бытовые пьесы на венецианском наречии—часто оказываются до такой степени выше обещаний его личности, что невольно хочется повторить:

— Разве это Гольдони писал? Это Венеция писала.

II.

Писала на закате своей силы и славы, накануне своей смерти, как независимого государства, когда-то столь могущественного и цветущего. Сила была изжита, слава отлетела, могущество быстро таяло на море и суше, от процветания еще сохранились огромные капиталы, которые, однако, не росли, а скорее нетерпеливо торопили владельцев истратить деньги как можно поспешнее и веселее. Никогда еще, может быть, Венеция не была заманчивее и увлекательнее, чем в эту осень своей истории. Вся Европа с любопытством печального восторга следила за агонией удивительного государства, — этой чудесной республики, которая столетиями отстаивала свое бытие от самовластия пап, притязания всех династий Италии и самых могучих государств Старого Света. Вековая борьба истощила и надорвала организм Венеции. Сделалось ходячею фразою, что „царица Адриатики, еще недавно столь могущественная, уже не находила в себе силы ни для чего больше, кроме удовольствия“. Она умирала в смене оргий и страха, ее общество, выхоженное и напудренное по внешности, но развращенное по существу, погрязло в беспутстве, легкомыслии, позорном упадке воли и энергии. Несколько гордых характеров, дюжина-другая возвышенных умов лишь ярче подчеркивали контрастом своим безнадежный декаданс, угнездившийся в завешенных коврами стенах великолепных дворцов, отражавших в зеленоватых водах каналов мраморы свои, в то время еще не тронутые оскудением и разрушением.

Правда, что упадок общества в XVIII веке был замечен не в одной Венеции, но и во всей Италии, охваченной двусторонним недугом изнеженности и невежества. Разложение семьи шло вперед быстрыми шагами, а за ним по пятам следовала и воцарялась на пустом месте капризная и скорее требовательная чем сильная, чувственность. Сильные страсти, которыми пылали люди, отмеченные в хрониках Средних веков и эпохи Возрождения, давно отгорели и погасли. Женщина проводила дни свои за туалетом и в любовных интригах. Муж, хозяин дома, исчезал за толпою прихлебателей и „чичисбеев“. Светская любовь — „галантность“ — вытеснила и разрушила чувство, заменяла душу на мелкие ребяческие страстишки, отняла у ее

движений способность к благородной выдержке. Жило и копошилось, в каком-то резвом бездействии, странное поколение полусвятош, полускептиков, наполовину весельчаков, наполовину скучателей, разочарованных, со всеми плачевными признаками моральной агонии. Национальные обычаи и предания падали и уступали место вторгающимся влияниям иноземных идей и нравов.

Есть писатели, сравнивающие итальянский упадок XVIII века с декадансом античного Рима. Но это сравнение неверно, — не говоря уже о размерах общественно-политического процесса, — даже и в его характере. В Италии XVIII века, — и в частности, в наиболее выразительной, ибо наиболее утонченной, Венеции, — также наблюдалась борьба старых установлений и новых протестующих сил и честолюбий, кипела демагогия, торжествовала продажность, женщины были распутны, патриции безобразничали и нагличали, народ опустил и развратился. Но этот декаданс не имел ни силы, ни откровенного мужества, столь свойственных страшному римскому пороку. Напротив, итальянский XVIII век — царство лицемерия. Уроки иезуитов овладели душою общества. Можно было со спокойною совестью осквернять всю ночь брачное ложе свое каким угодно распутством, лишь бы поутру ночной грешник не пропустил обедню. Всякий грех легко избывался исповедью, и в дворцах знати раздущенный аббат зачастую превращался в чичисбея. Общество направляла к жизни какая-то курьезная смесь ханжества и беспутства, педантизма и порока, грубости и изящества. Страна колебалась между двумя болезненными крайностями, не имея здоровой опорной середины или, вернее, как водится, не замечая ее, пренебрегая ею.

А, между тем, она была — и оказалась существенною. Настолько, что, именно благодаря ей, Италия выстояла затем целою слишком сто лет под напором военных и революционных бурь, под гнетом чужеземного владычества. Именно благодаря ей воскресла впоследствии в своем „Рисорджименто“, завоевала свою свободу и объединение, приобрела положение великой политической державы, воспитала силу и сознание великого народа, быть может, из всех западных народов наиболее полного духом и пониманием истинной демократии. И, если за Карло Гольдони есть общественно-политическая заслуга, — которую он приобрел, надо прямо сказать, бессознательно, по инстинкту стихийно-художественно-

ственной интуиции,—так заслуга эта в том, что комедии его являются огромным и чрезвычайно подробным памятником прошлого той самой здоровой середины итальянского общества, которой будущее готовило столь могучую и решительную историческую роль. Гольдони—истинный и неподражаемый поэт третьего сословия, к которому он принадлежал всею плотью и кровью своей,—он бессознательный трибун мещанства. Нисколько неудивительно,—повторяю,—что он не понял Бомарше. Он и в самом-то себе не понимал, что он всю жизнь непреднамеренно, только по добросовестности духа и таланта реалистической правды, смиренно писал, под разными наименованиями, все ту же разрушительную „Женитьбу Фигаро“, которую, впоследствии, более образованный и пылкий драматург-публицист бросил в европейский мир уже обдуманно и преднамеренно, как зажигательную революционно-сатирическую бомбу.

III.

Когда Гольдони вступал в сознательную жизнь и деятельность, итальянское искусство и литература были достойны того упадочного уровня, на котором стояло общество. Вкус диктовали академии,—выродившееся за триста лет наследие XV—XVI веков, когда академические сообщества, возникшие в крупных центрах Италии, явились могущественными органами Возрождения, завершителями гуманизма. Их классицизм отслужил свою службу и выдохся, выветрился, а вместе с тем, отжило свой век и бывшее значение их, как философских школ. К XVIII веку академии дошли, как театры, до праздных риторических упражнений и зачастую сделались театрами в буквальном смысле этого слова, потому что в их легковесной, легкомысленной, выпущенной деятельности одна лишь театрально-эстетическая критика, всетаки, сохраняла еще подобие дела, и, в этом отношении, приговоры академий имели вес. Комедиограф, сам принадлежавший к двум академиям—главнейшей из всех, римской „Аркадии“, и к ее пизанскому отделению, „Академии Алфеа“,—оставил нам в высшей степени лукавое и прозрачно-презрительное описание жизни этих учреждений.

Однажды, заехав в Пизу на несколько дней, он совершенно случайно забрел в сад, где происходило заседание Алфейской академии. (Алфей—это знаменитая река в Греции, орошавшая

древнюю Пизу в Авлиде, выходцами откуда считаются итальянские пизанцы). Заслушав, в качестве таинственного незнакомца, несколько хороших и скверных стихотворений, которым он с равным усердием аплодировал, Гольдони приветствовал собрание сонетом, якобы импровизированным, но, в действительности, сочиненным задолго пред тем. Очарованные алфейцы, что называется, вцепились в молодого человека. Председатель, Фабри, оказался значительной особой в местном судебном ведомстве, а Гольдони, в то время, нуждался в адвокатской практике. Стишки сделали ему протекцию, Фабри пустил его в ход. Вместо нескольких дней, он застрял в Пизе на три года и, вероятно, сделал бы блестящую карьеру в качестве адвоката, если бы его не выбили из колеи гастроли труппы Медебака и письмо знаменитого актера Антонио Сакки, увлекшие его на путь комического писательства. Тот же Фабри доставил однажды Гольдони, в качестве приятного сюрприза, „два диплома: один присоединял меня к римской Аркадии под именем Поликсена; другой давал мне инвестицию Фегейских полей. Тут все принялись хором поздравлять меня с именем Поликсена Фегейского и лобызали меня в качестве своего со-пастушка и собрата“.

Гольдони очень хорошо понимал, что, будучи способным к стихосложению, он, тем не менее, нисколько не поэт. Но, находя свою связь с аркадами полезною для дел своих, он продолжал некоторое время утешать своих со-пастухов сонетами, одами и другими лирическими произведениями, которые чрезвычайно радовали алфео-аркадцев, а самого автора, повидимому, сместили, как искусная рифмическая мистификация.

Однако, подобное двусмысленно-насмешливое отношение к академическому началу и цензу в писателе, их удостоившемся, довольно исключительно. Большинство литераторов гонялось за званием академиков, как за отличием великой чести, и впоследствии Гольдони дорого обошелся его академический скептицизм. Академии процветали, плодились, множились, и даже те из них, которые были основаны шутки ради, получали иногда, в развитии своем, серьезное значение и влияние. Примером может служить, сыгравшая в жизни Гольдони большую и весьма неприятную роль, венецианская Академия деи Гранеллески.

Она возникла (в 1740 г.), как пародия на знаменитую бюллетень чистоты итальянского языка тоскано-флорентинскую Академию делья Круска. „Круска“—отруби, „гранелло“—зерно

крупна, но, в переносном смысле, также „пошлость, глупость“, притом с не весьма пристойным оттенком. „Гранеллеско“—удовно зерносбиратель, а удовно—человек, несущий чепуху.

Академия эта началась, как барская затея образованного нобили Даниеле Фарсетти, которому нравилось забавляться стихотворным шутством некоего полоумного попа, Джузеппе Саккеллари, венецианского Тредьяковского. Страннейший человек этот, провозглашенный президентом академии, с титулом „Арчигранеллоне“ (Сверх-зернице или Архидурачина), являлся в собрания, увенчанный капустными листьями, салатом, зеленью репы, летом угощался кипятком, зимой ледяною водою и читал академикам свои глупейшие стихи, в которых веселящиеся магнаты старались его перешеголять. Прозвища академиков, эмблемы их сообщества, заседания соответствовали двусмысленному наименованию учреждения. Например, знаменитый граф Карло Гоцци, соперник и враг Гольдони, носил, в качестве „гранеллеско“, имя „Солитарно“, что может обозначать и „отшельника“, и „глиста-солитера“.

Подобные общества неоднократно нарождались, в переходные литературные эпохи, и у нас в России. Знаменитый „Арзамас“ членами которого были Жуковский и Пушкин, а эмблемой—мороженый гусь, недалеко ушел от академии „гранеллесков“. А в 40—50-х годах прошлого столетия еще ближе к ним оказалось общество „Чернокнижников“, основанное Дружининым и Лонгиновым, с специальною целью непристойного стихотворства или, как в Италии определяют, „поэзий стиля Берни“ (*stile bergnesco*, от Франческо Берни, талантливого поэта-юмориста и сатирика XVI века). Да, пожалуй, к типу таких же литературно-празднотных сообществ можно причислить и знаменитую компанию „Козьмы Пруtkова“.

Однако, вечно шутить и дурачиться талантливым людям невозможно, приходится. И в жизнь подобных сообществ незаметно вкрадываются более серьезные интересы. Академия Гранеллесков перерождается в сообщество „веселых людей, погруженное в изучение изящной литературы, страстно влюбленное (*amantissima*) в культуру и изящество писательства“. Смешные и дураческие формы понемногу отпадают, заменяясь сатирическим и критическим творчеством и издательством, имеющим целью охранять и выправлять литературный язык и сражаться с надутым, напыщенным, метафорическим направлением упадочного

искусства и мысли века. Уже в 1757 г. меценат академии Гранеллесков, Даниеле Фарсетти, издал примечательную сатиру Карло Гоцци—„Баркас влияний на високосный 1756 год“, в которой Гоцци жестоко разделал двух владык театра—соперников,—Карло Гольдони и Пьетро Кьяри. Против такой деятельности академии сказать было бы нечего, но, к сожалению, она, аристократическая по составу, оказалась и в литературных вкусах и задачах своих консервативно-замкнутою, противницею идей и веяний нового века, а отсюда и нетерпимою педанткою-староверкою.

IV.

Наиболее выразительным и вредным явлением академической эпидемии итальянского XVII века была именно совершенно выродившаяся старинная „Аркадия“, притон невыразимо приторной жеманности, искусственно ограниченной мысли, облизанного, тесно зашнурованного, напудренного, надушенного слова. Влияние „Аркадии“ было плачевно и отравительно. Ее первоначальная органическая цель—„истреблять дурной вкус“—свелась, просто, к гонению на живое, естественное слово, на прямую и ясную мысль, на непосредственное, языком природы говорящее, чувство. „Аркадия“ была реакционна по отношению не только к XV и XVI векам, расцветным в итальянской литературе, но даже и сравнительно с веком XVII, когда воображением общества владел Марини, надутый и гиперболический, но обладавший, по крайней мере, известною силою фантазии и яркостью красок. Даже крикливость „маринизма“ можно предпочесть блудливой томности аркадцев, с их паточными стишками, полными изнеженного сладострастия, дряблости которого равняется только его вычурность. Идеи больше не требовалось никакой; фраза все покрывала; эффектное и громкое словоизвятие избавляло писателя не только от необходимости мыслить, но и—хоть сколько-нибудь чувствовать; не требовалось ни ума, ни сердца,—одни слова, слова, слова. Между тем, это литературное ребячество проводилось в жизнь авторитетнейшим коллективом Италии, принадлежать к которому почитали за честь ее лучшие и знаменитейшие люди.

„Однако,—замечает итальянский историк Сеттембрини,—такое явление, как Аркадия, с ее широким распространением Гольдони. Сочинения, т. I.

по всей Италии, с ее продолжительной деятельностью (основана в 1690 г., стараниями знаменитого Крешимбени), не могло родиться из каприза нескольких господ, которые, однажды собравшись в рощах римского холма Джаниколо, так вот взяли да и основали академию,—оно родилось из совокупности печальных условий, томивших итальянскую мысль. Разложение последней не ограничивалось стенами академий и деятельностью последователей Лойолы (иезуитов), стремившихся задавить дух и разум, чтобы царствовать единовластно; нет, из следствия, в свою очередь, выходит причина и проникает повсюду, овладевая школами, театрами, кафедрою, семьею. Скверное зрелище представлял собою этот народ, продолжавший улыбаться, хотя видел страну свою растерзанною в борьбе за преобладание, кипевшей, начиная с 1500 года, между французами и немцами, продолжавший утешаться песенками в то время, как по его отчизне рыскала чужеземная солдатчина“.

Суровый приговор Сеттембрини был бы совершенно справедлив для всей итальянской литературы и поэзии XVII-го и первой половины XVIII века, если бы в этом море медовой сыты и розовой водицы не было одной капли горького, жгучего яда,—стихов флорентинца Филикайя (1642—1707). Это, в противоположность всем поэтам „сеичентистам“ и, можно сказать, в разрез с ними, чисто гражданский поэт-публицист, вдохновлявшийся почти исключительно политическими событиями века, вроде, напр. освобождения Яном Собеским Вены от турецкой осады (1683) и т. п. Война за испанское наследство и опустошение Италии французскими и немецкими полчищами внушили Филикайе ряд сонетов и одну кантону, посвященные бедствиям отечества. Первый из этих сонетов остался бессмертным в памяти народа; его до сих пор заучивают наизусть в семьях и школах; это едва ли не самое прославленное произведение итальянской литературы XVII века. Могущественная красота и страстная скорбь его едва ли могут быть переданы на другом языке стихом той же лаконической силы. Поэтому для знающих итальянский язык привожу его в подлиннике с прозаическим переводом:

Italia! Italia! o tu cui feò la sorte
 Dono infelice di bellezza, ond'hai
 Funesta dote d'infiniti guai,
 Che in fronte scritti per gran doglia porte.
 Deh fossi tu men bella, a almen piu forte,

Onde assai piu ti paventasse, o assai
 T'amasse men, chi del tuo bello ai rai
 Par che si strugga, e pur tisfida a morte.
 Ch' or giu dall'Alpi non vedrei torrenti
 Scender d'armati, ne di sangue tinta
 Bever e'onda del Po Gallici armenti.
 Né te vedrei del non tuo ferro cinta
 Pagnar, col braccio di straniere gent,
 Per servir sempre, o vincitrice o vinta.

(Италия! Италия! О ты, которой судьба назначила несчастный дар красоты, и в нем получила ты зловещее приданое бесконечных скорбей, носимых тобою на челе своем написанными великою печалью. О, если бы ты была менее прекрасна или, по крайней мере, более сильна! Чтобы или гораздо больше боялся тебя или гораздо меньше был влюблен в тебя тот, кто как будто тает от лучей твоей красоты, а между тем вызывает тебя на смертный бой.

Тогда я не видел бы катящимися с Альпов потоков солдатчины, ни французских войск пьющими воду По, окрашенную кровью. Не видел бы, как ты, опоясанная не своим мечом, сражаешься рукою чужестранцев за то, чтобы вечно—побеждаешь ли ты, побеждена ли—оставаться работою.)

Винченцо да Филикайя скончался 25 сентября 1707 года. Карло Гольдони уже лежал в это время, семимесячным младенцем, в колыбели, в одной из комнат венецианского палаццо Чентанни (сто лет), на котором ныне красуется мраморная доска с латинскою надписью:

AN. M. DCC. VII.
 Carolus Goldonius
 Hic ortum habuit
 Plaudentibus Musis.

(В 1707 г. Карло Гольдони здесь появился на свет, при рукоплесканиях муз).

V.

„Весьма любопытным предметом для наблюдения,—говорит Симонд де Сисмонди,—является возрождение итальянской литературы после века столбняка и упадка. Это возрождение, которому как будто не содействовало никакое постороннее обстоя-

тельство, это развитие, пошедшее довольно быстро даже посреди почти тех самых препятствий, что задушили литературу в предшествовавшем периоде, заключают в себе нечто утешительное для человечества. Отсюда видно, сколько силы и упорства надо потратить на то, чтобы держать разум человеческий под игмом в течение продолжительного времени, и сколько упрямости вложило Провидение в сердце человеческое для того, чтобы оно вновь оправлялось после бедствий, которые, казалось бы, должны были его раздробить“.

Политическое состояние Италии в XVIII веке мало чем улучшилось сравнительно с веком XVII и, как удачно говорит тот же Сисмонди, весь ее выигрыш состоял, пожалуй, только в привычке жить по инерции, приобретенной ее народами. В начале столетия вспыхнула разорительная война за испанское наследство; сначала она передала итальянские провинции, принадлежавшие испанцам, австро-германской династии. Дальнейшие войны возвратили часть провинций, принадлежавших короне Карла V, принцам испанской королевской фамилии. Но влияние этих принцев из дома Бурбонов на Италию было постольку же французским, поскольку испанским. Последняя из этих войн окончилась в 1748 году. Гольдони был ее свидетелем-очевидцем, притом, беспартийным, ибо его, как человека не политического и только литератора, принимали с одинаковой любезностью в обоих лагерях. Свои впечатления он изобразил в „Мемуарах“ (Т. I. Главы XXXI, XXXII, XLV—XLVII), а также в комедиях „Влюбленный воин“ и „Война“. Нельзя сказать, чтобы поля сражений дохнули на него ужасом, хотя он пережил бомбардировку Миланской цитадели и панику в Парме от битвы под городом, в которой, по его счету, впрочем, явно преувеличенному, погибло двадцать пять тысяч человек. Как ни странно, но, повидимому, войны эти не сопровождалась для населения и общественной жизни такими ужасными уничтожающими последствиями, как современные бои. Гражданское население рисуется у Гольдони стоящим безусловно в стороне. Даже свобода сообщения на территориях воюющих армий оказывается мало стесненной, как то испытал Гольдони на собственном своем опыте, следуя то за испанскою армией, то за австро-германскою и с удивительною легкостью перекочевывая с одного фронта на другой. Затем, после этой кампании, Италия уже не подвергалась более, до конца столетия, бичу войны, и ее внутренний прогресс

не был ни подгоняем, ни омрачаем влиянием иноземных переворотов.

На севере Италии возникла значительная держава в Пьемонте. Савойский дом получил в 1713 году королевское достоинство и укрепил его, в течение столетия, рядом государей-воинов и политиков. Но это государство, произведя много людей большого таланта и сильного характера, тем не менее, мало содействовало прогрессу итальянской литературы. Его правительство было безусловно военным и мало заботилось об умственном прогрессе. Кроме того, самый язык Пьемонта—грубое наречие, смешанное из языков итальянского с французским, отдаляло пьемонтцев от литературы. Поскольку в Пьемонте имелся образованный класс, он тянул к Парижу. Гольдони, уже в полном разгаре успеха и славы, пришлось встретиться в Турине с сильным предубеждением против него, как итальянского комедиографа. „Это недурно, но это не Мольер!“ твердили офранцузенные обитатели „уголка Парижа“ и приговором этим так надоели Гольдони, что, разобиженный, он написал для них своего „Мольера“, которым ему и удалось таки победить, наконец, неподатливые туринские сердца. В комедиях Гольдони пьемонец почти всегда офицер, солдат, вообще, военный человек. (См. напр. „Почтовый двор“).

Герцогства Миланское и Мантуанское, подданные дому австро-германскому, а затем лотарингскому, управлялись долгое время наместниками своих государей, которые, правда, имели некоторую склонность к итальянской поэзии, но, как в Италии, так и в Германии, менее всего расположены были содействовать развитию умов. Однако, во вторую половину XVIII века, правление графа Фирмиана и покровительство Иосифа II были благоприятны для этих провинций. Университеты Павийский и Мантуанский были реставрированы за счет императора, а споры с папами об юрисдикции дали тамошним кафедрам возможность преподавания более либерального, чем привыкла Италия за последние пред тем века.

Герцогства Моденское, оставшееся попрежнему за домом д'Эсте, и Пармское, возобновленное для младшей ветви дома Бурбонов, были разрушены двумя войнами в начале столетия; они оправлялись трудно и медленно и не содействовали литературному прогрессу ничем, кроме жалований, платимых кое-

каким придворным поэтам. Пенсционером герцога Пармского был долгое время и Гольдони.

Великое герцогство Тосканское несколько раз меняло свой характер. В первые годы столетия им еще правил Козьма III деи Медичи. Этот государь, ханжа, ревнивый, подозрительный, держал умы и совесть своих подданных в ежовых рукавицах, правил ими исключительно через монахов и обратил свою прекрасную столицу в род печального монастыря. Сын его, Джованни Гастоне, напротив отличался умственной распушенностью и в вечном шуме карнавала искал забвения собственных недугов и печали видеть пред собою, последним в роде, неминуемую угрозу — конец своей династии. Когда Тоскана подпала (1737) власти Франсиска I Лотарингского, супруга Марии Терезии, он не пожелал там поселиться и предоставил Тоскану, так сказать, себе самой, чтобы ему-то лично сосредоточиться только на общем управлении делами империи. Но его сын, Леопольд, как скоро сделался государем, обратил всю деятельность своего ума к тому, чтобы построить управление на философских началах. Он опередил своих подданных в изучении политических наук, открыл им пути к политической деятельности, дал тосканцам некоторую свободу мыслить, говорить и писать: конечно, далекую от того, чтобы быть полною, но еще более далекую от рабства, к которому Италия привыкла за двести предшествующих лет.

Церковная область имела в XVIII веке двух государей возвышенного ума, Бенедикта XIV и Климента XIV; они шли по стопам Николаев и Пиев XV века и покровительствовали наукам и искусствам. Однако, их личное влияние было не в состоянии перевесить общего ига поповского правительства, и Церковная область, в течение всего столетия, пребывала огромною пустынею, не оживленною ни малейшим движением духа. От этого всеобщего омертвления ускользнул единственно Болонский университет. Литература, как и торговля, находились в этом городе под покровительством муниципального управления, которое повидимому, еще сохранило свои старинные вольности. Как в комедиях, так и в „Мемуарах“ Гольдони, Болонья рисуется городом живого интеллигентного быта, хотя несколько консервативного в традициях, но полного умственных интересов, даже не без преувеличенного педантизма. Недаром же одна из основных масок итальянской комедии дель'арте — „доктор Баланцони“ — выращена народными впечатлениями от юристов Болонского университета и навсегда

так и осталась „ученым болонцем“, дотторе болоньезе. Наоборот, Рим, в писаниях Гольдони, изображен городом ярким, живописным, пышным, но старчески-отсталым в культуре, косным до мертвенности. В особенности, что касается театра: на сцену не допускались женщины, как в средневековые времена, и на подмостках царили кастраты, а в публике диктовали вкусы молодые аббаты и семинаристы. Их театральные неистовства Гольдони испытал на собственном опыте и очень забавно изобразил в XXXIII главе II тома мемуаров. Рим в это время как бы дышит Неаполем, но неаполитанское искусство само стояло на чрезвычайно низком уровне развития, опустившись со ступени народности уже на ступень вульгарности. Неаполитанских актеров, с пресловутым „Пульчинелла“ во главе, Гольдони рисует с нескрываемым отвращением, как удивительно отсталых, грубых и наглых невежд, которых уровню соответствует и публика.

Дом Бурбонов, воцарившийся в Неаполе с 1735 г., пытался ознаменовать восстановление этой старой монархии некоторым движением в литературе и науках. Карл (IV Неаполитанский, III Испанский) дал к тому толчок, по инерции которого страна продолжала следовать и во время долгой спячки его преемника. Но истощение края парализовало благие намерения. А кроме того, хотя расположение итальянских государей XVIII века к наукам и искусствам было довольно благоприятно, ни один из этих государей не мог похвалиться ни хорошим воспитанием, ни характером, способным возвышаться до великих деяний. Некоторые из них были люди с добрыми намерениями, но ни один не достиг истинной славы, ни один не оставил по себе яркой исторической памяти. Дух ограниченности и стеснения господствовал в их администрациях и советах еще больше, чем в их собственных головах. Привычки к мелочному бюстительству, тревожному недоверию, упорному отвращению ко всякому новшеству передавались всем низшим властям, а подданные привыкли прозябать в вечном стеснении, как под всякою эгоистическою властью, сильною по внешности, слабою по существу.

VI.

Венецианская республика была в несколько ином положении, чем остальные итальянские государства. Венеция, в то время еще никогда не оскверненная нашествием чужеземных завоевателей, была, поэтому, самым итальянским из всех городов Италии.

Как уже говорено выше, конец свой древняя царица Адриатики предвидела, но старалась, подобно иным старым кокеткам, даже и умереть с красивым и приятным лицом. Скрывая под политикою длительного нейтралитета упадок своих сил и значения, республика только о том и старалась, чтобы ее оставили в покое. Она поощряла науки в своем Падуанском университете, но тщательно исключала из них философию. Она усердствовала в устройстве развлечений для народа, в расчете, что за ними он забудет всякий иной интерес. Блеск ее театров содействовал возрождению в Италии драматического искусства в гораздо большей мере, чем премии, обещанные за лучшие пьесы для театра герцогами Пармы и другими итальянскими государями. В своих „Мемуарах“ Гольдони насчитывает для Венеции семь театров. Каждый из них носил, — что очень характерно, — имя того святого, в приходе церкви которого находился. Самым большим и лучшим почитался оперный театр св. Иоанна Златоуста, впоследствии уступивший первенство театру св. Бенедикта. Здесь ставились на сцену произведения Метастазия, пели блистательные артисты, оставившие бессмертное имя в летописях своего искусства: Фаринелло, Фаустина, Коццони. Остальные пять театров — св. Самуила, св. Луки, св. Ангела, св. Кассиана и св. Моисея — делили свою деятельность между большою оперою, комическою оперою и комедией, с таким расчетом, чтобы на обе оперы приходились в Венеции всегда четыре театра, а на комедию — три. Театр св. Луки, больший других, существует до настоящего времени, но, конечно, не в том виде, как застал его Гольдони, так много в нем поработавший. Теперь он носит имя Гольдони и перед ним высится статуя великого комедиографа, воздвигнутая по всенародной подписке в 1880 г. Но и из прочих венецианских театров нет ни одного, которого история не была бы связана с именем Гольдони то дружбою, то враждою, то постановкою его произведений, то пародиями на них. В последнем роде особенно отличался и славился театр св. Самуила, — повидимому, предок нынешних веселых театров-миниаюр, театров-кабарэ, со спектаклями сатирического содержания, по актерской импровизации.

Так разнообразна и кипуча была театральная жизнь Венеции. Да и вообще, умирающая царица Адриатики собрала к одру своему все, что еще оставалось сильного и хорошего в итальянском искусстве. Беззаботное забвение бывших богатейших до

блестей, неумеренное стремление к новым и новым удовольствиям не угасили благородных проявлений творческой мысли: напротив, она разветвлялась, под тысячами видов, в тысячах образов.

Испорченность нравов, как уже говорилось об этом, была вуалирована изысканным чувством изящного, и ни в одной области Италии искусство не цвело пышнее, чем на лагунах, где еще живы были основы былого великоления, аристократия сохранила еще свое могущество, а народ жил привычным веселым бытом. Венеция всегда была любимым краем для душ, поклоняющихся прекрасному. Улицы, оживленные веселым народом, шумные карнавалы, пышные празднества, на которые и правительство, и частные лица из знати тратили деньги, не жалея, почти не считая, слагали жизнь волшебную, феерическую, похожую на театральное представление под открытым небом и среди исторических декораций недостижимой и неопикуемой, веками наслоившейся красоты.

Родившись в Венеции, Гольдони, ребенком, был увезен из нее сперва к отцу в Перуджу, потом в Кьюццу, так что сознательно увидал он свой великий город уже в возрасте пятнадцати лет, в 1722 г. „Вот что поразило меня больше всего. Захватывающая с первого взгляда перспектива, чрезвычайное пространство, покрытое маленькими островами, так тесно сближенными и так хорошо соединенными между собою посредством мостов, что вам кажется, будто вы видите какой-то материк, воздвигнутый на равнине и омываемый со всех сторон окружающим его морем“. В настоящее время островная перспектива Венеции, — главный предмет восторгов Гольдони, — значительно сокращена застроенностью суши, обмелением лагуны, исчезновением многих каналов, насыпанных и обращенных в улицы и переулки („калли“). Но, полтора столетия тому назад, когда венецианский народ веселился, в его торжестве принимало радостное участие безмерное пространство синего моря, цветущей земли, сверкающего неба. Что представляли собою венецианские „фесте“, можно судить по двум костюмированным балам („велъе“), данным в 1784 г. патрицием Пизани. Они обошлись ему в 18.600 дукатов, что равнялось десятой части ежегодного дохода, который республика извлекала из Далмации. (Мольменти).

В „редутах“ (риотти) и „казино“ („казини“) собиралась знать для обычного времяпровождения, и по Большому каналу непрерывно двигались гондолы. Вечерами, когда загорались окна двор-

пов, это движение, в пестром своем разнообразии, слагало картину увлекательную. Многочисленная, нарядная молодежь кружилась на вечерах и костюмированных балах, в устройстве которых соперничали красавицы и умницы с историческими, иногда тысячелетними, именами: Елена Бадозер, Корнелия Барбаро, Катерина Дольфин Трон.

Между ними шло неугомонное состязание в выдумке, кокетстве, резвости, веселой шутливости. А посреди этого веселого общества вдруг появлялись серьезный и важный поэт Апостола Зено, гневный драматург и критик граф Карло Гоцци, его благовоспитанный и рассудительный брат Гаспаро, и, наконец, Анджело Эмо, который старался восстановить на море дивные деяния давних предков. И все это двигалось и шумело в залах и кабинетах, где со стен улыбались картины Лонги и Розальбы, на этажерках и в стекленных шкапах сверкали радугами кубки из Мурано, на мебели переплетались „путти“ (амурчики) Андреа Брустолона, карнизы радовали взор лепною работою учеников Витториа. А еще немного позже в эту артистическую семью вступила скульптура Антонио Кановы.

В живописи царил Тьеполо, последний преемник славных преданий Паоло Веронезе и Тициана. Его имя вызывает в памяти тысячи фантастических образов бесконечной радости, увлекающих воображение в мир, полный солнца и благоуханий, в котором свет и тень причудливым смещением одевают небеса пурпуром венецианских божественных зорь, как будто вещающих земле нездешнюю славу святого неба.

В то же самое время Розальба Каррера, кроткая художница истинно артистического духа, писала пастелью патрициев и дам, одухотворяя их легким и изящно утонченным мазком своим до той прелестной томности, которую итальянцы определяют непреводимым словом „*torbidezza*“. А Антонио Канале, по прозвищу Каналетто, и Франческо Гуарди воспроизводили, с мощною простотою, серебряное сверкание венецианского неба, зеленоватую воду, отражающую дворцы вдоль Большого канала, гондолы и веселое оживление улицы.

Но всего выразительнее живет и дышит Венеция XVIII в. на полотнах Пьетро Лонги. Влюбленный в свой легкомысленный век, он изобразил бесчисленное множество эпизодов домашнего быта и курьезных обычаев своей эпохи. Как пишет его биограф, Ладзари (1862): „Все то он писал с тем остроумием, что оживляет

полотно, с тою верною частностей, что всегда открывает что-нибудь новое,—к восхищению уже виденной и перевиленной живописью,—все! Вот пред нами бесконечные утренние туалеты франтов и светских дам, неутомимый труд одевания, первый завтрак в недрах семейства; служанки, слуги, домашние хлопоты, продавцы и продавщицы кружев, материй и всякой мелочи; урок музыки; пирушки, маски, балы, театры, кафэ, редуты, акробаты, гадалщицы, обычные и чрезвычайные зрелища карнавала, тишина и лень осенних вилл, кавалькады, ужины, людные сходбища, тайные свидания, объяснения в любви, неистовства ревности“... „Эти картинки,—добавляет другой поклонник Лонги, Дж. П. Мольменти,—дышат сладким ароматом пудры, флер д'оранжевой воды и галантности. Этот художник не выходит созерцанием за пределы своего маленького мира, в котором, зато, он видит каждую вещь и холит ее совсем особым любовным отношением. Бархат и перья, мушки и парики, парча и атлас, шпильки и кружева—все воспроизведено с умным и совершенным подражанием действительности“. (Мольменти 13).

В то время, как Пьетро Лонги писал на полотне раззолоченные комнаты, красивых дам и кавалеров, менует и изысканные манеры, другой еще больший артист, блуждая по улицам Венеции, наблюдал с напряженным и острым любопытством жизнь народную и тоже воспроизводил ее празднества, обычаи, страсти и веселье бессмертными красками слова.

Этого артиста звали Карло Гольдони.

По бытовым темам он почти полярно противоположен Пьетро Лонги, потому что в комедиях своих он очень редко и мало касался аристократии, за что неоднократно подвергался упрекам со стороны как врагов своих, так и друзей. Зато он хорошо рассмотрел мещанство и народ в их быту и житейском движении. В нем, как в многогранном зеркале, отразились все свойства народной Венеции. И этот народ, остроумный и говорливый, признал себя в комедиях своего Гольдони, и—сколько выражений его действующих лиц обратилось в пословицы! Еще даже и в наши дни, когда на перекрестках („кампиели“) венецианских улиц заспорят между собою кумушки или гондольеры, нередко слышишь восклицание кого-либо из прохожих:

— Да это прямо сцена из Гольдони!

Чем же охраняется такая долговечность памяти человека, давно умершего, после стольких и столь различных исторических

перемен в жизни страны и быте народа, после стольких последующих мыслителей и писателей? Раз имя и слово поэта бессмертно живут в памяти народа, надо признать, что искусство его поднялось на более высокую ступень, чем он сам рассчитывал, — что его оригинальность отождествилась с народным гением, его личное творчество оказалось созвучным творчеству народа до способности быть усвоенным в фольклор, — словом, что писатель этот сам был, в высшей степени, „народ“.

VII.

Великолепный блеск исторических красот Венеции, феерическая роскошь и эффектность ее знати, жизнь которой даже и теперь еще доставляет сюжеты поэтам, живописцам и оперным композиторам, мрачно-романтическая легенда почти легендарного правительства, мощного, всевидящего, вездесущего, божественно великодушного в щедротах, дьявольски беспощадного в отищениях, пестрая живописность резвого умного простонародья и, наконец, главное, природные прелести края „моря и неба“ — заслоняют от нашего воображения класс, который своими прозаическими усилиями выростил эту „парицу морей“ и составлял ее главную опору и силу. Международное значение этого венецианского класса было азбучно-понятно старой Европе. От XVI века нам достался „Венецианский купец“ Шекспира, полный любопытнейшими типами рыцарей тогдашнего товарообмена. Жизнь их море и ветер превращали в лотерею вечной авантюры, а морские разбои и войны мелких государств и общин почти сглаживали разницу между купцом и солдатом. За полтора века от Шекспира до Гольдони черты солдата значительно потускли в торговом сословии, за ненадобностью их при смягчении нравов и улучшении отношений с ближним Востоком, в зависимости от слабости Турции и вассальных ей средиземных мусульманских государств. Однако, пираты, невольничество, страдания в плену у неверных и счастливые от них избавления занимают еще не мало места в комедиях Гольдони (см. напр. „Бабы сплетни“) и изображаются с простотою и обычностью повседневных происшествий.

Если мы сравним купеческий класс в „Венецианском купце“ Шекспира с средою комедий Гольдони, то не замедлим заметить, при множестве общих черт, также и существенную разницу — в общем тоне сословия, гораздо более повышенном у английского трагика, чем у итальянского комедиографа. Купцы Шекспира —

люди более широкого кругозора и размаха, более принадлежат культуре мира, в них больше чувствуются граждане и хозяева царицы и столицы морей. Отсюда их рыцарственность, изящество, важность, которых напрасно было бы искать в Панталоне, Лелио, Оттавио, Флориндо и прочих привычных героях Гольдони. Причина этому та, что, с открытием морского пути на Дальний Восток, Венеция перестала быть столицей морей, а в XVIII веке уже и царицей их слыла больше по воспоминаниям, чем по настоящему и действительному значению. Город падал, становился из мировой столицы только крупным провинциальным центром. Вместе с тем изменялся и класс, определявший значение Венеции в кругу других городов и государств. На него тоже легла печать провинциальности: местные черты в его типе возобладали над международными, торгующий рыцарь-авантюрист поблек, выступил решительным рельефом мещанин, — привязанный к лавке, дому, доходу „обыватель“. Между Антонио в „Венецианском купце“ Шекспира и купечеством Островского почти невозможно провести объединительную классовую черту: они как будто существа из разных миров. Между купцами Гольдони и Островского, несмотря на огромный культурный перевес на стороне первых, — очень можно и легко. Это лишь разновидности одного и того же семейства. Правда, разновидности, отличные одна от другой иногда не менее, чем, в кошачьей породе, тигр от домашнего кота, но все же явная и бесспорная родня между собою.

Трудно не чувствовать, изучая Гольдони, что средний класс Венеции, во главе которого стоит купечество, застигнут комедиографом в весьма переходном состоянии. С одной стороны — видим его достигнувшем довольно высокой культурной ступени. О купцах Островского не скажешь больше того, что они купцы да живые люди; никто не станет искать в Кит Китыче Брускове гражданина, либо в Самсоне Силыче Большове — возможностей политического деятеля. Купцы Гольдони никогда ни одним словом не обмолвливаются о политике, общественные взгляды свои выражают редко, скудно, бледно. Все они — чрезвычайно лояльные консерваторы, твердо верующие в закон, крепко держащиеся за обычай. Но в консерватизме их нет мертвого, безвольного, тупого, не рассуждающего застоя, в дурмане которого шалеют и дичают городки Калиновы да Окуровы. Это даже не „Замоскворечье, где, — по язвительной поговорке, — процветает глупость чело-вечья“. Тут охранительство упорно, долговечною борьбою и

упрямым трудом добытого и ясно сознанныго права. Все эти люди несут без возражений свои повинности, исполняют обязанности, но их мудрено сбить с позиции их права. В комедиях Гольдони не оказывается почвы для квартальных, вроде Тигрия Львовича Лютова, для ходатаев по делам, вроде Харлампия Мудрова либо Сахара Сахаровича Ризположенского. Фигура жулика-юриста или хапуги-чиновника, если и появляется на сцену, то лишь для того, чтобы попасть в просак и быть осмеянной не только в публике, но и действующими лицами, на счет которых она собиралась поживиться—и „сорвалось“... За исключением предвзято шутовских фигур, выпускаемых комедиографом ради арлекинады, ни об одном даже комическом лице Гольдони нельзя сказать, что это, дикарь, крутлый невежда или невежа. Кто жила в Италии, знает, что ничем нельзя более оскорбить итальянца, хотя бы стоящего на самом низком общественном уровне, как попреком в „скверном воспитании“ (сэй мал'эдукато). Кит Китыч Брусков в половине XIX столетия даже и не понял бы такого попрека и, в ответ на него, расхохотался бы в глаза попрекнувшему, если бы только не доказал своего прекрасного воспитания, плюнув в эти самые глаза. Но у Гольдони, в половине XVIII века, „мал'эдукато“—уже такой же точно решительный приговор для какого-нибудь Панталонэ или Оттавио, как и в наши дни. Человек может быть глуп, зол, пошловат, подловат, корыстолюбив, обладать какими угодно пороками,—это его натура и, следовательно, по существу, не от него зависит: его природное несчастье. Но он должен, обязан владеть собою и в самых недостатках своих настолько, чтобы не оказаться „мал'эдукато“ или, как во времена Гольдони еще чаще говорили по примеру вырождавшегося дворянства, „маль'нато“ (скверного происхождения, выродок). Ибо это уже—культура, а культура обязует и требует. Кто вне ее, тот как бы и вне общежития.

Отсюда же истекает необычайно развитое и требовательное в этом обществе понятие о чести, как верности однажды принятому решению и, в особенности, данному слову. В этом отношении купцы Гольдони в состоянии соперничать с какими угодно рыцарями. „Честное купеческое слово“, мельком скользящее в комедиях Островского („Бесприданница“), в Венеции Гольдони—постоянно действующая, могущественная сила. Ее влияние иногда даже отрицательно, так как, господствуя над нежнейшими чувствами и семейными привязанностями, она способна

обращать рабствующих перед нею отцов в тиранов своих дочерей, мужей в разорителей своих жен и т. п. Многие критики приходили в негодование от жестокости, с которою проводится у Гольдони принцип повиновения однажды принятому на себя обязательству. Сисмонди, возмущаясь браками по честному слову родителей, столь частыми в репертуаре Гольдони, очень резко протестует против диктатуры честного слова вообще и замечает, что комедиограф, быть может, настаивал на ней так усердно как раз потому, что венецианцы его эпохи, наоборот, очень плохо умели держать свое слово и надо было их учить тому. Но в том-то и дело, что Гольдони—сам венецианец из венецианцев—никогда не замечает отрицательного смысла иных проявлений неизменно воспеваемой им *fede veneziana*, как, очевидно, не замечала их и публика, чрезвычайно горячо принимавшая пьесы такого содержания. Правда, Гольдони всегда умел развязать узел интриги так, чтобы и волки были сыты, и овцы целы, и роковое честное слово, грозившее несчастьем, или теряло свое значение по какой-либо случайной случайности или, наоборот, обстоятельства менялись настолько удачно, что сдержать его не представляло больше никакого затруднения, а, напротив, только удовольствие. Но никогда, в каких бы то ни было обстоятельствах, не слышно у Гольдони даже намек на возможность отказа от честного слова, хотя бы неосторожно и неблагоприятно данного, хотя бы оно грозило самыми тяжкими последствиями давшему слово и его близким, любимым, родным.

Подобные истории чаще всего разыгрываются вокруг сватовства. Отцы у Гольдони распоряжаются рукою и сердцем сыновей и дочерей, как своей собственностью, не слыша на то ни малейшего протеста, либо встречая его в таких робких и вялых формах, что смело могут не считаться с ним, относя его к области блажи. Чтобы избегнуть ненавистного, но предрешенного брака, молодым людям приходится пускаться на всевозможные хитрости, которые, обыкновенно, и удаются—при помощи искусных и ловких посредников-слуг, приводящих интригу к благополучному концу. Схема еще римской комедии, но ведь и нравы отзываются римским правом. Институт отцовской власти в Венеции Гольдони непоколебим и непререкаем. Дети, в полном смысле слова, „в руке отца“, *in manu patris*. То же патриархальное бытовое явление мы видим и у Островского, но какая же разница в освещении факта! Русскому автору родитель-

ская власть подсказывает исключительно фигуры свирепых и угрюмых тиранов, вроде Кабанихи, Дикого, Гордея Торцова; редко-редко в этой мрачной толпе показывается какой-нибудь хотя тоже виновный, но достойный снисхождения,—Максим Федотович Русаков. Гольдони совершенно чужда мысль о возможности превращения родительской власти в иго злобного, жестокого самодурства. Все его Панталонэ очень мягкие и добрые люди. Обращение их с детьми любящее, вежливое. Бывают домашние ссоры, вспышки, но никогда—ни следа тех издевательств и нравственных (не говоря уже о физических) истязаний, из которых слагается жизнь молодежи под кровом родительским в комедиях Островского. „Домострой“ в венецианской семье чувствуется не слабее, чем в семьях города Калинова, но в жизнь его проводит стальная рука, облеченная в бархатную перчатку. Нет надобности в грубом насилии, ругательствах, побоях, издевательстве и унижении там, где идея власти вошла в плоть и кровь одинаково и властвующего, и подвластного. Конфликты между отцами и детьми, между старой и молодой семьей у Гольдони беспрестанны, но верный бытописатель своего века—„сын и художник натуры“—не нашел в них материала ни для Катерины из „Грозы“, ни для Параши из „Горячего сердца“. Нет почвы ни для трагедии, ни для глубокой драмы,—всегда трагикомедия, которая легко и удачно разрешается покладистым двусторонним компромиссом. Даже самый безобразный и грубый семейный деспот у Гольдони—„Сюр Тодеро Бронтолон“—все-таки, только комическая фигура, притом бессильная пред уловками домочадцев, ищущих освобождения от ее ига.

Ужас к насильственному, немилому браку в героинях („Розаурах“) Гольдони редко внушается иным чувством, как любовью к другому избраннику. При отсутствии этого условия, „Розауры“ мало смущаются даже физической антипатией к навязанному им жениху. Того смертного прыжка в омут, каким является брак с немым для русской девушки, венецианская невеста никогда не чувствует. А между тем, ведь, казалось бы, там брачные цепи должны быть еще грознее, так как католический брак расторжим еще труднее православного. Но, зато, в противность русским правам, дающим, в народе, весьма широкую свободу девушке, но порабощающим жену,—о бычное право Италии гораздо благосклоннее к замужней женщине. Выйти замуж для „Розауры“ значит освободиться от власти отцовской безусловно, власть

же супруга признать над собою ровно в той степени, как ей, жене, самой то будет желательно. Правда, формальный закон отдает ее всецело in manu mariti, но жизнь извечно приписала к нему бытовую поправку. Мало, что обычай дает в руки замужней женщины много домашних прав, посягательства на которые со стороны мужа сделали бы его смешным и ненавистным в глазах общества. Но даже самое требование супружеской верности сводится, в конце концов, к единственному настоянию, чтобы женщина рожала детей от мужа, с которым ее связал законный брак, а не от другого мужчины. Но любить другого и приближать его к себе, быть постоянно в его обществе, принадлежать ему всею душою, повелевать его сердцем и волею—словом, иметь как бы второго, истинного и настоящего мужа, гораздо более действительного, чем первый, законный,—полагалось для венецианки непреложным правом, и, если она хотела им воспользоваться, опять-таки ни один муж не мог тому воспротивиться, не сделав себя смешным в глазах своего общества. Это—пресловутая „чичисбеатура“. Родись купчиха Катерина Кабанова (из „Грозы“) не в городе Калинове на Волге, а в каком-либо укромном венецианском „калле“, ей, из-за ночных прогулок с Борисом, отнюдь не пришлось бы биться в истерических припадках от угрызений совести пред картиною страшного суда, а затем броситься с откоса в омут. На свирепые попреки Кабанихи она возразила бы очень спокойно и веско: Борис—мой чичисбей, мой кавалере сервенте, какого имеет каждая из моих соседок и приятельниц, да, вероятно, и вы, любезная матушка.

Но, если для гольдониевской женщины брак не бездонная пропасть, то нельзя сказать, чтобы очень утешительны были мелкие и поверхностные, зачастую почти формальные отношения, слагавшиеся между супругами. Не только привязанность к детям, но и хорошая, старая дружба для мужчин Гольдони гораздо сильнее и предпочтительнее супружеской любви. Ревность их всегда строится на подозрении грубых чувственных отношений; в тонкости душевной, сердечной измены мыслью и желанием они не входят. Хотя Гольдони часто выводит на сцену супругов очень нежных и взаимно любящих, верных и преданных друг другу, о неразрывности домогильной,—однако, даже и в таких счастливых парах русский читатель не может не чувствовать, что в основе их благополучного союза лежит, прежде всего,

сделка. Любовь же пришла уже потом, и, по существу союза, этот счастливый муж, все-таки, тоже, прежде всего, производитель рода, а счастливая жена—приобретенный родом новый родильный аппарат. Род еще сохраняет всю свою исконную силу и глава рода часто является безусловною патриархальною властью над разрастающейся семьею, хотя уже и бунтующею против патриарха (см. „Сюр Тодеро Бронтолон“). Вопрос приданого и вена необычайно важен и решителен в отношениях даже наилучших супружеских пар. Вопреки трагической репутации пылких южных страстей, супруги в комедиях Гольдони, ревнуя и изменяя, совсем не так уж часто хватаются за кинжал или яд,—да и то, по большей части, только для того, чтобы немедленно раскаяться в своем безумии и просить прощения с обещанием впредь вести себя благопристойно и порядочно. (См., напр., „Жену-разумницу“). Но, зато, в подобных плачевных обстоятельствах, очень редкая жена не ограничивает зарвавшегося мужа грозным обещанием, что она уедет к отцу и будет требовать обратно свое приданое. А так как приданое, обыкновенно, мужем либо истрачено, либо вложено в торговое дело (см. „Кафе“, „Семью антиквара“ и др.), то положение мужа оказывается довольно критическим. Он чувствует, что его потянула за узду рука властная и не бессильная, и смиряется, если не совершенно, то до какого-нибудь взаимно удобного и жизнь устраивающего компромисса.

По этому вопросу—о приданых—легко можно судить о состоятельности среды, в которой развивается действие. Гольдони плохо знал и мало изображал высшую аристократию Венеции. Повидимому, то же самое надо сказать о плутократии высокого полета, о том классе, который в конце XIX века начал определяться коммерческой аристократией. Впрочем, в XVIII веке эти две аристократии, обыкновенно, еще совпадали,—особенно в Венеции, где все состояния выросли из морской торговли пополам с морским разбоем¹⁾.

У Гольдони мы не встречаем миллионеров с феерическими капиталами. Но мы видим чрезвычайную зажиточность среднего класса, широкое обращение среднего капитала. Панталон де-Бизоньози—добродушная маска комического старика—почти всегда „тысячник“; таковы же и лица, состоящие с ним в деловых отношениях. Он всегда рисуется, как человек порядочный

¹⁾ См. во II томе приложение „Торговля Венеции в эпоху Гольдони“.

(„галантуомо“), но никогда, как человек высокого положения в обществе. Чувствуется, что над ним в общественном здании еще много ярусов. Однако, этот средний купец рассыпает щедрою рукою ссуды тысячами цехинов, снабжает дочерей своих приданым по 20.000 цехинов (полмиллиона франков) и т. д. Содержатель маленького кафе, существующего всего восемь месяцев, свободно располагает десятками цехинов на ссуды почти что благотворительные.

Дом этих людей всегда полная чаша. Они держат много прислуги,—главным образом, за харчи (жалованье в один цехин—23 франка—считается уже громадным),—и кормят ее очень хорошо, обувают и одевают. На их службе, обыкновенно, накапливает первые деньжонки и начинает выходить в люди ловкий слуга—маска „Бригелла“, тогда как слуга глупый—маска „Арлекин“—почти всегда обречен на голодную службу у обнищавших бар и, в лохмотьях своих, терпит всевозможные житейские неудачи.

Понятно, что вокруг такого зажиточного и безусловно сытого класса должны кститься, ища прибежища, как сословия падающие, ища последней опоры, так и сословия возвышающиеся, ища первой поддержки для своего преуспевания. Связь класса с народом очень наглядна и прочна. Именно старое его поколение пропитано демократическим духом. При неравенстве общественных положений мы видим совершенное и безусловное равенство людей. И хозяин—„галантуомо“, и слуга—„галантуомо“. Несколько комедий завершаются браком хозяина со служанкой, так что, очевидно, сюжет этот не казался публике ни необычайным, ни рискованным. Да и вообще, женщина из народа поставлена венецианским комедиографом на очень высокий пьедестал, которому женщины высших сословий должны завидовать, так как решительно уступают ей в уме, такте, практичности, очаровании. Достаточно вспомнить Мирандолину в „Хозяйшке“ и Арджентину в „Блистательной служанке“.

Молодое поколение класса—Розауры, Флориндо, Беатриче, Лелио—уже более тронутые барскими замашками. Отцы их воспитаны, но необразованы. Детям дается хорошее образование, ради чего их часто держат где-нибудь далеко от дома родительского, в городах, обладающих прославленными учебными заведениями, или на попечении родственников, которых родители признают более способными воспитателями, чем самих себя. Обра-

зование девушки еще новость. В „Жене-разумнице“ Розаура удивляет поклонников своею охотою к чтению, при чем из разговора выясняется, что большинство дам, знакомых этим господам, неграмотно. Однако, поклонники—титулованные дворяне, тогда как Розаура—купеческая дочка. В несчетном „народа-населении“ гольдониевых комедий мы можем видеть всевозможные образы девушек—умных, глупых, кротких, злых, покорных, строптивых, наивных, робких и, наоборот, дерзких авантюристок; искренних, великодушных и, напротив, бессердечных лицемеров, кокеток, внешних франтих. Но мы не найдем среди них ни одной, похожей на то страшное по бездушности своей животное женского пола, которое называлось Липочкою Большовою—увы!—было еще так типично для русской „купеческой дочки“ даже сто лет спустя после Розаур и Беатриче...

Красота и состояние этих девушек служат лестницею между возвышающимся средним классом и разрушающимся высшим. Междусословный брак—частая тема у Гольдони („Жена-разумница“, „Семья антиквария“ и др.). Оскудевающие дворяне охотно женятся на купеческих дочерях с хорошими придаными. В русском быту такие приключения отразились—в комедии Островского—правоучением „Не в свои сани не садись“. Гольдони говорит иначе:—Садись, но с осторожностью и держи ухо востро, чтобы сани не выкинули тебя на первом же ухабе.

Во всех конфликтах неравного междусословного брака у него победительницею остается, в конце концов, всегда демократическая сторона, обнаруживая превосходство ума, сердца, добрых нравов, воспитания и образования, умея противопоставить характер, мысль и сильное чувство—взбалмошному капризу, самодурству, пережиткам чванства и сословных предрассудков. А, так как, помимо хороших моральных качеств, за женою-демократкою стоит еще твердым материальным оплотом брачный контракт, то Розауры и Дораличе, несмотря на переживаемые ими неприятности от знатных супругов и свекровей, оказываются обеспеченными на благополучие в браке куда же вернее, чем какая-нибудь Авдотья Максимовна Русакова, которую бравый офицер Вихорев, поигравшись, бросает на почтовой станции.

Мужская молодежь направляется отцами к свободным профессиям. „Честный авантюрист“, в котором Гольдони изобразил себя самого, всего попробовал на веку своем: и адвокатуры, и

медицины, и службы по администрации и пр. Здесь междусословные браки тоже не в редкость. По крайней мере, Панталонэ в „Лгуне“ очень радуется, но несколько не изумлен, когда сын его, лгун Лелио, хвастает ему своим мнимым браком с чуть ли не владетельною княжною. Путь к таким бракам открывают именно свободные профессии („Честный авантюрист“, „Венецианский адвокат“, „Притворная больная“ и мн. др.). Они признаются стоящими на высшей ступени общественной лестницы, чем купеческое звание, хотя ни в одной комедии Гольдони не видно даже и намека, чтобы молодой венецианский купчик стыдился своего сословия или не умел бы держаться вровень с каким бы то ни было „иллюстриссимо“. Попытки оскуделой знати „ставить на место“ людей низшего сословия обрываются и пересекаются остроумными и злыми насмешками („Веер“, „Феодал“, „Кафе“, „Хозяюшка“) и часто караются каким-либо трудным положением, из которого гордец-родовик не в состоянии выбраться иначе, как при помощи несправедливо обиженного, но великодушного представителя третьего сословия.

Дворянство—феодалов, кавалеров—Гольдони изображает не только обнищавшими и задолжавшими, но и брошенными на пути сомнительного авантюризма. В большинстве, это пропащий народ, лишенный и личного уважения, и денежного кредита, живущий, так сказать, процентами с титула и бывшей славы своего рода. Исключением являются представители новой аристократии, вышедшей из буржуазии, купив себе дворянский герб или графский титул. Но над этими выскочками Гольдони смеется, снабжая их всеми смешными чертами „мещан в дворянстве“ („Хозяюшка“).

Деловая среда порождает и деловой быт. Нам странно и скучно читать в комедиях Гольдони целые страницы рассуждений на юридические темы, медицинских консультаций, финансовых и коммерческих советов, но венецианская публика принимала их с удовольствием, видя в театре обобщающее продолжение своей биржи, торговой площади, зала трибунала. Едва ли хоть одна бытовая пьеса Гольдони обходится без каких-либо торговых сделок или кредитных операций. Кредит в Венеции работает широко. Вексельное обращение заменяет бумажные деньги. Звание банкира почетно. Несостоятельность—самое большое и страшное пугало этого общества, при чем ужас внушают не столько материальные последствия разорения и личные бедствия, сколько возможность потерять моральный кредит, воз-

будить подозрения в недобросовестности, в злостности банкротства. В комедиях Гольдони банкроты выводятся довольно часто, но между ними нет ни Самсона Силыча Большова, ни Лазаря Подхалюзина. „Выворачивание кафтана“ столько же чуждо венецианскому коммерсанту, как девиз „не обманешь—не продашь“¹⁾.

Но, в то же время, деньги ужасно много значат в этом кругу. Иногда—даже до отвращения. В комедиях „Честный авантюрист“, „Венецианские близнецы“, мы встречаемся с истинно-чудовищными извращениями нравственного чувства в столкновениях его с денежным интересом. Девушка добровольно уходит, с разбитым сердцем, в монастырь, потому что считает себя не в праве лишиться своего возлюбленного счастья жениться на богатой вдове, и поступок этот принимается с величайшим одобрением и вдовой, и женихом, и всеми действующими в пьесе лицами, и... самим Гольдони! Молодому человеку, взамен девушки, в которую он влюблен, предлагают другую, о которой он и не думал раньше. —Нравится ли она вам?—спрашивают его. —Еще бы она мне не понравилась! С ее-то приданым!.. Все это очень пахнет тою страшною стороною латинской психологии, которая филологически выражается тем, что в латинском языке богатый—*dives*—и святой—*divus*—истекают из одного и того же корня, то-есть из одной и той же первой мысли.

В соответствии такому взгляду на богатство,—надо, впрочем, прибавить обусловленное правильным путем приобретения и умеренными требованиями,—бедность, решительно, почитается пороком, который скрывают, сколько возможно, всеми средствами, подходящими иногда до героизма. (См. ком. „Истинный друг“). И нельзя сказать, чтобы она вызывала много сожаления и сострадания, раз уже человек не увернулся от нее и настигнут ею. Дружеские отношения, которые чрезвычайно развиты и деятельны в венецианском обществе, очень помогают человеку в беде не поддаться враждебной фортуне, не обеднеть. Взаимный дружеский кредит практикуется широко, обычно, запросто. Но человек, ухитрившийся и в этих условиях, что называется, „де-классироваться“, обречен на добровольное изгнание из Венеции: до тех пор, пока он не восстановит свой сословный ценз, ему

¹⁾ См. приложение в конце II тома „Торговля Венеции в эпоху Гольдони“.

в родном городе не житье. Замечательно, что в Венеции Гольдони совершенно отсутствуют нищие. Если появляется лентий-попрошайка, то это, наверное, захожий южанин, чаще всего неаполитанец. (См., напр., „Бабы сплетни“). Местный народ—сплошь рабочий: преимущественно, конечно, моряки и рыбаки. К их труду высказывается огромное уважение, очень часто подчеркиваемое даже в ущерб высшим классам—контрастом с туеядцами из их среды.

Необыкновенно твердая устойчивость консервативно-демократического быта при чрезвычайной мягкости общих нравов и отдельных характеров—такую короткую формулой можно определить и психологию, и физиономию Венеции Гольдони. Романического в ней очень мало. Тени Фоскаро и Марино Фальеро, Мост Вздохов, Совет Десяти,—весь трагический персонал и декорации, без которых после Байрона и... Бедекера как-то даже трудно воображать Венецию человеку, в ней не жившему подолгу, для Гольдони не существуют. Он живет вне ее театрально-праздничной условности и позы, навязанной ей влюбленными в нее иностранцами: человек ее будней, ее рынка, ее домашнего, интимного неубранства,—жизнью своих со своими, во всей беспритязательной естественности и простоте.

VIII.

Карло Гольдони сам позаботился о том, чтобы оставить нам свое подробное жизнеописание, в виде „Мемуаров“, доведенных автором до своего восьмидесятого года. Они вышли в свет, в трех томах, в 1787 году, первоначально на французском языке, под заглавием: „Мемуары г. Гольдони, написанные для того, чтобы служить пособием к истории его жизни и его театра. Посвящаются королю“. (*Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre. Dédiés au Roi. A Paris, chez la Veuve Duchesne, Libraire, rue Saint Jacques, au Temple du Gout. M. DCC. LXXXVII*). Издание снабжено превосходным портретом Гольдони, по рисунку Кошена, гравированным Лебо. По старинному правилу, изданию предпослан список подписчиков. Он, уже сам по себе, является любопытным документом, по обилию в нем имен, которые мы привыкли видеть на страницах политической и литературной истории, но как-то странно представлять их себе в фамильном звании подписчиков. Тут Лю-

довик XVI и Мария Антуанетта со всею королевскою семьею, наша Екатерина II (подписчица на два экземпляра), ряд русских дипломатов (Борис Голицын, Обрезков, Машков и др.); литераторы и философы, как Гримм, Дюси, Флориан, Монтескье, Сен-Симон; артисты, как Вестрис, Керубини, Дезессар, Ле Кэн, Мартини и др. Любопытна наличность в этом списке значительного числа русских имен: очевидно, и полтора века тому назад наша нация, по своему пристрастию к театральному интересу, стояла (в образованной части своей) на первом месте относительно других народов, как превосходит их в этом нетрудном интересе и сейчас.

Первый том „Мемуаров“ занят очерком жизни Гольдони, со дня рождения до начала „того, что в Италии называют реформою итальянского театра“. — „Вы увидите, — обещает автор, — как проявился этот комический талант, который надо мною всегда господствовал, увидите бесполезные усилия, которыми меня старались отвлечь от него, и жертвы, которые я принес этому, увлекавшему меня, кумиру“.

Второй том — литературно наиболее интересный — обнимает эпоху гольдониевой реформы, начиная с антрепризы импрезарио Медебаком театра св. Ангела в Венеции (1747) до 1761 года, когда Гольдони навсегда покинул отечество и переселился в Париж. Эта часть включает в себе историю всех его пьес, с подробностями обстоятельств, доставивших ему их содержание, с отчетом об их успехе или провале, об интригах соперничества, о критиках и сатирах на его труды, об актерских дрязгах, с которыми ему приходилось бороться.

Третий том, повествующий о пребывании Гольдони во Франции с 1761 по 1787 год, гораздо менее интересен, хотя, казалось бы, близость ко двору Людовиков XV и затем XVI должна была дать такому внимательному и остроумному наблюдателю громадный и любопытнейший материал. Но Гольдони, прежде всего и после всего, был человек осторожный. Сквозь эпоху и среду грознейших политических назреваний он прошел с преднамеренно закрытыми глазами. Остается лишь удивляться, как мало следа оставили в нем его придворные впечатления. А между тем, восприимчивость, в это время, отнюдь не покинула его, — напротив, развилась. Он усвоил себе язык и нравы французского общества настолько, что написал по-французски „Благодетельного сварливца“ — *Le Bourru Bienfaisant* — свою фурорную

пьесу, сыгранную во время празднеств бракосочетания дофина (будущего Людовика XVI) и Марии Антуанетты (1771) и как бы увенчавшую всю деятельность Гольдони окончательным признанием, с дипломом на величие и бессмертие. Ведь доска, сооруженная в 1877 г. в парижской улице Св. Спасителя (*S. Sauveur*), на доме, где умер Гольдони, так и рекомендует поэта потомству — автором „Благодетельного сварливца“:

Ici	Здесь
est décédé pauvre	скончался в бедности
le 6 février 1793	6 февраля 1793
Charles Goldoni,	Карло Гольдони,
dit le Molière italien,	прозванный итальянским
	Мольером,
Auteur du „Bourru Bienfaisant“,	Автор „Благодетельного
	сварливца“,
né à Venise l'an 1707.	родившийся в Венеции в
	1707 г.

Однако, даже и это событие, признаваемое им за важнейшее в своей жизни, Гольдони передает, хотя с воодушевлением и трогательно, но не особенно интересно. Правда, что этот успех пришел к нему, уже старому и усталому, на 65 году жизни. Но все впечатление III тома говорит за то, что Гольдони мог видеть, да, конечно, и видел много, а записал, по своей апатичности и осторожности, мало. Великий наблюдатель народной жизни затих в придворном профессоре итальянского языка и королевском пенсионере. Если бы не любопытные встречи Гольдони с Ж. Ж. Руссо и Дидро да не два-три курьезные бытовые наблюдения, записанные с изяществом настоящего комедийного мастера, можно было бы сказать начисто, что III том „Мемуаров“ Гольдони — совсем пустые страницы.

Однако, и он, как все сочинение, вполне оправдывает то обещание Гольдони, которым характеризуется главное достоинство его автобиографии: „Я прошу вас, читая меня, делать мне любезность — верить мне. Истина всегда была моею любимой добродетелью, и мне с нею всегда хорошо жилось; она меня избавила от труда учиться лжи и от неприятности краснеть за себя“. Вопреки большинству автобиографий, записок, признаний, это очень простой, искренний и правдивый труд, написанный легкими светотенями от руки художника, честно мыслящего и

снисходительно смотрящего на жизнь, которая не представляется ему ни ослепительно белой в лицах его самого и друзей его, ни черною, как ночь, в лицах его врагов и противников. Впрочем, о последних Гольдони даже предпочитает вовсе умалчивать, наивно признаваясь однажды, что не имеет никакой охоты расстраивать себя воспоминаниями о неприятных ему людях и поступках.

Наоборот, с особенным удовольствием и большою подробностью исчисляет он своих сторонников, между которыми попадаются имена людей очень замечательных: например, иезуита Роберти, графа Верри, маркиза Николо Беренган, графа Орацио Арриги Ландини, дипломата Стефано Сульяга ин Гормольези и литератора графа Гаспаро Гоцци. Последнее имя было для Гольдони особенно приятно включить в свой дружеский список, так как другой брат Гоцци, Карло, тоже комедиограф, был злейшим врагом и гонителем его театра. Все исчисленные лица печатали в защиту Гольдони поэмы, критические статьи, хвалебные стихи, вели за него сатирическую полемику. А Сульяга оказывал ему и денежную поддержку. О его и Беренгана стараниях Гольдони говорит с особенно теплым чувством. Титулы их опровергают утверждения тогдашних полемистов против Гольдони, будто он сделал свою театральную карьеру исключительно угождением вкусам венецианской „канали“. С другой стороны, было бы ошибкою, по титулам, видеть в названных графах и маркизах высшую аристократию. Напротив, недостатком знания нравов этой последней критика, как мы увидим, часто попрекала Гольдони. Нет, все это, в своем роде, „кающиеся дворяне“—либеральная пишущая интеллигенция. Наиболее крупными людьми здесь являются братья Верри: Пьетро (1728), знаменитый экономист, и Алессандро (1741—1816), переводчик „Гамлета“ и „Отелло“ Шекспира, друг французских энциклопедистов. Оба брата, вместе с знаменитым Беккариа, Фризи и Карли, издавали в Венеции и Брешии в 1765-66 гг. журнал „Кафе“,—незаменимый источник для истории тогдашнего литературного движения.

Причину, почему Гольдони взялся написать свои „Мемуары“, он объясняет так:

— Жизнь моя не интересна; но возможно, что, много лет спустя после нашего времени, найдут в уголке какой-нибудь старинной библиотеки собрание моих сочинений. Может быть,

покажется любопытным узнать, что это за чудак такой был—посвятил себя реформе театра в своем отечестве, поставил на сцену и напечатал полтораста комедий, то в стихах, то в прозе, то характерных, то с интригою, и видел, при жизни своей, восемнадцать изданий своего театра. Скажут без сомнения:—Вот, должно быть, богат то был! И зачем бы это он покинул свое отечество?.. Увы! необходимо объяснить потомству, что Гольдони лишь во Франции обрел для себя отдых, спокойствие, зажиток и—кончил свою деятельность французской комедией („Благотельный сварливец“), которая имела счастье успешно пройти на театре этой нации“. (Мем. I. 1—2).

IX.

Кроме прямой и непосредственной автобиографии Гольдони, к познанию его личности служат и,—когда имеешь к ним ключ,—открывают внутренний мир его, может быть, даже глубже и шире, автобиографические пьесы, которыми он имел обыкновение изливать свою досаду на огорчения любовные, служебные, профессиональные, театральные: полемизировал с критиками, пикировался с капризными актрисами-премьершами своих театров и т. п. К числу таких пьес прямо относятся: „Дон Жуан Тенорио“, „Честный авантюрист“, „Венецианский адвокат“, „Свара в Кьюцце“, „Комический театр“, отчасти „Мнимая больная“ и, в меньшей мере, многие другие. Но, собственно говоря, почти все пьесы Гольдони, за самыми малыми исключениями, можно почитать автобиографическими. В том смысле, что, в качестве „писателя без выдумки“, он, изображая только то, что видел сам собственными своими глазами, зачастую бывал в творениях своих даже не собирателем типических черт воедино, а просто таки—портретистом. А потому за его действующими лицами и их сценами легко находишь и художника, который их наблюдает, обрабатывает своею творческою мыслью и зарисовывает. За плечами достигших нарицательного значения фигур Дона Марцио („Кафе“) или Жеронта („Благотельный сварливец“), Мирандолины („Хозяюшка“) и т. п. так и чувствуешь стоящим самого Гольдони, который направляет их магнетизмом своей воли в сторону, требуемую его моралью, его мировоззрением. Изучая его автобиографию, быстро приходишь к убеждению, что жизнь и театр сливались для него,—в итальянском периоде

его жизни,—воедино, настолько, что он любил объединять актера в цельную общность с действующим лицом.

В этом отношении чрезвычайно любопытны списки действующих лиц в его комедиях. Вы встречаете в них имена Ломбарди, Кораллины, Труффальдино и т. п. Но Ломбарди—подлинная фамилия актера, игравшего эту роль, Кораллина—сценический псевдоним „субретки“, г-жи Марлиани, Труффальдино—кличка, под которою прославился великий комик века, лучший из „Арлекинов“, Антонио Сакки, и т. д. Словом, Гольдони отождествлял актера, как человека, с ролью и увековечивал за ним последнюю, как присущую ему житейскую особенность.

Отчасти,—и в этом трудно сомневаться,—здесь сказывалась привычка к рутине „масок“ и стремление создавать, чрез короткую личную символизацию, практически ясные и удобозапоминаемые амплуа. Ведь говорят же и у нас в актерском обиходе: „актриса на роли Савиной“, „актер на давыдовское амплуа“ и тому подобное.

Однако, никому из современных драматургов и в голову не придет составить список своих действующих лиц хотя бы в таком роде:

Владимир Николаевич Давыдов, богатый купец.	
Мария Гавриловна Савина	} его дочери.
Вера Федоровна Коммиссаржевская	
Федор Иванович Шалапин	} женихи их.
Александр Иванович Южин	

И т. д.

Это было бы провозглашено приемом противохудожественным, да так оно и есть, ибо здесь происходит подмена постоянного типа случайною индивидуальностью. Между тем, Гольдони такой подмены нисколько не боится. Она у него на каждом шагу. Более того. В его „Мемуарах“, то и знай, читаешь: „я заставил г-жу Пассалакву сыграть самое себя“, „г-жа Медебак разобрала, что ей придется играть самое себя, но роль ей слишком нравилась, и она играла“, „г-жа Брешани нарочно провалила роль, поняв, что ее заставили играть самое себя“, и т. п. Слияние индивидуальности с ролью представляется ему столь необходимым, что всю смехотворность своей „Блистательной служанки“ он построил на невозможности, по его мнению, для актеров играть роли, которым не соответствуют их личные ха-

рактеры. Это ставит вверх ногами „Парадокс об актере“ Д. Дидро, но Гольдони стоит на своем твердо. Роль для него—зеркало актера, а пьеса—зеркало автора.

Действительность диктовала Гольдони темы его в порядке не только реалистическом, но, по методу, даже натуралистическом, в чем и упрекали его Гоцци и Баретти. Встреча с уличным торговцем-армянином порождает „Бабы сплетни“; собственный переезд с квартиры на квартиру и ссоры с поставщиками отражаются в „Новой квартире“; негодование на деспотизм свекра и слабодушие мужа в знакомой семье вызывают к жизни „Сора Тодеро Ворчуна“. Гольдони умел писать только то, что он видел, пережил, почувствовал. Вот почему и возможно с твердостью отстаивать положение, что его пьесы—это—для тех, кто найдет в себе охоту и умение в них разобраться,—его автобиография.

X.

Карло Гольдони родился в семье почти что богатой и жившей очень весело. Он был еще малюткою, когда его дед и бабка, источники этого зажитка и хозяева-устроители этого веселья, померли (1712), оставив своих наследников без средств и приличного образования. Однако, Карлино успел слегка прикоснуться губами к меду их сладкой жизни, сохранил о ней память и даже приписывал ей основные начала своего характера. На вилле деда, в семи льё от Венеции, уже на территории Тревизанской марки, шел какой-то вечный праздник. „Давали комедию, давали оперу; все лучшие актеры, знаменитейшие музыканты были к его (деда) услугам; гости стекались со всех сторон. Вот среди какого шума, среди какого изобилия я родился. Мог ли я, после того, презирать театр, мог ли я не полюбить веселье?..

„Моя мать родила меня почти без страданий: тем больше она меня за то полюбила; впервые увидев св-т, я не поднял крика; повидимому, эта кротость уже тогда предвзовет мою мирный характер,—репутация, которой я впоследствии никогда не опровергал“. (Мем. I. 9).

Родился Гольдони не на этой счастливой вилле, а в Венеции—„в большом и красивом доме, между мостами „Номболи“ и „Донна Онеста“ (Честная женщина), на углу улицы Ка Чент'анни

(Столетнего канала), в приходе св. Фомы. Но между виллою и дворцом Чент'ани шло постоянное общение, мальчик был баловнем и там, и тут. Первою его игрушкою, в четырехлетнем возрасте, был театр марионеток, на котором его отец, человек веселый и беззаботный, разыгрывал для сына занимательные пьесы.

Смерть деда и бабки повергла семью в нищету. Легкомысленный родитель Гольдони побился-побился вокруг разоренного дома, да и уехал „развлечься“ в Рим, — попросту, сбежал от жены и двоих ребят: в это самое время г-жа Гольдони, в дополнение домашних тягостей, родила второго сына, Джованни. Его пришлось сдать куда-то на выкормку. Заботы матери сосредоточились исключительно на старшем, любимчике Карло. Выучился он грамоте, получил кое-какое начальное образование, благо оно и далось ему легко. Но гораздо больше, чем грамматикой, арифметикой и географией, интересовался Карло комическими авторами, которых нашел в библиотеке своего отца, а, в особенности, старинными комедиями флорентинца Чикконьини. В подражание им, он, восьмилетний, сам попробовал написать что-то вроде комедии. Мать его за это и побранила, и расцеловала; наставник (аббат Валле) объявил талантом не по возрасту; а крестный отец усумнился, не приписывают ли ребенку сочинение учителя, из-за чего оба критика сильно поссорились. Комедию скороспелого сына переслали отцу, который отсутствовал из дома уже четыре года. За это время он успел прослушать курс медицины в римском университете („Сапиэнца“) и теперь довольно успешно практиковал, как врач, в Перудже. Комедия Карло ему ужасно понравилась. „Он рассчитал арифметически, что, если в девять лет я произвел четыре карата остроумия, то в восемнадцать — способен буду дать 12 каратов и, в последовательной прогрессии, могу этак дойти и до совершенства“. В результате, потребовал интересного ребенка к себе. Мать, хотя это был ей нож в сердце, должна была уступить.

В Перудже отец поместил Карло в школу к иезуитам. Здесь мальчику, отставшему в ученье, сначала пришлось было круто, но самолюбие и хорошие способности скоро помогли ему справиться с грамматикой, он уже попал было в разряд хороших учеников. Как вдруг его отец перессорился с другими местными врачами, а те принялись выживать его из города, — и выжили. Покинув Перуджу, родители Гольдони поселились в маленьком

городке Венецианской области, Кьодже (по-венец. Кьоще), а сына поместили в городе Римини на попечение профессора Кандини.

В Перудже Карло впервые отравился театральным успехом, сыграв женскую роль в любительском спектакле, в комедии Джильи „Сестрица дона Пилоне“. Театр тянул его к себе магнитом. И в Римини он тоже, вместо ученья, больше читал комиков да знакомился с актерами. Прочитал Плавта, Теренция Аристофана, Менандра, которых, однако, по замечанию Де Санктиса, он, и впоследствии, знал не очень то хорошо. Труппа его друзей-комедиантов кончила свои гастроли в Римини и должна была отплыть в Венецию. Мальчика охватила тоска. Он убежал от профессора — отплыл с ними — и благополучно прибыл в Кьоджу, где мать ему обрадовалась, а отец нашел приключение забавным и, как театр, больше интересовался труппою, с которою сдружился беглец, чем покинутыми сыном занятиями.

В Кьодже Гольдони-отец начал было практически натаскивать сына на свое ремесло — медицину, водя его, как ученика-помощника, по своим визитам к больным. Смышлениый Карло хватал, таким образом, довольно много знахарских сведений, приемов, рецептов, но медицина ему не нравилась. Муж его тетки, Паоло Индрик, один из лучших стряпчих Венецианской курии, взял его в свое бюро. Юриспруденция была ему больше по нраву, но в это время представилась возможность поместить его в коллегию Гислера, при Павийском университете, под наблюдение знаменитого правоведа, профессора Лауцио. Однако, и здесь театральные влечения брали верх над наукою. Дигесты и Пандекты лежали в забросе, а, вместо них, читались латинские и греческие комик-классики, к которым, однако, пятнадцатилетний Карло уже умел отнестись критически. „Должно уважать великих учителей, расчистивших для нас дорогу наук и искусств, — пишет Гольдони, — но каждому веку присущ свой собственный руководящий гений и каждая страна имеет свой национальный вкус“. (Мем. I. 59).

Вообще, с классицизмом, тогда господствовавшим в школе и жизни, этот природный реалист не очень то ладил. По остроумному замечанию Де Санктиса, Гольдони — и впоследствии — только „любезно раскланивался“ с авторитетами Аристотеля и Горация. В действительности же, он относился к этим законодателям своего искусства весьма скептически и, не дерзая пойти на них открытою войною, подкапывался под них тихим неповиновением. Он приводил в негодование своих противников воль-

ностями против пресловутых „трех единств“ и—в защите своей, был лукав и почти насмешлив. „Цензоры моих „пьес характера“ не могли ни в чем упрекнуть меня по отношению к единству действия и времени; но они настаивали, что я грешу против единства места. Действие моих комедий всегда происходит в одном и том же городе; действующие лица никуда из него не уходят; правда, что они расхаживают по разным улицам, но всегда в черте застав; я полагаю и полагаю теперь (1787), что таким образом единство места соблюдается в совершенно достаточной мере... Во всех искусствах, во всех открытиях опыт всегда предшествовал правилам: писатели, впоследствии, обрабатывали практику сочинения в метод, однако, новые авторы всегда сохраняли за собою право истолковывать древних. Что касается меня, то, не найдя в поэтиках ни Аристотеля, ни Горация ясного, неперменного и мотивированного предписания к строжайшему соблюдению единства места, я доставлял себе удовольствие каждый раз, когда мой сюжет допускал это, сообразоваться с правилом; но никогда я не пожертвовал комедией, которая могла быть хорошею, предрассудку, который должен был ее испортить“. (Мем. II. 22). Заявления эти Гольдони имел гражданское мужество,—потому что тогда для таких, по нашим нынешним понятиям, пустяков требовалось большое мужество,—сделать публично, со сцены, в своем „Комическом театре“. (См. эту пьесу и примеч. к ней). В ушах тогдашней публики это должно было прозвучать не меньшею ересью, чем—как если бы кто-либо сейчас напечатал, что Карл Маркс ему не указ в вопросах политической экономии.

Трезвый и практический ум венецианского мещанина порозливо видел бытовую ложь на дне псевдо-классического театра. В своем „Теренции“ он не убоился характером Ливии создать злейшую пародию на гордых и надменных героинь, какими привыкли изображать римских матрон псевдо-классики. С неменьшею решимостью восставал он против литературно-театрального языка своей эпохи. „Да почему же,—восклидал он,—вместо Талии, Мельпомены, Котурна и пр. не писать комедия, трагедия и тому подобные слова—простые, естественные и не изысканные?“ Ясно, что классический литературный круг, где люди надрывались соперничеством в приискивании извилистых и символических фраз, звучных и пышных слов, должен был чувствовать себя скандализированным дерзостью „адвокатишки“, заговорившего с публикою языком народа, словарем дома и улицы. Негодование

было тем страстнее, что победа-то быстро склонилась в сторону „адвокатишки“.

Уже в возрасте шестнадцати лет Гольдони смущала мысль—почему Италия не имеет такого же хорошего театра, как другие страны—Франция, Испания? Классики, как мы видели, не могли ему рассеять это недоумение. Но как раз в это время, на каникулах, которые он проводил дома в Кьодже, ему попала в руки не знаемая до тех пор, запретная „Мандрагора“ Маккиавелли. Любопытно, что эту гениальную антиклерикальную сатиру дал Карло, в блаженном неведении, некий каноник Дженнари, вообразив по пергаментному переплету книги, будто вручает юноше душепамятное сочинение. „Мандрагора“ явилась для будущего комедиографа откровением. Он перечитал ее десять раз, испестрил ее своими заметками и соображениями. „Невольный слог и не соблазнительная интрига пленили меня. Напротив, ее непристойность меня возмутила, а, что злоупотребление исповедью ужасный грех перед Богом и людьми, я знал и собственным умом; но это была первая комедия характеров, которая попала в мои глаза, и я был ею очарован. Как бы я желал, чтобы итальянские писатели, после этой комедии, продолжали давать подобные же,—только порядочные и приличные,—и чтобы характеры, почерпнутые из природы, заменили романтические интриги. Но честь облагородить и сделать полезною комическую сцену, выставляя порок и смехотворные черты на осмеяние и к исправлению, была оставлена для Мольера. Тогда я еще не знал этого великого человека, потому что еще не понимал по-французски; я решил изучить этот язык, а откуда взял привычку присматриваться к людям поближе и не избегать оригиналов“. (Мем. I стр. 68, 69).

В Павийском университете Гольдони усидел тоже недолго. Студенты перессорились с городской буржуазией и та объявила им бойкот. Товарищи подбили Карло написать на павийских дам „ателлану“ (комедию-фарс вольного содержания). Юноша сочинил желаемый памфлет, под названием „Колосс“,—и, за него, был исключен из университета и изгнан из Павии. Курьезно описывает он свое печальное возвращение в Кьоджу, под надзором какого-то плута-монаха, который все его исповедовал, откуда не вытянул у юноши все его жалкие школьные гроши. А затем,—смеясь, вспоминает Гольдони,—„я и рад был бы еще поисповедываться, да уж не было денег для покаяния“.

На этот раз отец, обыкновенно, весьма терпеливый к проделкам сына, рассердился, и Карло стоило некоторого труда успокоить его. Но надо было как-нибудь опять налаживать ученье. Отец везет Карло в Удине, главный город Фриулийской области, где тогда проживал и давал частные уроки знаменитый профессор Морелли, знаток гражданского и канонического права. Занимаясь у него, Карло в шесть месяцев сделал большие успехи, чем за три года в Павии. Здесь в Удине он впервые начал печататься, выпустив в свет 36 сонетов духовного содержания, вдохновенных великопостными проповедями известного в то время оратора, монаха-августинца, о. Катанео. В то же время, он ведет веселый студенческий образ жизни, волочится за бабышками и, по доверчивости, попадает в смешную любовную ловушку: одна ловкая горничная, разыгрывая роль своей госпожи, изрядно пощипала скудный кошелек молодого человека и поставила его в очень глупое положение.

Целым событием для Гольдони была поездка с отцом в Виченцу и Горицию. Здесь они гостили у местного магната, маркиза Ланьери, и, для забавы вельможных хозяев, юноша устроил театр марионеток, поставив на сцену фарс болонского стихотворца Мартелли—„Чиханье Геркулеса“. Окончив эти каникулы, Карло, по настоянию отца, отправился завершить свое юридическое образование в Моденском университете. В Модене он попал на квартиру в чрезвычайно набожную католическую семью, ханжество которой на него повлияло. Вдобавок, однажды его потрясла и глубоко возмутила публичная духовная экзекуция над одним его знакомым аббатом, выставленным к позорному столбу за прелюбодеяние. Зрелище это настолько перепугало и отчаяло юношу, что, перебирая в памяти свои собственные студенческие грешки,—хотя и очень незначительные,—Карло решил было, уж лучше, чем так рисковать, прямо предаться истязанию плоти и поступить в монахи. Однако, иноческого настроения достало ему до первой поездки в Венецию. Там, вместо монастыря, он пошел в театр,—и разум ко мне возвратился. Я продолжал сожалеть о человеке, которого видел на эшафоте; но сознал, что ради того лишь, чтобы избежать подобной возможности, не стоит отречься от мира“.

XI.

Будет уместно сказать несколько слов о религиозном чувстве у Гольдони. Нельзя сказать, чтобы в этом отношении давала много экзегеза и его автобиографии, и его комедии. Нет ни малейших оснований причислять его к сонму атеистов или даже ярко выраженных вольнодумцев-деистов, какими кишел его век. Но, вместе с тем, юношеский религиозный припадок, только что рассказанный, был, кажется, единственным на протяжении 86-летней жизни комедиографа. Уже упоминалось, что в своих молодых годах, завоевав большую известность, он был обласкан Вольтером. Фернейский философ звал Гольдони „художником и сыном природы“ и рекомендовал себя „наиболее громко выраженным его сторонником, искреннейшим поклонником и лучшим другом, какого он может иметь во Франции“. Ясно, что подобный аттестат не мог быть выдан отцом и королем современного неверия не только святоше, но и, вообще, сколько-нибудь надежному сыну католической церкви.

Его описания Рима, который Гольдони увидел на 52-м году жизни, лишены даже следа церковного энтузиазма и не обходятся без скептических усмешек. Свидание с папой он проходит простой репортерской отметкой. Свои впечатления в Лорето, городе чудес Богоматери, он рассказывает с почти нескрываемою насмешливостью. (Мем. II. 291—2).

Но, с другой стороны, нет писателя, который был бы осторожнее Гольдони в вопросах, хотя бы отдаленно соприкасающихся с церковным интересом.

Правда, что, по цензурным условиям Италии того века, он и не мог посягать на смелость, с какою, за 250 лет пред тем, изображала „отца Тимофея“ очаровавшая его „Мандрагора“ Макиавелли. Эпоха Возрождения давно уже сменилась эпохой иезуитизма и инквизиции. Но, все же, даже в подобных условиях, трудно представить себе общество, полное такого совершенного религиозного безразличия, в состоянии которого рисуется в творчестве Гольдони итальянский XVIII век и сам его бытописатель. Сотни, если не тысячи моральных афоризмов, дидактических тирад, поучительных сентенций можно выбрать из комедий венецианского „протокомика“,—целый „Домострой“ составить в духе охранительной семейной этики, в интересах мешан-

ского обычного права. Но религия в них безмолвна. Это—какое-то пустое место, которое будто условлено не замечать.

Подобная условность, по цензурной необходимости, есть и у нашего Островского. Одним из недостатков его купеческих пьес давно уже указывалась критикой невозможность определить в его действующих лицах, ходят они по старой или по новой вере. Но религиозное чувство Островского находит косвенное, но яркое выражение и в „Грозе“, и в деде Архипе („Грех да беда на кого не живет“), и в „Не так живи, как хочется“, в „Сердце не камень“ и пр. Гольдони чужд и таким косвенным лучам. Он держится в этом случае самого строгого из нейтралитетов—нейтралитета полного умолчания. Настолько, что даже условные молитвенные обращения в чувствительных или сильных местах, необходимые по ходу действия,—все эти—„о, Небо!“ „Боже, защити меня!“ и т. п.—звучат у него, как простые междометия, либо риторические фигуры, нисколько не влияющие на ход действия и не выражающие характера действующего лица. И опять-таки никак нельзя объяснить этого только цензурою века, запрещавшею сцене упоминать имя Божие всуе, читать молитвы, говорить о священных предметах, как у нас еще недавно было запрещено актерам на сцене крестное знамение, не дозволялось декораторам ставить кресты на главах церквей, писать иконы. На севере Италии цензура не была так неистова, как в Папской области. Мы видели, что в Венеции театры обозначались именами приходских святых.

К чему Гольдони, при всем своем желании держать нейтралитет, никак не мог скрывать своего отвращения—это ко всему сверхъестественному, ко всякому намеку на чудо. Чрезвычайно любопытны, поэтому, его извинения за свою юношескую трагикомедию „Дон-Жуан Тенорио“, где он, ради наказания порока и торжества добродетели, должен был разразить Дон-Жуана громом небесным и провалить сквозь землю.—„Я это устроил так,—с равнодушно-хитрою улыбкою замечает он,—что трудно решить, действует ли в этом громе рука Провидения или естественный порядок вещей, который,—следует поспешная лукавая оговорка,—ведь, тоже зависит от воли Провидения“... (Мем. I. 301).

Если хотите, тою же лукавою религиозною двусмысленностью освещен и эпизод с аббатом на эшафоте, из-за которого Гольдони, будто бы, чуть-чуть не пошел в монахи. Рассказан он таким языком и в таком тоне, что скорее, чем стремление в мо-

настырь, может возбудить отвращение ко всем монахам мира и оттолкнуть от иночества самого искреннего его прозелита.

ХП.

Пребыванием в Модене для Гольдони окончились ученические годы. Пришла пора вступить в практическую жизнь. В городке, где проживали его родители,—Кьодже или Кьоцце,—ему устроили недурное служебное место. Как город Венецианской республики, Кьопца управлялась губернатором, с титулом подеста; при нем полагался „канцлер“, советник,—для разбирательства уголовных дел; уголовный советник снабжался помощником или коадьютором. Эту-то последнюю должность и получил юный Карло Гольдони. Впоследствии он вспоминал о ней очень хорошо, как о лучшей и полезнейшей из должностей, к которым делала его прикосновенным пестрая жизнь. Он, можно сказать, воспел свое коадьюторство, посвятив ему самые благодарные и даже пылкие воспоминания в „Честном авантюристе“ и „Сваре в Кьоцце“.

Было бы излишне и даже скучно следовать за Гольдони в подробном служебном формуляре—очень пестром до того времени, когда театр окончательно захватил его и устранил от всякой иной деятельности. Достаточно указать, что, после Кьоццы, он продолжал свое коадьюторство в Фельтре, выдержал в 1731 году экзамен на доктора прав в Падуе, занялся адвокатурою в Венеции, а так как она плохо кормила его, то прирабатывал изданием альманахов. Один из них—„Ведение прошлого, Астролог будущего или Критический альманах на 1732 год“—имел большой успех. Это была любопытная смесь серьезного и шуточного текста, в стихах и прозе, с комическими предсказаниями, „из которых каждый мог дать содержание для комедии“. (Маффеи). Наконец, Гольдони удалось выиграть трудный процесс против одного очень знаменитого юриста (что впоследствии дало ему тему „Венецианского адвоката“) и он пошел было в гору. Но неудачное увлечение светскою барышней, ухаживанье за которой оказалось ему не по средствам, запутало молодого человека в неоплатные долги. Он бежит в Милан, живет там милостями венецианского посланника (резидента) при местном дворе, потом, поссорившись с ним, перебирается в Верону—и здесь находит, наконец, свою судьбу, в виде труппы актеров Казали и

Имера, которые радостно приветствовали привезенную им трагедию „Велизарий“. Чтобы закончить список внешних событий жизни Гольдони в итальянский ее период, не имеющих отношения к его литературно-театральной деятельности, отметим его службу в Венеции консулом Генуэзской республики, женитьбу в Генуе на дочери местного нотариуса, Марии Конлио (Кунео), путешествие с нею по Венето, Романье и Тоскане и попытку обосноваться в этой последней области, занявшись в Пизе адвокатурой (см. выше III). Но здесь, едва он начал, благодаря протекции академиков Алфеп, преуспевать, завоевывая репутацию хорошего юриста и поправляя расстроенные дела свои, театральный демон окончательно настиг Гольдони и схватил его в свои когти с тем, чтобы не выпустить из них уже до конца жизни. Предстал этот демон Гольдони в образе актера Дарбеса, весьма прославленного „Панталонэ“ в превосходной венецианской труппе импрезарио Медебака, гастролировавшей в Тоскане. Заказ успешной комедии и короткие переговоры решили судьбу Гольдони: он бросил адвокатуру, отказался от всех иных планов и контрактровался в труппу Медебака, в качестве ее постоянного „поэта“, т. е. поставщика пьес, сроком на пять лет.

Не будем мы также останавливаться и на романтических приключениях Гольдони. Он довольно много распространяется о них в своих „Мемуарах“, но все они, по существу, мелки и ничтожны, не возвышаясь над уровнем мимолетной интрижки. В списке этих походов мелькают горничные, служанки и хозяйки кафе, какая-то притворная больная, разорительная венецианская девица, встречные авантюристки и т. п. случайные женщины—„проходящие ноты“ жизни. Очень заметно, что женщина в быту этого обывателя по натуре, вынужденного обстоятельствами жить скитальцем и непоседою, не играла роли серьезной, влияющей, захватывающей, вдохновительной. Женившись на тридцатом году (в 1736 г.), он нашел в Марии Конлио „утешение своей жизни“ (*le delizie della mia vita*) и на этом утешении совсем остановился и успокоился, как надлежит добром итальянскому боргезе, хотя, судя по намекам и междустрочиям „Мемуаров“, театральная служба его не обходилась без увлечений на сторону. Но и это, опять-таки, были только „шалости темперамента“; жизнь Гольдони прошла без любовных бурь и катастроф, ломающих характер человека и изменяющих направление его мысли и деятельности.

Иногда какая-нибудь умная поклонница „влиятеля“ на Гольдони, внушая ему интересную идею, которою он пользовался для новой комедии,—так, напр., была написана трилогия „Зелинды и Линдора“. Еще чаще в даровании какой-нибудь талантливой актрисы он видел подходящее новое орудие для своего творчества и, увлекаясь, начинал развивать его в эту сторону. Большинство его „Розаур“—г-жи Медебак, его субретки—г-жи Марлиани (Кораллины), его девушки из народа—г-жи Брешани и т. д. В таких случайных „влияниях“ была и хорошая, и дурная сторона. Без веселой „Кораллины“—Марлиани он, может быть, не написал бы ни великолепной „Хозяйюшки“, ни „Блистательной служанки“, но и без капризной и припадочной г-жи Медебак он не написал бы множества плаксивых героинь, которые ему самому были совсем не по нутру и над которыми он сам же смеялся.

В пору своего контракта с Медебаком сорокалетний Гольдони, конечно, уже не был начинающим драматургом-новичком. Дарбес и Медебак только сделали его драматургом-специалитом, превратили побочное занятие дилланта в основную работу, скажем даже прямо, ремесло профессионала. Начал же он писать для сцены много ранее, не считая даже той детской комедийки, сочиненной им в восьмилетнем возрасте, которой содержание и название он сам впоследствии забыл. Две маленькие комедийки—„Добрый отец“ и „Певица“—он поставил на любительской сцене еще во время своего коадьюторства в Фельтре. Убегая из Венеции после неудачного романа с разорительной девицей, Гольдони все свои дальнейшие надежды возлагал на рукопись трагедии „Амаласунта“, которую он увез с собою в Милан, как некое спасительное сокровище. Но ее чтение на вечере у венецианского резидента, Орацио Бертолини, потерпело полную неудачу,—главным образом, из-за надменного и насмешливого отношения к молодому автору со стороны присутствовавшего авторитетного судьи, величайшего певца-трагика той эпохи, кастрата Кафариззело. Разогорченный Гольдони сжег злополучную рукопись.

Более успешным был его веронский опыт с „Велизарием“—характерный и в качестве первого шага к той театральной реформе, о которой Гольдони мечтал с шестнадцатилетнего возраста.

XIII.

Основными чертами и характера, и таланта Гольдони являются чувство правды и любовь к движению. Отсюда его отвращение ко всякой лжи и неподвижности, как в жизни, так—еще более—в искусстве. Между тем, итальянский театр, который он застал в своих юных годах, был олицетворением и воплощением этих двух пороков.

Во вкусах публики первенствовал наиболее фальшивый род искусства—трагическая опера, построенная, как музыка, на виртуозности композиции; как исполнение, на виртуозности пения; как текст, на виртуозности стиха, доведенного талантливыми Апостоло Зено и, в особенности, Пьетро Метастазии до предела, где слово переходит в музыкальный звук и теряется в нем. Названные двое—последние поэты оперы. Дальше пошли уже либреттисты. Мысль упразднилась. Музыка, точнее сказать, пение, в опере получила такое преобладание, что, говорят, кастрат Кафаризелло заставлял публику рыдать, выбивая трели просто на гласных звуках алфавита.

Комедия (в ее понятие тогда входил и тот средний род сценического действия, который теперь мы признаем драмой) работала двумя отраслями. Комедия писанная (скритта) или образованная (эрудита)—комедия твердого текста, сочиненная по всем правилам классического искусства, с строгим соблюдением трех единств, с беспощадною закованностью в кандалы Аристотелевой традиции, да еще и отягченные педантическим пониманием и критическою придирчивостью бездарно-надутого прошлого XVII века. Это была тяжеловесная, неподъемная, безнадежная литература; потребность найти из нее выход к живому слову чувствовалась давно и настойчиво, однако, опыты к тому не дались ни Фаджуоли (ум. 1742), ни Мартелли (ум. 1727), ни Шипионе Маффей, гораздо более преуспевшему в трагедии со своей прославленной „Меропой“.

Мартелли был человек не талантливый, но умный и ученый, к тому же труженик. Он усиленно высиживал свои комедии „под Мольера“ и, в процессе этом, удалось ему, также гоняясь за стихом своего французского учителя, изобрести особый итальянский стих, вроде alexandrinского. Очень неуклюжий и надоедливый, мартеллианский стих, однако, некоторое время имел успех,

в качестве новинки, и получил очень широкое применение в комедии ближайших десятилетий. Пользовался им временами и Гольдони.

Наиболее ревностным сторонником мартеллианского стиха выказал себя аббат Пьетро Кьяри, придворный поэт герцога Моденского и наиболее популярный комик предгольдониевского периода, хотя по возрасту он был с Гольдони ровесник (ум. 1788). Этот писатель серьезно хвалился тем, будто бы он сделал переворот в комедии. Отчасти, впрочем, пожалуй, он был прав, так как, не обладая талантом, но будучи чутким к спросу эпохи, он первый так ловко и нагло потрафлял на дух времени, охваченного авантюризмом и жадно любопытного к аванюре всякого рода. Десять томов комедий Пьетро Кьяри забыты бесповоротно и никому не надобны, кроме терпеливых историков, которым, чтобы понять дух и вкус его современников, приходится мучить себя знакомством с этою, в полном смысле слова, ерундою, изумляясь—чем только можно было стяжать лавры в доброе старое время! Впоследствии Гоцци высмеял его в своей знаменитой драматической сказке-сатире, „Три апельсина“, под именем феи Фата-Морганы, вместе с Гольдони, осмеянным под именем мага Челио. „Пышнословное безумие Кьяри“ бесило Гоцци, как поэта, „скотство Гольдони“ (так определял он простоту и „плебейскую“ обычность содержания в комедиях своего соперника) волновало его, как аристократа, почуявшего опасность в талантливом разночинце.

Другая отрасль итальянской комедии,—„комедия делл'арте“—несравненно более популярная и властная,—в противность комедии образованной,—значительно, даже чрезвычайно развязывала слово. Но, во-первых, отнимала его право у автора в пользу актера; а, во-вторых, и актера обращала в какую-то говорящую куклу, которой дано выбрасывать слова, но в действительности она ограничена раз навсегда одним и тем же механическим заводом, рассчитанным на вечную штамповку неизменного родового типа, без права на проявление индивидуальности.

Четыре основные маски старой итальянской комедии делл'арте унаследованы еще от римского театра. Холодный любовник, сентиментальная любовница, неудачный соперник, добродушно-ворчливый отец составляли пассивный материал пьесы, движимый активно умным шутком-слугою.

Конечно, жизнь раздвигала эти упорные рамки, но, преиму-

шественно, в ту сторону, которой особенно благоприятствовал обычай импровизации: нарастали комические маски. К любовнику прибавилась маска фата; отец—Панталонэ—выделил другого отца, тип ученого педанта, „болонского доктора“; Плавтов „Хвастливый воин“ породил маски крикунов—капитанов СпаVENTO, Фракасса, Матамороса, Ковьелло и др. Появились второстепенные бытовые маски сводни, ростовщика, студента. Но, в особенности, по силе того же спроса на остроумную импровизацию, развивалась и дробилась на разновидности маска шута-слуги. Сперва она распалась надвое: слуга-хитрец—итальянский Бригелла, французский Скапен, и слуга-простака—Арлекин, сделавшийся центром и главным двигателем комедии дель'арте. Со вторжением на сцену женщины, шут-слуга приобретает женскую половину, остроумную служанку,—субретку,—Коломбину. Отсюда комедия дель'арте прибавляется некоторое развитие, в виде параллельной любовной интриги—веселой у слуг—к сентиментальной у господ. Но дальше хода никуда не было. Бригеллы переименовывались в Трапполлы, Тартальи; Арлекины в Труффальдино, Лимончино; Коломбины в Кораллины, Змеральдины; но всегда оставались одними и теми же, закованные лицом в маски, действием в неизменные положения, которые делать интересными для зрителя и слушателя могла только более или менее остроумная и находчивая импровизация жеста и слова.

Отсюда последствием было то, что, безнадежно утратив художественность, итальянский театр, зато, блестяще развил сценический, так сказать, фельетон,—чем и завоевал себе всеобщую славу. Начиная с XVI века, итальянская комедия импровизации господствует во вкусах всех столиц, всех дворов, что, по тогдашним понятиям, обозначало—всех обществ. Фламиньо и Орсола Скала в 1577 году утверждают театр итальянских маеок в Париже, Джованни Ганаско—в Испании. Он имеет знаменитостей, прославивших свою маску, вроде только что названных, либо Изабеллы Падуанской („Подруги муз и главы сценического искусства“, как гласит надпись на ее могиле в Лионе), Андреа Кальмо („восторг и чудо сцены“), Верато Феррарского и др. Маску капитана СпаVENTO прославил Франческо Андреини, „доктора“—Грациано, „пастушки“—венцианка Винченца Армани. Об этих людях пишут с восторгом Торквато Тассо, Гуарини, Кастельветро, Кампеджи, Кьябрера. Словом, „комедия дель'арте“ выросла в силу и оставалась непобедимою силою два века.

Силсю она продолжала быть и в XVIII веке, хотя во Франции Мольер нанес ей тяжкий удар, отозвавшийся на всех европейских сценах желанием и исканием чего-то нового. Английская комедия и, в особенности, английский роман также поддерживали эти искания и давали им материал. Так называемая, „образованная комедия“ (коммедиа эрудита), то-есть писанная, в итальянском XVIII веке почти вся заимствована из иностранных источников, по преимуществу английских. Поставлены были на итальянскую сцену и „Том Джонс“ Фильдинга, и „Кларисса“ Ричардсона, и значительное количество других пьес, то английского происхождения, то подделанных под таковое, в угоду царившей моде, с местом действия в Англии, с английскими именами. „Памела“ была особенно популярна, и сам Гольдони извлек из нее три пьесы, которые нравились настолько, что актеры прибегали к ним, как к спасительному средству, когда падали сборы. Г-жа Медебак, создательница роли Памелы, играла ее, чтобы победить молодую соперницу, г-жу Марлиани, когда та имела уж очень блистательный успех в роли Мирандолины („Хозяюшка“). Но, кроме гольдониевой, были еще и другие итальянские Памелы. Пьетро Кьяри (Chiari) написал три английские пьесы о „Фанни“. Кавалер Джованни Грешпи—о „Терезе“.

Конечно, в отношении местного колорита все эти английские упражнения итальянских драматургов не только были слабы, но, просто таки, ничего не стоили. „Их английские якобы нравы также хорошо годились бы и для Китая с Японией“ (Сисмонди). Комедиографам „интриги“, с Кьяри во главе, это прощалось, так как от них ничего иного и не требовалось, кроме интересной завязки и развязки запутанного действия. Но авторам, поднявшим знамя реализма, подобные грехи не проходили даром, и никому из них не доставалось за фантастическую Англию больше, чем Гольдони, от неукротимого Джузеппе Баретти, который в этом случае был безусловно прав,—тем более, что он-то Англию знал превосходно, жила в ней и был одним из первых итальянских шекспиристов.

Однако, несмотря на новые, проникавшие в Италию, веяния, комедия дель'арте держалась в ней крепче, чем где либо в другой стране, и решительно господствовала над „коммедиа скритта“. настолько, что в ней, как исключительно итальянском изобретении, распространившемся на всю Европу, итальянцы видели

знамение своего национального гения, и всякое посягательство на авторитет комедии дель'арте встречали, как некую измену патриотизму. Чуть не вся полемика графа Карло Гоцци против Гольдони была построена именно на таких нотах. Твердо укрепившись на патриотической точке зрения, Гоцци попрекал Гольдони „галломанией“—французским духом его стремлений, французским тоном его произведений, и возводил прямо таки в преступление его попытку разрушить столь великую опору национальной славы Италии, какова ее знаменитая во всех европейских странах „комедия дель'арте“.

Единственное развитие, которому эта последняя подвергалась под давлением времени, это—что из комедии „простой“ („семпличе“) она все более и более перерождалась в комедию „д'интреччо“ (интриги, сложных приключений и походов), для чего огромный материал доставляла возросшая литература авантюры—испанская, французская, английская. Усиленно переделывали в комедийные канвы эпизоды из романов Лесажа, а „Жиль Блаз“ даже целиком. Обращали в лубочные представления драмы Тирсо де Молина и Кальдерона. И надо отдать справедливость комедии дель'арте. При всех своих недостатках и грехах против художественности, она оказала будущим художественным авторам колоссальную услугу, заготовив для них склад полуразработанных, а иногда и совершенно готовых, сценариев на добрых сто лет вперед. Как ни плодovit был талант Гольдони, но даже и он, без этого запаса позади, не мог бы писать с таким стремительным натиском и быстротой.

Сценическими силами комедия дель'арте тоже еще не ослабела. Напротив. Именно перед концом-то своим она и разгорелась полным блеском в огромном даровании неподражаемого Арлекина-Труффальдино, Антонио Сакки, в таланте мало чем уступавшего ему парижского Арлекина—Карлино Бертинацци, и многих других, им подобных. Как мы увидим ниже, комедия дель'арте, когда Гольдони объявил ей войну под мольеровым знаменем „комедии характеров“, приняла вызов со свежими силами и не только выдержала бой, но, после некоторого первого смущения, оправилась было,—благодаря Карло Гоцци,—и даже временно попятится уже почти победившего противника на прежние позиции, принудив его к компромиссам и почти что капитуляции.

Но если гениальный актер, вроде Сакки, делал комедию-импровизацию а сюжетто, то-есть на заданную тему-канву,

непобедимой, то посредственность делала ее ужасною, отвратительною. А посредственных актеров, конечно, было большинство. Настолько, что Гольдони даже почитал себя в праве утверждать, будто „существует один настоящий Арлекин—Антонно Сакки, остальные только его копируют“. Когда посредственность обязуется быть, во что бы то ни стало, веселою и остроумною, ей,—чтобы удерживать внимание публики,—остается единственное средство: грубо-смехотворный внешний фарс, клоунада, в сопровождении пошлостей, а то и сальностей, лстящих низким, первобытным инстинктам публики. На такой некрасивый уровень и сползла комедия дель'арте всюду, где она не опиралась на столпы, как Сакки или Карлино. В качестве примера, можно указать на документ, которым инквизитор генуэзский разрешает труппе актеров начать свои спектакли в столице Лигурии—под условием, что они не будут произносить на сцене „обычных им похабных слов“. (Мольменти. 69).

Публика была развращена этим упадочным шутовством до полной потери интереса к сколько-нибудь серьезному зрелищу. Без арлекинады нельзя было поставить пьесы, как бы ни был далек от смехотворности сюжет ее. Благодаря Гольдони, мы можем судить о том по двум трагическим сюжетам, близко знакомым XIX веку,—по „Дон-Жуану“ и „Велизарю“. Вот как итальянский до-гольдониевский театр изображал этого последнего героя—легендарного слепца,—того, кто „был готфов, вандалов грозой“ и „видел в памяти своей народы, войска и державы“ (Мерзляков):

—Какая омерзительная пьеса! Юстиниан—дурак, Теодора—потаскушка, Велизарий—проповедник. На сцену он появился с выколотыми глазами. Слепца вел Арлекин и подгонял его палкою,—иди, не упирайся...

Однако, директор труппы, игравшей в Милане это безобразие, Казали, был человек умный, со вкусом, и любил искусство. Он стыдился того, что, ради привлечения публики, должен преподносить ей такие угодливые „арроститы“ („жаркия“) и, когда Гольдони предложил ему написать настоящего „Велизария“, Казали схватился за случай с радостью и приобрел будущую пьесу у автора еще на корню. В Вероне ему удалось устроить „Велизария“ в венецианскую труппу Имера, игравшую в театре св. Самуила. 24 ноября 1734 г. состоялось на этой сцене ее первое представление, посвятившее Гольдони в сан трагического

автора. Большого успеха, повидимому, не было. Публика была озадачена, с одной стороны, серьезностью пьесы, с другой — непривычною простотою ее слога: герои Гольдони беседовали, хотя стихами, но не языком богов, а обыкновенного человеческого речью. Однако, при поддержке двух музыкальных интермедий („Певица“ и „Под опекой“), написанных покладистым Гольдони, — хотя он терпеть не мог этого рода произведений и возмущался их прицепкою к драматическим спектаклям (см. в „Комическом театре“), — „Велизарий“ продержался на репертуаре три недели. Другая трагедия Гольдони „Розамунда“, хотя и поддерживаемая интермедией „Плутовка“, пала после пяти представлений.

Скитаясь с труппой Имера по Фриули и довольно сильно влюбленный в примадонну, Пассалаква, которая, однако, пренебрежительно дурачила его искусно разыгрываемой комедией страсти, тогда как, на самом-то деле, была в связи с первым любовником труппы, весьма знаменитым впоследствии Витальба, — Гольдони написал еще несколько трагедий и трагикомедий. Из них замечательнее других, — и то лишь как автобиографическая пьеса и любовное отщипление за измену, — „Дон-Жуан Тенорио“: в ней изображены под именем Дон-Жуана — Витальба, под именем легкомысленной и коварной пастушки Элизы — Пассалаква, а простодушный, обманутый этою парочкою, пастушок Карино — никто иной, как сам Гольдони.

В труппе Имера вряд ли он выбился бы из неподходящей ему роли трагического поэта, но, на его счастье, театр св. Самуила обогатился новыми могучими силами, которые указали Гольдони его настоящую дорогу комического писателя. То были опять-таки Антонио Сакки с сестрою, превосходною субреткою, и такой же превосходный Панталонэ — Голинетти. Располагая ими, Гольдони решил попробовать счастья в давней мечте своей о безмасочной „комедии характеров“. Голинетти казался ему особенно подходящим для опыта. Он написал для этого актера венецианскую комедию „Момоло Кортезан“ (Достолюбезный Иеронимчик). Опыт был сделан робко. Гольдони не осмелился написать всю пьесу целиком — с обязательными диалогами. Твердо поставлена была только центральная роль Момоло, вокруг нее кипела актерская импровизация — обычная словесная вышивка по авторской канве-схеме. Пьеса имела большой успех, но Гольдони не скрывает, что, в качестве севшей между двумя стульями —

новшеством и традицией, — она вышла хаотичною. — „Не было ровности в стиле, но я не мог реформировать все сразу без опасения смутить любителей национальной комедии и выжидал удобной минуты, чтобы ударить по враждебному фронту с большею силою и уверенностью“.

XIV.

В этой покладистой программе — весь характер Гольдони. Де Санктис, сравнивая его с ярким его литературным противником, Карло Гоцци, остроумно замечает, что странность их борьбы заключалась в том, что реформу проводил и новшество утверждал осторожный литератор и обыватель с душою консерватора, а старину отстаивал и реформу срывал чуть не бешеный поэт с душою настоящего революционера. Подобные исторические недоразумения случаются чаще, чем кажется на первый взгляд, — точно крупные культурные движения инстинктивно нуждаются иной раз во внутреннем тормазе, который сдерживал бы их на поворотах. Де Санктис полагает, что для литературы было бы лучше, если бы враги поменялись характерами. Но мы, зная, что бурного контр-реформационного налета Гоцци достало для победы лишь на 10—15 лет, а Гольдони свою постепеновщиною, своим долблением камня каплею за каплею, дододолбил так до полного торжества своей идеи, — не решимся следовать за гаданиями итальянского критика.

Подобному уравновешенному, но в то же время упорно стойкому человеку, как Гольдони, всегда истинно дорого только свое, собственным умом выдуманное: мысль, которую он сам снес, как курица яйцо. А театральная реформа — для Гольдони — именно такая собственная идея. Мольер провел ее во Франции раньше, но, когда Гольдони нашел ее, он еще не имел понятия о Мольере. Мы видели, что и античные классики были ему не в помощь. Луч света дала „Мандрагора“, но показала только тропинку, в какую сторону идти, а ему предстояло проложить большую дорогу. Притом — работая в одиночку, при малом понимании друзей, при слишком большом и враждебном понимании умных и талантливых противников, вроде Гоцци и Баретти. Так что не поставим Гольдони в грех его постоянные угодливые поиски союзников, а лучше подивимся латинской выдержке характера, с которою он неуклонно и настойчиво шел к конечному ре-

зультату победы над традициями литературы, актерства, публики, покуда не завоевал себе возможности требовать. — Вам угодно опер, трагедий, интермедий, фарсов а содкетто? Получайте этот хлам, но, за это, вы поставите мне „Расточителя“ и сыграете его, как я хочу. Вам нужны пьесы с приключениями? Вот вам — „Тридцать два несчастья Арлекина“, вот — „Критическая ночь“: 104 приключения в одной пьесе! — есть где разгуляться юмору Антонио Сакки! пусть его импровизирует, сколько угодно! Но, когда он будет играть Труффальдино в „Слуге двух господ“, он потрудится выучить роль и скажет все написанные мною слова.

— Репутация автора, — пишет Гольдони, — часто зависит от исполнения актеров. Не следует скрывать от себя этой истины. Мы нуждаемся друг в друге, мы должны друг друга любить, друг друга взаимно уважать, *servatis servandis*.

Слова эти звучат особенно выразительно после его рассказа о „32 несчастьях Арлекина“ и „Ночи 104 приключений“. Популярность этих фарсов, благодаря Сакки, достигла чрезвычайных пределов. Четыре года спустя после их постановки, Гольдони в Пизе, на Лунгарно (набережная Арно), удостоился сам слышать новую народную поговорку:

— *Dio mi guardi da mal denti, e da cento e quattro accidenti*. (Сохрани меня Бог от зубной боли, а от 104 несчастий — того боле).

Впоследствии „32 несчастья“ обусловили ангажемент Гольдони, в качестве „позта“, в Париж. Сакки провез их по всей Европе — включительно до Петербурга и Москвы, где они привились так же, как всюду, и остались жить в поговорке, когда уже давно забыты и пьеса, и актер, и автор. Когда мы смеемся в „Вишневом саде“ Чехова над „двадцатью двумя несчастьями“ Епиходова, многие ли подозревают, какая это старая шутка и как издалека она пришла?

Еще об одной пьесе этого периода необходимо упомянуть здесь — это — „Женщина как надо“ (*Donna di garbo*). Не потому, чтобы она была особенно удачна: напротив, сам Гольдони впоследствии отрицал за нею какие бы то ни было достоинства, — но потому, что „в существе, она не имела другой цели, как слегка атаковать дурной вкус, дав в то же время первую программу реформы, мною затеянной“. И, так как пьеса, по собственному сознанию автора, была неважная, а, между тем, увенчалась огромным успехом, то Гольдони имел полное право и

основание приписать аплодисменты театра тому результату, что публика заинтересовалась его мыслью и начинает с вниманием относиться к его делу. Вскоре последовавшие визиты Дарбеса и Медебака показали, что плохая пьеса, действительно, была началом победы. У Гольдони неожиданно оказались союзники более многочисленные и могущественные, чем он, — до того времени один в поле воин, — мог рассчитывать. Правда, Медебак скрутил его весьма суровыми условиями и обременил сверхсильною работою (пресловутые 16 пьес в течение одного 1749—1750 года), но, зато, в распоряжении Гольдони оказались свой театр, своя труппа, и свобода творчества по собственной программе: полное вооружение и войско, и материальное обеспечение для ожидаемой литературно-театральной войны.

XV.

Пятилетняя работа в труппе Медебака (1747—1751) — самый живой, плодотворный и победоносный период труда Гольдони. Он здесь в полном наступлении, смелом, под широко развернутым знаменем, уверенный, решительный, расчетливый, хладнокровный. Весьма спокойно проигрывает мелкие стычки, вроде какого-нибудь „Душечки Антошечки“ (*Tognetto la bella grazia*) и — одно за другим — выигрывает большие сражения („Рассудительный человек“, „Венецианские близнецы“). Но все это — еще не то, все еще — компромиссы. Первыми пьесами, которыми Гольдони сам был доволен и в которых он, по мнению позднейшей критики, открыл себя публике (1748), были „Хитрая вдова“ (*La Vedova scaltra*) и „Честная девушка“ (*La Puta onorata*).

Большинство пьес медебакова периода входит в настоящее издание, при чем каждая из них, в том числе и названные, снабжены вступительным примечанием, излагающим их историю и критическую оценку. Поэтому здесь нет надобности останавливаться на них подробно. Достаточно указать, что в это пятилетие, — за исключением много позднейшего „Благотельного сварливца“ (1771), — Гольдони создал почти все, что неувыдаемо дожило от него до нашего времени и едва ли когда-нибудь совершенно исчезнет с театральных афиш и сцен: „Кафе“ с бессмертным типом злоязычного Дона Марцио, „Хозяюшка“, „Любопытные“, „Ревнивицы“, „Бабы сплетни“. Впереди оставались только „Серяки“ (*I Rusteghi*), „Блистательная служанка“, „Свадьба

Кьоцце", „Новая квартира“ (La Casa nova), „Веер“, „Перекрысток“, созданные уже после разрыва с Медебаком, в товариществе театра св. Луки, между 1751—1761 гг. При этом нельзя не признать, что, за исключением „Серяков“ и „Веера“, серия медебакова пятилетия, все-таки, сильнее и выразительнее плодов позднейшего десятилетия.

Нельзя не поражаться энергией и быстротой, с которою бил фонтан этого комедийного творчества. Пресловутый фокус 16 пьес, обещанных и написанных в течение одного года (1750), не был бы удивителен, если судить его только количественно: театральные графоманы ежегодно исчертят бумаги и побольше 60—80 печатных листов, которым равняются эти 16 комедий. Но, ведь, в составе их находятся такие перлы, как „Кафе“, „Семья антиквария“, „Бабы сплетни“, „Лгун“! И, в том же составе, есть еще более, чем все другие, ответственная пьеса, которая, хотя не перл по художеству, но должна была явиться, по тому времени, наиболее важной из всех, так как представляла собою программу всей реформы Гольдони, весь план его кампании, и, следовательно, требовала особой обдуманности и выработки. Я говорю о „Комическом театре“.

Будучи инстинктивным художником-реалистом, Гольдони, в то же время, совершенно не понимал творчества, не имеющего прямой учительной цели. Театр для театра, — театр-зрелище, театр-забава, — его отталкивал, казался ему врагом, с которым он должен бороться оружием театра-школы, следуя за традициями великих эллинических и римских комиков и за примером Мольера. Мораль сюжета — для него первая забота. Он не иначе берется за перо, как с тем, чтобы поразить какое-либо отрицательное явление жизни и противопоставить ему положительный идеал. Очень часто враги его незначительны, а идеалы мелки, пресны. Более того: если их рассматривать вне исторической перспективы, то, с нашей современной точки зрения, часто они и ошибочны. Иногда Гольдони, с наивною убежденностью, проповедует мысли, для XX века прямо-таки возмутительные, — особенно, в области семейного права и обычая. Но намерение его остается всегда одним и тем же. Комедия — лекарство. Он лечит общество в том месте, которое считает больным. В узких условиях века, диагноз его, обыкновенно, правилен и лечение полезно. Но далеких кругозоров ему не было дано и, как скромный мещанин, трудно пробившийся в люди, он не обладал тем

аристократизмом личности, который, разрушив в течение XVIII и XIX веков все старинные европейские „домострои“, устремился освобождать человека из условных зависимостей от другого человека — в государстве, церкви, обществе, семье. Как, например, современному человеку не стать на сторону Баретти, когда он бросает Гольдони следующий презрительный и, казалось бы, вполне справедливый упрек:]

— Так как он с детства привык к рабскому унижению и совершенному лакейству, в котором венецианская знать держит своих подданных, то он воспринял столь глубокое впечатление от идеи благородства и преклоняется пред нею с таким раболепством, что даже дает ей предпочтение пред добродетелью. „Достоинство фамилии, — серьезно говорит он в одном из своих предисловий, — не должно быть приносимо в жертву заслугам добродетели“.

И, в добавочной иллюстрации столь странного афоризма, Баретти приводит целый ряд фактических положений из комедий Гольдони, в которых его порядочные люди оказываются для нас теперь, как для Баретти, полтора-два лет тому назад, — ничтожествами и холопскими душами в повиновении и терпении, деспотами, тиранами, самодурами или плутами в господстве и действиях. „Понятия о праве и бесправии до того перепутаны в голове Гольдони, что он весьма часто смешивает одно с другим, добродетель с пороком, порок с добродетелью. Что он выставляет нам к подражанию отвратительнейшие характеры и что таковые представляются его мышлению великолепнейшими образцами добрых родителей, хороших мужей, жен, детей, друзей“.

Этот, казалось бы, уничтожающий, потому что справедливый, гром на голову Гольдони привлекла его „Честная девушка“. Произведение кисло-сладкое, современному читателю мудрено его выдержать без скуки, зевоты и досады. Однако, и от самого Гольдони, и от Гоцци, и от Баретти мы узнаем, что оно имело огромный успех. У кого же? у дворянства и у знати, холопством пред которыми попрекает Гольдони Баретти? В том-то и дело, что нет. Несколькими строками ниже тот же Баретти с бешеным ругает Гольдони „божком венецианской черни, великолепным предметом презрения для всех итальянцев, не принадлежащих к черни“. А раньше оказывается, что он „очаровал уши черни и пленил ее сердца, в особенности же сердца венецианских гондольеров, которым он во многих своих произ-

ведениях делал разные комплименты, вдоль и поперек изображая их удивительные познания, вкус и добрые нравы". Итак, обнаруживается, что с этим, якобы холопствующим пред знатью, Гольдони был в союзе народ и стоял за него так крепко, что якобы свободолюбивому критику только и оставалось за это ругать народ „канальей“, „сволочью“ и злобно прониизировать на счет гондольерских вкусов... В чем же, опять-таки, дело? Неужели венецианскому народу, в самом деле, нужен был апофеоз холопства, чтобы найти себе божка в его авторе?

Дело же было просто в том, что гуткий венецианский народ, как раньше в XVI веке разобрал своего поэта в Торквато Тассо, так теперь разобрал в Гольдони своего комика и,—более того,—своего человека. Гранеллескам, вроде Д. Фарсетти или Карло Гоцци, хорошо было говорить о превосходстве отвлеченных добродетелей над практическими условностями хотя бы семейного быта, домоустройства, торгового доверия, честного слова, имеющими так много значения в комедиях Гольдони. Для них, наследственных интеллигентов-аристократов, все это было уже ненужною азбучкою, как для членов сословия, огражденного всеми привилегиями свободы в устройстве своей личной жизни, в направлении своей морали, в упражнениях своей мысли. Мещанство же, к которому принадлежал Гольдони, еще даже не пробивалось, оно только прокапывалось к правам и возможностям такой свободы. Оно едва отвоевало от сеньоров свой дом, свою семью, свою торговую, промышленную, ремесленную честь, свой сословный уклад и обычай. И теперь закрепить свои завоевания практическим моральным кодексом, превратить их, так сказать, в цитадель своей сословной совести было для него делом великим, делом свободы, делом народа, делом демократии.

На это дело и работал Гольдони—в тех условиях, как требовало время,—бесхитростно, скорее инстинктивно, чем сознательно. Условия же слагались в среднем сословии и настолько противоречиво, что быть охранителем социального уклада и традиции значило в то время быть политически либеральным. Выше была брошена мысль, что Гольдони, сам того не подозревая, всю жизнь свою писал понемножку и полегоньку „Женитьбу Фигаро“, которую затем решительно и революционно—сразу в одной пьесомбле—бросил в европейский мир Бомарше. Подозрительная ненависть ультра-консервативного графа Гоцци к Гольдони однородна с чувствами, которые питает граф Альмавива (тоже, ведь,

не дикарь и не варвар какой-нибудь, но эстет и весьма поэтическая фигура) к Фигаро. Возмущение большого барина плебеем, осмелившимся сказать, вровень с барином, что его жена—это его жена, его дом—это его дом, и в своем доме он сам большой, и не только сказать но и отстаивать и защищать свое право.

„Честная девушка“—слабая пьеса, но именно она выразительна, как решительный шаг Гольдони навстречу своему народу. Она была написана, как противоядие „Девочкам замка“ (Le Putte di Castello)—какой-то нелепой лже-народной пьесе фарсового и очень скабрёзного содержания, возмущившей Гольдони. То презрение, которым Баретти обливал Гольдони за симпатии к нему гондольеров, девятнадцатый век переродил в глубокое уважение. Чем может быть более счастлив современный писатель, как не сознанием, что его творчеству откликнулась глубь родного народа? Инстинкт повел Гольдони именно туда, куда ему и следовало идти, чтобы слышать верный и беспристрастный суд своему начинанию. Авторы имеют обыкновение посылать на первые представления своих пьес почетные билеты критикам, знатокам. Гольдони поступил иначе. Так как в „Честной девушке“ имеются сцены из жизни гондольеров, то он широко раскрыл для них двери театра на все представления своей комедии. „Они были очарованы тем, что видят себя на сцене, и я сделался для них лучшим другом“. И, сообщая об успехе пьесы, восторженный автор заключает:

— „Вот и пошла в ход моя реформа. Какое счастье! какая радость для меня!“

XVI.

Что предстояло Гольдони совершить на путях этой реформы? „Комический театр“ говорит об этом несколько глухо, притом больше отвечая на вопрос—„как?“ чем на вопрос—„что?“... Это слишком скромно. Маффеи говорит: „Очистить драматическую сцену от вульгарного шутовства, от непристойных двусмысленностей, от невероятных и даже нестерпимо-нелепых романтических столкновений, от Арлекинов, Бригелл, Панталонэ, Занни, чтобы заменить их естественными характерами, аттического солью, остроумным текстом, правдоподобною интригою и эпизодами, согласными с натуральным порядком вещей“. Это—в меру по внешности, но не по существу.

Сам Гольдони не приписывал себе намерения произвести даже и в театре генеральную ломку и стремился решительно лишь к двум из перечисленных целей—заставить актера снять маску и играть с открытым лицом, а пьесу, заковав в писанный текст, избавить от актерского произвола, угодничества публике, и, конечно, связанного с тем шутовства и неприличностей. Но, если бы в реформе Гольдони заключался только литературно-театральный смысл, то были бы непонятны то яростное озлобление, с каким обрушилась на нее аристократическая критика, с Карло Гоцци во главе; то воодушевление, какое вносили споры о ней в кипучее венецианское „Кафе Менегаццо“; те устные, письменные, печатные доносы, которыми орудовала анти-гольдонская полемика, пока, наконец, в 1761 году не разразилась даже памфлетом сценическим—пресловутыми „Тремя апельсинами“ Карла Гоцци.

Для последнего Гольдони был не только опаснейшим губителем театрального вкуса, но, сверх того, демагогом, еретиком, который пытается воспитывать народ в духе окаянных французских учений, „предавая знать на грабеж и разорение“. Мольментти сравнивает литературно-политическую атаку Гоцци на Гольдони (маг Челио—в „Трех апельсинах“) с гонением Аристофана на Сократа. Это сильно сказано. Если Гоцци отчасти Аристофан, то Гольдони нисколько не Сократ. Но тревожный набат полемики еще раз заставляет повторить, что граф Альмавива понял своего Фигаро и разглядел под его ливреей и поклонами грозящую опасность.

Но в это время комедии Гольдони были уже—и на туалетах дам, и на прилавках лавочников, и в уборных артистов, в руках гуляющих, в общественных и частных школах, в семинариях и монастырях... Гольдони не был философом, но он был сыном философического века, призывавшего на землю царство здравого смысла, и его комедии звучали инстинктивным откликом на этот призыв, столь дорогой и нужный новым общественным слоям, которые, поднимая от земли свои веками пригнутые головы, заявляли свои права и медленно, но неуклонно шли к недалекой войне за свое будущее господство.

И если узнали Гольдони и окружили ненавистью идейные враги (лично Баретти, например, даже и не знал его), то разгадал его и величайший друг, какого могла дать ему современность, потому что это был сам царь и вождь философии здра-

вого смысла, непререкаемо авторитетный божок века,—Вольтер. „Я вас люблю с того времени, как вас читаю“—писала эта „революция, заключенная в одном человеке.“—„Я проник вашу душу в ваших произведениях.... Живите как можно дольше и счастливее, раз уже вы не можете быть бессмертны, как ваше имя“.

Что касается литературно-театрального значения деятельности Гольдони, Вольтер характеризовал:

„Я сказал себе: вот человек честный и хороший,—он очистил итальянскую сцену, обладает творческим воображением, пишет со смыслом. О, какая плодотворная работа! Бог мой, какая чистота! и каким естественным, любезным и приятным представляется мне ваш слог! Вы вырвали свое отечество из рук Арлекинов. Я хотел бы озаглавить ваши комедии—„Италия, освобожденная от готов“. Ваша дружба делает мне честь, чарует меня“...

Вольтер даже вмешался отчасти в полемику, кипевшую вокруг комедий Гольдони, шуточным стихотворением, которое однажды доставил комедиографу посредник их сношений, тоже комедиограф, очень дружелюбный к Гольдони. болонский сенатор, маркиз Альбергати Капачелли:

En tout pays on se pique
De molester les talents:
De Goldoni les critiques
Combattent ses partisans.
On ne savait à quel titre
On doit juger ses écrits;
Dans ces procès on a pris
La Nature pour arbitre.
Aux critiques, aux rivaux
La Nature a dit sans feinte:
Tout auteur a ses défauts;
Mais ce Goldoni m'a peinte.

(Во всех странах нравится людям ниспровергать таланты. Критики и партизаны Гольдони сражаются между собою. Не зная, по какой же статье должны они судить его произведения, пригласили они в судьи по этому процессу Природу. А Природа и критикам, и их соперникам ответила без утайки:—У всякого автора имеются свои недостатки, но этот Гольдони рисует меня самое).

Благословение Вольтера много помогло Гольдони, но и наложило,—для глаз враждебной критики,—на его комедии печать гораздо большей „революционности“, чем они заключали. Трудно представить себе, каким языком выражался по этому поводу „Аристарх, обдиратель быков“ (Аристарко Сканнабуэ)—неистовый Джузеппе Баретти. Этого талантливой, но капризного до дикости критика „плебейзм“ Гольдони приводил в какое-то свирепое остервенение, не стеснявшееся даже непристойными словами. Чуть ли не больше всех комедий врага возмущало его выразительно демократическое „Кафе“. Он с свирепостью обрушился на все моральные сентенции и все приличные поступки, произносимые и совершаемые в этой комедии людьми низкого происхождения. В азарте аристократических парадоксов, он даже взял под свою защиту весьма неблагоприятную фигуру неаполитанского дворянина, дона Марцио,—одно из самых гениальных изваяний гольдониева юмора...

Впрочем, органическое свойство Баретти, как критика,—неровность и даже капризность суждения. Сейчас он набрасывается на Гольдони за „плебейзм“, за взаимные симпатии с мешанством и „каналей“, вроде гондольеров, а тут же рядом усердствует стыдить его низкопоклонством пред знатью, которое дескать обличается тем, что он робко обходит предметы для сатиры, наблюдаемые в высшем обществе.

Как ни странно, но упрек этот гонится за памятью Гольдони даже до сегодня, и его поклонники и апологеты, еще и в нашей современности, считают необходимым, с некоторым конфузом, приискивать оправдательные изъяснения, почему Гольдони не оставил по себе „салонных“ комедий из быта высшей аристократии?—„Ах,—восклицает Мольменти,—сколько образцовых произведений дал бы он итальянскому театру, если бы на сожалительную улыбку аристократического общества он ответил своим открытым и ироническим смехом! Но Карло Гольдони, не знатный, не богатый, человек чрезвычайно развитого ума, но скудного образования, был не в состоянии внедриться во всю цельность жизни, анализировать всю массу ее, а потому преуспевал скорее как наблюдатель остроумный, чем глубокий. Ему не была дозволена сатира на высшее венецианское общество,—все слагавшееся из улыбочек, скандалов и менуэтов,—потому что, хотя на площадях царил беззаботная веселость, но в дворах-то стояло на страже подозрение: суровый политический поря-

док, среди моральной анархии. Гольдони, всегда питавший к знати и богачам известное уважение, имел возможность воспроизводить народ и буржуазию, но ни в коем случае не то общество, что проводило дни свои в апартаментах, где воплощались изящная лень и высокий артистический вкус“. Общество это, действительно, умело ограждать себя от комедии. Маркиз Альбергати, по происхождению и состоянию, был не Гольдони чета. Однако, и он, в обличении нравов своего круга, был весьма осторожен, хотя и горько негодовал на незримую цензуру классовых привилегий, сковывавших перо сатирика и комедиографа. „Неужели, восклицал он, никогда нельзя касаться, критиковать, выпучивать кавалеров и дам? Что за странные претензии у этой породы! Однако, она такова—и даже на нашего несравненного Гольдони наводила некоторый страх и делала его до того боязливым и осторожным, что иногда он не достигал той истины, той натуральности, для достижения которой он был так могущественно одарен“.

XVII.

Когда мы читаем эти упреки в XX веке, то—до подробного ознакомления с комедиями Гольдони—они ставят нас на сторону упрекающих, но, после ознакомления, начинают казаться не совсем понятными. Изображений знати в сочинениях Гольдони—сколько угодно. В предисловии к своей „Тактичной даме“ он сам пишет, что сознает „долг комедиографа извлекать содержание своих произведений из всех сословий (ordini) общества“—и, уж конечно, никто не скажет, чтобы фигуры Маркиза и Графа в „Хозяюшке“, Графа в „Веере“, Оттавио и Беатриче в „Жене-разумнице“, Оттавио в „Семье антиквара“ и т. п. были сколько-нибудь лестны для высшего общества, которого эти люди являются представителями. Его „Феодал“—спешно набросанный фарс, но, по замыслу, столько же смел, в смысле сословного противодворянского обличения, как комедии Бомарше, как „Воспитанница“ Островского. Из автобиографии Гольдони мы знаем, что его обличения „чичисбеатуры“,—странного бытового института, являвшегося язвой именно высшего круга, так как в буржуазию он проник только чрез подражание „выскачек“,—вызывали жестокую бурю, были опасны для автора. Так что едва ли возможно приписывать только робости те умолчания, ту уклончи-

вую улыбку беспартийности, которыми он отделяется от испорченности высшего класса.

Уж вернее было бы сказать, что он слишком снисходительно проходит мимо испорченности вообще, так как решительно никогда и ни в каком классе порочные люди не являются у Гольдони извергами естества без единого светлого проблеска. В упомянутом предисловии Гольдони прямо провозглашает своим девизом—„превозносить хорошие качества (le virtu) человека“. Мерзавца какого-нибудь вывести на сцену в качестве главной фигуры действия он, просто, не считает возможным—по соображениям этическим и эстетическим. Если дон Марцио приобретает центральное значение в „Кафе“, это—результат яркого художественного изображения, а не намерения автора, всегда неизменно старающегося о том, чтобы отрицательный характер проходил в пьесе боком, как пружина заднего плана или эпизодическая проходящая нота. Если бы Гольдони мог ознакомиться с „Свадьбой Кречинского“,—одной из наиболее гольдониевских пьес русской драматургии,—он остался бы очень доволен Расплюевым, но его привела бы в недоумение первенствующая и чуть не героическая роль Кречинского. Что касается дона Марцио, его фигура,—ведь он, хотя и беден, но „иллюстриссимо“,—наилучше показывает, как мало перо Гольдони заботилось о сословной лести, по крайней мере, в итальянский период своего творчества.

Никто, конечно, не причислит Гольдони к тем гордым и самостоятельным характерам, которые ломаются, но не гнутся, отстаивая достоинство своего „я“ во всяком положении,—вроде хотя бы стального характера Парини. Он был гибок, уступчив, среда на него влияла, ласка человека высокого положения его покоряла; очень честный, правдивый и нравственный лично, он—своим общественным сознанием—стоял не выше господствующей золотой середины века, и ему не казалось унижительным многое, что теперь корбит его потомков. Способен был воспеть достоинства и прелести собачки ее светлости, графини Баски, жены французского посланника в Венеции. На старости лет отличился похвальным надгробным словом Людовику XV, которое, по совершенному контрасту с действительной исторической физиономией этого бесстыжего монарха, даже на современников производило впечатление неумышленной карикатуры. Но все подобные подчинения правам „боярской поры“, как называл наш

Лермонтов XVIII век, оставались в области частных отношений Гольдони, а в них он, прежде всего, был человеком чрезвычайно благодарным и памятливым даже на самое малейшую услугу.

Общественное же свое служение, то-есть свой театр, он охранял от этих влияний строго и свято. Когда в „Тактической даме“ он указывает, что особенно любит отмечать хорошие качества в лицах знатного происхождения,—это не угодливость, а прямой и простой счет с преимущественно действенным классом эпохи, с ее главною интеллигенцией, которая, конечно, не вся же сплошь состояла из донов Марцио, графов Ласка, смехотворных маркизов и забубенных кавалеров.

Можно было бы признать справедливым упрек в том отношении, что Гольдони не касался аристократии со стороны ее политических недостатков, как правящего класса. Но тут, помимо его природной аполитичности, надо считаться и с веком: мы, ведь, в эпохе, когда даже такие люди, как Державин, „истину царям с улыбочкой говорили“ и, чтобы сказать крупинку правды о „Вельможе“, должны были сперва налестить три короба „богоподобной Фелице“. Прямой сатиры на правящие классы театр XVIII века не знал: даже и комедии Бомарше—хотя прозрачная, но еще лишь косвенная атака. Восстание театра против политических господ и хозяев общества получило возможность открыто и громко развиваться лишь в XIX веке. Раньше оно не более, как счастливая революционная случайность, обязанная своим происхождением временным торжествам трехцветного знамени и фритийского колпака и дерзновению таких, уже совершенно из всякого ряда человеческого вон выходящих, богатырей, как Лессинг или Шиллер.

Но, при всем том, даже в условиях своей, ныне вызывающей нарекания, гибкости, Гольдони не избавлялся от обвинений в политической дерзости и неблагонадежности.

Другой грозный его критик и противник, граф Карло Гоцци,—высокоталантливый человек, который гневным ядом своей сатиры умел выживать неприятных ему людей из отечества (Гольдони, Гратароль), был врагом иного закала, чем Баретти, провозглашавший Гоцци величайшим писателем Италии и вторым Шекспиром. Это—прежде всего и после всего—папист, яростно преданный католической догме и традиции, ненавидящий всякого еретика, иноверца, вольнодумца, смело мыслящего философа. Он уважал Буало и яростно бросался на Вольтера, Руссо

Гельвеция. К материалистическому знанию питал глубочайшее отвращение и недоверие—доходя до отрицания самых основных физиологических законов, издеваясь над значением кровообращения, нервной системы и т. д. Он считал грехом против Промысла старания возвращать утопленника к жизни и кощунством—мнение, будто воздух в церкви может быть вредным от миазмов погребаемых в ней тел и от холода отсыревших мраморов. Опыты улучшенного хозяйства внушают ему презрение, как насилие над божественною волею в природе. Едва ли он и впрямь не верил в магию, некромантию, а, уж во всяком случае, питал к ним живой интерес, отражавшийся в весьма широкой мере на его поэтических произведениях (X песня „Марфизы“). При этом в нем сидела душа пылкого пропагандиста и честного инквизитора, вроде Торквемады в драме В. Гюго. По счастливому выражению одного его биографа, Карло Гоцци „доносил Господу Богу на любовь человечества к физическому и метафизическому знанию и возводил в преступление благородную страсть ныне живущего поколения к исследованию всех вещей“. А сам он, в жару идейной полемики, дописывался, со спокойной совестью, до афоризмов, советующих „сжигать некоторые книги вместе с их авторами, для благополучия народов и государств“.

Понятно, что такому цельному и цепкому за старину романтику и аристократу с головы до ног смирный мещанин Гольдони должен был казаться, с реформой своей, чудовищем вроде Антихриста. Такой же рьяный традиционалист в искусстве, как в религии и политике, он принял гольдониеву реформу, как оскорбление нации, как покушение на славу Италии, не только потому, что ему было противно разрушение масочной традиции, но и потому, что он очень хорошо разглядел натурализм Гольдони и всесторонне возмущился им, как новым воспитательным средством для народа.

Мог ли человек с душой инквизитора иначе отнестись к писателю, которого Де Санктис эффектно именует Галилеем новой (итальянской) литературы? „Подобно тому, как Галилей изгнал из науки тайные силы, гипнотизм, сверхъестественное, так Гольдони хотел изгнать из искусства фантастику, гигантизм, декламацию и риторику. То, что Мольер сделал во Франции, он пытался осуществить в Италии, классической стране академии и риторики. Реформа была важнее, чем казалась; потому что, хотя она метила непосредственно только в комедию, но имела

в основе общий художественный принцип, а именно—естественность искусства, в противоположность манерности и условности... Его реформа была в существе своем реставрацией слова, восстановлением литературы в своих правах и значении, созданием новой литературы. И он ясно видит, что воскресить силу слова надо работою не над самым словом, но над его содержанием, надо переделать органический или внутренний мир выражения“. (Де С. II, 416—417). Мог ли иначе, как с самою лютою враждою и самыми мрачными подозрениями, смотреть на носители подобных задач надменный граф, громко заявлявший, что театром надо пользоваться, как средством оглуплять народ, вбивая в него правила обскурантизма, а комический автор должен пуще всего бояться, чтобы его пьеса не повредила набожному верноподданическому поклонению народа правительству? „Воспитание простого народа,—важно рассуждает граф Карло Гоцци,—поскольку мудрые усмотрения глав правительства допускают для него невинное театральное развлечение, заключается в религии, в искусстве, обработанном старательно и без подвохов (*senza fraude*), в слепом повиновении своему государю, в привычке склонять чело пред прекрасным порядком послушания, согласно ступеням общества; а уж никак не в том, чтобы проповедовать естественное право, законность, толковать о злоупотреблениях, тираннических захватах, большинстве, и выставлять учреждения, возникшие к большому благу слишком несчастного человечества, как варварское ярмо“. (С. Gozzi Op. Ragionamento. I. 33).

Как мало уважал Гоцци и свою публику, и свое театральное творчество,—именно в той части последнего, которая единственно и сохранила его имя в летописях искусства,—показывает анекдот о происхождении знаменитых „Трех апельсинов“, с восторгом рассказанный обожающим Гоцци Джузеппе Баретти. При одной бурной встрече в книжной лавке, Гольдони, в жарком споре, заметил своему безжалостному гонителю, что гораздо труднее написать пьесу, чем изыскивать в ней недостатки. Гоцци ядовито возразил, что изыскивать недостатки в пьесах, конечно, дело легкое, но писать пьесы для такого бестолкового народа, как венецианцы, еще легче. Стоит мне захотеть,—прибавил он с презрительной улыбкой,—и венецианцы, покуда башмаков не истрепят, будут бегать в театр смотреть даже такую нелепость, как „Сказка о трех апельсинах“, если я

сделаю из нее комедию... Раздосадованный Гольдони вызвал его — попробовать такой фокус. Гоцци принял вызов и остался победителем. „Бабыя сказка, которою венецианские кормилицы забавляют детей“ (Баретти), появившись на сцене Св. Ангела, на голову разбила репертуар и Карло Гольдони, и Пьетро Кьяри, загормозила на 15 лет гольдониеву реформу и даже заставила обоих побежденных авторов бежать из Венеции. Кьяри удалился в свое имение близ Брешии, Гольдони навсегда переселился в Париж.

Гораздо более умеренным и благожелательным критиком является по отношению к Гольдони другой Гоцци, брат Карло, граф Гаспаро, тоже аристократического образа мыслей, но не озлобленный до неистовства своего брата. Автор нескольких трагедий и комедий, он был главною пружиною академии Гранеллесков и издавал журнал „Венецианский наблюдатель“ (*Osservatore Veneto*) — копию знаменитого английского „Зрителя“, созданного Аддисоном. Гаспаро был известен в Венеции, как человек благовоспитанный, любезный, доброжелательный. Гольдони даже помещает его имя в списке своих защитников, и, в самом деле, Гаспаро Гоцци принадлежит одна из лучших оценок народных комедий Гольдони — „Серяки“ и „Новая квартира“ в тогдашней „Венецианской газете“. Он же присматривал за типографскою работою по изданию комедий Гольдони, возникшему по общественной подписке — как бы в увенчание венецианской деятельности драматурга, незадолго до его разлуки с родиной и переселения в Париж.

XVIII.

Анекдот Баретти о том, как „Три апельсина“ изгнали Гольдони из Венеции в Париж, принят литературной традицией и доверчиво повторяется чуть ли не всеми биографами комедиографа. Но, в действительности, это не более, как литературная легенда, в которой *post hoc* принимается за *propter hoc*. Сам Гольдони в „Мемуарах“ своих не говорит об этой истории ни единого слова, и нельзя не признать, что житейские причины переселения, выставленные им, гораздо более вероятны и естественны, чем одно лишь театральное огорчение от успеха злобной сатиры, которою Карло Гоцци вычернил в „Трех апельсинах“ ненавистного ему „мага Челно“.

В 1761 году, когда, в апреле, Гольдони покинул Венецию, комедиографу исполнилось уже 54 года: не такой возраст, чтобы человек спокойного характера и обывательских привычек стал ломать жизнь свою в случайной новой аванюре из-за случайного же театрального огорчения. Со времени, когда талант и слава Гольдони выросли в счастливой антрепризе театра Св. Ангела Медебаком, прошло уже десять лет. В 1751 году Гольдони расстался с Медебаком неприятно, утомленный безжалостною эксплуатацией своего таланта и претензиями жадного импрезарио, простиравшимися даже на авторские права закабаленного поэта. Театр Св. Луки, принадлежавший патрицию Вендрамину, обещал комедиографу большую свободу деятельности, так как директора в нем не было, дело велось товариществом, а собственник театра меценатствовал, доплачивая убытки, давая пенсии артистам, уплачивая авансом гонорары авторам и т. п. Словом, перейдя в этот театр, Гольдони оказался не только независимым, но, пожалуй, и сам чем-то вроде директора или, по меньшей мере, начальника и руководителя репертуара. Но, ведь, именно независимое-то положение и связывает добросовестно ответственного человека особенно тяжкими узами.

В театре Св. Луки Гольдони увидел себя центром дела с большими возможностями, но неурядливого. Театр был огромен, но не годился для интимной комедии, на которой предстояло строить репертуар. Труппа оказалась гораздо слабее игравшей в театре Св. Ангела у Медебака и плохо дисциплинированной. Во главе персонала стояла пятидесятилетняя премьерша, г-жа Гандини, женщина добродушная, сознававшая свою старость для молодых ролей, но обладавшая задорным мужем, интригаем и скандалистом, который отстаивал ампуа жены своей с великой свирепостью. Пока Гольдони справился с неурядицами новой арены своей деятельности, прошло не мало времени. Первые его пьесы в театре Св. Луки, „Ревнивый скупец“ и „Женщина с придурью“ (*La donna di testa debole*) безусловно провалились, — по вине труппы, но враги комедиографа указывали на этот провал, как на свидетельство, что до сих пор успех произведений Гольдони спасали только превосходные актеры Медебака, сами же комедии никуда не годятся. Таким образом, Гольдони увидел себя пред необходимостью спасать и свой авторский престиж, и моральный и материальный успех театра. Работа предстояла колоссальная. Неутомимый труженик справился с зада-

чей, вывернулся из беды, но не без компромиссов, отодвинувших его с пути строгого реализма, которому он до сих пор следовал так неуклонно, а, значит, отчасти и с пути его реформы.

Пришлось пойти навстречу публике, заманивать ее в новый театр любимыми игрушками — стихами и зрелищем. Гольдони быстро, одну за другой, пишет стихотворные трагикомедии с местом действия на входившем тогда в большую моду, романтически воображаемом, Востоке. Персидская трилогия („Супруга-персиянка“, „Гиркана в Джульфе“, „Гиркана в Испании“) возвращает театру желанный успех, но он идет решительно во вред обычному творчеству Гольдони. Достаточно указать, что, после „Супруги-персиянки“, публика холодно приняла такую искрометную комедию, как „Блистательная служанка“. К тому же, по несчастью, Гольдони и самому нравились эти костюмные пьесы, с сильными страстями, которые как бы вознаграждали его за молодые неудачи на поприще трагедии. И вот, принялся он, вслед за персидской трилогией, сочинять, со свойственным ему проворством, „Перувианок“, „Далматинок“, „Прекрасных дикарков“ и т. п. А в промежутках тянул публику в свой театр пьесами местной сенсации — на очередную „злобу дня“: такова его „дачная трилогия“ — „Даченейство“ (*Le smanie della villeggiatura*), „Дачные приключения“ и „Возвращение с дачи“. Огромный реалистический талант и глубокое знание народной жизни и тут его выручили. В числе вот именно таких, рассчитанных на памфлетический интерес, злободневных пьес, ему удалось создать замечательнейшие комедии народного репертуара, живые до настоящего времени; здесь — „Серяки“, „Тодеро Ворчун“, „Перекресток“ (*Il Campiello*), „Новая квартира“ (*La Casa nova*), „Свара в Кьюцце“ (*Le Varuffe Chiozzote*), — все написанные на венецианском наречии.

К этому же периоду относятся его стихотворные комедии полемического характера. Раньше он написал так „Мольера“, чтобы убедить скептических галломанов-туринцев в своей близости к великому французскому комику. Теперь ему пришлось убеждать в достоинстве своей реформы взыскательных и ревнивых консерваторов, болонцев. Он победил их своим „Теренцием“; любители классических традиций сменили гнев на милость. Третьею полемическою пьесой *pro domo sua* явился „Торквато Тассо“, комедия, так сказать, филологическая, потому что существенным содержанием и целью ее, для Гольдони, оказы-

вается защита своего языка против академических нападков со стороны педантов флорентинской делла Круска и венецианской деи Гранеллески. Манера в полемике становится под защиту старинного авторитета, испытывшего общую с жертвою критики судьбу или бывшего с нею одного мнения, свойственна многим писателям XVIII века. В ней Гольдони не оригинален, хотя нельзя отказать ему в смелости ответного вызова. Выступая пред публикою, как „Мольер“, „Теренций“ и „Торквато Тассо“, он доказывал, что не страдает пороком ложной скромности. Он никогда не переоценивал себя, но и не принижал. Полемика в „Торквато Тассо“ особенно любопытна.

XIX.

Вольтеру, — в качестве иностранца, не особенно хорошо знавшего итальянский язык, — что он обнаружил в своей, совместной с Фридрихом II, критике Маккиавелли, — было легко говорить о прекрасном слого Гольдони. Но, в действительности, это самое его большое место, по которому злая критика не переставала хлестать комедиографа, заметив, что здесь он чувствительнее к ударам, чем в твердой уверенности своих реформаторских опытов и в невозмутимом спокойствии своей обывательской философии.

— Что делать? — восклицает он, — я венецианец, я имел несчастье всосать с молоком матери привычку к наречию, чрезвычайно приятно, чрезвычайно завлекательному, но — не тосканскому. Я и теоретически изучил, и чтением усвоил язык хороших итальянских писателей; но первые впечатления воскресают время от времени, вопреки вниманию, которое я прилагаю к их искоренению. Я сделал путешествие по Тоскане, прожил там четыре года, чтобы освоиться с этим языком. Во Флоренции выпустил я первое издание своих произведений, под редакцией местных ученых, нарочно, чтобы очистить погрешности против языка. Но все мои предосторожности оказались недостаточными, чтобы удовлетворить ригористов; всегда я срывался на чем-нибудь; всегда попрекали меня первородным грехом венецианизма.

Более всех нападал на Гольдони за его стилистические не-правильности опять-таки Карло Гоцци, зачисливший его в своих „Бесполезных воспоминаниях“ по списку „самых тяжеловесных, низменных и обремененных ошибками писателей на итальянском

языке". Позднейшая критика в двадцатых годах XIX в. подвергла пересмотру этот суровый приговор, обратив его, устами Камилло Угони и Антонио Ломбарди, против самого Карло Гоцци. По мнению первого, "он в стихах и местах, наиболее требующих выдержки, пускает в ход такие низменные словечки, такие вульгарные обороты, каких теперь уже не употребляют даже и в самом обыкновенном разговоре", а по мнению второго, "Гоцци мало смыслил в чистоте языка". Да и сам страстнейший поклонник и, так сказать, герольд "итальянского Шекспира", Джузеппе Баретти, впоследствии, когда Карло Гоцци выпустил в свет восемь томов своих комедий, писал из Лондона (1784) к другу своему Франческо Каркано, с жестоким разочарованием: "Уж и говорить не хочу о постыдной его небрежности, что не потрудился он почистить язык и слог от всякой своей отсебятины! А еще его сиятельство желает слыть одним из самых строгих пурнстов в этих двух отношениях!" (G. B. Scritti scelti II. 319).

Однако, недостатки языка Гольдони одинаково признают и пылкие поклонники вроде Герардо де Росси—одного из его преемников в комедийном творчестве: "Охотно сознаюсь, что он имел непрощаемый недостаток—плохо знал хороший слог, не имел выбора фраз и употреблял варварские и нечистые обороты речи... Однако, если он заслуживал упрека в том, что касается изящества языка, то за этот грех он щедро вознаградил нас в других отношениях. Подражание обычной разговорной речи есть существенная часть подражания обыденной жизни, которое является целью комедии. А известно, что его действующие лица говорят именно так, как всякий говорил бы в подобных обстоятельствах, равно как имеют манеры, точно соответствующие их характерам... Сознаю также, что, когда он ведет диалог между лицами знатного и благородного происхождения, ему иногда не достаёт достоинства, потому что он недостаточно был знаком с обществом этого уровня".

Немецкий историк драмы, Клейн, замечает по этому поводу, что осуждения языка Гольдони его современниками и слишком робко податливая защита ближайшим потомством—дело очень условное. "Мы в праве позволить себе сомнение, годилась ли бы аффе́ктированно приукрашенная, риторически приподнятая и богато расцвеченная классическим педантизмом тосканско-итальянская проза, как настоящий и естественный язык для комедии? Для мещанской комедии характеров диалог Гольдони кажется нам об-

разом языка. Привычное к певучести ухо итальянского, так называемого, хорошего общества желает даже и в комедии из обыкновенной жизни слышать громкие фразы. Нам же Гольдони представляется единственным итальянским комедийным автором, который действительно, говорит, а не поет и модулирует". (Klein. VI. I. 650)

Трагикомические страдания свои от попреков языком Гольдони выразил в комедии "Торквато Тассо". К ней, с ее примечаниями, и может направиться читатель, если заинтересуется вопросом. Как известно, певец "Освобожденного Иерусалима" также подвергался подобным обвинениям со стороны знаменитой флорентинской Академии делла Круска—почти полицейского учреждения для блюстительства за чистотой языка. В пьесе своей раздраженный Гольдони высмеял педантические претензии этой странной диктатуры даже с необычайной сердитостью.

— Боже мой!—вослицает он в "Мемуарах",—да неужели же необходимо родиться непременно в Тоскане, чтобы иметь право писать по-итальянски?!

Для иностранца, хотя бы и очень хорошо изучившего итальянский язык, если только он не специалист стиля, недостатки гольдониевой речи редко заметны. Да и совершенно правильные замечания Клейна: Гольдони писал именно тем слогом, которым единственно может быть написана жизненная комедия. Обязанность, так называемого, хорошего слога убивает действие и сокращает век пьесы. "Отрицательные" типы "Недоросля" Фонвизина, говорящие человеческим языком своей эпохи, дошли живехоньки до XX столетия, а "положительные" резонеры, изясняющиеся высоким слогом, Стародум, Правдин, Софья, умерли, не выйдя за пределы XVIII столетия.

Судя Гольдони, как стилиста, необходимо, конечно, принять во внимание и чудовищную, головокружительную быстроту, с которою он воспринимал впечатления и писал: "ужасающая (spaventosa) работа!"—определяет его трудоспособность Луиджи Каррер. Человек он был бедный, задолжалый, обязанный, законтрагованный. Не очень-то найдется время изощряться в изяществе слога и безупречности формы у писателя, с которого антрепренер требует 16 пьес в год, под страхом неустойки. "Я пишу ради хлеба!"—жаловался Гольдони Вольтеру.

Сверх того, в это время местные диалекты еще господствовали над обще-итальянскою речью во всех слоях общества, язык

мало изучался, и венецианские современники Гольдони, за исключением некоторых педантических членов Академии деи Гранеллески, едва ли и сами замечали и могли поправлять его ошибки. „Чистота языка в Венеции была известна мало, а говорили чистым языком и того меньше“, — свидетельствует Градароль. (Naggaz. apologetica, XII). „Я, — признается и даже с убеждением повторяет сам Гольдони, — одного желаю: писать так, чтобы меня поняли во всех уголках Италии“. Этой цели он достигает вполне. Мысль и действие для него важнее слова. Когда ему не хватает точного итальянского речения, он ставит словечко диалектальное, не боится даже галлицизма. Это, конечно, недостатки, но они лучше прилизанности, аффектации, судорог языка. Тою неправильностью языка, которую мы находим у Гольдони, суровый, педантический пурист русской речи мог бы, соответственно, попрекнуть Льва Толстого, Островского, Чехова, Горького, не говоря уже о современных, более молодых писателях, смело устремившихся на путь провинциализмов и часто уснащающих ими свои произведения до того, что они кажутся написанными на каком-либо областном наречии. Эта неправильность языка есть правильное эхо жизни, расширяющей круги свои. И современный читатель и критик, без академических претензий, упрекнув Гольдони не столько за его неправильности, сколько, наоборот, за те случаи, когда он, в патетических или красноречивых местах пьесы, вдруг спохватится, что тут мол надо быть очень правильным и — сожмется: закует, засушит, заморозит свою речь. Разумеется, такие провалы по стилистическому усердию бывают у него только в пьесах, написанных на итальянском языке. Пьесы венецианского наречия — сплошной сверкающий фейерверк красоты и живости несравненной.

Диалекты других областей он также знал очень недурно, в особенности, северные: „бергамаско“ Бригеллы и Арлекина занимает в его комедиях не менее места, чем „венециано“ Панталонэ. В иных комедиях народного характера Гольдони проводит рядом четыре, пять диалектов, что делает их очень трудными для перевода, особенно, когда примешан к действию еще какой-нибудь иностранец с неправильным произношением, либо человек с недостатком речи — заика или картавый. Например, Фортунато в „Сваре в Кьоцце“ (Le Baruffe Chiozzote), пьесе, приводившей в восторг Гёте. По этому можно судить о совершенстве, с каким творец „Фауста“ знал итальянский язык, так как наречие этой ко-

медии, — уличный жаргон городка матросов и рыбаков, — далеко отходит даже и от венецианского.

Академии могли, сколько угодно, воевать против языка Гольдони, но народный инстинкт стоял за него. И пылкий Баретти, человек живого вдохновения, но слишком задрессированный классической муштрою, терялся в недоумении, какими чарами этот писатель, которого язык представлялся ему нелепою смесью скверно тосканизированных фраз венецианского, ломбардского и романьольского наречия, успел сделаться милым и драгоценным для всех — „знатных и плебеев, для всего пола мужского и женского“. (Frusta letteraria, II).

XX.

Гольдони был не только театральный писатель, но и большой театральный практик. Он очень хорошо знал, что нет такой театральной моды, которая не проходила бы, и предчувствовал, что и увлечению итальянцев его реформою предстоит упадок, навстречу которому он и сам, как мы видели, пошел своими пьесами-компромиссами в театре Св. Луки. Артистические путешествия по Италии могли только подбавить пищи этому предчувствию. Флоренция Гольдони почти что отрицала, Болонью он завоевал, при помощи Альбергати, но не без труда, Рим отнесся к нему холодно. Венеция оставалась еще за ним, но и в ней он видел слагающуюся против него могущественную консервативную коалицию. К враждебной критике, в лице Карло Гоцци и Гранеллесков, присоединились, при посредстве близкой с Гоцци артистки Теодоры Риччи, актеры и актрисы комедии дель'арте, которым реформа Гольдони угрожала, если еще не полным упразднением их искусства, то, во всяком случае, громадным осложнением привычного труда. Злы они на Гольдони были страшно, и комедиограф предвидел, что в недалеком будущем враждебная коалиция набросится на него с решительным боем. А, учитывая входящие в нее артистические силы, полагал, что бой должен быть им проигран. Ведь, 25 января 1761 года, когда бой этот, наконец, состоялся в театре Св. Самуила, Гоцци выпустил на сцену в своих „Трех апельсинах“ четырех славнейших носителей „маски“ во всем мире: Антонио Сакки — Труффальдино, Агостино Фиорильо — Тарталья, Атанаджо Дзаннони — Бригелла и Чезаре Дарбес — Панталонэ. И играли они с бешеным воодушевлением, прилагая все силы своего дарования и остроумия, чтобы

раздавить и высмеять ненавистного реформатора, который вздумал вырывать у них кусок хлеба изо рта, в интересах какого-то там своего нового искусства.

Не этот спектакль изгнал Гольдони из Венеции, но он определил начало поворота, к которому Гольдони давно готовился и, как человек совсем не обеспеченный на старость лет, приискивал себе какое-либо твердое и доходное положение на случай, если бы театральная мода ему изменила. Всякий крупный сценический деятель в Италии рассматривает свой талант, как товар не столько для внутреннего потребления, сколько для внешнего вывоза. Истинную славу и настоящие деньги дают артисту-итальянцу не родные театры, а заграница. За славою тогда ездили в Париж и Вену, за деньгами—в Варшаву, Петербург и Лиссабон. На эту дорожку решил стать и Гольдони.

Париж его манил очень давно. Он сам говорит, что переговоры о его переселении тянулись два года. Но еще раньше, в 1757 г., встречу свою и дружбу с французской писательницей, г-жей Дю Бокаж (Du Boscage), он называет предчувствием своей будущей эмиграции. Расстаться с отечеством он, вопреки пожелавшим в него „трем апельсинам“, не только не стремился, но предпочел бы жизнь в Венеции всем зарубежным соблазнам, если бы венецианское правительство дало ему либо постоянную должность, либо пенсию—для возможности жить, вне зависимости от случайностей театрального заработка. Ведь, ему шел уже шестой десяток, за ним было тридцать лет литературного труда, средств он не нажил, а на руках у него была, кроме собственной жены, семья младшего брата, Джованни Гольдони, довольно таки нелепого и вздорного господина, чье офицерское буйство и не весьма красивые денежные претензии и проделки не раз доставляли комедиографу много огорчений и тревог.

Так плачевно была представлена Венеция на чашке весов, решавших судьбу Гольдони. На чашке Парижа лежали, напротив, великие соблазны. Альбергати сблизил Гольдони с Вольтером, а покровительство последнего было всецело во всех слоях французского общества и во всех областях французской жизни. Актер Пуансине, друг Вольтера, готовил французское издание сочинений Гольдони. Итальянская комедия в Париже, после большого успеха пьесы Гольдони (а сюжетто) „Дитя Арлекина, потерянное и вновь найденное“, приглашала его письмом своего первого актера, Дзануцци, на казенную, придворную долж-

ность своего поэта. В перспективе виднелись возможности устроиться при дворе Людовика XV по педагогической части, в качестве профессора итальянского языка. Французское посольство в Венеции ласкало Гольдо и и сулило ему всякие милости и благополучия. Понятно, что парижская чашка весов перетянула. Гольдони получил отпуск от Венецианской республики и от герцога Пармского, которого он был пенсионером, покончил (не без труда) свои отношения к графу Вендрамин по театру Св. Луки и отбыл. Контракт с французским двором был заключен на два года, но Гольдони предчувствовал, что уезжает навсегда. Он простился с Венецией аллегорической пьесой „Последний вечер карнавала“ (Una delle ultime sere di carnevale), на венецианском наречии. В ней, от лица рисовальщика Анзолетто, комедиограф изобразил себя, в своих отношениях к труппе Св. Луки и к венецианской публике. Венеция прощалась с своим поэтом дружески и душевно. Со всех сторон театра неслись крики: „Счастливого пути! Возвращайтесь! Не забывайте нас!..“ Гольдони был растроган до слез.

Тридцать два года, прожитых Гольдони во Франции, бледны, почти без ярких пятен. Для стареющего поэта жить уже не значит творить. Привезенные им комедии „Родительская любовь“ и „Признательная служанка“ не понравились, от него потребовали комедий а содкетто. Не могло быть эта приятно реформатору, „итальянскому Мольеру“, но—„всякая жертва казалась мне мила, всякая мука выносима за удовольствие остаться в Париже“. (Мем. III. 24). Двухлетнюю поденщиной он написал 24 сценария. Публика была от них в восторге, но сам Гольдони питал к ним такое презрение, что даже не заглядывал на их представления.

По собственному пренебрежительному признанию, он, после тридцатилетней практики, мог лепить сценарии „комедий интриги“ только что не с закрытыми глазами и с быстрой ходкой машины. Ведь, это приблизительно то же самое, что программа современной „сильной драмы“ или „комической сцены“ для кинематографа.

XXI.

Период творческий сменился в жизни Гольдони периодом созерцательным. В Париж он влюблен. Сидит во французской комедии, впервые изучая Мольера на сцене, посещает литературные

кружки, пирует с „доминиканцами“ (общество писателей, собиравшееся по воскресениям, „доменикам“), усиленно слушает французскую и итальянскую оперу. Музыкальные течения были тогда очень интересны: боролись влияния Глюка, Пиччини и Рамо. К сожалению, Гольдони, по собственному признанию, был совершенным профаном в музыке, так что оказался не в состоянии ничего сообщить нам об этом интереснейшем времени, которое с такою изумительною глубиною и краткостью слов умел обрисовать наш Пушкин в „Моцарте и Сальери“. Музыкальные замечания Гольдони любопытны лишь, как свидетельство вечной неизменности того огненного собирательного существа, что называется „большою публикою“. О Рамо и о Глюке Гольдони говорит буквально с тем же чувством не понимающего и робко насмешливого испуга и даже в тех же выражениях, как теперь любители цыганских и салонных романсов толкуют о музыке Вагнера или Рихарда Штрауса.

Среди парижских знакомств Гольдони мы встречаем мало интересных имен. За исключением Кребиллона, аббата де-ла-Порт и редакции журнала „Меркюр де Франс“, почти никого, кто оставил бы след в истории. Конечно, не считая Вольтера, Дидро и Руссо. Но это не знакомства. В первом случае—со стороны Гольдони—верноподданнические отношения вассала к суверену; во втором—довольно неприятная встреча для разъяснения литературного недоразумения; в третьем—почти юмористическое свидание двух чуждых и совершенно ненужных друг другу людей, которое осталось единственным. Так как оно подробно рассказано в примечаниях к пьесе „Благодетельный сварливек“, то мы не будем здесь останавливаться на этом случае. Что касается Дидро, он имел зуб против Гольдони по вине известного критика Фрерона. Последний напечатал, будто—либо Дидро заимствовал своего „Незаконнорожденного“ (*Le Fils Naturel*) из „Истинного друга“ Гольдони, либо оба автора черпали из одного источника. Раздраженный Дидро, за вину Фрерона, сорвал гнев на Гольдони, изобразив его в „Рассуждении о драматической поэзии“ сочинителем фарсов. Презрительный и очень невежливый тон Дидро разобидел Гольдони. Он долго добивался свидания с знаменитым энциклопедистом, а тот все уклонялся. Наконец, благодаря композитору Дуни, Гольдони проник к философу и откровенным объяснением покончил недоразумение. Дальнейших отношений, повидимому, между ними не возникло.

Мало интересна и придворная жизнь Гольдони, в качестве преподавателя итальянского языка принцессам, дочерям Людовика XV. Смена обедов, балов, спектаклей, поездок в Версаль, Фонтэнблэ и обратно делает эту часть „Мемуаров“ Гольдони похожею на камер-фурьерский журнал. Никаких характеристик, никаких ярких эпизодов. И приходится сказать, что это к лучшему, потому что, когда Гольдони, отступив от правила, вздумал оплакать смерть Людовика XV, то наговорил наивностей и чепух, которые в человеке другого характера можно было бы принять за некрасивую лезть.

Но Гольдони верно характеризует себя: „при дворе я жил, но придворным не был“. Стоя на виду у двора, покровительствуемый знатью, весьма чтимый в венецианском посольстве, где послами один за другим сменялись Мочениго, Тьеполо, Дзено,—Гольдони, однако, не умел, да и не хотел ни приобрести влияние, ни сделать себе состояние, и весьма часто переживал очень трудные полосы нужды и лишений. Но невозмутимому венецианскому оптимизму его не было пределов. „Если говорят, будто человеку для довольства надо много денег,—замечает он,—это безусловная ложь, потому что уж ни у кого нет денег меньше моего, однако, я отлично пользуюсь жизнью, развлекаюсь и доволен“. („Мемуары“ III. 148). Оптимизм не изменил ему даже в ту страшную и горькую минуту, когда он, давая урок принцессе Аделаиде, вдруг заметил, что он теряет зрение: самый драматический эпизод всего третьего тома „Мемуаров“... Один глаз врачам удалось спасти, другой утас навсегда. „Ну, вот я и кривой,—воскликает он,—это маленькое неудобство не стесняет меня безмерно и не кажется мне нестерпимым, но в иных случаях оно много прибавляет к моим недостаткам и смешным сторонам“. Он пресмешно описывает, какие неловкости заставляет его совершать этот кривой глаз во время карточной игры, особенно с дамами. „Удивляюсь,—как дамы, которых я имел честь знать, еще продолжают терпеть меня!..“ И заключает с обычною наивностью:—„А все потому, что уж очень я человек общественный и добрый малый!..“

Необыкновенная уживчивость этого доброго малого и чудесная способность применяться к среде быстро его офранцузили. Итальянская его производительность падает в Париже. За все 32 года парижского житья-бытья своего, Гольдони уже не произвел для итальянской сцены ничего, равного пьесам 1747—1761 гг. Трилогия „Зелинды и Линдора“ почти провалилась

в Венеции, так как показалась слишком французскою. Но, зато, удивительный старик, приехавший во Францию 54 лет от роду, десять лет спустя, на 65-м году, совершил, действительно, чудо, написав уже на французском языке „Благотельного сварливца“—самое прославленное из всех своих произведений. Комедия была поставлена впервые в Париже 4 ноября 1771 г., а через день повторена в Фонтэнбло, в присутствии двора, особенно блестящего по случаю свадебных торжеств бракосочетания дофина (будущего Людовика XVI) с Марией Антуанеттой Австрийскою. Успех пьесы превзошел все ожидания, был именно неслыханный, баснословный. Ее заглавие и характер главного действующего лица — „Благотельный сварливец“ (*Le Bourgu Bienfaisant*) — сразу сделалось крылатым словом сперва Парижа, потом Франции и, наконец, всех уголков мира, где звучит французский язык. Любопытно, что в этом спектакле Гольдони, впервые за всю свою жизнь, выходил раскланиваться на вызовы публики. Этого обычая—для авторов—не было в Италии. Подвергнутому столь неожиданному почету, Гольдони так растерялся и струсил, что Ле-Кэн и Бризар — знаменитые актеры-сосызтеры Французской комедии—должны были, буквально, силою скорее выволочь, чем вывести его пред занавес.

Но этот триумф был вместе с тем и погребением Гольдони, как театрального автора. Он прожил—и в достаточной физической бодрости—еще 22 года, но уже не дал для искусства ничего примечательного, если не считать театральной летописи, которую представляют собою его „Мемуары“, законченные в 1787 году, когда автору исполнилось 80 лет. Живость его речи и мысли поразительна для такого преклонного возраста, но, чем дальше развиваются „Мемуары“, тем чаще сказывается в них человек уже отжитого века и—даже в самой веселости—старик, по старому шутивший, отменно ловко и умно, что нынче кажется смешно“. Тает понимание современности, начинает сказываться возрастное одиночество в обществе. А общество то, как нарочно, все ускоряло темп своего развития: ветер первого пятидесятилетия века во втором быстро выросал в бурю.

В 1778 г. умер Вольтер, оплаканный Гольдони не очень уж горючими слезами. Уже три года пылала американская война за независимость. Мир начинал сотрясаться, чувствовалось, что зашевелилась новая жизнь, приближалась новая эра, которой суждено было вскоре явиться народам в сиянии такой увлекательной юности

сти и — в пожаре такой чудовищной жестокости. У старика Гольдони, и смолodu то мирного, голова шла кругом от запаха революции, разлитой в воздухе еще незримо, но уже повсеместно. Чем пахнет, он плохо понимал, но инстинктивно тревожился и волновался. Прожив большую часть жизни новатором, теперь он паче всего боялся врывающихся в общество новшеств, а они-то, между тем, так и стучались, так и ломались во все двери века. Животный магнетизм, опыты Месмера, воздушные шары Монгольфера и полеты Пиластр де Розье повергают восьмидесятилетнего старца в смятение и ужас, достойные его старого соперника, графа Карло Гоцци. „Зачем этот риск, это дерзновение? — жалобно спрашивает он о воздушных шарах. — Если суждено летать только по воле ветра, если нельзя добиться возможности управлять шаром, открытие, конечно, остается удивительным, но оно бесполезно, оно всегда останется только забавой“... Но, вместе с тем, здравый смысл старого реалиста не был еще изжит стариком. Ему внушают презрение мистические увлечения и легковерие парижан предреволюционной эпохи, их падкость на секреты сомнамбул, фокусников и пр. Скептицизм былого вольтерианца сохранился, но, в недовольстве к новым временам, сделался застойным. Развивающаяся жизнь поплыла мимо него, а он только смотрел и покачивал в недоумении головою.

Мещанский быт его регулярно тверд, как часы. В девять утра — вставать; первый завтрак с шоколадом; заниматься до двенадцати; прогулка до двух и т. д. Вечерами старик иногда шел в театр, но чаще играл в карты с женою, такую же старухою; в 1786 году они уже справили золотую свадьбу и перевалили на срок брильянтовой. Поужинав палочкой шоколаду со стаканом вина, забывленного водой, старики ровно в полночь отходили ко сну. „Зимую, — с величайшею наивностью повествует Гольдони, — мы, как должно супругам, ложимся на двуспальной кровати, но летом спим в разных постелях, хотя и в общей спальне“. („Мемуары“ III. 299—301). Засыпал он мгновенно и спал, как сурок. А если нападала бессонница, то усыплял себя, обдумывая речения для затейного им словаря венецианского наречия, что действовало лучше всякого морфия.

Нетрудно представить себе ужас и отчаяние стариков, когда в их комическую идиллию Филемона и Бавкиды ворвалась, вся в крови, трагедия революции: муза во фригийском колпаке, вооруженная топором гильотины, требующая от обновляемого мира оди-

наково и больших, и малых жертв. Гибли в борьбе титаны и гиганты, карликов и козляков век, не замечая, топтал ногами. Летели с плеч головы великих мира сего. Если обезумевший от страха и горя, повергнутый на дно бедности, больной и полуслепой Гольдони был еще в состоянии понимать что-либо на смертном одре своем, то, за две недели до своей жалкой кончины (6 февраля 1793), он мог бы еще слышать, что ему суждено было на короткий срок пережить того, чья пышная свадьба, пятнадцать лет тому назад доставила ему, автору „Благодетельного сварливца“, высочайшее торжество его жизни: 21 января 1793 г. гильотина покончила с Людовиком XVI. За великое и ровное, истинно Поликратово, счастье своей удачливой жизни Гольдони расплатился мукою смерти в нищете и отчаянии и горькою посмертною насмешкою судьбы над его открытым гробом. Двое суток спустя по кончине Гольдони, революция восстановила „итальянского Мольера“, как назвал его в своем пылком докладе Конвенту Андрэ Шенье, в его нарушенных имущественных правах... Хлопотавшему поэту судьба также готовила уже насмешку, еще более злую и кровавую: 8 термидора II года (16 июля 1794 г.) Андрэ Шенье погиб жертвою гильотины тоже ровно за два дня до падения Робеспьера, которое было бы его спасением.

XXII.

Трудолюбивый автор большого труда о Гольдони, Луиджи Каррер, делит его комедии на четыре категории:

- 1) Комедии обыденщины, написанные в подражание комедиям а содгеттё.
- 2) Комедии романические, где „изливаются самые святые правила самой святой философской морали“.
- 3) Комедии героические, смежные с трагедией.
- 4) Народные комедии, написанные на венецианском наречии.

Вторую и третью категорию мы в праве считать уже давними покойницами, кости которых приходится иногда тревожить только ради исторического и археологического интереса,—так как в некоторых из них имеются автобиографические подробности. Первая категория также умерла в большей своей части, но в ней же скрываются и бессмертные Мирандолина („Хозяюшка“), Дон Марцио („Кафе“), „Благодетельный сварливец“ и пр. Четвертая категория почти не знает отмерших членов. „Бабы сплетни“,

„Свара в Кьюцце“, „Перекресток“, „Хозяйки“, „Серяки“, „Годеро Бронтолон“, „Новая квартира“, „Ревнивицы“ и пр.—все это живо, как полтора века тому назад, и продолжает быть нужным итальянской сцене в той же мере, как полтора века назад. И „только в пьесах этой последней категории сияет полным светом великий замысел венецианского комедиографа, только в них встречаются эти красоты, что, вечно возрождаясь, одинаково видимы, как глазами толпы, так оком ученого“ (Мольменти). Только с народом Гольдони чувствовал себя настоящим творцом, потому что он любил и понимал народ. Он собирал вдохновляющие наблюдения на лету, из мимолетных впечатлений, не впивался в душу ближнего взглядом следователя,—а всетаки извлекал из нее—с жизненною очевидностью истины—проявления самые неожиданные, самые незамысловатые.

Гольдони не понимал искусства для искусства; когда он имел возможность работать самостоятельно, он не баловался творчеством, в театре видел бытовую школу, кафедру, трибуну своеобразного „Домостроя“. Но художника в итальянском комедиографе было несравненно больше, чем учителя, и сказать живым практическим наблюдением он мог в сотни раз больше, чем предначертанною моралью, предвзятою дидактическою тенденцией. Когда изучишь 150 пьес его, кажется, что ни один день его жизни не прошел даром—без того, чтобы отразиться в зеркале комедии. Это—какой-то огромный дневник, в котором моральная заметка, философский афоризм отходят на задний план и исчезают за фактом. Он учит, но учит правдою своего наблюдения,—верною картиною нравов,—а потому, в весьма частом результате, даже совсем и не тому, чему он собирался учить. Потому что главным художническим чутьем и делом его остается, всетаки, всегда и везде—истина изображения („живописец и сын натуры“, звал его Вольтер), и насиловать истину, чтобы вести ее по собственному произволу, он не умеет и не хочет, а, напротив, сам покорно идет, куда поведет его она. И вот—предвзятая идея отпадает, а жизнь, человек, нравы живут. Живет Дон Марцио, живет Мирандолина, живут Труффальдино, Кеккина, Джанина, Джеронте.

Гоцци, позже Шлегель, Сисмонди упрекали Гольдони однообразием сюжетов и характеров, слишком часто повторных в его комедиях. „Гольдони,—замечает Шлегель,—постоянно повторяет одни и те же характеры и так мало заботится предлагать нам

новые, что всегда представляет их под одними и теми же именами; например, его Беатриче и Розаура—всегда девица веселая и девица чувствительная, и больше никакого различия между ними он не ищет". Этот суд грешит обобщением по малому числу данных. Установленные однажды навсегда имена действующих лиц, действительно, очень скучный недостаток большинства гольдониевых комедий. Но, в разрез с тремя названными писателями, я сказал бы, что досадность этого недостатка обуславливается и очень часто увеличивается как раз тем, что под одним и тем же именем неожиданно встречаешь совершенно разные содержания. Что общего между девочкой Розаурой в „Любопытных“, женой Розаурой в „Жене-разумнице“, вдовой Розаурой в „Венецианском адвокате"? между Беатриче в „Слуге двух господ"—девицей-авантюристкой в мужском костюме, Беатриче—важною дамою в „Жене-разумнице“, Беатриче—кумушкой в „Любопытных"? Самое неподатливое для разнообразия амплуа—первого любовника—сопровождается у Гольдони именем Флориндо. Но и Флориндо его бесконечно разнообразны. Сравните Флориндо в „Лгуне“, в „Любопытных“ и, наконец, в „Блистательной служанке“, где Флориндо совсем неожиданно является чуть не Левиным из „Анны Карениной“ с ненавистью к фальши городского общества, с тяготением к опрошению, деревне, мужику...

Ранее было уже говорено о происхождении этих однообразных имен, унаследованных от старой масочной комедии а сод-жетто: они хранят память перво-создавших их актеров, распро-странившись потом, в качестве имен постоянных масок, и на це-лые амплуа. В этом также упрекали Гольдони,—что, уничтожив старые маски, он не освободил театр, а лишь перековал его в новые цепи, создав амплуа (Де Санктис). Этот упрек, конечно, вполне основателен, что чувствовал и Гольдони. Ведь, на ста-рости лет, завершив свое дело, он неоднократно повторял ту же осторожную оговорку, с которою, молодым, к делу присту-пал: будто он никогда и не рассчитывал довести свою реформу до совершенного крушения старых театральных форм, потому что этакий перелом, в столь быстром темпе, был бы даже нежелателен и вреден, оскорбив друзей национальной комедии и возму-тив ее актеров против комедии новой и пр., и пр. Конечно, все это отговорки, мало искренние и недостойные доверия. Именно по этому поводу Де Санктис и жалуется, что Гольдони, будучи революционером, не заимствовал революционного духа у

реакционера Гоцци, которому дух этот был совершенно нену-жен. Почему же, однако, в самом деле-то, реформа Гольдони осталась недоконченною и даже начала отливаться как будто в новые кандалы?

Мольменти довольно наивно сводит дело к тому, что великий наблюдатель вращался, якобы, в слишком тесном кругу наблю-дения, что его „пешая муза“ (*musa pedestris*) слишком увязла в своеобразном народничестве, в фактах и людях маленькой дей-ствительности. Но, во-первых, какой же тесный круг—жизнь на-родная? Это непочатый край, особенно в то время. А, во-вторых, как раз в народных-то пьесах Гольдони амплуа либо отсутствуют, либо занимают второстепенное положение, а на первый план вы-двигается какая-нибудь оригинальная фигура, которая никак не укладывается в рамки обычных имен и потому требует совсем но-вого определения: Мирандолина в „Хозяюшке“, Джанина в „Веере“, Кеккина в „Бабьих сплетнях“.

Вероятнее было бы принять практическое объяснение Си-смонди, истекающее из его теории масок. „Антрепренеры, обяза-ные к экономии, хотели, давая каждый вечер новую комедию, со-хранить для действующих лиц на сегодня те же костюмы, что они носили вчера. Без сомнения, это было началом масок итальянской комедии. Придумали, в абстрактном порядке, лица, в круте кото-рых могло быть естественно заключено всякое действие мещан-ской среды; считалось, что два отца, два любовника, две любов-ницы, да трое или четверо слуг достаточны, чтобы обслуживать почти все возможные интриги; каждому и каждой дали опреде-ленное имя, положение, одну маску и один костюм, каждый актер труппы принял на себя какое-нибудь из этих лиц в порядке не-сменяемости; постарался вникнуть в его характер, тон реплики. Театральная традиция еще кое-что прибавила к этому первому разделению ролей. Известные движения головы, известный звук голоса, известный жест, который искусный актер применял к лицу Панталонэ Бизоньози, доктора Баланцони, Арлекина или Бригеллы, сделались постоянными манерами, присущими этому воображаемому существу. Все было подготовлено для него за-ранее: его характер, мысли, мельчайшие привычки; автору нечего было создавать; ему достаточно было добросовестно войти в со-вершенно готовую роль. Каждое лицо, как остроумно говорит А. В. Шлегель в своем курсе о драме, было—вроде фигуры в шахматной игре, с заранее определенным ходом по однажды на-

всегда установленным законам: конь никогда не имеет права сыграть, как офицер или тура; однако, хотя число фигур ограничено, а существо их неизменно, комбинации шахматной игры бесконечны. Так оно было и в итальянском театре. (S. de S. II. 359—361).

При таких наличных данных театра, Гольдони мог добиться от какого-нибудь Медебака или Имера сочувствия к своей реформе, как к интересному и привлекающему публику сенсационному новшеству, но, конечно, под условием, чтобы расходы на импезу оттого не выросли. Ведь тратилось на постановку пьес так мало, что вернее будет сказать—ничего не тратилось. Впоследствии, в парижский период свой, Гольдони написал феерию „Добрый и злой гений“. Ее затруднились поставить в Париже из-за больших расходов: смета была представлена в 1000 экю, то-есть 5000 франков. В Венеции же на нее истратили ровно в десять раз меньше—100 экю, и пьеса привлекала публику целый сезон. Таким образом, Гольдони, изгнав из театра художественный минус масок, должен был сохранить их экономический плюс, что и достигнуто было учреждением в писанной комедии таких же твердых амплуа, как тверды и недвижны были маски в импровизированной комедии а содджетто.

Несомненно, что этот компромисс и ослабил, и затормозил ход гольдониевой реформы. Сисмонди указывает даже, что он причинил ей понятное движение. „Гольдони, требуя от своих актеров, чтобы они играли его пьесы так, как он написал, и чтобы они не импровизировали более, тем не менее приближался к комедиям дель'арте более, чем кто-либо, писавший до него для театра. По крайней мере, в половине своих пьес он сохранил все маски итальянской комедии; он оставил им без перемены традиционный их характер. А как скоро он перестал оказывать на актеров непосредственное влияние своим личным присутствием, они начали опять импровизировать, так что, в то время, как все позднейшие после него писатели покинули маски, его пьесы в настоящее время единственные, в Италии, в которых можно слышать, что актер обращается со своею ролью, как с канвою“. (S. de S. II. 362—3).

XXIII.

Нет никакого сомнения, что авторитетный писатель-современник (р. 1773) имел основание к такому суду по живому наблюдению. Но реформы судятся не по тому, как удалось или даже как хотелось провести их самому реформатору, а по общему результату, который оказался плодом их во времени. Результат же этот Сисмонди сам указывает вполне определенно: масочная комедия была убита, преемники Гольдони уже не возвратились к ней, несмотря на ее кратковременное оживление графом Карло Гоцци, на сцену потребовался и вышел актер-человек, носитель живого характера. Альбергати, Авеллони, Зографи, Федеричи, Герардо де Росси, Жиро,—все поколение итальянских комиков конца XVIII и начала XIX веков,—гольдонианцы. Часто они сильно выправлены по Бомарше, но это, ведь, только подчеркивает решительность гольдониевой победы: итальянская аристократическая литература не могла придти к Бомарше иначе, как по пути, предложенному демократическим театром Гольдони. Временный его победитель, Карло Гоцци, был обязан своим коротким торжеством совершенно искусственному условию—необычайно могущественному объединению артистических сил—и угас бесследно, как скоро это соединение распалось. Смерть Антонио Сакки положила конец театру Гоцци, а с ним вместе и комедии дель'арте. Гоццианизм потерял почву под ногами и сошел на нет как раз в те годы, когда реформа Гольдони начала находить правильную оценку и надлежащее применение в новом поколении, пережившем бурю Великой Французской Революции. Последнее в Венеции представление „фьябы“ Гоцци „Ворон“ состоялось в 1801 году, а в 1810 году в Италии уже не было помин о театре комедии дель'арте. (Клейн. VI. I. 740).

Любопытно на этих двух примерах видеть, как часто даже ближайшее будущее переставляет исторические роли писателей, избличая истинную природу их дарований и труда, которые, казалось бы, в своем настоящем были так сознательны и целесообразны, однако, затем обнаруживали совсем иную, бессознательно таившуюся под ними, стихийную подкладку, торжествовавшую над намерением, тенденцией, планом. Карло Гольдони, „итальянский Мольер“, попрекаемый галломанией, изменой национальным традициям, кончивший жизнь свою почти что фран-

пузом,—не замедлил оказаться в потомстве самым народным итальянским писателем. Настолько национальным, что французская критика, устами Сисмонди, предупреждала своих читателей о невозможности для них извлечь из комедий Гольдони всю полноту того наслаждения, какое в них находят итальянцы. Да и сам Гольдони предупреждал своих переводчиков, что не советует им передавать его пьесы слишком близко к оригиналу, в виду его итальянизмов, как в слове, так и в действии, а лучше рекомендует приспособлять их к быту и говору своего народа. Словом, реформатора-западника история, отбросив его приживленную галломанскую оболочку, превратила в писателя националиста, князя итальянской комедии (Principe della commedia italiana), как справедливо величает его памятная доска в венецианском театре Фениче.

Гоцци, со своим ярким творчеством на фундаменте фольклора, казалось бы по вероятности, должен был быть народным по преимуществу, особенно с наступлением века, в котором романтический национализм возобладали над сдержанностью догматической и силлоу. Однако, Италия им не уделилась, его творчество не распространилось за пределы Венеции, да быстро погасло и в ней. Зато он нашел любовную оценку в стране, со всем уже не расположенной нежно смотреть на итальянский национализм, — в Германии. Если обработка его „Турандот“ Шиндлером была только плодом увлечения германского поэта остроумно-поэтическим сюжетом, то совсем иначе надо понимать обития, широко открытые Гоцци, литературно-католической реакцией группы Шлегеля. Он оказался мил тем, кто, по злой эпитафии Гёте, „рад видеть чертей, потому что, по их существованию, заключает и о бытии ангелов“. Но именно по этой своей реакционной фантастичности, Гоцци отчуждился за гранью национального настроения и стремления Италии, всегда реалистки, всегда демократки, и остался чуждым народу, фольклор которого он так хорошо знал и так искусно, хотя и свискока, переносил на сцену.

Одна из хороших исторических черт памяти и образа Гольдони — что его 150-летний авторитет никогда никого не обаявал к фетишизму. Критики его (Верри, Маффеи, Гверцони, Герардо де Росси, Менегатти, Гави, Чезаротти, Каррер, Де Санктис и др.), говорят о нем, обычно, живее и искреннее, чем о многих других, классиках, объявленных неприкосновенно свя-

тынею прошлого. Итальянская критика не проходит мимо недостатков Гольдони и не воздвигает ему пьедесталов, слишком громадных для приземистой и добродушной фигуры венецианского „боргезе“. Изыскивая для Гольдони место на литературном Олимпе, Чезаротти сравнивает Гольдони с Мольером, однако, замечает, что, конечно, Гольдони мог бы сделаться первым комиком в мире, но под условием — „если бы он обладал большими знаниями и лучше обдумывал и с большею любовью завершал свои произведения. Гольдони ниже Мольера глубиной замысла, изяществом формы, экономией действия, а, главное, этим особым тонким и острым тактом (garbo), который в венецианском комике нередко вырождается в пошлость“.

Мольменти, разбирая это противопоставление Чезаротти, отрицает самую возможность ставить двух комедиографов на одну доску. Это люди двух разных миров. Мольер, развивавшийся между Гассенди и Конти, Расином и Лафонтэном, Ниноной де Ланкло и г-жею Севинье, живший при дворе, полном изящества и увлекательной красоты, должен был вынести на сцену свое глубокое знание высшего круга, которого не доставало Гольдони. Мольер, вместе с композитором Люлли, устраивал празднества, серенады, театральные дивертисменты, маскарады, придворные балы, о которых современники писали, что, кто не видал великолепия Версаля, тот ничего не видал. Мольер при дворе был на месте, достойном его гения, объединявшего остроумие с изысканностью формы. Даже в фигуре его замечался как бы рыцарский отпечаток, его смешивали с Ринельси, Колиньи, Силлери, Сэнт-Аньяном. Он был хорош собою, с вдохновенным взглядом, изящный, рослый... Наоборот, Гольдони, со своими простодушными манерами, открытым лицом добряка, мешанским покровом платья, скромностью привычек, был в полном противоречии с блеском двора, не только Версальского, но какого бы то ни было. Он, ведь, и в Парме не чувствовал себя на месте. Жизнь Мольера сложилась из внешних триумфов и глубокой внутренней печали; семейный быт его был отравлен неблагоприятною и неверною женою. Гольдони, напротив, в тяжелой борьбе за существование, знай себе улыбался, окруженный „мешанским счастьем“, которое дала ему верная спутница жизни его „утешение“, равно в дни радости и горя. Два комика шли разными путями до последнего конца. Мольер напел свою смерть на сцене, „в царстве картона и искусственного света“;

Гольдони—в условиях самой плачевной действительности, задушенный дряхлостью, недугами, нищетой и страхом.

Гверцони определял Мольера художником, а Гольдони—фотографом. Но цветная фотография и до сих пор еще не дошла до значительной жизненности, тогда как творчество Гольдони—сплошь жизнь, движение, колорит; телесность его фигур превосходит фигуры Мольера, из которых многие—не более, как ряженные идеи, ходячие проповеди на двух ногах. Мнения Гверцони, вообще, несколько сбивчивы. Так, он приглашал своих слушателей изучать творения Гольдони, чтобы ими оберегать в себе вкус к истине, то-есть к реальному восприятию жизни. А, в то же время, упрекал комеднографа, зачем он не создал для нашего века какой-либо новой и оригинальной философии, какого-либо возвышенного и грандиозного идеала. Само собою разумеется, что подходить к Гольдони с такими запросами значит стучаться совсем не в ту дверь. От человека факта не требуют мечты.

Взглядов Сисмонди много приводилось на протяжении этой статьи. Довольно строгий к Гольдони, он, однако, понимал в комеднографе это качество—человека факта, писателя без выдумки—и, хорошо зная Италию, умел показать, что, в качестве бытописателя, Гольдони—ее верное зеркало. Но тем страннее, что затем женеvский историк также сожалеет, зачем у Гольдони остается „мало места для чувствительности“. Сисмонди делает Гольдони те же упреки, что, тридцать лет спустя, принимал от критики Гоголь и, как Гоголь, он мог бы возразить, что „на зеркало неча пенять, коли рожа крива“. Тем более, что в собственном изображении Сисмонди „рожа“ Италии XVIII века оказывается кривою еще более, чем в упрекаемых за отсутствие идеала комедиях Гольдони.

„Все тщание, которое вносил я в построение своих комедий, направлялось к одному: не погрешить бы против природы“, „Я никогда не пожертвовал комедией, которая могла выйти хорошею, предрассудку, который мог сделать ее скверною“. Такими афоризмами отвечает Гольдони классикам, упрекавшим его за измену аристотелевым единствам. Эти афоризмы освещают всю его реформу, назвать которую значит одним словом изложить и всю суть жизни Гольдони. Если бы он твердо и непоколебимо выдерживал их линию, истинная литература имела бы одним героем более. „Но,—говорит Санктис, Гольдони

недостает не ясности, а смелости в реформе, он часто вынуждался к уступкам и полусловам, в угоду публике, актерам и своим противникам“... Именно такие уступки и ложатся невыгодным фоном для образов натуралистической правды, составляющей задачу Гольдони. Он нигде не грубее ни Гоголя, ни Островского, но ни Гоголь, ни Островский не были обязаны духом и обычаем своего много позднейшего века к тем идейным взяткам, которых требовала от Гольдони его эпоха и контраст которых, понятно, должен был кривить еще более отражение и без того кривого лица...

XXIV.

Есть писатели-реформаторы, которые, как бы врываясь в литературу, проходят по ней подобием катаклизма, с поразительною быстротою меняющего ее прежний вид и характер печати в неузнаваемость, с новыми горизонтами идей, задач, требований, форм, тона. Типы: Данте; германский „Штурм унд Дранг“, перелившийся в грандиозное творчество Гёте и Шиллера; Байрон, отразившийся у нас мощью Пушкина и Лермонтова; Гоголь; Лев Толстой и—уже совсем в нашей современности—Максим Горький. Но есть и другой тип литературной реформы, работающий исподволь, бесшумным и последовательным, но неуклонным просачиванием. С первым типом Гольдони, конечно, не имеет ничего общего, он весь во втором. Его реформаторская работа, как мы видели, часто напоминала даже, по осторожности своей в трудных условиях времени, тот способ, которым особенно благочестивые люди совершают свои паломничества к святым местам: два шага вперед и шаг назад, два шага вперед и шаг назад. Но, как упорные и твердо верующие паломники, все-таки, достигают своего Рима или Иерусалима даже и таким замедленным путем, так дошел до своей цели и Гольдони. И дошел уже не один, а в очень большой компании последователей и учеников. В Италии,—за единственным исключением Джузеппе Фолпа (Форра), безуспешно пытавшегося своими трагикомедиями („Дон Гусман“, „Ромильда“, „Верноподданный“) поддержать консервативную традицию Гоцци,—театр бесповоротно остался за новым направлением. Слова „это достойно Гольдони“ делаются решительным приговором признания для

каждого нового комика. Правда, на итальянскую после-гольдониевскую комедию (Альбергати, Авеллони, Федеричи, Герардо де-Росси, Жиро (Giraud) сильно влияют французские авторы: Дидро, Бомарше, Мерсье. Но это — переотраженный свет. Дидро и Бомарше сами уже восприняли влияние Гольдони, как Гольдони воспринял влияние Мольера, а Мольер, в свою очередь, начал свою деятельность переработкою итальянских интермедий и фарсов. Это, на протяжении 200 лет, непрерывная переброска лучей из зеркала в зеркало, взаимная переглядка Италии и Франции.

Мы видели, что в Германии католико-романтическая школа, со Шлегелями и Тиком во главе, приняла Гольдони очень неблагоприятно, — зато его оценил Гёте. И, как скоро век романтики отшел, уступая веяниям реализма, Гольдони нашел именно в Германии и в зависимых от ее культурного соседства северных странах самую восторженную оценку и широкое поле для влияния. „Наши Коцебу, Паулахи, Бирхфейффер, все вместе и порознь — наряду с комизмом Гольдони, — кажутся неговорящими, а тычками!“, восклицает Клейн. „Да и насколько же ниже всего французский искусник Скриб!“

В свое время, Гольдони, подгоняемый необходимостью быстрых поставок на репертуар, заимствовал сюжеты, когда не подсказывала их ему какая-либо житейская встреча, из литературы, — где и у кого только мог. Когда с ним начал знакомиться север, — а это пришло очень быстро, благодаря, главным образом, „Благотворительному сварливцу“, которого фурорный успех в Париже не замедлил откликнуться во всех иностранных театрах, тянувшихся за „столицею мира“, — международная драматургия как бы взыскала с Гольдони сделанные им долги. Его театр, в свою очередь, делается неиссякаемым источником материала для заимствования, переделок, приспособлений и даже иногда просто вольных переводов, выдаваемых за оригинальные пьесы. Так, напр., много обязана Гольдони датская комедия, долго развивавшаяся чрез подражание его образцам. Мещанский строй маленьких северных государств, конечно, должен был сочувственно принять автора-вытовика с моралью Гольдони, а писатели литературы, еще не выработанных в стиле и не изощренных в приемах, было приятно и удобно получить в свое распоряжение готовые мастерски сделанные канвы, по которым они могли уже сразу вышивать свои оригинальные узоры.

Таким влиянием Гольдони, чрез подражание и следование его конспектам, отмечена и русская комедия XVIII и начала XIX века. Недаром Екатерина II подписала на два экземпляра „Мемуаров“ венецианского комика, ее собственные комедии многим обязаны знакомству с Гольдони. Чувствуется оно и в Княжнине, и в Лукине, и в Крылове, а позже, всего ярче, в Шаховском, которому и принадлежит первый перевод „Мирандолины“ (La Locandiera — в переводе нашего издания „Хозяйюшка“).

Гоголь, как долгий гость Италии, знал Гольдони очень хорошо, о чем он и сам упоминает в известном своем отрывке „Рим“. Конечно, трудно подобрать двух авторов, столь полярно противоположных по настроению творчества, как Гоголь и Гольдони. Русскому писателю принадлежит честь одной из самых грозных, по беспощадному пессимизму, комедий мировой литературы. „Ревизор“ — страшная картина общества, сведенного пошлостью настолько, что в нем мало, что не осталось ни одного порядочного человека, но почти невозможно даже и вообразить, чтобы он появился. Итальянец, напротив, в безграничном оптимизме своем, ухитрился создать комедию, в своем роде, единственную, потому что в ней нет ни одного не порядочного человека: всякий грех действующих лиц — не более, как недоразумение, ошибка по несчастному стечению обстоятельств, тогда как, в действительности-то, за ним скрывается очень хорошее побуждение очень хорошей души. Это — „Благотворительный сварливец“ (Le Bourgu Bienfaisant), которого — видишь ли на сцене, читаешь ли в книге — покидаешь с неизменно радостной мыслью: какое, всетаки, слабое создание человек!.. Так что здесь — в духе — напрасно искать точек соприкосновения между двумя комедиями. Да едва ли Гоголь, в период „Ревизора“, и знаком был с Гольдони.

Но вполне возможно, что, при внимательной приглядке, мы найдем следы такого знакомства в блестящей технике „Женитьбы“, — по стройному развитию и быстроте действия едва ли не самой искусной русской комедии, но, в то же время, и самой, в этих отношениях, западной. И, если искать западных влияний на Гоголя в „Женитьбе“, то человеку, хорошо знакомому с Гольдони, не Мольер, не Шеридан придут в голову, а именно Гольдони: до такой степени в его манере и тоне развивает Гоголь интригу сватовства. Кочкарев — истинно гольдониева фигура. Что касается самого Подколесина, итальянский комедо-

граф тоже неоднократно задумывался над подобным типом („Апатик“, пожалуй, Флориндо в „Слуге двух господ“). Не забудем, что в первом очерке „Женитьбы“ (1833) Подколесина совсем не было и что в окончательный свой вид, как мы теперь ее знаем, „Женитьба“ приведена, с переработкою по новому плану, только в 1841 г., после итальянского путешествия Голая.

С несравненно большею твердостью можно говорить о влиянии Гольдони на другого законоположного русского комедиографа, А. Н. Островского. Его итальянская критика, в немногих его произведениях, ей известных, так и определяет „русским Гольдони“. Их сближает и родство купеческо-мещанской среды, бытом которой оба были заинтересованы, по преимуществу, и непосредственность наблюдения, и общая обоим оптимистическая мягкость тона, и несколько патриархальная конечная мораль, при довольно сдержанном общественном протесте. Само собою разумеется, что в последнем отношении Островский несравненно сильнее Гольдони, который не оставил пьесы, подобной „Грозе“ или „Воспитаннице“, но тут надо учесть разницу эпох. Век Островского был несравненно выше гольдониева века общественным самосознанием, потребностью в освобождении личности и привычкою к протесту. Если бы судьба переместила их в эпохах и народах, то Островский в XVIII в. писал бы как Гольдони, а Гольдони — в XIX-м — как Островский.

Наш комедиограф очень хорошо знал и изучал своего итальянского предка, а комедию „Кофейная“ (La Bottega di Café) он даже и перевел. Уроки Гольдони прозрачно сказываются на Островском в периоде, позднейшем этого знакомства. Особенно выразительны для этого „Бешеные деньги“, где, помимо чисто гольдониева построения пьесы, — за исключением малонужного первого акта-пролога, — мы встречаемся даже с гольдониевой полемикой против „чичисбеатуры“, почти в тех же формах сатирического высмеивания, как видим ее в „Жене-разумнице“, „Семье антиквария“ и др. Неоднократно также пытался Островский создать тип русского Арлекина. Если ему не совершенно удалось этого достигнуть в Бальзаминове (самая фамилия напоминает нам итальянских Труффальдино, Лимончино и пр.), то разве бессмертный Аркадий Счастливцев в „Лесе“ и „Бесприданнице“ (Робинзон) не есть модернизированный Труффальдино или Сганарель, как он сам себя называет слуге Карпу?

Ведь роль Аркашки оставляет актеру даже некоторую возможность к импровизации, как, напр., и играл эту роль („с отсебятиной“) знаменитый Андреев-Бурлак. Островский узнал Гольдони уже после того, как написал „Не в свои сани не садись“, но, быть может, нигде не сказывается природное сходство их дарований и направлений более ясно, чем в этой пьесе. Ведь благодушный и кроткий, хотя самодур, отец, — Максим Федотыч Русаков, — так умилавший Анолдона Григорьева и находивший некоторое снисхождение даже у Добролюбова, — это же чистейший гольдониев Панталонэ, которого мы часто встречаем у итальянского комедиографа — даже в тех же условиях семейно-сословной коллизии, что и в пьесе Островского: напр., особенно — в „Жене-разумнице“, отчасти — в „Блистательной служанке“, в „Семье антиквария“ и т. д. Типический Панталонэ — Аристарх в поздней пьесе Островского „Горячее сердце“, которая, вообще, если снять с нее русский бытовой колорит, может быть определена, как комедия д'интерчечко с характерами. Подобно Гольдони, Островский не чуждался именных амплуа (Бальзаминов в трех комедиях своей трилогии, Глумов в „Бешеных деньгах“ и „На всякого мудреца довольно простоты“, Аркашка Счастливцев в „Лесе“ и „Бесприданнице“). Наконец, из самых поздних пьес Островского многие комедии, в списке действующих лиц, могут быть прямо распланы по схеме персонажей гольдониева репертуара: таковы „Правда хорошо, а счастье лучше“, „Невольницы“. Здесь имеются на лицо свои Розауры и Беатриче, Флориндо и Леллио, Панталонэ и доктора Баланцони, Бригеллы и Арлекины. За исключением Коломбины, совершенно отсутствующей у Островского. Это, вероятно, объясняется тем, что амплуа условной „субретки“ уж очень надоедливо пригляделось публике в пьесах французского театра, а собственная русская „субретка“, в условиях крепостной и только что раскрепощенной России, слишком мало годилась для протестующей комедии. Поскольку русская Коломбина, Кораллина, Змеральдина могла служить комическим целям, она использована Грибоедовым в Лизе „Горя от ума“, — дальше следовал уж неизбежный шаг в драму („Воспитанница“ Островского).

Любопытно, что и основная комедия Сухова-Кобылина, — „Свадьба Кречинского“, — не считая, конечно, личного уголовного анекдота, давшего ей содержание, — построена под итальянскими впечатлениями, о чем комедиограф сам упоминает в

своим посвящением-предисловии: „когда мы жили во Флоренции и упивались Гоголем“. Гольдони эта комедия очень была бы по душе, хотя он не остался бы доволен героического центральностью роли мошенника Кречинского. Но, в общем, „Свадьба Кречинского“ идеально расходитя по схеме Гольдони. Может ли быть более типическая Розаура, чем Лидочка Муромская, более цепкий Панталоне, чем сам Муромский, а в дальнейших соответствиях, Флориндо—Нелькии, Лелио—Кречинский, Арлекин—Расплюев, Бригелла—Федор?

Если жизненное дыхание Гольдони, даже на вековом расстоянии, еще сказывалось в литературах дальних стран* и чуждых народов, тем более прочно теплое влияние его должно было держаться и слышаться в театре. Ни один из авторов XVIII века не обнаружил такой упорной спенической живучести, как Гольдони, которого многие комедии даже и сейчас еще не сходят со сцены и смотрятся, словно пьесы вчерашнего дня, привлекая публику, интересуя своими характерами артистов. Элеонора Дуза и Тина ди Моренно всемирно воскресили „Хозяюшку“ (La Locandiera), которую сыграть—теперь—мечта и экзамен каждой молодой артистки на первые роли. Эрмете Новелли ставит в центре своего репертуара „Благотетельного сварливца“ (Il Bughero benefico). Мощно и ярко развившиеся за последнюю четверть века диалектальные сцены Италии, — и, в особенности, конечно, венецианские (Феруччо Бенини, Эмилио Заго), — все строятся по Гольдони, работая над ним, будто над современным писателем, и поводя его исполнение до высокой виртуозности. „Новая квартира“, „Ревнивицы“, „Поиспытанные“, „Семья антиквара“, „Веер“, „Слуга двух господ“, „Бабы сплетни“, „Лгун“ продолжают перекидывать мост от театра XVIII века к нашему театру, и надо думать, что испытанный временем мост этот устоит в веках так же прочно, как Риальто, на котором зародилось и развилось творчество венецианского комедиографа.

Что касается международного ему отклика, он несколько заглох в XIX веке по упадку в Европе знания итальянского языка, что зависело от после-революционной и после-наполеоновской повсеместной перемены в составе образованного класса. Еще недавно Гольдони, как литературное имя, был памятен и интересен только специалистам. Но наша современность, вновь заинтересованная Италией—удивительной страной, в которой на почве не умирающей прошлой красоты, вечно возникают но-

вые возможности, ожидания и обещания великого будущего, — опять изучает ее внимательнее, чем когда-либо, и, на путях изучения, открывает вторично много забытых Америк. Гольдони, в числе таких открытий „в первый раз по возобновлении“, — одно из самых интересных, полезных и многообещающих. Потому что, — если огромные исторические перемены в судьбах Аппенинского полуострова перестроили политику, культуру, быт его народа до невозможности теперь утверждать попрежнему, будто — кто знает Гольдони, тот уже знает и Италию, — то, во всяком случае, остается в полной силе и неопровержимом праве утверждение, что — кто хорошо изучил Гольдони, тот изучил и вечную душу итальянца. То национальное, что — одинаково и в дурном, и в хорошем — остается в итальянце основой характера, целью во всяких условиях и возможностях, независимо от каких бы то ни было перемен. Ту психологическую подкладку нации, которая, в конце концов, и творит ее историю.

Александр Амфитеатров.



I.

КОМИЧЕСКИЙ ТЕАТР

IL TEATRO COMICO

КОМЕДИЯ В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, В ПРОЗЕ

НАПИСАНА В ВЕНЕЦИИ В 1750 Г., ДЛЯ ОТКРЫТИЯ ОСЕННЕГО
СЕЗОНА В ТОМ ЖЕ ГОДУ

ПРЕДСТАВЛЕНА ВПЕРВЫЕ В МИЛАНЕ, В СЕНТЯБРЕ ТОГО ЖЕ
ГОДА

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ.

В 1749 г. Гольдони, сойдясь с труппой импрезарио Медебака, обязался последнему поставить 16 пьес в течение одного года, каждая в 3 действиях, ^{на 2 1/2 часа спектакля, по итальянскому} обыкновению. Год этот Гольдони справедливо характеризует „ужасным“, и тридцать лет спустя, он не мог еще вспомнить о нем без дрожи. (Мем. II, 44). Но, в то же время, именно этим годом он и осуществил свою театральную реформу, влив в итальянский драматический репертуар массу нового интересного материала, в виде писанных комедий, упразднивших надобность в актерской импровизации. Как обдуманно приступил Гольдони к дидактическим целям своего нового репертуара, видно из того, что „Комический театр“ был поставлен для открытия сезона, ^и Я его анонсировал и афишировал, как комедию в трех актах, но, по правде сказать, это просто трактат по поэтике в действии, разделенный на три части. Сочиняя это произведение, я имел намерение поставить его во главе этого издания моего театра; но мне очень хотелось также просветить тех, кто неохот до чтения, и заставить их выслушать со сцены те правила и наставления, которые им наусулили бы в книге“. (Мем. II, 45).

Как литературное произведение, эта комедия не принадлежит к числу наиболее удачных произведений Гольдони, ни даже к числу характерных для него в качестве комического писателя, творца „комедии характеров“. Тем не менее ее необходимо выдвинуть в очереди его пьес на первое место, что рекомендовал и сам Гольдони, как своеобразное авторское предисловие в диалогах, потому что „Комический театр“ представляет собою полный и обстоятельный свод взглядов самого Гольдони на сценическое писательство и театральное искусство. Устами директора труппы (Орацио) Гольдони защищает и превозносит соб-

КОМЕТЫ В ТЕМЪ ВѢНЦАХЪ. ВЪ ПОСЛЕ

СЗЮН В ТОМ ЖЕ ЛОДЪ
НАПИСАНА В БЕИЦЫН В 1750 Г. ДВА ОТКРЫТЫХ ОЧЕВИДЕЛО

ТОДА
ПРЕДСТАВЛЕНА ВНЕШНИЕ В МЫСЛИ, В СЕРДЦЕ ТОЛО ЖЕ

ственную свою реформу,—новость „комедии характеров“ против бурн негодования литературных староверов, видевших в деятельности Гольдони посягательство на национальную святыню „комедии делл'арте“. „Комический театр“ прозрачно отражает острые полемические столкновения по этому поводу между Гольдони, как новатором, с одной стороны, и консерваторами (Карло Гоцци, Пьетро Кьяри, академия деи Гранеллески)—с другой. Сторонником консерваторов является в пьесе поэт Лелио, конечно, постоянно посрамляемый красноречивым и убедительным гольдонистом Орацио. „Комический театр“, как авторская исповедь Гольдони и часть его автобиографии,—незаменимый ключ к его литературному наследию. Сверх того, хотя характеры в этой пьесе „на тему“ набросаны спешно и гораздо слабее, чем обычно у Гольдони, „Комический театр“ рисует,—быть может, в несколько слишком благодушных и угодливых, приятельских чертах,—быт и нравы итальянских драматических актеров XVIII века, в интереснейшую эпоху коренной театральной реформы, когда, по требованию века свободы мысли и просвещения, сокрушалась старая рутина и создавались формы новой „мещанской комедии“ (коммедиа боргезе), сохраняющие свою силу даже и до сего времени.

В качестве теоретического манифеста гольдониевой реформы, „Комический театр“ подвергся особенно яростной критике ее литературных противников,—между ними в особенности неистовствовал талантливый Баретти. Поклоняясь Карло Гоцци до сравнения его с Шекспиром, он не щадил ни темперамента, ни избреченности в словах, чтобы изругать Гольдони. „Комический театр“ он разбирает в своей „Литературной розге“—сцену за сценой—и не оставляет в пьесе живого места. Критика свирепо пристрастна, однако, не всегда несправедлива. О театральной успехе „Комического театра“ Гольдони в своих „Мемуарах“ говорит как-то осторожнее, чем о других пьесах, на которых построилась его слава.



КОМИЧЕСКИЙ ТЕАТР.

Действующие лица *).

Орацио, первый актер и директор **).

Плачидо, первая актриса ***). Розаура в комедии.

Беатриче, вторая актриса.

Еудженио, любовник ****), Флориндо в комедии.

Лелио, поэт.

Елеонора, певица.

Виттория, играет служанок, Коломбина в комедии.

Тонино, венецианец, Панталонэ в комедии.

Петронио, доктор в комедии.

Ансельмо, Бригелла в комедии.

Джанны, Арлекин в комедии *****).

Суфлер.

Лакей *****), певицы, со словами.

Служители при театре без слов.

Действие происходит в самом театре, где ставятся комедии, с декорациями и видом во двор, как было бы днем, когда нет света и зрителей *****).

(Прим. см. на обороте).

КОМЕЧЕСКИЙ ТЕАТР

Действующие лица (*):
Орацио, первый актер и директор (**).
Еудженио, вторая роль.
Еудженио, подполковник (***)
Флориндо, подполковник (***)

*) Двойное значение действующих лиц „Комического Театра“ в некоторых из них сливается. Орацио, Плачидо, Еудженио, Виттория, Тоино, Петроньо — полные имена актеров труппы Мелебака, которая должна была играть пьесу. Соответствующие им в том же порядке, Оттавио, Розаура, Флориндо, Коломбина, Панталон — постоянные собственно-нарицательные имена театральные „маски“, которые комедийная реформа Гольдони перерождала в „амплуа“ (роли приблизительно постоянного характера). Оттавио — резонер, Розаура — первая любовница, Флориндо — любовник, Коломбина — субретка, Панталон — резонер-простак, Доктор — педаант, неприменная фигура итальянской комедии дель арте, сохранившая свою обязанность и в „комедии ли караттере“. В именах Лелло, Элеонора и Беатриче собственные имена сливаются с именами масок. Лелло — молодой фат, Элеонора — кокетка, Беатриче — молодая дама (иногда „грабестри“) на роли комического оттенка. Бригелла и Арлекин — револьверные маски продувных слуг, главная основа комедии дель арте, но имена Джанни и Ансельмо — также вроде масочных, так как в театральном итальянском обиходе Бригелла слыла, как Занни Первый, а Арлекин — Занни Второй, т. е. оба они были Занни-Джанни. Что касается Ансельмо, и этому имени, которое здесь параллельно Бригелле, Гольдони в своих комедиях тоже прибегает постоянно, превращая его, таким образом, в масочное — на амплуа „вторых резонеров“ и „полезностей“.

**) Капо комико. Это не значит, чтобы он играл комические роли. Всякий драматический актер, как таковой, определяется по-итальянски в родовом понятии, как „комико“. Капо комико — главный, ответственный актер труппы, в особенности, если он и директор ее. Капо комико, напри такие трагики, как Сальвини, Росси и др. Гоголь в „Разъезде после Ревизора“ определил М. С. Щепкина, как „первого актера“. Это и есть „Капо комико“.

***). Прима donna. Теперь „premiere dramatique“.

****). В подлиннике в той роли любовник, но таковым он является по отношению только к „Капо комико“, как первому актеру. По нашему, нынешнему, это — „jeune premier“.

*****). Тоино — Панталониз, Ансельмо — Бригелла и Джанни — Арлекин все трое говорят по-венециански, с примесью ломбардского наречия (бергамского) у второго и третьего.

*****). Стаффьеро, собственно конюх, скороход, курьер, выездной лакей.

*****). То-есть при поднятом заднем занавесе; эффект дневного освещения, вероятно, должен был достигаться заднею рампою и сильными боковыми лампами.

Еудженио. — Рано утром кто пойдет в театр?
Орацио. — О, есть такие любопытные, что и до
всего вскоряют.
Еудженио. — Труппа наша здесь много выдана,
такого любопытства она уже не производит.
Орацио. — У нас есть новые актеры.
Еудженио. — Скажите, пожалуйста.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ.

Сцена I.

Занавес поднимается до половины, и под ним сейчас же выходит Орацио, затем Еудженио.

Орацио (к сцене). — Стой, стой, не поднимайте занавеса, не надо.

Еудженио. — Почему же, сеньор Орацио?

Орацио. — Чтобы прорепетировать третий акт комедии, не стоит поднимать занавес.

Еудженио. — Да, но и опущенным его держать незачем.

Орацио. — Нет, есть зачем, сеньор, есть зачем. Вам, господа актеры, ведь горя мало до того, о чем приходится думать мне. (К сцене). Спускайте.

Еудженио. — Стоп! Если спустим занавес, на сцене будет темно; и для репетиции, сеньор-директор, вам придется дать свечи *).

Орацио. — Если так, то действительно лучше поднять занавес. (К сцене). Поднимайте! не желаю я тратить на свет.

Еудженио. — Браво, да здравствует экономия!

Орацио. — О, дорогой друг мой, если бы не некоторая экономия, все бы давно прахом рассыпалось. Актер не богатеет. Что заработает, то и спустит. Хорошо, коли к концу года сведешь концы с концами, а то, большею частью, расход гораздо превышает приход.

Еудженио. — Хотелось бы мне, все же, знать, почему вы не желали поднимать занавес?

Орацио. — Чтобы никто не видел нашей репетиции.

*) В эпоху Гольдони театры содержались главным образом на средства частных восточных.

Еудженио. — Рано утром кто пойдет в театр?

Орацио. — О, есть такие любопытные, что и до свету вскочат.

Еудженио. — Труппу нашу здесь много видали, такого любопытства она уже не возбудит.

Орацио. — У нас есть новые актеры.

Еудженио. — Это правда, их не следует показывать раньше времени.

Орацио. — Когда хотят обратить внимание на актера, нужно заставить публику желать его, а чтобы выдвинуть его, следует дать ему роль небольшую, но выигрышную.

Еудженио. — А бывают такие, что упрасивают поэтов построить две трети комедии на них.

Орацио. — Скверно это, очень скверно. Хороший актер этак публике надоест, дрянной ее обозлит.

Еудженио. — Ну, однако, время идет, а мы ничего не делаем. Синьоры говарицци не показываются.

Орацио. — Это уж общий актерский обычай: вставать поздно.

Еудженио. — Самый наш тяжкий труд — это репетиции.

Орацио. — Да, но на репетициях и выигрываются хорошие актеры.

Еудженио. — Вот и примадонна.

Орацио. — О, скажите пожалуйста, пришла первая. Обычно, примадонны щеголяют тем, что заставляют себя ждать.

Сцена II.

Плачида *) и прежние.

Плачида. — Вот как: я, оказывается, первая. Остальные дамы еще не удостоили? Синьор Орацио, если долго не соберутся, я уйду.

*) Плачида — очень деликатный портрет первой актрисы и жены директора труппы, госпожи Медебак, от капризов и интриг которой Гольдони впоследствии не мало натерпелся. Тем не менее он всегда отмечает недоожинный талант и искусство этой артистки, создавшей в его комедиях великое множество Розаур. Ее коронною гольдониевскою ролью была „Памела“, а Гольдони особенно хвалит

Орацио. — Дорогая синьора, вы только что пришли и уже волнуетесь. Потерпите; смотрите, сколько у меня терпения, имейте немножко и вы.

Плачида. — Мне кажется, можно было бы послать за мной уже тогда, когда все будут в сборе.

Еудженио (тихо Орацио). — Слышите? Вот — тон примадонны.

Орацио (тихо Еудженио). — Тут нужна политика; проглоти. (Плачиде). Синьора, я нарочно просил вас пораньше. Мне хотелось, чтобы вы пришли, пока нет других, чтобы поговорить с вами о постановке наших комедий.

Плачида. — Разве вы не директор труппы? Вы в праве распоряжаться единолично.

Орацио. — Могу распоряжаться, совершенно верно; но я люблю, чтобы все были мною довольны, в особенности вы, мнением которой я дорожу.

Еудженио (тихо Орацио). — Неужели же вы станете считаться с ее советами?

Орацио (тихо Еудженио). — А это мое правило: всех выслушивать и затем делать по-своему.

Плачида. — Скажите, синьор Орацио, какую эту комедию назначили вы на завтрашний вечер?

Орацио. — А эту новую, «Отец соперник сына». Вчера срепетировали первый и второй акты, сегодня прорепетируем третий.

Плачида. — Репетировать я готова, но насчет спектакля завтра вечером я в сомнении.

Еудженио (тихо Орацио). — Слышите? не одобряет.

Орацио (тихо Еудженио). — Погодите, одобрит (Плачиде). А какую же другую комедию, по вашему было бы лучше поставить?

ее в ранней своей пьесе „Donna di garbo“. Женщине этой, — очень истерической! повидимому, — мешало в карьере ее происхождение: она была дочь канатного плясуна. Медебак увлек ее на драматическую сцену со всей ее роднею. Ниже упоминаемый Бригелла-Ансельмо — ее дядя, бывший „лаца“. Несмотря на такую свою недавнюю профессию, люди эти не были лишены ни образования, ни воспитания и жили очень строгою семьею. Но соперники не хотели простить им прошлого: дразнили труппу Медебак „канатными плясунами“. Более насмешливые, но все же добродушные портреты госпожи Медебак Гольдони дал в пьесах „La donna volubile“ (Непостоянная) и „la finta ammalata“ (Притворная больная).

Плачиде. — Автор, снабжающий нас пьесами, сочинил в этом году шестнадцать комедий: все новые, все характерные, все написанные (*). Представлю одну из них. Еудженио. — Шестнадцать комедий за год! Это немисливо. Орацио. — А между тем это так. Обязался и написал.

Еудженио. — Как же это? Плачиде. — Вот. Комический театр, Женские придирки, Кафе, Лгун, Лысец, Поэты, Памела, Кавалер с хорошим вкусом, Игрок, Истинный друг, Притворная больная, Женщина с тактом, Неизвестная, Честный авантюрист, Капризница, Бабы сплетни, венецианская комедия (**).

Еудженио. — Между ними нет нашей ватрашной комедии. Разве она не того же самого автора?

Орацио. — Его самого; но это маленький фарс, который он даже не считает в числе своих комедий.

Плачиде. — Почему же мы играем фарс, а не какую-нибудь из его лучших комедий?

Орацио. — Дорогая синьора, вы же знаете, что у нас нет двух серьезных сил: актера и актрисы. Мы их поджидаем и, пока они не навернутся, мы не можем ставить комедии характеров (**).

Плачиде. — Хорошо мы будем с одними комедиями масок (***). Людям опротивело видеть нас вечно в одном и том же, слышать все те же слова; ведь зрители знают, что скажет Арлекин, прежде чем он откроет рот. Что касается меня, я заявляю вам, синьор Орацио, что выступлю лишь в очень немногих старых комедиях: я влюблена в новый стиль и только его признаю; завтра я, так и быть, играю, потому что, хоть это не комедия ха-

* О „комедии скрита“ см. вступит. статью.

** Когда „Комический Театр“ шел впервые, все эти пьесы были еще в проекте, так что госпожа Медеба, игравшая в Плачиде самое себя, собственно говоря, считывала вслух контракт своего мужа с Гольдони. В прошедшем предмении спуск этот мог быть провозглашен только через год. (См. приклет. к „Бабы сплетни“). Наряду с „посторонними“ к своей счастливой производительности, Гольдони получал по ее поводу и не мало пельчков от своих литературных врагов. Баретти в своей „Литературной розе“ уверял публику, что Гольдони „болен драматургической диареей“.

*** О разнице „комедии масок“ и „комедии характеров“ см. вступительную статью к этому тому. Монолог Плачиде по сцену „комедии характеров“, какова и есть комедия Гольдони, есть полемическая выходка.

актеров, она все же хорошо сделана и чувства в ней проведены удачно. А вообще, если труппа не пополнится, можете и на меня не рассчитывать.

Орацио. — Да, но пока что...

Плачиде. — Ну, вот что, синьор Орацио, я уже долго стояла на ногах, с меня довольно. Пойду посижу у себя в уборной. Когда начнете рететировать, позовите меня да скажите синьорам актрисам, чтобы они не брали привычку заставлять примадонну ожидать их. (Уходит).

Сцена III.

Орацио и Еудженио.

Еудженио. — Лопнуть можно со смеху.

Орацио. — Вам-то смешно, а мне ругаться хочется.

Еудженио. — Вы же рекомендовали терпение.

Орацио. — Терпение то терпением, но этакая же язва!

Еудженио. — Вот и Панталона.

Орацио. — Дорогой друг мой, сделайте мне удовольствие, сходите поторопите женщин.

Еудженио. — С удовольствием схожу. Уверен, что найду их или в постели или за туалетом. Главные их занятия: или отдыхать, или наводить себе красоту. (Уходит).

Сцена IV.

Орацио и затем Тониньо (*).

Орацио. С добрым утром, синьор Тониньо.

Тониньо. — Панталона этой комедии — интересная фигура, талантливый Ме-

муарак! Гольдони. В конце предшествующего сезона труппа Медеба потеряла своего Панталона. Дарбеса, захватившего „служить“ в Варшаву, в труппу Польского королевского двора. Заменить его, было очень трудно. Пудчик начал отказываться от абонементов на следующий год. Но в одной из брошюр труппы Твердой Земли (Terra Firma), т. е. Венецианской области, Медеба и Гольдони нашли молодого актера, по имени Антонио Маттиуччи, по кличке Коллато, уроженца гер. Венеции — который обладал прекрасными средствами для своей маски и был еще лучше с открытым лицом: прекрасная наружность, отличный голос, неслыханно талантливо! Он был довольно образован, не глуп, но знал только старинные комедии дела арте, так что надо было посчитать его для нового рода, который продал я". Пять месяцев неуспешного труда положил Гольдони на то, чтобы переобучить Коллато в актера новой школы, и добился блистательных результатов. Тониньо „Комического Театра“ — именно этот Антонио Маттиуччи. Впоследствии Гольдони написал для него пьесу „I mercanti“ (Кушцы).

* Тониньо — вымышленное имя.
** Тониньо — вымышленное имя.

Тонино *).—Мое почтение.

Орацио.—Вы что такой, как будто вам не по себе?

Тонино.—Да я и сам не знаю. Все что-то трясет меня, лихорадка, что ли?

Орацио.—Позвольте-ка мне ваш пульс.

Тонино.—Послушайте-ка, сват, да скажите, правильно он бьется или дурачится.

Орацио.—Лихорадки у вас нет, но пульс тревожный, что-нибудь вас беспокоит.

Тонино.—А знаете, что? Такой меня страх разбieraет, что не знаю я даже, жив я или мертв.

Орацио.—Страх? Чего же?

Тонино.—Дорогой синьор Орацио, бросим шутки в сторону и поговорим всерьез. Комедии характеров перевернули кверху дном все наше ремесло. Злополучный актер, изучивший прежнее сценическое искусство и привычный импровизировать, худо ли хорошо ли, все действие, целиком, теперь, очутившись перед необходимостью выучить и говорить готовый текст, должен,—если только он человек себя уважающий,—обдумывать, серьезно изучать и поневоле трепетать всякий раз, когда ставится новая комедия. Потому что либо он сомневается, достаточно ли знает роль, либо неуверен, правильно ли понят им характер.

Орацио.—Я с вами согласен, что такая игра требует большого напряжения и большого внимания, но зато насколько же и большую славу дает она актерам. Скажите, пожалуйста, со всеми вашими комедиями масок, достигали ли вы когда-нибудь таких аплодисментов, какие получили в Благоразумном человеке, в Адвокате, в Близнецах **) и в других комедиях, где автор особенно облюбовал Панталонэ?

Тонино.—Это так! Я очень доволен, но всякий раз дрожу. Мне всегда кажется, что уж очень велик скачок, и все идет на ум стих Тассо:

*) Венецианский диалект.

**) Три комедии Гольдони.

Внезапный слишком взлет высоко в тверди звездной
Падением грозит, скользя над близкой бездной.

Орацио.—Вы знаете Тассо? Видно, что вы близки с Венецией и ее любовью к Тассо, которого она вечно распекает *).

Тонино.—О! что касается до Венеции, так я, знаете, старый лодочник.

Орацио.—Повеселились, поди, там в молодые годы?

Тонино.—Что поминать? Всякое бывало.

Орацио.—С женщинами не давали маху?

Тонино.—И образ этих дам—для памяти священный—
Еще живет во мне, навек запечатленный **).

Орацио.—Браво, синьор Панталонэ; люблю я вашу живость, вашу веселость; часто слышу, как вы поете.

Тонино.—Синьор, да; как только нет денег, так и пою.

Орацио.—Сделайте вы мне удовольствие: в ожидании, пока наши дражайшие товарищи еще удостоят нас своим приходом, спойте-ка вы мне какую-нибудь канцонетту.

Тонино.—После того, как я три часа долбил роль, вы хотите, чтобы я пел? Простите, никак не могу.

Орацио.—Да, ведь, мы одни, никто не услышит.

Тонино.—Нет, право же, не могу. Когда-нибудь в другой раз.

Орацио.—Ну, доставьте мне удовольствие. Мне хочется знать, в голосе ли вы?

Тонино.—А если в голосе, так вы меня, может, и в театре заставите петь?

Орацио.—Отчего же бы и нет?

*) Из всех поэтов Италии Торквато Тассо наиболее любим в Венеции, это—истинный поэт ее народа. Октавы „Освобожденного Иерусалима“ даже до сего времени держатся в памяти старых гондольеров. Существует издание „Освобожденного Иерусалима“ с параллельным текстом—как его написал Торквато Тассо и как усвоил и поет венецианский народ. Второй текст весьма часто гораздо сильнее и ярче первого. В настоящее время все это, конечно, вымирает. Но в представлении наших старых романтиков „Торкватовы октавы“—как бы один из самых существенных символов самой Венеции. (У Козлова, Батюшкова, Баратынского, Пушкина)

**) Дружеские Торквато Тассо.

Тонино. Вот, что я вам скажу. Я Пантагонэ, а не певец; кабы я вздумал быть певцом, так не имел бы неприятности приклеивать бороду * (Уходит).

Сцена V.

Орацио, затем Виттория.

Орацио. — Ну, это он так только говорит, а на деле человек предубежденный. Нужно будет, так споет, я уверен.

Виттория. — Мое почтение, синьор Орацио.

Орацио. — О, синьора Виттория, ваш слуга; вы одна из самых аккуратных.

Виттория. — Я всегда охотно исполняю свой долг, а что правда, — обратите внимание: так как роль моя в завтрашней комедии короче куриного носа, то я захватила с собою другую и, пока что, буду ее учить.

Орацио. — Молодцом, это я люблю. А какая это у вас роль?

Виттория. — Катэ из Честной девушки ***.

Орацио. — Ха-ха-ха! что же, нравится вам этот характер любительницы очипывать добрых людей **?

Виттория. — На сцене — да; а вне сцены — насколько, чтобы не испортить себе репутацию.

Орацио. — Э! более или менее, все женщины любят очипывать.

Виттория. — Ох, это было когда-то, а теперь кого очипывать? — цыплят не стало.

Орацио. — А между тем, смотрите-ка, сколько ходит молодых людей, очипанных чуть не до костей.

Виттория. — А знаете ли почему? Я вам скажу. Прежде всего, потому, что и перьев на них немного; а затем — одно перышко на игру, другое на кутеж, третье на театр, а там на пирушку, — ну, значит, женщинам-то и

* Примеч. подлинника: „Автор ввел этот разговор с целью, чтобы дублинка настоящими аплодисментами заставила актера петь“. Это так, если актер, действительно, с хорошим голосом, но сцена построена с расчетом, чтобы и не поющий актер мог уйти под аплодисменты, потому что шутка о бороде должна была расмешивать публику XVIII века, когда в Италии любимейшими певцами были бородатые кастраты.

** Комедия Гольдони.
*** „Пеларина“ от relage, очипывать перья. Ломбардское выражение, определяющее мастерицу поживиться на чужой счет.

остаются уже только плохонькие перушки; а случается и так, что нам же приходится еще заново одевать этих несчастных обесперенных.

Орацио. — И вам случалось одевать таковых?

Виттория. — О, я не так глупа.

Орацио. — Разумеется, вы знаете свое дело: вы актриса.

Виттория. — Знаю свое дело настолько, чтобы не дать себя обмануть; что же касается актерства, то есть такие, которые по белу свету не бродят, сидят дома, а мастерицы по этой части во сто раз больше нас, грешных.

Орацио. — Так что, для того, чтобы быть прodelистой, достаточно быть женщиной.

Виттория. — Совершенно верно; а знаете ли вы, почему женщины прodelисты?

Орацио. — Почему?

Виттория. — Потому что мужчины выучивают их быть плутовками.

Орацио. — Так что, если бы не мужчины, они были бы невиннее невинного?

Виттория. — Несомненно.

Орацио. — Мы тоже были бы простачками, кабы не вы, женщины.

Виттория. — Ух, вы, каторжники проклятые!

Орацио. — Ух, вы, ведьмы одержимые!

Виттория. — Позвольте, однако, что же мы делаем? Репетируем мы или нет?

Орацио. — Да вот, нет еще других дам, Арлекина и Бригеллы.

Сцена VI.

Ансельмо и прежние.

Орацио. — Какой это добродетельный человек?

Ансельмо. — Бригелла здесь, к вашим услугам.

Орацио. — О, молодчина!

Ансельмо. — Я до сих пор все разговаривал с неким поэтом, возводившим всякую женщину к поэзии.

Орацио. — С поэтом? В каком роде?

Ансельмо. — Драматург *).

Виттория. — Это некий синьор Лелио?

Ансельмо. — Именно синьор Лелио.

Виттория. — Он был и у меня, и я, при первом же взгляде на него, признала его за поэта.

Орацио. — Почему так?

Виттория. — Потому что нищ и весел.

Орацио. — И по таким-то приметам вы признали поэта?

Виттория. — Да, конечно. Поэты, когда их притиснет нужда, забавляются с Музами, — вот им всегда и весело.

Ансельмо. — Не они одни так.

Орацио. — А кто же еще?

Ансельмо. — Актеры.

Виттория. — Верно, верно. Они тоже, когда сидят без денег, продают и закладывают все, чтобы только повеселиться.

Ансельмо. — Бывают и такие, что в долгу, как в шелку, а зная ходят себе гордо и бесстрашно, точно паладины какие-нибудь.

Орацио. — Простите меня, синьоры, но, говоря так, вы вредите себе самим. В театральном мире есть, конечно, к сожалению, проходимцы, но их и вообще на свете не мало, и во всех родах искусства найдется их малая толика. Актер же, вообще, должен быть, как и все прочие, человеком честным, обязан памятовать долг свой, дорожить своею честью и обладать всеми нравственными качествами.

Ансельмо. — У актера могут быть все добродетели, кроме одной.

Орацио. — Какой же это добродетели он иметь не может?

*) „Поэта комико“. В Италии каждый писатель, посвящающий себя изящной словесности, определяется „поэтом“. „Комический поэт“ — родовое понятие каждого, пишущего для сцены, т.е. драматурга. „Поэта трагико“, „лирико“, — видовые под-определения.

Ансельмо. — Бережливости.

Виттория. — Точь в точь, как и поэт.

Орацио. — А между тем, если кому нужно быть бережливым, так это именно актеру; потому что театральное искусство подвержено бесконечно изменчивым возможностям, заработок всегда ненадежен, а несчастья приключаются весьма часто.

Ансельмо. — Чтож? прослушаем поэта?

Орацио. — Да он нам ненужен.

Ансельмо. — Что за беда! Прослушаем из любопытства.

Орацио. — Из простого любопытства я его слушать не стану. К людям образованным следует относиться с уважением. Но, раз вы мне предлагаете, я прослушаю его очень охотно; а если у него найдется что-нибудь хорошее, я не прочь буду и принять.

Виттория. — А наш автор *) не обидится?

Орацио. — Ничуть. Я хорошо его знаю. Он обиделся бы, если бы этот самый синьор Лелио вздумал коверкать его произведения; но если тот деликатный человек, умный и порядочный критик, я уверен, что они встретятся добрыми друзьями.

Ансельмо. — Стало быть, я приведу его.

Орацио. — Да, и будьте добры известить всех других, для того, чтобы все собрались его прослушать. Я рад буду, если все выскажут свое мнение. Хотя сами актеры и не умеют сочинять комедий, они все же располагают достаточным опытом, чтобы отличить хорошее от дурного.

Ансельмо. — Да, но есть и такие, что судят о комедии только по своей роли. Если роль коротка, то и комедия никуда не годится; каждому хочется непременно выдвинуться на первое место, и актер весел и счастлив только тогда, когда слышит смех и хлопki.

Коль в духе публика, смеется, хлопать рада,
То комик, зная, не плох — за дело и награда. (Уходит).

*) Гольдони.

Сцена VII.

Орацио и Виттория.

Орацио. — Вот и обычный стишок на уход. В былые времена каждая сцена так кончалась.

Виттория. — Совершенно верно, все диалоги заканчивались куплетом. Все актеры-импровизаторы в заключение вдруг оказывались поэтами.

Орацио. — Нынче вкусы относительно комедий изменились и умерилось это обыкновение заканчивать сцену стишком.

Виттория. — Большие нововведения у нас в комическом театре.

Орацио. — А, как, по вашему, хорошо сделал тот, кто ввел новые порядки, или дурно *)?

Виттория. — Это вопрос не для меня. Но, раз публика аплодирует, очевидно, он сделал скорее хорошо, чем худо. Все же должна сказать, что для нас-то он настраивал это к худу, потому что гораздо больше приходится учить, а для вас, напротив, хорошо, так как касса у вас заработала много лучше. (Уходит).

Сцена VIII.

Орацио, затем Джанни.

Орацио. — Кассу все гораздо учитывать, а не думать о тяжелых расходах, которые я нес. Если только один год не задастся, — ах! прощайте, синьор директор. А, вот и Арлекин.

Джанни. — Синьор Орацио, так как я имею честь одолжать вас ничтожностью своей личности, то и пришел получить беспокойство вашей любезности.

*) Прямое обращение Гольдони к суду публики о его реформе, терпевшей жестокие нападки со стороны Гоцци и академии деи Гранеллески.

Орацио. — Да здравствует синьор Джанни! (Уж не знаю, говорит ли он, как второй Занни *), или воображает, будто выражается изысканно).

Джанни. — Дали мне знать, что в драке без меня не обойдется **), вот я и пришел; а, как я еще сидел в кафе, пил кофе, то второпях даже чашечку разбил, желая вам услужить.

Орацио. — Мне очень досадно, что я был причиной такого несчастья.

Джанни. — Ничего, ничего. *Post factum nullum consilium* ***).

Орацио. — (Веселый малый, право). А скажите, синьор Джанни, как вам нравится Венеция?

Джанни. — Нисколько не нравится.

Орацио. — Нет? Что так?

Джанни. — Потому что вчера я упал в канал.

Орацио. — Бедный синьор Джанни! Каким образом?

Джанни. — А видите ли: так как лодочка ****).

Орацио. — Да вы говорите по-тоскански?

Джанни. — Всегда, очертя голову.

Орацио. — Второй Занни не должен так говорить.

Джанни. — Дорогой синьор, а вы мне скажите, каким языком говорит второй Занни?

Орацио. — Да должен был бы говорить на бергамаско.

Джанни. — Должен был бы! Я тоже знаю, что должен был бы. Но говорит-то он как?

Орацио. — Уж этого я не знаю.

Джанни. — Так вы подите сперва поучитесь, как говорят Арлекины, а потом уж пожалуйста нас поправлять. Ля-ля-ра, ля-ля-ра, ля-ра. (Весело напевает).

Орацио. — (И меня самого рассмешил). Расскажите же мне, как это вы в воду-то упали?

Джанни. — Выходя из гондолы, я поставил одну ногу на берег, а другую на край лодки. Лодка откачну-

*) См. прим. на стр. 114.

**) В поллицине, чтобы я пришел к суматохе, к беспорядку (*aconcerto*).

***) Когда дело кончено, советов давать не следует (по-латыни).

****) Вместо венецианского "барка" или "гондола". Джанни говорит "навичелла" (лодочка), речение из обще-итальянского (тосканского) языка, чем и вызван замечание директора и дальнейший разговор об Арескинах.

лась от берега, и я из бергамско превратился в венецианца.

Орацио.—Синьор Джанни, завтра вечером мы должны выступить с новой комедией.

Джанни.—Я готов: морда наглая, лицо дерзкое и страха—а ни-ни.

Орацио.—Помните, что играть надо не по старинке.

Джанни.—Играем по-нынешнему.

Орацио.—Вкусы теперь переменялись.

Джанни.—Хорошее хорошо и для бергамасков *).

Орацио.—Зрители теперь малым уже не довольствуются.

Джанни.—Вы делаете все, чтобы меня смутить, но вам это не удастся. Мое дело смешить; а, чтобы рассмешить других, мне нужно сперва самому рассмеяться; поэтому и думать ни о чем не хочу. Что будет, то будет; об одном только прошу я мою драгоценную, милостивейшую публику; из сострадания, из вежливости, если уж она захочет почтить меня дюжиной яблок, то нельзя ли печеными, а не сырыми **).

Орацио.—Хвалю вашу откровенность. У всякого другого это звучало бы дерзостью, но в Арлекине, который, как вы сами же говорите, должен смешить, такая живость и неустрашимость капитал верный.

Джанни.—*Audaces fortuna juvat, timidosque*, и все прочее ***).

Орацио.—Сейчас мы послушаем поэта, а затем пропетитируем некоторые сцены.

Джанни.—Если желаете поэта, я к вашим услугам.

Орацио.—Как? вы разве и поэт?

Джанни.—И какой еще!

И я меж дураков—тройкий, как треножник:

Поэт я, музыкант, да и еще художник. (Уходит).

Орацио.—Мило, мило! Мне очень нравится. От Арлекина все принять можно—даже и стихи. А синьоры

*) Начиная отсюда, Арлекин переходит на бергамско.

**) То-есть: если хотите забросать меня яблоками, то—хоть печеными, мягкими, а не сырыми, которые могут больно ударить.

***) Смелым счастье помогает, а трусливым—и все прочее (Латинская пословица).

эти все не идут. Пойду, потороплю их. Ну, и терпение же надо иметь директору труппы. Кто не верит, пусть попробует с недельку, и уверяю вас, живо у него охота пройдет. (Уходит).

Сцена IX.

Беатриче и Петронио.

Беатриче.—Ну, Доктор, ну, сделайте же мне такое одолжение. Я хочу, чтобы вы были моим кавалером *).

Петронио.—Боже меня избави.

Беатриче.—Это почему?

Петронио.—Потому что, во-первых, я не такой дурак, чтобы подчиняться причудам женщины. Во-вторых, уж если бы я захотел пойти на это, то, во всяком случае, устроился бы вне труппы, потому что человек благоразумный уносит вонь свою подальше от дома; а, в-третьих, потому что, попадись я вам, так и сыграл бы как раз роль Доктора в комедии Свекровь и Невестка **).

Беатриче.—Что вы хотите этим сказать?

Петронио.—В награду за кавалерскую службу мою, я могу ожидать лишь унижений.

Беатриче.—Послушайте, я не гонюсь за такими победами. Кавалеров у меня никогда не было, да я их и не желаю, а уж если бы пришлось взять, то выбрала бы молоденького.

Петронио.—Женщины всегда хватаются за худшее.

Беатриче.—То, что нравится, не есть худшее.

Петронио.—Надо добиваться не того, что нравится, а того, что полезно.

Беатриче.—Право, вы уже только на то и годитесь, чтобы давать добрые советы.

*) Кавалере сервенте, чичисбей: влюбленный, бескорыстно посвящающий себя на служение обожаемой даме. См. комедии „Жена-разумница“, „Семья антиквария“ („Свекровь и невестка“), „Кавалер и дама“ и др.

**) Или „Семья антиквария“. См. эту пьесу. В развязке ее, старого чичисбея капризная дама сердца изгоняет из своего общества.

Гольдони. Сочинения, т. I.

Петронио. — Я-то гожусь на то, чтобы их давать, да вы-то, как замечая, не годитесь, чтобы их принимать.

Беатриче. — Состареюсь, буду принимать.

Петронио. — *Principiis obstat: sero medicina paratur**).

Сцена X.

Плачида, Еудженио, Орацио и прежние.

Беатриче. — Добрый день, синьора Плачида.

Плачида. — Здравствуйте, синьора Беатриче.

Беатриче. — Как поживаете? Хорошо?

Плачида. — Прекрасно, благодарю вас. А вы как?

Беатриче. — Так себе, немного утомлена путешествием.

Плачида. — О! мучительное дело эти путешествия!

Беатриче. — Смешно слушать, когда говорят, будто мы развлекаемся, раз'езжая по свету.

Плачида. — Развлечение, нечего сказать! Ешь скверно, спишь еще хуже, страдаешь то от жары, то от холода. С удовольствием отказалась бы я от этих развлечений.

Еудженио. — Синьоры, кончили вы ваши комплименты?

Плачида. — Я в комплиментах долго не упражняюсь.

Беатриче. — Я тоже не злоупотребляю церемониями.

Орацио. — Итак, сядем. Где служителя? Принесите стулья. (Служителя приносят стулья, все садятся, женщины одна подле другой). Послушаем нового поэта.

Плачида. — Я его послушаю с удовольствием.

Еудженио. — А вот и он.

Петронио. — Бедняга! До чего худ!

*) Захватывай болезнь в начале: запустишь, — медицина теряет силу. (Латинская пословица).

Сцена XI.

Лелио и прежние.

Лелио. — Покорнейший ваш слуга, синьоры. (Все ему кланяются). Скажите, пожалуйста, которая из этих синьор примадонна?

Орацио. — Вот, синьора Плачида.

Лелио (целует ей руку). — Разрешите, с должным уважением, совершить акт моего долга.

Плачида. — Слишком большая честь, синьор, я не заслужила.

Лелио (Беатриче). — А вы, синьора, быть может, вторая актриса?

Беатриче. — К вашим услугам.

Лелио (ей же). — Разрешите и вам...

Беатриче (отводит руку). — Ни в каком случае.

Лелио (пробует еще раз). — Умоляю вас...

Беатриче (упирается). — Не утруждайте себя.

Лелио. — Это долг мой. (Целует ей руку).

Беатриче. — Как вам будет угодно.

Орацио (Еудженио). — Поэт с церемониями.

Еудженио (Орацио). — Почти все поэты таковы с женщинами.

Орацио. — Вы, стало быть, синьор Лелио, знаменитый сочинитель комедий, не так ли?

Лелио. — К вашим услугам. А вы кто, если позволено узнать?

Орацио. — Я играю роли первых любовников и, кроме того, директор труппы.

Лелио. — Разрешите же совершить по вашему адресу акт моего уважения. (Аффектированно раскланивается).

Орацио. — Пожалуйста, не утруждайте себя. Эй, кто там! дайте стул.

Лелио (Слуга приносит стул и уходит). — Ваша доброта чрезмерно меня обязывает.

Орацио. — Садитесь.

Лелио. — Если разрешите, я сяду поближе к прекрасным синьорам.

Орацио. — Вы любите быть поближе к женщинам.
Лелио. — Видите ли, — музы женщины. Да здравствует прекрасный пол! Да здравствует прекрасный пол!

Петронио. — Синьор поэт, ваш слуга.

Лелио. — Слуга нижайший. Вы кто, сударь?

Петронио. — Доктор к вашим услугам.

Лелио. — Отлично, очень рад. У меня как раз есть для вас комедия.

Петронио. — А как заглавие?

Лелио. — Доктор-Невежда.

Петронио. — Я, знаете ли, тоже забавляюсь иногда писательством, и у меня тоже есть комедия.

Лелио. — Вот как! А заглавие?

Петронио. — Полоумный поэт.

Лелио. — Да здравствует синьор Доктор! (Плачиде). Сударыня, для вас у меня есть такие нежные сцены, как раз по вашему дарованию, которые заставят плакать не только зрителей, но и самые скамейки. (Беатриче). Синьора, для вас у меня есть сильные сцены, которые заставят аплодировать даже самые логи.

Еудженио. — (Скамейки плачут, логи аплодируют! Да это поэт семнадцатого столетия! *).

Орацио. — Угостите же нас чем-нибудь прекрасным.

Лелио. — Это комедия сюжета **), которую я сделал в три четверти часа.

Петронио. — Вот, уж, можно сказать, сногшибательнейше ***).

Лелио. — А вот и заглавие: Панталонэ, любящий отец, с Арлекином, верным слугою, Бригеллою, корыстным посредником, Оттавио, управляющим виллою, и Розаурою, безумною от любви. (Актрисам). А? что скажете? Хорошо? Нравится ****)?

*) Гольдони, как драматург, энергически боролся, в театральной реформе своей, с страстью к сравнениям и метафорам, которыми злоупотребляли итальянские писатели „есиченто“ (XVII в.), последователи Марини.

**) О комедии сюжета см. вступит. статью.

***) В подлиннике смехотворное наречие в 26 букв: „пречипитеволисси меводменте“.

****) Гольдони начинает пародию, высмеивающую однообразие и скованность комедии „а соджетто“ вечно повторяющей одни и те же маски.

Плачиде. — Заглавие так длинно, что я уж его забыла.

Беатриче. — В этом заглавии сразу чуть не вся труппа.

Лелио. — Так в том-то и прелесть, что в заглавии все содержание комедии.

Орацио. — Простите, синьор Лелио. Хорошая комедия должна иметь единство действия; содержание в ней должно быть одно, а заглавие просто.

Лелио. — Полноте. Лучше пересол, чем недосол. В комедии пять заглавий: выбирайте любое, какое больше нравится. А то и так: каждый год, при возобновлении ее, меняйте заглавие и, таким образом, у вас будет комедия, которая прослужит вам целых пять лет и все будет казаться новою.

Орацио. — Пойдемте дальше. Послушаем, как начинается.

Лелио (Плачиде). — Ах, сударыня, для меня будет большим удовольствием написать для вас что-нибудь!

Плачиде. — К сожалению, я не сделаю вам большой чести.

Лелио (Беатриче). — Как мне нравится ваш лик *)!

Вы созданы для воплощения тираннической красоты.

Беатриче. — Синьор поэт, вы смеетесь надо мною?

Лелио. — Я говорю это от чистого сердца.

Петронио. — Синьор поэт, скажите, пожалуйста, вы никогда не играли?

Лелио. — Я играл пред наилучшими академиями Италии **).

Петронио. — По-моему, ваша милость созданы для сценических шаржей.

Орацио. — Итак, синьор, можно будет узнать сюжет?

Лелио. — Вот извольте: Действие первое. Улица. Панталонэ и Доктор: сцена дружбы.

Орацио. — Старо, старо!

*) В подлиннике „ваша идея“.

**) О театральном значении академии см. вступительную статью.

Лелио. — Пожалуйста, послушайте. Доктор сватает дочь Панталонэ.

Еудженио. — И Панталонэ дает ему слово.

Лелио. — Браво! так и есть. И Панталонэ дает ему слово. Доктор уходит. Панталонэ стучит и вызывает Розауру.

Орацио. — И Розаура выходит на улицу.

Лелио. — Совершенно верно. Розаура выходит на улицу.

Орацио (встает). — Благодарю вас, дальше я слушать не стану.

Лелио. — Почему? Чем вы недовольны?

Орацио. — Эту невероятную нелепость давать женщинам уличные сцены терпели в Италии много лет, в ущерб нашему достоинству. Слава Богу, мы отделались от этого, не надо же больше допускать эту нелепость на сцене.

Лелио. — Сделаем так. Панталонэ идет в дом к дочери, а Доктор остается.

Орацио. — А пока Панталонэ дома, что делать Доктору?

Лелио. — Пока Панталонэ находится в доме, Доктор... говорит, что ему вздумается. В это время... слушайте! В это время Арлекин, слуга Доктора, тихонько подкрадывается и хлопает барина палкой.

Орацио. — Ой-ой-ой! Чем дальше в лес, тем больше дров *)!

Петроннио. — Если бы Доктора играл сам поэт, то фортель был бы кстати.

Орацио. — Совершенно неприлично, чтобы слуга бил барина. К сожалению, комики слишком злоупотребляли этим фортеlem, но теперь он вышел из употребления. Может ли быть худший вздор? Арлекин колотит барина, а барин терпит, потому что это забавно. Синьор поэт, если у вас не найдется чего-нибудь более современного, прошу вас более не утруждать себя.

*) В подлиннике „все хуже и хуже“.

Лелио. — Прослушайте, по крайней мере, вот этот диалог.

Орацио. — Послушаем диалог.

Лелио. — Первый диалог. Мужчина просит, женщина гонит.

Мужчина: Не внемлешь ты, глухая,
Как я стою, вздыхая?

Женщина: Ах, прочь поди! для слуха—
Ты что комар иль муха!

Мужчина: О, мой кумир любимый...

Орацио. — Больше я не в силах!

Лелио. Ах, пожалей детинку!..

Орацио. — Ну, и пойте вы это под волюнку. (Уходит).

Лелио.—Женщина: Чем больше ты страдаешь,
Тем злей надоедаешь.

Мужчина: О, варварское сердце!

Еудженио. — Да и мне вы горше перца. (Уходит).

Лелио.—Женщина: Уйди, влюбленный тщетно,
К мольбам я безответна.

Мужчина: Внемли, богиня, муче...

Петроннио. — Заболел живот от скуки. (Уходит).

Лелио.—Женщина: Беги, исчезни, скройся!
Постой, змея, тигрица *)...

Беатриче. — Нет, знаете, уж лучше удалиться. (Уходит).

Лелио.—Мужчина: Не рви мне сердца так.

Плачида. — Синьор поэт, вы сущий дурак! (Уходит).

Лелио.—Женщина: Не надейся ни на что—
Для тебя пошады нет!

Мужчина: Коли мне пошады нет,
С горя я покину свет!

Что же это? все ушли? Бросили меня? Так-то издеваются эти господа надо мною—поэтом. Небом клянусь, я отомщу! Я им покажу себя! На зло им поставлю свои комедии и, если не найдется для них другого места, поставлю их на площадных подмостках и с трупной этих удалцов, бродячих комедиантов **). Кто эти, претендую-

*) В подлиннике „гарпия“.

**) Валорозисими черретани: „высокоталантливые шарлатаны“, багаланние гаеры.

щие сразу преобразовать комический театр? Они воображают, будто, дав публике несколько новых комедий, они тем зачеркнут все старье? *) Этого не будет, и своими новинками они никогда не заработают столько денег, сколько давал много лет великий Каменный Гость **).

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ.

Сцена I.

Лелио и Ансельмо.

Лелио. — Синьор Ансельмо, я в отчаянии.

Ансельмо. — Но, дорогой мой синьор, чтож, когда вы предлагаете, в виде первой комедии, такой сюжетный хлам, который даже для марионеток не годится.

Лелио. — Ну, насчет сюжета я еще готов уступить, но нельзя было так безжалостно обойтись с моим диалогом.

Ансельмо. — Да разве вы не знаете, что все эти диалоги, выходы, монологи, упреки, кончетти, отчаяния, тирады больше не в ходу!

Лелио. — А что же теперь собственно в ходу?

Ансельмо. — Комедии характеров.

Лелио. — О, комедий характеров у меня найдется сколько угодно.

*) Лелио пародирует полемику Гюгги и Баретти.

**) Стариннейшее представление марионеток, из которого возникли все многочисленные „Дон Жуаны“, „Севильские обольстители“, „Каменные гости“ и проч. мировой поэзии. Сохранилось много списков этой первообытной пьесы с довольно твердым сценарием, где легенда о Дон Жуане и Каменном госте уже излагается близко к тому, как ее использовали Тирсо де Молина, Лоренцо да Понте (в опере Мопарта), Пушкин, А. Толстой и др.

О „Каменном Госте“ Гольдони пишет: „Все знают скверную испанскую пьесу, которую итальянцы зовут „Каменным Гостем“, а французы „Ужином с надгробием“ (Le Festin de Pierre). Когда я смотрел ее в Италии, всегда возмущался, будучи не в состоянии понять, каким чудом этот фарс может держаться столько времени, привлекать массы публики, доставлять удовольствие образованной культурной стране. Сами актеры итальянские тому удивлялись, и кто ради шутки, кто по невежеству говорили, что автор „Каменного гостя“ заключил контракт с чертом — чтобы поддерживать эту пьесу. Я никогда не предполагал, что буду работать над этим произведением; но когда, научившись по-французски, увидел, что его сюжетом интересовались Мольер и Фомы Корнель, я взял на себя подарить свое отечество пьесом того же содержания, с целью дать дьяволу возможность сдержать свое слово хоть с несколько большей пристойностью... (Мем. I. 310—311). О „Дон Жуане Тенорно“ Гольдони и автобиографических чертах в ней см. вступительную статью и примечания к пьесе этого названия.

Ансельмо. — Так почему же вы не предложили которую-нибудь нашему директору?

Лелио. — Потому что я не думал, что итальянцы любят комедии характеров *).

Ансельмо. — Вот именно только за этого рода комедиями и юнится сейчас Италия; больше того скажу: в короткое время, хороший вкус так вкоренился в дух общества, что даже простонародье открыто разбирается в характерах и недостатках комедий.

Лелио. — Это весьма замечательно.

Ансельмо. — Но я скажу вам, почему это. Комедия была измышлена для исправления пороков, для осмеивания дурных нравов; и так как античная комедия именно эти цели и преследовала, то народ обсуждал их, находя в сценических характерах копии или с самих себя или с ближних своих. Когда комедии стали только смешными, с ними перестали считаться, потому что, в стремлении посмеяться, они допускали самые невероятные, самые звонкие глупости. Теперь же, когда комедии снова вылавливают свое существо из таге магnum **) природы, зрителей хватает за сердце увлечение страстью или изображаемым характером; они уже разбираются в том, как выдержана страсть, хорошо ли наблюден и проведен характер.

Лелио. — Вы говорите скорее, как поэт, чем как актер.

Ансельмо. — Вот видите ли, сударь. В маске я Бригелла, а без маски человек, который, если и не поэт, по недостатку воображения, то все же не лишен смекалки, достаточной для того, чтобы понимать свое ремесло. Невежественный актер не в состоянии успешно создать никакого характера.

Лелио. — (Я сильно опасаюсь, что эти актеры смыслят дело лучше меня). Дорогой друг, будьте так добры сказать вашему директору, что у меня есть комедии характера.

*) Враги Гольдони упрекали его в измене национальной комедии, которую де единственно является комедия импровизации, и она-то именно и любима Италией, и нужна ей. См. вступ. статью.

**) Великое море (по латыни).

Ансельмо. — Я скажу ему, а вы зайдите вечером или завтра утром.

Лелио. — Нет, мне бы надо поскорее.

Ансельмо. — Видите ли, сейчас мы должны наладить несколько сцен комедии, так что теперь ему некогда.

Лелио. — Если он не выслушает меня сейчас же, я уйду и отдам свои комедии какой-нибудь другой труппе.

Ансельмо. — Сделайте одолжение. Мы ведь в них не нуждаемся.

Лелио. — Ваш театр много потеряет.

Ансельмо. — Что делать!

Лелио. — Завтра я уезжаю; если он теперь меня не выслушает, то позже не успеет.

Ансельмо. — Желаю вам счастливого пути.

Лелио. — Друг мой, сказать вам всю правду, я совершенно без денег и не знаю, что буду есть.

Ансельмо. — Вот эта причина для меня гораздо убедительнее.

Лелио. — Полагаюсь на вашу поддержку: замолвите за меня доброе слово.

Ансельмо. — Пойду к синьору Орацио и надеюсь, что он придет сейчас же послушать, что там у вас есть с характерами. (Я все-таки полагаю, что самый интересный комедийный характер—это он сам: голодный поэт). (Уходит).

Сцена II.

Лелио, затем Плачида.

Лелио. — Ну, и попал же я в скверное положение. Актеры нынче народ образованный; но не беда. Бодрость и смелость. Может, и удастся мне провести их, пыль в глаза пустить *). А вот идет сюда примадонна. Кажется я произвел некоторое впечатление на ее воображение.

Плачида. — Синьор Лелио, вы все еще здесь?

*) В подлиннике точно „явить силу самозавистливости“.

Лелио. — Да, синьора; подобно очарованному мотыльку, кружусь я вокруг света очей ваших.

Плачида. — Синьор, если вы будете продолжать в этом стиле, вы сделаетесь смешны.

Лелио. — Но ведь ваши книги, которые вы называете программными *), все полны таких образцов.

Плачида. — Книжки, содержавшие эти образы, я все сожгла, и то же теперь сделала всякая актриса, просвещенная современным вкусом. Мы, большею частью, играем комедии с заранее разработанными характерами, но если и случается нам импровизировать, мы употребляем стиль обычный, естественный и легкий, чтобы не отходить от жизненной правды.

Лелио. — Если так, я дам вам комедии такого нежного стиля, который, при самом изучении, вас очарует.

Плачида. — Лишь бы это не была старая манера, полная антитез и метафор **).

Лелио. — А чтож? разве не приятно слышать антитезы? Разве, по вашему, противопоставление слов не хорошо звучит для уха?

Плачида. — Пока антитеза остается фигурой, ничего; но когда она делается пороком, это невыносимо.

Лелио. — Такие люди, как я, умеют извлекать из пороков фигуры, и я берусь сделать грациознейшую фигуру повторения из самой заурядной какофонии.

Плачида. — Охотно послушаю произведения вашего творчества.

Лелио. — Ах, синьора Плачида, вы созданы, чтобы быть моей повелительницей, звездой моей, богиней.

Плачида. — Эта фигура кажется мне гиперболой.

Лелио. — Самой тонкой своей риторикой я исследую все общие места вашего сердца.

*) В подлиннике „дженеричи“, типические. Речь идет о конспектах, составившихся для комедий „а сюжето“, как канва для импровизации.

**) Отсюда и до конца сцены идет пародия на педагогический язык тогдашней критики, с ее злоупотреблениями логическою, риторическою и философскою терминологией, которою и играют действующие лица, пока не кончатся буффонадой.

Плачида. — (Боюсь, что его риторика пытается забраться за недозволенные границы).

Лелио. — Из вашей красоты я делаю философский вывод о вашей доброте.

Плачида. — Вы мне кажетесь более математиком, нежели философом.

Лелио. — Убеждаемый прерогативами ваших достоинств, я сделаюсь спекулятивным.

Плачида. — Сбились в расчете; плохой вы арифметик.

Лелио. — Надеюсь при совершенстве оптики умозреть вашу красоту.

Плачида. — И в этом вы никуда негодный астролог.

Лелио. — Неужели же вы не захотите быть нежным медиком моих ран?

Плачида. — Знаете чем я буду? Полицейским судьей, который прикажет вас связать и отправить в дом сумасшедших. (С ним побудешь, и сама, пожалуй, свихнешься. Заставил меня болтать такую игру слов, которая в наше время воспрещена, как карманные пистолеты *). (Уходит).

Сцена III.

Лелио, затем Орацио.

Лелио. — Эти театральные принцессы чрезмерно претендуют повелевать нами, поэтами, а между тем, без нас им не сорвать ни одного аплодисмента. Но вот и директор; надо держаться с ним помирнее. О, голод, голод, горестная ты штука!

Орацио. — Синьор Бригелла сказал мне, что у вашей милости есть комедии характеров, и, хотя они мне

*) Это весьма типическая сцена для Гольдони, как писателя-реформатора. Очень твердый и убежденный теоретик «комедии характеров», на практике, подгоняемый требованиями актеров, публики и театральных дирекций, на которые он был поставщиком пьес, Гольдони вынуждался к множеству компромиссов со старыми традициями. Диалог Плачиды и Лелио — один из них.

Карманные (короткие) пистолеты считались тайно носимым оружием и были строжайше запрещены, как опасная угроза отечеству, с суровым взысканием, что, однако, мало действовало. В «Слуге двух господ» пистолетом обороняется даже столь восточный и смирный мешанин, как Панталоне.

не нужны, все же, чтобы доставить вам удовольствие, я возьму что-нибудь.

Лелио. — Буду вам вечно признателен.

Орацио. — Стулья.

(Служителя приносят два стула и уходят).

Лелио. — (Фортуна, выручай!).

Орацио. — Будьте любезны, покажите мне что-нибудь хорошее.

Лелио. — Сейчас. Вот комедия, переведенная с французского под названием...

Орацио. — Довольно. Если это переводная комедия, то она не для меня.

Лелио. — Почему же? Вы пренебрегаете французскими пьесами?

Орацио *). — Не пренебрегаю отнюдь; хвалю, уважаю, восхищаюсь, но они мне не подходят. Французы торжествовали в искусстве писать комедии в течение целого столетия; теперь, как раз, пора, чтобы Италия доказала, что в ней не заглохло семя хороших авторов, которые, после греков и латинян, первые обогатили и прославили театр **). Нельзя сказать, чтобы во французских комедиях не было прекрасных, хорошо выдержанных характеров, чтобы они не умели ловко обращаться со страстями и чтобы их концепции не были остроумны, удачны и блестящи, но зрители этой страны довольствуются слишком малым. Французы строят свою комедию всего лишь на одном характере. Вокруг одной страсти, правда, хорошо разработанной и проведенной, вращается целый ряд положений, которые, силою выражения, кажутся новыми. Наши итальянцы желают большего. Они хотят, чтобы главный характер был силен, оригинален и ясен; чтобы почти все даже только эпизодические фигуры тоже были, как ни как, характерами; чтобы завязка достаточно изобиловала случайностями и новизною. Они желают, чтобы мораль была пересыпана шутками и остротами. Желают финала неожиданного, но ясно вытекающего из

*) Монолог самозащиты Гольдони против обвинений его в следовании Мольеру и дальнейшим французским драматургам.

**) Гольдони намекает на «Мандрагору» Маккиавелли, которая является как бы родоначальницей его комического творчества.

всего хода комедии. Желают множества вещей, которые долго было бы перечислять, а изучить их так, чтобы применять к делу, можно только со временем и на практике.

Делио. — Но если комедия имеет все эти качества, что же, всем она нравится в Италии?

Орацио. — О, нет, синьор. Так как каждый из зрителей думает по-своему, то комедия и производит на него впечатление, соответственное его образу мыслей. Меланхолику не нравится шутливость, весельчаку не нравится поучительность. Вот почему комедии никогда не заслуживают и никогда не заслужат всеобщего одобрения. Но верно и то, что, когда они хороши, то нравятся большинству, а когда скверны, то почти никому не нравятся.

Делио. — Ну, если так, то у меня есть моя собственная комедия характеров, которая, я уверен, понравится большинству. По-моему, в ней соблюдены все правила; а если даже я и упустил что-нибудь, то, во всяком случае, выполнил самое необходимое: единство места.

Орацио. — Кто же это вам сказал, что единство места необходимое условие?

Делио. — Аристотель.

Орацио. — А вы читали Аристотеля?

Делио. — По правде сказать, читать не читал, но слышал.

Орацио. — Я вам объясню, что говорил Аристотель. Этот прекрасный философ начал только писать о комедии, но не успел окончить, и по ее предмету у нас имеется от него лишь несколько весьма несовершенных страниц. В своей поэтике он предписывает единство места лишь по отношению к трагедии, а о комедии не говорит ни слова. Некоторые утверждают, будто все, что он писал о трагедии, относится также и к комедии и, если бы он закончил свой трактат о комедии, то предписал бы единство места и для нее. Но на это отвечают, что, если бы Аристотель был еще жив, то он сам отказался бы от этого трудного правила, ибо из него родятся тысячи бессмыслиц, тысячи неточностей и нелепид. Я различаю только два рода комедий: простую и комедию интриги *).

*) Комедия интриги, завязки, сплетения (интреччо) обстоятельств. О ее контрасте с комедией характеров см. вступит. статью. Специалистом и главою комедии интреччо, в эпоху Гольдони, был аббат Пьетро Кьяри.

Комедия простая может иметь единство места, комедия интриги может иметь его лишь с натяжкой и неточностями. В старину не было тех удобств для перемены декораций, какими обладаем мы, вот почему и приходилось считаться с единством места. Мы соблюдаем единство места уже тем, что комедия проходит в одном и том же городе, еще того более, если в одном и том же доме; лишь бы не перескакивать из Неаполя в Кастлию, как это легко проделывали испанцы *), которые только теперь стали исправляться от этого недостатка и считаться с расстоянием и временем. Из всего этого я делаю вывод: если комедия может быть выполнена без натяжек и нелепостей с соблюдением единства места,—прекрасно; если ради единства места приходится вводить бессмыслицы,—лучше переменить место и соблюсти правила правдоподобия.

Делио. — А я-то столько труда положил на то, чтобы соблюсти правило!

Орацио. — Ну, что же, может быть, вам это и удалось. Как заглавие комедии?

Делио. — Отец сводник своих собственных дочерей.

Орацио. — Ой, какой скверный сюжет! Когда главная роль в комедии изображает подлость, то либо ей нужно привести этот скверный характер к коренному пере рождению, либо сама комедия окажется злодеянием против общества **).

Делио. — Стало быть, нельзя изображать дурные наклонности, с тем, чтобы исправить и посрамить их?

Орацио. — Следует изображать дурные наклонности, но не скандальные, подобные этому отцу, своднику собственных дочерей. И, кроме того, когда вводишь в комедию отрицательный характер, лучше помещать его не в центре, а сбоку, то-есть эпизодически, в противополо-

*) Лопе де-Вега, Кальдерон, Тирсо де-Молина, Аларкон и др. В разрушении аристотелева закона трех единств Испания принадлежит великая заслуга. Гольдони был их жестоким врагом, но, как реформатор мирный и чуждый революционной решимости, и тут не обходился без оговорок и компромиссов, которыми изобилует и этот монолог Орацио.

**) Политический выпад против Кьяри, а также против подражателей английской комедии XVII века, но реставрации Стюартов.

жении с характером добродетельным, для того, чтобы более восхвалить добродетель и унизить порок.

Лелио. — Синьор Орацио, не знаю, что сказать вам. Больше вам предложить я ничего не имею.

Орацио. — Мне очень жаль, но все, что вы предлагаете, мне не подходит.

Лелио. — Синьор Орацио, я очень нуждаюсь.

Орацио. — Мне очень жаль, но я не знаю, как помочь вам.

Лелио. — Еще одно я мог бы предложить вам и надеюсь, что вы не решитесь пренебречь этим.

Орацио. — Скажите, что такое.

Лелио. — Себя самого.

Орацио. — А что же мне с вами делать?

Лелио. — Стану актером, если вы меня примете.

Орацио (встает). — Вы предлагаете себя в актеры? Поэт, который должен быть учителем актеров, нисходит на степень исполнителя? Вы просто самозванец и, как были подложным поэтом, так будете и скверным актером. Поэтому я отказываюсь от вас так же, как отказался от ваших произведений, прибавив на прощанье, что вы ошибаетесь, если думаете, что мы, честные актеры, даем пристанище бродягам. (Уходит).

Лелио. — К чорту сюжеты, комедии и поэзию. Лучше бы я сразу взялся за актерство. А теперь директор меня не берет, гонит. Кто знает? быть может, с помощью синьора Бригеллы, он меня еще и примет. Не все ли равно? Театр я люблю. Если не гоюсь в сочинители, попробую играть, подобно тому молодцу-солдату, который, за невозможностью быть капитаном, удовольствовался чинном барабанщика. (Уходит).

Сцена IV.

Суфлер с пьесой в руках и зажженной восковой свечкой *), затем Плачида и Еудженио.

Суфлер. — Живее, синьоры, уже поздно. Пожа-

*) Чернило. Это тонкая восковая свечечка, смотанная клубком, который разматывается по мере горения.

луйте репетировать ваши сцены. Говорят Розаура и Флориндо.

Плачида. — Вот, я готова.

Еудженио. — Я здесь. Начинайте.

Плачида. — Синьор суфлер, предупреждаю вас: где я роль знаю, подсказывайте тихо, где не знаю — громко.

Суфлер. — А как же мне это угадать, где вы знаете, а где нет?

Плачида. — Если вы хорошо смыслите свое ремесло, сумеете угадать. Начинайте и смотрите, не дайте мне сбиться, не то беда вам.

Суфлер. — (Ну, разумеется, таков уж обычай актерский: сами роли не знают, а суфлер виноват). (Входит за кулису и начинает суфлировать).

Сцена V *).

Розаура и Флориндо.

Розаура. — Дорогой Флориндо, вы обижаете меня, сомневаясь в моей вам верности. Отцу моему никогда не удастся распорядиться моей рукою по своему усмотрению.

Флориндо. — Меня страшит не ваш отец, а мой. Возможно, что синьор Доктор, нежно вас любя, не захочет погубить вас, но меня тревожит любовь к вам моего отца, а объявить себя его соперником я не дерзаю.

Розаура. — Что же, вы считаете меня такой дурочкой, чтобы согласиться выйти замуж за синьора Панталонэ? Я сказала, что войду женою в дом Бизоньози, но про себя я подразумевала сына, а не отца.

Флориндо. — А между тем, он именно принял это на свой счет, и беда, если он откроет наши сношения.

Розаура. — Буду скрывать мою любовь до тех пор, пока молчание мое не станет угрожать мне потерей вас.

Флориндо. — Прощайте, дорогая, сохраните свою любовь ко мне.

Розаура. — Вы уже покидаете меня?

Флориндо. — Если ваш родитель застанет нас, все откроется.

Розаура. — Он не возвращается так рано.

*) Начиная с этой сцены, диалоги относятся к репетируемой актерами пьесе-пародии „Отца соперник сына“. То, что актеры говорят, играя, сами от себя, обращаясь к товарищам, ставится в скобки. Вся же репетируемая пьеса печатается здесь мелким шрифтом.

Сцена VI.

Панталонэ и прежние.

Панталонэ (за дверью).—Эй, кто в доме! Можно войти?
Флориндо.—Ох! Отец!

Розаура.—Спрячьтесь в этой комнате.

Флориндо.—Он будет объясняться вам в любви.

Розаура.—Буду потакать ему, чтобы не ввести в подозрение.

Флориндо.—Но только до известной степени.

Розаура.—Скорее, скорее уходите.

Флориндо.—О, роковая любовь, мне приходится ревновать своего собственного отца. (Уходит).

Панталонэ.—Никого нет, что ли? Можно войти?

Розаура.—Входите, входите, синьор Панталонэ.

Панталонэ.—Синьора Розаура, мое почтение. Никак вы одни?

Розаура.—Да, синьор, я одна. Отца моего нет дома.

Панталонэ.—Позвольте мне побыть с вами, или хотите, чтобы я ушел?

Розаура.—Это уж ваше дело, остаться или уйти, как вам будет угодно.

Панталонэ.—Благодарю вас, милая деточка *). Благодаренны губки, произносящие такие прекрасные слова.

Розаура.—Вы смешите меня, синьор Панталонэ.

Панталонэ.—Веселому сердцу сам Бог в помощь **). Я рад, что вы веселы и смеетесь, и, когда вижу вас в духе, сердце у меня так и прыгает.

Розаура.—Вы, должно быть, пришли к отцу?

Панталонэ.—Нет, голубка, нет, радость моя, я не к папе пришел, я к дите пришел ***).

Розаура.—А кто же эта дитя?

Панталонэ.—А, плутовка! А, воровка моего сердца! Знаете, ведь, что изнываю, что умираю по вас.

Розаура.—Я вам очень признательна за вашу любовь.

Панталонэ.—Словом, к делу: раз мы одни, никто нас не слышит, согласны вы, удостоите вы выйти за меня замуж?

Розаура.—Синьор, вам следует поговорить с моим отцом.

Панталонэ.—Ваш отец—мой приятель, и думаю, что он мне не откажет. Но я желал бы слышать от вас, мое сердечко, хоть два слова, которые порадовали бы мое бедное сердце. Мне хотелось бы, чтобы вы сказали: Синьор, да, синьор Панталонэ, я согласна, я вас очень люблю; хоть вы и старенький, а очень

*) В подлиннике кара фиа (филья): дорогая дочка. Венецианское ласкательное обращение ко всякой особе, которая человеку по сердцу.

**) Пословица.

***) В подлиннике: не к папе, а к тате. Тата—венецианское ласкательное слово братьев в обращении к маленьким сестрам.

мне нравиться. Если вы мне так ответите, я весь так и растаю *).

Розаура.—Я таких вещей говорить не умею.

Панталонэ.—Скажите, деточка, вы разве никого не любили?

Розаура.—Нет, синьор, никого.

Панталонэ.—И не знаете, как это делается?

Розаура.—Решительно не знаю.

Панталонэ.—Ну, я вас научу, дорогая, я вас научу.

Розаура.—По-моему, это вам не по возрасту.

Панталонэ.—Любовь никому спуску не дает. Одинаково ранит она и молодых и старых, и одинаково нужно жалеть и старых и молодых, когда они влюблены.

Флориндо.—Стало быть, надо иметь сострадание и ко мне, также влюбленному.

Панталонэ.—Как! Ты здесь?

Флориндо.—Да, папенька, и за тем же самым, за чем и вы.

Панталонэ.—Признаюсь, я дрожу от гнева и стыда, видя свои слабости раскрытыми перед лицом моего сына. Велика твоя дерзость появиться передо мной в таких рискованных обстоятельствах, но эта неожиданность, это открытие послужит уздой равно и для твоих намерений и для моих страстей. Чтобы исправить дурной пример, который я тебе поддал в данном случае, знай, что я сам себя осуждаю, признаюсь в своей чрезмерной слабости, легкомыслии и безумии. Если я сказал, что старые и молодые, влюбляясь, заслуживают снисхождения, то это был лишь порыв любовной страсти. Между тем, старики, имеющие детей, не должны влюбляться в ущерб семье своей; а сыновья, имеющие отцов, не должны увлекаться без согласия родивших их на свет; стало быть, вон обоих из этого дома: меня потому, что я заслуживаю, тебя—из послушания; меня, чтобы исправить соблазнительный пример, мною тебе данный, а тебя, чтобы научить жить порядочно, рассудительно и с большим уважением к отцу.

Флориндо.—Но, папенька...

Панталонэ.—Живо, говорят, вон из этого дома.

Флориндо.—Позвольте мне...

Панталонэ.—Слушайся, не то своими руками спущу тебя с лестницы.

Флориндо.—(Проклятая ревность не дала мне вытерпеть).

Панталонэ.—Синьора Розаура, не знаю, что мне вам сказать. Я вас любил, люблю и буду любить. Но один момент решил все и за вас и за меня. За вас, что бедный старик не будет уж больше вас мучить; за меня, что я скоро умру, заплатив жизнью за урон своей чести и самоуважению. (Уходит).

Розаура.—О, какой холод проникает мне в сердце! Как трепещет оно у меня! (Говорите тихо, я знаю роль). Флориндо, открытый отцом, не придет к нам больше, не будет

*) В подлиннике „распушусь в суп с лапачами“ (род макарон, только распластанных, не свернутых в трубку).

моим супругом! Ах, горе убивает меня! Ах, тоска... (Да под скажите же, не знаю, что там!) Ах, тоска меня души! Несчастная Розаура, как будешь ты жить без своего возлюбленного Флориндо? И как перенесешь эту горестную... (Молчите!) эту горестную разлуку? Ах, нет! Ценою потери всего, ценою опасностей и смерти, пойду и разыщу моего кумира, наперекор неблагоприятной... неблагоприятной своей судьбе... И покажу всему миру... (Проклятый суфлер! Ничего не разобрать. Не желаю говорить дальше!) (Уходит *).

Сцена VII.

Суфлер с книжкой в руках, затем Виттория.

Суфлер. — Живо, Коломбина. Сцена Коломбины, потом Арлекина. Никогда не кончим. Вот уж проклятое ремесло! Сидишь тут, надрываешься три-четыре часа подряд, да еще господа актеры все недовольны и вечно ругаются. Уж пробило двадцать часов **), и Бог его знает, накормит ли меня директор обедом. (Зовет громко). Коломбина!

Виттория. — Здесь, здесь.

Суфлер. — Скорее, поздно уж. (Входит за кулисы и суфлирует).

Коломбина. — Бедная синьора Розаура, бедная моя ба-рышня! Что с ней? Отчего она так плачет и отчаивается? Э, я-то хорошо знаю, чем вылечить ее горе. Хороший, здоровый молодой человек сразу бы разогнал всю ее тоску. Но дело-то в том, что и мне также нужно то же самое лекарство. Арлекин и Бригелла оба одинаково увлечены моею блистательною красою, но я не знаю, кому из них отдать предпочтение. Бригелла уж очень плут, Арлекин чересчур прост. Ловкач захочет делать по-своему, дурак не сумеет делать по-моему; с плутом будет плохо днем, а с дураком ночью. Кабы было мне с кем посоветоваться, я бы охотно это сделала.

Сцена VIII.

Бригелла и Арлекин слушают и Коломбина.

Коломбина. — Ладно, пойду бродить по городу и, сколько бы женщин я ни встретила, у всех буду спрашивать, какого мужа лучше взять: ловкача или простака.

Бригелла (подходит). — Ловкача, ловкача.

Арлекин (подходит). — Простака, простака.

*) Черта чисто гольдониевского юмора: не знаящей своей роли сказывается самая усердная поклонница „нового стиля“ с шисанными ролями.

**) По старому венецианскому счету (от вечера до вечера) 2 часа дня.

Коломбина. — Каждый за себя старается.

Бригелла. — Это я по всей истине говорю.

Арлекин. — Истина-то моя.

Бригелла. — И докажу тебе аргументами по форме.

Арлекин. — А я докажу аргументами по колодке *).

Коломбина. — Ладно; кто из вас сумеет убедить меня, тот и будет моим мужем.

Бригелла. — Я, как человек ловкий, из кожи вылезу вон, потом буду обливаться, только, чтобы у тебя в доме насчет еды была полная чаша.

Коломбина. — Это капиталец недурной.

Арлекин. — Я, как человек простой, делать ничего не умеющий, постараюсь, чтобы добрые друзья приносили нам в дом, что поесть да попить.

Коломбина. — И то не худо.

Бригелла. — Я, как человек ловкий, умеющий держать себя с достоинством, заставлю всех уважать тебя.

Коломбина. — Это мне нравится.

Арлекин. — А я, как человек простой и мирный, заставлю всех любить тебя.

Коломбина. — И это недурно.

Бригелла. — Я, как человек ловкий, мастерски поведу хозяйство.

Коломбина. — Хорошо.

Арлекин. — Я, как человек простой, предоставлю хозяйничать тебе.

Коломбина. — Еще лучше.

Бригелла. — Если тебе захочется развлечься, я поведу тебя всюду.

Коломбина. — Отлично.

Арлекин. — А я, если тебе захочется прогуляться, пущу тебя одну, куда захочешь.

Коломбина. — Превосходно.

Бригелла. — Я, коли увижу, что какой-нибудь молодчик пристаёт к тебе, отдам его на все корки.

Коломбина. — Молодец.

Арлекин. — А я, коли увижу, что кто-нибудь увивается вокруг тебя, положусь на судьбу свою.

Коломбина. — Молодчинище.

Бригелла. — Я, если найду кого с тобою в доме, убью его.

Арлекин. — А я возьму подсвечник и свечу **).

Бригелла. — Что скажешь?

Арлекин. — Как тебе нравится?

Коломбина. — Теперь, когда я выслушала все ваши доводы, заключаю, что Бригелла, по-моему, чересчур крут, а Арле-

*) В подлиннике „по башмаку“. Место двусмысленно. Повидимому, Арлекин принимает слово „форма“ в значении фасона платья, почему и отвечает „сапож-ным аргументом“. Но, если он обращает свои слова не к Коломбине, а к Бригелле, то, может быть, он, просто, едит последнему пинка в зад, столь обычного в итальянской буффоне.

**) Двусмысленная поговорка, имеющаяся и в русском языке.

жин слишком податлив. Так что сделайте вот как: смесите себя в одно тесто, сделайте из двух дураков одного умного, и тогда я выйду за вас замуж. (Уходит).

Бригелла.—Арлекин!

Арлекин.—Бригелла!

Бригелла.—Что скажешь?

Арлекин.—Что скажешь?

Бригелла.—Ты макарона, так тебе ничего, чтобы тебя месили.

Арлекин.—Ну, уж скорее тебе, так как ты лазанка без нутра и без изнанки *).

Бригелла.—Довольно, не к чести моей это будет—препираться с тобой.

Арлекин.—А знаешь, что можно сделать? Коломбина, мастерица хитрить и лукавить во всем, что ей на ум взбрет, так давай-ка оба смешаемся с нею, и тогда из трех разных тест выйдет у нас одно, как раз пригодное на каторжные сухари **). (Уходит).

Сцена IX.

Бригелла, затем Орацио и Еудженио.

Бригелла.—Этот малый, как видно, смешной и способный, но достоинство мое не допускает, чтобы я дал ему перешибить себя. Тут нужен ум, нужна сноровка. Подобно тому, как капитан корабля, находясь в открытом море и наблюдая по компасу, что юго-западный ветер переменился на сирокко приказывает матросам повернуть паруса; так и я, матросам мыслей моих ***)...

Орацио.—Довольно, довольно.

Ансельмо.—Весьма признателен за вашу любезность! Почему вы не дадите мне кончить сцену?

Орацио.—Потому что все эти сравнения, все эти аллегории больше не в ходу.

Ансельмо.—А, между тем, когда их произносишь, люди аплодируют.

Орацио.—Надо видеть, кто аплодирует. Люди образованные такими глупостями не удовлетворяются. Что за собачья ерунда! Сравнить влюбленного с капитаном в море и затем — не угодно ли? — матросы моих

*) „Макарона“, в числе бесконечных своих житейских обозначений, применяется и как ругательство для недалекого человека. Лазанка — та же макарона, только не лудочкой, а плоская и короткая.

**) То-есть чтобы плодить будущих каторжников („печь сухари для галер“)

***) Пародия на Кьяри.

мыслей! Ведь у поэта этого нет, это сравнение вы сами сочинили.

Ансельмо.—Значит, сравнениями говорить я не должен?

Орацио.—Синьор, нет.

Ансельмо.—И аллегорий придумывать тоже?

Орацио.—Ни в коем случае.

Ансельмо.—Была бы честь предложена, а от убытка Бог избавил *). (Уходит).

Сцена X.

Орацио и Еудженио.

Орацио.—Вот видите? Вот почему необходимо стараться держать актеров связанными писанным авторским текстом, иначе они легко впадают в старые грехи и в неправдоподобность.

Еудженио.—Стало быть, надо совершенно уничтожить импровизированные комедии?

Орацио.—Совершенно,—нет; наоборот, хорошо будет, если итальянцы сохраняют способность делать то, на что не отваживаются другие нации. Французы постоянно твердят, будто итальянские актеры берут на себя слишком большую дерзость, отваживаясь выступать перед публикой с импровизациями; но то, что можно назвать дерзостью со стороны невежественных актеров, является отличным качеством в актерах-виртуозах; и есть такие превосходные артисты, которые, в честь Италии, во славу нашего искусства, пожинают лавры, с заслуженным успехом практикуя свой поразительный дар импровизировать, с неменьшим изяществом, чем если бы это был текст, написанный поэтом **).

Еудженио.—Но маски обыкновенно тяготеют говорить написанное.

*) В подлиннике „меньше усталости, больше здоровья“. Послов.—Вся эта сцена—полемический выпад против невероятно раздутого актерами-импровизаторами театрального языка, свирепствовавшего в „комедия д'интреччо“.

**) Гольдони, с обычной покладистостью к компромиссу, намекает на замечательного венецианского актера-импровизатора Сакки.

Орацио. — Когда это написанное грациозно и блестяще, и хорошо подходит к характеру данного лица, каждая хорошая маска охотно заучивает его.

Еудженио. — А нельзя ли вовсе изгнать маски из наших комедий характеров *)?

Орацио. — Беда нам, если мы допустим такое нововведение: для него еще не пришло время. Никогда и ни в чем не следует идти прямо наперекор общему течению. Прежде народ шел в комедию только, чтобы посмеяться, и не желал на сцене ничего, кроме масок; если серьезные роли выступали с несколько длинным диалогом, публика сейчас же начинала скучать; теперь она привыкает охотно слушать серьезные роли, наслаждается речами, любит следить за ходом действия, ценит мораль и хохочет над солью и колкостями, истекающими именно из серьезности положения; но она радуется также и маскам, а потому их ни в каком случае не следует отнимать у нее, а, наоборот, нужно их хорошо применять и удачно выдерживать в свойственном им смешном типе, даже пред лицом самой шутиливой и грациозной серьезности.

Еудженио. — Но ведь так сочинять не легкая задача.

Орацио. — Эта манера, не так давно найденная, очаровала всех при первом же своем появлении, и требуется не много времени для того, чтобы она пробудила к жизни новые плодотворные таланты, которые еще улучшат ее, чего от души желает тот, кто ее нашел **).

Сцена XI.

Петронио и прежние.

Петронио. — Ваш слуга, синьоры.

Орацио. — Мое почтение, синьор Петронио.

*) В подлиннике „снять маски“, но речь идет именно об отказе от масок, как условных типов-графаретов, потому что, в это время, в комедии характеров настоящие материальные маски были уже сняты, сохраняясь только в „комедии дела-арте“.

**) В этом диалоге с Еудженио, Орацио излагает полную программу драматического творчества Гольдони, со всем его новаторством и со всеми уступками старине. Заключительное его пророчество о будущем своей реформы оправдалось полностью, хотя второго Гольдони Италия уже не произвела...

Петронио. — Я хотел было тоже прорепетировать свои сцены; но кажется, ни у кого нет расположения к этому.

Орацио. — На сегодняшнее утро довольно. После обеда порепетируем еще чтонибудь.

Петронио. — Я далеко живу, не хочется мне ходить взад и вперед.

Еудженио. — Э, пообедайте у синьора Орацио, я таки тоже на это рассчитываю.

Орацио. — Господа, сделайте милость.

Сцена XII.

Суфлер выступает из-за кулис на сцену, затем Ансельмо, Лелио и прежние.

Суфлер (Орацио). — Если так, то я тоже попрошу вас сделать мне одолжение.

Орацио. — Ну, разумеется, синьор. (Суфлер уходит за кулисы).

Ансельмо. — Синьор Орацио, вы всегда так добры ко мне, что, наверно, не откажете мне в милости.

Лелио (раскланивается).

Орацио. — Говорите, сделаю все, что могу.

Лелио (раскланивается).

Ансельмо. — Вот синьор Лелио. Ему хочется быть актером; он не лишен ума и ловкости; труппе нужен второй любовник; сделайте мне такое одолжение, примите его ради меня.

Лелио (раскланивается).

Орацио. — Для того, чтобы доставить удовольствие моему дорогому синьору Ансельмо, я готов был бы принять его, но кто мне поручится, что он годе?

Ансельмо. — Сделаем так: испробуем его. Вы согласны, синьор Лелио, на маленькое испытание?

Лелио. — Совершенно согласен. Мне жаль, что я не в состоянии сейчас, потому что, не пив шоколаду, я очень ослабел и силами, и голосом.

Орацио. — Тогда вот как: приходите после обеда и попробуем.

Лелио. — А пока-то куда мне идти?

Орацио. — Подите к себе домой, а потом вернетесь.

Лелио. — Дома-то у меня нет.

Орацио. — А где же вы живете?

Лелио. — Нигде.

Орацио. — Давно ли вы в Венеции?

Лелио. — Со вчерашнего дня.

Орацио. — А где вы ели вчера?

Лелио. — Нигде.

Орацио. — И вчера не ели?

Лелио. — Ни вчера, ни сегодня.

Орацио. — Так как же быть?

Еудженио. — Синьор поэт, пожалуйста обедать к директору.

Лелио. — Я воспользуюсь вашей любезностью, синьор директор, потому что таковы именно и бывают случайные доходы *) поэтов.

Орацио. — Я вас принимаю не как поэта, а как актера.

Петронио. — Идите, идите, синьор, это также случайные доходы и актеров, когда идут репетиции.

Орацио. — О, ну, уж это извините! Этак бы вы хорошо сели мне на шею **)! ...

Лелио. — Ну, дело сделано, нечего больше и говорить. Сегодня вы убедитесь в моем умении.

Петронио. — А начнем убеждаться, конечно, еще за столом.

Сцена XIII.

Виттория и прежние.

Виттория. Синьор Орацио, там у дверей какая-то приезжая, вся в завитушках, страх развязная, в этаким плащике, в этаким шляпочке, спрашивает директора.

*) „Лыи иичерти“. Служащий в Италии, кроме жалованья, выговаривает себе „случайные“ или, пожалуй, „безгрешные“ доходы, истекающие из существа его должности. Область их весьма неопределенна.

**) В подлиннике „Это б. и. мне вскочило в копеечку“, как и следовало бы перевести, если бы русским „копеечки“ здесь не резал уха.

Орацио. — Просите войти.

Лелио. — Не лучше ли было бы принять ее после обеда?

Орацио. — Послушаем, что ей надо.

Виттория. — Итак, попросим ее.

Орацио. — Пошлем слугителя.

Виттория. — Э, что там, раз я служанка в шутку, буду ею однажды и взаправду. (Уходит).

Сцена XIV.

Плачидида, Беатриче и прежние.

Плачидида. — Фу, ты, ну, ты!

Беатриче. — Шiku-то, шiku!

Орацио. — В чем дело, синьоры?

Плачидида. — По лестнице поднимается она—приезжая очаровательница.

Беатриче. — Со слугой в ливрее; должно быть, важная особа.

Орацио. — Сейчас увидим. Вот она.

Сцена XV.

Елеонора со слугой и прежние.

Елеонора. — К вашим услугам, синьоры.

Орацио. (Женщины делают реверансы, мужчины снимают шляпы). — Ваш покорнейший слуга, синьора.

Елеонора. — Вы актеры, синьоры?

Орацио. — Да, синьора, к вашим услугам.

Елеонора. — Кто директор труппы?

Орацио. — Я, к вашим услугам.

Елеонора (о Плачиде). — А это примадонна?

Плачидида (с реверансом). — К вашим услугам.

Елеонора. — Отлично; я знаю, что вы делаете честь труппе.

Плачидида. — Вы очень добры.

Елеонора. — Я тоже охотно хожу в комедию и, когда смотрю буффонады, хохочу, как сумасшедшая.

Орацио. — Будьте так любезны,—чтобы я не погрешил против своего долга к вам *), с кем я имею честь говорить?

Елеонора. — Я музыкальная виртуозка.

(Все переглядываются между собою и надевают шляпы **).

Орацио. — То-есть вы певица?

Елеонора. — Я музыкальная виртуозка ***).

Орацио. — Вы, может быть, преподаете музыку?

Елеонора. — Нет, синьор, я пою.

Орацио. — Стало быть, вы певица.

Плачида (Елеоноре). — Вы на партиях примадонны?

Елеонора. — Более или менее.

Плачида (передразнивая ее). — Отлично, приду вас послушать.

Петронио. — Я тоже, синьора, когда вижу гримасы певиц, умираю от хохота.

Лелио. — Простите, пожалуйста, вы не синьора Елеонора?

Елеонора. — Совершенно верно, синьор.

Лелио. — Вы не помните, как вы выступали в моей драме?

Елеонора. — Где? Не помню что-то.

Лелио. — Во Флоренции.

Елеонора. — А как называлась драма?

Лелио. — Дидона на изнанку ****).

*) Как к знатной даме, за которую принимает Орацио Елеонору. Ведь актер и до сего времени в Италии довольно таки внеклассовое существо. В XVIII веке социальная пропасть между сценой и партером, конечно, была еще несравненно шире.

**) Это — не знак неуважения к пришедшей, а знак профессионального товарищества. Репетиции обычно ведутся в пляхах, если открытой головы не требует действие.

***) В это время женские колоратурные голоса начали решительно вытеснять из оперы владывавших в ней кастратов. Это эпоха знаменитой Габриэлли. Елеонора претендует именно на такое положение, находя звание певицы саншком низким.

****) В поллиннике „Дидона или бернеско“. Берни, замечательный поэт-пародист и портнограф XVI века, вроде русского Баркова, только с несравненно большим талантом, остроумием и, в сущности, изяществом, создал свой собственный стихотворный жанр и самый язык, получившие необычайную популярность, так что „бернеско“ (во вкусе Берни) сделалось общепонятным нарицательным. Говорить „или бернеско“ значит бесперомонно и не совсем-то прилично, но остроумно высмеивать кого-либо или что-нибудь. В литературе, для примера, можно указать мажорусскую „Энеиду на изнанку“ Котляревского, а в театре оперетку „Фауст на изнанку“ и т. д. Перед революцией в русских столицах десятки маленьких теа-

Елеонора. — Совершенно верно. Я играла главную роль. Еще импрезарио прогорел тогда из-за пьесы.

Лелио. — Положим, все тогда говорили, что из-за примадонны, а впрочем, пусть будет как вам угодно.

Беатриче. — Значит, вы выступаете в опере-буфф *)?

Елеонора. — Да, синьора, случается.

Беатриче. — И, тем не менее, жалуете посмеяться над буффонами актеров?

Елеонора. — Видите ли. Мне так нравится ваше обхождение, что я охотно присоединилась бы к вам.

Орацио. — Вы хотите быть актрисой?

Елеонора. — Я актрисой?

Орацио. — А что же вы собственно хотите делать у нас?

Елеонора. — Петить интермедии **).

Орацио. — Чувствительнейше вам благодарен.

Елеонора. — Партнера я себе найду, так что весь расход для вас будет в сто цехинов на обоих.

Орацио. — Только всего сто цехинов?

Елеонора. — Дорога, помещение, костюмная бутафория, само собой разумеется, ваши.

Орацио. — Э, конечно, уж это как водится.

Елеонора. — Интермедии мы имеем; в каждом новом театре ***) мы обязуемся дать их четыре, а если пожелаете более, это будет вам стоить по десяти цехинов добавки за каждую смену.

Орацио. — И это недурно.

Елеонора. — Оркестр вы должны взять достаточный.

тров, подражателей „Кривого зеркала“, насаждали фарс „или бернеско“, что продолжается еще и сейчас. „Дидона на изнанку“ Гольдони метит на знаменитую „Покинутую Дидону“ Метастазия (1724), с которой речь будет еще ниже в 3-м акте.

*) Предшественница оперетки. Последнее слово вошло в употребление и вытеснило „оперу-буфф“ из разговорного обихода только в 70-х годах XIX в. Оффенбах, Лекок, Эрве писали еще „оперы-буфф“.

**) Старинный итальянский способ заполнения антрактов, которые, ввиду единства сцены, бывали недолги. Исполняемые под оркестр или просто под гитару, интермедии эти не имели отношения к действию и, конечно, вредили ему, разбивая впечатление. Стихи сохранившихся интермедий, в огромном большинстве, неважны. Не исключая стихов, исполнявшихся в интермедиях знаменитой „Мандрагоры“ Маккиавелли.

***) В поллиннике „Пьяцца“, площадь. В старинной комедии единств действие, обыкновенно, развивалось на площади (напр. в „Мандрагоре“), отчего и самая сцена, в театральном обиходе, стала называться „площадью“.

Орацио.— Это само собой разумеется.

Елеонора.— Костюмы новые.

Орацио.— У меня свой портной.

Елеонора.— Лакей мой исполняет роли без слов и удовольствуется тем, сколько вы ему дадите.

Орацио.— По хозяйке, скромн и слуга.

Елеонора.— Так что, кажется, наше дело слажено?

Орацио.— Слажено и покончено.

Елеонора.— Итак?

Орацио.— Итак, синьора, мы в вас не нуждаемся.

Все (весело).— Браво, браво!

Елеонора.— Как! Вы мною пренебрегаете *)?

Орацио.— Неужели вы думаете, синьора, что актеры, для своего успеха, нуждаются в помощи музыки? К сожалению, некоторое время, наше искусство, действительно, унижалось, точно нищее, выпрашивая у музыки помощь для привлечения публики в театр. Но, слава Богу, все уже разочаровались в этой манере. Я не говорю о достоинствах или недостатках певцов! Но видите ли, поскольку виртуозом является певец, постольку виртуоз и актер,—все зависит от того, как каждый из них знает свое дело: с тою разницею, что нам для наших выступлений приходится работать, а вы, как попугай, довольствуетесь парой выдолбленных арий и получаете заранее обещанные **) хлопки. Синьора виртуозка, мое почтение. (Уходит).

Елеонора.— Вот вам! Актеры вечные враги музыкальных виртуозов.

Плачидо.— Неправда, синьора, неправда. Актеры умеют уважать певцов достойных и с качествами; но и достойные певцы и виртуозы в свою очередь уважают честных и хороших актеров. Будь вы прославленной артисткой, не пришли бы вы предлагать себя для комедий-

*) Первенствующее положение, которое итальянская опера заняла в жизни европейского театра XVIII века, обратило ее артистов и, особенно, артисток в своеобразную аристократическую касту, принадлежать к которой претендует Елеонора. Собственно говоря, все ее сцены—бунт „комедианта“ Гольдони против „оперного поэта“ Метастазиа, хотя Гольдони и выражал ему часто свое неизменное уважение и восхищение.

**) В подлиннике „по силе обязательств“. Орацио намекает, что каждая примадонна имеет свою публику (обожателей, клану и др.), которая ей хлопает, как бы она ни пела.

ных интермедий. Но, если бы вам это удалось, то вы бы выитрали в своем положении, так как гораздо лучше жить среди посредственных актеров, как мы, нежели среди скверных певцов, с которыми были вы до сих пор. Синьора виртуозка, мой вам поклон. (Уходит).

Елеонора.— Эта примадонна, повидимому, только что играла принцессу и продолжает воображать себя принцессою.

Беатриче.— Так же, как вы только видели обложки музыкальных сочинений, а вздумали выдавать себя за виртуозку. Прошло то время, синьора, когда музыка попирала театральное искусство. Теперь наш театр благороден, и если прежде ходили к вам восхищаться, а к нам хохотать, то теперь к нам ходят наслаждаться комедией, а к вам людей посмотреть и себя показать *). (Уходит).

Елеонора.— Ну, и дерзкие же эти актрисы. Синьоры, я не ожидала такого с собой обращения.

Еудженио.— Если бы вы пришли к нам иначе, то и с вами обошлись бы иначе.

Елеонора.— Мы, виртуозки, почти все так разговариваем.

Еудженио.— А мы, актеры, все так отвечаем. (Уходит).

Елеонора.— И какого чорта я сюда пришла?

Петронио.— Конечно, вы дурно сделали, что замарали свои виртуозные ножки о комедийные подмостки.

Елеонора.— А вы кто такой?

Петронио.— Доктор, к вашим услугам.

Елеонора.— Доктор из комедии.

Петронио.— Как и вы ряженая **) виртуозка.

Елеонора.— Что значит: доктор без доктринь ***).

Петронио.— Что значит: виртуозка, не знающая ни читать, ни писать. (Уходит).

Елеонора.— Нет, уж это слишком; если я еще

*) В подлиннике—чтобы быть в обществе, для разговоров. Беатриче сравнивает оперу с светским собранием (ла конверсационе) или клубом.

**) В подлиннике „театральная“.

***) Пословица.

здесь останусь, вся моя репутация погибнет. Лакей, я ухожу.

Ансельмо. — Синьора виртуозка, если бы вы пожелали откусать с нами, комедиантами *), милости просим.

Елеонора. — О, вы человек приличный и воспитанный.

Ансельмо. — Я, собственно, здесь не хозяин, но с директором мы такие приятели, что если я вас приведу, он охотно вас примет.

Елеонора. — Но женщины, пожалуй, будут со мной невежливы.

Ансельмо. — Лишь бы вы держались с тактом, и увидите, все вас встретят с любезными лицами.

Елеонора. — Пойдите же, поговорите с директором, и, если он пригласит меня, возможно, что и я, так и быть, соглашусь пойти.

Ансельмо. — Иду. (Понимаю. Музыка этой госпожи того же сорта, что поэзия синьора Лелио. Голодна так, что подумать страшно). (Уходит).

Лелио. — Синьора Елеонора, мне, вашему знакомому и другу, вы можете сказать открыто. Как ваши дела?

Елеонора. — Очень плохи. Импрезарио оперы, в которой я пела, прогорел, денег я не получила, ехать пришлось на свой счет; и, уж если говорить до конца, у меня только то и есть, что на мне.

Лелио. — Я, синьора, в том же положении, и если вы хотите принять то же решение, что и я, вы также будете устроены.

Елеонора. — На что же вы решились?

Лелио. — Сделаться актером.

Елеонора. — И мне унизиться до такой степени?

Лелио. — Синьора, а как у вас аппетит?

Елеонора. — Недурной. Даже слишком.

Лелио. — И у меня великолепный. Пойдемте-ка обедать, а потом потолкуем.

*) В подлиннике „покушать рису“: обычное приглашение к обеду, в тоне вежливой фамильярности.

Елеонора. — Но ведь директор меня не приглашал.

Лелио. — Не беда. Он человек приличный. Не откажет.

Елеонора. — Немножко неудобно.

Лелио. — Если вам неудобно, то мне нисколько. Иду слушать гармонию ложек, по моему, лучшую музыку на свете. (Уходит).

Елеонора. — Лакей, как быть?

Лакей. — Я до того голоден, что больше не в силах терпеть.

Елеонора. — Идти или нет?

Лакей. — Идемте, ради Бога.

Елеонора. — Надо преодолеть стыд. Но что делать? Ах, неужели же я позволю уговорить себя пойти в актрисы? Посмотрю, как едят актеры, — согласно тому и поступлю. Что ж, оно, конечно, тот ли, этот ли — все едино театр, и, может быть, из плохой певицы я сделаюсь посредственной актрисой. Сколько моих товаров сделали бы то же, если бы могли! Лучше зарабатывать хлеб трудом, нежели подавать повод, чтобы публика ворчала. (Уходит с лакеем).

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ.

Сцена I.

Орацио и Еудженио.

Еудженио. — Ну, теперь труппа совершенно закончена. Синьор Лелио и синьора Елеонора как раз пополняют двух недостававших.

Орацио. — Кто знает, пригодятся ли?

Еудженио. — Испробуйте; но я думаю, что отлично пригодятся.

Орацио. — Потом надо еще посмотреть, каковы они будут в обиходе. У одного поэзия в голове, у другой музыка; боюсь, чтобы они не стали мне надоедать каждый со своими идеями. Вы знаете, что я в своей труппе больше всего дорожу спокойствием, уважаю гораздо более

человека добрых нравов, нежели актера, хоть и хорошего, да смутьяна и интригана *).

Еуд ж е н и о. — Это правильно. Согласие между товарищами содействует хорошему исполнению комедий. Там, где раздоры, ссоры, зависть, ревность, все идет на выворот.

О р а ц и о. — Не понимаю, как это синьора Елеонора внезапно решилаась сделаться актрисою.

Еуд ж е н и о. — Нужда научит пироги есть **).

О р а ц и о. — Когда поправит свои дела, поступит, как все другие, забудет о благодеянии и повернет нам спину.

Еуд ж е н и о. — Свет на том и стоит.

О р а ц и о. — Скверная вещь неблагодарность.

Еуд ж е н и о. — А сколько их, неблагодарных-то.

О р а ц и о. — Взгляните-ка на синьора Лелио, он обдумывает, как лучше доказать свое умение.

Еуд ж е н и о. — Сейчас он придет к вам для пробы. Я не хочу его смущать.

О р а ц и о. — Да, лучше вам уйти. Ступайте к синьоре Елеоноре, а, когда я отделаюсь от поэта, пошлите мне виртуозку.

Еуд ж е н и о. — Доморощенный ***) поэт и смехотворная виртуозка. (Уходит).

Сцена II.

О р а ц и о, затем Лелио.

О р а ц и о. — Что-то синьор Лелио приближается уж очень торжественным шагом. Очевидно, изобразит какую-нибудь сцену.

Лелио. — Я ходил к моей милой, но, не имея счастья заставить ее, пойду разыскивать ее на рынке.

О р а ц и о. — Синьор Лелио, с кем это вы говорите?

Лелио. — Разве вы не видите, что я играю?

О р а ц и о. — Понимаю, что играете, но, играя, с кем вы разговариваете?

*) В подлиннике „злого таланта“.

**) В подлиннике „Нужда заставляет ее хвататься за эту малость хлеба“.

***) В подлиннике — дикий, грубый, деревенщина.

Лелио. — С самим собою. Это выход, монолог.

О р а ц и о. — И, говоря с самим собою, вы заявляете: Я ходил к моей милой? Человек не может так обращаться к самому себе. Производит впечатление, будто вы пришли на сцену рассказать кому-нибудь, где вы были.

Лелио. — Ну, с публикой разговариваю.

О р а ц и о. — Вот и попались. Да разве вы не понимаете, что с публикой не разговаривают? Что актер должен воображать, когда он один, будто его никто не слышит и не видит. Разговаривать с публикою невыносимо дурная привычка, недопустимая ни в коем случае.

Лелио. — Однако же все импровизаторы так делают. Все, когда выходят одни, принимаются рассказывать публике, где они были и куда отправляются.

О р а ц и о. — Дурно, очень дурно, не следует им подражать.

Лелио. — Тогда и монологов не должно быть?

О р а ц и о. — Синьор, нет, монологи необходимы для выражения внутренних душевных движений, для выяснения публике своего характера, для показания эффектов и смены страстей.

Лелио. — Да как же сделать монолог, не говоря с публикой?

О р а ц и о. — Легче легкого. Вот вам ваша речь в исправленном и естественном виде. Вместо того, чтобы говорить: Я ходил к моей милой, но, не имея счастья заставить ее, пойду разыскивать и т. д., следует сказать: Несчастливая судьба, ты не дала мне радости повидать мою милую у нее на дому, дай же мне возможность разыскать ее...

Лелио. — На рынке.

О р а ц и о. — Вот это самое восхитительное! Отправитесь разыскивать свою милую на рынок?

Лелио. — Да, синьор, на рынок. Я изображаю свою милую продавщицею, и если бы вы дали мне окончить, то услышали бы, в обстоятельном изложении, кто я такой, кто она такая, как мы полюбили друг друга, и как я думаю сыграть нашу свадьбу.

Орацио. — И все это вы намерены доложить в одинокую? Возьмите же себе за правило, что никогда содержание комедии не рассказывается одним лицом, ибо это неправдоподобно, чтобы человек, наедине с самим собою, рассказывал себе историю своей любви или своих приключений. Наши комические авторы имели обыкновение, большею частью, пояснять содержание в первой сцене либо в разговоре Панталонэ с Доктором, либо барина со слугою, или барыни со служанкою. Но настоящий прием рассказать содержание комедии, не наскучив публике, это — поделить его передачу на несколько сцен и разъяснить его понемножку, к удовольствию и неожиданно для слушателей *).

Лелио. — Ну, синьор Орацио, в таком случае, импровизировать я не хочу. У вас правила не совсем обыкновенные, и я, как начинающий, смыслом в них меньше, чем кто-либо другой. Лучше уж я скажу вам что-нибудь из писанной комедии.

Орацио. — Прекрасно; но ведь вам понадобится время на то, чтобы выучить роль, в которой я мог бы вас прослушать.

Лелио. — Я прочту вам что-нибудь свое.

Орацио. — Отлично; говорите; я слушаю.

Лелио. — Я прочту вам отрывок из комедии в стихах.

Орацио. — Читайте. Но скажите по секрету, это ваше?

Лелио. — Боюсь, что нет.

Орацио. — А чье же?

Лелио. — Я вам после скажу. Это сцена между отцом и дочерью: он уговаривает ее не выходить замуж.

Дочь милая мне больше, чем умею
Сказать, — лишь для тебя я жил, трудился..
Так прежде, чем связать себя крепчайшим
Арканом брака, — выслушай, как много
Приносит тягостей отрада брачной жизни.
Краха и юность, женские дары
Ценнейшие, норабощенье в браке
Найдут себе, и время их прогонит.
Родятся дети. Трудный жребий дети!
Носить их в чреве, породить на свет,

*). Метод самого Гольдони, величайшего мастера изъяснять источники событий, не прерывая хода действия.

Кормить, растить — такое это дело,
Что страшно думать! Ну, а кто порукой,
Что муж твой не окажется ревнивым?
Или — что, запретив тебе, позволит
Все самому себе? Подумай, дочка!
Когда же ты обдумаешь, я буду
Тебе отцом согласно-благоклонным,
Как ныне я отец — тебе советник *).

Орацио. — По правде сказать, это как будто совсем не стихи.

Лелио. — Хотите убедиться, что это стихи? Вот, слушайте, как они выдают себя, по востребованию. (Читает те же стихи, скандируя, чтобы отметить размер).

Орацио. — И правда, стихи, а совсем не казалось. Милый друг, чьи это?

Лелио. — Вам бы следовало знать их.

Орацио. — А между тем, я не знаю.

Лелио. — Это автора ваших комедий **).

Орацио. — Возможно ли? ведь он еще не писал комедий в стихах ***).

Лелио. — Действительно, он не хотел их писать, но мне, как поэту, признался и показал эту сцену.

Орацио. — Значит, вы его знаете?

Лелио. — Знаю и надеюсь достичь своими комедиями того же, чего добился и он.

Орацио. — Э, дружок, сперва надо изжить в театре столько лет, сколько изжил он, а тогда уж можете надеяться сделать что-нибудь ****). Неужели вы думаете, что он так вот сразу и сделался сочинителем комедий? Все это делалось понемножку и симпатий он добился лишь после долгого изучения, долгой практики и постоянного, неустанного наблюдения над театром, нравами и духом разных народов.

Лелио. — Короче говоря, гожусь я в актеры?

*) Отрывок из комедии Гольдони.

**) Гольдони.

***). От стихов Гольдони отбили его неупехи, смолу, в трагедии и музыкальной драме. К стихотворной комедии он обратился с успехом в 50-х годах столетия, когда ему было за 40 лет. Более ранние его опыты (напр. „Дон Джованни ди Тенорио“, 1737) слабы. Обычно, стихотворные комедии Гольдони писал с рифмами, (мартеллианским стихом), которых лишен отрывок, приводимый Лелио.

****). В 1750 г., когда „Комический Театр“ увидел свет рампы, Гольдони было уже 43 года. Это был уже 27-й год, что он посвящал свое внимание театру, и 15-й, что он сосредоточился исключительно на комедии.

Орацио. — Годитесь.

Лелио. — Принимаете вы меня в труппу?

Орацио. — Принимаю с удовольствием.

Лелио. — Если так, я доволен. Займусь актерством и брошу страстишку к сочинительству; а то, вон, оказывается, правил для сочинения комедии чуть не столько же, сколько в ней слов. (Уходит).

Сцена III.

Орацио, потом Елеонора.

Орацио. — Ничего, малый живой. Немножко, как говорится, флюгарка *), но, для сцены, такой всегда нужен на фатовские роли **).

Елеонора. — К вашим услугам, синьор Орацио.

Орацио. — Мое почтение, синьора виртуозка.

Елеонора. — Не конфузьте меня больше. Я отлично сознаю, что представилась вам не особенно деликатно, в то время, как сама же нуждалась в помощи; но уж такова музыкальная атмосфера. Манера держать себя, любезность, скромность ваших женщин совершенно очаровали меня: я влюбилась во всех вас. Воистину здесь живое опровержение тех, кто утверждает, как правило, будто женщины театра неважного поведения, и добывают средства отчасти сценою, а отчасти и прирабатывая дома ***).

Орацио. — К счастью нашему, со сцены изгнано не только дурное поведение, но и всякое неприличие. Вы не услышите у нас непристойного слова, грязного намека, неприличных разговоров. Не увидите двусмысленных жестов, непозволительных движений, любострастных сцен, дающих скверный пример. К нам в театр могут приходиться девушки, без боязни научиться чему-нибудь нескромному или коварному.

Елеонора. — Ну, так вот, я хочу быть актрисой и прошу вашей поддержки.

*) В подлиннике „как говорят флорентинцы“. Относится к слову „джирелайо“ (римск. „джирарелло“), обозначающему вертунку на шнуре или блоке: флюгер, ямбическую фортунку (рулетку) и т. д.

**) „Блистательные характеры“. Лелио — нарицательное имя для всего этого амплуа.

***). Проституция и полу-проституция были очень распространенными пороками в театральном мире XVIII века.

Орацио. — Поддержите сами себя, а именно, изучайте, наблюдайте других, хорошо учите роли, а больше всего, если сорвете аплодисмент, не гордитесь и не воображайте себя тотчас же великою актрисой. Если слышите хлопки, не доверяйтесь им. Аплодисменты часто достаются по недоразумению. Одни аплодируют для приличия, другие по пристрастию, некоторые по капризу или по обязанности, а то, бывает, и за плату покровителей.

Елеонора. — У меня нет покровителей.

Орацио. — Вы были певицей и не имеете покровителей *)?

Елеонора. — У меня их нет и я полагаюсь на вас.

Орацио. — Я директор труппы, люблю всех одинаково и желаю одного, чтобы все отличались на славу и для своей, и для моей пользы; но никого не выделяю, особенно актрис, потому что, как бы они ни были хороши, они всегда завистливы друг к другу.

Елеонора. — Но вы даже и испробовать меня не хотите, гоюсь ли я на роли третьей актрисы, которые вы мне предназначаете?

Орацио. — О, нет, непременно, это же в моих интересах — убедиться в ваших способностях.

Елеонора. — Я вам исполню какой-нибудь речитатив.

Орацио. — Только не с музыкой.

Елеонора. — Без музыки. Я прочитаю сцену из Дидоны наизусть, сочинения синьора Лелио.

Орацио. — Той самой, которая обанкрutiла импрезарио?

Елеонора. — Слушайте. (Поворачивается к Орацио и говорит):

Эней, азийских стран красавец...

Орацио. — Простите, пожалуйста. Поверните корпус к слушателям.

*) Это место диалога звучит, как будто Гольдони о нравах оперного мира держится гораздо худшего мнения, чем о своих театральные. Но „протетторе“ может обозначать здесь богатого господина, который, разыгрывая роль Мецената, берет под свое покровительство тех или иных артистов или даже целую труппу, что в XVIII в. было в моде у знати, — особенно, именно для оперы. Эти отношения, типически изображенные Гете в „Вильгельме Мейстере“, удержались отчасти в Италии даже и до настоящего времени. Так, знаменитый театр Италии, миланский Ла Скала считается покровительствуемым фамилией князей Висконти.

Елеонора. — Да ведь я разговариваю с Энеем.

Орацио. — Ну, вот и стойте грудью к публике, а голову грациозно поверните слегка к персонажу: вот так...

Эней, азийских стран красавец...

Елеонора. — В опере не так показывали.

Орацио. — О, я знаю, что там вы думаете лишь о каденциях *).

Елеонора. — Эней, азийских стран красавец,
Сын, любимый Венерою нежною,
Озаряемый ласкою безбрежною!
Посмотри: в Карфагене-ребенке,—
Даже башни—тебя видеть рады—
Так и пляшут, отбросив пеленки**).

Орацио. — Будет! ради Бога, больше не надо.

Елеонора. — Отчего? Разве я так плохо читаю?

Орацио. — Нет, чтением вашим я доволен, но не могу я слышать, как поднимаются на смех прекраснейшие и нежнейшие стихи Дидоны; и, если бы я только знал, что синьор Лелио изволил коверкать драмы такого знаменитого и почитаемого поэта, то, уж конечно, не взял бы я его к себе в труппу; но теперь пусть он постарается вперед таких штук не делать. Слишком многим обязаны мы произведениям этого поэта,—сколько пользы они нам принесли ***).

Елеонора. — Так что, по вашему мнению, я могу выступать?

Орацио. — Для начинающей вы сносны: голос еще неуверенный, но это придет по мере выступлений. Не забывайте отчеканивать последние слоги, чтобы их было слышно. Говорите больше медленно, но не чрезмерно тяните, а в сильных местах поднимайте голос и ускоряйте обычный темп речи. Остерегайтесь особенно певучести и декламации, произносите естественно, как говорили бы в жизни, потому что комедия есть отражение жизни и, следовательно, все в ней должно быть правдоподобно. И жест тоже должен быть натуральным. Двигайте руками соответственно смыслу слов. Больше

*) Заключительный эффект колоратурной арии.

**) В подлиннике „пляшут фурану“: народный танец венецианских мориков. „В Карфагене-ребенке“ (Картаджине бамбина), так как он только что основал Дидоноу и еще не успел вырасти.

***) Compliments по адресу Метастазео, автора „Покинутой Дидоны“.

действуйте правой рукою и только изредка левой и никогда не пускайте в ход сразу обеих рук; разве что того требует порыв гнева, изумления, восклицания; также заметьте, что, начав период *) одной рукою, никогда нельзя заканчивать его жестом другой: какой начали, той и заканчивайте. Хочу предупредить вас еще об одном условии, весьма примечательном, но немногими соблюдаемом. Когда кто-нибудь ведет с вами сцену, слушайте его и не развлекайтесь ни глазами, ни мыслью: не гуляйте взором по сцене и ложам. Иначе покажутся три прискорбных последствия. Во-первых, публика сердится и считает рассеянного актера или невеждою или пустым человеком. Во-вторых, это невежливо по отношению к лицу, ведущему с вами сцену. И наконец, если вы не следите за нитью разговора, подсказ суфлера заставит вас врасплох, и вы вступаете неловко и неестественно; а все это губит ваше дело и проваливает комедию **).

Елеонора. — Благодарю вас за хорошее осведомление, постараюсь всем этим воспользоваться на практике.

Орацио. — Когда вы свободны и не играете, ходите в другие театры. Замечайте, как играют хорошие актеры, потому что это занятие усваивается гораздо более практикою, нежели правилами.

Елеонора. — И это мне не противно.

Орацио. — Еще только одно предупреждение я вам сделаю, а затем уйдем и дадим актерам прорепетировать конец комедии, которую мы ставим. Синьора Елеонора, будьте приятельницей всем, но ни с кем не сходитесь до фамильярности. Если услышите дурное о товарище, постарайтесь сказать о нем доброе слово. Если вам передадут что-нибудь против вас, не верьте и не обращайтесь внимания. Что касается ролей, берите то, что вам дают, и не воображайте, будто длинная роль

*) Речь идет не о словесном периоде, но о периоде действия, то-есть о согласовании жеста с обдуманным настроением известного момента пьесы, которое, по учению итальянской драматической школы, должно быть закружено в такую же ясную понятность для зрителя пластическими средствами, как и словом.

**) Монодод этот весьма напоминает известную сцену с актерами в „Гамлете“ Шекспира, которого в это время усиленно проповедовал в Италии Баретти, бывший, однако, сторонником Гоцци, а не Гольдони.

делает славу актера,—ее делают хорошие роли. Будьте прилежны, приходите в театр пораньше, старайтесь быть приятной всем, а, если кто вам не по душе, скрывайте это; лесть—порок, но искусное умение скрывать свои чувства всегда было прекрасным качеством. (Уходит).

Елеонора. — Этот директор дал мне драгоценные наставления, спасибо ему. Постараюсь ими воспользоваться при случае и, раз уж я выбрала эту профессию, попытаюсь быть в ней, если не из первых, то и не из последних. (Уходит).

Сцена IV.

Суфлер, затем Плачида и Петронио.

Суфлер (входит). — Живее, синьоры, время идет, скоро вечер. Сцена Розауры и Доктора.

Доктор.—Дочь моя, отчего ты так грустна? Неужели ты не признаешься своему отцу, который так тебя любит?

Розаура.—Ради Бога, не мучьте меня.

Доктор.—Хочешь платице? Я тебе сделаю. Хочешь, поедем в деревню? Я отвезу тебя. Хочешь устроить праздник, бал? Устроим. Хочешь мужа? Я тебе...

Розаура (вздыхает).—Ах!

Доктор.—Я тебе дам его. Скажи мне, девочка моя, ты не влюблена ли?

Розаура (плачет).—Папенька, простите мою слабость, я действительно ужасно влюблена.

Доктор.—Полно, не плачь, я не сержусь. Тебе пора замуж и я пораду тебя, если человек подходящий. Скажи мне, с каком же это возлюбленном ты вздыхаешь?

Розаура.—Это сын синьора Панталоне де'Бизоньози.

Доктор.—Лучшего и найти нельзя. Я совершенно согласен. Если он любит тебя, я дам его тебе.

Розаура (вздыхает).—Ах!

Доктор.—Да, да, выдам тебя, выдам.

Сцена V.

Коломбина и прежние.

Коломбина.—Бедняжка! Не могу я видеть, как он страдает.

Доктор.—В чем дело, Коломбина?

Коломбина.—Да тут бедный юноша ходит у нас под окнами и плачет, и отчаивается, даже головой в стенку бьется.

Розаура.—Ох! Кто это? Скажи мне.

Коломбина.—Беденький синьор Флориндо.

Розаура.—Счастье мое, сердце мое, душа моя! Папенька, ради Бога!

Доктор.—Да, дочка дорогая, я хочу порадовать тебя. Скорее, Коломбина, позови его и скажи, что я хочу поговорить с ним.

Коломбина.—Сейчас, времени не потеряю. Когда можно услужить молодежи, я всегда рада от всей души. (Уходит).

Розаура.—Дорогой мой папенька, как вы меня любите.

Доктор.—Ты единственный плод любви моей.

Розаура.—Дайте вы мне его в мужья?

Доктор.—Дам, дам.

Розаура.—Но тут есть затруднение.

Доктор.—Какое?

Розаура.—Отец Флориндо не согласится.

Доктор.—Нет?

Розаура.—Потому что и сам старичек влюбился в меня.

Доктор.—Знаю, знаю, не беда; уладим и это

Сцена VI.

Флориндо, Коломбина и прежние.

Коломбина.—Вот он, вот, чуть не умер от радости.

Розаура.—(Благословенны эти глаза, меня от них так в жар и бросает).

Флориндо.—Синьор Доктор, простите; обнадуженный Коломбиною... потому что, если синьора Розаура... Но вот папенька... Простите, я сам не знаю, что говорю.

Доктор.—Понимаю, понимаю; влюблены в дочь мою и хотите на ней жениться, так что ли?

Флориндо.—Ничего больше мне не надо.

Доктор.—Но я слышал, будто ваш отец питает нелепые притязания?

Флориндо.—Да, отец является соперником своего сына.

Доктор.—Стало быть, времени терять нечего. Надо отнять у него надежду получить ее.

Флориндо.—Но как?

Доктор.—Подав немедленно руку Розауре.

Флориндо.—Вот это меня приводит в восторг.

Розаура.—А меня восхищает.

Коломбина.—(А меня заставляетдохнуть от зависти).

Доктор.—Ну так живее, решайте! Подайте друг другу руки.

Флориндо.—Вот моя, вместе с сердцем.

Розаура (берутся за руки).—Вот моя в залог моей любви.

Коломбина.—О, милые! О, как хорошо! У меня слюнки текут.

Сцена VII.

Панталонэ и прежние.

Панталонэ.—Как? Это что за история?

Доктор.—Синьор Панталонэ, хоть вы и не удостоили поговорить со мной, я угадал ваше намерение и слепо ему последовал.

Панталонэ.—Как? Какое такое намерение?

Доктор.—Скажите пожалуйста, разве вы не желали, чтобы моя дочь вышла замуж за синьора Флориндо?

Панталонэ.—Ничего подобного.

Доктор.—Вы даже сказали ей, что хотите, чтобы она вышла замуж в семью вашу.

Панталонэ.—Синьор, да, но не за сына моего.

Доктор.—А за кого же?

Панталонэ.—За меня, за меня.

Доктор.—Никогда я не думал, чтобы в ваши годы вас могло постигнуть такое безумие *). Простите, я впал в недоразумение и из этого недоразумения приключился брак вашего сына с моей дочерью Розаурой.

Панталонэ.—Этого не будет, я не допущу.

Доктор.—Нет, именно будет. Если не допустите вы, допущу я. Вы и ваш сын влюбились оба в дочь мою, стало быть, отец или сын должен был на ней жениться. Мне было безразлично, тот или другой. Но так как сын моложе и легче на ногу то он и подоспел раньше; а вы, старичек, не сумели добежать и остались на полдороге.

Колембина.—Это уж всегда так со старичками: два шага сделают и уже просятся отдохнуть.

Панталонэ.—А я говорю, что это плутня, что неприлично отцу сводничать дочку, чтобы поймать сына порядочного, честного человека.

Флориндо (Панталонэ).—Полноте, папенька, не гневайтесь.

Доктор.—А порядочному и честному человеку не следует соблазнять дочь друга своего, вопреки законам гостеприимства и дружбы.

Розаура (Доктору).—Ради Бога, не волнуйтесь.

*) В подлиннике „такая меланхолия“.

Сцена VIII.

Лелио и прежние.

Лелио.—Браво, синьоры актеры, bravo. Ну, и хороша же эта сцена, нечего сказать! Синьор директор толкует мне о том, что театр пережил реформу, что теперь соблюдаются хорошие правила, а между тем, эта ваша сцена нелепость, этого быть не может и так делать нельзя.

Еудженно.—Почему это не может? В чем, по вашему, тут нелепость?

Лелио.—Огромная и тяжкая нелепость, какую только вообразить возможно.

Тонинно.—Да вы кто такой, сударь? Сверхдраматург *) что ли?

Виттория.—О! еще бы! Знаменитейший поэт **). (Показывает, как жадно он ест).

Петронинно.—Наизусть знает Буколики Виргилия.

Лелио.—Знаю или не знаю, а вот эта сцена никуда не годится.

Сцена IX.

Орацио и прежние.

Орацио.—Что же это вы репетицию-то все не кончаете?

Плачидо.—Да мы почти кончили, но вот тут синьор Лелио раскричался, что эта сцена никуда не годится.

*) В подлиннике „эль прото делье комедие“: „протокомико“, первый из комических авторов, почетный титул, который итальянцы XVIII в. давали самому Гольдони уже при жизни его.

**) В подлиннике тут непереводаемый каламбур на слове „фамозиссимо“ (знаменитейший), в корне которого звучит, для Виттории, не „фамма“ (слава, молва), но „фаме“ (голод).

Орацио. — Почему вы так говорите, синьор Лелио?

Лелио. — Потому что я слышал, что Гораций в своей Поэтике *) рекомендует не выпускать на сцену более трех лиц одновременно, а тут их целых пять.

Орацио. — Простите: скажите тому, кто вам передавал это, что Гораций совсем не того хотел. Он говорит: *Nec quarta loqui persona laboret*. Некоторые толкуют это так: Более трех лиц не должно участвовать в разговоре. А он понимал так, что, если их четверо, то—чтобы четвертый не усердствовал, словом, чтобы эти четверо не мешали друг другу, как это случается в сценах импровизаций: там ведь, как только на сцене сойдутся четверо или пятеро, так сейчас же начинается сумбур. А вообще в сцене могут участвовать восемь, даже десять лиц, лишь бы они понимал так, что, если их четверо, то—чтобы четвертый очереди, не мешая друг другу, как это бывает у хороших авторов, правильно истолковавших приведенный вами отрывок из Горация.

Лелио. — Значит, и тут я неправ?

Орацио. — Прежде чем говорить о правилах античных авторов, надо соображаться с двумя вещами: первое, с истинным смыслом ими написанного; второе, подходит ли это написанное к нашему времени; потому что, раз изменились костюмы, пища и общество, меняются и вкусы и характер комедий.

Лелио. — Таким образом, вкус еще переменится и прославляемые вами теперь комедии тоже современем сделаются старьем, подобно Статуе, Притворному Принцу и Мадам Патаффи.

Орацио. — Комедии стареют, когда их затреплют, но умение сочинять комедии все возрастает, и, как я надеюсь, все улучшаясь. Правдивые и знакомые нам характеры будут нравиться вечно, и хотя они не могут быть бесконечны в типах, они бесконечны в видах, потому что всякое качество, всякий порок, всякий характер, всякий

*) К. Гораций Флакк. *De arte poetica* (О поэтическом искусстве). Вторая книга его писем, выпущенная около 746 г. римской эры (8 г. до Р. X.).

недостаток делается иным в зависимости от разнообразия обстоятельств.

Лелио. — А знаете, что всегда будет нравиться в театре?

Орацио. — Что?

Лелио. — Критика *).

Орацио. — Лишь бы она была умеренною, целила в общее, а не в частное, в порок, а не в порочность, была бы чистой критикой и не отклонялась в сатиру.

Виттория. — Синьор директор, пожалуйста, одно из двух: или дайте нам кончить репетицию, или позвольте разойтись.

Орацио. — Вы правы. Этот новый актер заставил меня забыть приличия. (Лелио). Когда идет репетиция, нельзя мешать.

Лелио. — Да, ведь, я думал, что конец, когда Флориндо и Розаура женятся, потому что уж известное дело—все комедии оканчиваются браком.

Орацио. — Не все, не все.

Лелио. — О, почти все, почти все.

Тонино. — Синьор Орацио, я кончаю роль раньше всех; не позволите ли вы мне прочитать мою сцену и уйти?

Орацио. — Пожалуйста, как хотите.

Сцена X.

Суфлер и прежние.

Суфлер. — Чорт возьми! кончим мы когда-нибудь эту проклятую комедию?

Орацио. — А вы вечно кричите. Во время репетиции вы хотите гнать на почтовых, чтобы поскорее отделаться. Во время представления, если кто-нибудь разговаривает за кулисами, вы ворчите так, что вас слышно на весь театр.

Суфлер. — Если и ворчу, так прав, потому что

*) Лелио имеет в виду критику нравов, резонерство, которое в XVIII в. казалось сутью и целью пьесы. Такой „критик“, напр., Стародум в „Недоросле“ Фон-визина.

сцена вечно битком набита людьми, которые шумят, и я удивляюсь вам, что вы напускаете столько народу за кулисы, что не протолкаться.

Еудженио. — Я не понимаю, что за охота людям смотреть комедию из-за кулис.

Виттория. — Это они, чтобы не ходить в партер.

Еудженио. — А, между тем, гораздо лучше смотреть комедию из партера, нежели из-за кулис.

Виттория. — Да, но из лож часто плюют и беспокоят сидящих внизу.

Орацио. — Да уж, не мешало бы нашей почтеннейшей полиции озаботиться, чтобы в театрах установился добрый порядок.

Еудженио. — Еще есть недостаток, не решаюсь только говорить.

Орацио. — Мы у себя дома, можете говорить свободно.

Еудженио. — Уж очень шумят на галерее.

Орацио. — Да, с нею очень трудно.

Плачида. — По правде сказать, очень тяжело нам, актерам, говорить, когда в публике шумно. Из всех сил надрыгаешься, чтобы было слышно, и все ни к чему.

Виттория. — С публикой надо иметь терпение. То засвистит кто-нибудь, то петухом запоет. Молодежь веселится, приходится терпеть.

Орацио. — Неприятно, что это мешает другим.

Петронио. — А когда принимаются зевать!

Орацио. — Ну, это значит, что комедия не нравится.

Петронио. — Эх! иногда это делается просто на зло: и, большею частью, на первых представлениях, чтобы сорвать их *).

Делио. — А знаете, какую песенку, обыкновенно, поют люди, собираясь в театр? Канцонетту из какой-то интермедии:

Синьор мой, спор некстати—
Мои ведь деньги в трате:
Швырну, на что хочу.

*) Нравы театральной публики, на которые с такою осторожностью «нападает» Гольдони, в маленьких театрах Италии, и в настоящее время, не весьма изменились к лучшему, разве что за исключением птеков из лож в партер.

Суфлер. — Уходить мне или не уходить?

Тонино. — Ну, и идите себе, провал вас возьми *).

Суфлер. — Как это вы говорите, синьор Панталонэ?

Тонино. — Ртом, дяденька.

Суфлер. — Предупреждаю, имейте ко мне уважение, не то раскаетесь. Если будете нехорошо обходиться со мною, я подам вам глупость—вы и брякнете на сцене. Потому что, если актеры отличаются, так ведь это потому, что я, суфлер, мастер своего дела. (Уходит к своему месту, за кулисы).

Орацио. — Конечно, все способствует хорошему успеху.

Суфлер (подсказывает из-за кулисы). — Знаю, вы не хотите, чтобы ваш сын... (громче). Знаю, вы не хотите, чтобы ваш сын...

Тонино. — Доктор, вам говорить.

Доктор. — (А, здесь!). Знаю, вы не хотите, чтобы ваш сын женился, потому что вы сами влюблены в мою дочь; но эта ваша слабость вредит вашему характеру и вам не по возрасту. Розаура ни за что не вышла бы за вас, а стало быть, вся ваша любовь ни к чему, и с вашей стороны было бы лишь актом справедливости удовлетворить своего сына; если вы любите Розауру, будет геройским поступком человека честного, мудрого и благоразумного уступить ее другому, который сделает ее счастливою и довольною, а вам останется в утешение сознание, что это вы создали ей истинное счастье.

Панталонэ. — Это так, я человек порядочный, человек чести, люблю эту девушку и сделаю усилие, чтобы доказать ей мою любовь. Флориндо женится на вашей дочери, но, так как я был страстно влюблен в вашу дочь и не могу ее забыть, то и не хочу рисковать, имея ее в доме,—это для меня была бы адская жизнь. Флориндо, сын мой, Бог благослови тебя. Женись на синьоре Розауре, она этого заслуживает, и оставайся у них в доме с ней и с отцом ее, а я буду аккуратно выдавать тебе приличное содержание. Невестка, вы не хотели полюбить меня, так полюбите же моего сына. Обходитесь с ним ласково и сердечно; и простите слабости бедного старика, ослепленного более достоинствами вашими, нежели красотою. Милый доктор, зайдите ко мне, составим бумагу обо всем. Если нужны вещи, деньги, спрашивайте, вот они, на издержки готов, сделаю все, что надо, но в этот дом я больше не хожу. Ох, как тяжело у меня на сердце, не могу больше. (Уходит).

Розаура. — Бедный отец, мне жаль его.

*) В подлиннике «я вас отсылаю» (не в манде)—с подразумеванием: «к чорту».

Сцена последняя.

Арлекин, Бригелла и прежние.

Арлекин. — Итак, возвращаясь к нашему разговору, — Коломбина, вашу ручку.

Бригелла. — Ну, не сделает же Коломбина такой обиды Бригелле.

Лелио. — Синьор Орацио, вот именно так я и заканчивал свой сюжет, который вы не захотели дослушать. (Отыскивает листки и читает). Флориндо женится на Розауре, Арлекин на Коломбине, и двумя свадьбами заканчивается комедия.

Орацио. — Вы поистине остроумны.

Лелио. — И даже более того я вам скажу...

Джанны. — Синьор Орацио, больше репетировать не будем?

Орацио. — Пока довольно.

Джанны. — Ну, вы могли бы иметь любезность избавить меня от этого труда. (Снимает маску *).

Орацио. — Почему так?

Джанны. — Потому что такого рода сцены я могу играть и во сне.

Орацио. — Не скажите, синьор Арлекин, не скажите. И в маленьких сценах человеку даровитому можно отличиться. Когда что ловко сделано и изящно сказано, это имеет двойной успех, и чем короче подобные сцены, тем больше они нравятся. Арлекин должен говорить немного, но к стати. Его выпады должны быть колкими, а не натянутыми. Не беда исказить какое-нибудь слово естественно, но нельзя коверкать их все подряд и следует остерегаться этих искажений, столь свойственных всем вторым Занни. Надо создавать кое-что свое, а для того, чтобы творить, необходимо учиться.

Джанны. — Извините пожалуйста, можно творить и не учась.

Орацио. — Как же это?

Джанны. — А вот, как сделал я: жениться и народить детей. (Уходит).

Орацио. — Это было недурно.

Плачида. — Если больше не будем репетировать, я тоже уйду.

Орацио. — Сейчас мы все уйдем.

Еудженио. — Мы можем пойти к нашему директору, а он нас угостит кофе.

Орацио. — Милости просим, пожалуйста.

Лелио. — Еще только одно хотел я вам сказать, и кончено.

Орацио. — Говорите, говорите.

Лелио. — Сюжет мой кончался сонетом; мне хотелось узнать от вас, хорошо это или дурно кончать комедию сонетом?

Орацио. — Видите ли: в некоторых комедиях сонеты к стати, в других некстати. И наш автор иногда вставлял их со смыслом, а случалось, мог бы обойтись и без них. Например, в Деликатной женщине действие оканчивается в академии, и позволительно завершить его сонетом. В Честной девушке Беттина заканчивает пьесу тостом в виде сонета. В Хорошей жене говорится в финальном сонете, какую должна быть хорошая жена. В Ловкой вдове и в Венецианских близнецах можно было обойтись и без сонетов; в других же комедиях он заключительных сонетов не писал, потому что нельзя и не следует вводить их в пьесу ни с того, ни с сего *).

Лелио. — Слава Богу, что и ваш поэт не без греха.

Орацио. — Он такой же человек, как и прочие, и может легко заблуждаться; более того, я своими собственными ушами слышал от него не раз, что он дрожит всякий раз, когда его новая комедия ставится на сцене; что сочинение комедии дело не легкое; что он никогда не обольщается, будто изучил комедию в совершенстве, но ему довольно уже и того сознания, что он дал толчок и

*) Полумаска Арлекина сохранилась даже, когда все остальные были упразднены.

*) Все нечисленные пьесы принадлежат Гольдони.

направление образованным и умным людям, которые со временем сделают славу итальянского театра *).

П л а ч и д а.—Синьор Орацио, я устала стоять; скоро вы перестанете болтать?

О р а ц и о.—Пойдемте, пойдемте; репетиция кончена, и из того, что мы имели случай говорить и обсудить сегодня, я думаю, можно заключить, каков должен быть, по нашему убеждению, наш Комический Театр.

Перевод с итальянского

И. В. и А. В. Амфитеатровых.



II.

БАБЬИ СПЛЕТНИ

I PETEGOLEZZI DE LE DONE

КОМЕДИЯ В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, В ПРОЗЕ

ПРЕДСТАВЛЕНА ВПЕРВЫЕ В ВЕНЕЦИИ

В КАРНАВАЛ 1757 г.

*) Заключение Гольдони про домо sua, в виду полемики, нападавшей на его (естественно создавшуюся из успеха) театральную диктатуру.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ.

Происхождение этой комедии характерно для творческих приемов Гольдони. „Мне оставалось,—сообщает сам он,—написать еще только одну комедию (из обещанных 16), чтобы закончить год и выполнить свое обязательство. Но было уже последнее воскресенье карнавала, а у меня из этой последней пьесы не было написано ни одной строки,—более того,—я еще не воображал, что же я писать буду. И вот, в этот самый день выхожу я из дома—прогуляться на площадь Св. Марка и смотрю, не снабдят меня какие-нибудь маски или лодочники сюжетом для комедии или для парада (застывшего выступления актеров на под'езде театра) в предстоящие масляничные дни.

„Под аркадой часов, вдруг, встречаю человека, который сразу меня поразил и внушил мне желанный сюжет. Это был старый армянин, скверно одетый, ужасно грязный, с длинной бородой; скитаясь по улицам Венеции, он продавал плоды своей родины, называемые, по его словам, „абаджиджи“ *). Этого человека всюду можно было встретить, и мне навстречу он попадался уже не в первый раз, его все знали и так презирали, что, когда хотели посмеяться над какою-нибудь девушкой, стремящейся выйти замуж, предлагали ей „Абаджиджи“. Лучшего для моего удовлетворения ничего и не надо было. Я возвращаюсь домой, запираюсь в своем кабинете, воображаю народную комедию, под заглавием I Pettegolezzi (Сплетни)“... Пьеса была дана уже 10 дней

*) „Абаджиджи“—испорченное, в подражание акценту армянина, „бачиччи“: особые бобовые зернышки, продаваемые на улицах с лотков. Это семя особого вида лупинуса, простонародное лакомство, вроде наших семечек. В Риме это—„фузальи“. Торговля эта считается жалчайшим уличным промыслом. В Риме, где этим промыслом по преимуществу фриулийцы, „фузальери“—почти бранная кличка. Ею дразнили непопулярного папу Григория XVI, который был родом из Фриули. В виду важности, которую эта кличка имеет в ходе комедии, а также неупотребительности в России товара, который торгует Муза, переводчики решились сделать из него уличного разносчика моченых маслин, с соответственным искажением этого слова, как оно звучит в рыночных выкриках наших южных городов.

спустя после вдохновившей ее встречи, с бешеным успехом. „Стечение публики было так необычайно велико, что за ложи платили вдвое и вчетверо, а аплодисменты были так шумны, что на улице прохожие сомневались, знаки ли это удовлетворения или целый бунт. Я очень спокойно сидел в своей ложе, окруженный друзьями, которые плакали от радости. Толпа публики приходит за мною, заставляет меня выйти, насильно тащит в Редут, водит меня по залам, заставляет меня слушать комплименты, которых я охотно избегал бы, если бы мог. Потому что я чувствовал себя слишком утомленным, чтобы выдерживать подобную церемонию; кроме того, не зная, с чего вдруг взялся такой энтузиазм, я был несколько раздосадован тем, что эту пьесу превознесли выше стольких других, которые я любил больше. Однако, мало по малу я разобрался в истинной причине этого всеобщего восторга. Это был триумф в честь исполненного мною обязательства“ (написать 16 пьес; см. выше вступительные замечания к комедии „Комический театр“).

„Бабы сплетни“ были немедленно переведены на французский язык (Риккони сыном) для парижской „Итальянской комедии“ и имели у парижан такой же счастливый прием. Однако, Гольдони остался недоволен вольностью переводчика, который заменил непонятную для парижан фигуру „Абаджиджи“ евреем, продающим очки. „Впрочем,—утешается Гольдони,—ни еврей по-французски, ни армянин по-итальянски не играют первой роли, а служат, как тот, так и другой, только для завязки пьесы“ („Мемуары“ II. 89—92).



БАБЫ СПЛЕТНИ.

Действующие лица.

Панталонэ, купец.
 Падрон Тони, владелец тартаны *).
 Кеккина, предполагаемая дочь падрона Тони.
 Беппо, жених Кеккины.
 Беатриче, римлянка.
 Елеонора, подруга Беатриче.
 Лелио, франт.
 Донна Стуальда, старьевщица.
 Донна Кátз, прачка.
 Анджолетта, портниха.
 Оттавио, римлянин, по прозвищу Саламина, отец Кеккины.
 Тофоло, матрос падрона Тони.
 Муза, армянин, по прозвищу Мазулин.
 Мерлино, мальчишка-неаполитанец.
 Арлекин, слуга Лелио.
 Носильщик.
 Слуги в остерии.
 Пандуро } матросы.
 Мокколо }
 Чекино, слуга Беатриче

Действие происходит в Венеции.

*) Одномачтовое судно.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ.

Сцена I.

Комната Кеккины.

Кеккина сидит посредине, Беатриче и Елеонора—по бокам, донна Стуальда возле Беатриче, а донна Кàтэ *)—возле Елеоноры.

Беатриче.—Ну, милая невеста, будьте повеселее. Елеонора.—Сегодня для вас счастливый день.

Кеккина.—О, синьора, еще бы, как же мне не быть веселой? Сегодня моя свадьба.

Стуальда.—Эй, кузина, а когда же придет жених?

Кеккина.—Отец обещал, что он вот-вот будет.

Кàтэ.—Эй, Кекка, а твой посаженный отец прислал тебе цветы?

Кеккина.—Хоть бы один цветочек.

Кàтэ.—Ну, и скряга же!

Стуальда.—А конфеты прислал?

Кеккина.—Ни даже пузырька яду.

Стуальда.—Вот так жила! Хорош у тебя посаженный отец, нечего сказать!

Беатриче.—Только из-за этого? Только потому, что синьор Панталонэ не прислал ничего, не истратился, уж он и никуда не годится, по вашему? Ну, и языки же у здешних женщин.

Стуальда.—Ох, сударыня, где уж нам, милая! Нашим языкам за вашим не угнаться.

Елеонора.—Мне кажется, вам следовало бы относиться с большим уважением к людям воспитанным.

*) Кеккина, Стуальда и Кàтэ говорят исключительно по-венециански, при чем Стуальда и Кàтэ, в особенности, выразительно уличны,—в противоположность чистому итальянскому языку Беатриче и Елеоноры.

Сгуальда.—Кåtэ, что скажешь? Слышала?

Кåtэ.—Ух, аж жарко стало! мне так в голову и шибануло, будто от вышивки *).

Кеккина.—Эй, кузины, посдержитесь!

Сгуальда.—И когда же это явится твой жених? Ну его! удираем, что ли, Кåtэ?

Кåtэ.—И не подумаю.

Беатриче.—Донна Сгуальда, отчего вы не идете торговать своим старьем и галантереей?

Сгуальда.—А вот не торгую сегодня, да и только, сударыня; мне ведь, ваша милость, знаете ли, будет, что поесть, не беда, если и не торгую.

Елеонора (Кåtэ).—А вы сегодня не стираете?

Кåtэ.—О, не беспокойтесь, успею еще выстирать ваши рваные рубашки.

Елеонора.—Как вы отвечаете? Вы очень дерзкая.

Кåtэ.—Сгуальда, Сгуальда, а утюги-то раскаляются!

Елеонора.—Ну, вот что, милая Кекка, вы меня пригласили на свой сговор и, частью по соседству, частью потому, что я люблю Беппо,—он ведь сын моего управляющего,—я пришла к вам. Но с подобными особами я дела иметь не желаю.

Кеккина.—Ваша милость, дорогая, не уходите.

Кåtэ.—Эй, Сгуальда, посторонись, смотри, как бы тебе ее не запачкать.

Сгуальда (слегка отстраняясь).—Ох, милая, и чуждачка же ты!

Беатриче.—Мы пришли сюда, чтобы сделать удовольствие Кеккине, и вам следует держать себя получше.

Сгуальда.—Это вы со мной?

Беатриче.—Да, с вами.

Сгуальда.—Кåtэ, знаешь, это она со мной говорит!

Кåtэ.—А ты, что ж, ответить, что ли, не умеешь?

Кеккина.—Замолчите вы?

Кåtэ.—Эй, жених идет.

Кеккина.—И отец мой, и посаженный.

*) В подлиннике «меня обволокло парами дурацкой Пасхи», что обозначает ядовитую вышивку.

Сцена II.

Панталонэ, падрон Тони, Беппо *).

Тони.—Кекка, дочка, ходи веселее. Свадьба, свадьба, ходи веселее!

Сгуальда.—Хороша свадьба без конфет!

Панталонэ.—Дочка, поздравляю.

Кеккина.—Спасибо, папаша.

Кåtэ.—Посаженный папаша, а когда же свадьба?

Панталонэ.—Сегодня же вечером.

Кåtэ.—Уж очень все в сухую.

Панталонэ.—Подождите, промочим.

Тони.—Ну, господин жених, где ты там? Ты что же это,—на невесту-то даже и не смотришь?

Беппо.—А где ж тут к ней пройти? Столько женщин, что запутаешься.

Тони.—Что ж ты, боишься не найти невесту? Не промахнешься, небось. Самая молодая и самая красивая.

Кåtэ.—Ну, не самая молодая.

Сгуальда.—Да и не самая красивая.

Беппо.—Да там уж какая есть—молодая ли, старая ли, красивая или урод, а кабы было местечко, так я бы сидел рядом с ней.

Панталонэ.—И дело. Жениху полагается сидеть рядом с невестой. Будьте любезны, подвиньтесь-ка немножко туда, очистите ему местечко.

Елеонора.—Я готова, лишь бы вот эта женщина отодвинулась.

Кåtэ.—Ну, это дудки, эта женщина со своего стула не сдвинется.

Беатриче.—Ну-ка, Кекка, садитесь на мое место, а донна Сгуальда уступит мне свое, а сама пересядет дальше.

Сгуальда.—Можете идти сами туда, куда меня посылаете.

Панталонэ.—Полноте, синьоры, надо же уступать место тому, кто его заслуживает.

*) Все трое мужчин говорят на венецианском диалекте.

Сгуальда.—Эй, что такое? кто его заслуживает? Ладно, если я его не заслуживаю, так и не нужно. (Встает). Кузина, до свиданья.

Кеккина.—Куда же вы?

Сгуальда.—Что ж ты не слышала, что ли? Уступаю место тому, кто его заслуживает. Господин посаженный изволит тут командовать, а ты молчишь; стало быть, ты знаешь, кем он тебе приходится.

Тони.—Что такое? ты что это говоришь?

Сгуальда.—Э, что сказала, то сказала, а—правильно, нет ли,—про то мне самой знать. Ваша милость, уступаю честь и место тому, кто его заслуживает, рассаживайтесь. Ну, а ты, Кекка, больше уж меня приглашать не изволь. Не будет в твоём доме ни ноги моей, ни шага *). Женщине, как я, завернуть такую обиду? Вы что же это? для вас чужачка **), стало быть, ближе родственницы? И компания же вас тут подобралась: полоумный батька, безголовая дочка, скаред посаженный, голодранец жених, да барыни на бобах. (Уходит).

Беатриче.—По моему, она сумасшедшая.

Катэ.—Э, милая барыня, у этой сумасшедшей больше мозгу, чем у вас.

Елеонора.—Как вы разговариваете?

Катэ.—Ртом.

Елеонора.—Ну, знаете ли, оставаясь здесь, рискуешь своим добрым именем. Невеста, прощайте; я не хочу больше быть в обществе таких наглых женщин. (Уходит).

Катэ.—Полента, полента, полента ***)!

Беатриче.—Что это значит? причем тут полента?

Катэ.—Дорогая моя, я люблю ее и поминаю. А у вас что, слюнки текут?

Беатриче.—У меня большое желание обойтись с вами, как вы заслуживаете, но, чтобы не огорчить эту хорошую девушку, я ограничусь тем, что уйду сама; но предупреждаю вас: если вы не придержите свой язык, вам его отрежут. (Уходит).

*) Поговорка.

**) В подлиннике—чужестранка (фореста).

***) Подражая крику уличных пролапнов поленты (мансовая кашипа), составляющей главное питание бедных слоев населения, Катэ хочет наекнуть барыням, что только спесью, дескать, вы и богаты, а то—на брюхе шелк, а в брюхе щек".

Катэ.—Ах, какие ужасы! Ой, какие страсти!

Тони.—Знаете, что я вам скажу, синьора? Я в своем доме зазнаек не желаю, и если вас пригласили, так вы и ведите себя с понятием, а коли не умеете, так идите себе с Богом.

Катэ.—Вот как? Вы меня выгоняете? Да вы и сами того не стоите, чтобы я у вас тут сидела. Эй, смотрите, пожалеете. Кекка, я, знаешь, ухажу. Но ты у меня еще припомнишь Катэ-прачку! (Уходит).

Сцена III.

Кекка, Беппо, Панталонэ и падрон Тони.

Панталонэ.—О, какое прекрасное общество! (Тони). Ну, и родня же у вас!

Тони.—Я рад, что они убрались. Без них будет лучше. Кекка, вот тебе твой жених, вот посаженный отец. Хочешь колечко, Беппо тебе его даст. Нет подружек, не беда, зато есть время повеселиться.

Кеккина.—Для меня, когда есть Беппо, так есть и все на свете.

Беппо.—А мне не надо никого, кроме моей Кекки.

Панталонэ (Беппо).—Ну, вот тебе колечко, надень ей на палец.

Беппо.—А как это делается? Научите.

Панталонэ.—Эх, ты! Подумаешь, премудрость! Очень просто. (Хочет надеть кольцо Кеккине).

Беппо.—Ну, ну, я сам. Не ваше это дело.

Панталонэ.—Уж и приревновал? Я же ваш посаженный.

Беппо.—А скажите-ка, синьор Панталонэ, когда посаженный подарит колечко, этим все и кончается?

Панталонэ.—Ну, еще бы, конечно, на этом я и кончу.

Тони.—Да полно тебе! С ума ты сошел? Что ты не знаешь, что ли, синьора Панталонэ? Не знаешь, что это за человек?

Панталонэ.—Сынок, часы свое отбили. Лодка моя прибрана, снасти с нее сняты и в плавание я больше не гожусь.

Беппо.—Ох, уж этот синьор Панталонэ! совсем рассмешил меня. (Надевает кольцо Кеккине). Ну, разве не так?

Кеккина.—Это уж мы, значит, поженились?

Тони.—Синьора, нет, это вы только обручились.

Кеккина.—И чего там еще обручаться? Мог бы прямо жениться.

Тони.—Не все сразу.

Кеккина.—Ах, какое хорошенькое колечко!

Панталонэ.—Нравится?

Кеккина.—Нравится и колечко, а еще больше тот, кто мне его подарил.

Панталонэ.—Это я подарил.

Кеккина.—Да, нет же, я говорю, кто мне его надел.

Панталонэ.—Эх, детки, рад я за вас. Пойду теперь к своим делам. Да благословит вас Бог; если что надо, скажите. (Эх, хорошо быть молодыми! Ну, что ж, я хоть и старик, а на это меня еще хватило бы. Обручаться бы мог, ну, а уж за дальнейшее ручаться не смею). (Уходит).

Сцена IV.

Падрон Тони, Беппо и Кеккина.

Тони.—Ну, Беппо, если у тебя есть дело, так ступай.

Беппо.—Нет, у меня ничего нет к спеху.

Тони.—У тебя нет, так зато есть у меня, пойдем-ка.

Беппо.—(Понимаю, не хочет, чтоб я тут остался). Кеккина, до свиданья.

Кеккина.—Беппо, любишь?

Беппо.—Это сердце—твое.

Кеккина.—Будь же благословенно твое сердце.

Тони.—Хорошо это, когда жених с невестой любят друг друга. (Уходит).

Беппо.—Дорогая ты моя! (Уходит).

Кеккина.—Дорогой ты мой! Я самая счастливая женщина на свете. Мои прекрасные кузины вывели было меня из терпения, ну, да я о них и думать не хочу. Если

Беппо меня любит, если Беппо мой, плюю я на всех этих сплетниц и знать их не желаю. (Уходит).

Сцена V.

Улица.

Донна Кàтэ с корзиной белья, Мерлино *) с корзиной на голове.

Кàтэ.—Эй ты, отнесем-ка вместе белье. Ну-ка, поворачивайся.

Мерлино.—Ишь ты, я ведь работать-то не люблю.

Кàтэ.—В наших местах, хочешь есть, так надо работать.

Мерлино.—А мне больше по праву жулить да просить милостыню.

Кàтэ.—Еще бы; а вот вздумай у нас попрошайничать, так тебя все и в шею: ступай, скажут, работать, плутыга, работать ступай.

Мерлино.—Э, я свое дело знаю. Гляди-ка. (Делает из руки культияпку). Подайте милостыньку бедному калеке. (Изображает увечного). Помогите бедному увечному. (Изображает слепого). Подайте слепенькому Христа ради. (Передвигается на зад и руках). Сжальтесь над бедным каменщиком: упал на постройке, работать больше не могу.

Кàтэ.—Ну, и ловкач же ты, как погляжу я на тебя! Ты откуда?

Мерлино.—Я благородный неаполитанский ладзаронэ.

Кàтэ.—(О, этому я корзины не дам. Это мошенник, того гляди, обокрадет). На, вот тебе два сольди, да и иди себе с Богом.

Мерлино.—Вы меня, значит, больше не желаете?

Кàтэ.—Нет, мне ничего от тебя не надо.

Мерлино.—Чорт бы побрал твоих родителей! чтоб тебе столько прыщей, сколько стежков в этом твоём белье! Чорт бы забрал у тебя и папашу и мамашу со всем твоим родством и племенем.

*) Говорит на неаполитанском наречии.
Гольдони. Сочинения, т. I.

Кàтэ. — А, болтай себе знай, я, все равно, не слушаю.

Мерлино. — Гляди, гляди, тебя спрашивают.

Кàтэ. — Что?

Мерлино. — А, чтоб ты на месте подохла! Зовут тебя.

Кàтэ. — Кто меня зовет?

Мерлино. — Синьора. Вон, вон та синьора.

Кàтэ. — Где? Я не вижу... эта, что ли? (Поворачивается, а Мерлино вытаскивает у нее из корзины рубашку).

Мерлино. — Готово. Эх, ты, дурында-сударыня!

Кàтэ. — Какого чорта ты там городишь, попугай проклятый?

Мерлино. — Чтоб тебя распатронило.

Кàтэ. — Что ты говоришь?

Мерлино. — Не понимаешь?

Кàтэ. — Никак не понимаю.

Мерлино. — А если ты меня не понимаешь никак, То, стало быть, отец твой был рогатый дурак. Чтоб те Небо скверный год подарило, А также тысячу прыщей вашей чести на рыло! (Убегает, припевая и приплясывая).

Кàтэ. — О, будь ты проклят! Хорошо-то я его не расслушала, а только как будто он меня ко всем чертям посылал. Ну, да, что до этого, так и я его от души посылаю туда же. Досадно только вот из-за этой корзины, ну, да как-нибудь ухитрюсь донести и сама.

Сцена VI.

Донна Сгуальда с старьем и донна Кàтэ.

Сгуальда. — Эй, Кàтэ, это ты тут?

Кàтэ. — Я, несу белье. Ну, что ты скажешь об этих госпожах-барынях?

Сгуальда. — Милая моя, и не говори, так во мне и кипит все.

Кàтэ. — Что у тебя тут хорошего?

Сгуальда. — А вот, славная юбочка, да еще плати-

це есть хорошее. Ты, вот, ходишь по домам, не продашь ли кому?

Кàтэ. — Отчего же, можно. А ты не показывала Кекке?

Сгуальда. — Ну, это вещи не по ее носу.

Кàтэ. — Что ты, что ты? Разве ты не видела, как он ее расфуфырил?

Сгуальда. — Да, уж это что и говорить, надо быть таким полоумным, как мой кузен, чтобы столько тратить на дочку.

Кàтэ. — Так ты думаешь, это он тратит? Эх, ты, простофиля!

Сгуальда. — А кто же?

Кàтэ. — Эй! а посаженный-то на что?

Сгуальда. — Кто? синьор Панталонэ?

Кàтэ. — Ну, само собой.

Сгуальда. — Да ведь он ей и пары конфет не купил.

Кàтэ. — Эка! не может же он разорваться на всю свадьбу. Потратился на одно, не хватило на другое.

Сгуальда. — А кузен мой так-таки ничего и не говорит?

Кàтэ. — А что ему говорить-то? Есть,—и ладно.

Сгуальда. — Оно и понятно, ведь, в конце концов, она ему не дочка.

Кàтэ. — Да что ты говоришь? Кекка ему не дочка?

Сгуальда. — Ой, обещаю тебе, как честная женщина, не говорить об этом ни одной душе.

Кàтэ. — Можешь не беспокоиться, буду молчать.

Сгуальда. — Смотри ты! Я ведь никому на свете не говорила, кроме тебя.

Кàтэ. — Мне сказать все можно, ты же знаешь, какая я.

Сгуальда. — Кекка не родная дочь нашему кузену.

Кàтэ. — Ой, что я от тебя слышу! Но тогда, чья же она дочь?

Сгуальда. — Не знаю. Донна Мёнега, земля ей пухом, жена падрона Тони, сказала это по секрету моей матери, а моя мать сказала по секрету мне.

Кàтэ. — Да откуда она взялась-то?

Сгуальда. — А видишь ли. Падрон Тони плавает с своей тартаной. И вот он, будто бы, нашел ее где-то не здесь. Кто говорит, что она незаконная, кто говорит, что она грех падрона Тони, кто говорит, что это ошибочка донны Мёнеги, — всяк по своему.

Катэ. — Стало быть, эту штуку все знают?

Сгуальда. — Ну, не все. Знают только мои знакомые, у которых я бываю по целым дням, ты ведь их знаешь, уж они-то не выдадут.

Катэ. — Но я очень довольна, что ты рассказала мне это.

Сгуальда. — Ой, надо идти. До свиданья. Схожу узнаю, не купит ли Кекка у тебя эти вещи.

Катэ. — Смотри, не навись там на барынь.

Сгуальда. — А ты чтож думаешь, боюсь я их, что ли? Э, со мной, знаешь ли, не разойдешься, потому я знаю все их дыры и прорехи. (Уходит).

Катэ. — Нет, смотрите, пожалуйста, кто бы мог это подумать! Кекка не дочка падрону Тони. А я-то с ней, как с кузиной! Ну, ну, случись только ей распутить со мной язычек, я ей нос-то утру.

Сцена VII.

Портниха Анджолетта *) и Катэ.

Анджолетта. — Эй, синьора Катэ, дорогая, покажите мне, где живет ваша кузина, синьора Кекка.

Катэ. — А вот, девушка, идите все по переулку, как пройдете мост, сейчас на левой руке увидите двор и по правую руку будет вам третья дверь.

Анджолетта. — Вот спасибо.

Катэ. — А вы зачем к Кекке?

Анджолетта. — А я ей несусь платье, сшила ей заново.

Катэ. — А ну, покажите-ка.

Анджолетта. — Посмотрите, какая прелесть.

Катэ. — С золотом, с золотом, мать моя? Этакая дрянь и туда же! С золотом!

Анджолетта. — Вы удивляетесь?

*) По венецианскому произношению Анзолета. Говорит по-венециански.

Катэ. — Да как же не удивляться? А мой-то кузен, дурак, допускает все это!

Анджолетта. — Ну, чтож, дочка ведь

Катэ. — Как бы не так, дочка!

Анджолетта. — Как? разве она ему не дочь?

Катэ. — Ой, только молчите, ради Бога.

Анджолетта. — О, я не из болтливых. Вы же сами знаете, какая я девушка.

Катэ. — Кекка не дочка моему кузену Тони.

Анджолетта. — Да что вы! А чья ж она?

Катэ. — Слушайте... только молчок, смотрите!

Анджолетта. — Не бойтесь, не бойтесь.

Катэ. — Она незаконная.

Анджолетта. — Да что вы говорите!

Катэ. — Это я вам по секрету, потому что знаю, вы девушка разумная...

Сцена VIII.

Носильщик и прежние.

Катэ. — Эй, паренек, окажешь мне услугу за деньги?

Носильщик. — Вам услужу и без денег.

Катэ. — Отнеси-ка мне эту корзину с бельем.

Носильщик. — Охотно.

Катэ. — Пойдем поскорее, а то у меня тут один барин и с кровати не встанет, если я ему не принесу чистую рубашку. (Уходит с носильщиком).

Анджолетта. — Так, значит, Кекка не дочь падрону Тони? Она... *) и Беппо на ней женится, а меня бросил для нее... А я буду работать на... *) и так далее? Да я даже не желаю нести ей и платье-то ее; если хочет, может за ним прислать; пойду лучше отнесу андриен **) барыне. Такая портниха, как я, не слуга подобным особам. (Уходит).

*) Тут актриса дважды делает выразительную паузу, чтобы не произносить неприличного слова, — по-итальянски *bastarda*, — которое обозначает незаконно-рожденную.

**) Особое широкое платье тогдашнего модного фасона, получившего свое название, кажется, от знаменитой парижской актрисы, Адриенны Лекуврер.

Сцена IX.

Комната Беатриче.

Арлекин *), затем Беатриче.

Арлекин. — Эй, кто в доме? Нет никого?

Беатриче. — Кто ты такой?

Арлекин. — Слуга моего барина.

Беатриче. — А твой барин кто такой?

Арлекин. — А он тот, кто посылает меня к вам с поклоном и спрашивает, согласны ли вы.

Беатриче. — На что?

Арлекин. — Сказать вам по секрету, этого я не помню.

Беатриче. — Ловкий же ты слуга.

Арлекин. — Да вы-то согласны, или не согласны?

Беатриче. — Если я не знаю, на что, как же я тебе отвечу?

Арлекин. — А барин ждет ответа.

Беатриче. — Да кто он такой, твой барин?

Арлекин. — Так вы не знаете моего барина?

Беатриче. — Если ты мне скажешь, кто он, тогда я скажу, знаю или нет.

Арлекин. — Да вы его знаете, или не знаете?

Беатриче. — Пока что, не знаю.

Арлекин. — Ну, а раз не знаете, мое вам почтение.

Беатриче. — Куда же ты?

Арлекин. — Ухожу; если вы его не знаете, значит, я ошибся. Целую вашу руку.

Беатриче. — Но послушай. К кому твой барин послал тебя?

Арлекин. — Он меня послал... он меня послал... А вы кто будете?

Беатриче. — Я—Беатриче Ансельми.

Арлекин. — Во-во, как раз, к синьоре... Берегите бельмы **).

Беатриче. — А что ему надо от меня?

Арлекин. — Он велел вам кланяться и спросить, согласны ли вы.

Беатриче. — Да на что согласна-то?

Арлекин. — Вот тебе раз! Разве я могу вмешиваться в дела моего барина?

Беатриче. — (О, ты, несчастье!) Кто твой барин? кто? кто? кто?

Арлекин. — Не кричите, я ведь не глухой. Синьора, да, это он меня послал, и если бы он меня не послал, то вы теперь не посылали бы меня к чорту.

Беатриче. — А чтоб тебе! Ты даже ответить путем не умеешь?

Арлекин. — О, чтоб у вас голова отлетела. Это вы меня не понимаете.

Беатриче. — Пошел вон отсюда, осел этакий!

Арлекин. — Благодарю вас; до приятного свидания.

Беатриче. — Бросают дверь открытой и влезает сюда всякие плуты.

Арлекин. — Вы мне только скажите: согласны вы или не согласны?

Беатриче. — На что?

Арлекин. — Чтобы мой барин зашел к вам засвидетельствовать свое почтение?

Беатриче. — Ах, так, стало быть, твой барин хочет придти ко мне?

Арлекин. — Синьора, да, я вам это докладывал уже десять раз.

Беатриче. — А кто такой твой барин?

Арлекин. — Как! вы не знаете? А вот, погодите, он сам придет, так и узнаете.

Беатриче. — Придет, так, конечно, узнаю.

Арлекин. — Придет и покажет себя, кто он такой, барин мой, Лелио Арденти.

Беатриче. — Ах, так это Лелио Арденти твой барин?

Арлекин. — Ну, и, значит, согласны вы или не согласны?

*) Говорит на „бергамаско“.

**) В подлиннике—„Радиче ди селено“, лунный, селеновый корень. Бессмысленное созвучие это потреб. вало, по-русски, замещения другим.

Беатриче. — Теперь я поняла тебя. Синьор Лелио Арденти хочет сделать мне визит и посылает тебя узнать, согласна ли я принять его. Не так ли?

Арлекин. — Наконец-то постигли. Уж и башка же у вас, скажу я вам.

Беатриче. — Ты, зато, умен необычайно.

Арлекин. — Ну, так знаете его?

Беатриче. — Знаю.

Арлекин. — Согласны?

Беатриче. — Согласна.

Арлекин. — Вы-то согласны, да я-то несогласен *).

Беатриче. — Почему же?

Арлекин. — Потому что вы мне ничего не дали *).

Беатриче. — (Надо отделаться от этого дурака). Вот тебе паоло **), теперь ты доволен?

Арлекин. — Синьора, да. Вы меня ублаговторили, а придет мой барин, — он вас ублаговторит. (Уходит)

Сцена X.

Беатриче.

Вот идол! нашел же себе синьор Лелио слугу, нечего сказать. Впрочем, друг друга стоят. И барин, и слуга, оба дураки и оба прежалкие. Чудачище этот Лелио. Влюблен во всех и каждую, а у самого хотя бы сольдо за душой. Все над ним смеются, а он и не замечает.

Сцена XI.

Анджолетта и Беатриче.

Анджолетта. — С вашего позволения, ваша милость.

Беатриче. — О, Анджолетта, милости просим. Переделали мне андриен?

Анджолетта. — Ваша милость, да. Отпустила не-

*) Тут игра на слове *contento*, которое обозначает и „согласного“, и „довольного“.

**) Монета. Десятая часть скудо (5,376 лиры), немного больше полулиры медзалира).

много под мышками, как вы приказали, и сузила в талии на палец с каждой стороны. Если угодно примерять, я к вашим услугам.

Беатриче. — Не стоит. Если сделано все, как я говорила, значит, будет хорошо.

Анджолетта. — Увидите, что будет, как картинка. (Кладет на столик).

Беатриче. — А это у вас что за сверток?

Анджолетта. — Тут платье для одной девушки. Я было хотела ей отнести, да узнала про нее кое-что такое, что уж не понесу.

Беатриче. — А кто эта девушка?

Анджолетта. — Вы ее не знаете. Это Кеккина, дочь падрона Тони.

Беатриче. — О, я ее знаю. Это невеста Беппо. А почему вы не хотите отнести ей платье?

Анджолетта. — Да так, есть причина... Нет, ничего не буду говорить.

Беатриче. — Полноте, мне вы можете сказать. Я ведь не болтушка.

Анджолетта. — Я знаю, что вы синьора разумная, и, конечно, вам-то я могу довериться, но только, ради Бога, чтобы не узнал больше никто.

Беатриче. — Да уж говорите, не беспокойтесь.

Анджолетта. — Я узнала, что она вовсе не дочка падрону Тони, что она незаконная.

Беатриче. — Нет, правда?

Анджолетта. — Да, уж это я знаю наверно.

Беатриче. — Беппо это знает?

Анджолетта. — Должно быть, не знает. Кабы знал, неужели бы он сделал такую глупость?

Беатриче. — Бедняга! Очевидно, не знает.

Анджолетта. — Какой там... он ведь ухаживал за мной... а из-за нее и меня бросил... Кабы он узнал про нее, какая она, так, может, опять бы ко мне вернулся.

Беатриче. — Хотите, я поговорю с ним?

Анджолетта. — Ой, нет, дорогая барыня, я не хочу, чтоб вышли сплетни. Нет, дорогая, никому ничего не надо говорить.

Беатриче. — Не скажу

Анджолетта. — Если позволите, я пойду к работе.

Беатриче. — Хорошо, располагайте собой, как вам удобнее.

Анджолетта. — Будьте здоровы, ваша милость... (Пожалуй, Беппо-то и впрямь был не прочь от меня, да Кекка его у меня подтибрила). (Уходит).

Беатриче. — Славная эта девушка, и руки у нее золотые.

Сцена XII.

Елеонора и Беатриче.

Елеонора. — Друг мой, к вам можно?

Беатриче. — Пожалуйста, очень рада.

Елеонора. — Что вы скажете о сегодняшних нахалках?

Беатриче. — Да чтож тут говорить? Наглы невестой.

Елеонора. — Мне ужасно жалко эту бедную Кекку и добряка-отца ее.

Беатриче. — Э, да вы не знаете? Кекка совсем не дочь падрону Тони.

Елеонора. — Да ну?

Беатриче. — Уверю вас, нет.

Елеонора. — Кто вам сказал?

Беатриче. — Я знаю это наверно.

Елеонора. — Чья же она дочь?

Беатриче. — А Господь ее знает.

Елеонора. — Ну, и партию же делает Беппо!

Беатриче. — Бедный мальчик! его надули, он ничего не знает.

Елеонора. — Я очень люблю Беппо. Его отец управляет моим именем и поручил его мне, и я вовсе не намерена допустить, чтобы он влетел в такую скверную историю.

Беатриче. — Хотите, пошлем за ним?

Елеонора. — Да, пожалуйста. Лучше предупредить бедняжку.

Беатриче. — Сейчас. Эй, Чеккино!

Сцена XIII.

Чеккино и прежние.

Чеккино. — Синьора, там...

Беатриче. — Ты знаешь Беппо?

Чеккино. — Да, синьора, мы приятели.

Беатриче. — Разыщи его и приведи сюда, нам надо поговорить с ним.

Чеккино. — Слушаю, синьора. Там пришел синьор Лелио Арденти и желает засвидетельствовать вам свое почтение.

Беатриче. — Да, да, проси. (Смеется; Чеккино уходит). Вы знаете синьора Лелио?

Елеонора. — Еще бы не знать? Всеобщее посмешище.

Беатриче. — Влюблен во всех и каждую.

Елеонора. — И помирает с голоду.

Сцена XIV.

Лелио и прежние.

Лелио. — Преклоняюсь пред благороднейшими дамами.

Беатриче. — О, возьмите тоном ниже. Мы не дамы.

Лелио. — Ваши достоинства, синьоры, огромны; огромны ваши достоинства.

Елеонора. — Чтобы быть достойными чего-нибудь, нам следовало бы иметь некоторые качества, вас украшающие, синьор Лелио.

Лелио. — У меня нет никаких, кроме того, что я поклонник красоты, почитатель грации и покорнейший ваш слуга.

Беатриче. — Вы все более и более изысканы.

Лелио (предлагает ей табак в деревянной коробочке). — Не угодно ли вам?

Беатриче. — Ой, эта коробочка вам не подходит.

Лелио. — Эта? Простите меня. Это настоящий бригелла, дерево из Индии, пропитанное особым ма-

слом, которое сохраняет испанский табак свежим и влажным.

Беатриче. — Испанский табак? Попробуем. Ой! Что это за штука?

Лелио. — Табак последней моды. (Елеоноре). Не угодно ли?

Елеонора. — Уж очень сухой.

Лелио. — Поверьте мне, восхитительный. (Нюхает). О, какая прелесть!

Елеонора. — Сколько лет этому табаку?

Лелио (чихает). — Весьма обязан вашей любезности.

Беатриче. — Уж очень плохо сохраняет его ваша бригелла.

Лелио (чихает). — Не беспокойтесь, это от табаку

Елеонора. — Хороший. Заставляет чихать.

Лелио. — Освежает. Для меня, занимающегося умственным трудом, незаменим.

Беатриче. — Вы много работаете?

Лелио. — Круглые сутки. С вашего позволения. (Вытаскивает чистый, но совершенно рваный платок и, отвернувшись, сморкается).

Елеонора (Беатриче). — Вот так фронт!

Беатриче (Елеоноре). — Вот прощальга несчастный!

Лелио. — Побывал я на ярмарке и приобрел себе отличные носовые платки.

Беатриче. — Не лишнее вам было бы запастись уж кстати и перчатками.

Лелио. — Ах, это я вам объясню: я обрезаю пальцы, чтобы удобнее было писать.

Беатриче. — Ах, вы изволите писать в белых перчатках?

Лелио. — О, да, всегда. Я люблю чистоту.

Беатриче. — Но ведь они у вас не белые, а грязные.

Лелио. — Это они слегка зажелтели от рукавичков.

Елеонора. — Вы правы, рукавички у вас тоже вопят: не тронь меня.

Лелио. — Это по последней моде.

Елеонора. — Грязные-то рукавички?

Лелио. — Да, синьора. Да будет вам известно, что теперь в Париже кружевные рукавички нарочно окрашивают в желтый цвет, чтобы, таким образом, они казались всегда новыми.

Елеонора. — Необыкновенно опрятно.

Беатриче. — Это все равно, что чулки цвета мушта *).

Елеонора. — Э, однако, синьор Лелио пристально следит за модами.

Лелио. — Отчасти не лишен хорошего вкуса.

Беатриче. — А это платье на вас тоже по моде?

Лелио. — Да, синьора, это — Париж.

Елеонора. — А парик?

Лелио. — Лондон.

Елеонора. — А ботинки?

Лелио. — Англия.

Елеонора. — А Лондон, по вашему, не в Англии?

Лелио. — О, конечно, нет, синьора.

Елеонора. — А какая же столица в Англии?

Лелио. — Лондра **).

Елеонора. — А Лондон где?

Лелио. — Чуть ли не в Испании.

Беатриче. — Ну, разумеется, в Испании. Молодец синьор Лелио, он все знает.

Лелио. — Да, кое-чему учился.

Елеонора. — А вы где учились?

Лелио. — В Тоскане, где говорят правильной речью ***).

Елеонора. — Вы, значит, крусканец?

*) Свежие виноградные выжимки, муть грязно-серого цвета, с красноватым оттенком.

**) Тут непереводимая игра слов. Лондон, по-итальянски, действительно, Лондра. Но, в первый раз, Лелио называет его настоящим английским именем Лондон, почитая, как затем оказывается, Лондон и Лондру двумя разными городами.

***) Пословица. Начиная с этой реплики и почти до конца сцены диалог происходит в непереводимой игре слов.

Лелио.—Да, синьора, я из Академии делла Круска *).

Беатриче.—А скажите, как пишется полоумный: о у, или два у?

Лелио.—(Насмехаются?) Вот видите ли, синьора. Следует различать мужеский род и женский. Полоумный пишется через о у, а полоумная через четыре у **).

Елеонора (Беатриче).—Туда же, огрызается.

Беатриче.—Многоуважаемый синьор крусканец, по моему, голова у вас не напудрена ***), а обваляна в муке.

Лелио.—Видите ли...

Елеонора.—И не только обваляна в муке, а и поджарена ****).

Лелио.—Однако...

Беатриче.—Поджарена-то, поджарена, да только без масла.

Лелио.—Если без масла...

Елеонора.—Не только без масла, а и без соли *****).

Лелио.—А между тем...

Беатриче.—Просто вы ни рыба, ни мясо, а так что-то вяленое *****).

Лелио.—Да дайте же мне сказать.

Елеонора.—Сухое, сухое, без малейшего сока.

Лелио.—Ах, ты, Господи...

Беатриче.—И сам сухой, и в кошельке у него сухо.

Лелио.—Да позвольте же...

*) Академия делла Круска во Флоренции посвящала свои труды обработке и обереганию в чистоте итальянского языка. Крусканец значит член академии делла Круска, но также (сгусканте)—педаант, бестолковый, человек, голова которого набита отрубями („круска"—отруби).

**) В подлиннике:—А скажите, сколько „ц" пишется в слове „паццо" (сумасшедший дурак).

—..... „Паццо" (муж. р.) пишется через два „ц", но „пацца" (ж. р.) через четыре.

***) В подлиннике: „в голове у вас больше муки, чем отрубей (круска)".

****) „Вы не только набиты мукой, но и поджарены" (фритто). По отношению к главному человеку, „жарким" (фритто) шуточно определяется его мозг.

*****) Пословица.

*****) „Вы не солонина, а сушеное мясо". Соленый (салато), как и в испанском языке салатто, означает также—остроумный, увлекательный, пикантный.

Елеонора.—Только и есть хорошего, что один тупей *).

Лелио.—Я хочу сказать...

Беатриче.—А что вы скажете о его прекрасном личике?

Лелио.—Ради Бога...

Елеонора.—Просто лопнуть от смеха.

Лелио.—(Ах, чтоб вам!) Синьоры...

Беатриче.—А фигура-то!

Елеонора.—А сладкие речи!

Лелио.—Я больше не в силах.

Беатриче.—Какое выражение!

Елеонора.—Какая живость!

Беатриче.—Какая грация!

Елеонора.—Какая развязность!

Лелио.—Чорт бы вас побрал! (Уходит).

Елеонора.—Ха-ха-ха! ушел.

Беатриче. Этаким наглец! Назвать нас полоумными, да еще через четыре у!

Сцена XV.

Беппо и прежние.

Беппо.—Вот я; что прикажете?

Елеонора.—Я вам скажу все в двух словах. Предупреждаю вас для вашего блага, а там уж вам решать. Имейте в виду, что Кеккина не дочь падрону Тони. Она незаконная и недостойна быть вашей женой.

Беппо.—Ой, Боже мой! что я слышу? Кто это вам сказал?

Елеонора.—Больше не расспрашивайте. Примите это к сведению и не губите себя. Друг мой, пойдем пошутиться над синьором Лелио.

Беппо.—Но, ради Бога, дорогая синьора...

Елеонора.—Пока будет с вас; со временем узнаете все. Идем. (Уходит).

*) Тупей—верхняя, надлобная часть парика. („Раскланяйся,—тупеем не кивнут" у Грибоедова в „Горе от ума"). Но „avoir du toupet", по-французски, значит „вести себя нахалом". Елеонора играет этим двойным значением.

Беппо. — Ох, несчастный я! Уж и не знаю, где я и что со мною.

Беатриче. — Э, бросьте вы ее; а хотите непременно жениться, так я подыщу вам достойную невесту. (Уходит).

Сцена XVI.

Беппо.

Бедняжка Кекка! Неужели же мне тебя бросить? Да, но если она не дочка падрона Тони, а дочка... и так далее *), то не могу же я взять ее. Отец нас и в дом-то не пустит, ни меня, ни ее. Что же мне теперь делать? И сам не знаю. Люблю Кекку, и помолвлен с нею, и колечко ей надел, но репутация моя мне тоже дорога. Не знаю, как быть, подумаю, что-нибудь да будет. (Уходит).

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ.

Сцена I.

Комната Кеккины.

Кеккина и Тофоло **).

Кеккина. — Эй, Тофоло, вы где?

Тофоло. — Я тут, синьора, что угодно?

Кеккина. — Вот что, голубчик, сделайте мне одолжение, сходите к портнихе Анджолетте и спросите у нее, что это значит, что она не несет мне моего платья.

Тофоло. — Синьора, слушаю, сейчас схожу. Поздравляю вас, синьора Кекка, с помолвкой.

Кеккина. — Спасибо, голубчик, спасибо.

Тофоло. — Что уж тут поделаешь; это счастье выпало Беппо.

Кеккина. — Милый мой! Он такой хороший парень! И так меня любит!

Тофоло. — Ну, не он один вас любил, были и другие.

Кеккина. — А ну, скажите, кто еще?

*) См. примечание *) на стр. 197.

**) Говорит по-венециански.

Тофоло. — Один из них я.

Кеккина. — Вы?

Тофоло. — Синьора, да; я с мальчиков служу у падрона Тони, всегда во всех его путешествиях был с ним, и никому он так не доверял, как мне, и сколько раз подавал он мне надежду. Ну, да полно, ничего уж тут не поделаешь.

Кеккина. — Виданное ли это дело, чтобы хозяин таряны выдавал свою дочь за матроса?

Тофоло. — А чтож такое матрос? Он каждую минуту сам может сделаться хозяином, а кроме того, дорогая синьора Кекка, я много чего знаю. Никто, кроме меня, не знает секретов падрона Тони. Знаю, как он нажил деньги, да и о вас знаю такое, чего вы и не подозреваете.

Кеккина. — А что же такое вы обо мне знаете?

Тофоло. — Беппо идет; схожу сейчас к портнихе.

Кеккина. — Эй, давайте же поговорим, как следует, я хочу, чтобы вы мне все рассказали.

Тофоло. — Расскажу, расскажу. (Ничего не скажу. И то уж провалился в том, насчет чего всегда держал язык за зубами). (Уходит).

Кеккина. — Вот раздражил во мне любопытство малый этот!

Сцена II.

Беппо и Кеккина.

Кеккина. — Беппо, как ты долго! Зачем тебя звала синьора Елеонора?

Беппо (вздыхает). — Эх!

Кеккина. — Чего ты так вздыхаешь?

Беппо. — Где падрон Тони?

Кеккина. — Кто? ваш тесть?

Беппо. — Он мне еще не тесть.

Кеккина. — Если еще не тесть, так скоро им будет.

Беппо. — Ох, милая Кекка, боюсь, что не будет.

Кеккина. — Ой, что ты говоришь? Мне так в сердце и ударило.

Беппо. — Тебе-то ударило только, а мое уж даже и не бьется.

Кеккина. — Да ну тебя, в чем дело?

Беппо. — Кекка, ты меня вправду любишь?

Кеккина. — Бог ты мой! Ты еще спрашиваешь? Да коли я на все смотрю только твоими глазами.

Беппо. — Ну, так, если любишь, скажи ты мне правду.

Кеккина. — Ни за какие сокровища в мире я не согласилась бы солгать тебе.

Беппо. — Скажи, Кекка, ты, действительно, дочь падрону Тони?

Кеккина. — Что за чертовщину ты городишь? С ума ты спятил? А чья же я еще дочь?

Беппо. — Ты не сердись. Отвечай мне. Где ты родилась?

Кеккина. — На Корфу родилась. Отец, как ты знаешь, всегда был в плавании и иногда брал с собой мою мать; в одно путешествие, она была беременна, вот, и родила меня на Корфу.

Беппо. — Кекка, боюсь я, что это было не так.

Кеккина. — Да почему же? Тебе вбили в голову какую-то чушь.

Беппо. — Мне прямо сказали, что ты не дочь падрону Тони.

Кеккина. — А чья же?

Беппо. — Ох, Господи! Духу у меня не хватает сказать.

Кеккина. — Скажи мне, если любишь.

Беппо. — Говорят... говорят, ты незаконная.

Кеккина (плачет). — Ой, горе мое!

Беппо. — Полно, девушка, не плачь. Доберемся как-нибудь до истины.

Кеккина. — Беппо, дорогой, неужто у тебя хватит сердца бросить меня?

Беппо. — Ах, ты, Господи! не мучь ты меня. Ведь я уж не знаю даже, жив я или нет.

Кеккина. — Да кто же это тебе сказал? Вот увидишь, что все это вранье.

Беппо. — Нет уж, кто мне это сказал, человек верный.

Кеккина. — Дорогой ты мой, скажи мне, кто сказал?

Беппо. — Нет, нет, не могу.

Кеккина. — Если не хочешь, значит, не любишь меня.

Беппо. — Люблю, а сказать не могу.

Кеккина. — Ну, да я и сама знаю, кто.

Беппо. — А ну, кто?

Кеккина. — Просто никто. Раздумал жениться, разлюбил, да сам и придумал.

Беппо. — Нет, как честный человек.

Кеккина. — Ну, так скажи же мне, кто говорил.

Беппо. — Я бы сказал, да боюсь, чтобы не вышло сплетни.

Кеккина. — Не бойся, уж я-то я тебе обещаю, что не выдам.

Беппо. — Обещаешь?

Кеккина. — Да, милый, обещаю тебе.

Беппо. — Это мне сказала синьора Елеонора.

Кеккина. — Да она-то откуда знает? С какой стати она говорит это?

Беппо. — Она это знает наверно, а сказала, желая мне добра.

Кеккина. — (Сейчас же сбегая к синьоре Елеоноре и узнаю, на каком основании она это говорит).

Беппо. — Милая Кекка, я тебя люблю крепко, но сама подумай, что скажут у меня дома, коли я женюсь на девушке, не знающей отца.

Кеккина. — А вот увидишь ты, что все это неправда. Подожди-ка меня, я сейчас вернусь.

Беппо. — Ты куда?

Кеккина. — Только вот сбегая и сейчас же вернусь; ты не уходи.

Беппо. — Эй, но смотри у меня, сплетен не разводь.

Кеккина. — Не беспокойся, пожалуйста. Сбегая по делу и приду сейчас же. (Меня и цепями теперь не удержишь, все равно, убегу к синьоре Елеоноре). (Уходит).

Беппо. — Ох, уж как же мне солоно эта сплетня! Кекку я люблю очень, но и репутация моя мне дорога.

Боюсь, чтобы жена, у которой отец вовсе не ее отец, не народила мне детей, которые будут мне не дети. (Уходит).

Сцена III.

Комната Елеоноры.

Елеонора.

Уж и характерец у этого синьора Лелио! Нищий, а строит из себя барина; невежда, а выдает себя за ученого; урод, а воображает себя красавцем. Ох, сколько таких на свете! Чуть не в каждом обществе есть свое посмешище, а нам, женщинам, только того и надо, чтобы было над кем посмеяться.

Сцена IV.

Арлекин и Елеонора.

Арлекин. — Эй, кто в доме? Кто там? Можно войти? Пожалуйста. Благодарю вас. К вашим услугам.

Елеонора. — Браво, очень мило. Что вам угодно?

Арлекин. — Решительно ничего.

Елеонора. — А зачем же вы пришли сюда?

Арлекин. — А потому что меня послали.

Елеонора. — Кто вас послал?

Арлекин. — Мой барин.

Елеонора. — А кто такой ваш барин?

Арлекин. — Вот так славно! И вы не знаете моего барина?

Елеонора. — Может быть, и знаю.

Арлекин. — Ну, увидите, так узнаете.

Елеонора. — А где же я его увижу?

Арлекин. — Где пожелаете.

Елеонора. — Да мне до него дела нет.

Арлекин. — И мне тоже.

Елеонора. — А ему-то что надо от меня?

Арлекин. — А я почем знаю?

Елеонора. — Да кто такой ваш барин?

Арлекин. — Да вы-то его знаете или не знаете?

Елеонора. — А как его зовут?

Арлекин. — Он мне не говорил, чтобы я называл его имя.

Елеонора. — А что же он вам сказал?

Арлекин. — Что он хочет придти к вам с визитом.

Елеонора. — Так скажите же мне, кто он такой.

Арлекин. — Простите меня, но я о бариновых делах не докладчик.

Елеонора. — Что же он, разбойник, что ли?

Арлекин. — Разбойник! Удивляюсь я вам. Синьор Лелио Арденти благородный господин, немного разоренный, но все же хоть куда.

Елеонора. — Значит, ваш барин синьор Лелио Арденти?

Арлекин. — Вот и извольте радоваться! Сами знаете, а меня спрашиваете?

Елеонора. — И он собирается ко мне?

Арлекин. — Не ко мне, а к вашей милости.

Елеонора. — Чудесно, а когда?

Арлекин. — А вот узнаю у него, тогда и вам скажу.

Елеонора. — Ну, ладно, просто скажите ему, что он может придти, когда хочет. (Подурачимся еще разок).

Арлекин. — Прикажете еще что-нибудь?

Елеонора. — Мне ничего не надо.

Арлекин. — Скажите-ка: а знаете вы синьору Бергиге бельмы?

Елеонора. — Что ты городишь? Ничего не понимаю.

Арлекин. — Ну, эту даму женского пола, которая одевается женщиной?

Елеонора. — Ты просто дурак.

Арлекин. — Так вот, к вашему сведению, она мне дала паоло.

Елеонора. — За что?

Арлекин. — За то, что она знает моего барина.

Елеонора. — (Бедняга, вероятно, такой же нищий, как и его барин). На, вот тебе паоло.

Арлекин. — Да помянут вас небеса в тихих молитвах своих и да сохранят они вам жизнь до последнего вашего издыхания. (Уходит).

Елеонора. — Ну, и спелись же эти барин со слугою! Во время я послала за моей милой Беатриче: по крайней мере, еще раз вдоволь похочоchem.

Сцена V.

Кеккина и Елеонора.

Кеккина. — С вашего разрешения, можно войти?

Елеонора. — О, Кеккина, это вы? Вот чудеса!

Кеккина. — Ваша милость, я пришла к вам просить о большом одолжении.

Елеонора. — Говорите, все, что могу, сделаю.

Кеккина. — Я хотела бы, чтобы вы удостоили сказать, от кого вы узнали, будто я не дочь падрона Тони?

Елеонора. — А кто вам сказал, что мне это известно?

Кеккина. — Мне сказал Бешпо.

Елеонора. — (Вот болтун!). Ну... я ничего не знаю.

Кеккина. — Стало быть, это неправда, будто вы сказали?

Елеонора. — Нет, я говорила.

Кеккина. — Но от кого же вы это слышали?

Елеонора. — Я уж не помню.

Кеккина. — Ваша милость, а что если из-за этой басни Бешпо меня бросит?

Елеонора. — Ну, вот что, чтобы показать вам, что я говорила не зря, я скажу вам, от кого я это слышала, но только смотрите, не болтайте.

Кеккина. — О, не беспокойтесь, уж я-то не скажу.

Елеонора. — Мне сказала это синьора Беатриче.

Кеккина. — Мне этого довольно. Благодарю вас, ваша милость.

Елеонора. — Куда вы?

Кеккина. — Я домой.

Елеонора. — А это правда, что о вас говорят?

Кеккина. — Ничего подобного, все враки, мы это все выведем на свежую воду. Будьте здоровы.

Елеонора. — Смотрите же только, не разводите сплетен.

Кеккина. — О, нет, будьте покойны

Елеонора. — Я уж и раскаиваюсь, что впуталась в эту историю.

Сцена VI.

Беатриче и прежние.

Кеккина. — (А, вот как раз и она). Ваша милость!

Беатриче. — Кеккина, здравствуйте.

Кеккина. — Скажите мне, дорогая барыня, на каком основании вы говорите, будто я не дочка падрону Тони?

Беатриче. — (Ах, сплетница, рассказала таки!).

Кеккина. — Скажите же мне, скажите, как вы могли говорить такое?

Беатриче. — Мне сказала Анджоветта, портниха.

Кеккина. — Ах, она мельница! Так это Анджоветта? Говорить подобное про девушку, как я? До свиданья, барыни. (Уходит).

Сцена VII.

Елеонора и Беатриче.

Беатриче. — Друг мой, вы все рассказали?

Елеонора. — Я? И не думала.

Беатриче. — А как же она узнала?

Елеонора. — Ей Богу, не знаю. Я никогда не сплетничаю. Должно быть, вы кому-нибудь сказали.

Беатриче. — Я! Да я ни с кем и не разговариваю.

Елеонора. — Ну, да бросим об этих пустяках. Сейчас должен придти ко мне синьор Лелио, и так как вы меня угостили у себя забавной сценой, то и я хочу отплатить вам тем же.

Беатриче. — Вот он. Давайте разыграем неприступных.

Елеонора. — Да, да, как будто мы рассердились. Сядем. (Садятся).

Сцена VIII.

Лелио и прежние.

Лелио. — Разрешите повергнуть к ногам вашим мое всенижайшее почтение? (Обе только кивают ему головами, ни слова не говоря). (Гневаются). Простите меня, синьоры, если я в тот раз ушел от вас в некотором раздражении.

Елеонора (показывает Беатриче свои рукавички). — Взгляните, какая вышивка. Нравится вам?

Беатриче (Елеоноре). — Да, очень хорошая работа.

Лелио. — Молю вас...

Беатриче (Елеоноре). — А сколько вы заплатили?

Елеонора (так же). — Пустяки. Два цехина *).

Лелио. — Синьоры...

Беатриче. — Как бы и мне получить такие же?

Елеонора. — Я поговорю с белошвейкой.

Лелио. — Ради Бога, синьора Елеонора...

Беатриче. — Как вам нравится моя накладка? Идет мне?

Елеонора. — Очень. Я именно хотела спросить вас, прежняя это или новая?

Беатриче. — Ну, разве вы не видите? Конечно, новая.

Лелио. — Одно только слово, прошу вас.

Елеонора. — А мою вы видели?

Беатриче. — Это которая была на прошлой неделе?

Елеонора. — Нет, которую я выписала из Милана.

Беатриче. — О, нет, этой я еще не видала.

Елеонора. — Хотите взглянуть? —

Лелио. — Синьоры, не собака же я, в самом деле.

Беатриче. — О, да, с удовольствием.

Лелио. — За осла вы меня почитаете, что ли?

Елеонора. — Так, вот, пойдете, я покажу вам.

Лелио. — Как! вы меня бросаете одного?

Елеонора. — Увидите, что вам понравится.

Беатриче. — Идем, идем скорее.

Лелио. — Синьора Беатриче! (Беатриче делает ему реверанс и уходит). Синьора Елеонора! (Елеонора делает то же и уходит).

Сцена IX.

Лелио.

Вот как со мной обходятся? Смеются надо мной? А впрочем... они правы. Я-то дурак, только сейчас сообразил. Просто-напросто они обе влюблены в меня. Ревнуют друг к другу, а я вечно прихожу, когда они вместе. Надо будет навещать их по одиночке и тогда, я уверен, обе будут изнывать по мне. И вечно это так со мною. Все женщины отталкивают меня из-за этой своей распроданной ревности. (Уходит).

Сцена X.

Улица.

Кеккина, затем Тофоло.

Кеккина. — Только пусть придет эта гадина портниха, уж я ее заставлю отказаться от своих слов. Теперь я все понимаю: она разводила любовь с Бенно, Бенно ее бросил, так вот она, в отместку, и пустила эти прелестные басни.

Тофоло. — О, да вы тут, синьора Кекка? Портнихасию минуточку придет к вам.

Кеккина. — А где она?

Тофоло. — Да вон тут в переулке *), сейчас идет. Насилу сдвинул ее. Не хотела идти.

Кеккина. — Злодейка! Совесть-то нечиста, видно.

Тофоло. — Вот она.

*) Венецианская и впоследствии римская золотая монета, стоимостью около 4 1/2 руб., ходовая на всем Востоке в продолжение почти шести веков (с конца XIII по XIX).

*) Канале. Так в Венеции называются улочки, образовавшиеся из засыпанных каналов. „Кале“ — сокращенное „канале“.

Кеккина. — Ну, ступайте себе домой, я скоро вернусь.

Тофоло. — (И чего мне эта девушка так полюбилась! Знаю все, а так бы вот и женился на ней!) (Уходит).

Кеккина. — Сил нет, до чего меня в жар ударяет, но мы ведь на улице, надо сдержаться.

Сцена XI.

Анджолетта и Кеккина.

Анджолетта. — Дорогая синьора, простите меня, что я задержалась. Но у меня столько было работы, просто отойти не могла, и потом, вот видите, палец себе уколола, не могу работать.

Кеккина. — Было бы лучше, если бы вы себе язык укололи.

Анджолетта. — Ой, что это вы, как выражаетесь, синьора?

Кеккина. — Скажите-ка мне, синьора сплетница, это вы распустили слух, будто я не дочь моего отца?

Анджолетта. — Я врать не стану. Я говорила.

Кеккина. — А как же вы могли болтать такое?

Анджолетта. — Мне сказала синьора Катэ, прачка.

Кеккина. — Синьора Катэ, прачка?

Анджолетта. — Вот именно, она.

Кеккина. — О, она тут, кстати, и живет. Сейчас я все узнаю.

Анджолетта. — Прощайте, синьора. Я до сплетен не охотница.

Кеккина. — Погодите, куда же вы?

Анджолетта. — Я домой. Если отите получить ваше платье, можете прислать за ним. (Уходит).

Кеккина. — Погодите, слушайте!.. А ну его, это платье! Лучше поговорю с кузиной Катэ. Эй, кто там есть в доме? (Стучит в дверь).

Сцена XII.

Катэ и Кеккина.

Катэ. — Э, да это ты, кузина?

Кеккина. — Да, я.

Катэ. — Тебе ничего не надо?

Кеккина. — Напротив, синьора, очень даже надо.

Катэ. — Да ты чего? никак белены обелась?

Кеккина. — Скажи-ка ты мне, госпожа кузина, ты с чего это про меня рассказываешь, будто я не дочь твоего кузена Тони?

Катэ. — Ничего я не говорила.

Кеккина. — Нет, говорила.

Катэ. — А ну, кому я говорила?

Кеккина. — Портнихе Анджолетте.

Катэ. — (Этакая же трещотка!) *) Слушай, Кекка, я не отказываюсь, что говорила, но только выдумала это не я.

Кеккина. — Если не ты выдумала, стало быть, знаешь, кто сказал.

Катэ. — Мне-то Сгуальда сказала.

Кеккина. — Сгуальда? Ну, теперь я на лицо; давай-ка, послушаем, откуда выползла эта сплетня.

Катэ. — Э, нет, я до сплетен не охотница. (Уходит в дом).

Кеккина (стучит). — Сгуальда!

Сцена XIII.

Сгуальда и Кеккина.

Сгуальда. — Кто меня зовет?

Кеккина. — Это я, синьора, я.

Сгуальда. — Что там такое? Чего тебе?

Кеккина. — Это вы, милая синьора, распускаете про меня, будто я не дочь вашего кузена?

Сгуальда. — Что! Кто это тебе сказал?

*) В подлиннике грубое.

Кеккина. — Донна Кàтэ, которой вы это ляпнули *).

Сгуальда. — Я, милая сестрица, неправды не ляпаю; если я так сказала, значит, так оно и есть.

Кеккина. — Как же вы могли так говорить?

Сгуальда. — Сказала, потому что то лицо, от кого я слышала, знало это наверно.

Кеккина. — О, я должна знать, кто вам сказал, а тот, кто сказал, обязан будет подтвердить мне это.

Сгуальда. — Мне рассказала моя мать.

Кеккина. — О, я хочу, чтоб она мне сказала... Поймай, да ведь она уже два года, как померла?

Сгуальда. — Да уж, от нее, конечно, больше не узнаешь.

Кеккина. — На каком же основании она говорила вам подобные вещи? В чем дело? скажите мне, я хочу знать всю правду.

Сгуальда. — Ой, мне-то какое дело? У кого свербит, тот пусть и чешется **). А я сплетен разводить не желаю. (Уходит в дом)

Сцена XIV.

Кеккина.

Вот тебе! Бегала, бегала и ничего не выбегала. Теперь распустили эту скверную сплетню по всему свету, а откуда она взялась, неизвестно. Тофоло как будто намекнул на что-то... Должно быть, он что-нибудь да знает. Ну, ладно, пойду-ка я к отцу и расскажу ему про эту прелесть, а уж он мне все скажет. Ох, я несчастная! а коли он и вправду мне не отец? Это-то еще полбеды. А вот будет ужасно, если Беппо не захочет быть моим мужем. Но зачем, собственно, ему бросать меня? Неужели только потому, что у меня нет отца, он не может на мне жениться? За-что же так? Если мать моя дала маху, ведь я-то в том не виновата. (Уходит).

*) В подлиннике гораздо грубее.

**) Пословица.

Сцена XV.

Беатриче, Елеонора, затем Анджелитта.

Беатриче. — Бедный Лелио совсем разбился.

Елеонора. — То-есть ничего я так не люблю, как дразнить его.

Беатриче. — Надо его однажды погладить, а четыре раза высечь.

Анджелитта (Беатриче). — Хорошую вы мне услугу оказали, ваша милость, сказавши Кекке, будто это от меня идет, что она не дочка падрону Тони!

Беатриче. — Надо же мне было пред ней оправдаться.

Анджелитта. — Очень хорошо! А потом еще про нас говорят, будто мы сплетницы. А по моему, и барыни молчать не горазды.

Елеонора. — Да что за беда? Что вы, Кекки, что ли, испугались?

Анджелитта. — Никого я не испугалась, а только я, как бедная девушка, не желаю мешаться в сплетни.

Сцена XVI.

Кàтэ в окне и прежние.

Кàтэ. — Синьора Анджелитта, покорно вас благодарю. Так сразу и побежали всем благовестить, что я вам сказала про кузину Кекку.

Анджелитта. — Никому я не говорила, кроме этой барыни.

Кàтэ. — Ладно уж, пустомеля!

Анджелитта. — Это я-то пустомеля?

Сцена XVII.

Сгуальда в окне и прежние.

Сгуальда. — Эй, ты, Кàтэ! Ну, и тараторка же ты!

Кàтэ. — Я? Это еще почему?

Сгуальда. — Все так-таки и выложила про кузину Кекку, а?

Кàтэ. — Я только одной Анджелилле и доверилась, а это уже она, болтушка, доложила по секрету всему свету.

Анджолетта. — Я никому, кроме синьоры Беатриче, не рассказывала, это она раззвонила в колокол.

Беатриче. — А я сообщила только синьоре Елеоноре.

Елеонора. — А я только одному Бешпо.

Сгуальда. — Ладно, все вы сплетницы вышли.

Катэ. — Что? Я, знаешь, какая женщина? Нет, ты говори да оглядывайся. Это они все сплетницы, а вовсе не я.

Анджолетта. — Это меня-то сплетницей обзывают, такую-то хорошую девушку?

Беатриче. — Ах, дерзкие, да вы, кажется, вздумали держаться с нами совсем за панибрата?

Елеонора. — Вот наглые, вот нахалки!

Сгуальда. — Нахалки? Нет, это вы сами, ни село, ни пало, мне локтями в нос лезете.

Катэ. — Хотя вы и здоровы лаяться, но только меня, знаете, вам этим не запугать.

Беатриче (Анджолетте). — Видите, все из-за вас.

Елеонора (Анджолетте). — Видите, какая вы переносица.

Анджолетта. — Удивляюсь я вам. Я девушка почестнее вас.

Сгуальда. — Отвечай, отвечай, не робей.

Катэ. — Сорви с нее чепец.

Беатриче. — Пойдем отсюда, неприлично нам ругаться с такими скверными бабами. Вот возьму да и прикажу исполосовать им морды *).

Сгуальда. — Попробуй!

Катэ. — Полента горячая!

Сцена XVIII.

Панталонэ и Тони, слышавшие все, и прежние.

Панталонэ. — Что тут такое, госпожи? Сражение?

Тони. — Что это за сплетни?

*) Беатриче намекает на „суреджо“ — обычай метить поранением в лицо (обыкновенно, бритвою) женщину, которой хотят отомстить позором, за оскорбление (между женщинами) или, того чаще, за измену (между женщиной и женщиной). Равносильно русскому обычаю мазать ворота дегтем.

Елеонора. — Все из-за этой вашей прибудной дочки. (Уходит в сопровождении своего служителя).

Тони. — Ой-ой!

Беатриче. — Да, всему причиной эта ваша незаконная. (Уходит в сопровождении своего служителя).

Тони. — Еще того лучше!

Анджолетта (Тони). — Будь она проклята, ваша пригульная. (Уходит).

Тони. — Здорово!

Катэ. — Эй, кузен, обнимайтесь с вашей лошаичкой *).

Сгуальда. — Эй, кузен, меня к себе в дом больше не ждите, боюсь, как бы лошаичка меня не лягнула. (Уходит).

Сцена XIX.

Падрон Тони и Панталонэ.

Тони. — Меня точно обухом хватили.

Панталонэ. — Вы что, синьор Тони?

Тони. — Я себя не помню.

Панталонэ. — Это о вашей дочке?

Тони. — Синьор, да, о моей дочке.

Панталонэ. — Да она что же, не дочка вам что ли?

Тони. — Ах, я горемычный!

Панталонэ. — Да вы мне расскажите откровенно.

Тони. — Пойдемте, я вам все скажу.

Панталонэ. — Любопытно, в чем дело.

Тони. — Вот чортовы бабищи!

Панталонэ. — Да ну их, скажите мне-то хоть что-нибудь.

Тони. — А что я вам скажу?

Панталонэ. — Да это ваша дочка или не ваша?

Тони. — Не моя это дочка. (Уходит).

Панталонэ. — Эй, куда же вы? Нет, да он просто с ума сошел. (Уходит).

*) Muleta (мулица), помесь лошади с ослом.

Сцена XX.

Вид на канал с лодками.

Из подплывшей лодки выходят Саламина, Муза, Пандуро и Мокколо.

Саламина. — Ну, вот, друзья, мы и в нашей дорогой Венеции. Двадцать лет я ее не видал, двадцать лет вздыхал по ней. Хотя я и не здесь родился, но в Венеции я сделал себе состояние и никогда не мог оторвать от нее сердца, она мне дороже моей настоящей родины. В тяжелой моей неволе меня мучили две вещи. Одна — разлука с дорогим мне городом; другая — потеря моей единственной дочери. Небо, даровавшее мне свободу, дало мне увидеть снова Венецию; кто знает, не даст ли оно мне счастья найти мою дочь? Муза, поди-ка сюда. Ты бывал когда-нибудь в Венеции?

Муза *). — Сколки раз бывала, музалин таргавала **).

Саламина. — Тогда ты был, значит, купцом, а теперь стал слугою.

Муза. — Рада служит на дарагая хазаина Саламина.

Саламина. — Теперь уж я больше не Саламина. Это я в Турции переменял имя, чтобы облегчить себе выкуп. Теперь я Оттавио Аретузи, римский купец, много лет тому назад основавший свою торговлю в Венеции. Братцы, кто из вас знает некоего падрона Тони Фонго?

Пандуро. — Я знаю. Я с ним плавал по Леванту и даже помню, что на Корфу ему передали девочку и шкапулку с деньгами, чтобы он доставил все в Венецию.

Саламина. — А что он с ней сделал?

Пандуро. — Привез ее в Венецию.

Саламина. — А затем?

Пандуро. — А больше я ничего не знаю. Я потом ушел на английском судне и уж больше его не видал.

Саламина. — Никто из вас не знает, где он живет?

*) Говоря по-итальянски, Муза все глаголы ставит в неопределенном наклонении и почти все слова кончает на „та“. В переводе пришлось прибегнуть к употреблению русско-армянского акцента.

**) См. примечание на стр. 184.

Мокколо. — Я знаю.

Саламина. — Да? Отлично. Скажи мне, где это?

Мокколо. — Совсем недалеко отсюда.

Саламина. — Ты взялся бы разыскать его?

Мокколо. — Да, синьор, я найду его.

Саламина. — Поди же, постарайся его разыскать, а я тебя подожду здесь, в остерии.

Мокколо. — Сейчас иду. (Уходит).

Саламина. — А вы, коли кому надо куда, идите себе.

Пандуро. — Я пойду посмотреть, не найду ли свою прежнюю возлюбленную.

Саламина. — Вырвались из неволи, так уж и любовь на уме?

Пандуро. — Хочу наверстать потерянное время. (Уходит).

Саламина. — От пороков никогда не отделаешься. Дал бы только Бог мне найти дочку! За деньгами я не стою, дорога мне моя милая дочка.

Сцена XXI.

Сгуальда и прежние.

Сгуальда. — Смотрите, пожалуйста! Эти барыни вообразили застращать меня! Я, милые мои, родилась в карнавал *) и страшных харь не боюсь.

Саламина. — (Вон женщина вышла из дома, спроси-ка я ее, не знает ли она падрона Тони).

Сгуальда. — (Ой, что же это за усач такой?).

Саламина. — Здравствуй, молодушка.

Сгуальда. — Здравствуй, господин.

Саламина. — Скажите-ка мне...

Сгуальда. — Не угодно ли вам будет подальше от меня: мне и отсюда слышно.

Саламина. — Я не собираюсь вас оскорбить. Скажите мне, знаете ли вы некоего падрона Тони Фонго?

*) Когда по улицам ходят ряжеными и в масках.
Гольдони. Сочинения, т. I.

Сгуальда. — Знаю ли? Да ведь это же мой кузен.

Саламина. — А, тем лучше. Он сейчас в Венеции?

Сгуальда. — Синьор, да, он в Венеции.

Саламина. — Скажите мне, пожалуйста. У него в доме есть девушка?

Сгуальда. — Синьор, да, есть девушка, которая считается его дочерью, только она ему не дочь.

Саламина. — (Благодарю тебя, о Небо, дочь моя здесь). А известно, чья она дочь?

Сгуальда. — Нет, никто не знает. Падрон Тони выдает ее за свою.

Саламина. — (О, какая радость!). А скажите, что она хороша собою, умна, скромна, воспитана?

Сгуальда. — Уж не ваша ли это дочка, синьор?

Саламина. — Не знаю, право... Расскажите мне о ней.

Сгуальда. — Очень жаль, что могу сообщить вам мало хорошего.

Саламина. — Почему же так?

Сгуальда. — Я женщина прямая и всегда говорю правду. Так и знайте, синьор, что она невеста одного парня, сына управляющего, но к ней ходит тут один, будто бы посаженный отец ее, так все об этом только и говорят; прямо вам скажу, мне стыдно признаться, что она моя родственница.

Саламина. — (О, Боже мой! Что я слышу!).

Сгуальда. — Она очень чванится своим положением, а уж что насчет языка, так такой другой сплетницы и не сыскать.

Саламина. — (О, дочь моя, лучше бы мне тебя навсегда потерять, чем найти такую!).

Сгуальда. — Право же, синьор, если только это ваша дочка, мне очень неприятно, но молчать я не могу, должна сказать правду.

Саламина. — Нет, это не моя дочь. (Она не заслуживает этого).

Сгуальда. — Если и не ваша, так, все же, я вижу, вы знаете, чья она.

Саламина. — Да, знаю. (Показывает на Музу). Она вот его дочка.

Сгуальда. — Это не тот ли, который торговал маслинами?

Муза. — Ты мэнэ знаишь?

Сгуальда *). — Да, я тэбэ знаишь.

Саламина. — (Несчастный ты, злополучный Оттавио! Но тот, кто так дурно воспитал ее, даст мне ответ за это). (Уходит).

Муза. — Ты мэнэ знаишь?

Сгуальда. — Я же тебе сказала, что знаю.

Муза. — Эсли ты мэнэ знаишь, я к тэбэ буду приходить, когда ты будэш варить. (Уходит).

Сгуальда. — Болячка тебя задави. Ох, что я только узнала! Кекка—дочка Музолина! Ну, постой же. Эй, Кàтэ!

Сцена XXII.

Кàтэ выходит из дома и Сгуальда.

Кàтэ. — Что такое?

Сгуальда. — Ты ничего не знаешь?

Кàтэ. — А что такое?

Сгуальда. — Знаешь ты, чья дочка Кекка?

Кàтэ. — Ну, чья?

* Сгуальда. — Этого армянина, который торговал мочеными маслинами.

Кàтэ. — Да что ты говоришь? Да как это ты узнала?

Сгуальда. — Я только что говорила с ее отцом.

Кàтэ. — С армянином?

Сгуальда. — Ну, да, с армянином.

Кàтэ. — Вот так штука!

Сгуальда. — Постой же ты, постой.

Кàтэ. — Куда ты?

*) В подлиннике Сгуальда и позже Панталонэ в разговорах с Музой подделываются под его акцент.

Сгуальда. — А вот, накину плащ, да пойду рассказать эту прекрасную историю всем моим приятелям. (Уходит в дом).

Кåtэ. — Ну и, правда же, прелесть, что такое.

Сцена XXIII.

Анджолетта и Кåtэ.

Кåtэ. — Эй, Анджолетта, вы еще не знаете? Открылось, кто отец Кеккины.

Анджолетта. — Ну, кто же?

Кåtэ. — Тот, который торгует мочеными маслинами.

Анджолетта. — Да полно вам!

Кåtэ. — Уверю вас, как честная женщина.

Сцена XXIV.

Сгуальда в плаще и прежние.

Анджолетта. — А вы знаете, донна Сгуальда, чья дочка Кекка?

Сгуальда. — Эк хватилась! Раньше всех знала.

Кåtэ. — Подожди-ка, я накину платочек и пойду с тобой. (Идет в дом и возвращается).

Анджолетта. — И вы это наверно знаете?

Сгуальда. — Да коли я сама разговаривала с ее отцом!

Анджолетта. — Ну, уж теперь мы посмеемся.

Кåtэ. — Эй, я готова, идем.

Анджолетта. — И я с вами.

Сгуальда. — Конечно, хоть больше шуму надеваем.

Кåtэ. — Вот так синьора Кекка у нас!

Все три. — Мазулин! мазулин! (Подражают крику продавца маслин. Уходят).

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ.

Сцена I.

Комната Кеккины.

Панталонэ, Кеккина и Беппо.

Панталонэ. — Ну, дети мои, успокойтесь и да будет вам известно, что ничего дурного нет. Падрон Тони рассказал мне все. На Корфу ему поручили трехлетнюю дочку одного купца и попросили доставить ее в Венецию. Он взял ее и, за время путешествия, до такой степени привязался к этой крошке *), что уж и не знал, как только он с ней расстанется. Между тем, пришло известие, что ее отец, на пути в Морею, захвачен в неволю, и вот тогда падрон Тони, с согласия жены своей, оставил у себя девочку; а так как он пробыл несколько лет на Леванте, то и говорил затем всем в Венеции, что это его дочка.

Кеккина (Беппо). — Ну, синьор, будете вы еще говорить, что я незаконная?

Беппо. — Я ничего не говорю, только ведь известно еще, кто твой отец.

Панталонэ. — Так я же вам говорю, что она дочь человека приличного, хорошего купца, имевшего несчастье попасть в неволю, но господина вполне порядочного, — мало вам этого? Уж поверьте мне, ведь я ваш посаженный отец.

Беппо. — Синьор, да, я вам верю и так я люблю Кекку, что на немногом помирюсь, лишь бы только мне как-нибудь сохранить свое доброе имя.

Панталонэ. — Ну, вот, продолжайте любить друг друга и бросьте унывать.

Беппо (подходит). — Дорогая ты моя, милая Кеккина.

Кеккина (сердито). — Пошел, пошел вон, я незаконная.

Панталонэ. — Видите, вы ее рассердили.

) В подлиннике „длюбился в эти милые корни (raise-radici), подразумевается — оплетшиеся вокруг его сердца“.

Беппо. — Ну, полно, не мучь меня. Ты же знаешь, что я тебя люблю.

Кеккина. — Кабы любил, так не сказал бы, что хочешь меня бросить.

Панталонэ. — Слышите? А ведь она права.

Беппо. — Будь проклят тот, кто этому причиной.

Панталонэ. — Причина сплетни. Ну, да ладно, что было, то прошло. Бросим об этом думать и поминать не станем. (Беппо). Подите-ка сюда, дайте мне руку.

Беппо. — С удовольствием, посаженный.

Панталонэ. — И вы, дочка, давайте сюда.

Кеккина. — А я нет.

Панталонэ. — Это почему же?

Кеккина. — Потому что я лошач...

Панталонэ. — Молчать, не надо этих гадких слов. Дайте мне руку.

Кеккина. — Ничего я вам не дам.

Панталонэ. — Ну же, не заставляйте себя просить.

Кеккина. — Говорят вам, нет.

Панталонэ. — Послушайте, не будьте упрямы, а то как бы он и впрямь не сказал, что вы лошач....

Кеккина. — Вот вам, вот моя рука.

Панталонэ. — Вот умница! вот это так! Ну, дорогие мои жених и невеста, возьмитесь за руки и мир.

Кеккина (капризно Беппо). — Пес, разбойник!

Беппо. — Нет, жизнь моя.

Кеккина. — Хотел меня бросить!

Беппо. — Нет, сердечко мое.

Панталонэ. — Эй вы, плуты, меня зависть берет, глядя на вас *).

Беппо. — Посаженный, а когда же свадьба?

Панталонэ. — Падрон Тони сказал, дней через десять, двенадцать.

Беппо. — Ох! Через десять, двенадцать дней!

Панталонэ. — А что, по вашему, слишком скоро?

Кеккина. — По моему, можно было бы и завтра или послезавтра.

*) В подлиннике „у меня слюнки текут“.

Беппо. — Ох! Завтра или послезавтра!

Панталонэ (Беппо). — На все надо время, не правда ли?

Беппо. — А нельзя ли сегодня вечером?

Панталонэ. — Ах, вы плуты! ах, вы негодники! кабы был тут падрон Тони, уж я бы уговорил его устроить это. Однако, мне надо уходить.

Беппо. — Вы идите себе.

Панталонэ. — Как это идите? А вы чтож, тут останетесь?

Кеккина. — Разве он не жених мой?

Панталонэ. — О, нет, жениха с невестой вдвоем я не оставлю. Падрона Тони вызвал какой-то приезжий и он оставил меня постеречь девушку, так я вовсе не желаю... ну, да ладно! Беппо, пойдем-ка.

Беппо. — Сделаю, как прикажете, посаженный.

Кеккина. — Смотрите-ка, что он делает! Уводит его прочь от меня.

Панталонэ. — Милая дочка, потерпи. Когда он станет твоим мужем, так будет с тобой, сколько захочешь.

Кеккина. — Да что, это так трудно, что ли, сделать его моим мужем?

Панталонэ. — Да, уж ладно, если можно будет, постараюсь, чтобы свадьба была сегодня вечером.

Беппо. — Что у нас только за посаженный!

Кеккина. — Ах, если бы Бог дал, посаженный!

Беппо. — Благослови вас Бог, посаженный!

Кеккина. — Дорогой наш посаженный!

Панталонэ. — Ну, пойдем уж, пойдем, а то вы меня совсем засажали *).

Беппо. — Прощай, жизнь моя.

Кеккина. — Приходи скорее, миленок.

Беппо. — Пойдемте уж, посаженный.

Кеккина. — Ах, еслиб Бог дал, посаженный!

Беппо. — Милый наш посаженный!

Кеккина. — Драгоценный посаженный!

*) В подлиннике игра слов на „компаре“ (нум. танец сват, шафер, посаженный отец) и „компарире“ (являться, выступать, отличаться).

Панталонэ. — Никогда больше меня не посадят, никогда не посадят. (Уходит с Беппо).

Кеккина. — Хорошо, что вся правда-истина раскрылась. Каких ведь сплетен навели эти бабы! А я, злополучная, так вот и угодила в самую гущу.

Сцена II.

Падрон Тони и Кеккина.

Тони. — Кеккина, ходи веселее.

Кеккина. — Да, уж я все знаю. Синьор Панталонэ рассказал.

Тони. — Сказал он вам, что я не ваш отец?

Кеккина. — Синьор, да, он говорил.

Тони. — А я скажу вам еще, что ваш отец прибыл в Венецию.

Кеккина. — Как я рада. Вы его видели? Говорили с ним?

Тони. — Не видел еще и не говорил. Он послал за мною, но только я его уже не застал. Один матрос сообщил мне, что он тут и что я его скоро увижу. Я зашел порадовать вас этою вестью.

Кеккина. — Вот уж могу сказать, сегодня счастливый для меня день. Во-первых, отца своего увижу, а затем скоро и свадьба наша с Беппо.

Тони. — Уж не знаю; может, так, а может, и нет.

Кеккина. — Вот тебе раз!.. да ведь мы же помолвлены!

Тони. — Пока я заменял вам отца, я мог делать то, что находил для вас нужным; ну, а теперь приехал ваш настоящий отец, его вам и слушаться.

Кеккина. — А вдруг он не согласится, чтобы я вышла за Беппо?

Тони. — Придется от него отказаться.

Кеккина. — Ой, горе какое! А как вы думаете, может он не согласиться?

Тони. — Кто ж его знает? Может, он захочет взять вам мужа познатнее.

Кеккина. — Папенька... слушайте, вы. все равно, останетесь для меня отцом.

Тони. — А я вас всегда буду любить, как дочь.

Кеккина. — Папенька, коли любите, сделайте мне одно одолжение.

Тони. — Какое?

Кеккина. — Дайте нам с Беппо пожениться прежде, чем узнает мой тот другой папенька.

Тони. — Мне бы не хотелось сделать ему неприятное.

Кеккина. — Коли дело будет уже сделано, ему нечего будет сказать.

Тони. — Надо подумать.

Кеккина. — Дорогой папенька, если вы меня любите...

Тони. — (Жалко мне ее). Ну, ладно, все сделаю вам на радость.

Кеккина. — Если только я потеряю Беппо, трех дней не пройдет, заболею и помру от любви. (Уходит).

Тони. — Все сделаю, чтобы она его не потеряла. Бедняжка моя, любовь моя всегда останется с нею. (Уходит).

Сцена III.

Улица.

Беппо, затем Кàтэ.

Беппо. — Дождаться не могу, когда, наконец, обниму милую мою Кеккину. Из-за всех этих сплетен чуть я не потерял ее.

Кàтэ. — Мазулин, мазулин!

Беппо. — Ну, как же, синьора Кàтэ, убедились вы теперь, что Кекка не незаконная?

Кàтэ. — Мазулин, мазулин! (Уходит в дом).

Беппо. — Что это за мазулин? Спятила она, что ли?

Сцена IV.

Сгуальда, затем Анджолетта и Беппо.

Сгуальда. — Мазулин, мазулин!

Беппо. — Синьора донна Сгуальда, знаете вы теперь, кто такая ваша кузина Кекка?

Сгуальда. — Мазулин, мазулин! (Уходит в дом).

Беппо. — И эта туда же с мазулином. Ничего не понимаю.

Анджолетта. — (А вот и синьор жених).

Беппо. — А вы, синьора Анджолетта, узнали теперь, кто такая Кеккина?

Анджолетта. — О, да, синьор, хорошо знаю.

Беппо. — А ну-ка, кто она?

Анджолетта. — Дочка торговца мочеными маслинами.

Беппо. — Что! торговца маслинами?

Анджолетта. — Эх, милый! Сегодня из деревни, что ли? Лучше меня, поди, знаете.

Беппо. — Синьора Анджолетта, вы меня убить хотите. Кто это вам сказал?

Анджолетта. — Кто сказал? Эту великую тайну? Да ее половина Венеции знает. Ее отец приехал сегодня и завтра услышите, как он будет выкрикивать на площади свои маслины.

Беппо. — Так вот он каков приезжий купец, отец Кекки? Ох, я горемычный! Синьора Анджолетта, боюсь, что вы издеваетесь надо мной.

Анджолетта. — Э, мне не верите, так спросите у донны Стуальды, а то у донны Кятэ, да, наконец, у кого угодно в квартале, все знают и все помирают со смеху. Вот так жених! Мазулин! (Уходит).

Беппо. — О, Господи! Смерть моя. Если только это правда, ну, как я могу жениться на ней? Нет, я хочу знать правду. Эй, донна Кятэ! (Стучится).

Сцена V.

Кятэ и Беппо.

Кятэ. — Что вам надо, синьор?

Беппо. — Дорогая, ради Бога, скажите вы мне, что вы узнали о Кекке?

Кятэ. — Узнала, что она дочь Мазулина.

Беппо. — И вы не ошибаетесь?

Кятэ. — Нет, голубчик, не ошибаюсь. Кекка мне не кузина, она дочка Мазулина, а, если мне не верите, спросите у донны Стуальды. Эй, Стуальда!

Сцена VI.

Стуальда и прежние.

Стуальда. — Кому там меня надо?

Кятэ. — Эй, расскажи-ка ему про Кекку.

Стуальда. — А чего еще? Она дочка Мазулина.

Беппо. — Я себя не помню. А вы не ошибаетесь?

Стуальда. — Да я же с отцом ее разговаривала.

Кятэ. — Ведь он же тут, он тут, в Венеции.

Стуальда. — Посмотрели бы вы на него, что за фигура!

Кятэ. — А бородача-то какая, вы бы видели!

Стуальда. — Вот так тестюшка у вас!

Кятэ. — Ну, и родню вы приобретаете!

Стуальда. — Ах, хороша партия!

Кятэ. — Эх, что за невеста!

Стуальда. — Эй, возьмитесь-ка за тестево ремесло, по крайней мере, не трудно: знай, ходи себе с лотком да кричи мазулин.

Кятэ. — А как это вам пойдет! Мазулин!

Обе. — Мазулин, мазулин! (С криком расходятся по домам).

Беппо. — Ну, теперь мне крышка. Я погиб, ничего не поделаешь. Чтобы мне говорили, что я женился на дочери человека, которого никто не уважает, над которым все смеются? Это невыносимо. Кекку я люблю: помру, коли ее брошу,—но бросить мне ее придется.

Сцена VII.

Кеккина в плаще и Беппо.

Кеккина. — О, Беппо! Я как раз тебя искала.

Беппо. — Ох, горе мое!

Кеккина. — Ты знаешь, мой настоящий отец вернулся в Венецию.

Беппо. — Эх, знаю, знаю.

Кеккина. — Чего ты? Боишься, что он не согласится? Боишься, что сочтет тебя недостойным?

Беппо. — Что? Меня недостойным? Я достоин

человека такого сорта? Так что же я, по твоему, хуже твоего отца, что ли?

Кеккина. — А кто мой отец? Мне говорили, купец.

Беппо. — Да, хорошим товаром торгует этот купец. Ты его видала? Знаешь его?

Кеккина. — Нет еще, не видала.

Беппо. — А ты знаешь, кто твой отец?

Кеккина. — Ну, кто же?

Беппо. — Да что уж там!

Кеккина. — Да скажи же мне, наконец.

Беппо. — Бедная моя Кеккина!

Кеккина. — Кто ж он такой? Палач, что ли?

Беппо. — Твой отец торговец мочеными маслами.

Кеккина. — Тот... мой отец?

Беппо. — Сердце у меня разрывается... не могу я больше.

Кеккина. — Беппо, милый, это же невозможно.

Беппо. — К сожалению, это так.

Кеккина. — Так что же теперь со мною будет?

Беппо. — Отец мой не согласится, чтобы я женился на тебе.

Кеккина. — И ты меня бросишь?

Беппо. — И помру.

Кеккина. — Эх, любил бы ты меня, не сказал бы так.

Беппо. — Кекка, дорогая, мой отец человек приличный, он служит управляющим, но он хорошего рода. У меня есть родственники, которые стоят в обществе выше меня... Ох, ты, Господи! Просто, не знаю, что мне и делать...

Кеккина. — Ну, хорошо, оставь меня, брось. Я-то уж знаю, что мне делать.

Беппо. — Что ты хочешь делать?

Кеккина. — В колодезь брошусь.

Беппо. — Нет, жизнь моя, не говори ты такого.

Кеккина. — Или женись на мне, или я утоплюсь.

Беппо. — Сюда идут.

Кеккина. — Кто?

Беппо. — Ой, Боже ты мой! Что я вижу!

Кеккина. — Что ты там увидел?

Беппо. — Твой отец.

Кеккина. — Который?

Беппо. — Который с маслинами.

Кеккина. — Ой, меня всю холодным потом прошибло.

Беппо. — Не хочу я его видеть. Кеккина, сердце мое, прости меня... после увидимся. (Уходит).

Кеккина. — Ах, я горькая! Может ли быть что-нибудь хуже?

Сцена VIII.

Тони, Саламина, Панталонэ, Муза и Кеккина.

Тони. — Кекка, веселее, тут ваш отец.

Кеккина. — (О, Боже! Отец! Я в отчаянии, не хочу его видеть, не хочу с ним здороваться). (Уходит).

Саламина. — Как! Дочь моя бежит от меня?

Панталонэ. — Она, верно, еще не знает, что в Венеции нашелся ее настоящий отец.

Тони. — Я ей кое-что сказал, да она, бедняжка, должно быть, увидав столько людей, застыдилась и убежала.

Саламина. — Синьор Панталонэ, я много слышал о вас, как о честнейшем человеке, и не могу вам не верить. Очевидно, все неправда, что мне насаждали про дочь мою. Она, я надеюсь, разумна и честна, и я буду иметь право поблагодарить падрона Тони за то, что он сберет мне ее и воспитал.

Панталонэ. — Падрон Тони человек отменный, рассудительный и все делает с толком.

Тони. — Я уж говорил вам, синьор Оттавио, что девушка помолвлена за хорошего парня, сына управляющего, человека приличного; если мы не выдадим ее за него, она будет в отчаянии.

Саламина. — Мое теперешнее положение не дозволяет мне отклонить такую партию, да я и отнюдь не хочу лишать мою дочь счастья выйти замуж за порядочного человека.

Тони. — Из денег, что я получил от вас, у меня осталось еще сто дукатов, которые я дам ей в приданое.

Саламина. — Вы редкий человек.

Тони. — Пойдемте-ка домой. Пойдем порадовать девушку. (Уходит).

Панталонэ. — Бедняжка, она совсем изныла.

Саламина. — Мне еще приятнее обнять ее, потому что своим согласием я способствую ее счастью. Муза, идем. (Уходит).

Панталонэ. — Пойдем-ка, милая маслина.

Муза. — И ты мэнэ знаишь?

Панталонэ. — И я тэбэ знаю. Гдэ ты была?

Муза. — В нэволе была.

Панталонэ. — А тэпэр служила?

Муза. — А тэпэр продавала мазулин. (Уходит).

Саламина. — Ну, и морда же у него, испугаться можно. Ничего нет мудреного, что Кекка удрала, перепугавшись его бороды. (Уходит).

Сцена IX.

Улица с господскими домами.

Лелио и Арлекин.

Лелио. — Неблагодарный рок!

Арлекин. — Злосчастная судьба!

Лелио. — Неужели такой достойный человек, как я, должен погибнуть от женских насмешек?

Арлекин. — Неужели такой достойный человек, как я, должен умереть с голоду?

Лелио. — Есть ли здесь кто изящнее меня?

Арлекин. — Есть ли здесь кто с аппетитом моего больше?

Лелио. — Бывают ли лица красивее моего?

Арлекин. — Бывают ли зубы моих острее?

Лелио. — Может ли быть талия тоньше?

Арлекин. — Может ли быть живот пустее?

Лелио. — Ах, как припомню, скольких женщин я обворожил!

Арлекин. — Ах, как припомню, сколько блюд я очистил!

Лелио. — А теперь разве я не тот же?

Арлекин. — А теперь разве уже не едят больше?

Лелио. — Лелио, мужайся!

Арлекин. — Арлекин, не отчаивайся!

Лелио. — Арлекин!

Арлекин. — Синьор?

Лелио. — Постучись в ту дверь.

Арлекин. — Синьор, слушаю, сейчас. (Стучится в остерию).

Лелио. — Не в эту, в ту.

Арлекин. — Да ведь это остерия, где едят.

Лелио. — А там дом, в котором живет моя обожаемая Беатриче. Нужно же мне порадовать свои глаза.

Арлекин. — А мне нужно же порадовать свои зубы.

Лелио. — Стучись, не теряй времени даром.

Арлекин. — А я так сделаю, буду стучать и туда, и сюда. (Показывает на дом и остерию). Для вас туда, а для меня сюда.

Лелио. — Как знаешь.

Арлекин (стучится в обе двери). — Эй, кто в доме? Эй, кто в остерии?

Сцена X.

Беатриче у окна и прежние.

Беатриче. — (А вот и очаровательнейший синьор Лелио).

Арлекин. — Тут ответили;—ну, вы и стойте себе внизу. Там открыли;—ну, и я ныряю внутрь. Вы порадуите глаза, а я порадую хоть нос, потому что ни у вас, ни у меня нет ни сольдо для того, чтобы порадовать наши аппетиты. (Входит в остерию).

Лелио. — Склоняюсь пред вашей красотой.

Беатриче. — А я пред вашим безобразием.

Лелио. — Синьора, сжальтесь надо мною.

Беатриче. — Я вам сочувствую, уверяю вас.

Лелио. — Да? Сочувствуете? Вы любите меня?

Беатриче. — Сочувствую, но не люблю.

Лелио. — Если не любите, почему же вы мне сочувствуете?

Беатриче.—Сочувствую вашей глупости. (Уходит.)
 Лелио.—О, Боже! Какой смертельный удар моему сердцу! Назвать меня глупцом! Меня, который в изяществе искусства любить не уступает нежнейшим амурчикам Дворца Любви! Но если эта презрела меня, то Елеонора окажется и более благодарной, и более справедливой, явит больше и понимания заслуг, и милосердия. (Стучится в другой дом). Эй, кто в доме?

Сцена XI.

Елеонора в окне и Лелио.

Елеонора.—Это вы, синьор Лелио?

Лелио.—Да это я, я вздыхаю.

Елеонора.—Бедный юноша! Вздыхаете-то вы от любви или от голода?

Лелио.—Вздыхаю от любовного голода.

Елеонора.—И приходите ко мне за насыщением? Ах, вы бедный! Здесь нет мяса вам по зубам.

Лелио.—Я умру от отчаяния.

Елеонора.—Ах, бедный мир! Одним дураком в нем будет меньше.

Лелио.—Так-то вы меня оскорбляете? Так презираете?

Елеонора.—Что вы, синьор, наоборот, к вам у меня полное уважение и почтение, а, чтобы доказать это, я, уходя, имею честь глубочайше вам кланяться. (Уходит.)

Лелио.—Бросила, убежала, осмеяла! Бедный Лелио! горемычный Лелио, с двумя такими ужасными огорчениями, без любви и без денег! Умираю от голода и не имею чем насытиться. Сгораю от любви и не встречаю сострадания. Экая злосчастная моя жизнь! Но вон идет женщина! Ах, какая очаровательная красotka!

Сцена XII.

Кеккина и Лелио.

Кеккина.—Все пошло прахом, помочь мне больше нечем. Беппо меня бросает. Беппо меня покинул. Все теперь будет надо мной смеяться, будут меня мучить дразнить маслинами. Потеряла я своего дорогого Беппо.

мое сокровище, сердечко мое, радость мою! Умираю, не могу больше.

Лелио.—Что с вами, прекрасная богиня?

Кеккина.—Ох! Умираю! (Теряет чувства. Лелио ее поддерживает).

Лелио.—Вот так положение. Потеряла сознание. Что же мне теперь с ней делать?

Сцена XIII.

Сгуальда и Кàтэ (слушают) и прежние.

Лелио.—Сделаю так, сведу ее в эту гостиницу, пока не придет в себя. (Ведет ее в остерию).

Сгуальда.—Эй, что скажешь?

Кàтэ.—Видала?

Сгуальда.—Прямо в объятия.

Кàтэ.—Вот тебе и скромница!

Сгуальда.—Да будто ты не знаешь,—эти святоши всегда так.

Кàтэ.—Ходячая добродетель.

Сгуальда.—И вдруг в остерию,—вот как у нас, по образованному!

Кàтэ.—Ну и девушка, нечего сказать!

Сцена XIV.

Беппо и прежние.

Беппо.—Сударушки, вы не видели Кекки?

Сгуальда.—Как же, видели, синьор.

Беппо.—Бедняжка! С отчаяния, она убежала чистого, как сумасшедшая. Где вы ее видели? Куда она пошла?

Кàтэ.—Э, она тут по близости.

Сгуальда.—Не стоит волноваться, ей хорошо.

Беппо.—Ради Бога, скажите мне, где она?

Кàтэ.—Э, да просто вот тут, в остерии.

Беппо.—В остерии? Да что же она там делает?

Сгуальда.—Забавляется.

Беппо. — С кем она там?

Кàтэ. — С парижанином, что в парике.

Беппо. — Эх, синьора Кàтэ, вы все надо мной насмехаетесь.

Кàтэ. — Эй, Сгуальда, он говорит, что я над ним насмехаюсь.

Сгуальда. — Знаете, кто над вами, действительно, смеется? Негодница эта, Кекка. Ведь она и впрямь там в остерии с приезжим.

Беппо. — Ой! Что я слышу?

Сгуальда. — А не верите, так подите и посмотрите сами.

Кàтэ. — Эх, уж и как же они обнимались! Больше я вам ничего не скажу. (Собирается уйти).

Сгуальда. — А потом он ее и увел туда. (Собирается уйти).

Кàтэ. — При всем честном народе, без всяких стеснений.

Сгуальда. — Э, приезжий-то малый не промах.

Кàтэ. — Бедный парень! Мне его жалко. (Уходит).

Сгуальда. — Какие там маслины! Тут уж пошло по остериям. (Уходит).

Беппо. — Я все еще не могу поверить. Эти сплетницы не заслуживают доверия. Нет, этого быть не может. Но надо же выяснить. Эй! кто там есть в остерии?

Сцена XV.

Слуга и Беппо.

Слуга. — Что прикажете?

Беппо. — Скажите мне, милый, вы знаете Кеккину, дочку падрона Тони?

Слуга. — Конечно, знаю, да она и сейчас у нас наверху в комнате с каким-то приезжим.

Беппо. — В комнате с приезжим! Что она там делает?

Слуга. — Я, знаете, в чужие дела не вмешиваюсь. Ваш покорнейший слуга. (Уходит).

Беппо. — Ну, Беппо бедняга, предали, доби́ли теб́.

Сцена XVI.

Арлекин из остерии и Беппо.

Арлекин. — Худо ли, хорошо ли, но я немножко перекусил и на сегодня чувствую себя, пока что, недурно.

Беппо. — Синьор Арлекин, будьте добры, скажите мне, вы из остерии, видели вы там Кеккину?

Арлекин. — Еще бы не видеть!

Беппо. — Что же она делает в остерии?

Арлекин. — Она там в комнате с моим барином.

Беппо. — О, Господи! Да что делает-то?

Арлекин. — *)
(Уходит).

Беппо. — Ну, кто бы мог подумать, чтобы такая девушка могла так плохо кончить! Ах, ты Господи Боже мой! Боюсь, что она просто голову потеряла и свихнулась из-за меня.

Сцена XVII.

Панталонэ, Тони, Муза, Саламина и Беппо.

Панталонэ. — О, вот он где! А мы-то вас везде ищем.

Тони. — Вот идет отец Кекки, он согласен на ваш брак и хочет вас обнять.

Беппо. — Славный брак вы мне предлагаете!

Тони. — А что же?

Беппо. — Жениться на дочери Мазулина?

Тони. — Кто вам сказал такую нелепость?

Муза. — У мэнэ дочка нэт.

Панталонэ. — Провалился сынок, провалился.

Саламина. — Синьор, это я отец Кеккины, я, всеми уважаемый купец.

Беппо. — Вы? (Тони). Вот этот — отец Кекки?

Тони. — Ну, да. Благородный человек, имевший большое состояние, которое скоро вернется ему.

*) Точки в подлиннике, обозначающие немую (мимическую) реплику.

Беппо (Панталонэ).—Это ее отец?

Панталонэ.—Синьор, да; это синьор Оттавио Аретузи, человек достойный и состоятельный.

Беппо.—Ах, я злополучный!

Панталонэ.—Что такое? В чем дело?

Беппо (Саламине).—Вы отец Кекки?

Саламина.—Да, синьор, я.

Беппо.—Ох, вы бедный! Ох, я несчастный!

Саламина.—Вы заставляете меня трепетать.

Панталонэ (Тони).—Должно быть, что-нибудь случилось.

Тони.—Милый Беппо, не томите вы меня, говорите, в чем дело.

Беппо.—Знаете, где Кекка?

Тони.—Где? Разве ее нет дома?

Беппо.—Она здесь в остерии.

Тони.—В остерии? Зачем?

Беппо.—Она там с приезжим.

Панталонэ.—Какого чорта вы городите?

Беппо.—Да, так, в обнимку с приезжим, и пошла в остерию.

Саламина.—А, стало быть, верно то, что говорили мне о Кекке добрые женщины?

Панталонэ.—Не может этого быть, никак не может.

Тони.—Немыслимо.

Беппо.—Я знаю, уверен, что она там; она мне изменила, недостойна она моей любви; я ухожу и не рассчитывайте больше увидеть меня. (Уходит).

Панталонэ.—Стой, послушай! эй, я за ним, а вы ступайте в остерию, разберите, в чем дело. Эй, сынок! Ну, не бежит, а прямо летит. На этот раз, за удовольствие быть посаженным отцом, я рискую сломать себе которую-нибудь ногу. (Убегает).

Саламина.—Что скажете, падрон Тони?

Тони.—Скажу, что, пока не увижу, не поверю. Пойдемте в остерию и посмотрим.

Саламина.—Я не пойду. Не хочу я еще более огорчиться зрелищем недостойной дочери.

Сцена XVIII.

Кеккина из остерии, в сопровождении Лелио, и прежние.

Лелио (Кеккине).—Погодите же!

Кеккина.—Прочь, синьор, оставьте меня!

Саламина.—(Вот она, негодная!).

Тони.—(Она с приезжим!).

Кеккина.—Отец мой, помогите!

Тони.—Прочь от меня, я не отец вам!

Кеккина.—Спасите меня, меня погубили.

Тони.—Кто погубил вас?

Кеккина.—Я очутилась в остерии, сама не знаю, как.

Тони.—Не знаете, как? Ну-ка, сударь, расскажите, что это за история?

Лелио.—Я вам скажу. Я тут прогуливался... так себе, просто для воздуха. Вдруг является эта бедная девушка; она была, повидимому, в отчаянии. Со всей любезностью я спрашиваю, что с ней. Вдруг она потеряла сознание, и я, чтобы помочь ей, отвел ее в остерию. А теперь, как скоро пришла в себя, она бросилась бежать от меня и, вместо благодарности, обращается со мной, словно я убийца.

Тони.—Теперь все понимаю. Бедная девушка, она невинна.

Саламина.—О, я людям в подозрении не верю. Все это, может быть, и басни.

Сцена XIX.

Беатриче, затем Елеонора и прежние.

Беатриче.—Синьоры, вы можете верить Кеккине, потому что я все видела из окна. Видела, как она потеряла сознание, и как ей помог этот синьор.

Елеонора.—Совершенно верно, синьоры, все так и было, как рассказывает синьора Беатриче. Я из окна

любовалась двумя прелестными сценами: сперва—синьора Лелио, а затем Кеккины, и очень рада была, когда увидела, что он ей помог.

Тони.—Слышите, синьор Оттавио? Девушка эта невинна, девушка эта чистая голубка.

Саламина.—Но с какой стати приходить в отчаяние?

Тони.—Скажи мне, дочь моя, почему ты была в таком отчаянии?

Кеккина.—Потому что Беппо хочет меня бросить.

Тони.—Почему он хочет бросить тебя?

Кеккина.—Из-за отца моего.

Тони.—Он тут, твой отец.

Кеккина.—О, Господи! Тот, с маслинами?

Муза.—Моя нэт, Моя нэт.

Саламина.—Нет, дорогая дочка, я твой отец. Я, Оттавио Арегузи, давший тебе жизнь и теперь нежно тебя обнимающий.

Кеккина.—Ох! Беппо! где же ты, Беппо? сердце мое, где ты? Ох, Боже мой! Умираю от радости!

Тони.—Сейчас, сейчас я сам пойду за ним. (Уходит).

Саламина.—Ну, полно же, приободрись. Мне известна твоя любовь и я рад, что ты выходишь за любимого.

Кеккина.—Да, но—только где же Беппо? Где же он?

Саламина.—Мы из состоятельного рода, но, так как я пробыл столько лет в неволе, мое состояние теперь поуменилось. Вся моя радость в том, чтобы видеть тебя, мою единственную дочь, замужем за человеком, которого ты так любишь.

Кеккина.—Голубчики, поищите же мне, ради Бога, Беппо.

Саламина.—Беппо рассердился на тебя.

Кеккина.—За что же?

Саламина.—Он узнал, что ты в остерии с этим приезжим, и не мог понять, зачем ты это сделала.

Кеккина.—О, чорт проклятый! (Лелио). Все из-за вас!

Лелио.—Я вам добра желал.

Кеккина.—Да, это правда; Бог да вознаградит вас за это.

Сцена XX.

Беппо, в сопровождении Панталонэ, Тони и прежние.

Панталонэ.—Вот он, вот он!

Тони.—Идет, идет!

Кеккина.—Ах, Беппо, сердечко мое!

Беппо.—Ох, Боже мой! Не могу больше!

Тони.—Бедняга! Совсем взбаламутили малого. Такого нарасказали. Теперь он все знает и рад и целиком твой.

Кеккина.—Ты мой совсем?

Беппо.—Совсем твой.

Кеккина.—О, милый!

Беппо.—О, дорогая!

Панталонэ.—Синьор Оттавио, знаете что, давайте-ка пожелим их.

Саламина.—Я ничего не имею против.

Тони.—Ну, вот вам, встряхнитесь-ка.

Панталонэ.—Эй, подбодритесь!

Беппо.—Ох...

Кеккина.—Ну, что ж ты? Дай мне руку.

Панталонэ.—Вот умница!

Беппо.—Вот тебе рука.

Кеккина.—А сердце?

Беппо.—И сердце.

Кеккина.—Совсем?

Беппо.—Совсем.

Все.—Да здравствуют жених и невеста!

Сцена последняя.

Сгуальда, Кàтэ и прежние.

Сгуальда. — Что это за шум?

Кàтэ. — Что это тут у вас за веселье?

Панталонэ. — Разве не видите? Кеккина — невеста.

Сгуальда (передразнивая, как прежде). — Музалин!

Кàтэ (также). — Музалин!

Муза. — Чиво хочишь от Музалин?

Сгуальда. — Глядите: папаша невесты.

Кàтэ. — Глядите-ка, тесть Беппо.

Панталонэ. — Э, нет, ошибаетесь, синьоры-сплетницы. Отец Кекки и тесть Беппо вот этот синьор, купец большого значения и положения.

Сгуальда. — Ну?

Кàтэ. — Взаправду?

Беппо. — Вы сплетницы, вы злоязычницы. Кекка приличная девушка, честная девушка.

Сгуальда. — Ну, что же? я, вправду, очень рада.

Кàтэ. — Ну, дай тебе Бог, кузина! поздравляю.

Сгуальда. — А в остерию пошла... так просто, по-забавиться.

Кàтэ. — Ну, конечно, чтобы немножко подбодриться. Не за дурным же каким делом, — правда, девушка?

Беатриче. — Она, бедняжка, из-за вас потеряла сознание, чуть не умерла.

Елеонора. — Этот синьор был так добр, что помог ей и отвел ее в остерию, чтобы она пришла в себя.

Лелио. — Да, я, я, рыцарь и покровитель женщин.

Сгуальда. — О, дорогой барин, как вы добры; я рада, как никогда. Ведь это, знаете, моя кузина.

Кàтэ. — Бедняжка! Уж и натерпелась же ты. Поди сюда, кузиночка, я тебя поцелую.

Кеккина. — Ступайте прочь, синьора, не нужны мне ваши поцелуи.

Сгуальда. — Ну, полно, чего там, давай мириться.

Кеккина. — Ступайте вы прочь от меня, вы сплетницы. Не желаю я знаться с вами.

Сгуальда. — Что такое, синьора? Фу ты, ну ты!

Кàтэ. — Смотрите, как расфыркалась!

Сгуальда. — Так мы сплетницы?

Кàтэ. — И поцелуев не желает!

Тони. — Не довольно ли, однако?

Панталонэ. — И неужто вам не надоело?

Кàтэ. — Ваша милость, синьора невеста, вот вам шиш *). (Уходит).

Кеккина. — Этакая вздорная баба!

Сгуальда. — О, моя милая, увидите, вы мне за это дорого заплатите. Вот вам два шиша **). (Уходит).

Кеккина. — Экие злюки! Заставили таки меня плакать.

Беппо. — Нет, жизнь моя, не надо плакать. Синьор тесть, ради Бога, пойдемте домой.

Саламина. — Пойдемте, пойдемте. Ты моя единственная дочь. Я ведь не нищий. Дом мой оправится и я все сделаю для вас.

Муза. — Я тэбэ на свадьба буду угастила мазулин.

Кеккина. — Эх, милый мой синьор Мазулин, уж и поплакала же я из-за вас.

Муза. — Я нэ выновата, ты мэнэ прости.

Беатриче. — Простите и мне, если я вас чем невольно обидела.

Елеонора. — И я тоже прошу простить меня.

Лелио. — Синьоры, не желая умалять достоинств вашего пола, который я уважаю и почитаю безгранично, я, все же, научился кое-чему насчет женщин, что заставляет меня отстраниться от них и держаться подальше, дабы избежать столкновений с их грациознейшими сплетнями.

Беатриче (тихо Елеоноре). — Дурак-то царпнул нас метко.

Елеонора (также). — На его улице праздник, — вот и расплачивается.

*) В подлиннике „держи эту собачку“ (канелаз). Презрительный жест: машет в воздухе прикрытой рукой, ударяя указательным пальцем о средний.

**) Еще более ругательный жест (парноньяко). Пальцы правой руки кладутся на тыл левой и барабают по ней кончиками.

Панталонэ. — Ну-с, поворачиваемся и идем домбй.

Беппо. — Ох, и сплетен же было!

Кеккина. — Из-за этих сплетниц я совсем измучилась и чуть не погибла с отчаяния. Пусть все они останутся подальше от нас, не хочу я их. Слава Богу, теперь все хорошо. Отец мой нашелся, жених вернулся, заживем мы в мире и спокойствии, а чтобы жить хорошо, надо поменьше знакомств да подальше от сплетен, потому что они-то чаще всего и разбивают семейное счастье.

Перевод с итальянского

И. В. и А. В. Амфитеатровых.



III.

ЛЮБОПЫТНЫЕ

LE DONNE CURIOSE

КОМЕДИЯ В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, В ПРОЗЕ

ПРЕДСТАВЛЕНА В ПЕРВЫЙ РАЗ В ВЕНЕЦИИ

В КАРНАВАЛ 1753 Г.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ.

Первым представлением „Любопытных“ закончился театральный сезон труппы Медебака в венецианском театре Санто Анджело, а вместе с тем и контракт Гольдони с этим импрезарио, эксплуатировавшим его в течение 5 лет. По словам самого Гольдони, „пьеса, под прикрытием искусно отводящего подозрение заглавия, представляла не что иное, как фран-масонскую ложу.. Пьеса имела исключительно шумный успех. Иностранцы сразу угадали, в чем тут штука, а венецианцы говорили, что, если Гольдони угадал секрет фран-масонов, то напрасно в Италии запрещены их собрания“. Оригинальной чертой этой комедии Гольдони указывает, что в ней, вопреки обыкновению, Розаура (первая любовница, *ingénue dramatique*) и Кораллина (субретка имеют почти одинаковые роли (*ingénues comiques*), „при чем трудно решить, которой из двух больше аплодируют“ („Мемуары“ Г. 130—131).

„Любопытные“, принадлежа к числу наиболее грациозных произведений Гольдони, отличаются, даже среди его веселого репертуара, какой-то особенною легкостью ритма, как в слове, так и в действии, что делает эту комедию как бы музыкальною. Не так давно, уже во втором десятилетии нашего века, италийский композитор Вольф-Феррари использовал текст „Любопытных“ для прекрасной комической оперы, бережно сохранившей всю прелесть и яркость гольдониевских красок. В Италии и Германии опера Вольфа-Феррари шла в 1914 г. с большими успехом.



ЛЮБОПЫТНЫЕ.

Действующие лица.

Оттавио, гражданин гор. Болоньи.
Беатриче, жена его.
Розаура, их дочь.
Флориндо, жених Розауры.
Лелио, болоньезец.
Елеонора, жена его.
Леандро, их друг.
Фламинио, друг Леандро.
Панталонэ дей Бизоньози *), венецианский купец.
Кораллина, служанка Беатриче и Розауры.
Бригелла, слуга Панталонэ.
Арлекин, слуга Оттавио.
Другой слуга Оттавио с речами.
Слуги Панталонэ, без слов.

Действие происходит в Болонье.

*) Друг Нуждающихся.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ.

Сцена I.

Комната с закрытыми дверями.

Лелио сидит, Флориндо и Леандро играют в шашки. Оттавио читает.

Лелио. — Ну, друзья, как ваша партия?

Флориндо. — Я как раз прошел в дамки.

Леандро. — А вот сейчас пройду и я.

Лелио. — Э! Да у вас, я вижу, партия-то презартная.

Флориндо. — Да, мы играем, действительно, азартно. Дело, ведь, чести, а не выигрыша.

Лелио. — Ну, разумеется. Здесь на деньги не играют.

Флориндо. — Тем-то и держится наше общество; а то либо оно распалось бы, либо кому-нибудь из нас разориться. (Продолжая играть). Дамка!

Лелио. — Еще одно прекрасное условие поддерживает наш быт.

Флориндо. — Да, то, что мы не допускаем женщин.

Лелио. — И это им отравляет существование пуще всего.

Флориндо. — Что их больше всего огорчает, так это...

Леандро. — Сел дамку.

Флориндо. — Это почему?

Леандро. — Потому что вы не изволили скушать эту.

Флориндо. — Совершенно верно. Вы правы. Вот — только заговорил о женщинах и уже проиграл.

Лелио. — А уж если бы они пришли сюда, то-то скрутили бы нам головы.

Флориндо (продолжая играть). — Надеюсь еще поправиться.

Леандро. — Заставьте вы его болтать, ради Бога. А не то мне не одолеть.

Флориндо (Лелио). — Говорите, говорите, я не собьюсь.

Лелио. — Отчего, вы говорите, больше всего страдают наши дамы?

Флориндо. — Больше всего их мучает любопытство узнать, что мы тут в этих своих комнатах делаем.

Лелио. — Совершенно верно. Елеонора, жена моя, целыми днями пристает ко мне с этим и, сколько бы я ни уверял, что ровно ничего не делаем, не верит, да и полно.

Флориндо. — То же самое и у меня с синьорой Розаурой, моей нареченной: не дает мне покоя. Переношу это, потому что люблю ее, но, уверяю вас, мучает она меня ужасно.

Лелио. — А я, знаете, человек нетерпеливый и поэтому жена моя не раз уже доводила меня до бешенства; боюсь, что, если так будет продолжаться и дальше, то отличусь я чем-нибудь и похуже.

Леандро. — Дамка. История с этими дамами! Все-го им надо знать.

Флориндо. — Что и говорить, выводят из терпения. Нужно быть влюбленным, как я, чтобы выносить это.

Оттавио (поднимаясь с места). — Друзья мои, я слышу нечто, касающееся и меня, и не могу не вступить в разговор.

Лелио. — Как, и вас тоже мучает синьора Беатриче?

Оттавио. — А вот спросите-ка у друга моего Флориндо. Жене моей нет уюта.

Флориндо. — Да, мать и дочь гонят нас в два кнута.

Оттавио. — Дочь моя Розаура все-таки еще помирнее; но жена, Беатриче, — сущий дьявол.

Лелио. — Как бы и вам не дойти до такого же бешенства, как уже довинчен я.

Оттавио. — Нет, друг мой. Я не выхожу из себя. Я не расстраиваюсь, не порчу себе крови. Не позволю я, чтобы сумасбродства моей жены вредили моему здоровью.

Лелио. — Хорошо, если можешь.

Оттавио. — Чего хочешь, то и можешь.

Флориндо. — Разве же вы не знаете? Синьор Оттавио философ.

Лелио. — Чтобы выносить злую жену, недостаточно быть философом; нужно еще быть стойким.

Оттавио. — Когда вы говорите: стойк, что вы под этим подразумеваете?

Лелио. — Да как вам сказать? Полоумного.

Оттавио. — Бедняги философы! как вас обижают. Стойков, полагавших истинное благополучие в упражнении добродетели, обзывают дураками.

Лелио. — Философия не для меня. Немного спокойствия, на мой вкус, дороже всех максим Платона.

Флориндо (поднимаясь). — Каждый в нашем дружеском обществе удовлетворяет свои наклонности и спокойно проводит время в том, что ему нравится, без ущерба для других. У меня, например, страсть к хитроумным выкладкам. Я люблю играть в такие игры, в которых удача не при чем. Чрезвычайно люблю математику, геометрию, рисование и утешаюсь всем этим здесь, когда красавица моя в размолвке со мною. Но забавляюсь еще больше, когда ухожу от нее довольный. Простите, синьор Оттавио, что так говорю жених вашей дочери. Вы, ведь, знаете, что у всех женщин есть и хорошие минуты, и дурные.

Оттавио. — Да, надо быть философом, чтобы не обращать на них внимания, как я.

Лелио. — Дорогие друзья мои, если вы хотите разговаривать о философии, я лучше уйду в другую комнату. Я прихожу сюда, чтобы передохнуть немного от трудов и забот, а также и от семьи моей. И то короткое время, что я провожу здесь, я желаю веселиться.

Флориндо. — А чего бы вы желали, чтобы повеселиться?

Лелио. — Хорошо пообедать, хорошо поужинать.

Флориндо. — Так давайте отужинаем сегодня всей компанией?

Лелио. — Я не прочь. Что скажет господин философ?

Оттавио. — Философия никогда не была врагом благопристойного развлечения.

Флориндо. — А вот и синьор Панталонэ. Попро-сим его распорядиться.

Лелио. — Молодчина этот синьор Панталонэ! он придумал эту нашу забаву, он отлично ведет дела нашего общества, прекрасно кормит, и думаю, что докладывает из своего кармана.

Флориндо. — Он же и сам бесконечно утешается обществом, которое устроил.

Лелио. — И не желает женщин: вот что хорошо.

Оттавио. — Таким образом, мы, по крайней мере, здесь пользуемся полнейшей свободой.

Сцена II.

Панталонэ *) и прежние.

Панталонэ. — Господа дорогие, друзья дорогие. Дружество.

Оттавио (обнимаются и целуются). — Дружество.

Панталонэ. — Дружество.

Флориндо (то же). — Дружество.

Панталонэ. — Дружество.

Лелио (то же). — Дружество.

Панталонэ. — Дружество.

Леандро (все обнимаются). — Дружество.

Панталонэ. — Вы знаете, господа, что уже проби-ло полдень?

Флориндо. — Пора нам расходиться.

Оттавио. — Флориндо, хотите пообедать у меня?

Флориндо. — Принимаю ваше любезное пригла-шение.

Панталонэ (Флориндо и Оттавио). — Господа, когда же свадьба?

Флориндо. — Это зависит от синьора Оттавио.

Оттавио. — Скоро.

Лелио (Панталонэ). — Сегодня мы хотели бы по-

*) Говорит в подлиннике только на венецианском наречии.

ужинать вместе; вы к нам присоединитесь по обыкно-венно?

Панталонэ. — Охотно. Сколько нас будет?

Лелио. — Нас здесь пятеро.

Панталонэ. — Отлично; я все достану, я все устрою. Кутнем, повеселимся.

Оттавио. — Ну, пойдемте. Синьор Панталонэ, дру-жество.

Панталонэ (обнимаются и целуются). — Дру-жество.

Оттавио. — Дружество.

Лелио (то же). — Дружество.

Леандро. — Дружество.

Флориндо (то же). — Дружество.

Панталонэ. — Дружество.

Флориндо. — Дружество.

Лелио. — Дружество.

Леандро. — Дружество. (Лелио, Оттавио, Флориндо и Леандро уходят).

Сцена III.

Панталонэ, затем Бригелла *).

Панталонэ. — Раз друзья велят, примемся за дело. Бригелла, где ты?

Бригелла. — Я здесь, хозяин.

Панталонэ. — Сегодня надо приготовить ужин.

Бригелла. — На сколько, хозяин?

Панталонэ. — На пятерых, на шестерых, на вось-мерых.

Бригелла. — Слушаю.

Панталонэ. — Милый мой Бригелла, пожалуй-ста, сделай все по хорошему; мне хочется отличиться перед моими дорогими друзьями; мне так хочется, чтобы они чувствовали себя хорошо, тратили бы свои деньги с приятностью, и, лишь бы все было по хорошему, а то я готов приплатить из своего кармана цехин, а нет, так и два, если понадобится.

*) В подлиннике говорит на венецианском наречии, с примесью бергамаске (нар. гор. Бергамо), откуда большинство итальянских слуг.

Бригелла. — Что ж, и вправду сказать, это ваше единственное развлечение.

Панталонэ. — Да, вот видишь ли. Для меня нет на свете другой радости, помимо добрых приятелей. Вот и собрал я тут нескольких, которые показались мне хорошей компанией, и проводим мы с ними время порядочно, благопристойно, вдали от всякого шума и вне всяких подвохов.

Бригелла. — А между тем, хозяин, еслиб вы знали, какие коробы сплетен слагаются насчет этого замкнутого кружка, этого места, куда нет ходу никому, кто не член общества! Тот говорит одно, этот говорит другое, а уж в особенности женщины просто умирают от желания побывать здесь, да посмотреть, да разузнать.

Панталонэ. — Не бывать им здесь ни в коем случае. Таковы условия общества. Кто не из нашей компании, войти не может, а женщины — никогда.

Бригелла. — По моему, это невозможно.

Панталонэ. — Эй, смотри. Не вздумай привести сюда к нам женщин. Выгону сейчас же.

Бригелла. — Дорогой мой хозяин, простите меня. Вы враг женщин? Берегитесь, знавал я таких, что женщин видеть не могли, а потом увязали в них по самую макушку.

Панталонэ. — Ничуть я не враг женщин, видаю их очень охотно, а в свое время очень даже любил их; и, если бы к тому представился случай, не знаю, может быть, натворил бы глупостей и теперь. Но, по моему, любовь дружеская есть любовь более благородная и менее опасная, и не следует смешивать ее с другой любовью. Где женщины, там уж неизбежно кто-нибудь да пламенеет; за пламенем любви следует холод ревности, и вскоре приют развлечения делается рассадником распрей. Ну, вот, я тебе объяснил даже и причину; кажется, достаточно, чтобы смекнуть, если не будешь знать и ничего больше.

Бригелла. — Кое-что сообразил.

Панталонэ. — С меня довольно, если ты понял эти два слова: я не хочу здесь женщин. (Уходит).

Бригелла. — Раз он не хочет, так их и не будет. Я желаю сохранить хозяина, который мне хорошо платит, и желаю, чтобы общество это продолжало процветать, потому что я от него наживаюсь, поучаюсь, и иной раз выпадают мне деньги, которых я не продам и за червонец *). (Уходит).

Сцена IV.

Комната Беатриче в доме Оттавио.

Беатриче и Розаура.

Беатриче. — Ну, вот, по обыкновению. Уже час, как пробило полдень, а господин мой супруг все не возвращается.

Розаура. — Задержался какими-нибудь делами.

Беатриче. — Просто сидит на этом проклятом сборище.

Розаура. — Возможно, что и там, вместе с синьором Флориндо. Они обыкновенно ходят туда вместе.

Беатриче. — Но какого чорта они там делают и утром и вечером?

Розаура. — Уж, должно быть, с приятностью проводят время, если не выходят оттуда.

Беатриче. — Играют, поди, как ошалелые.

Розаура. — Боюсь я, маменька...

Беатриче. — Чего?

Розаура. — Что там не без женщин.

Беатриче. — Ну, как же, если женщин туда даже и не пускают?

Розаура. — Говорят, будто не пускают, но ведь нам-то не видно.

Беатриче. — Полно, полно, это ревнивая мысль, без всякого основания. По моему, просто играют.

Розаура. — А по моему, тут амуры.

Беатриче. — Ну, да ладно; я разумею.

Розаура. — Как, маменька?

Беатриче. — Пойду и застану их врасплох.

*) В подлиннике „цехия“.

Розаура. — О, чего бы я только не дала, чтобы пойти с вами!

Беатриче. — Девушкам неприлично. Я пойду и все тебе расскажу.

Розаура. — Вы скроете от меня правду.

Беатриче. — Нет, я все тебе скажу. Увижу, кто там играет, а кто не играет.

Розаура. — Там окажутся женщины и вы от меня скроете.

Беатриче. — Ах, какое там! очень нужны игрокам женщины!

Розаура. — А если они там не для игры, а для женщин?

Беатриче. — Полно, пожалуйста, ты не знаешь, что говоришь.

Розаура. — А почему бы этому не быть? Уж мое сердце вещун: когда что-нибудь подсказывает, никогда не ошибется.

Сцена V.

Елеонора и прежние.

Елеонора. — Кто дома? можно войти?

Беатриче. — Входите, синьора Елеонора, входите. В такой час? Пришли отобедать с нами?

Елеонора. — Я пришла сказать вам по секрету, что узнала наконец, чем занимаются наши мужья в этом таинственном месте.

Беатриче. — Воображаю. Играют, конечно, изменники?

Елеонора. — Фу, что вы это!

Розаура. — Наверно, как я думаю: там барышни?

Елеонора. — Нет, вы заблуждаетесь. Я все раз узнала. Слушайте, но только по секрету. Они делают «философский камень» *).

*) Имя «философского камня» (lapis philosophorum), средства, дающего возможность превращения металлов (главным образом, в золото), было главной задачей тайной науки, алхимии. Расцвет ее относится к XV—XVI векам, но в XVIII, вместе с рождением мистического масонства, страсть к алхимии вспыхнула с новой силой.

Беатриче. — А знаете, это возможно. Мой муж силен в философии. Наверно, он главный мастер.

Розаура. — Как это вы узнали, синьора Елеонора?

Елеонора. — Я вам все расскажу, но только, ради Бога, никому не говорите.

Беатриче. — Не беспокойтесь.

Розаура. — За меня не бойтесь.

Елеонора. — Сегодня утром я ходила к портнихе узнать, не готово ли мое зеленое платье... Знаете, про какое я говорю?

Беатриче. — Да, да, то, которое вы сделали портниху от мужа.

Елеонора. — Вот именно. Катерина мне его совершенно испортила, а кума мне и говорит: «Кумушка, говорит, какая досада, что вам испортили такое хорошее платье! Отдайте вы его переделать». — Посоветуйте мне, говорю, хорошую портниху. — «С удовольствием, говорит, подите к такой-то». И сказала мне адрес.

Беатриче. — Ну, и вы пошли сегодня утром и узнали про философский камень?

Елеонора. — Погодите. Не сбивайте меня. Послала я за этой хорошей портнихой. Приходит. Показала я ей платье, примеряла она мне его, и даже за голову схватилась, когда увидела, как оно испорчено! Уверяю вас...

Беатриче. — Но когда же мы, наконец, дойдем до дела?

Елеонора. — Сейчас, сейчас. «Поручите, говорит, его мне, синьора Елеонора, я вам его так поправлю, что будет оно на вас сидеть, как картинка». Взяла она мое платье и унесла с собою. Ну, и догадываетесь? Прошло две недели, а платья нет, как нет. Уж эти портнихи все таковы: обещают, обещают и всегда надуют. Злит меня ужасно.

Беатриче. — Да полно вам, перейдемте же, наконец, к делу. Удовлетворите вы наше любопытство.

Елеонора. — Как вспомню я про портниху, так даже вся в испарине.

Розаура. — Да бросьте вы портниху; к делу, к делу.

Елеонора. — Да, да; сейчас я вам расскажу, как я узнала о камне. Портниха эта, видите ли, живет... рядом... Знаете вы эту женщину, которая торгует молоком? У которой еще муж сыровар?

Беатриче. — Ну, да, да! ради Бога, дальше.

Елеонора. — Ну, так вот. Портниха живет на три двери дальше, к улице, не доходя пекаря...

Розаура. — Право же, синьора Елеонора, вы меня доведете до дурноты.

Елеонора. — Надо же все рассказать по порядку. Ну, так вот...

Сцена VI.

Кораллина и прежние.

Кораллина (Беатриче). — Ух, синьора хозяйка!

Беатриче. — В чем дело?

Кораллина. — Всешеньки узнала!

Беатриче. — О чем?

Кораллина. — О доме, об этом самом... все знаю.

Елеонора. — Э, милая, раньше вас знаем. Они делают философский камень.

Кораллина. — Ох! как бы да не так!

Беатриче. — Ну, значит, играют?

Кораллина. — Синьора, нет!

Розаура. — У них там женщины?

Кораллина. — Ничего подобного. Я все узнала. Но только... молчок!

Беатриче (другим). — Молчок!

Кораллина. — Они хотят... Но только ради Бога...

Розаура. — Да, ладно! в чем дело?

Кораллина. — Они задумали вырыть клад.

Беатриче. — Да ну!

Кораллина. — И колдуют там напропалую.

Розаура. — Неужели?

Кораллина. — По всей истине. Я знаю наверно.

Елеонора. — Я также слышала, что они делают

бесчувственное *) золото. Очевидно, это и значит рыть клад.

Беатриче. — Да, да, по всей вероятности так.

Розаура. — Ой, по мне даже мурашки побежали!

Елеонора (Кораллине). — А как вы узнали?

Кораллина. — Сейчас расскажу; но только... молчок! Намедни приходит к нам тот нищий, что бывает по пятницам...

Елеонора. — Пожалуйста, только не тяните.

Кораллина. — О, я не из таковских. Ну, вы ведь знаете, что эти самые нищие шныряют повсюду. Вот я ему и говорю: хромушка, говорю, где же это ты пропадал, что тебя столько дней не было видно? «А я, говорит, ходил помогать рыть какую-то яму возле одного дома...» Я сейчас туда...

Сцена VII.

Арлекин **) и прежние

Арлекин. — Скорее пожалуйста к столу, потому хозяин вернулся.

Беатриче. — А где же он был до сих пор?

Арлекин. — Ну, вот тебе раз! все там же.

Беатриче. — Да что они там делают, в этом проклятом сборище?

Арлекин. — А вы спросите у него, он вам скажет.

Беатриче (Арлекину). — Послушай, поди-ка сюда.

Арлекин. — Вот он я.

Беатриче (тихо Арлекину). — Играют?

Арлекин. — Синьора, да.

Беатриче. — (Ведь говорила я!).

Розаура (тихо Арлекину). — Скажи мне, они разве играют с женщинами?

Арлекин. — Синьора, да.

Розаура. — (Ах, сердце подсказало мне правду!).

*) В подлиннике непереводаемая игра слов. Вместо того, чтобы сказать "rotabile", как определяется в алхимии искомое ею искусственное золото (в прямом смысле слова — "годное для питья"), Елеонора говорит: "спорное (disputabile) золото". — Переводчики предпочли остановиться на игре созвучием "искусственное" — "бесчувственное".

**) В подлиннике Арлекин говорит на наречии гор. Бергамо (бергамаско), одном из грубейших в северной Италии.

Елеонора (Арлекину).—Молодой человек!

Арлекин.—Синьора!

Елеонора (тихо Арлекину).—Правда, что они делают философский камень?

Арлекин.—Синьора, да.

Елеонора.—(Ну, я же знаю!).

Кораллина.—Слушай, Арлекин!

Арлекин.—Чего тебе?

Кораллина (тихо Арлекину).—Клад-то они там роют?

Арлекин.—Синьора, да.

Кораллина.—(А что я говорила!).

Арлекин.—(Когда всем говоришь да, всем приятно).

Елеонора.—А скажите, Арлекин. Вы моего мужа видели?

Арлекин.—Синьора, да.

Елеонора.—Он теперь пошел домой?

Арлекин.—Синьора, да. (Неизменно—да и да, пока жив буду). (Уходит).

Елеонора.—И я сейчас иду. Друзья мои, если я еще что-нибудь узнаю, прибегу рассказать вам.

Беатриче.—Значит, история о камне неправда?

Елеонора.—Неправда? Наоборот, чистейшая правда! У портнихи был брат подмастерья каменщика и сказал, что хозяин его брата ходил в тот дом класть печку с канфórками и что там закупили много стекла; а портнихин кум говорит, что с канфórками да со стеклом можно делать философский камень. А уж портниха-то женщина понимающая; а я, если что говорю, так уж без промаха. (Уходит).

Кораллина.—Поверьте вы мне, она и сама не знает, что говорит. На канфórках также готовят и кушанье, а из стекла пьют. Хромушка сказал мне, что роют яму, а я слыхала от многих, что возле того дома есть клад, и вот, значит, его-то они и роют; а я, если что говорю, так говорю с основанием и всегда правду. (Уходит).

Беатриче.—Я думаю, что ни одна из двух ничего не знает.

Розаура.—(Каждой хочется, чтобы было по ее).

Беатриче.—Я так и вижу их с картами в руках.

Розаура.—А я столько же убеждена, что там любовные пашни, как в том, что когда-нибудь помру. (Уходит).

Сцена VIII.

Беатриче, затем Оттавио.

Беатриче.—И эта стоит на своем. Но все увидят, что только я одна угадала. Вот он, скверный игрочишка!

Оттавио.—Синьора, пока я тут кое-что подсчитаю, прикажите подавать. (Присаживается к столику).

Беатриче.—Хотите подсчитать свой проигрыш?

Оттавио.—Флориндо обедает с нами; велите что-нибудь прибавить.

Беатриче.—Вот как? приглашаете гостей? Вы выиграли?

Оттавио (пишет).—Четыре и шестнадцать, десять и пятнадцать.

Беатриче.—А я знаю, что там делается, в этих таинственных комнатах.

Оттавио (попрежнему).—Да? Очень рад.

Беатриче.—Вы разоряете дом свой.

Оттавио (попрежнему).—Э, нет, синьора.

Беатриче.—Игра—гибель семьи.

Оттавио.—Там не играют.

Беатриче.—Не играют?

Оттавио.—Нет, честное слово. (Попрежнему). Пять да два—семь.

Беатриче.—Так что же там делают?

Оттавио (попрежнему).—Ничего дурного.

Беатриче.—Если бы не было ничего дурного, так могла бы там бывать и жена ваша.

Оттавио (попрежнему).—Вот тогда-то и было бы дурное.

Беатриче.—Что? Так-то? Наглый же вы человек!

Оттавио (попрежнему).—Четырежды четыре—шестнадцать...

Беатриче.—Да будет проклят день, когда я вышла за вас!

Оттавио (пишет).—Уж поздно.

Беатриче.—Как поздно?

Оттавио.—Я говорю, пора обедать, а то поздно.

Беатриче.—Но еще есть время, чтобы уйти от вас и оставить вас одного.

Оттавио (попрежнему).—О, сделайте ваше одолжение!

Беатриче.—Мое приданое!

Оттавио (попрежнему).—Нолью ноль—ноль.

Беатриче.—Как ноль?

Оттавио.—Я считаю. (Пишет). Это не вам.

Беатриче.—Я хочу знать, что вы там делаете в этом доме?

Оттавио.—Если вам угодно знать, нам там отлично.

Беатриче.—Дрянная компания.

Оттавио.—Женщины у нас не бывают.

Беатриче.—Что? женщины дрянь?

Оттавио.—Что вы! я только говорю, что они у нас не бывают.

Беатриче.—Если бы бывали, не было бы и подозрений.

Оттавио.—Женщины вечно подозревают.

Беатриче.—Да что вам стоит, наконец, сказать: делаем то-то и то-то?

Оттавио.—Ничего не стоит.

Беатриче.—Ну, так что же вы там делаете?

Оттавио (попрежнему).—Шестнадцать да шесть—двадцать два, да восемь...

Беатриче.—Чтобы вас восемь чертей на части разорвали! (Хлопает его по руке).

Оттавио.—Ох, вы мне сбили... счет.

Беатриче.—Будьте вы прокляты!

Оттавио (попрежнему).—И вам того же.

Беатриче.—Животное!

Оттавио.—Как и вы.

Беатриче.—Вы воображаете, что так может продолжаться?

Оттавио (встает).—Счеты покончены.

Беатриче.—Какие счета?

Оттавио.—Да вот, я кончил.

Беатриче.—Вот вы как со мной обращаетесь?

Оттавио.—Обедать, синьора.

Беатриче.—Недостойный человек!

Оттавио.—До свиданья за обедом. (Уходит).

Беатриче.—Сущий негодяй! Не горячится, не отвечает и бесит меня—аж хоть лопнуть со злости... Ах, уж это проклятое сборище, проклятое убежище! Нет, я пойду туда, увижу и узнаю! Сдохну—а пойду и узнаю! (Уходит).

Сцена IX.

Розаура и Флориндо.

Розаура (убегая от Флориндо).—Нет, оставьте меня.

Флориндо.—Погодите, не убегайте.

Розаура.—Вы меня ни чуточки не любите.

Флориндо.—Ну, зачем вы так говорите?

Розаура.—Если бы вы меня любили, так сказали бы, что вы там делаете, в этом доме.

Флориндо.—Да ведь я же вам говорил, и повторял, и подтверждал: ничего не делаем.

Розаура.—Если бы ничего не делали, так никто бы туда и не ходил.

Флориндо.—Я хочу сказать: не делаем ничего такого, что заслуживало бы вашего любопытства.

Розаура.—Так, так, понимаю. Это тайна и вы связаны словом.

Флориндо.—Ничего подобного, честью заверяю. Нет никакой тайны.

Розаура.—Если бы было так, вы бы мне сказали правду.

Флориндо.—Я вам правду и говорю. Мы там беседуем о текущих новостях, читаем хорошие книги, играем в интересные игры, но только не на деньги, хотя бы по самой маленькой. Иногда обедаем, иногда ужинаем, проводим два-три часа в хорошем обществе, в дружеской беседе и отличнейшим образом убиваем время.

Розаура.—В числе этих развлечений вы пропустили самое лучшее.

Флориндо.—Что вы хотите сказать?

Розаура.—Как вы ухаживаете за дамами.

Флориндо.—О, вот уж это заблуждение: женщины туда не допускаются.

Розаура.—Я вам не верю.

Флориндо.—Честью моей клянусь вам.

Розаура.—Простите меня, но я вам не верю.

Флориндо.—Розаура, я не заслужил от вас такой обиды.

Розаура.—Хотите вы, чтобы я поверила всему, что вы говорите?

Флориндо.—Да, так вам следовало бы.

Розаура.—Пустите меня туда хоть один только раз и тогда я обещаю верить вам во всем.

Флориндо.—Недорогого же стоит ваша вера.

Розаура.—Иначе я не умею: пока не увижу своими глазами, не поверю.

Флориндо.—Что касается меня, я охотно сделал бы это для вас.

Розаура.—В чем же препятствие?

Флориндо.—В запрещении товарищей.

Розаура.—Это запрещение—дурной знак.

Флориндо.—Почему же?

Розаура.—Если не хотят показывать, значит, там есть что-нибудь скверное.

Флориндо.—Да что же, по вашему, там может быть?

Розаура.—Женщины, во всякое время дня и ночи.

Флориндо.—Да ведь, если бы туда входили женщины, люди их увидели бы.

Розаура.—Вы их впускаете переодетыми в мужское платье.

Флориндо.—Вы нас считаете совершенно распущенными и безразличными!

Розаура.—Будь вы людьми порядочными, вам незачем было бы так прятаться.

Флориндо.—Да неужели же добрым друзьям нельзя собраться вместе без того, чтобы не подвергнуться преследованиям?

Розаура.—Вся ваша таинственность, естественно, наводит на подозрения.

Флориндо.—Да какая же таинственность? Я вам правду говорю: нет решительно ничего.

Розаура.—А будь оно проклято, это ваше ничего!

Флориндо.—Ну, полно же, дорогая моя. Поверьте мне. Не раздражайтесь.

Розаура.—Оставьте меня.

Флориндо.—Нельзя так обращаться с женихом.

Розаура.—Вы—мой жених?

Флориндо.—То-есть как? А разве нет?

Розаура.—Нет! убирайтесь, я вас не желаю.

Флориндо.—Да почему же?

Розаура.—Потому что вы не хотите сказать мне правду.

Флориндо.—Нет, это меня доведет до сумасшествия. Все, что я вам сказал, правда, клянусь всеми богами мира!

Розаура.—Мужские клятвы! Не верю.

Флориндо.—И стало быть?

Розаура.—И, стало быть, я вас больше не желаю.

Флориндо.—Ах, Розаура, пощадите!

Розаура.—Нет вам пощады, нет вам милосердия; уходите.

Флориндо.—О, небо! Где же та нежная любовь, которую вы питали ко мне?

Розаура.—А разве вы не знаете пословицу? Жестокость истребляет любовь.

Флориндо.—Это я-то жесток? Я, любящий вас больше себя самого?

Розаура.—А, по вашему, это не жестоко так мучить женщину, как вы меня мучаете?

Флориндо.—Я вас мучаю? Каким же образом?

Розаура.—Возбуждая во мне самое дикое, самое ужасное любопытство, какое только свет видал.

Флориндо.—Я удовлетворил бы его, если бы мог.

Розаура.—Это в ваших руках.

Флориндо.—Дорогая моя Розаура...

Розаура.—Ну, вот я; скажете вы мне правду?

Флориндо.—Я не солгал бы вам за все золото мира

Розаура.—Что там делается?

Флориндо.—Ничего.

Розаура.—Будьте прокляты и вы, и ваше ничего!
(Уходит).

Сцена X.

Флориндо, затем Кораллина.

Флориндо.—Я нежно люблю Розауру, но из этого не следует, чтобы я согласился оторчить друзей моих. Туда я ее ни за что не поведу, а уж лучше, чтобы не потерять ее любовь, перестану посещать общество. После сегодняшнего ужина, чтобы не оторчить Розауру, больше туда ни ногой.

Кораллина.—Скажите мне, будьте милостивы, что с моей барышней? она так расстроена.

Флориндо.—Она замучила меня, замучила себя самое без всякой причины.

Кораллина.—Бедная девочка! И что вам стоит успокоить ее?

Флориндо.—Как же это?

Кораллина.—Сказать ей правду; сказать, что вы там между собой делаете в этом самом доме.

Флориндо.—Да говорил уж я, не верит.

Кораллина.—Ну, если бы сказали правду, так поверила бы.

Флориндо.—Вот что: вы меня тоже не злите. Не извольте разжигать ее любопытство.

Кораллина.—И не думаю: я ведь все знаю.

Флориндо.—А раз вы все знаете, так знаете, стало быть, что там не делается ничего дурного.

Кораллина.—Наоборот, только хорошее.

Флориндо.—Так скажите же вы это Розауре; скажите, чтобы она бросила свои подозрения.

Кораллина.—Чтобы ее успокоить, нужно сделать только одно.

Флориндо.—А именно?

Кораллина.—Свести ее туда и показать.

Флориндо.—Друзья мои женщин там не желают; а кроме того, неужели, по вашему, порядочной и благо-

воспитанной девушке прилично идти в общество, где одни только мужчины?

Кораллина.—Совершенно верно, но этому делу можно помочь. Я могу пойти вместо нее, увидеть все и рассказать ей всю правду.

Флориндо.—Да ведь говорят же вам, что женщинам туда нельзя.

Кораллина.—Я могу переодеться мужчиной.

Флориндо.—Ну, вы в любопытстве, кажется, перецеголяли и свою барышню.

Кораллина.—Вот воображение! ведь я же все знаю,—чего же мне любопытствовать-то? Если я о чем и хлопочу, так только о спокойствии синьоры Розауры. Когда я скажу ей: синьора, я видела; вот, в чем там дело,—она мне поверит, успокоится и даже вас не станет больше мучить.

Флориндо.—Это невозможно.

Кораллина.—А если это невозможно, то и то будет невозможно.

Флориндо.—Что еще?

Кораллина.—Ваша свадьба с синьорой Розаурой.

Флориндо.—Почему же это?

Кораллина.—А уж так вот она уперлась да и все тут. Вам она не очень-то верит и, если я не подтвержу ей правды, так она и слышать о вас не хочет.

Флориндо.—И, стало быть, я должен рисковать неприятностью для стольких порядочных людей лишь ради того, чтобы так глупо угодить ей?

Кораллина.—Э, синьор, видно, что вы ее не любите.

Флориндо.—Люблю больше себя самого.

Кораллина.—Тот, кто любит по настоящему, и не то бы сделал для своей красавицы!

Флориндо.—Когда я только подумаю, что для ее удовольствия должен нарушить слово, во мне возмущается честь порядочного человека, и, уж конечно, у меня не хватит духу на это.

Кораллина.—Уж и не знаю, право, что мне вам сказать; вы человек деликатный и я вас понимаю; но,

все же, мне и ей хочется угодить, и вам услужить в то же время.

Флориндо.—Ну, так придумайте вы что-нибудь...

Кораллина.—Вот что мы сделаем: мы уверим синьору Розауру, что я там была, все видела, все знаю, и, таким образом, подтвердив все, что вы говорите, мы ее убедим, она успокоится и вы оба будете довольны.

Флориндо.—Великолепно! Да вы прямо таки умница.

Кораллина.—Видите, до чего мне хочется угодить вам; я готова даже солгать, чего не сделала бы и за тысячу скуди.

Флориндо.—Не знаю, что вам сказать; когда ложь бывает одним во спасение, а из других никому не вредит, она, по моему, допустима.

Кораллина.—Ладно, уж как-нибудь пересилю себя.

Флориндо.—А за труд, поверьте, не будете мною обижены.

Кораллина.—Об этом после поговорим.

Флориндо.—Прощайте, Кораллина.

Кораллина.—Послушайте. Мне все-таки не хочется, чтобы синьора Розаура поймала меня во лжи. Мне хотелось бы доказать, что я там действительно была.

Флориндо.—Для этого надо уйти из дому и потом сказать, что вы были там.

Кораллина.—А, например, в котором часу?

Флориндо.—Ну, что ж? Около полудня. А то вечером.

Кораллина.—А сегодня вечером есть собрание?

Флориндо.—Да, сегодня есть. Сегодня мы там ужинаем.

Кораллина.—В котором часу?

Флориндо.—Соберемся в два, а пробудем до пяти *), по крайней мере.

Кораллина.—Хорошо. Пойду к подруге, а затем скажу, что была там.

*) Флориндо считает по старому венецианскому времени, начиная сутки с солнечного заката (после вечерней службы в церквах). Два часа, значит, около восьми вечера. Пять—около одиннадцати.

Флориндо.—Превосходно, до свиданья! (Хочет уйти).

Кораллина.—Позвольте, а если она спросит меня, например, о доме, как он устроен, должна же я буду сказать ей хоть что-нибудь.

Флориндо.—А что бы вы хотели сказать ей?

Кораллина.—Ну, например, в дверь стучат или звонят? Как туда попадают?

Флориндо.—У каждого из нас свой ключ.

Кораллина.—Так что и у хозяина моего есть ключ?

Флориндо.—Разумеется, у синьора Оттавио тоже есть, как и у всех прочих.

Кораллина.—(Очень приятно узнать). А ключ простой или секретный *)?

Флориндо.—Секретный — и с множеством нарезок, так что другого такого и не подберешь. Синьор Панталонэ выписывает эти ключи из Милана: здесь их никто не умеет делать.

Кораллина.—Это он хорошо делает, для большего спокойствия. Но я хотела бы рассказать ей еще что-нибудь. Например, лестница у вас сейчас же за дверью?

Флориндо.—Лестницы вовсе нет. Это нижнее помещение, а дверь в него сейчас же направо от входа.

Кораллина.—Уж верно, и эта дверь на строгом запоре?

Флориндо.—Разумеется, и от нее у нас у всех тоже имеются ключи, которые мы носим вместе с входным.

Кораллина.—А сколько там комнат?

Флориндо.—Три комнаты и кухня.

Кораллина.—Наверно есть какая-нибудь еще кладовушка, или чулан?

Флориндо.—Ничего больше нет. Вы уж чересчур много хотите знать.

*) В подлиннике: „а он мужской или женский?“ Мужским ключом (maschie) в Италии называют ключи с выступающей сплошной бородкой, рассчитанные на выемку в замке, а женским (femina)—ключи, бородка которых вырезана выемкою, рассчитанною на выступ в замке. Эти определения общепотребительны. Когда вы заказываете ключ в магазине, вас так и спрашивают: „вам женский или мужской?“ Однако, народное остроумие иногда играет этими словами не очень-то прилично.

Кораллина. — Ничуть. Спрашиваю для того, чтобы лучше притвориться, будто была там. Вот, например, камины там есть?

Флориндо. — Да, в каждой комнате по камину.

Кораллина. — А кровати есть?

Флориндо. — Кровати? Да ведь там же никто не спит.

Кораллина. — А куда же вы складываете свои плащи и шляпы?

Флориндо. — О, там у нас есть шкафы, где складывается все, что надо.

Кораллина. — Большие шкафы? такие, чтобы вешать платье?

Флориндо. — Да, именно такие; но вы уж чересчур любопытны.

Кораллина. — Я любопытна? И не думаю даже. Это все для того, чтобы сказать, что я там действительно была. А где вы ужинаете? В последней комнате?

Флориндо. — Да, в последней. Ну, прощайте. Я не хочу заставлять синьора Оттавио ждать себя. (Уходит).

Сцена XI.

Кораллина одна.

Иди себе на здоровье, с меня пока хватит. Если только мне удастся стащить ключи у хозяина, да если удастся туда забраться, да запрятаться, так, чтобы никто не увидел, так уж я высмотрю, то ли там клады роют, то ли чем другим занимаются. Ах, так вы не желаете женщин! Должно быть, у вас там что-нибудь неладно. Женщины, лучшая приправа ко всякой беседе, и, куда нам нет доступа,—боюсь... боюсь... Ну, да ладно! штука эта странная, а я любопытна и, во что бы то ни стало, желаю избыть свое ужасное любопытство. (Уходит).

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ.

Сцена I.

Комната в доме Лелио со столиком, на котором брошено его платье.

Елеонора одна.

О, какая же скотина мой муж! С ним невозможно разговаривать. Сейчас же поднимает голос. Ну, да может кричать, шуметь, творить что и сколько ему угодно, но я от него добьюсь, что у них там делается, в этом доме; а нет,—уйду к мамаше. Уж так-то ли досадно, что, как раз на самом интересном месте, пришел управляющий. Так я и не могла отвести свою душу. Но погоди, только он уйдет, уж я себе дам волю. А пока что, благо тут лежит платье Лелио, которое на нем было утром, заглянем-ка ему в карманы, не повезет ли мне в них насчет какого-нибудь открытия. Я этого никогда не делаю. От природы я даже вовсе не любопытна, но на этот раз добьюсь своего. (Осматривает карманы). Тут платок... С узелком. Зачем бы это он его завязал? Любопытно было бы мне знать, что бы это значило. Кто знает? А может, я даже и знаю. А это что за ключи? Я никогда таких не видела. В доме у нас таких наверно нет. О, вот это дает основание к еще сильнейшему подозрению. Если только Лелио не скажет мне, что это за ключи, заведу ссору. А вот и записка. Ну-ка, прочитаем, кому и от кого: «Уважаемому господину Лелио Скаркавалли. В собственные руки». Посмотрим, кто пишет. «Ваш истинный друг Панталонэ дей Бизоньози». Так; это один из тайной компании. «Посылаю вам два новых ключа, так как я, для большей верности, заказал новые замки после того, как мой слуга потерял старые ключи. Завтра утром ждем вас к обычному часу. До свиданья». Вот штука-то! Так вот они, значит, ключи от этого самого теплого места. Вот славно-то было бы стащить их у него, а потом неожиданно накрыть их там всех на месте преступления! Только какие это, новые или старые? От какого числа за-

писка? 20-го. О, значит, новые, и говорить нечего. А вот и он. Ну, уж их-то он не получит. (Кладет записку обратно в карман Лелио, а ключи к себе).

Сцена II.

Лелио и Елеонора.

Лелио. — Слуга еще не вернулся?

Елеонора. — Если бы вернулся, вы бы его видели.

Лелио. — Какой милый ответ!

Елеонора. — Как раз по вашему вопросу. Вы же видите, что слуги нет, а спрашиваете, вернулся ли он.

Лелио. — Спрашиваю, чтобы узнать, не отправили ли вы его куда-нибудь. Быть не может, чтобы он до сих пор не вернулся.

Елеонора. — Ну, уж этого осла, как пошлешь куда, так и не жди больше.

Лелио. — Мне сейчас нужно уходить. Надо одеться.

Елеонора. — Платье здесь, можете одеваться.

Лелио (снимает домашнее платье). — Помогите мне.

Елеонора. — Могли бы сказать повежливее.

Лелио (с иронией). — Сובлаговолите помочь мне.

Елеонора (помогает ему). — Куда это вы так рано?

Лелио. — Туда, куда мне надо, синьора.

Елеонора. — Так, так; идете подкладывать огонь *)?

Лелио. — Подкладывать огонь! Да что я поджигатель, что ли?

Елеонора. — Очень мило. Делаете вид, оудто не понимаете. Подкладывать огонь в вашу печку.

Лелио. — Какую печку? Ничего не понимаю.

Елеонора. — Мне сказали, что в этом вашем таинственном убежище вы делаете философский камень.

Лелио. — Какой там камень! И вы полоумная, и тот, кто вам сказал это.

*) В подлиннике непереводаемый каламбур. Елеонора спрашивает: — Илетедуть (soffiare)? Лелио отвечает: — Разве я шпион? Так как «*spione*» обозначает также и «шпионить», Елеонора воображает, будто Лелио идет раздувать огонь в плавильной алхимической печи.

Елеонора. — Ну, так что же вы там делаете?

Лелио. — Ничего.

Елеонора. — Во что бы то ни стало, желаю знать.

Лелио. — Во что бы то ни стало, ничего больше не узнаете.

Елеонора. — Не успокоюсь, пока не узнаю.

Лелио. — Елеонора, будьте же благоразумны.

Елеонора. — Хочу узнать и узнаю.

Лелио. — Ох, не доводите меня до худого!

Елеонора. — Еще как узнаю-то!

Лелио. — Синьора Елеонора...

Елеонора. — Мой повелитель.

Лелио. — Потрудитесь переменить разговор!

Елеонора. — Узнаю.

Лелио. — Если вы еще раз скажете, я вас заставлю раскаяться, честное слово.

Елеонора. — Вам-то не хочется, чтобы я узнала.

Лелио. — Но вы...

Елеонора. — А я... я узнаю.

Лелио (замахивается, чтобы дать ей пощечину, она увертывается).

Елеонора. — Да-с, вот на зло вам, узнаю. (Отскакивает).

Лелио. — А я вам руки-ноги переломаяю.

Елеонора (попрежнему). — А я все-таки узнаю.

Лелио (гонится за ней). — Клянусь небом...

Елеонора. — Узнаю, узнаю, узнаю. (Запирается в соседней комнате).

Лелио. — Лучше уйти, а не то, чувствую, задохнусь от злости. (Хочет уйти).

Елеонора (приоткрывает дверь и высовывает голову). — Да, проклятый, узнаю!

Лелио (хватается за стул, в намерении швырнуть им в нее).

Елеонора. — Все равно, узнаю. (Закрывает дверь).

Лелио. — Этакое животное! Я так больше не могу. Нет, нет, не узнаешь. (Возле двери). Нет, дьявол ты этакый, не узнаешь! Нет, бестия, не узнаешь, нет!

Елеонора (из другой двери).—Нет, узнаю, нет, узнаю! (Закрывает дверь и уходит).

Лелио.—Нет, больше я не могу. (Уходит).

Сцена III.

Комната в доме Оттавио.

Кораллина и Беатриче.

Кораллина.—Скорее, скорее, синьора хозяйка, потому что, если я не выскажу, то у меня горло лопнет!

Беатриче.—Ну, говори.

Кораллина.—Я нашла способ, как узнать все решительно.

Беатриче.—О чем?

Кораллина.—О собрании, об их помещении.

Беатриче.—Да что ты! Как?

Кораллина.—У всех у них ключи в кармане; нужно только постараться стащить их у кого-нибудь.

Беатриче.—Ну, а потом?

Кораллина.—А потом уж я знаю, что говорю: я все разузнала и берусь даже в темноте, с закрытыми глазами, пробраться туда, спрятаться и все разведать.

Беатриче.—И у моего мужа есть ключи?

Кораллина.—Есть, конечно, и лежат у него в кармане, потому что они пользуются ключами целый день. Надо только придумать, как их стянуть.

Беатриче.—Если они в брюках, будет трудно.

Кораллина.—Не могут они быть у него в брюках, ведь дверные ключи большие.

Беатриче.—Сегодня он пришел так поздно, что даже и не переоделся, против обыкновения; придется дожждаться вечера, когда он будет ложиться.

Кораллина.—Э, нет; самое бы лучшее накрыть их сегодня же вечером. Я поняла, что у них там сегодня ужин.

Беатриче.—О, чего бы я только не дала, чтобы их подсмотреть!

Кораллина.—Надо придумать, как это сделать.

Беатриче.—Вот все они идут сюда.

Кораллина.—Придумывайте что-нибудь, а я уж тоже расстараюсь.

Сцена IV.

Розаура, Флориндо, Оттавио и прежние.

Розаура (Флориндо).—Занимайтесь своими делами.

Флориндо.—Синьор Оттавио, видите, как ваша дочь со мной обращается?

Оттавио.—Дорогой друг мой, дочь моя такая же женщина, как и все. Бывают у нее хорошие минуты, а бывают и дурные. Соображайтесь с этим, как с погодой. Наслаждайтесь ясным днем, бегите от грома, а во время бури прячьтесь и пережидайте, пока вернется солнышко.

Розаура.—Папенька умеет давать хорошие советы.

Беатриче.—Муж мой нарочно создан, чтобы доводить до белого каления.

Оттавио.—Синьора Кораллина, прекрасная служанка, разве вы не сообразовали угостить нас сегодня кофе?

Кораллина.—Кофе готов, синьор; желаете, чтобы я подала его сюда?

Оттавио.—Раз уж вы не подали его к столу, будем пить здесь.

Кораллина.—Сейчас. (Беатриче). Синьора, дай вам Бог здоровья; если только мы добудем ключи, дело наше в шляпе.

Оттавио.—Розаура, чем вас обидел ваш жених?

Розаура.—Ничем, папенька.

Оттавио.—Ничем не обидел, а вы смотрите на него так сердито?

Розаура.—У меня бывают дурные минуты.

Оттавио (Флориндо).—Друг мой, небо хмурится. Подождите солнышка.

Розаура.—Ну, не так-то скоро оно покажется.

Оттавио.—Покажется тогда, когда зайдет луна.

Беатриче (Оттавио).—Почему же вы сегодня не раздеваетесь? Отчего бы вам не расположиться по до-

машинему, как всегда? Синьор Флориндо свой человек, его стесняться нечего.

Оттавио. — Мне надо будет скоро выйти. Не стоит возиться.

Беатриче. — Ах, вам надо выйти? Куда же это вам надо выйти?

Оттавио. — Вы хотите знать и это?

Беатриче. — Мне кажется, что жене-то можно сказать.

Оттавио. — Да, любезная жена вполне заслуживает, чтобы ей это сказали. Я должен отдать визит одному кавалеру, который был у меня вчера.

Беатриче. — Вы думаете, это платье годится для официального визита? По моему, вам следует переодеться.

Оттавио. — Э, я не смотрю на такие мелочи.

Беатриче. — Да, но, знаете ли, эти господа полудворяне очень придерживаются этикета. Будет потом говорить, будто вы обошлись с ним слишком за просто.

Оттавио. — А пусть себе говорит, что хочет: мне решительно все равно.

Беатриче. — Ну, конечно; стоит мне только сказать что-нибудь, чтобы вы были не согласны сделать по моему.

Оттавио. — Милый мой Флориндо, я хотел бы поспешить со свадьбой.

Беатриче. — (Ничего не выходит).

Флориндо. — Я-то готов, но вот синьора Розаура не любит меня.

Розаура. — Любила бы, если бы вы были искренним человеком.

Беатриче (Оттавио). — Перемените вы это платье?

Оттавио. — Синьора, нет. (Флориндо) Разве вы ей сказали неправду?

Беатриче. — (Вот как он со мной обращается!).

Флориндо. — Я всегда говорил ей только правду, а она мне не верит.

Оттавио. — Э, пустяки! Немножко любопытства, с примесью чуточки упрямства, это обычный шербет, которым угощают нас жены. Пройдет; все пустяки.

Розаура. — (Отец еще больше злит меня).

Беатриче. — Ну, уж если вы ни за что не хотите переодеваться, так дайте я хоть почищу вас. Вы весь в пыли.

Оттавио. — Вот сокровище у меня моя любящая жена. Почистите, почистите, сделайте одолжение.

Беатриче. — Давайте сюда. Снимите же, если хотите, чтобы я вам его почистила.

Оттавио. — Да нет же, нет, почистите на мне, не стоит возиться.

Беатриче. — На вас неудобно. Снимите.

Оттавио. — Нет, дорогая, не беспокойтесь, мне все равно.

Беатриче. — Вот вам. Никогда не сделает по моему.

Оттавио (Розауре). — Дорогая дочь моя, не будьте такой придирчивой.

Беатриче. — (Ох, потерю терпение!).

Розаура. — Папенька, прошу вас, оставьте меня в покое.

Флориндо. — Без всякой причины рассердилась на меня.

Оттавио. — Не беда, не беда: милые бранятся, только тешатся.

Беатриче (Оттавио). — Так-таки и не снимете?

Оттавио. — Синьора, нет.

Беатриче. — Вы—животное!

Оттавио (Флориндо). — А? как вам нравится? Не правда ли, какая у меня ласковая жена? Ведь это же все любовные слова. Вы, пожалуй, дорого дали бы за то, чтобы ваша будущая супруга обращалась с вами столь же деликатно?

Флориндо. — Ну, нет, я бы не хотел, чтобы меня так мучили.

Оттавио. — А я другого мнения. Чем видеть женщин надутыми, уж лучше пусть они, бедняжки, облегчают себе сердце.

Беатриче. — То-есть этой своей флегмой он может довести до чахотки.

Сцена V.

Кораллина вносит кофе, прежние, затем Слуга.

Кораллина. — Вот и кофе.

Оттавио. — Ну, вот, теперь и напьемся спокойно, если можно.

Кораллина (тихо Беатриче). — Ничего не сделали?

Беатриче (тихо Кораллине). — Нет, никак не могу стащить с него платье.

Оттавио. — Сядем. Кофе пьют сидя. Кто там есть?

Слуга. — Что прикажете?

Оттавио. — Дай мне стул.

Кораллина (подходит с кофе к Оттавио, после того, как обнесла других).

Слуга (приносит стулья, и, когда он ставит один из них возле Оттавио, Кораллина делает вид, будто он ее толкнул, и обливает Оттавио кофеем).

Кораллина. — Ух, я несчастная! Простите ради Бога. Он меня толкнул под руку; я совсем нечаянно.

Оттавио. — Ну, что же делать! Не беда.

Кораллина. — Сейчас же надо замочить холодной водой.

Оттавио. — Да, да; так и сделайте.

Кораллина (снимает с него платье). — Скорей, скорей, давайте сюда. (Дело в шляпе!). (Уходит с платьем).

Оттавио. — Накиньте-ка на меня что-нибудь, чтобы мне не простудиться.

Беатриче (слуге, который уже идет за этим). — Принесите ему платье.

Оттавио. — Ну, вот, теперь вы будете довольны.

Беатриче. — (Кораллина сделала, чего не сумела я).

Оттавио. — Мне только жаль, что мой кофе пропал. Пускай мне сделают другой.

Беатриче. — Видите, что значит не слушаться женщин?

Оттавио. — Если бы я вас послушался, было бы еще хуже: мне бы облили другое платье, а оно цветное.

Беатриче. — Если бы вы меня послушались, так этого и не случилось бы.

Оттавио. — Послушайте, Флориндо! Наши дамы, оказывается, — пророчицы. Вот счастливицы-то мы, каким сокровищем обладаем!

Сцена VI.

Слуга, потом Кораллина и прежние.

Слуга (с другим платьем, которое он надевает на Оттавио).

Оттавио. — Синьора Беатриче, теперь вы довольны?

Беатриче. — Нет еще. (Боюсь, как бы он не хватился ключей).

Кораллина (Оттавио). — Вот, синьор, ваш платок, табакерка и ключи.

Оттавио. — Умница. (Укладывает все в карман).

Беатриче (тихо Кораллине). — И ключи отдала?

Кораллина (тихо Беатриче). — Не те, я подменила.

Беатриче. — (Ну, и чертенок же!).

Оттавио. — Милая Кораллина, а ведь кофе-то я так и не пил. Не найдется ли у вас там другого?

Кораллина. — Ей Богу, нет жареного, синьор хозяин.

Оттавио. — Ну, что делать! Напьюсь где-нибудь в другом месте.

Беатриче. — Уж конечно, в вашем обычном собрании?

Оттавио. — Флориндо, хотите выйти со мной?

Флориндо (взглядывает на Розауру). — Поступлю, как вы прикажете.

Розаура. — Вы на меня смотрите? Пожалуйста, идите, я вас не задерживаю.

Оттавио. — Друг мой, лучше пойдемте. Дайте пройти буре. Завтра будет хорошая погода.

Розаура. — Ни завтра и никогда.

Оттавио. — Никогда не будет хорошей погоды? Никогда? Всегда пасмурно? Вечная непогода? Дитя мое, а что, если я ударю в такой колокол, который сразу звонит хорошую погоду? *).

Розаура. — То-есть как это, папенька?

Оттавио. — А если я вас за-са-жу в монастырь **).

А? Что вы на это скажете?

Розаура. — Меня в монастырь?

Беатриче. — Дочь мою в монастырь?

Оттавио. — Ну, идите же, идите. Я прозвонил сигнал тревоги, потому что — смотрите: из трубы уже выкинуло ***). (Уходит).

Сцена VII.

Розаура, Флориндо, Беатриче и Кораллина

Розаура (Флориндо). — Слышите? Все из-за вас.

Флориндо. — Синьора, это не моя вина.

Беатриче. — Дочь мою в монастырь? Если она и не выйдет за вас, так в женихах для нее, поверьте, недостатка не будет.

Флориндо. — Не сомневаюсь. Но я не заслуживаю ни ее, ни ваших упреков.

Беатриче. — Идите уж, идите, вас ждет мой муж.

Флориндо (собираясь уходить). — Повинуясь вам, ухожу.

Розаура. — Очень мило! Так меня и бросите?

Флориндо (возвращаясь). — Но, синьора...

Кораллина (Розауре тихо). — Отпустите вы его, мне вам надо сказать что-то очень хорошее.

Розаура (Кораллине тихо). — Что такое?

*) Колокольным звоном, по итальянскому народному поверью, отгоняются бури.

**) В подлиннике условное выражение — «убежище», так как слово «монастырь» тогда не было допустимо на сцене по условиям духовной цензуры.

***) Оттавио намекает, что его слова о монастыре взволновали обеих женщин и они, вспыхнув, готовы устроить сцену.

Кораллина (так же). — Отправьте его. Ключи у меня.

Розаура. — (Вот любопытно!) (Флориндо). Ну, хорошо, если вы хотите уйти, я вас не удерживаю.

Флориндо. — Я останусь, если прикажете.

Беатриче. — Нет, нет, пожалуйста. Мой муж ждет вас.

Флориндо. — Что вы скажете, синьора Розаура?

Розаура. — Если папенька ждет вас, конечно, идите.

Флориндо. — Да ведь спешного ничего нет, я могу и задержаться.

Кораллина (тихо Розауре). — Спровадьте вы его.

Розаура. — (Мне не хотелось бы огорчить его). (Флориндо). Вот что: вы сейчас идите, а потом вернитесь.

Беатриче. — О, не утруждайте себя.

Кораллина. — Завтра вернетесь.

Флориндо. — Повинуясь вам, я вернусь. Но прощайте вас, скажитесь надо мной. (Уходит).

Сцена VIII.

Розаура, Кораллина и Беатриче.

Розаура. — Мне не хотелось бы огорчать его.

Кораллина. — Не беспокойтесь, вернется.

Розаура. — Что вы хотели сказать мне?

Беатриче. — Где же ключи?

Кораллина. — Вот они.

Розаура. — Какие ключи?

Кораллина. — Молчите. Это ключи от тайного убежища. Один от входной двери, другой от комнат.

Беатриче (Кораллине). — Пойдем же, пойдем.

Розаура. — И я с вами.

Беатриче. — Вам нельзя. Сидите дома, а мы вам все расскажем.

Розаура. — Дорогая маменька...

Беатриче. — Нет, говорят вам. Идем, Кораллина. (Уходит).

Сцена IX.

Розаура и Кораллина.

Розаура. — Кораллина, дорогая...

Кораллина. — Не беспокойтесь. Я схожу туда и потом все вам расскажу.

Розаура. — А как вы раздобыли эти ключи?

Кораллина. — Стащила их у вашего папеньки.

Розаура. — Когда?

Кораллина. — Разве вы не видели моей проделки с кофе? Ну, и вот...

Розаура. — И я хочу туда.

Кораллина. — Маменька не позволяет.

Розаура. — Кораллина, если ты меня любишь...

Кораллина. — Полноте, нельзя быть такой любопытной. Потерпите. Вечером все узнаете.

Розаура. — Ты ведь мне скажешь, если там окажутся женщины?

Кораллина. — Эх! какие там женщины! Там клад, клад! (Уходит).

Сцена X.

Розаура одна.

Еще никогда я так не томилась желанием. Нечего делать! Они пойдут, а я нет. А почему я нет? Потому что я девушка? И поэтому рискую своей репутацией? В конце концов, если бы я даже отправилась шпионить за своим женихом, никто не в праве упрекнуть меня за это. Но как сделать? Мать мою не сдвинешь с места. Уж когда она решит что-нибудь, ничего с ней не поделаешь.

Сцена XI.

Флориндо и Розаура.

Флориндо. — Ах, простите...

Розаура. — Как, это вы?

Флориндо. — Да, синьора. Ваш папенька задержался в доме приезжего, к которому он пошел с визитом.

Они там разговаривают о делах, а я взял на себя смелость беспокоить вас снова.

Розаура. — Вы заслуживаете того, чтобы я повернула к вам спину.

Флориндо. — За что же, синьора? Что я вам сделал?

Розаура. — За то, что вы не хотите сказать мне правду.

Флориндо. — Так! начинаем сначала! То-есть чего бы я только не дал, чтобы вы могли своими собственными глазами удостовериться в моей искренности.

Розаура. — Вы это можете сделать, если хотите.

Флориндо. — Как?

Розаура. — Проведите меня туда потихоньку.

Флориндо. — Как! вы решились бы пойти туда одна?

Розаура. — Нет, со служанкой.

Флориндо. — Для такого места служанки недостаточно.

Розаура. — И мать моя придет. Если вы попросите, она придет...

Флориндо. — Розаура, пощадите. Я говорил вам не раз. Друзья мои не хотят женщин, и я не могу...

Розаура. — И вы не можете огорчать их из-за меня. Вижу, что они для вас дороже меня, и это дает мне полное основание считать вас лгуном и обманщиком.

Флориндо. — Вот что, Розаура, для того, чтобы дать вам доказательство моей любви, я перестану ходить туда. Это вас успокоит.

Розаура. — Вы мне скажете только, что не пойдете, а сами, конечно, будете ходить.

Флориндо. — Нет, я обещаю вам, что не пойду.

Розаура. — Мне этого недостаточно.

Флориндо. — Я поклянусь вам.

Розаура. — Клятвы не надо, дайте мне лучшее обеспечение.

Флориндо. — Требуйте.

Розаура. — Обещаете дать мне его?

Флориндо. — Да, поскольку от меня зависит.

Розаура. — Скажите... Но только, смотрите, не лгать!

Флориндо. — Лгать я не способен.

Розаура. — У вас ведь тоже есть ключи, как и у других?

Флориндо. — Ключи от чего?

Розаура. — От того дома, куда запрещен вход женщинам?

Флориндо. — Есть, отрицать не могу.

Розаура. — Вот это и есть обеспечение, на которое я рассчитываю. Дайте мне эти ключи.

Флориндо. — Но... эти ключи... в ваших руках...

Розаура. — Вот ваша искренность! вот на чем строятся ваши обещания, ваши клятвы.

Флориндо. — Неужели же вы думаете, что, если бы мне уж так хотелось вас обмануть, то я не мог бы отдать вам ключи, а сам войти туда с кем-нибудь из друзей?

Розаура. — Я не думаю, чтобы вы были способны выпросить себе средство оказаться лгуном. А если у вас не будет ключей, то, по моему, не будет и главного соблазна. Флориндо, если вы только меня любите, сделайте мне одолжение, оставьте их в моих руках.

Флориндо. — Ах, Розаура! вы хотите принудить меня к поступку, неудобному для меня во всех отношениях.

Розаура. — Намерены вы идти туда, да или нет?

Флориндо. — Ну, разумеется, нет.

Розаура. — Что же вам стоит оставить мне ключи?

Флориндо. — Я вам скажу... эти ключи... если они только попадут в другие руки, могут заварить большую кашу.

Розаура. — Обещаю вам честным словом, что я их не выпущу из своих рук. Ну, будет с вас? Неужели вы оскорбите меня сомнением? Только этого еще не доставало.

Флориндо. — Дорогая Розаура, увольте...

Розаура. — Нет, ни за что. Это последний призыв, который я посылаю вашему сердцу. Или доверьте мне ключи, или больше не надейтесь на мою любовь. И если я затем раскаюсь и прошу вам, то да поразит меня Небо громом, да испепелит оно меня молнией.

Флориндо. — Довольно, довольно, не надо, вот они, не ужасайте меня!

Розаура. — В моих руках они будут сохранены.

Флориндо. — Лишь об одном прошу вас, не сделайте меня смешным в глазах моих друзей.

Розаура. — Не беспокойтесь, с меня этого достаточно.

Флориндо. — Видите, как я люблю вас.

Розаура. — Да, я верю вам; простите мои сомнения.

Флориндо. — Когда же я могу надеяться, что вы станете моею?

Розаура. — Когда хотите; когда желает мой отец.

Флориндо. — Если вы согласны, я пойду и скажу ему об этом.

Розаура. — Да, можете сказать ему, что буря прошла и солнце вернулось.

Флориндо. — Дорогая, вы меня утешили.

Розаура. — А я утешена еще больше вас. Эти ключи для меня самое большое удовольствие в мире.

Флориндо. — По какой причине, дорогая моя?

Розаура. — Потому что они уверяют меня в вашей любви. (И они же, быть может, откроют мне тайну, которая держит меня в постоянном любопытстве). (Уходит).

Флориндо. — Великое дело любовь! Чего не сделаешь, когда любишь. Эти ключи я дал Розауре с большим огорчением. Но если я вручил ей власть над моей жизнью, то я в праве и доверить ей ключи от нашего невинного собрания (Уходит).

Сцена XII.

Улица пред дверью, ведущую в помещение общества.

Панталонэ выходит из двери и запирает ее.

Уже совсем стемнело, а Бригелла все не возвращается. Придется мне сходить самому за восковыми свечами *) и велеть их прислать.

*) В XVIII веке и в первой половине XIX, до изобретения стеарина, общество знало, для домашнего обихода, только сальные свечи, а для более торжественных случаев употреблялись восковые.

Сцена XIII.

Леандро и Панталонэ.

Леандро.—Ваш слуга, синьор Панталонэ.

Панталонэ.—Дружество.

Леандро.—Дружество. (Обнимаются).

Панталонэ.—Вот и все наше приветствие. Других церемоний у нас не полагается.

Леандро.—Чудесно. Все эти светские любезности просто карикатуры.

Панталонэ.—Вот именно; из вежливости произносятся слова, а о значении их никто и не думает, никто не понимает, что он, собственно, произносит. Например, «ваш покорнейший слуга», значит: объявляю себя вашим слугою; но если вы попросите у него какой-нибудь услуги, которой ему не хочется оказывать, он преспокойно вам откажет; уж не говоря о том, что этот покорнейший господин обращается с вами и разговаривает с такой надменностью, что жутко делается. «Милостивый государь» тоже не лучше. Величаем государем человека, с которым и znаться-то не стоит.

Леандро.—Синьор Панталонэ, один из моих друзей желал бы примкнуть к нашему обществу.

Панталонэ.—Он порядочный человек?

Леандро.—Разумеется.

Панталонэ.—Осторожно с этим «разумеется». Так называемых порядочных людей сколько угодно, ну, а настоящих-то поменьше. Какие у вас есть доказательства, что он человек порядочный?

Леандро.—Я всегда видел его в общении с людьми воспитанными.

Панталонэ.—Этого недостаточно. Общества-то все благовоспитаны, да не все члены в них люди порядочные, и рано или поздно это обязательно открывается.

Леандро.—Он хорошего рода.

Панталонэ.—Не рождение делает человека порядочным, а его добрые поступки.

Леандро.—Он широко тратит.

Панталонэ.—И это доказательство сомнительное; надо знать, всегда ли свое он тратит.

Леандро.—Ну, настолько-то я об его делах не осведомлен.

Панталонэ.—Стало быть, вы не можете и отвечать за его порядочность.

Леандро.—Но, таким образом, синьор Панталонэ, нам придется подозревать всех и каждого и не допускать к себе ни одного человека.

Панталонэ.—Нет, дорогой друг мой, поймите меня. Я вовсе не говорю, что надо всех подозревать без всякого основания и иметь сношения только с теми, кого мы считаем порядочными людьми с полным основанием. Наоборот, долг нашей добросовестности считать всех хорошими, если у нас нет доказательств противного. Но к тем, кого не так хорошо знаешь, следует относиться с некоторой осторожностью; не доверять им вполне, испытывать, деликатно проверять, и, если, по истечении времени и опыта, окажется, что имеешь дело действительно с порядочным человеком, тогда можешь сказать с уверенностью, что нашел истинное сокровище.

Леандро.—Тот, кого я вам предлагаю, по моему, честнейший человек, но я, конечно, не могу быть его поручителем.

Панталонэ.—Не беда, испытаем: если золото, то заблестит.

Сцена XIV.

Бригелла и прежние.

Бригелла.—Это вы, синьор хозяин?

Панталонэ.—Да, да, я; как ты долго!

Бригелла.—Я так нагружен, что едва двигаюсь.

Панталонэ.—Захватил восковых свечей?

Бригелла.—Синьор, нет: не успел.

Панталонэ.—Ну, так я схожу сам заказать их у нашего москательщика. (Бригелле). А ты потом поди за ними.

Бригелла.—Слушаю, синьор, сложу это все и пойду сейчас же. Руки-то у меня полны, не могу открыть дверь.

Панталонэ.—Дорогой синьор Леандро, не откроете ли дверь?

Леандро.—С удовольствием. (Открывает).

Бригелла.—Надеюсь сегодня отличиться.

Панталонэ.—В самом деле?

Бригелла.—Увидите, какой ужин закачу.

Панталонэ.—Молодец, мне это очень приятно.

Бригелла.—Да и по ценам увидите. (Входит).

Панталонэ.—Не беда. За хорошее и заплатит не жалко.

Леандро.—Синьор Панталонэ, значит, можно пригласить приятеля?

Панталонэ.—А кто это? Как его имя?

Леандро.—Некий Фламиньо Мальдури.

Панталонэ.—Отлично, мы его предложим. Посмотрим, что скажут другие.

Леандро.—Мне бы хотелось привести его к ужину.

Панталонэ.—Приводите, конечно; тут же и решим.

Леандро.—Так я пойду за ним. Надеюсь, что останетесь им довольны. Дружество. (Уходит).

Панталонэ.—Дружество. У меня нет другой работы, как только собрать в нашем обществе честных людей, с добрым сердцем, ласковых, готовых, при случае, помочь другу. Все мы в этом мире нуждаемся друг в друге, а так мало делающих добро от искреннего сердца, что найти таких труднее, чем выиграть терно в лотерее *). (Уходит).

*) В постоянной и извечной итальянской государственной лотерее. Выиграть терно значит угадать три цифры из выигрывающих пяти, за что лотерея уплачивает в 75 раз выше против ставки. См. комедию „Ревнивицы“.

Сцена XV.

Елеонора, закутанная в зендале (плащ с капюшоном по-болоньезски).

Уже поздно. Посмотрим, удастся ли мне предприятие. Вот эта дверь, а вот и ключи. Если только мне удастся войти, спрятаться и посмотреть, оставшись незамеченной, я все узнаю. А если меня даже и накроют, что со мной могут сделать? Куда ходит мой муж, туда могу пойти и я; еще бы, все даже еще похвалят меня за это. Если я иду, так иду ведь только для этого. Люблю своего мужа и хочу знать, где он бывает и что делает; да, вот желаю знать. Столько раз я ему обещала: узнаю. Надо же мне, наконец, сказать ему однажды: узнала. Не слышать никого: дай, попробую. (Вкладывает ключ в замок).

Сцена XVI.

Бригелла и Елеонора.

Бригелла.—Кто тут? (Открывает дверь, и Елеонора, испуганная, отскакивает).

Елеонора.—Ах, несчастье! Вот тебе и ключи! (Убегает, оставив ключи в двери).

Бригелла.—Женщина? Да еще с ключами? Побегу сказать хозяину. (Вынимает ключи, закрывает дверь и уходит).

Сцена XVII.

Беатриче, закутанная в плащ по-болоньезски, и Кораллина в мужском костюме.

Беатриче (заметив Елеонору).—Вот тебе и не бывают женщины! Видела? Ведь это же вышла женщина!

Кораллина.—Да уж тут, конечно, не без свинства какого-нибудь.

Беатриче.—Пойдем туда поскорее и увидим, нет ли там других еще.

Кораллина.—Идемте; вот ключ. Но тише... кто-то идет.

Беатриче.—Не хотелось бы мне понапастся раньше, чем войдем. Раз уж будем там, ничего. Когда все узнаем, пусть себе накрывают, сколько угодно; но вот, если тут нас увидят...

Кораллина.—Так отойдите в сторонку.

Беатриче.—А ты?

Кораллина.—Я в мужском платье. Темно, меня не узнают.

Беатриче.—Смотри только, не обманывай меня.

Кораллина.—Будьте спокойны.

Беатриче.—Я подожду тебя в этом переулке. (Отходит).

Кораллина.—(Смела-то я, смела, а все ж таки трясусь немножко).

Сцена XVIII.

Панталонэ и прежние.

Панталонэ.—Женщина с ключами? хотела войти? Это еще что такое? Какое же это дрянцо возжелало расстроить наше общество женщинами? (Заметив Кораллину). Вон там кто-то стоит; не из наших ли?

Кораллина.—(Это как будто тот, которого зовут Панталонэ).

Панталонэ (громко Кораллине).—Дружество.

Кораллина (про себя, не понимая пароля).—Чего он там про дружество?

Панталонэ.—(Или не слышит, или не наш). (Подходит ближе к Кораллине и повторяет). Дружество.

Кораллина (измененным голосом).—Точно так, синьор.

Панталонэ.—(Нет, это не наш. Но что он, спрашивается, тут делает?).

Кораллина.—(Ох, только бы не накрыли меня!)

Панталонэ (Кораллине).—Что вы тут делаете, сударь? Ждете кого-нибудь?

Кораллина.—Жду приятеля.

Панталонэ (говорит фальцетом, подражая голосу Кораллины).—Ждете приятеля? (Либо это певец, либо женщина) *).

Кораллина.—(Уж лучше мне уйти).

Панталонэ.—(Дай-ка, я посмотрю, что это за история). А кого же вы ждете, господин?

Кораллина.—Нет, ничего, я так, синьор, мое почтение. (Хочет уйти).

Панталонэ.—Вы, может быть, из этой компании здешних господ?

Кораллина.—Да, синьор.

Панталонэ.—Так почему же, когда я говорю вам: дружество, вы не отвечаете мне тем же?

Кораллина.—Ах, да, я просто не расслышал. Дружество.

Панталонэ.—(Э-э! это баба; что тут за чертовщина?) (Кораллине). Почему же вы не входите?

Кораллина.—Я жду синьора Оттавио.

Панталонэ.—Каждый имеет свои ключи. У вас разве нет?

Кораллина.—Как же, есть, синьор, и у меня.

Панталонэ.—Позвольте взглянуть.

Кораллина.—К чему же? У меня они есть.

Панталонэ.—Когда не хотят показать, это дурной знак.

Кораллина (показывает ключи).—Вот они.

Панталонэ.—Ну, вот, теперь все в порядке: пожалуйста в дом.

Кораллина.—Идите вы, а я приду через минуточку.

Панталонэ.—У меня есть тут еще маленькое дельце. Схожу в одну лавчонку и сейчас же вернусь. А вы пожалуйста.

*) В эпоху Гольдони главные оперные партии сопрано исполнялись певцами (musico)—кастрами, голоса которых имели диапазон (объем) обширнее женских и отличались большою подвижностью. Из подобных же musici состоял знаменитый хор Сикстинской капеллы в римском Ватикане. По показанию многих мемуаристов, истинная колоратура (техническое мастерство исполнять трудные для голоса украшения пения) исчезла вместе с кастратами. Между ними были знаменитости, которым платили огромные деньги, а кастрат Коффаризелло искусством своим завоевал себе даже политическое значение. Мода на певцов-кастратов стала падать к концу XVIII в. Последние из них сошли со сцены в 20-х гг. XIX столетия.

Кораллина. — Сделаю так, как вы приказываете.

Панталонэ. — (Посмотрим, чем кончится вся эта история).

Кораллина. — Вы первый войдете? или я?

Панталонэ. — Входите, входите. Дружество.

Кораллина. — Дружество.

Панталонэ (когда она подходит, выхватывает у нее из рук ключи).

Кораллина. — Что это значит, синьор?

Панталонэ. — Кто вам дал эти ключи? А вы сами кто? Что вам здесь надо?

Кораллина. — Дружество.

Панталонэ. — Не желаю дружества с женщинами.

Кораллина. — Ах, меня узнали. Давай Бог ноги! (Убегает).

Панталонэ. — Удирает во все лопатки. Счастье твое, что я не охотник бегать. Нет, какова история? Две связки ключей не в наших руках? И ключи эти оказываются в руках двух женщин? Женщины пробрались было в наше общество? А, ну их всех в болото *)! не хочу больше и думать о них. (Входит в дом и запирает дверь).

Сцена XIX.

Лелио и Оттавио.

Лелио. — Я рад, что встретил вас. Не понимаю, как и где, но я потерял ключи и как раз поджидал кого-нибудь из друзей, чтобы войти.

Оттавио. — Я к вашим услугам. Но, друг мой, позаботьтесь об этих ключах. А то бедному синьору Панталонэ, то и дело, приходится менять их, по мере того, как они теряются.

Лелио. — Эх! есть у меня подозрение.

Оттавио. — На кого?

Лелио. — Боюсь, что их стащила у меня моя жена;

*) В точном переводе, наоборот, — «на гору».

но, — уж если это оправдается, — как честный человек, оставлю я ей памятку на всю жизнь.

Оттавио. — Боже сохрани! не раздражайтесь. Выносите ее, если можете, а нет, отошлите ее домой к родителям.

Лелио. — Если бы вы только знали, до чего она меня разозлила с этим своим проклятым «узнаю».

Оттавио. — Ну, полно, пойдемте уж.

Сцена XX.

Флориндо и прежние.

Оттавио. — О, вот и еще один товарищ. Дружество.

Лелио. — Дружество.

Флориндо. — Дружество. Я как раз спешил за вами.

Оттавио. — Ну, вот, вместе и войдем.

Флориндо. — Нет, я именно хотел вас видеть, чтобы извиниться и просить вас передать мои извинения синьору Панталонэ. Я сегодня быть не могу.

Оттавио. — Нет? Почему такое?

Лелио. — Как ни как, хоть и не придете, а долю свою заплатите.

Флориндо. — Конечно, заплачу: это справедливо.

Оттавио. — Скажите, по крайней мере, почему вы не будете?

Флориндо. — У меня есть спешное дело. Сегодня никак не могу.

Оттавио. — Ну, полноте, я все понял. Не придете, потому что боитесь.

Лелио. — Вам запретила невеста?

Флориндо. — Запрещать не запретила, но я должен это сделать для ее удовольствия.

Оттавио. — Молодец, зятек. Хвалю вас за то, что вы так любезны с моей дочкой, но позвольте дать вам совет: не позволяйте ей так рано накладывать на вас узду, чтобы потом не пришлось вам в том раскаиваться. Женщины очень любят это милое словечко «хочу», и, раз им

удастся поставить на своем, они уж от него больше не отказываются.

Флориндо. — Не знаю, что вам сказать. На этот раз я должен был уступить, ну, а уж в другой...

Оттавио. — Ну, ладно, соображайтесь, как сами знаете, но будьте осторожны. Друг Лелио, пойдемте и оставим в покое этого бедного влюбленного. (Достает ключи).

Лелио. — Эх, друг мой, когда женитесь, узнаете, каково сладко это! Если попадете на жену в роде моей, поздравляю вас.

Оттавио. — Позвольте, что же это за ключи?

Лелио. — А что? не ваши?

Оттавио. — Ах, ты! Теперь я припоминаю: это Кораллина перепутала, когда давала их мне. Этот от кладовой, а этот от чулана. Какой чорт засунул мне их в то платье? Понять не могу.

Лелио. — Как же нам войти теперь? Придется стучать.

Оттавио. — Синьор Флориндо одолжит нам свои

Флориндо. — К сожалению, моих нет со мной.

Оттавио. — Вот так славно!

Лелио. — А где же они у вас?

Флориндо. — Да, ведь, я знал, что не пойду сегодня, ну, и запер их в бюро.

Оттавио (Лелио). — Видите, какой он аккуратный малый: бережет свои ключи, а не теряет, как вы.

Лелио. — И не оставляет их на попечение женщин, как вы.

Оттавио. — Прелесть, что такое! все трое без ключей!

Лелио. — Придется стучать.

Оттавио. — Будем стучать. (Стучат)

Сцена XXI.

Панталонэ (выходит из дома) и прочие.

Панталонэ. — В чем дело, господа? у вас нет ключей?

Лелио. — Я свои потерял,

Оттавио. — А я свои дома оставил

Панталонэ. — А, ну, взгляните-ка, не ваши ли это?

Лелио. — Чорт возьми! Да, вот они, мои!

Оттавио. — Здорово! А вот и мои.

Панталонэ. — Так научитесь же беречь их. Научитесь лучше держать слово и стыдитесь ронять свое достоинство перед лестью и женским любопытством. (Входит).

Лелио. — Как вам это покажется? Нет, что вы скажете? Ах, ты, чорт! Ах, ты, чертище! Нет, я свою жену просто-таки изничтожу! (Входит).

Оттавио (вертит в руках ключи и изумляется. Входит).

Сцена XXII.

Флориндо один.

Что же это за путаница? Уж не было ли между этими ключами и моих двух, которые я дал Розауре? Нет, ведь, они узнали каждый свои, да и Розаура неспособна предать меня. Конечно, все эти женщины сгорают желанием узнать... Сюда идут... С фонарем это Арлекин. А с ним женщина в плаще, — уж это не синьора ли Беатриче разыскивает своего мужа? Спрячусь и посмотрю. (Отходит).

Сцена XXIII.

Розаура, закутанная в плащ по-боломьезски, Арлекин с ручным фонарем, Флориндо за углом.

Розаура. — Иди за мной, не бойся.

Арлекин. — Ах, синьора, в подобных переделках у меня вечно трясение во всех кишочках.

Розаура. — Ты только покажи мне дверь от того дома, что я тебе говорила.

Арлекин. — Дверь-то вот она

Розаура. — Уж ты, верно, не раз там бывал?

Арлекин. — Еще бы. Хожу сюда чуть не каждый день.

Розаура. — И мне хочется туда.

Арлекин. — Ой, нет, синьора, госпожи женского пола туда не входят.

Розаура. — Теперь темно; никого не видно и не слышно. Мы можем войти свободно, а, кроме того, там, ведь, моя мать, значит, и я могу быть.

Арлекин. — Если я постучусь, придут открыть, да увидят меня с женщиной, так влетят мне такие ли палки!

Розаура. — Послушай. У меня есть ключи.

Арлекин. — Ключи у вас? Кто же это вам дал?

Розаура. — Отец мне их дал; вот они. Мы откроем сами, так что никто и не заметит. Нет ли там, где спрятаться?

Арлекин. — Есть там комнатка... только... не очень подходящая.

Розаура. — Ну, живо, живо, идем.

Арлекин. — Чорт побери... не хотелось бы мне...

Розаура. — Вот тебе ключи: открой.

Арлекин. — Ладно. Открою, а сам улепетну. (Вставляет ключ в замок).

Флориндо (берет их у него). — Дай мне ключи.

Арлекин. — Пожалуйста, не стесняйтесь, будьте, как дома.

Розаура. — Как! Это вы так-то держите ваше слово? Обещаете мне не ходить сюда, а сами тут как тут?

Флориндо. — А, неблагодарная! Так-то вы сохраняете мне верность? Выманили у меня ключи, клялись беречь их, а вот, оказывается, для чего они вам понадобились.

Розаура. — Я обещала вам только, что не выпущу их из рук.

Флориндо. — Ловко обещано, рассчитали, как обмануть. Но кто не знает, что такое верность, тот не заслуживает ее и для себя. Раз вы показали мне пример, как действуют по капризу, я тоже поступлю по вашим варварским правилам и тут же, на ваших глазах, войду в то самое место, где вам так не хотелось, чтобы я бывал.

Розаура. — Ах, нет, дорогой Флориндо...

Флориндо. — Оставьте; если вы меня не любите, то не заслуживаете сожаления, а если любите, то ваше огорчение послужит вам уроком и наказанием. (Входит).

Сцена XXIV.

Розаура и Арлекин.

Розаура. — Ох! Арлекин.

Арлекин. — Синьора?

Розаура. — Мне худо.

Арлекин. — Крепче держитесь. У меня нет ничего, кроме огарка в фонаре.

Розаура. — Умираю.

Арлекин. — Помогите, нет ли кого?

Сцена XXV.

Елеонора, Кораллина, Беатриче, с разных сторон, и прежние.

Елеонора. — Что тут такое?

Кораллина. — Что случилось?

Беатриче. — Дочь моя!

Розаура. — Маменька, я вас искала.

Беатриче. — А я искала тебя.

Арлекин. — А я искал себе палок в спину *).

Сцена XXVI.

Бригелла со свечами и прежние.

Бригелла. — Это что за базар? И в такой час? Что тут за бабий рынок?

Кораллина. — Бригелла, вот нас тут: раз, две, три, четыре женщины. Все четыре в отчаянии.

Арлекин. — Да я пятый.

Бригелла. — Да отчаяние-то отчего? Может, от любопытства узнать, что делается там внутри?

Кораллина. — Не любопытство это, а бешеное желание.

*) В подлиннике — «а я ходил (на охоту) за скорпионами». Поговорка человека, неосторожно попавшего было в безнужную опасность.

Беатриче. — Мне необходимо узнать о муже

Елеонора. — А я хочу узнать о своем муже.

Розаура. — А я о женихе.

Кораллина. — А у меня тут нет ни родных, ни друзей, но очень просто и естественно, что я хочу знать все, что только бывает на свете.

Арлекин. — В сущности, даже нельзя сказать, что-бы они были любопытны.

Бригелла. — Синьоры, погодите минутку. (Эти женщины в настроении наделать неприятностей, так уж лучше я возьмусь за дело). Вы желаете войти?

Кораллина. — Ох, дал бы Бог!

Беатриче. — Сотни скуди *) не пожалею!

Бригелла. — Молчите. Предоставьте все это дело мне, а уж я вам все устрою, как порядочный человек.

Беатриче. — А как?

Бригелла. — Вы мне доверяете?

Кораллина. — О, да; Бригелла честный человек. Я за него ручаюсь.

Бригелла. — Арлекин, ты знаешь дверь, что ведет в чулан?

Арлекин. — Еще бы мне не знать. Сколько раз я туда дрова-то носил.

Бригелла. — Вот тебе ключ. Откроешь дверь с улички, проводишь их туда с фонарем, замкнешь и придешь сюда, а я тебя подожду.

Беатриче. — Ах, Бригелла! только уж вы нас не подведите.

Бригелла. — Ну, вот выдумали! уж положитесь на меня.

Кораллина. — Да и что там, наконец? нас ведь четыре женщины, мы не испугаемся ни двадцати, ни тридцати мужчин.

Арлекин. — Соболаговолите пожаловать за мной, я буду иметь честь изобразить предводителя. (Уходит).

Беатриче. — Розаура, пойдем. Раз уж вы тут, делать нечего. (Уходит).

*) Монета. Делилась на 10 паоли, 100 байоков, и стоила 5-375 современной лиры (по римскому счету). Впрочем, стоимость колебалась в зависимости от местности и эпохи. Здесь, конечно, идет речь о серебряных, а не о старинных золотых скудо.

Розаура. — Меня бы тут не было, если бы вы не подали примера. (Уходит).

Елеонора. — Так ли, иначе-ли, только бы увидеть, больше мне ничего не надо. (Уходит).

Кораллина. — Бригелла, голубчик, уж вы нам все покажите: ведь это же не из любопытства, а так, для развлечения. (Уходит).

Сцена XXVII.

Бригелла один.

На этот раз я беру на себя посредничество, хоть и не знаю, как это у меня сойдет; но я стараюсь для общего блага и надеюсь, что сойдет хорошо. Эти бабы совсем взбесились: каждая из них способна перевернуть вверх дном весь дом, вместе с мужем и со всеми прочими в нем. Если удастся то, что мне пришло в голову, я надеюсь, хозяева мои останутся довольны, женщины успокоятся, а я заслужу похвалы за то, что способствовал всеобщему миру, всеобщему довольству, сохранению в целости такого места, где даже ведь и я пользуюсь выгодами и живу, как приличный человек. Потому что, в наши дни, если кто нашел себе кусок хлеба, так приходится тому трудиться, потеть и ломать голову, чтобы держаться за него, покуда возможно. (Уходит).

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ.

Сцена I.

Комната в доме собраний, с несколькими дверями.

Бригелла, Беатриче, Кораллина, Елеонора и Розаура.

Бригелла. — Пожалуйте за мной и ничего не бойтесь. Я вас посажу в таком месте, где вас никто не увидит, а вам все будет видно.

Беатриче. — А куда же вы нас посадите?

Бригелла. — В темную комнату, куда никто не заходит.

Кораллина. — Уж не в ту ли, где клад?

Бригелла. — Синьора, да; там есть клад—для удобрения полей.

Елеонора. — А печка там?

Бригелла. — Ну, вот! Печка в кухне.

Беатриче. — А в которой комнате играют?

Бригелла. — Да вот здесь и играют иногда в шашки.

Розаура. — В шашни? *) Так, так, понимаю. Развлекаются с женщинами.

Бригелла. — А вот вы увидите, с какими женщинами они развлекаются. Эти женщины—просто бутылки.

Кораллина. — Бутылки или котелки?

Бригелла. — Котелки? Кастрюльки? Для чего?

Кораллина. — Для ворожбы, чтобы добыть клад.

Бригелла. — Да, да, умница, так оно и есть. Ну, скорей, скорей, уходите отсюда, а то я слышу, что они идут, и смотрите же у меня, молчите и не шелохнитесь.

Розаура. — (Если только я увижу женщин, меня и цепями не удержат). (Входит).

Беатриче. — (Если только увижу, что муж играет, сейчас же кинусь и выдеру у него карты из рук). (Входит).

Елеонора. — (Я им все их реторты перебую). (Входит).

Кораллина. — (Ну, уж коли они выроют клад, то и я свою часть потребую). (Входит).

Бригелла. — Чтобы убедить этих любопытных женщин, нет другого средства, как дать им взглянуть своими глазами... Вот идут господа; пойду докончу готовить ужин. Если моя выдумка удастся, я первый человек на свете. А не удастся, ну, что же делать. Когда человек проваливает хорошее намерение, его приходится только пожалеть. (Уходит).

Сцена II.

Лелио, Панталонэ, Оттавио и Флориндо.

Лелио. — Да уж таковская, и говорить нечего. Нечего больше, кроме жены моей, было вытащить у меня ключ из кармана.

*) В подлиннике: „играют в даму.—Розаура.—В даму, а?“ и т. д. Речь идет об игре в шашки, в которой шашка, прошедшая все поле, становится „дамкою“.

Панталонэ. — Уж не она ли это и бродила вокруг дома в мужском костюме?

Лелио. — Моя жена в мужском костюме? Не думаю. У нас в доме нет такого, чтобы пришлось ей по мерке.

Панталонэ. — Ну, так, значит, это она, в плаще, ковыряла дверь ключом, когда ее накрыл Бригелла.

Лелио. — Если только это так, Небом клянусь, забью ее до смерти.

Оттавио. — А, друг мой, нет,—не надо так бесноваться.

Лелио. — Ну, уж вы, с вашей флегмой!

Оттавио. — Позвольте мне сказать пару слов. Вас провела ваша жена, меня моя, синьора Флориндо его будущая супруга. Рассмотрим же причины их неистовств. Либо это от большой к нам любви, и тогда нам об этом сокрушаться не приходится, либо от порока, называемого любопытством, и надо иметь снисхождение к их темпераменту. Природные недостатки заслуживают снисхождения. Разумный человек должен уметь исправлять их, не возмущаясь. Но знайте, друг, что не гнев исправляет, а убеждение. Бейте жену десять, двадцать лет, она лишь будет все хуже и хуже. Стало быть, одно из двух: или исправлять ее любовью, или не обращать на нее внимания.

Панталонэ. — Синьор Оттавио совершенно прав; он говорит, как человек благовоспитанный и как истинный философ; но я держусь другого правила, которое считаю более надежным и до которого я дошел собственным опытом. А именно—подальше от женщин. Как видите, мне удалось создать общество мужчин, без женщин, и куда не может быть доступа женщинам. И прошу вас, дорогие друзья мои, берегите ключи, потому что, если женщины отнимут их у вас, то, вместе с ключами, вы потеряете и свободу.

Флориндо. — Я оказался самым слабым, самым нелепым из всех. Сознаюсь в своем неблагоприятии. Я сам доверил ключи свои синьоре Розауре, но никогда не думал, что она в состоянии меня предать...

Оттавио. — Полноте, не сердитесь. Любовь ослепляет. Ослепила вас, и вы дали ей ключи, ослепила ее, и

она использовала их. Ну, да современем вы прозрете. Придет, увы! время, когда вы перестанете отдавать ей отчет в своих поступках, а ей будет решительно все равно, куда вы идете.

Сцена III.

Леандро и прежние.

Леандро. — Дружество. (Все обмениваются обычным приветствием). Синьор Панталонэ, вы ничего не говорили нашим товарищам о приятеле, которого я предложил?

Панталонэ. — Что скажете, господа, угодно ли вам принять нового члена?

Оттавио. — Кто такой? Как его имя?

Леандро. — Это синьор Фламиньо Мальдури. Вы знаете его?

Оттавио. — Я нет.

Лелио. — Я знаю. Это приличный человек. Он достоин войти в наше общество.

Панталонэ. — Прекрасно. Раз его знают двое, он может быть принят. Что скажете?

Оттавио. — Я вполне согласен.

Флориндо. — Я также.

Леандро. — Значит, можно его привести?

Панталонэ. — Нет, подождите немного. Чтож мы, так и впустим его с пустыми руками? Это убежище влетело нам в копеечку; мы истратились и устроили, что могли и сумели; так что будет совершенно справедливо, если вновь поступающий тоже заплатит сколько-нибудь. Как по вашему?

Леандро. — Он человек широкий и охотно пойдет на все условия.

Панталонэ. — Сделаем так: пусть он заплатит за сегодняшний ужин. А? разве худо предложено?

Лелио. — Предложено отлично. Разве можно заплатить меньше за вступление в такое общество?

Флориндо. — Что касается меня, я заплачу свою часть.

Панталонэ. — Ни в коем случае, синьор Флориндо, ведь мы же это делаем вовсе не для того, чтобы выгадать свою долю. Мы все, слава Богу, люди, для которых истратить лишний червонец *) не разоренье. Если установим это, так только затем, чтобы лишний раз пображничать и повеселиться. Что вы скажете на это, синьор Леандро?

Леандро. — Превосходно и, стало быть, на этом условии я его и введу без проволоочки. (Уходит).

Панталонэ. — Чем больше нас будет, тем веселее. О, я и забыл спросить вас еще об одном.

Лелио. — Что такое?

Панталонэ. — Не женатый ли он? Впредь я не желаю не только женщин, но также и женатых мужчин.

Флориндо. — Почему же, синьор?

Панталонэ. — И женихов не надо.

Флориндо. — Да почему же?

Панталонэ. — Потому что они не умеют беречь ключи.

Сцена IV.

Леандро, Фламиньо и прежние.

Леандро. — Дружество.

Панталонэ. — Дружество. (Леандро). Вы ему сообщили приветствие?

Фламиньо. — Ваш слуга, синьоры.

Панталонэ. — Какой там слуга? (Обнимая его). Дружество.

Фламиньо. — Дружество. (Все делают то же). Мой друг Леандро сообщил мне, что вы, синьоры, удостоили оказать мне...

Панталонэ. — Что за удостоили? Что там оказывать? Мы изгнали от себя все эти присловья. Доброе дружество и ничего больше.

Фламиньо. — Я готов подчиниться всем требованиям.

Панталонэ. — Никаких требований. Платой за ужин вы все кончаете, и, как вы заплатите сегодня, так

*) В подлиннике — „филипп“. Монета испанских королей, наиболее ходовая в южной Европе той эпохи.

в следующий раз заплатит другой новичок, а всем от того развлечение и удовольствие.

Фламиньо. — Если вы найдете меня годным на какое-нибудь поручение, я всегда в вашем распоряжении.

Панталонэ. — Ничего этого у нас тут не бывает, ни дел, ни поручений; все наши заботы сводятся к тому, чтобы хорошо поест, хорошо выпить и повеселиться.

Фламиньо. — А между тем говорят, будто у вас тут есть разные обязанности, поручения, до которых доходят со временем.

Панталонэ. — Ох, все вздор! Болтовня и измышления тех, кого мы не допускаем в свою компанию, и они, чтобы не упасть чрез то во мнении общества, придумывают всякие там, будто бы, ужасные препятствия.

Леандро. — Я уж говорил ему это, да он мне не верил.

Оттавио. — Да, все решительно уверены, что в нашем обществе есть какая-то тайна. Это следствие спеси людской: стыдно людям сознаться, будто они чего-нибудь не знают, вот они и придумывают все, что может им подказать искаженное, легкомысленное и злобное воображение.

Делио. — Вот за столом увидите все наши главные обязанности. Кто пьет, кто поет, кто балагурит, а кто серьезнейше усердствует поест, сколько душа просит, каковая почтенная обязанность возложена на меня, недостойного.

Флориндо. — Примите к сведению, что женщины сюда не допускаются.

Фламиньо. — Я знаю, и вот они-то больше всего и нашептывают о вас и уверяют, будто тут какая-то тайна.

Панталонэ. — Да в чем же она, тайна-то эта? Соблазнительного здесь ничего не бывает, дурно ни о ком не говорят, никого не обижают. Вот устав нашего общества. Послушайте и скажите, можно ли быть попорочнее, нужно ли нам от кого-либо скрываться.

И. В общество может быть принят только человек честный, воспитанный и благонравный.

II. Каждый имеет право развлекаться по своему желанию во всем, что дозволительно, честно, пристойно и примерно.

III. Могут быть устраиваемы обеды и ужины в компании, но с воздержанностью и умеренностью; злоупотребивший напитками до опьянения, на первый раз, присуждается уплатить за следующий обед или ужин, а во втором разе исключается из общества.

IV. Каждый вносит скудо на необходимые расходы по содержанию дома в порядке, то-есть на мебель, освещение, прислугу, книги, бумагу и проч.

V. Воспрещается раз навсегда вводить в общество женщин, во избежание скандалов, раздоров, ревности и т. п.

VI. Остаток неизрасходованных денег должен быть внесен в кассу на хранение и обращен на помощь какому-нибудь бедняку, скрывающему свою нужду.

VII. Если с кем-нибудь из общества приключится какое-нибудь несчастье, но репутация его тем не будет замарана, прочие должны придти ему на помощь и защищать его с братской любовью.

VIII. Совершивший преступление или недостойный поступок изгоняется из общества.

А вот этот параграф—самый очаровательный и удобнейший из всех:

IX. Из обычаев общества изгнаны все церемонии, любезности, всякая аффектация: хочешь уйти, уходи; хочешь оставаться, оставайся; и никаких приветствий, никаких комплиментов, кроме одного: Дружество—дружество.

Как вам нравится? Ну, разве не чудесное общество?

Фламиньо. — Я все больше радуюсь, что попал в него.

Сцена V.

Бригелла и прежние.

Бригелла. — Синьоры, все, что вы заказали, подано на стол. (Уходит).

Панталонэ. — Идем.

Фламиньо (уступает дорогу).—Сделайте одолжение.

Панталонэ.—Вот видите? Этот вздор как раз наперекор последнему параграфу. Кто к двери ближе, тот раньше и входит. Не надо церемоний. Дружество. (Уходит).

Фламиньо.—Великолепие! Просто великолепие! (Уходит с Леандро).

Лелло.—Пойдемте, друзья. Ссора с женою разожгла во мне страшнейший аппетит. (Уходит).

Оттавио.—А я всегда ем одинаково, потому что смеюсь надо всем и никогда не огорчаюсь. (Уходит).

Флориндо.—Ну, я этого не могу сказать. Я люблю Розауру и грущу о том, что огорчил ее. Она это заслужила, но сердце меня упрекает, зачем я уж слишком круто обошелся с ней. (Уходит).

Сцена VI.

Елеонора, Беатриче, Кораллина и Розаура.

Елеонора.—Видели?

Беатриче.—Слышали?

Кораллина.—Уж что и говорить: кто мне сказал про клад, не ошибся.

Розаура.—Как не ошибся? А где же клад?

Кораллина.—А вон там. (Указывает на дверь, в которую вышли мужчины). Хорошо покушать, весело и от души, лучшего клада на свете и быть не может.

Елеонора.—Бедный мой муженек! Развлекается себе, ничего дурного не делает.

Беатриче.—Мне всегда казалось просто немислимым, чтобы Оттавио пустился в игру.

Розаура.—Флориндо умный и хороший человек, но он был слишком жесток со мной.

Кораллина.—Сами виноваты, синьора: надо было верить ему и не быть такой любопытной.

Розаура.—Мне любопытство внушила маменька.

Беатриче.—Я это не из любопытства, а по чувству долга.

Елеонора.—А я на зло.

Беатриче.—И, раз это все так, пойдемте домой, я и смотреть больше не хочу.

Елеонора.—Конечно, синьора Беатриче, пойдемте, чтобы не подумали, будто мы вмешиваемся в чужие дела.

Розаура.—О, Боже! Кто знает, любит ли меня еще Флориндо? Мне так хотелось бы взглянуть, кушает он или грустит.

Беатриче.—Ну, полно, полно, будет уж. (Направляется к выходу).

Кораллина.—Подождите минутку; я посмотрю, кушает синьор Флориндо или нет. (Подсматривает в дверь).

Елеонора.—Ну, полно, нехорошо шпионить у дверей.

Беатриче.—Пойдемте, пойдемте.

Кораллина.—Ой, какой стол! Ой, как красиво!

Беатриче (возвращается).—Сколько их там?

Кораллина (смотрит).—Шестеро.

Елеонора (подходит).—Едят?

Кораллина.—Лопают!

Розаура.—А Флориндо ест?

Кораллина.—Разговаривает.

Беатриче.—Это уж он всегда так. Ест медленно, а говорит без конца.

Елеонора.—А мой муж?

Кораллина.—Ох, кабы вы видели!

Елеонора.—Что такое?

Кораллина.—Какой чудесный торт!

Елеонора (подбегает к замочной скважине).—Как?

Беатриче (тоже подбегает).—Из чего торт?

Елеонора (заглядывает в дырочку).—Пожалуйста, синьора, я тут была первая.

Беатриче (Елеоноре).—А вы поскорее, я тоже хочу посмотреть.

Розаура.—(А потом будут на меня говорить, будто я любопытна).

Елеонора.—Ох, какая прелесть!

Беатриче (отталкивает Елеонору и смотрит). — Дайте же и мне посмотреть.

Кораллина. — А уж эту щелку я никому не уступлю.

Беатриче (смотрит). — Ах, как красиво!

Розаура. — А я не при чем?

Беатриче. — Пьют.

Елеонора. — Кто? дайте посмотреть.

Розаура. — И я хочу посмотреть.

Беатриче (уступая место Розауре). — Идите сюда.

Розаура. — Флориндо пьет.

Елеонора. — А Лелио?

Розаура. — Разрезает курицу.

Елеонора (оттаскивает прочь Розауру). — Я хочу посмотреть.

Кораллина. — Скорей, скорей, уходите. (Отскакивает).

Елеонора. — Почему?

Кораллина. — Арлекин идет к двери.

Беатриче. — А что тут делает Арлекин?

Кораллина. — Служит у стола.

Беатриче (подходит к двери). — Я посмотрю...

Сцена VII.

Арлекин выходит из двери с блюдом слоеных пирожных, и прежние.

Арлекин (входя, столкнулся с Беатриче и остановился в изумлении).

Беатриче. — Молчи.

Арлекин. — Что вы тут делаете?

Елеонора. — Молчи.

Арлекин. — Если они вас увидят, беда вам!

Кораллина. — Смотри лишь, ты не провришь!

Арлекин. — Я-то не скажу. Пойду, вот, только припрячу эти пустячки и сейчас же вернусь.

Кораллина. — А что это такое?

Арлекин. — Четыре слойки, перепало мне по малости *).

Кораллина (берет одну). — Дай-ка взглянуть.

Арлекин. — Ну, чтож! Одолжайтесь.

Кораллина. — Ой, как вкусно!

Беатриче (берет другую). — Дай-ка попробовать.

Арлекин. — К вашим услугам.

Елеонора (берет тоже). — С разрешения...

Арлекин. — Без церемоний.

Розаура. — А мне ничего?

Арлекин. — Если прикажете, возьмите эту последнюю.

Розаура (берет пирожное). — Только попробовать.

Арлекин. — Вот как быстро очистили. Пойду опять промышлять.

Кораллина. — Принеси-ка мне что-нибудь вкусное.

Арлекин. — Уж лучше бы вы ушли, синьоры, а то, если они вас увидят...

Беатриче. — Не говори только.

Арлекин. — Не скажу. (Уходит и закрывает дверь).

Беатриче. — Пойдемте, пока нас не застали.

Елеонора. — Да, уж лучше.

Розаура. — Пойдемте, чтобы не дать синьору Флориндо повода опять упрекнуть меня.

Кораллина (подбегает к дверям). — Только взгляну разок и пойду.

Беатриче. — Да, ну тебя, любопытная!

Кораллина (заглядывая). — Ой, какая прелесть!

Беатриче (возвращается к двери). — Какая там еще прелесть?

Кораллина. — Десертный прибор.

*) В подлиннике — *i miei inserti*, мои случайные заработки. В Италии, еще и до сих пор, ванившись в дом, прислуга выговаривает себе, кроме жалованья, право на „случайный приработок“, т. е. на присвоение известной доли остатков от стола, платяного и прочего хлама и т. п. Так как в России подобного обычая нет, то в прямом переводе эта фраза, обычно вызывающая смех в итальянской публичке, была бы непонятна.

Елеонора (бросаясь к двери). — Десертный прибор?

Розаура. — Со свечами?

Кораллина. — Красивый, из хрусталя, с цветами. Целый сад.

Беатриче. — Пусти посмотреть.

Елеонора. — Дай взглянуть.

Розаура. — И мне.

(Все толпятся и сходятся посмотреть, но тут распаивается дверь и выходят:)

Сцена VIII.

Панталонэ, Лелио, Оттавио, Флориндо, Леандро, Фламиньо, одни с салфетками, другие со свечами, и прежние.

Панталонэ. — Это что за рынок?

Лелио (на Елеонору). — Ах, ты, чорт тебя задери *)!

Оттавио (Лелио). — Стойте; будьте рассудительны, владейте собой.

Панталонэ. — Как же эти господа попали сюда? Кто их привел? Кто их пустил сюда?

Сцена последняя.

Бригелла и прежние.

Бригелла. — Синьор хозяин, моя вина; синьоры, моя вина; будьте добры, выслушайте меня; если я заслуживаю наказания, накажите меня, если заслуживаю награды, поступите, как вам будет угодно.

Оттавио. — Понимаю. Бригелла впустил их, чтобы вывести из заблуждения, чтобы они перестали подозревать нас в дурном; не так ли?

Бригелла. — Синьор, да, я впустил их именно за этим. Одна уверяла, будто тут играют и разоряют семью; другая — будто здесь бывают дрянные женщины и гу-

бят репутацию синьоров; которая-то выдумала, будто здесь делают философский камень; а еще одна — будто вы роете клад. Все эти рассказы женские языки разнесли бы по всему городу, а, чтобы выбить это у них из головы, говорить было мало, кричать ни к чему, — никакие средства не помогали. Нужно было убедить их, нужно было, чтобы они своими глазами и своими ушами увидели и услышали и выбили бы у себя из головы это проклятое любопытство. Теперь они видели, слышали, не будут больше подозревать и перестанут любопытничать. Я впустил их, чтобы устроить дело к лучшему, и надеюсь, что от этой моей выдумки оно к лучшему и повернулось.

Панталонэ. — Уж и не знаю, что тебе сказать. Ты позволил себе большую вольность; ты ослушался моего приказанья; ты, собственно говоря, заслуживаешь быть сейчас же выгнанным вон. Но если правда, что эти женщины убедились и оставят своих мужей и наше убежище в покое, то в таком случае я тебя прощаю, хвалю и дам тебе награду.

Бригелла. — Что же вы скажете, синьоры, убедились вы?

Беатриче. — Мне и видеть было излишне, в благоразумии моего мужа я и без того была убеждена.

Оттавио. — Зачем же вы в таком случае пожаловали?

Беатриче. — Чтобы успокоить дочь мою.

Флориндо. — Синьора Розаура не верит мне?

Розаура. — Злые языки ввели меня в сомнение, но я была совершенно убеждена в вашей верности.

Лелио. — А вы, драгоценная супруга моя, вы хотели настоять на вашем препоганейшем «я узнаю»?

Елеонора. — Ну, полно, муженек; ведь уж теперь-то, конечно, мне больше незачем повторять, что «узнаю».

Лелио. — Да, потому что уже узнала.

Кораллина. — Дорогие синьоры, будьте снисходительны, ведь мы же женщины. Когда нам говорят: женщинам туда нельзя, ведь это же значит разжигать нас желанием пойти именно туда. Вот, если бы мне, к примеру, сказали: на дне колодца есть такое, что даже

*) В итальянские „Кьяпусе Бахусом (Per Bacco)“

неизвестно, что оно такое,—так, уверяю вас, я бы заставила спустить себя туда по самое горлышко, лишь бы мне развязаться со своим любопытством.

Панталонэ. — Любопытство ваше удовлетворено. Вы довольны?

Елеонора. — Что до меня, то я довольнехонька. Дорогой муженек, больше мучить вас я не стану.

Лелио. — Будете благоразумны, так вам же лучше.

Беатриче. — Вы сердитесь на меня, синьор Оттавио?

Оттавио. — Ничуть, ничуть, женушка, нисколько. Знаю женские свойства, понимаю вполне. Ничуть.

Розаура. — А вы, синьор Флориндо?

Флориндо. — Забудьте мои выходки, а я забуду все ваши напрасные подозрения.

Оттавио. — Но как вы ухитрились заполучить мои ключи?

Кораллина. — Очень просто, синьор, при помощи чашечки кофе.

Оттавио. — Ах, негодяйка! Теперь вспоминаю. (Беатриче). А вы-то все приставали, чтобы я снял платье?

Беатриче. — Простите меня.

Панталонэ. — Ну, ладно, в болото все это! Больше любопытничать не станете?

Беатриче. — Нет, уж теперь никогда.

Елеонора. — Я-то ни в каком случае.

Розаура. — А уж я тем более.

Кораллина. — Ой, нет, уж теперь никогда больше, никогда.

Панталонэ. — Ну, так вот, теперь успокойтесь, утешьтесь и идите себе с Богом. Нам тут женщин не надо. Вы уже слышали, почему. Сделайте вы нам такую милость, уйдите отсюда.

Беатриче. — Чтож, пойдем?

Елеонора. — Как вы скажете, синьора Розаура?

Розаура. — Да уж придется уйти.

Панталонэ. — Ну, в чем еще дело? Почему вы не уходите?

Кораллина. — Я вам скажу, синьор: они умирают от желания взглянуть на ваш чудесный десертный прибор.

Елеонора. — Вот, вот, и потом на все ваши прекрасные комнаты.

Беатриче. — Что уж вам, раз мы здесь?

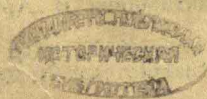
Розаура. — Один только разочек, а больше и не надо.

Панталонэ. — Ну, хорошо, потом, по крайней мере, уже совсем не из-за чего будет любопытничать. Пойдем, успокоим их, покажем все. А затем? Они перестанут быть любопытными? Это такая дурь, которую нам из их голов не выбить. Довольно и того, что в нас они убедились, что наши порядки для них оправданы и что они дадут нам проводить время спокойно между собой, без сплетен, в нашем высокопочтенном сообществе. Дружество!

Все. — Дружество! Дружество!

Перевод с итальянского

И. В. и А. В. Амфитеатровых.



БИБЛИОГРАФИЯ

Новейшая русская литература о Гольдони:

П. Муратов. Образы Италии. М. 1910, т. I. (Стр. 47 и след.)
В. Фриче. Карло Гольдони. „Голос Минувшего“ 1913 г. № 4.
Вернон Ли. Италия. Театр и музыка. М. 1916.

Автобиография Гольдони („Записки“) переводилась в „Пантеоне“ 1848 г. № 12 и 1850 г. №№ 2—3.

Биографическая комедия Паоло Феррари „Гольдони и его шестнадцать новых комедий“ (1852) переведена по-русски под измененным заглавием:

П. Феррари. В борьбе за идею. Историческая комедия в четырех действиях. Перев. П. А. Рождественского под редакц. и с предисл. А. Н. Веселовского. М. 1900.

Следует отметить еще газетную заметку:

П. Рождественский. Скупой рыцарь, Плюшкин и Оттавио в комедии Гольдони „Верный друг“. „Курьер“ 1901 г. № 281.

Русские переводы комедий Гольдони появлялись, начиная с 1772 г. („Благодетельный грубиян“. Перев. М. Храповицкого. Спб. 1772; „Домашние несогласия“ 1773; „Лжец“ 1774).

Важнейшие из более новых переводов следующие:

А. Н. Островский. Кофейная. В „Драматических переводах“ Островского (Спб. 1872) и в его же „Собрании драматических переводов“ (Спб. 1886).

Князь Шаховской. Мирандолина. Спб. 1827.

А. Элькин. Трактирщица. (Спб. 1861).

И. Гливенко. Трактирщица. В „Артисте“ 1894 г. № 37. (Май).

Ф. Коммисаржевский. Хозяйка гостиницы (Трактирщица). „Универсальная Библиотека“ № 237. М. 1910.—Изд. 3-е. М. 1916.

В. А. Нелидов. Хозяйка гостиницы. (Репертуар Московск. Худож. Театра). Литографиров. изд. С. Ф. Рассохина. М. 1914.

П. Боборыкин. Веер. „Изысканная Литература“ 1884 г. № 3.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Карло Гольдони, критико-биографический очерк А. В. Амфитеатрова	7—107
Вступительные замечания к комедии „Комический театр“	111—112
Комический театр	113—180
Вступительные замечания к комедии „Бабы сплетни“.	183—184
Бабы сплетни	185—249
Вступительные замечания к комедии „Любопытные“	253
Любопытные	255—321
Перевод с итальянского И. В. и А. В. Амфитеатровых.	
Библиография	322

Издательство „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“

Вышли в свет и продаются в книжном магазине
„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“ (Литейный, № 56)
и в др. книжных магазинах:

Каталог Западно - Европейской и Американской
Литературы.

Каталог Литературы Востока.

Принципы художественного перевода, 2-е изд.

Сборник „Литературы Востока“, вып. I.

Сборник „Литературы Востока“, вып. II.

Основная библиотека:

О. Де-Бальзак	— Крестьяне.
Лили Браун	— Письма маркизы.
Г. Гейне	— Путевые картины, т.т. V и VI.
Бр. Гонкур	— Братья Земганно.
Ч. Диккенс	— Повесть о двух городах.
Бл. Ибаньес	— Проклятый хутор.
	— Власть мертвых.
Ибн-Туфейль	— Роман о Хайе.
Ш. де-Костер	— Легенда об Уленшпигеле, ч. I и II.
А. Р. Лесаже	— „Хромой бес“ и „Тюркаре“.
Г. де-Мопассан	— Милый друг
	— Сильна, как смерть.
Г. Флобер	— Воспитание чувства.
	— Саламбо.
А. Франс	— Остров Пингвинов.
	— Восстание ангелов.
Г. Уэллс	— Война в воздухе.
Уот Уитмэн	— Листья травы.
И. Гердер	— Сид.
Т. Готфман	— Музыкальные новеллы.
К. Лемонье	— Завод.
Ляо-Чжэй	— Лисьи Чары.

Издательство „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“

вып.

Народная библиотека:

1. О. Мирбо	— Деревенские рассказы.
2. Мультатули	— Рассказы.
3. М. Твэн.	— Приключения Тома.
4. Г. д'Аннуцио	— Пескарские рассказы.
5. Шамиссо	— Чудесная история Петера Шлемия.
6. А. Франс.	— Дело уличного торговца.
7. Гейерстам	— Любовь.
8. Баллады о Робин Гуде	
9. Г. Деледда	— Сардинские рассказы.
10. О. Уайльд	— Счастливый принц.
11. „	— Гранатовый дом.
12. „	— Кэнтервилльское привидение.
13. Дж. Лондон	— Сын волка.
14. Г. Уэллс	— Спящий пробуждается.
16. Вольтер	— Кандид.
17. „	— Повести.
18. Беранже	— Песни.
19. Кольридж	— Поэма о старом моряке.
20. Р. Хаггард	— Копи царя Соломона.
21. Шиллер	— Разбойники.
22. Дж. Лондон	— Закон белого человека.
23. Вольтер	— Белый бык.
24. Бл. Ибаньес	— Валенсианские рассказы.
25. Иенсен	— Гиммерландские рассказы.
26. А. Франс.	— Чудо Св. Николая.
27. В. Гюго	— Последний день осужденного.
28. К. Мейер	— Святой.
29. А. Додэ	— Письма с моей мельницы.
31. Нордстрем	— Обыватели.
32. Мопассан	— В деревне и другие рассказы.
33. Федерер	— Прометей.
34. Юргенсен	— Африканские рассказы.
35. Вольтер	— Принцесса Вавилонская.
36. Уэллс	— Машина времени.
38. Г. Банг	— Четыре дьявола.
39. А. Франс	— Сказка о сорочке.
41. Уэллс	— Невидимка.
42. Ш. де-Костер	— Тиль Уленшпигель.
43. Дж. Лондон	— Путь морозных солнц.
44. Мишле	— Кордельеры и Дантон.
45. „	— Жанна д'Арк.
46. Гейерманс	— Город брильянтов.
47. М. Твэн	— Принц и нищий.
48. Дж. Лондон	— Любовь к жизни.
49. Барри	— Белая птичка.
50. Саути	— Баллады.
53. Иенсен	— Ледник.
54. Мудрость Хикара	

ПЕЧАТАЮТСЯ И ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

<i>Гете</i>	— Фауст.
"	— Вертер.
<i>В. Скотт</i>	— Черный карлик.
<i>Шиллер</i>	— Вильгельм Телль.
<i>Гюго</i>	— 93-й год.
<i>Байрон</i>	— Беппо.
"	— Бронзовый век.
"	— Дон-Жуан.
"	— Каин.
"	— Манфред.
"	— Сарданапал.
<i>Новалис</i>	— Гейнрих фон Офтердинген.
<i>Верхарн</i>	— Избранные стихи.
<i>А. Франс</i>	— Рассказы.
<i>Диккенс</i>	— Рождественские колокола.
<i>Б. Шоу</i>	— Пьесы.
<i>Золя</i>	— Вертер.
<i>Р. Роллан</i>	— Театр революции.

В целях ознакомления русского читателя с наиболее выдающимися произведениями иностранной литературы за последние годы Издательство „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“ приступило к выпуску серии

НОВОСТИ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Вышли в свет и продаются

<i>Ж. Ромэн</i>	— Доногоо-Тонка, кинематографический роман.
<i>Синклэр</i>	— 100% или история одного патриота.
<i>П. Бенуа</i>	— Атлантида, роман.
<i>Г. Дж. Уэллс</i>	— Неугасимый огонь, роман.
<i>Р. Роллан</i>	— Колá Бреньон, роман.

В ближайшее время выйдут:

<i>К. Гамсун</i>	— Соки земли, роман.
<i>К. Эдсмит</i>	— Шесть истоков, новеллы.
<i>О. Генри</i>	— Избранные рассказы.
<i>С. Бржозовский</i>	— Зарево, роман из эпохи народовольцев.
<i>Г. Верфель</i>	— Человек из зеркала.
<i>К. Мейринк</i>	— Голем, роман.
<i>Д'Аннунцио</i>	— Ноктюрн, роман.
<i>Гольст</i>	— Лирические драмы.

Издательство „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“

В непродолжительном времени выйдет № 1 издаваемого „Всемирной Литературой“ иллюстрированного журнала

„ВОСТОК“,

под редакцией акад. С. Ф. Ольденбурга, акад. И. Ю. Крачковского, проф. В. М. Алексеева, проф. Б. Я. Владимирцова и А. Н. Тихонова.

В журнале—художественно-литературный, научный и критико-библиографический отделы, а также хроника жизни Востока и художественные репродукции с памятников восточного искусства.

Печатается № 1 издаваемого „Всемирной Литературой“ журнала

„СОВРЕМЕННЫЙ ЗАПАД“,

под редакцией Евг. Замятина, А. Н. Тихонова и К. И. Чуковского.

В журнале—переводы стихов и художественной прозы наиболее выдающихся из современных европейских писателей, обзор художественной жизни Европы, отчеты о новейших достижениях западной науки.

В первом № журнала, между прочим, будут напечатаны: Шпенглер—„Пруссизм и социализм“, роман О. Генри „Короли и капуста“; рассказы: Дюамеля, Мейринка; стихи: Киплинга, Газенклевера, Клоделя; статьи: В. Базарова, А. Лурье, Маринетти, А. де-Ренье, Н. Радлова, А. Эфроса, Н. Эфроса, П. Ерчиковского и др.

Редакция и контора: Петроград. Моховая, 36.

20

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА
ПЕТЕРБУРГ
Моховая №36.
