

ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ „ПРЕДСТАВЛЕНІЮ ЛЮБВИ“.

Эта пьеса—опытъ монодрамы. Последняя, какъ теорія архитектуры драмы на субъективно-импрессионистической базѣ, явилась слѣдствіемъ замысла „Представленія любви“; а не наоборотъ.—Не теорія предшествовала художественному творчеству, а это последнее теоріи. Считаю нужнымъ это оговорить, дабы снять съ себя возможное обвиненіе въ „изготовленіи пьесы по рецепту“. Какъ извѣстно, по моему „рецепту“ уже написаны другими пьесы подъ названіемъ „монодрамъ“, но ихъ авторы, къ сожалѣнію, поверхностно восприняли мою теорію и въ своихъ произведеніяхъ лишь стремились опередить моду.

Не такихъ послѣдователей хочу я.

„Представленіе любви“ на самомъ дѣлѣ—первый примѣръ точно построенной монодрамы, примѣръ, насыщенный желаніемъ подражаній, во сто кратъ превосходящихъ предлагаемый оригиналь.

Напомню главное изъ моего ученія о монодрамѣ.

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

Отсюда необходимость предпочтенія одного „собственно-дѣйствующаго“, нѣсколькимъ „равно-дѣйствующимъ“, другими словами логичность требованія такого „дѣйствующаго“, въ которомъ, какъ въ фокусѣ, сосредоточивалась-бы вся драма, а стало быть и переживанія остальныхъ дѣйствующихъ.

Къ тому-же многообразіе, не приведенное къ единству, раздробляетъ цѣлое на нѣсколько отдѣльныхъ менѣе сильныхъ впечатлѣній и тѣмъ препятствуетъ возникновенію момента эстетически-значительнаго; поэтому въ искусствѣ мы непремѣнно должны добиваться единства многообразія, обуславливающаго, какъ таковое, легко воспринимаемую простоту, а тѣмъ самымъ и цѣльное впечатлѣніе—залогъ эстетически—значительнаго.

*) Рефератъ „Введеніе въ монодраму“ былъ впервые прочитанъ мною въ Москвѣ, въ Лит.—Худож. Кружкѣ 16 Декабря 1908 г., затѣмъ въ С.-Петербургѣ въ Театральномъ Клубѣ 21 Февраля и въ Драматическомъ Театрѣ В. Ф. Коммиссаржевской 4 Марта 1909 г.

Въ сжатомъ видѣ впервые появился въ печати въ журналѣ „Театръ и Искусство“ (Мартъ—Апрѣль 1909 г.), а затѣмъ полностью въ изданіи Н. И. Бутковской.

Сказанное—ступени къ совершенной драмѣ—монодрамѣ.

Монодрамой я называю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболѣе полно сообщить зрителю душевное состояніе дѣйствующаго, являетъ на сценѣ окружающій его міръ такимъ, какимъ онъ воспринимается дѣйствующимъ въ любой моментъ его сценическаго бытія. Въмѣсто старой, несовершенной, я предлагаю архитеконику драмы на принципѣ сценическаго тождества ея съ представленіемъ дѣйствующаго.

Превращеніе театральнаго зрѣлища въ драму обусловливаетъ переживаніе, заражающій характеръ котораго, вызывая во мнѣ сопереживаніе, обращаетъ въ моментъ сценическаго акта чуждую мнѣ драму въ „мою драму“.

Сценическія средства выраженія драматическаго переживанія сводятся, какъ мы знаемъ, прежде всего къ словамъ; но неудовлетворительность этого средства почти что очевидна: тотъ, кто прилежно контролировалъ себя въ партерѣ театра, признаетъ, что мы слушаемъ больше глазами, чѣмъ ушами; и это, по моему, въ природѣ театра.

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

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

Въ такихъ случаяхъ наступаетъ моментъ, который я бы назвалъ *монодраматическимъ*, несмотря на всю его неподготовленность и сценическую необоснованность. Въ самомъ дѣлѣ, почему это зритель обязанъ вдругъ видѣть то, что видитъ только одно изъ дѣйствующихъ лицъ и чего не замѣчаютъ другія лица драмы, пораженные лишь страхомъ, искажившимъ черты узрѣвшаго призрака? Это во-первыхъ; а во-вторыхъ, если зритель долженъ видѣть только то, что видитъ напуганный призракомъ, т. е. самый образъ призрака, почему ему показываютъ и другихъ дѣйствующихъ лицъ, тѣхъ лицъ, которыхъ объятый ужасомъ психологически не въ состояніи видѣть во всей ихъ четкости?... и мало того, почему комната, равнина или лѣсъ—мѣсто явленія призрака—не измѣняются къ моменту внушенія ужаса въ своихъ чертахъ, окраскѣ, освѣщеніи, какъ будто ничего не случилось и объятый несказаннымъ страхомъ продолжаетъ видѣть ихъ невозмутимые контуры?

Здѣсь еще нѣтъ монодрамы.—Монодрама должна явить спектакль внѣшній въ соотвѣтствіи со спектаклемъ внутреннимъ. Въ этомъ вся суть.

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

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

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

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

Художникъ сцены ни въ коемъ случаѣ не долженъ на подмосткахъ „драмы“ показывать предметы такими, каковы они сами по себѣ;—представленные пережитыми, отражающими чье-то „я“, его муку, его радость, его злобу, равнодушіе, они только тогда станутъ органическими частями того желаннаго цѣлаго, которое поистинѣ мы вправѣ назвать совершенной драмой. Выражаясь образно, въ предметахъ, представляемыхъ на сценѣ должна какъ-бы циркулировать кровь дѣйствующаго лица и самый каменный камень не долженъ молчать рядомъ съ дѣйствующимъ.—Револьверъ, которымъ я люблю, какъ блестящей игрушкой, уже не тотъ, когда я его дѣловито чищу своему господину и ужъ конечно не тотъ, когда я его беру, чтобъ застрѣлиться;—на какомъ-же основаніи во всѣхъ трехъ случаяхъ мнѣ показываютъ со

сцены ничего не выражающей, лишь балаганно-страшный револьвер! Въдь мнѣ обѣщали драму, а не „только зрѣлище“? Я хочу жить одной жизнью съ дѣйствующимъ,—насталъ моментъ глубочайшаго сопереживанья съ нимъ! такъ не развлекайте, не охлаждайте меня вашей „преступной“ бутафоріей!

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

Повторяю,—мы приходимъ въ театръ прежде всего какъ зрители, а потомъ уже какъ слушатели; и все существенное мы непременно хотимъ видѣть, созерцать и тѣлеснымъ и духовнымъ окомъ. Дайте же намъ это удовлетвореніе, если это сцена, а не кафедра, а не концертная эстрада!

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

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

Въ своемъ ученіи о характерахъ психологъ Рибо отмѣчаетъ такой знаменательный фактъ: „принявъ за нѣкоторое время печальную позу, можно почувствовать, что нами овладѣваетъ печаль; присоединяясь къ веселому обществу и подражая его внѣшнимъ пріемамъ, можно вызвать къ себѣ мимолетное веселье. Если придать рукѣ загибнотизированнаго человѣка угрожающее положеніе со сжатымъ кулакомъ, то дополненіемъ къ этому само собою является соответственная мимика лица и движеніе другихъ частей тѣла. Здѣсь причиной является движеніе, а слѣдствіемъ эмоція“. Такимъ образомъ, заключаетъ Рибо, существуетъ неразрывная ассоціація между извѣстными движеніями и соответствующими имъ эмоціями, причемъ не только опредѣленныя эмоціи способны вызывать опредѣленныя движенія, но и наоборотъ—нѣкоторыя изъ движеній субъекта способны вызывать въ его душѣ соответственную имъ эмоцію. И я полагаю, что мы не выйдемъ изъ предѣловъ экспериментальной психологіи, если понятіе „движеніе“ примѣнимъ и къ декоративнымъ превращеніямъ въ монодраматиче-

скомъ смыслѣ. А при этомъ условіи выигрышъ въ экономіи времени,—обстоятельствъ крайне существенномъ для совершенной драмы—будетъ несомнѣненъ: мгновенно восходя отъ слѣдствія къ причинѣ, т. е. отъ даннаго характера обстановки къ душевному состоянію дѣйствующаго, ее обусловившему, зритель иногда совершенно не будетъ нуждаться во введеніи въ „психологию“ дѣйствующаго словеснымъ или мимическимъ путемъ. Независимо отъ скорости и точности,—своеобразная прелесть такой сокращенной сценической передачи переживаній является лишнею заслугой монодраматического метода.

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

Какъ мы уже знаемъ, въ совершенной драмѣ, становящейся „моей драмой“, возможенъ только одинъ дѣйствующій въ собственномъ смыслѣ этого слова, мыслимъ только одинъ субъектъ дѣйствія. Лишь съ нимъ я сопереживаю, лишь съ его точки зрѣнія я воспринимаю окружающій его міръ, окружающихъ его людей. Такимъ образомъ послѣдніе точно такъ-же должны передъ нами предстать преломленными въ призмѣ души собственно-дѣйствующаго; другими словами и остальныхъ участниковъ драмы зритель монодрамы воспринимаетъ лишь въ рефлексіи ихъ субъектомъ дѣйствія и слѣдовательно переживанія ихъ, не имѣющія самостоятельнаго значенія, представляются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируются въ нихъ воспринимающее „я“ субъекта дѣйствія. На этомъ основаніи мы не можемъ въ монодрамѣ признавать за остальными участниками драмы значенія дѣйствующихъ лицъ въ собственномъ смыслѣ этого слова и по справедливости должны ихъ отнести къ объектамъ дѣйствія, понимая слово „дѣйствіе“ въ смыслѣ воспріятія ихъ, отношенія къ нимъ истинно-дѣйствующаго. Здѣсь важно не то, что они говорятъ и какъ говорятъ, а то, что слышитъ дѣйствующій. Какъ они выглядятъ сами по себѣ, остается скрытымъ; мы увидимъ ихъ лишь въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются дѣйствующему. Весьма возможно, что послѣдній надѣлитъ ихъ атрибутами, которыхъ они не имѣли-бы въ нашихъ глазахъ. По необходимости они предстанутъ передъ нами преображенными.—Они будутъ незамѣтны, сливаться съ фономъ или даже поглощаться имъ, если въ тотъ или другой моментъ они безразличны для дѣйствующаго. Они будутъ ступеньками своимъ появленіемъ всю обстановку, если дѣйствующій всецѣло поглощенъ ихъ лицезрѣніемъ. Они красивы, умны и добры, если дѣйствующій ихъ представляетъ такими сейчасъ, и они-же предстанутъ отталкивающе-безобразными, если дѣйствующій разочаруется въ нихъ и восприметъ ихъ подъ другимъ угломъ зрѣнія.

Наконецъ, что само собою разумѣется изъ архитектуроники монодрамы, и самъ субъектъ дѣйствія долженъ являться передъ нами такимъ, какимъ онъ себѣ представляется въ тотъ или иной моментъ

сценическаго дѣйствія. Вѣдь нашу тѣлесную видимость мы всегда разсматриваемъ какъ нѣчто и „наше“ и въ то-же время „постороннее“ намъ; такимъ образомъ и къ себѣ мы можемъ относиться различно. И это постоянное или перемѣнное отношеніе къ своей собственной личности разумѣется должно ярко отмѣчаться въ монодрамѣ наравнѣ съ другими субъективными представленіями главнаго дѣйствующаго.

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

Говоря объ архитектурникѣ драмы на принципѣ сценическаго тождества ея съ представленіемъ дѣйствующаго, я подчеркиваю выраженіе „сценическаго тождества“, какъ противоположное тождеству реалистическому, такъ какъ я прекрасно знаю, что если методъ искусства вообще представляетъ неизбѣжную и вмѣстѣ съ тѣмъ желанную симплификацію (упрощеніе), то это остается незабываемымъ и для сценическаго искусства.

Знакомясь съ „Представленіемъ Любви“ читатель долженъ помнить, что въ ремарки этой монодрамы включены лишь главныя превращенія міра, окружающаго дѣйствующее „Я“; остальные превращенія (напр., почти безостановочная декорационная игра) должны предполагаться читателемъ согласно ходу пьесы.

Въ заключеніе—послѣдняя оговорка:—

предлагая театру монодраму, какъ наиболѣе совершенную по формѣ драму, я отнюдь не исключаю этой формой другія драматическія представленія. Кто знакомъ съ моей „Апологіей театральности“, тотъ разумѣется пойметъ, что рядомъ съ „моей драмой“ я не могу не признавать и „чуждое мнѣ зрѣлище“. Конечно это „зрѣлище“ мнѣ видится далекимъ отъ шаблона современной сцены.... Однако говорить объ этомъ буду въ другомъ мѣстѣ, такъ какъ ученіе о театральномъ зрѣлищѣ, какъ о чемъ-то самодовлѣющемъ, вводитъ уже насъ въ нѣсколько отличную отъ монодрамы область—эстетику свободной сценической аранжировки.

Н. Евреиновъ.

ПРЕДСТАВЛЕНІЕ ЛЮБВИ.

монодрама въ 3 д. Н. Евреинова.

Дѣйствующія лица:

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



Дѣйствіе I-ое.

Весной, на берегу моря. Ничего особеннаго;—вродѣ банальной олеографіи. Налѣво выступъ дюны, поросшей соснами; правѣ скамейка; около нея сѣро-желтая плетеная кабина. Полуденный часъ; свѣтитъ солнце и полно холоднаго блеска спокойное море. Лицомъ къ нему, сидитъ на скамейкѣ катаральный субъектъ и о чемъ то думаетъ; справа выходитъ гемороидаальный типъ и молча съ нимъ здороваётся. Они почти сверстники; обоимъ вмѣстѣ лѣтъ сто съ хвостикомъ. На катаральномъ субъектѣ несурзкая крылатка; на гемороидаальномъ типѣ чуть не осеннее пальто, одинъ цвѣтъ котораго уже наводитъ скуку. Сначала кромѣ нихъ никого, потомъ нѣсколько гуляющихъ.

Катаральный субъектъ (непріятнымъ голо-
сомъ, лѣнливо).

Ну что?

Гемороидаальный типъ (тоже непріятнымъ
голосомъ и тоже нехотя).

Да ничего..... (Садится рядомъ).

Катаральный субъектъ.

Сомочувствіе какъ?.....

Гемороидаальный типъ (послѣ паузы).

Все то-же.... (Молчать). Дуетъ.....

Катаральный субъект.

Здѣсь вездѣ дуетъ.... (Геморoidalный типъ вынимаетъ газету и просматриваетъ. Пауза). А я еще не читалъ.... Эти черти почтальоны....

Геморoidalный типъ.

Нѣтъ, я у газетчика.

Катаральный субъект (закуриваетъ папиросу).

Вотъ вѣтеръ.... чортъ.... (Плюетъ) и табакъ здѣсь сырѣетъ и... (Передразнивая) „Море, море“.... подумаешь, какая невидаль... Прис- тала съ докторомъ, какъ пѣявки двѣ... „для здоровья“!

Геморoidalный типъ.

Въ переводѣ: для ревматизма....

Катаральный субъект.

Васъ вѣдь тоже жена уговорила?....

Геморoidalный типъ.

„...во всѣхъ аптекарскихъ магазинахъ“. Что?.... Да, конечно жена. Какой-же другой врагъ могъ-бы... Скажите, пробовали вы когда нибудь пилюли „Ара“.

Катаральный субъект.

„Ара“?...

Геморoidalный типъ.

Да.

Катаральный субъект

а. Гм—гм.... Мишѣ какъ-то давали, помнится... Реклама!... (Послѣ паузы вынимаетъ бинокль и смотритъ на море).

Геморoidalный типъ (съ усмѣшкой).

Что вы смотрите-то, ваше превосходительство! вѣдь сейчасъ не купальные часы! (Оба заливаются мелкимъ смѣшкомъ).

Катаральный субъект.

А знаете-ли, вчера тутъ утромъ.... такъ, лѣтъ 18-ти.... очень, очень, знаете-ли ничего себѣ.... эдакая округлость, икры, сзади ямочки, вообще весь ensemble....

Геморoidalный типъ.

Ну вотъ, а вы браните море.... Дайте-ка бинокль!.. (Беретъ би- нокль и смотритъ на море. Послѣ длинной паузы). Нѣтъ, море не имѣ- етъ оправданій... Когда я смотрю на него, я думаю о томъ, что чуть