

REVISTA TEATRO E ARTE, Nº 2, PÁGS. 33-36, M., 1907.

“ABAIXO A MÁSCARA”

(Artigo de N. NEGOREV)

Comenta artigo de A. Lunatcharski publicado em dezembro na revista “Formação” sobre “a cultura e a revolução” onde o tema é o “novo caminho” que tomou o teatro da senhora Komissarjevka que ele denomina como reacionário.

Qualifica o teatro de Meyerhold como antiteatral e antidramático. A “estilização” pode ser desenvolvida num teatro-estúdio (experimental) mas não deve ser tratada como elemento principal numa montagem teatral. Faz um paralelo entre a pintura e o teatro, destacando cada elemento de ambas expressões artísticas e seus objetivos.

Critica o tratamento dado ao texto na montagem das peças “Gued Gabler”, “Na cidade” e “Irmãs Beatriz”, comentando algumas cenas “estilizadas”. Cita artigo publicado na revista “Companheiro” escrito por Land, segundo o qual o ator desempenha papel decorativo na montagem das peças “Gued Gabler” e “O covil”. Comenta a montagem da peça “A tragédia do amor” do autor norueguês Heiberg. O texto não havia sido publicado e segundo Land não foi possível entender a peça. Critica a atuação de Meyerhold nesse espetáculo.

мать читателей. Эта часть ка-
сается «нового пути», на кото-
рый вступил театр г-жи Ком-
миссаржевской—путь «реакцион-
ный», как полагает г. Луна-

чарский. Но не потому лишь этот «новый путь»
так нам противен, что онъ въ политическомъ
смыслѣ реакціоненъ, а потому, что онъ ничтоженъ
въ художественномъ отношеніи и явно сбивается
на шумъ, производимый въ цѣляхъ саморекламиро-
ванія пустою бочкой. У г. Луначарскаго и въ этомъ
смыслѣ имѣются цѣнныя и правильныя мысли, во
многомъ совпадающія съ тѣмъ, что было выска-
зано на страницахъ нашего журнала. Упрекнувъ
г-жу Коммиссаржевскую за то, что она «сдабри-
ваетъ» своимъ дарованіемъ (держась ближе къ
истинѣ, мы бы сказали: и именемъ) «кунштюки
г. Мейерхольда», и приучаетъ глотать «декадентскія
пилюли», и что г-жа Коммиссаржевская «служить
дурному дѣлу», г. Луначарскій продолжаетъ:

«Антитеатраленъ, антидраматиченъ ужесамыйprin-
ципъ этого театра. До открытія сезона много пѣли
о стилизаціи, какъ такомъ принципѣ. Что значитъ
стилизація? Это значитъ произвольное измѣненіе
художникомъ формъ живой дѣйствительности ради
своихъ чисто художественныхъ цѣлей: экономіи

Чужбинскій- Островскій Тургеневъ. Панаевъ.
Афанасьевъ. (Абдулинъ).

Писемскій
(Городничій).

Литераторы въ роляхъ купцовъ и городничаго. («Искра» 1860 г.)

даетъ канву для вышиванія декоративныхъ узоровъ.
Но то революціонное знамя, подъ которымъ высту-
пилъ новый театръ, было именно чисто формально:
символъ противъ быта. Однако, и это еще не бѣда:
хотя и увлекаясь формой вмѣсто содержанія, нова-
торы могли, тѣмъ не менѣе, стилизацію свою въ
каждомъ отдѣльномъ случаѣ подчинять художе-
ственнымъ намѣреніямъ поэта. Вѣдь и борьба мо-
жетъ быть передана стилизованно, не теряя отъ
этого своей остроты. Но нѣтъ, театръ рѣшилъ до
конца и послѣдовательно подчинить живописи, и
живописи декоративной. Декоративная живопись, по
самому существу своему, ищетъ красочной гармоніи,
гаммы блѣдныхъ и благородныхъ тоновъ, она изго-
няетъ всякое бурное движеніе и требуетъ plasti-
ческихъ позъ; декоративная живопись ненавидитъ
глубины и стремится къ интересной колоритной
обработкѣ плоскости. Все это мы видимъ на всѣхъ
лучшихъ декоративныхъ произведеніяхъ живописи
отъ Джотто до Пювись-дю-Шаванна. И то, что
очень хорошо въ декоративной живописи, никуда

и чаше всего раскритик

«... истинный мною по приказанию вашего превосходительства...».

«... авторъ, которому дается входъ въ театр въ рублевья мѣста, можетъ ожидать, что вы со временемъ пересадите его въ полтинныя, потомъ въ четвертныя, а потомъ и подлѣ дверей у входа поставите его изволите, и что вы можете уничтожить наше предписаніе, чѣмъ по указамъ могутъ у насъ пользоваться одни только вошедшіе недавно въ совершенныя лѣта, которые властны уничтожить то, что подписали они въ недоросляхъ безъ вѣдома опекуновъ...».

«... осмѣливаюсь одинъ только вопросъ сдѣлать: ошибкою ли сей билетъ подписанъ вашимъ превосходительствомъ, или ошибкою приказано не пустить меня въ рублевья мѣста?..»

«Правда, я нерѣдко смѣюсь въ трагедіяхъ и зѣваю въ комедіяхъ; но видя глупое, ваше превосходительство, можно ли не смѣяться или не зѣвнуть?..»

Неизвѣстно, «было ли это письмо доставлено Соймонову, или же только пущено Крыловымъ по рукамъ. Но (замѣчаетъ Майковъ) такъ или иначе, а дѣлая этотъ рѣшительный шагъ, онъ окончательно и безповоротно разрывалъ свои связи съ театральной дирекціей».

Еще бы!

В. Лихачевъ.

Маска долой!

Въ декабрьской книжкѣ журнала «Образованіе» помѣщена любопытная статья г. А. Луначарскаго объ «искусствѣ и революціи», съ существенною частью каковой статьи мы считаемъ не лишнимъ познакомить читателей. Эта часть касается «новаго пути», на который вступилъ театр г-жи Коммисаржевской—пути «реакціонный», какъ полагаетъ г. Луначарскій. Но не потому лишь этотъ «новый путь» такъ намъ противенъ, что онъ въ политическомъ смыслѣ реакціоненъ, а потому, что онъ ничтоженъ въ художественномъ отношеніи и явно сбивается на шумъ, производимый въ цѣляхъ саморекламированія пустою бочкой. У г. Луначарскаго и въ этомъ смыслѣ имѣются цѣнныя и правильныя мысли, во многомъ совпадающія съ тѣмъ, что было высказано на страницахъ нашего журнала. Упрекнувъ г-жу Коммисаржевскую за то, что она «сдабриваетъ» своимъ дарованіемъ (держась ближе къ истинѣ, мы бы сказали: и именемъ) «кунштюки г. Мейерхольда», и приучаетъ глотать «декадентскія пилюли», и что г-жа Коммисаржевская «служить дурному дѣлу», г. Луначарскій продолжаетъ:

«Антитеатраленъ, антидраматиченъ ужесамый принципъ этого театра. До открытія сезона много пѣли о стилизаціи, какъ такомъ принципѣ. Что значитъ стилизація? Это значитъ произвольное измѣненіе художникомъ формъ живой дѣйствительности ради своихъ чисто художественныхъ цѣлей: экономіи

вниманія, простоты основныхъ линий, интереснаго сочетанія красокъ. Стилизируй, пожалуй. Ничего нельзя имѣть противъ театра, который удачно стилизуетъ людей и вещи на сценѣ. Но прежде всего—театръ не можетъ заниматься стилизаціей, какъ своей истинной задачей, ибо эта задача формальная, для этого могутъ существовать театры-студіи, въ собственномъ значеніи этого слова. Стилизація для настоящаго театра, для театра закончено художественнаго, можетъ быть лишь однимъ изъ средствъ. Истинная задача театра—вооружившись всѣми средствами новѣйшаго сценическаго искусства, потрясти души сгущеннымъ, пламеннымъ изображеніемъ мукъ, тревогъ и побѣдъ духа. Къ этому стремится поэтъ-драматургъ, этого онъ проситъ отъ театра, а не

«РЕВИЗОРЪ» ВЪ СПЕКТАКЛѢ ЛЮБИТЕЛЕЙ.



Чужбинскій- Островскій Тургеневъ. Панаевъ, Афанасьевъ. (Абдулинъ).

Писемскій (Городничій).

Литераторы въ роляхъ купцовъ и городничаго. («Искра» 1860 г.)

даетъ канву для вышиванія декоративныхъ узоровъ. Но то революціонное знамя, подъ которымъ выступилъ новый театръ, было именно чисто формально: символъ противъ быта. Однако, и это еще не бѣда; хотя и увлекаясь формой вмѣсто содержанія, новаторы могли, тѣмъ не менѣе, стилизацію свою въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ подчинять художественнымъ намѣреніямъ поэта. Вѣдь и борьба можетъ быть передана стилизованно, не теряя отъ этого своей остроты. Но нѣтъ, театръ рѣшили до конца и послѣдовательно подчинить живописи, и живописи декоративной. Декоративная живопись, по самому существу своему, ищетъ красочной гармоніи, гаммы блѣдныхъ и благородныхъ тоновъ, она изгоняетъ всякое бурное движеніе и требуетъ пластическихъ позъ; декоративная живопись ненавидитъ глубины и стремится къ интересной колоритной обработкѣ плоскости. Все это мы видимъ на всѣхъ лучшихъ декоративныхъ произведеніяхъ живописи отъ Джотто до Пювись-дю-Шаванна. И то, что очень хорошо въ декоративной живописи, никуда

и частично раскрыты



Мистическое „profession de foi“ Мейерхольда: „балаганъ это я“!
(Шаржъ). Рис. М. Слѣпьяна.

негодно въ драмѣ. Театръ существуетъ не для живыхъ картинъ, не для того, чтобы ласкать глаза, а для того, чтобы душа зрителя раскалывалась въ трагическомъ волненіи и пріобрѣтала въ эстетическомъ катарсисѣ новое и углубленное героическое единство.

Своими формальными намѣреніями театръ приступилъ къ такимъ пьесамъ, какъ «Гедда Габлеръ» и «Въ городѣ» г. Юшкевича. Театръ потерпѣлъ жалкій крахъ. «Гедда Габлеръ» — это мучительная драма, рисующая безысходное столкновение истерическаго послѣдша аристократіи съ умѣренной, добродушной, трудолюбивой и пошловатой буржуазіей, причемъ яблокомъ раздора служитъ въ особенности безпутный полугеній «аристократъ духа» Левборгъ.

Этотъ конфликтъ «высшихъ» и «низшихъ» людей Ибсенъ прослѣживаеъ съ изумительной правдивостью и подкупающимъ безпристрастіемъ. Онъ во всякомъ случаѣ отнюдь не на сторонѣ «высшихъ людей», хотя прекрасно понимаетъ и пошлость Тесмановъ; это чудный кусокъ трагедіи европейской интеллигенціи. Изъ этой драмы г. Мейерхольдъ, плетясь за г. Сапуновымъ, создалъ рядъ мало интересныхъ декоративныхъ картинъ и группъ, и во имя этого они подвергли Генрика Ибсена истинному надругательству, попутно принеся въ жертву своимъ декоративнымъ претензіямъ и благородный талантъ госпожи Коммиссаржевской.

Пьеса провалилась.

Что было смотрѣть въ ней? Реальная, страстная драма жизни стерлась. Не осталось и слѣда отъ того скрытаго издѣвательства и надъ мѣщаниномъ, и надъ его антиподомъ, мнимымъ аристократомъ духа, которымъ полна эта ѣдкая и умная комедія высшего полета.

Меблировка, костюмы, ритмъ, т. е. подогнанные другъ къ другу элементы, живописная гармонія — вотъ что загромождало сцену. «Я вамъ покажу, какъ можно драму разыграть съ самою успокаивающею декоративностью» — вотъ что въ сущности значилъ г. Мейерхольдъ. Но г. Сапуновъ сталъ въ такую кричащую противоположность къ Ибсену, что опять никто не осмѣлился отрицать въ этомъ случаѣ провала художественныхъ намѣреній новаторовъ.

«Въ городѣ» идетъ съ большимъ успѣхомъ въ Москвѣ у Корша и въ Кіевѣ. Но эту немножко

однотонную и абстрактную пьесу приняли въ театрѣ Коммиссаржевской именно за эти недостатки. Режиссеръ не воплотилъ ее, а старательно сдѣлалъ еще однотоннѣе и еще абстрактнѣе. Получилась такая тѣнь тѣни, которая, разумѣется, ни на секунду не затронула зрителя. Второй провалъ.

Но если печальны провалы новаго живописно-ритмическаго театра-погубленія, то еще печальнѣе его триумфы.

Здѣсь г. Луначарскій даетъ разборъ «Сестры Беатрисы» и такъ характеризуетъ постановку этой пьесы въ «кувшинкахъ» г. Мейерхольда.

«Драматиченъ моментъ, когда сказочный принцъ Бэлидоръ, воплощеніе сатаны искушителя, вся вкрадчивая прелесть заманчиваго міра, приходитъ въ огромный и темный домъ Божій, распаиваетъ его

строгія ворота и сіяніе разперстой Эросъ смѣшиваетъ съ мерцаніемъ монастырскихъ лампадокъ. Драматиченъ моментъ борьбы опасливой добродѣтелью и лукаво прекраснымъ міромъ. Но вмѣсто Бэлидора мы видѣли смѣшную маріонетку; ни единого намека на противопоставленіе въ какомъ-либо символѣ міру, съ его длинными дорогами, ведущими въ манящіе города, съ его цвѣтушими садами любви, — полумраку и мистической строгости средневѣковаго собора. И даже самое г-жу Коммиссаржевскую въ этомъ первомъ актѣ г. Мейерхольду удалось таки превратить въ нѣчто приближающее къ маріонеткѣ. Драматиченъ моментъ, когда изступленные монахини готовы обрушиться на возгордившуюся сестру, и ихъ подстрекаетъ и разгорячаетъ гнѣвная рѣчь фанатика-священника: чудо должно хлестнуть по этимъ яростью горящимъ сердцамъ и бросить ихъ ницъ въ трепетъ къ ногамъ преображенной Беатрисы. Ничего подобнаго. Г. Мейерхольдъ затратилъ не мало таланта для того, чтобы затушить эту сторону и выдвинуть на первый планъ слово чудо, которое съ трепетнымъ стономъ переходитъ изъ устъ въ уста въ группѣ калѣкъ и нищихъ, съ ликоваціемъ экстатического торжества изъ устъ въ уста сестеръ. Совершилось чудо, радуйтесь и веселитесь, чудо возможно, Божество проявляетъ себя... Если не въ жизни, то хоть на сценѣ. Драматиченъ моментъ буйнаго протеста изможденной Беатрисы противъ той справедливости Небесъ, которую мы видимъ въ живой жизни, и тутъ, несмотря на всю невыгоду положенія, созданную и авторомъ, и режиссеромъ, г-жа Коммиссаржевская вырвалась изъ всякихъ путъ и схватила за сердца интонаціей мятежа и неизбежной скорби. Эти злыя нотки, эти бьющіеся въ судорогахъ диссонансы провѣщали намъ все-таки со сцены: что все это басня, Мадонны сходятъ съ пьедесталовъ только въ глухихъ монастыряхъ вашего воображенія, а тамъ, вѣрнѣе, здѣсь, среди насъ, въ огромномъ мірѣ, свирѣпствуетъ чудовищный развратъ, и тысячи Беатрисъ продаютъ за кусокъ хлѣба свое счастье, свое тѣло и дѣтей своихъ на поправіе и растленіе. И Богъ не дрогнетъ въ небѣ, и Богоматерь не осѣнитъ ихъ святымъ своимъ покровомъ, и надѣяться имъ можно только на собственный мятежъ, мятежъ эксплуатируемыхъ противъ эксплуа-

Тутъ былъ драматическій моментъ, не-
малый и притупленный созданнымъ въ мозгахъ
актеровъ лживымъ, фантомомъ, искупляющей Ма-
рионеткой.

Я не говорю, что этой пьесы не слѣдуетъ ставить,
я говорю только, что всѣ элементы истиннаго дра-
матизма были по мѣрѣ силъ отброшены постанов-
кой: живыя картины, ритмическая рѣчь на тему о
жизни, чуда и радости его осуществленія, — вотъ
что намъ дали, проявивъ такимъ образомъ тенден-
цію: прочь отъ драмы къ грёзѣ, прочь отъ борьбы
къ пластической позѣ, отъ ужаса къ примиренію.

Часть своей статьи г. Луначарскій посвящаетъ
рецензенту газеты «Товарищъ», г. Ч., который
эту всѣхъ силъ старается превознести «рениксу»
г. Мейерхольда. Кстати, въ этой единственной га-
зетѣ, которая, по какому то странному недоразу-
мѣнію, отстаивала устами Ч. «декадентскія пилули»
новѣйшаго «реакціоннаго театра», появился на дняхъ
обстоятельный фельетонъ г. Ланда, правильно освѣ-
щающій реакціонную дѣятельность театра г-жи Ком-
миссаржевской. Вотъ какъ опредѣляетъ г. Ландъ
«стилизацию» г. Мейерхольда. Назвавъ «безталант-
ной» самую идею въ такихъ рамкахъ ставить «Гедду
Габлеръ» или «Нору», г. Ландъ говоритъ:

«Суть — въ декоративности актера. Отсюда нѣко-
торая кристаллизация, замораживание его игры, отсюда
опредѣляющая всю постановку *idée maitresse* — ми-
мическихъ лейтмотивовъ. Актеръ не «играетъ» всю
полноту и разнообразіе жизни изображаемаго лица;
онъ передаетъ стилизованно декоративно какой-ни-
будь мимическій лейтмотивъ, закрѣпленную позу,
кристаллизированный жестъ. Какъ вырѣзанный изъ
картона силуэтъ упрощаетъ портретъ, такъ упро-
щаетъ этотъ стиль игру, психологию дѣйствующаго
лица, обѣдняетъ ее, но при томъ и схематичнѣе,
четче ее опредѣляетъ.

Поставьте такого закристаллизованнаго актера въ
обычныя условія сцены, намѣчающей реальность, — и
онъ будетъ рѣзко дисгармонировать со средой, онъ
покажется куклой, которую дергаютъ за веревочки.
Для восстановленія гармоніи необходимо обезжиз-
нить и среду. Движеній въ мимическихъ лейтмоти-
вахъ мало, они разрѣженнѣе, — не нужно и сцени-
ческаго пространства, для нихъ онъ даже вреденъ. У
актера отнята полнота жизненныхъ проявленій, без-
конечность оттѣнковъ, которые своей переплетаю-
щейся игрой даютъ перспективу живой души. Надо
дереализовать и среду, лишить ее — *ея перспективы*,
жизненности, это и достигается уничтоженіемъ
третьяго сценическаго измѣренія — подъема сцены
вглубь. Нѣтъ перспективы, сцена сдвигается къ рампѣ,
приближается къ барельефу.

Актеръ декоративностью игры лишился духовной
жизненности, внутренней полноты — естественно, что
въ общей картинѣ внѣшняя сторона выдѣляется
надъ внутренней. Но благодаря отсутствію сцениче-
ской перспективы — и пластика лишается сочности,
яркости, воздушной глубины, становится какъ бы
пластической акварелью. Красочность и линейность
выдѣляется и господствуетъ надъ психологіей и
пластикой».

Г. Ландъ разсуждаетъ справедливо, мѣстами и
очень остроумно, но со специально театральной точки
зрѣнія, упускаетъ одно обстоятельство, что если
«дереализация сцены» помогаетъ «оболваниванію»
актера, то съ другой стороны, актеръ, который,
какъ, на примѣръ, г. Мейерхольдъ, только и годится
для того, чтобы играть на сопѣлочкѣ, въ «дереали-
зованной средѣ» дереализованныхъ товарищей, пре-
вращается изъ пустого орѣха въ «декоративный
лейтмотивъ». Почетнѣе, удобнѣе и благороднѣе...

Со специально-театральной точки зрѣнія, вся эта
«дереализация», все это выстраиваніе актеровъ въ
одну шеренгу подъ общимъ наименованіемъ «декора-
тивного мотива» есть порожденіе завидующей души,
которая, чувствуя невозможность подняться вверхъ,
производитъ усѣкновеніе гордыхъ и талантливыхъ
героевъ. Въ сущности, въ театрѣ г-жи Коммиссаржев-
ской происходитъ, со специально-театральной точки
зрѣнія, которую мы просили бы вышецитированныхъ
авторовъ выслушать, то же самое, что продѣлываютъ
всѣ гастролеры и гастролерши: превращеніе труппы
въ фонъ, на которомъ они блистаютъ, безъ особаго
труда. Чѣмъ ночь темнѣй, тѣмъ ярче звѣзды. Но въ
то время, какъ гастролеры и гастролерши попроше
окружаютъ себя, кратко говоря, плохими актерами
и «вымарываютъ» роли «отъ сихъ до сихъ», безо
всякихъ высшихъ соображеній, гастролеры и гастро-
лерши похитрѣе «вымарываютъ» пьесу, авторовъ,
актеровъ для «стилизации». А суть-то — со специально-
театральной точки зрѣнія — одна.

Это особенно ясно сказалось при постановкѣ
«Трагедіи любви» норвежскаго писателя Хейберга.
О самой пьесѣ мы, къ сожалѣнію лишены возмож-
ности что нибудь сказать. Понять пьесу въ пере-
дѣлкѣ г. Мейерхольда совершенно невозможно. Да
вообще, можно-ли говорить о пьесахъ въ театрѣ,
гдѣ авторъ, поэтъ, идея, актеръ, художникъ, небо,
земля и солнце являются лишь «материаломъ» для
«сапоговъ въ смятку», которые преподносятъ ре-
жиссеръ? Пьесы этой въ печати, кажется, нѣтъ,
а то, что на сковородкѣ преподнесъ г. Мейер-
хольдъ подъ видомъ яичницы собственнаго сочи-
ненія, совершенно неразложимо. Г-жа Коммиссар-
жевская носилась въ красномъ плащѣ, г. Бравичъ
жонглировалъ двумя чемоданами. Говорили о любви,
то въ тонѣ прекрасной комедіи, то въ тонѣ грубой
физиологіи, то какъ то еще... Но самое замѣчатель-
ное въ этомъ спектаклѣ былъ г. Мейерхольдъ, иг-
равшій «поэта». Скучнѣе, бездарнѣе и несноснѣе



Стилизованная пластика.

(Шаржъ. S—us).

мы не видали исполнителя съ тѣхъ поръ, какъ посѣщаемъ петербургскіе театры. У г. Мейерхольда нѣтъ никакихъ, не только художественныхъ, но и физическихъ данныхъ для того, чтобы быть актеромъ. Когда мы увидали это безжизненное лицо, когда услышали этотъ безцвѣтный, холодный, ничѣмъ не окрашенный звукъ голоса,—«ключъ» «тайны» для насъ открылся. Вотъ откуда идетъ «дереализация» актера, «декоративный мотивъ» и пр. Каждый создаетъ свой идеалъ, и всегда по своему подобію. При той охотѣ смертной и участи горькой, какая повидимому, составляетъ удѣлъ этого злополучнаго актера,—единственная возможность примазаться къ сценѣ, тѣмъ болѣе занимать на ней какое-нибудь мѣсто, это—«дереализовать» все что можно, забыть всѣ всходы дарованія каблукомъ, выжечь все свѣжее, сверкающее, молодое, умертвить, обезкровить все вдохновенное. Только на полѣ, усыянномъ мертвыми костями, золотушная фигура такого неудачника можетъ показаться тѣнью живой жизни...

Г. Мейерхольду не слѣдовало показывать своего лица. Его можно было принять за алхимика, пока онъ оставался въ тѣни, но показавшись, онъ показалъ себя тѣмъ, что онъ есть: завистливымъ карликомъ, набрасывающимъ арканъ на шею Гулливера.

Н. Негоревъ.



Харьковскія письма.

Богиня Мельпомена, бывшая къ намъ столько лѣтъ благоклонной, отвратила отъ насъ свой ликъ; она приноситъ намъ, вотъ уже два сезона, такіа огорченія, которыя истый любитель драматическаго театра не можетъ переносить спокойно и безропотно, и совершенно поэтому естественно, что у него поднимается противъ виновниковъ гнѣва богини сильнѣйшее негодование... У насъ двѣ драматическія труппы. Одна, составленная безъ системы, съ большими дефектами въ своемъ личномъ персоналѣ, спасена отъ сценическаго провала тѣмъ, что у нея образованный, талантливый режиссеръ, весь всецѣло ушедшій въ свое дѣло; о немъ можно именно сказать, что онъ сдѣлалъ все, что могъ, и врядъ-ли кто другой сдѣлалъ бы больше его... Это А. К. Морджановъ. Но режиссеръ не имѣетъ все же дара превращать слабыхъ исполнителей въ сильныхъ, блѣдныхъ и сѣренькихъ ремесленниковъ въ яркія выпуклыя дарованія... Такъ обстоитъ дѣло въ городскомъ театрѣ, гдѣ подвизается бывшая труппа Линтварева, потерпѣвшая въ своемъ хозяйственномъ строѣ рядъ измѣненій: изъ отвѣтственной антрепризы она обратилась въ «товарищество», а затѣмъ въ «труппу драматическихъ артистовъ» безъ определенной фирмы: на афишѣ стоитъ фамилія И. П. Соловьева, а фактически дѣло принадлежитъ М. В. Шороховой, ведущей, такъ сказать, антрепризу—микстъ, т. е. на такомъ же, собственно говоря, коммерческомъ основаніи, какъ ведетъ его А. Н. Соколовскій въ театрѣ Коммерческаго Клуба. Въ этомъ послѣднемъ сценическая сторона дѣла страдаетъ отъ обратнаго явленія: имѣется въ наличности прекрасная труппа,—впрочемъ, не безъ недочетовъ,—но нѣтъ настоящаго режиссера! Г. Соколовскій взвалилъ себѣ на плечи бремя по истинѣ неудобноносимое: онъ пожелалъ быть организаторомъ и администраторомъ (дѣло было новое и всѣ даже мелочи надо было заводить), дѣятельнымъ членомъ своей труппы и режиссеромъ... Дѣло театра Коммерческаго Клуба, говоря *sine ira*, не оправдало и половины надеждъ ни публики, ни артистовъ. Съ прекращеніемъ гастролей, отнявшихъ у труппы бодрость и живой духъ, такъ какъ ее вели на помочахъ два съ половиною мѣсяца, она очутилась безъ репертуара. Благодаря конкуренціи двухъ драматическихъ труппъ, репертуаръ вырастаетъ какъ грибы за одну ночь и ведется въ глубокой тайнѣ: часто задуманная и облюбованная пьеса не можетъ пойти, потому что ее ставятъ въ другомъ театрѣ, а потому сами артисты не знаютъ, что идетъ у нихъ на недѣль и многихъ застигаетъ врасплохъ не только новая роль, но и играная... Бенефисы въ обоихъ театрахъ шли до сихъ поръ одновременно—въ традиціонныя пятницу и вторникъ...

Обращаясь къ отчету о сценической сторонѣ дѣла. Въ городскомъ театрѣ репертуаръ дѣлаетъ скачки изумительные: отъ Ибсена и Ал. Толстого до Ведыкина (извините меня,—куций смыслъ пьесы не заслоняетъ въ моихъ глазахъ порнографію) и «Современ. амазонокъ»... Бенефисы прошли въ городскомъ театрѣ слабо, даже у тѣхъ артистокъ и артистовъ, которые любимы и по прошлымъ заслугамъ, и по теперешнимъ симпатіямъ. Г. Васильевъ ставилъ «Наслѣднаго принца», г. Бороздинъ—«Дра Штокмана», г-жа Писарева—«Безумную Юльку», г-жа Днѣпрова—«Прокрустово ложе», г-жа Карелина-Райчъ—«Духъ земли Лулу» («Женщину»), г-жа Сѣверова—«Распадъ» (передѣлка по Юшкевичу), г-жа Голодкова—«Воспитатель Флакманъ»... Бенефисы прошли болѣе или менѣе шумно, при слабыхъ сборахъ, съ подношеніями цвѣтовъ и подарковъ. По совѣсти могу сказать, что не могу отмѣтить ни исполненіе этихъ пьесъ, ни сказать что-нибудь новое о бенефициантахъ,—они всѣ за исключеніемъ г-жи Голодковой сформировавшіяся величины, извѣстныя на нашей отечественной сценѣ. Г-жа Голодкова много работаетъ; она безусловно даровита, но ея жанръ отнюдь не драматическій, а въ комедійномъ ей вредитъ разбитой тонъ ея веселости. Поменьше бы вертлявости, суеты и вульгарныхъ подчеркиваній—и г-жа Голодкова могла бы занять мѣсто въ хорошей труппѣ на ампуа *Ingénue comique*. Ганнеле въ ея передачѣ, меня по крайней мѣрѣ, нисколько не трогала. Два новыхъ члена труппы городского театра—г-жа Карелина и г. Бороздинъ не могутъ пожеловаться на вниманіе публики,—ихъ оцѣнили сразу и вполне по заслугамъ. Изъ цензурныхъ злоключеній этого театра могу сообщить, что «Тунель» и «Гибель Надежды» были сняты...

Въ театрѣ Коммерческаго Клуба гастроль П. В. Самойлова обнаружили любопытную подробность: все старое, но милое сдѣлало всего больше сборовъ—тотъ же «Гамлетъ», «Горе отъ ума», «Ревизоръ» (два раза) и «На всякаго мудреца». Сдѣлалъ полный сборъ и «Рюи Блазъ», но это былъ сборъ публики, надѣявшейся найти намеки на современность... П. В. Самойловъ, какъ извѣстно, не герой полнозвучныхъ яркихъ и пластичныхъ пьесъ вроде «Рюи Блаза» и «Эмонта». Но за то въ серіи ролей, сыгранныхъ въ пьесахъ психологическихъ и комедійнаго жанра, г. Самойловъ восхищалъ публику и доставилъ ей своей игрой огромное удовольствіе. Въ общемъ матеріальный успѣхъ гастролей былъ слабѣе, чѣмъ ожидали.

Серія бенефисовъ въ Коммерческомъ Клубѣ прошла съ неравнымъ успѣхомъ. Г. Соколовскій поставилъ «Коллегу Крамптона», удостоился шумнаго пріема, многихъ подношеній, и несомнѣннаго изумленія публики по поводу столь неудачнаго выбора. Г. Колобовъ, который сдѣлалъ очень большіе успѣхи, поставилъ «Джека», увлекшись, очевидно, тѣмъ, что сыгралъ недурно кн. Мышкина въ «Идіотѣ»... Г. Каширинъ поставилъ «Седьмую заповѣдь», а г. Градовъ «Право на жизнь»,—послѣдняя пьеса была очень хорошо разыграна г-жей Голубевой бенефициантомъ и г. Смирновымъ. Г. Градовъ—интеллигентный актеръ, но съ недостаточно высокимъ сценическимъ строеніемъ; въ своемъ стремленіи быть простымъ и естественнымъ онъ доходитъ до крайности и отсюда часто впечатлѣніе вялости и равнодушія. Г. Градовъ много игралъ не своего, именно роли, требующія какъ разъ обратнаго. Въ своей бенефисной пьесѣ артистъ съ большимъ успѣхомъ сыгралъ главную роль, обнаруживъ много вдумчивости и искренняго теплаго чувства. Г. Градовъ не фатъ—и ему это надо твердо помнить и за всѣмъ тѣмъ еще лучше выучивать свои роли. Г-жа Арсеньева, приобретшая здѣсь много симпатій, поставила «Шалость» Крылова. Эта шалость милой артистки вызвана была тѣмъ, что она заболѣла и свои пьесы—«Зеленый попугай» и «Пыль райскаго дерева» великодушно уступила студентамъ ветеринарамъ. Артистка получила много цвѣтовъ и адресъ. Г. Смирновъ сдѣлалъ крайне неудачный выборъ—онъ поставилъ «Короля-лягушку» и «Секретъ Полишинеля». Г. Смирновъ—актеръ ровный, опытный, съ большимъ юморомъ и его талантливое исполненіе въ «Секретѣ» шаловливаго дѣдушки загладило впечатлѣніе отъ первой пьесы. Бенефициантъ имѣлъ шумный пріемъ. Теперь вниманіе и энергія обѣихъ труппъ сосредоточены на томъ, чтобы составить праздничный репертуаръ и не «сойтись» въ пьесахъ. Чтобы этого не случилось, Коммерческій Клубъ поставилъ теперь два раза подрядъ «Склепъ» и «День пенщика Душкина»,—обѣ пьесы Рышкова, а Городской—только было выпустилъ анонсъ о «Скелетѣ» и «Варооломеевской ночи», и остался только при послѣдней. Какъ видите, идетъ настоящая рѣзня...

Повезло театру Коммерч. Клуба съ пьесами Рышкова. Обѣ разыгранны прекрасны, особенно «Склепъ», производящій впечатлѣніе ликвидаціи старой Россіи, порочной отъ предковъ, безпомощной и слабовольной, благодаря условіямъ роста и воспитанія... Какъ хочется, чтобы Катя въ самомъ дѣлѣ вырвала своихъ дѣтей изъ «склепа» и вывела ихъ на свободу, свѣжій воздухъ и просторъ... Г-жи Арсеньева, Голубева и Славичъ, гг. Соколовскій (полковникъ), Яковлевъ-Вордковъ, Колобовъ, Волковъ, Тиманинъ, Максимовъ и др. создаютъ рѣдкій для нашего теперешняго режима ансамбль. Великолѣпно играетъ г. Соколовскій,—роль далась ему на рѣдкость. Глубокое впе-