



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Editor

Donatella Gavrilovich

University of Rome 'Tor Vergata'

Associate Editors

Donato Santeramo

Queen's University, Kingston (CANADA)

Ol'ga Kupcova

State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)

Consulting Editor

Marie-Christine Autant-Mathieu

EUR'ORBEM, CNRS, Paris-Sorbonne (FRANCE)

Delphine Pinasa

Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie (CNCS)
(FRANCE)

Dmitrij Rodionov

A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (RUSSIA)

Advisory Board

Maria Ida Biggi

University of Venice 'Ca' Foscari' - Giorgio Cini Foundation of Venice

Gabriella Elina Imposti

University of Bologna

Andrei Malaev-Babel

Florida State University/Asolo Conservatory for Actor Training (USA)

Lorenzo Mango

University of Naples 'L'Orientale'

Maria Teresa Pizza

Archive 'Dario Fo-Franca Rame'

Roger Salas

'El Pais', Madrid (SPAIN)

Riku Roihankorpi

University of Tampere (FINLAND)

Editorial Board

Leonetta Bentivoglio

'La Repubblica', Rome

Michaela Böhmig

University of Naples 'L'Orientale'

Manuela Canali

National Academy of Dance, Rome

Silvia Carandini

University of Rome 'La Sapienza'

Marietta Chikhladze

Tbilisi State University (GEORGIA)

Enrica Dal Zio

'Michael Chekhov Association MICHA', New York (USA)

Dominique Dolmieu

Maison d'Europe et d'Orient - EuroDRAM (FRANCE)

Erica Faccioli

Academy of Fine Arts of Carrara

Stefania Frezzotti

National Gallery of Modern Art (GNAM), Rome

Fabrizio Grifasi

Fondazione RomaEuropa, Rome

Vladislav Ivanov

State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)

Lucie Kempf

Université de Lorraine (FRANCE)

Claudia Pieralli

University of Florence

Gabriel Poole

University of Cassino and Southern Lazio

Daria Rybakova

St. Petersburg State University of Culture and Arts (RUSSIA)

Elena Servito

INDA (National Institute of Ancient Drama) Foundation of Syracuse

Margaret Shewring

University of Warwick (ENGLAND)

Artem Smolin

St. Petersburg State University of Information Technologies, Mechanics
and Optics (RUSSIA)

Leila Zammar

Loyola University Chicago in Rome

Fabio Massimo Zanzotto

University of Rome 'Tor Vergata'

Editorial Assistants

Annamaria Coreia, University of Rome 'La Sapienza'

Anna Isaeva, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (FRANCE)

Irina Marchesini, University of Bologna

Alice Pieroni, University of Florence

Marianna Zannoni, University of Venice

Staff

Giulia Cara, University of Rome 'Tor Vergata', **Gioia Cecchi**, University of Rome 'La Sapienza', **Marco Damigella**, University of Roma Tre, **Davide Di Bella**, University of Florence, **Alessandro Maria Egitto**, University of Rome 'Tor Vergata', **Valeria Gaveglia**, University of Rome 'Tor Vergata', **Silvia Loreti**, University of Rome 'Tor Vergata', **Manuel Onorati**, University of Rome 'Tor Vergata', **Valeria Parainfi**, University of Rome 'Tor Vergata', **Ilaria Recchi**, University of Rome 'Tor Vergata', **Andrea Vanacore**, University of Roma Tre

The journal evaluates submissions through a double-blind referee system.

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Vera Komissarzhevskaya meets Eleonora Duse

The “Joan of Arc” of the Russian scene and the “Divina” of Italian theatre

edited by Donatella Gavrilovich - Gabriella Elina Imposti

Patrocinio:
Università degli Studi
di Roma “Tor Vergata”



Progetto grafico
Gioia Cecchi

Segreteria e ufficio stampa
staff.aspa@gmail.com

Tipografia
Universitalia
Via di Passo Lombardo, 421
00133 Roma

ARTI DELLO SPETTACOLO
PERFORMING ARTS
Anno II | Numero 2 | 2016
Special Issue

 Attribution 4.0 International
Direttore Responsabile:
Donatella Gavrilovich

Editore
UNIVERSITALIA
Via di Passolombardo
00133 Roma
Tel. 06 20419483
P.I./C.F. 03914561000
email: editoria@universitaliasrl.it
www.unipass.it

Immagine in copertina:
Vera Komissarzhevskaya (1901) e *Eleonora Duse* (1890 ca.)

ISSN 2421-2679
Registrazione tribunale
21 gennaio 2015 con n. 8/2015

Editorial by Maria Ida Biggi - Donatella Gavrilovich	4
Abstracts	8
Introduzione. Eleonora Duse e Vera Komissarzhevskaja: un mosaico di tessere policrome Donatella Gavrilovich - Gabriella Elina Imposti	16
Вера Комиссаржевская – “русская Дузе”: рождение театральной репутации Ольга Купцова	22
Vera Komissarzhevskaja, la “petite Duse”? Lucie Kempf	31
Deux actrices de talent et leurs admirateurs dans les bouleversements de la modernité Marie-Christine Autant-Mathieu	38
Голос примадонны: Вера Комиссаржевская и Элеонора Дузе в русских ушах Oksana Bulgakova	45
Attrici in posa: le fotografie di Eleonora Duse e Vera Komissarzhevskaja Marianna Zannoni	52
The influence of Komissarzhevskaya and Duse on the creative methods of the 20th-century masters of the Russian theatre Andrei Malaev-Babel	60
Russian Critics On Eleonora Duse Daria Rybakova	69
Eleonora Duse o Isadora Duncan? Il dibattito nella critica russa del 1907-1908 Michaela Böhmig	74
Gordon Craig e l'attore. Gli scritti su Eleonora Duse Donato Santeramo	82
М.Н. Ермолова и В.Ф. Комиссаржевская – две Жанны Д'Арк русского театра Раиса Островская	90
La Komissarzhevskaja e il simbolismo russo Cesare G. De Michelis	101
Нора, Гедда, Гильда и их мать Вера: Вера Комиссаржевская в драмах Генрика Ибсена Эмилия Деменцова	105
Summarizing remarks on Komissarzhevskaya and the Russian Avant-Garde Dennis Ioffe	109
Gli occhi della Komissarzhevskaja: talento, magia, mito Mario Caramitti	115
Bearers of Light: The Search for the Sacred in Vera Komissarzhevskaya and Wassily Kandinsky Donatella Gavrilovich	124
Vera Komissarzhevskaja e la vocazione teatrale del regista Georges Pitoëff Maria Pia Pagani	141
Комиссаржевская: способы трансформации образа Анна Сергеева-Клятис	147
Фотографии В.Ф. Комиссаржевской как самопрезентация актрисы Юлия Рыбакова	154

Il primo *Special issue* della rivista *Arti dello Spettacolo - Performing Arts* è dedicato a due grandi attrici, attive a cavallo tra il XIX e il XX secolo: Eleonora Duse e Vera Komissarževskaja.

Esse s'incontrarono personalmente solo una volta a San Pietroburgo nel dicembre 1896. Eleonora Duse era in *tournee* nella Venezia del Nord e Vera Komissarževskaja la vide recitare al Teatro Aleksandrinskij in *La dame aux camélias* di A. Dumas e in *Heimat (La patria)* di H. Sudermann.

Dopo il terzo atto di *La patria* andai nel camerino dalla Duse... Non ci conoscevamo... Entrai e rimasi in silenzio, io sentivo che se avessi detto una parola allora... Duse anche rimase in silenzio, poi si avvicinò a me e mi prese la testa tra le mani... e mi guardò a lungo negli occhi. Non ci dicemmo l'una l'altra nemmeno una parola¹.

In occasione del centocinquantésimo anniversario della nascita di Vera Komissarževskaja (1864 - 1910) Maria Ida Biggi, Università Ca' Foscari di Venezia, direttrice del Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, in collaborazione con Donatella Gavrilovich, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", ha organizzato un convegno internazionale di studi, che per la prima volta nel mondo mette a confronto le

The first *Special issue* of the journal *Arti dello Spettacolo. Performing Arts* is dedicated to two great actresses, active at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries, Eleonora Duse and Vera Komissarzhevskaya.

They met in person only once in St. Petersburg in December 1896. Eleonora Duse was on tour in "the Venice of the North" and Vera Komissarzhevskaya saw her acting at the Alexandrinsky Theatre in *La Dame aux Camélias* by Alexandre Dumas and in *Heimat* by Hermann Sudermann.

After the third act of *Heimat* I went to Duse's changing room. We did not know each other... I went in and remained silent, I felt that if I said a word then Duse remained silent as well, then she came close to me and took my head between her hands, then she looked into my eyes for some time. We did not say a word to each other¹.

On the occasion of the 150th anniversary of the birth of Vera Komissarzhevskaya (1864-1910), Maria Ida Biggi of the Ca' Foscari University of Venice, Director of the Study Centre for Documentary Research into European Theatre and Opera of the Giorgio Cini Foundation in Venice, in collaboration with Donatella Gavrilovich of the University of Rome "Tor Vergata", organized the first international conference devoted to a comparison of the two actresses: *Vera Komis-*

Editorial by

Maria Ida Biggi - Donatella Gavrilovich

due attrici: *Vera Komissarževskaja incontra Eleonora Duse. La "Giovanna d'Arco" della scena russa e la Divina del teatro italiano* (4 - 5 marzo 2015).

Denominata la "Giovanna d'Arco" della scena russa, la Komissarževskaja è stata paragonata alla Divina dalla critica dell'epoca passando alla storia come la "piccola Duse". Per questo motivo le giornate di studi hanno puntato l'attenzione sull'attività delle due attrici, paragonando il loro stile recitativo, confrontando il loro rapporto con altre interpreti della scena mondiale, con i grandi registi e gli artisti dell'epoca e analizzando l'influenza da loro esercitata sulle generazioni successive.

La Fondazione Giorgio Cini ha aperto le porte del suo splendido complesso monumentale, sito sull'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia, per accogliere studiosi provenienti da tutto il mondo, mettendo generosamente a disposizione i propri spazi per la realizzazione del convegno e di una documentata e preziosa mostra dedicata alle due attrici.

Le fotografie e altri documenti relativi all'attrice russa, sono stati forniti dal Museo Statale Teatrale Centrale "A.A. Bachrušin" di Mosca e dal Museo Statale di Arte Teatrale e Musicale di San Pietroburgo. Il Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo ha schiuso i propri scrigni, esponendo rare immagini dell'attrice italiana e inedite testimonianze dei suoi sog-

sarzhnevskaya meets Eleonora Duse. The "Joan of Arc" of the Russian stage and "La Divina" of Italian theatre (4-5 March 2015).

Nicknamed the "Joan of Arc" of the Russian stage, Komissarzhevskaya was compared to "La Divina" by the critics of the time and was also called "the little Duse". For this reason the conference was focused on the activity of the two actresses. It compared their acting styles, their relationship with other performers of the world stage and with great directors and artists of the time and analyzed their influence on the following generations.

The Giorgio Cini Foundation opened the doors of its splendid monumental complex, situated on the Isle of San Giorgio Maggiore in Venice, to welcome scholars from all over the world, generously making available the venue for the realisation of the conference and of a well-documented and valuable exhibition dedicated to the two actresses.

The photographs and the documents related to the Russian actress were provided by the A.A. Bakhrushin State Central Museum in Moscow and by the St. Petersburg State Museum of Theatre and Musical Art. The Study Centre for Documentary Research into European Theatre and the Opera of the Giorgio Cini Foundation in Venice opened its collections, displaying rare images of the Italian actress and unpublished doc-



giorni in terra russa, provenienti dal ricco Archivio Eleonora Duse, dono di sua nipote Sister Mary Mark e di altri amici e studiosi della Divina.

La presente pubblicazione raccoglie e mostra alcuni di questi preziosi materiali a corredo dei contributi dei diversi autori.

Note

1 G. Pitoev, *Večnoe – večnoe*, in *Alkonost: Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, Izdatel'stvo Peredvižnoj teatr P. P. Gajdeburova i N. F. Skarskoj, Sankt Petersburg, 1911, p. 106.

umentation of her stay in Russia from the rich Archive of Eleonora Duse, gift of her nephew, Sister Mary Mark and of other friends and specialists of “La Divina”.

The present publication collects and displays some of these visual materials together with the contributions of the different authors.

Notes

1 G. Pitoev, *Večnoe – večnoe*, in *Alkonost: Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, Izdatel'stvo Peredvižnoj teatr P. P. Gajdeburova i N. F. Skarskoj, Sankt Petersburg, 1911, p. 106.





Vera Komissarževskaja in Piazza San Marco a Venezia

Ringraziamenti

*I curatori del numero speciale della rivista:
Donatella Gavrilovich e Gabriella Elina Imposti*

Esprimiamo la nostra gratitudine al Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, al Museo Statale Teatrale Centrale "A.A. Bachrušin" di Mosca e al Museo Statale dell'Arte musicale e teatrale di San Pietroburgo per la loro inestimabile collaborazione.

Il presente numero speciale raccoglie i documenti presentati nel corso del Convegno Internazionale di studi di Venezia. Sono scritti in diverse lingue: italiano, francese, inglese e russo.

Desideriamo ringraziare tutti i membri del comitato di redazione, l'editore e gli altri colleghi che ci hanno aiutato nel faticoso processo di preparazione di questi materiali per la pubblicazione.

In particolare, vogliamo ringraziare Jeremy Barnard, Saba Burali, Erica Faccioli, Anna Isaeva, Anna Sergeeva-Klyatis, Donato Santeramo, Daria Rybakova, Andrea Vanacore, Marianna Zannoni che hanno contribuito a rivedere i testi per la pubblicazione finale.

Thanks

*The editors of the special issue:
Donatella Gavrilovich and Gabriella Elina Imposti*

We wish to express our gratitude to the Cini Foundation, the Study Centre for Documentary Research into European Theatre and the Opera, the Bakhrushin State Central Museum and the St Petersburg State Museum of Theatre and Musical Art for their invaluable cooperation.

This special issue collects the papers presented during the conference. They are written in a number of different languages: Italian, French, English and Russian.

We wish to thank all the members of the editorial board, the publisher and other colleagues who assisted us in the painstaking process of preparing these materials for publication.

In particular, we wish to thank Jeremy Barnard, Saba Burali, Erica Faccioli, Anna Isaeva, Donato Santeramo, Andrea Vanacore, Marianna Zannoni, who helped revise the texts for the final publication.

Vera Komissarzhevskaya «Russian Duse»: the Origin of her Theatrical Image

OLGA KOUPTSOVA

The life, appearance, and style of acting of the Russian actress Vera Komissarzhevskaya were compared by her contemporaries with the theatrical talent of Eleonora Duse. Komissarzhevskaya greatly appreciated the acting of Duse, and was present at her guest performances in Saint-Petersburg in 1896. The permanent and constant comparison with Duse became the starting point of Komissarzhevskaya's own theatrical reputation and self-representation. This paper compares the characteristics which Russian theatre critics assigned to these two actresses at the time. It also focuses on the reviews of the way the two actresses played the same roles of Nora, Hedda Gabler, Monna Vanna, Magda and other roles.

Vera Komissarzhevskaya, a Little Duse?

Duse and Komissarzhevskaya as Seen by Russian Theatrical Critics

LUCIE KEMPF

When Duse first came to St. Petersburg and Moscow in 1891, the Russian theatrical critics literally fell in love with her. They had the impression that they were not watching an actress on stage but a suffering human being in real life. A few years later, as they discovered Komissarzhevskaya, they immediately noticed the uncanny resemblance between the two actresses, but were far less enthusiastic. They criticised Komissarzhevskaya precisely for what they admired in the Italian actress. In their opinion, Duse remained unique and inimitable and they could accept her new style of acting because she was a foreigner, who was not expected to prove her worth in Ostrovsky's plays and therefore could not be compared with the famous Russian actress Maria Savina. Moreover, as she played the parts of modern characters as well as classical heroines, Duse was able to fit into those critics' idea of what an actress should be.

Two Talents and their Admirers in the Turmoil of Modern Theatrical Reforms

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU

Legendary actresses in the history of the theatre who shared many roles almost at the same time, Komissarzhevskaya and Duse put into the limelight and denounced, by their lives and work, the defects of the theatrical world described by Ostrovsky in “Talents and Admirers”. The careers of these two actresses, spanned the turn of the nineteenth and twentieth centuries, at the moment when the actor’s theatre is replaced by the director’s theatre. They constituted the points of reference and the models for two reformers of Russian theatre, Stanislavsky and Meyerhold. In this paper, we will show how the advent of the stage director and the emergence of a new dramaturgy changed the conception of the performance and the balance of its components.

The Voice of a Prima Donna: Vera Komissarzhevskaya and Eleonora Duse through Russian Ears

OKSANA BULGAKOVA

Neither the voice of Vera Komissarzhevskaya nor the voice of Eleonora Duse was recorded but their contemporaries left numerous reminiscences about the peculiarities and expressiveness of the actresses’ voices. Both artists transformed the established theatrical stereotype at the level of bodily and vocal expression. Komissarzhevskaya deeply impressed her contemporaries by the difference between her fragile figure of a teenage girl, typecast for a lyrical or romantic heroine, and her unexpectedly low, throaty voice, which was associated with passions unknown to an *ingénue*. She had a very broad vocal range and could easily pass from contralto to soprano. She used this ability to shape the role of Nora as she worked consciously with two different voices: the high voice of an innocent girl – which corresponded to the expected social stereotype – and the low, authentic hidden voice of her heroine. This contribution analyzes the “mermaid” qualities of the voices of Komissarzhevskaya and Duse, as heard by the Russian critics and locates these impressions within the landscape of stereotypes concerning the voice and cultural semantics of acoustic phenomena, which experienced a radical shift in Russia at the turn of the nineteenth century.

Actresses Posing: the Photographs of Eleonora Duse and Vera Komissarzhevskaya

MARIANNA ZANNONI

Photography is a valuable resource both for studying theatre in the late nineteenth and early twentieth century and for retracing the artistic life of its protagonists. Photography studios were quick to approach the theatrical world and its greatest performers. The rapid increase in the production and diffusion of images of actors, from the middle of the nineteenth century, led to the establishment of an autonomous genre with specific characteristics and its own market at the beginning of the twentieth century. The subject matter of our study, the photoshoots of Eleonora Duse and Vera Komissarzhevskaya, is particularly effective in rendering the strength and the innovative nature of these two fin-de-siècle actresses. The aim of this paper is not to disclose the results of an already-completed study but to begin a comparative analysis between the photographic repertoires of the two actresses.

The Influence of Komissarzhevskaya and Duse on the Creative Methods of the Twentieth-Century Masters of Russian Theatre - Yevgeny Vakhtangov, Michael Chekhov and Nikolai Demidov

ANDREI MALAEV-BABEL

The art of Komissarzhevskaya and Duse influenced the creative practices of the three 20th-century masters of Russian theatre Yevgeny Vakhtangov, Michael Chekhov and Nikolai Demidov. Vakhtangov developed Komissarzhevskaya's ideas on the "new actor-human". Demidov strove to duplicate the "body-less" movements of Komissarzhevskaya and Duse, and their flights of passion, by introducing techniques, such as "psychological breathing" and "the great sleep of the body". While Duse worked to achieve total harmony of "speech, mime, and gesture", Vakhtangov followed her example by seeking the organic foundation behind theatrical expressivity. Chekhov, in his technique, strove to discover the out-of-body psychophysical state, characteristic of both great tragediennes.

Russian Critics On Eleonora Duse

DARIA RYBAKOVA

Duse came on tour to Russia four times. In writing about her, the most discerning critics raised issues that had been under discussion for the whole of the nineteenth century. Critics tried to explain the phenomenon of Duse with the help of two Russian conventional conceptions of acting: "emotional experience" and "presentation". Duse's acting was studied in the context of the main styles of the period. Duse's heroines provoked critics to discuss the fraught questions of the day and the grave social problems.

Eleonora Duse or Isadora Duncan? A Debate among Russian Critics in 1907-1908

MICHAELA BÖHMIG

The purpose of this paper is to analyze the reception in Russia of Isadora Duncan and Eleonora Duse, who both performed in Moscow and Saint Petersburg in the 1907-1908 theatre season. The analysis will focus on the article by the philosopher Dmitri Filosofov and the polemical rejoinder by the writer and translator Iulia Zaguliaeva. Special attention will be given to an essay by the art critic Alexander Rostislavov, who compares the Italian actress and the American dancer and writes about the female principle in art. These pamphlets and articles are major examples of how the two artists were regarded by Russian critics.

Gordon Craig and the Actor. His Writings on Eleonora Duse

DONATO SANTERAMO

The article investigates Edward Gordon Craig's concept of the *Übermarionette* in a new light, as it challenges the established understanding of Craig's theory on acting (the elimination of the actor from the stage). After analyzing several writings in which Craig himself questions and discredits his controversial article *The Actor and The Über-marionette*, the paper offers a close examination of Craig's writings on Eleonora Duse. It is ar-



gued that Craig's texts dedicated to the Italian actress, ranging from great praise to the utmost vilification of her acting and persona, are the result of Craig's conflicting ideas on acting in general, and on Duse in particular. The article concludes that in the end, Craig sees Duse as a remarkable actress, perhaps one of the greatest of all time.

Yermolova and Komissarzhevskaya: two Joans of Arc of Russian Theatre

RAISA OSTROVSKAJA

In Russia at the end of the nineteenth century two actresses inspired deep and serious affection in their audiences, Maria Nikolaevna Ermolova and Vera Fedorovna Komissarzhevskaya. Born eleven years apart, they belonged to two different theatrical generations and schools. Ermolova, an actress of the Moscow Imperial Maly Theatre, was famous for her performances of the classical roles that defined Russian tragedy and inspired the Russian intelligentsia of the 1870s-1880s, when the term "intelligentsia" itself came properly into use. Komissarzhevskaya, who epitomised the more sober and austere tradition of the St Petersburg Aleksandrinsky Theatre, shunned the classical repertoire, history dramas and big tragic parts, finding her voice in the contemporary dramas of Ibsen, Ostrovsky and Chekhov that resonated with the audience of the tumultuous 1890s and the first decade of the twentieth century. Yet, Komissarzhevskaya was heavily influenced by Ermolova in her attitude to every tragic part as an event of a lifetime that had an impact beyond the theatre audience. One character who brought the two actresses together was Joan of Arc. Ermolova played Joan in Schiller's drama for eighteen years and considered it «her only worthy contribution to Russian theatre». Komissarzhevskaya dreamt of playing Joan of Arc in *A Daughter of the Nation* by fellow actress Annenova-Bernar, in which Joan appeared in mystical hallucinations. The story of Komissarzhevskaya's unrealized part and the connection between the two actresses is the subject of this paper.

Vera Komissarzhevskaya and Russian Symbolism

CESARE G. DE MICHELIS

Has a Russian Symbolist Theatre ever existed? The leading figures of the Symbolist movement were reluctant to accept that there had been that form of Theatre. However, at the time of Symbolism there was a theatrical production and also a strong attraction to the Russian Symbolist Theatre, which is expressed in many forms. Vera Komissarzhevskaya represented all this, and her sudden death was perceived as the end of Symbolism itself.

Nora, Hedda, Hilda and their mother Vera: Vera Komissarzhevskaya in dramas of Henrik Ibsen

EMILIYA DEMENTSOVA

The thoughts of Ibsen heroines such as Nora, Hedda and Hilda echoed the thoughts of Vera Komissarzhevskaya. Just as the heroines of the founder of the European "new drama" stood against the usual stereotypes, Komissarzhevskaya was convinced that «The time is out of joint». For the Russian actress it was extremely important to speak from the stage of the most pressing social problems of the time. She did this by means of her performances of the roles of Ibsen's female characters, which allowed her to show her talent to the full.

Summarizing Remarks on Komissarzhevskaya and the Russian Avant-Garde. Modernist Pragmatics of Performativity, Meyerhold and Beyond

DENNIS IOFFE

As is widely known, in 1906 Komissarzhevskaya relocated her highly-acclaimed and successful theatre to a new venue and invited none other than a young acting director from Penza, Vsevolod Meyerhold, to become her new provocatively-experimental director. The aesthetics of Symbolist theatre was then extremely important to her. Vsevolod Meyerhold was Director of Komissarzhevskaya's Theatre for approximately a year

and a half (1906-1907). The creative relationship between Komissarzhevskaya and Meyerhold was always extremely complex and eventually disintegrated for good. Initially, Meyerhold set out to seek more radical alternatives to the traditional realist system of art, which would eventually acquire the name of Konstantin Stanislavsky.

Komissarzhevskaya's Eyes: Acting, Seduction, Myth

MARIO CARAMITTI

Viewers, journalists, poets: whoever was speaking about Vera Komissarzhevskaya, invariably recalled her enormous shining blue eyes. They were the main, first and deepest impression projected by her acting talent. An overview of the magic effect of Komissarzhevskaya's eyes needs to be based on both physical and semi-otic evidence. Starting from the analysis of on-stage pictures, her expressiveness, intensity and orientation will be compared with witnesses' memories and texts of performed plays. Physiognomy is explored in the interconnection of verbal and photographic representation, while the role of her eyes turns out to be pivotal in her inner performing strategy. Important information is also provided about the "sight" of her most usual photographer, Elena Mrozovskaya.

Bearers of Light: The Search for the Sacred in Vera Komissarzhevskaya and Wassily Kandinsky

DONATELLA GAVRILOVICH

Kandinsky and Komissarzhevskaya probably never met. Where they certainly did meet is in the common ground of their conception of the role of the artist. Both saw their work as the product of an inescapable inner need and both viewed it as sacred. In the chaotic years of the early twentieth century, Komissarzhevskaya, Kandinsky and Elena Guro, actress, painter and poetess, were important reference points for many Russian artists and intellectuals. For them art was a way to study, an instrument that allowed them to explore another dimension of reality, to make the invisible, visible, to reveal the hidden essence of things. The search for common roots between these artists has focused the analysis in the field of archaeology and visual arts and has discovered, in Scythian art, Shamanism and the cult of the Mother Goddess, new perspectives for the interpretation of expressive form in these artists.

Vera Komissarzhevskaya and the Theatrical Vocation of the Director Georges Pitoeff

MARIA PIA PAGANI

The paper analyzes the important but little-studied relationship between Vera Komissarzhevskaya and the director Georges Pitoeff (Georgy Ivanovich Pitoev, Tiflis 1884-Geneva 1939). Thanks to her guidance, he discovered his theatrical vocation, realizing his first experiences on the stage and receiving a very important lesson in artistic management. Pitoeff closely followed the activity of The Dramatic Theatre before its bankruptcy. It was a short, but intense, experience. In fact, he had the opportunity to study the echoes of the work of Vsevolod Meyerhold (Blok's *Balaganchik*), observing directly the work of Nikolai Evreinov (Wilde's *Salomé*) and Theodore Komissarzhevsky (Goldoni's *The Mistress of the Inn*). He then spent most of his life in Western Europe, where he imported Komissarzhevskaya's artistic heritage. A vivid example is his theatrical work about Joan of Arc, which is full of spiritual depth.

Komissarzhevskaya: the Transformation of the Image

ANNA SERGEEVA-KLYATIS

On 10th February, 1910, in Tashkent, after two weeks of painful illness, Vera Komissarzhevskaya passed away. The day after her death Alexander Blok gave a poignant obituary to the St. Petersburg newspaper «Speech». On 7th March, 1910, in the hall of the St. Petersburg City Duma at the memorial evening for Komissarzhevskaya, Blok gave a speech, which shortly afterwards was published in the second edition of the «Yearbook of the Imperial Theaters» (1910). This famous speech, which finished with a new poem on the



death of Komissarzhevskaya, «She came at midnight...», outlined the characteristics of her talent and personality and expanded the semantic field of obituary. Until the revolution of 1917, when the cultural and social values of the time were overthrown, journalistic thought invariably revolved around the pattern outlined by Blok. Such was the magic of his words, that both consciously and subconsciously quotations from his texts were reproduced from time to time, gradually forming the mythic and immortal image of the actress.

***Photographs of V.F. Komissarzhevskaya as Self-Presentation of the Actress
(from the Collection of St. Petersburg Museum of Theatre and Musical Art)***

JULIA RYBAKOVA

There are large collections of photographs in the St. Petersburg Museum of Theatre and Musical Art, which are a very important source in the study of the personality and creativity of the actress. The photos of V.F. Komissarzhevskaya's life show her psychological state, while the photos of her in her roles help us to understand the aesthetic content of her talent. She ordered 52 photos in the role of a young Rosie (*The Battle of the Butterflies*, by Sudermann), creating, in essence, a kind of solo performance. The series of her photos in the role of Sister Beatrice (*Sister Beatrice*, by Maeterlinck, director, Meyerhold) illustrates the birth of the new conventional theatre. The hundreds of remaining photos left provide an enormous contribution to the study of Komissarzhevskaya's life and destiny.



Hélène de Mrosovsky. Ritratto fotografico di Vera Komissarievskaja. 1907



Eleonora Duse in La Dame aus camélias di A. Dumas fils. 1895. CSTM, Fond. Giorgio Cini

Eleonora Duse e Vera Komissarževskaja: un mosaico di tessere policrome

Donatella Gavrilovich - Gabriella Elina Imposti

Nel dicembre del 1896 a San Pietroburgo s'incontrarono Eleonora Duse e Vera Komissarževskaja. Fu un incontro, carico d'energia spirituale, di due anime che non ebbero bisogno di parlare per intendersi. L'attrice italiana prese tra le mani il volto della più giovane attrice russa e penetrò con l'intensità del suo sguardo l'abisso incandescente degli occhi dell'altra¹. Questo dialogo "muto", intrecciato nel silenzio pregno della presenza viva delle due donne, suscita nella mente il ricordo della *Visitazione*, che Giotto dipinse con pari intensità di gesti e di sguardi negli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova. «In quell'aria senza tempo tinta»² la nostra immaginazione traspone l'incontro tra Eleonora e Vera, cristallizzandone la forma e la posa nella fissità ieratica dell'icona sacra. Il paragone tra le due attrici e le Madonne non è peregrino, se ricordiamo gli epiteti che furono associati alle loro persone: Duse fu soprannominata la "Divina" e Komissarževskaja "Giovanna D'Arco" della scena russa. Entrambe scorsero nel teatro e nella loro professione il mezzo per comunicare l'indicibile complessità dell'animo umano, frustrato dalla banalità di una quotidianità che aveva perso con i suoi antichi riti anche il senso stesso dell'esistere. Recettive ad ogni nuova


pulsione culturale e artistica, ne modellarono la sostanza con intelligenza piegandola a sostenere e a esprimere in modi diversi i propri fini. Sulla scena portarono la luce dell'energia interiore che le caratterizzava e gli spettatori, raccolti in teatro come una novella "ecumene", ne furono inconsapevolmente attratti. Ancelle del sacro femminile, che in quegli anni a cavallo tra i secoli XIX e il XX veniva riscoperto, esse furono proiettate dall'immaginario collettivo fuori dal coro dei commedianti e collocate in una dimensione alta, anello tra mondo reale e spirituale. In Russia questa concezione del teatro come luogo del sacro e dell'attrice/attore veicolo del divino fu esemplificata nell'essenzialità della forma pittorica da Sergej Sudejkin in *Panno sul tema del teatro veneziano* (1915)³. In questo dipinto il pittore russo parodiò lo stile delle antiche pale d'altare raffigurando Smeraldina, più nota con il nome di Colombina, al centro della composizione come la Madonna tra i santi, rappresentati rigorosamente e simmetricamente ai suoi lati da altre maschere della Commedia dell'Arte. Il piccolo palcoscenico, su cui compare questa "sacra rappresentazione", ricorda l'architettura dell'abside di una chiesa. Dall'alto, piove la luce dello Spirito Santo; dal basso, la fila dei lumi della ribalta, come candele ai piedi dell'icona, illumina i "santi commedianti" con effetti chiaroscurali grotteschi. In questo dipinto non c'è nulla di blasfemo. Un procedimento

simile fu utilizzato seicento anni prima dal pittore Simone Martini, che nel 1315 realizzò a fresco la *Maestà* nella sala del Consiglio del Palazzo Pubblico di Siena rappresentando la Vergine tra i santi, come una regina assisa in trono tra i dignitari di corte sotto un tendone da giostra medievale. Martini elevò l'aristocrazia terrena al livello della Chiesa celeste, Sudejkin le maschere della Commedia dell'Arte a livello di Vergine e santi. Nella società moderna, che ha perso l'autenticità dell'essere e il senso della sacralità della vita, il teatro – luogo della finzione – assurge a tempio del Vero, la maschera a espressione del divino e la figura femminile riacquista la funzione ancestrale di anello di congiunzione tra terra e cielo⁴. In tal senso, forse, può trovare spiegazione l'adorazione tributata dai contemporanei nei confronti di Eleonora Duse e Vera Komissarževskaja e la persistenza, tuttora, di questo atteggiamento e sentimento nell'immaginario collettivo.

Il presente Numero Speciale della rivista focalizza l'attenzione, in modo particolare, proprio sul tema della ricezione della personalità e dell'attività artistica delle due attrici da parte del pubblico e della critica dell'epoca. Naturalmente è stato necessario circoscrivere l'ambito d'indagine, limitandolo agli anni della loro attività tra la fine del XIX e il primo decennio del XX secolo in Russia. Pur avendo svolto un ruolo centrale per l'influenza esercitata

sui più famosi registi e attori della scena russa, Vera Komissarževskaja, al pari di tanti altri grandi protagonisti del teatro russo-sovietico (si pensi a Savva Mamontov, Abraham Goldfaden, Les Kurbas), è stata ingiustamente relegata in una delle tante "zone d'ombra" confezionate ad arte dalla censura sovietica. Questo è anche in omaggio all'attrice russa che solo di recente, non senza fatica, è tornata all'attenzione degli studiosi occidentali.

Proprio per questo motivo gli esperti di teatro e di letteratura russa, tra cui numerosi russi, con i loro contributi hanno in questa sede tentato di ricostruire il tessuto culturale e artistico di uno dei momenti più ricchi e complessi della storia del teatro mondiale giungendo da un lato ad attribuire all'operato della Komissarževskaja, mediante il confronto con Eleonora Duse, una meritata risonanza di livello internazionale. Dall'altro lato, l'aver portato l'indagine sulla ricezione della recitazione della Duse in Russia ai tempi delle sue prime *tournées* grazie alle fonti documentarie di prima mano, consultate in lingua originale, ha permesso di approfondire significativamente questo periodo dell'attività dell'attrice italiana ancora poco esplorato. Sulla Duse, in particolare, si concentra il saggio di **Daria Rybakova**, che analizza la ricezione della critica russa nei confronti delle nuove forme recitative dell'attrice durante le sue quattro *tournées* (1891, 1896, 1907 e 1908) in Russia. In modo




originale **Michaela Böhmig** imposta il suo intervento riportando in sintesi critica gli echi di un famoso dibattito, nato in seno all'*intelligencija* russa, tra la creatrice della *modern dance*, Isadora Duncan, ed Eleonora Duse.

A fornire alla Komissarževskaja un termine di paragone sulla scena teatrale russa invece è **Raissa Ostrovskaja**, che le pone a confronto Marija Ermolova, la grande attrice drammatica del Teatro Malyj di Mosca. Entrambe condivisero l'amore di un ruolo, quello di Giovanna D'Arco, portato per ben diciotto anni sulla scena dalla Ermolova e mai interpretato per sua scelta dalla Komissarževskaja, con la quale peraltro la critica russa la identificò. A differenza di Marija Ermolova, che dalla scena cercava di rincuorare lo spettatore e di sollevarne l'animo, Vera voleva scuoterlo rendendolo partecipe e conscio delle problematiche sociali dell'epoca. Per questo motivo, secondo **Emilija Dementsova**, le furono sempre più confacenti le moderne eroine dei drammi di Ibsen, attraverso le quali riusciva ad esprimere i suoi stessi pensieri.

La tematica relativa alle forme recitative adottate da Eleonora Duse e Vera Komissarževskaja, che fu al centro del dibattito della critica russa contemporanea, è affrontata da punto di vista diversi da Olga Kuptsova, Lucie Kempf e Oksana Bulgakowa.

Olga Kuptsova si sofferma sulla terminologia utilizzata dai critici, che presero a prestito termi-

ni dagli ambiti delle arti visive e delle scienze per superare la difficoltà espressive, e sulla creazione del mito delle due attrici. Entrambe li sorpresero soprattutto, perché rappresentavano un nuovo tipo di donna: la donna "modernista", la "quintessenza della femminilità". Sull'epiteto "Duse russa" o "piccola Duse", assegnato alla Komissarževskaja e assunto spesso dalla critica come un assioma da non spiegare, **Lucie Kempf** sviluppa la sua argomentazione. Dimostra l'atteggiamento paradossale di due dei principali critici pietroburchesi, Jurij Beljaev e Aleksander Kugel', che presero di mira l'attrice russa, acclamata dal pubblico e subito mitizzata, notando come i termini utilizzati per descrivere entusiasticamente lo stile della Duse fossero esattamente gli stessi di quelli che usarono per criticare la Komissarževskaja. **Oksana Bulgakowa** porta l'indagine in un ambito apparentemente impossibile da considerare: la voce delle due attrici delle quali, purtroppo, non rimane alcuna registrazione. Raccogliendo tuttavia le impressioni trascritte dai critici, il saggio analizza la qualità della voce di queste due "sirene" della scena e l'uso che ne fecero in un delicato momento di trasformazioni degli stereotipi acustici in teatro. Conclude questa parte comparativa lo studio di **Marianna Zannoni** sui servizi fotografici delle attrici. Entrambe si fecero fotografare in ritratti posati e in costume, per soddisfare la crescente richiesta dei loro ammiratori.



Dalla comparazione del materiale fotografico Zannoni rileva che nelle fotografie della Duse si ritrovano solo quasi esclusivamente ritratti in costume, e non tanti momenti dell'azione scenica come nel caso invece della Komissarževskaja. Quest'osservazione apre una riflessione interessante a cui, per altri versi, sembra dare una risposta il saggio di **Marie-Christine Autant-Mathieu** che sposta lo sguardo sull'avvento della regia in Russia e sul contributo a tale epocale trasformazione del teatro dato da Eleonora Duse e Vera Komissarževskaja, che furono punti di riferimento e modelli per Konstantin Stanislavskij e Vsevolod Mejerchol'd.

Non la pensa tuttavia allo stesso modo **Dennis Ioffe**, che incentra il suo contributo sul rapporto tra il regista Mejerchol'd e l'impresaria Komissarževskaja, descritta, come vuole una certa tradizione di studi, succube della volontà altrui senza possibilità di riscatto. **Donato Santeramo** pone diversamente la questione del rapporto tra Eleonora Duse e il regista inglese Gordon Craig. Contestando la consueta interpretazione della teoria di Craig sulla recitazione, ossia l'eliminazione dell'attore dalla scena teatrale, egli giunge a dimostrare come, al contrario, per il teorico inglese fosse importante l'attore e quanto il confronto con Eleonora Duse, da lui idolatrata ma allo stesso tempo odiata, ne abbia stimolato la riflessione.

Andrei Malaev-Babel dimostra come l'arte della

Komissarževskaja e della Duse abbia influenzato la pratica teatrale di tre grandi maestri del teatro russo-sovietico del XX secolo: Evgenij Vachtangov, Michail Čechov e Nikolaj Demidov, che ricevettero ed elaborarono l'eredità di pensiero e lo stile della recitazione delle due attrici. In Europa occidentale, scrive **Maria Pia Pagani**, la lezione di Vera Komissarževskaja giunse attraverso l'opera del regista George Pitoëff, il quale aveva svolto l'apprendistato presso il suo teatro, e di sua moglie Ludmilla, che per la voce magnetica e per i grandi occhi espressivi ne ricordava la fisionomia. Proprio agli occhi della Komissarževskaja, pieni di magia e fascino così importanti per la sua recitazione, dedica il suo saggio **Mario Caramitti**, che passa dalla fisiognomica pura al cromatismo, analizzando le foto di scena e fuori scena, il fascino magnetico e inesplicabile dell'attrice e della donna. **Anna Sergeeva-Klyatis** si cimenta sul tema dell'immagine stereotipata e mitizzata dell'attrice, rimasta nella memoria storica e letteraria dopo la sua morte improvvisa. **Cesare De Michelis** attraverso una raffinata analisi letteraria cerca di misurare il peso avuto dalla Komissarževskaja nell'ambito del simbolismo russo. **Julia Rybakova** si sofferma sulla preziosa collezione di fotografie dell'attrice russa, ritratti pubblici e privati, in costume e di scena, conservate presso il Museo di Arte teatrale e musicale di San Pietroburgo. Queste foto costituiscono

un materiale unico per studiarne e comprenderne con immediatezza la personalità creativa.

Un approccio particolare alla materia trattata, apparentemente slegato dagli altri, è il contributo della curatrice del numero. **Donatella Gavrilovich** ha individuato una serie di analogie tra il pensiero di Vasilij Kandinskij, Vera Komissarževskaja ed Elena Guro e ne ha ricercato la radice comune in ambito archeologico e antropologico, evidenziando la grande influenza esercitata dalla riscoperta coeva dei culti e dei riti pagani, soprattutto sciti, nel teatro e nell'interpretazione della Komissarževskaja.

Questo numero speciale della rivista è una prima importante raccolta di studi a livello internazionale su Vera Komissarževskaja. La pubblicazione, impreziosita dal corredo fotografico che ne documenta la vita privata e l'attività artistica, offre la possibilità di valutare finalmente sia il peso avuto dall'attrice russa nella delicata fase di passaggio al teatro di regia, sia l'influenza esercitata a largo raggio su attori e registi russi di fama mondiale.

Il taglio caleidoscopico dei contributi ha permesso di integrare le conoscenze acquisite, di iniziare a sfatare miti radicati ma scarsamente fondati, mettendo in discussione quanto finora nella tradizione degli studi è passato come assioma indiscutibile. C'è infatti un assoluto bisogno di leggere in modo nuovo la storia del teatro tra Ottocento e Novecento e, in particolare, quella del teatro russo, soprattutto

grazie alle recenti acquisizioni, dovute al rifiorire della ricerca in Russia sul periodo a cavallo dei due secoli.

Lo spirito del tempo di hegeliana memoria, costruito ad arte sulle spoglie di grandi eroi del passato, ha fatto il suo tempo. È ora di voltare pagina e guardare alla storia da una nuova prospettiva, accogliendo quella polifonia di voci al femminile che, come è accaduto per Vera Komissarževskaja e per certi versi anche per Eleonora Duse, attendono di essere fatte uscire dall'aura mitica e stereotipata che le ha caratterizzate per circa un secolo, per essere riscoperte e valorizzate per il ruolo effettivamente svolto.

Per il momento Eleonora e Vera, come Madonna Smeraldina del dipinto di Sudejkin citato sopra, sono ancora imprigionate in una sorta di splendido mosaico bizantino. Le tessere policrome di pasta vitrea, che lo compongono, assorbono e riflettono la luce, scomponendo e ricomponendo nell'arabesco delle linee le loro figure umane, rendendole piatte e smaterializzate, fissate nella ieraticità di pose e sguardi, intrappolate nel reticolo iridescente dello sfondo dorato che in un *continuum*, privo d'aria e di tempo, le lega musicalmente tra di loro. Ognuna di queste tessere rimanda riverberi di luce, simbolo di quell'energia divina che ha pervaso l'arte di queste due donne, la cui vita è trascorsa nel segno del Teatro.



Notes

- 1 G. Pitoev, *Večnoe – večnoe*, in *Alkonost: Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, Izdatel'stvo Peredvižnoj teatr P. P. Gajdeburova i N. F. Skarskoj, Sankt Petersburg, 1911, p. 106.
- 2 D. Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, Canto III, vv. 29, commentata da D. Provenzal, A. Mondadori Editore, Verona, 1942, p. 22.
- 3 Cfr. D. Kogan, *Sergej Jur'evič Sudejkin: 1894-1946*, Iskusstvo, Moskva 1974, p. 98.
- 4 Cfr. D. Gavrilovich, *La tela, la maschera e le punte. La Commedia dell'Arte nella sperimentazione russa tra il XIX e il XX secolo*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Il "Mito" della Commedia dell'arte nel Novecento Europeo*, a cura di Elena Randi, Gruppo Editoriale Bonanno, Acireale-Roma 2016, pp. 57-69; M. Gimbutas, *The language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, Thames & Hudson, New York 2001.

Вера Комиссаржевская – “русская Дузе”: рождение театральной репутации

Ольга Купцова

Личная встреча В.Ф. Комиссаржевской и Элеоноры Дузе произошла во время петербургских гастролей итальянской актрисы в декабре 1896 года.

Об этой встрече написал Г.И. Питоев (в будущем известный французский режиссер русского происхождения George Pitoeff, а в то время русский актер и поклонник творчества Комиссаржевской) в статье *Вечное – вечно* в сборнике *Алконост* (памяти Комиссаржевской) со слов самой актрисы:

Последняя роль (речь идет о *Пире жизни*, четырехактной драме Станислава Пшибышевского. – О.К.). Ганка коснулась рукой головы Яноты... Она для него – святое жизни... и коснулась головы... ушла.

Вера Федоровна говорила:

– Когда я хочу сказать человеку самое большое свое чувство, меня непреодолимо влечет коснуться рукой его головы.

И странное чувство охватило меня, когда я прочел в первый раз последнее действие *Пира жизни*, когда увидел Ганку, так уходящую из жизни. Я это сказал Вере Федоровне.

– Ганка тоже, да... И еще один человек... После третьего действия *Родины* я пошла в уборную к Дузе... Я не была знакома с нею... Я вошла и молчала, я чувствовала, что если скажу слова, то... Дузе тоже молчала, потом подошла ко мне и вдруг взяла меня рукою за голову... и долго смотрела в глаза. Мы не

сказали друг другу ни слова. Дузе на другой день должна была приехать на *Бесприданницу*... но Дузе заболела и так никогда и не видала меня на сцене¹.

Мизансцена, описанная Комиссаржевской, несомненно театральна («взяла... рукой за голову», «долго смотрела в глаза» в полном молчании). Но Питоев говорит здесь не только о душевном, но и мистическом (в символистском понимании) родстве Дузе и Комиссаржевской.

Сама Комиссаржевская, вероятно, с момента этой личной встречи внутренне принимает роль “второй Дузе”.

М.Н. Ермолова через четыре года в личном разговоре с Комиссаржевской обозначит и подтвердит заметное “родство” Дузе и Комиссаржевской. «... главное, Ермолова сказала, что Вера в одном духе с Дузе (и, кажется, сама Дузе была того же мнения). Вера осталась очень довольна – она безумно восхищалась Дузе»².

Общим местом в русской, а во время гастролей и зарубежной критике, начиная с середины 1890-х годов и до конца жизни (а на самом деле посмертно), становится определение Комиссаржевской как “русской Дузе”, “сестры Дузе”, “маленькой Дузе”. Кто из критиков сказал об этом первым, сейчас трудно (да, вероятно, и не очень нужно) восстановить.

И других русских актрис также сравнивали с Дузе (П.А. Стрепетову, М.Н. Ермолову, позже А.Г. Кононен), добавляли в этот ряд приму украинской сцены М.К. Заньковецкую, итальянскую оперную певицу Джемму Беллинчони (В.М. Дорошевич, Ю.Д. Беляев) и даже японку Сада-Якко (Ю.Д. Беляев). «У этой матери много дочерей, похожих на нее»³, – писал Беляев.

Сама Дузе стала «мерой вещей... мерилom искренности, вдохновения, проникновения в творчество»⁴ (Е.А. Колтоновская) для целого поколе-

ния европейских/русских актрис, «показателем истины» (Ю.Д. Беляев) для европейских/русских зрителей. «...*la Duse*, как ее называют французы, словно это не человек, а явление»⁵.

Однако именно в творчестве Комиссаржевской сравнение с Дузе стало определяющим и, в сущности, породило, сформировало и окончательно закрепило репутацию русской актрисы.

Практически каждый из русских критиков, писавший о Комиссаржевской, видел, ощущал ее сходство (или хотя бы правомерность сопоставления) с Дузе, не сомневался в его наличии, но при этом искал объяснения похожести/родства в разных, часто противоположных явлениях. Менялась игра Дузе между ранними русскими гастрольями 1890-х гг. и поздними гастрольями 1908 г. Перед русскими зрителями через одиннадцатилетний перерыв предстала «новая Дузе». За это время произошли большие перемены в творчестве и жизни Комиссаржевской. Сравнение же, прямое и косвенное, оставалось неизменным.

Быть может, самым важным в этом длящемся сопоставлении явилось то, что русская театральная критика в рамках объяснения феномена «родства» двух этих актрис искала в целом подходы к описанию актерского творчества, отработывала свой инструментарий в этой области, определялась с терминологией, взятой из разных эпох и наук (от *Парадокса об актере* Дени Дидро, романтической теории гения, интуиции, вдохновения до позитивистских взглядов, основанных на физиологии, психологии, и далее – до биопсихологизма и психоанализа).

Материалом для сравнения становился прежде всего (но не только) одинаковый репертуар двух актрис (Магда в *Родине* Германа Зудермана, Нора в *Кукольном доме* и Гедда в *Гедде Габлер* Генрика Ибсена).

Сопоставление двух актрис шло по многим линиям и могло в одних случаях служить метафорой в почти художественном эссе критика, а в других аргументированным научным доказательством в аналитической статье. Среди сравнивавших были критики, отдельно писавшие о гастрольях Дузе и спектаклях Комиссаржевской (П.Д. Боборыкин, А.Р. Кугель, А.А. Ростиславов и др.). В этом случае можно говорить не о прямом, а косвенном сравнении: аналогичном, но не одновременном и параллельном описании одних и тех же качеств личности или актерской игры. Нередко характеристика «русская Дузе» в критических отзывах по поводу



Комиссаржевской никак не раскрывалась и не объяснялась, представляя нечто вроде аксиомы, уже не требующей доказательств.

Попробуем разобраться, какой же именно смысл вкладывала критика в выражение «русская Дузе» и к каким основным характеристикам прибегала, сопоставляя творчество Дузе и Комиссаржевской.

Идея подражания/соперничества. Оригинал и копия. Ученичество и самостоятельность

Сравнение по этим критериям не было новым в истории русской театральной критики. Всю первую половину XIX века игру русских актеров и актрис непременно сличали с европейскими «оригиналами» (прежде всего французскими образцами). Русский театр проходил осознанную стадию ученичества, подражания и соперничества. Вторая половина XIX столетия в русском сценическом искусстве прошла под другим знаком – самостоятельности и поисков национального своеобразия.

Таким образом, в обсуждениях игры Комиссаржевской как «второй Дузе» проявился возврат к спорам гораздо более ранним по времени. Дузе без сомнения представляла как оригинал, а младшая по возрасту Комиссаржевская становилась лишь ее копией, тенью или даже «тенью тени». «... Дузе изображает современную жизнь, а Комиссаржевская только Дузе»⁶, – писал, в частности, Беляев в 1901 году, объясняя далее свое достаточно резкое заявление неравной силой их дарований: талант Дузе более яркий, экспрессивный и разнообразный, а Комиссаржевская ограничена в амплуа и играет в основном роли инженеру драматик.

Гений и талант

В этих параметрах делались попытки сравнения степени дарования двух актрис с достаточно вольными и путаными авторскими определениями “гения” и “таланта”, в которых зачастую смешивались как романтические/неоромантические, так и натуралистические представления о природе творчества. Один из таких примеров – статья Колтоновской об игре Комиссаржевской в спектакле В.Э. Мейерхольда *Сестра Беатриса*, в которой автор утверждала “избранничество” (талантливость) Комиссаржевской в противоположность “гениальности” Дузе на основании современности (и даже устремленности в будущее) образов одной и вневременности образов другой актрисы:

Не гениальна она (Комиссаржевская. – О.К.). Пестрые переходные эпохи не порождают гениев, они полны брожения. Но и они имеют своих избранников: выразителей. Комиссаржевская была такой избранницей. Она недаром скорбела о том, что у нее нет настоящих больших крыльев – крыльев Дузе. Крылья у нее были средние – не сильные крылья людей перехода, которые так мало, плохо живут в настоящем, потому что частью себя принадлежат уже будущему... Крылья у нее слабее, чем у Дузе, но содержание ее новее и ближе нам, чем у великой Дузе, неутомимо играющей Маргариту Готье и Фернанду⁷.

Манера обращения со своим дарованием, актерскими данными

Одна из самых уязвимых характеристик, выдающая бедность инструментария собственно театральной критики, вынужденной прибегать к чужой терминологии, теряющей в этом случае свою терминологичность и приобретающей свободную метафоричность. Так, Беляев заимствовал понятия и способ описания у художественной критики, говоря, что Дузе имеет палитру красок, и все их умело использует,

а Комиссаржевская рисует тонами. Ее игра – это игра светотени:

Легкий тоновой рисунок, то сгущающийся в наиболее драматических местах, то совершенно прозрачный в момент душевного просветления, не способен резко оттенить день и ночь, но зато рассвет и сумерки в его изображении поражают богатством контрастов⁸.

Актрисы, играющие чувством или разумом?

Эта классификация по *Парадоксу об актере* Дени Дидро, достаточно поздно (только в начале 1880-х годов) вошедшая в обиход русской театральной мысли, примерно через полвека после первого издания трактата на французском языке, не утратила значения, а, напротив, актуализировалась на рубеже XIX и XX веков. Одним из первых русских критиков, который применил ее в отношении игры Дузе, стал П.Д. Боборыкин, открывший в свое время *Парадокс об актере* для русского читателя. Боборыкин в 1892 году в своих *Лекциях по сценическому искусству* посвятил почти целую лекцию разбору игры Дузе (среди общих теоретических размышлений это единственный персональный сюжет). Боборыкин говорил о Дузе как об актрисе-самоучке, “играющей душой”, не имеющей достаточной профессиональной выучки и теоретической подготовки. Классификация Дидро, разделяющая актеров на тех, кто играет чувством/душой, и актеров, играющих разумом, была связана с проблемой “игры себя” (невозможности выйти за пределы своего “я”, своего личного опыта, то есть субъективизмом) и “перевоплощения” (создания разнообразных типов на основе наблюдения и научного изучения – объективизмом). Боборыкин называл игру Дузе высоким субъективизмом.

Мы видим в исполнении Дузе, рядом с удивительной *отгадкой* при изображении страстных душевных состояний, довольно много ненужного, чисто личного, повторяющегося в каждой роли. Ее игру позволительно назвать высоким субъективизмом. Отдельные, определенные моменты душевной жизни выходят у ней с необычайной правдой, яркостью и силой. Но довольно часто это – *игра по симптомам*, а если игра не связана единством психофизиологического замысла, она редко позволит артисту создать *цельный тип*, отличный от его собственной природы, требующей отрешения от своего “я”⁹.

Н.В. Дризен в статье *Три актрисы* объединил Дузе, Комиссаржевскую и Заньковецкую на основе общего для них субъективизма, противопоставив всех троих Саре Бернар:

Они не имеют в своем распоряжении такого аппарата, который, как палитра у художника или инструмент у музыканта, давал бы им по первому зову необходимое сочетание звуков или красок. У них есть только душа, отверстая для восприятия самых сложных, тончайших человеческих ощущений. Ей нужен только внешний толчок, контакт с другим гением, талантом автора, и ящик Пандоры раскроется и мир озарится новыми, невиданными доселе богатствами¹⁰.

Г.А. Чулков обозначил это общее качество игры Дузе и Комиссаржевской как лирический субъективизм¹¹. Э.М. Бескин также увидел в Дузе и Комиссаржевской актрис с ярко выраженным субъективным началом. Причем Комиссаржевская, с его точки зрения, обладала чутьем «ритмов собственного стиля...», «умела себя не терять в авторе, а, напротив, находить в себе автора»¹²

Колтоновская практически одними и теми же словами определила суть актерского творчества двух актрис. Сторонница биопсихологизма и последовательница Отто Вейнингера, она считала, что зависимость от своего внутреннего мира есть общая природная особенность женского творчества:

Дузе черпает материал только из самой себя, из своей особенной, сложной, богато одаренной личности, показывая себя миру¹³.

Говорить о ролях покойной Комиссаржевской – все равно, что говорить о ней самой. Это была артистка субъективная и ярко индивидуалистичная. Она везде запечатлевала себя¹⁴.

Критики обсуждали спонтанность игры и продуманность ролей двух актрис: их искренность, непосредственность, интуицию или, напротив, наблюдение, обобщение, отделку. От конкретных описаний сценических образов разговор выходил на художественный метод Дузе и Комиссаржевской. Единого мнения по этому поводу не существовало. Реализм, натурализм или неоромантизм? Доказывая свою точку зрения, каждый из критиков приводил ряд аргументов.

Сторонники натурализма писали о схожих биографических моментах судьбы двух актрис, учитывая прежде всего влияние “среды” и “наследствен-

ности” (обе актрисы происходило из артистических семей), подчеркивали некоторый физиологизм игры (в частности, в сценах смерти).

С другой стороны, неоромантизм начала XX столетия сделал и Дузе, и Комиссаржевскую своеобразными иконами своего направления в театральном искусстве.

Критики неоромантического лагеря подчеркивали в обеих актрисах надрыв, предельность, экстатичность чувств, интуицию, порыв, вдохновенность. «... сожигающий пламень и необычайная интуиция»¹⁵, – эти слова Беляева о Дузе в различных вариациях повторялись и в отношении Комиссаржевской.

Эмоциональный диапазон Дузе – специфическая меланхолия, «божественная печаль», «налет безысходной грусти», прекрасно подходивший веку пессимизма, Леопарди и Шопенгауэру (Кугель о Дузе)¹⁶. Комиссаржевскую тот же Кугель назвал «ходячим символом страдания», дочерью нашего века «с обнаженным нервом и резким душевным изломом»¹⁷.

Неоромантическая критика писала о зрительской “любви” (а не уважении, например). Горячая любовь (обожание, обожествление особенно в случае Комиссаржевской) вызывала и раскачку зрительских чувств под влиянием игры Дузе и Комиссаржевской, как в эпоху романтизма.

Вчера я впервые увидел Дузе в *Камелии* (Даме с камелиями Александра Дюма-сына. – О.К.). Успех она имела большой... Ужас верхов, бежали психопатки, маханием платков раздражая воздух, и страстным воплем залу оглашая. [...] Ермолова, Федотова плакали. Никулина была вся взволнована и шумно восторгалась¹⁸.

С.А. Ауслендер вспоминал, как в 1902 или 1903 году где-то в провинции играла Комиссаржевская:

И вот в момент высшего напряжения, когда Комиссаржевская села за рояль и запела, на самом верху темной га-

лерей кто-то забился и закричал. Как всегда в таких случаях, смятением и тревогой наполнился зрительный зал. Комиссаржевская встала от рояля и подошла к рампе, всматриваясь в эту темную, минуту назад послушную ей, а теперь хаотичную толпу. Занавес опустили, зажгли люстру. Истеричку вывели, спектакль продолжался [...] В этом было что-то тяжелое, надрывное, почти кошмарное, и хотелось уйти куда-то от этого истерического крика на галерке в глухом провинциальном городе во время пьесы Потапенко¹⁹.

И, наконец, критики, видевшие в актрисах представительниц психологического театра, в отличие от натуралистов и неоромантиков говорили о показе внутренних (душевных) переживаний героинь Дузе и Комиссаржевской (в противопоставлении с актрисами, акцентировавшими внешнюю отделку роли).

Развитие психологии как науки, применение психологических знаний в сценической практике, изображение глубинных психических процессов в актерской игре привело к созданию психологического театра на рубеже XIX-XX веков. Одной «из глубочайших иллюстраций психической жизни женщины» назвал критик И. Иванов роль Фернанды в одноименной пьесе В. Сарду в исполнении Дузе²⁰. Однако эта психическая жизнь представляла в специфическом типе нервности, нервозности, а в некоторых моментах и патопсихологизма. Дузе и Комиссаржевская воплощали «тип надломленности», неврастеничную героиню (аналогично герою-неврастенику).

Кн. А.И. Урусов писал о Дузе: «Она изумительно натуральна... По типу надломленных я отнес бы ее к одной категории со Стрепетовой и Заньковецкой...»²¹. Беляев находил у Дузе и Комиссаржевской общность именно в стиле, «представляющемся одним из видов неврастении» (критик сравнивал неврастеническую организацию Комиссаржевской с хрупкостью и утонченностью эоловой арфы)²². Беля-

еву вторил А.А. Ростиславов, который считал, что современный культурный человек всегда надломленный, всегда усталый: «Комиссаржевская воплотила женскую прелесть этой надломленности, усталости...»²³.

Темперамент двух актрис критики иногда определяли как трагический (на этом настаивал, в частности, Дризен), но Ю.А. Озаровский отметил в Комиссаржевской совершенно «новый» темперамент, хоть и связанный с общей нервностью (то есть чуткостью и восприимчивостью) природы, но лишенный нервозности, свойственной ее предшественницам (в первую очередь, Дузе).

[...] это был «новый» артистический темперамент – темперамент не героический, не романтический, не sentimentalный, не чувственный – вообще ни в какой мере не темперамент *крови*, но темперамент, если можно так сказать, *идеалистический*, темперамент *нервов* – темперамент, какой намечался уже и предшественниц Комиссаржевской, но всегда с примесью sentimentalности или неврастении... И только у ней одной тон звучал свободно и ясно, как голос тонких, под час необычайно тонких, но всегда бодрых, здоровых, я бы сказал «светлых» нервов... Тон ее – это была музыка души ее, изысканно-женственной, но вольной и ясной, музыка темперамента, бесконечно нежного, но лишенного хотя бы и малейшей доли *нервозности*, этого бича русской и жизненной, и художественной психологии. И пока наука о душе человеческой еще только нащупывает этот новый темперамент – *нервный* (в новейшей психологии действительно мало-помалу начинает определяться этот пятый темперамент), Комиссаржевская всем характером своего творчества сумела утвердить этот *новый вид* темперамента как несомненное явление душевно-телесной жизни человека²⁴.

В связи с развивающимися идеями феминизма в Дузе и Комиссаржевской (как актрисах с ярко выраженной женственностью), конечно, искали (и находили) черты «новой женщины».

О «неслыханной женственности» (квинтэссенции женственности) Дузе и Комиссаржевской неоднократно писал Беляев. Общий для этих актрис феминизм он видел в их сочувствии, адвокатстве по отношению к своим героиням, в подчеркивании в них черт слабости, хрупкости, гиперчувствительности, в пробуждении тем самым у зрителя сострадания, умиления, растроганности, которые и приводили в конце концов к оправдательному приговору. Впрочем, театральная критика усматривала милосердное оправдание поступков своих героинь не только у этих двух актрис (так же

писала она, например, и о М.Н. Ермоловой). Совсем другой подход к проблеме женского начала в игре Дузе и Комиссаржевской был у Колтоновской. В предисловии *Женское* к сборнику *Женские силуэты*, составленному из ранее опубликованных статей о женщинах-литераторах, ученых, актрисах, писательница утверждала:

[...] зависимость от собственного внутреннего мира и связанная с нею мятежная борьба с собой, то острая и явная, то тихая, едва заметная для постороннего глаза, трогательно объединяет всех женщин, серьезно отдавшихся какой-нибудь интеллектуальной деятельности. В той или иной степени она окрашивает женское творчество и иногда придает ему своеобразный оттенок внутреннего трагизма²⁵.

В качестве самых ярких примеров двойственной роли женского начала в актерском творчестве Колтоновская приводила примеры Дузе и Комиссаржевской:

Образы, созданные Элеонорой Дузе, своей несравненной красотой и своеобразием обязаны, конечно, женской стихии, но та же стихия сыграла и ограничивающую роль. Она не только придала всему творчеству великой артистки характер хрупкости и крайнего субъективизма, но отразилась и на содержании создаваемых ею образов. У Дузе эти образы находятся в большой зависимости от личных переживаний. В расцвете молодости и счастья она создает очаровательный образ самоотверженной любовницы (Маргариты Готье), а на закате жизни все лучшие силы души вкладывает в создание мстительной, обезумевшей ревнивицы Фернанды. [...] Даже гениальный талант не дает артистке возможности выйти за пределы того круга представлений и настроений, который отмежеван ей собственным опытом. [...]

«Я искала на сцене не успеха, а лишь убежища»... Это горькое искреннее признание Дузе можно было бы поставить эпиграфом к характеристике не только ее творчества, но и женского творчества вообще²⁶.

Не менее знаменательно, считала Колтоновская, и признание Комиссаржевской, которая говорила, что «всю жизнь “жгла с двух концов” [...] Ни триумфы, ни победы, ни само творчество, очевидно, не могли погасить неудовлетворенности сердца, слишком женственного в своих идеалистических требованиях и ненасытном голоде»²⁷.

В то же время именно в Комиссаржевской Колтоновская увидела единственную на русской сцене артистку «с душой *новой* женщины подвижной, богатой, сложной и требовательной»²⁸.



Универсальное и национальное

“Наша Дузе” и “наша Комиссаржевская” – одни и те же слова в театрально-критических отзывах выражали диаметрально противоположный смысл. По отношению к Дузе это означало универсальность: «Гениальная артистка принадлежит всему миру и гастролирует во всех культурных странах. Она для всех *своя*, всем близкая и всем необходимая»²⁹. «Она – родная нам» – строка из стихотворения (написанного на итальянском языке и переведенного затем на русский) поэта и переводчика А.П. Колтоновского, мужа Е.А. Колтоновской.

В другой статье, посвященной “малороссийской Дузе” М.К. Заньковецкой, Колтоновская подчеркивала как раз национальное в творчестве Дузе:

Заньковецкую без украинского языка на сцене так же трудно представить себе, как Элеонору Дузе без ее родного итальянского. Обе артистки слишком непосредственны и национальны. Они едва ли могли бы обойтись без родной речи на сцене...³⁰

Прежде всего итальянку видел в Дузе, например, и кн. Урусов: «[...] родина ее Италия, и выросла она в стране чудес искусства, а не в Чигирине или Чухломе. Она изящна, полна болезненной грации, режет по сердцу надтреснутыми интонациями [...]»³¹.

“Наша Комиссаржевская” – это определение означало уже совсем не универсальность, но, напротив, национальное своеобразие, русскость актрисы. «Комиссаржевская умела оттенить непосредственность русской женщины от более утонченной, рафинированной натуры женщины западной»³², – писал Дризен. В игре же Дузе (в отличие от Комиссаржевской и Заньковецкой) Дризен не находил никаких национальных особенностей.

Внешность. Актерские данные

При всей внешней непохожести Дузе и Комиссаржевской критики усматривали в них общий тип красоты. Ростиславов, например, отмечая резкую индивидуальность Дузе, Комиссаржевской (а также Ермоловой, Сары Бернар, Заньковецкой) объяснял эту схожесть особой неклассической взаимосвязанностью их внешности и внутреннего мира: «По каким-то таинственным законам, красота внутренних переживаний с полным совершенством выражается в конкретной пластике жестов, мимики, всех деталей наружности, в конкретной музыкальности голоса, интонаций»³³. В силу «воспитанной утонченности натуры» в их игре «уже нет места бурным непосредственным проявлениям страсти, страдания», но «так много и художественно говорят выражение глаз, нервность лица, утонченность жестов, усталость поз, музыкальное дрожание голоса, выразительность пауз»³⁴.

При этом и у Дузе, и у Комиссаржевской была своя характерная деталь, определявшая внешний облик и ставшая в конце концов символом актерской игры каждой. Таким символом Дузе в русской критике, например, стали ее руки³⁵, а у Комиссаржевской, возможно, алогичное соединение детскости лица и выразительных страдающих глаз.

Подытоживая наблюдения над сходством Дузе и Комиссаржевской, Кугель, описывая Комиссаржевскую, создал собирательный образ женщины и актрисы эпохи модерна (ар нуво), парадоксальный, асимметричный, изломанный. Не только в творчестве, но и в биографии Комиссаржевской критик не заметил «ничего регулярного, ничего кругообразного, симметричного»:

Ее лицо не было правильным – скорее оно было неправильное. Приятное, симпатичное, с прекрасными глазами, оно было как-то странно то усечено, то продолжено. Линии его были своео-

бразны, капризны, прихотливы [...]

Она была иррегулярна в жизни своей – и в этом была прелесть ее жизни – она была точно так же иррегулярна в своей игре, и в этом была прелесть ее дарования. Ее жизнь сплошь субъективна, если можно выразиться, как ее игра, всегда окрашенная в цвет ее личных переживаний. В ее игре никогда не было классической гармонии, как и в ее лице, но выдавалось что-то острое, жгучее, надрывное, что было родственно, близко, понятно огромному большинству публики с наслаждением вкладывавшей персты в свои отверстые раны³⁶.

Критика, разумеется, писала и о собственно театральных рифмовках Дузе и Комиссаржевской: использовании одних и тех же приемов, повторении мизансцен (в первую очередь, в одних и тех же ролях). В частности, игру спиной у Комиссаржевской в роли Магды («сценического пароля» Дузе):

Новостью в ее исполнении являются сцены, которые она ведет спиной к зрителю. К этому приему прибегают и Бернар, и Дузе, но это прием говорит об усталости, об экономизации сил, и зрителя он не обманывает. Таланту Комиссаржевской, который моложе вне всяких сравнений, прибегать к этому приему еще рано³⁷.

Другой заметный прием – игра анфас в *Кукольном доме* Г. Ибсена, в сцене объяснения Норы с мужем:

Как и Дузе, Нора-Комиссаржевская выслушивает грубые, оскорбительные речи мужа, все время стоя лицом к публике. Это большая смелость со стороны артистки [...] По одному ее лицу зрители должны уловить все перипетии пережитой борьбы, все оттенки чувств. Достигнуть этого Комиссаржевской не вполне удавалось. Зато в заключительные слова: «Иду снять маскарадный костюм» – она умела вложить глубокое содержание³⁸.

Отмечали критики и, напротив, принципиально выстроенные различия – своего рода творческий диалог Комиссаржевской с Дузе – в разных интерпретациях одних и тех же сценических образов:

Обе артистки выдвинули разные стороны Магды: Дузе особенно подчеркивала любовный эффект страстной и страдающей женщины при встрече с первым возлюбленным; Комиссаржевская выдвинула самосознание личности, отстаивающей свои права на независимость. И тут ее пафос достиг высшего выражения³⁹.

Главное же несовпадение в игре двух актрис обнаруживалось в кульминационной сцене *Кукольного дома*. В исполнении Дузе Нора не репетировала перед мужем тарантеллу (по сути дела актриса

отказывалась в этом эпизоде от ибсеновского замысла), так как не в состоянии была в этой сцене танцевать⁴⁰.

А знаменитая тарантелла Комиссаржевской стала одним из наиболее значительных достижений актрисы, памятных зрителям нескольких поколений:

Особенную силу проявляла артистка в передаче второго акта и главным образом в сцене репетиции тарантеллы. Такого нервного подъема, такой властной захватывающей силы гипноза не дает даже Дузе в этой сцене⁴¹.

Но сравнения трактовок одних и тех же ролей и тем более приемов воспринимались всего лишь частными примерами в гораздо более общем сопоставлении двух актрис.

В ноябре 1909 г. Комиссаржевской пришло письмо из Парижа (она в это время гастролировала в Кишиневе) с приглашением участвовать в планирующемся благотворительном вечере “мировых знаменитостей”: Элеоноры Дузе, Сары Бернар, Лины Кавальери и др. Предполагалось участие М.Г. Савиной, из оперных артистов – Ф.И. Шаляпина, М.Н. Кузнецовой-Бенуа, из музыкантов и балетных деятелей Иосифа Гофмана, Эжена Изай, А.П. Павловой, М.А. Фокина⁴². Комиссаржевская поехать не смогла, но и вечер не состоялся. Повторной жизненной встречи Комиссаржевской и Дузе, гармонично закольцовывающей биографический и творческий сюжет “русской Дузе”, не произошло.

Во время последних ашхабадских гастролей Комиссаржевской критика искала возможности привычного сравнения с Дузе и с горечью ее не находила:

Когда-то г-жа Комиссаржевская покорила зрителя непосредственной искренностью своей передачи изображаемых ею типов. Она принадлежит к той категории артисток, как Дузе, Тина ди Лоренцо, которые сами переживают на сцене все перипетии душевной драмы, волнуются горячим чувством и плачут настоящими слезами. Теперь мы видели скорее механическое воспроизведение давно заученных жестов и интонаций, и между сценой и зрительным залом оборвалась та невидимая нить, которая их заставляла сливаться в одном чувстве, в одном порыве⁴³.


Асимметричность и незавершенность (разомкнутость структуры), в целом характеризующие искусство эпохи модерна, проявились в линиях



судеб, в житнетворчестве двух актрис и послужили фундаментом для дальнейшей мифологизации посмертных образов Дузе и Комиссаржевской.

Notes

- 1 Г. Питоев, *Вечное – вечно*, в *Алконост. Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской, Передвижной театр П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской*, СПб., кн. 1, 1911, стр. 106.
- 2 Ю.П. Рыбакова, *В.Ф. Комиссаржевская. Летопись жизни и творчества*, Институт истории искусств, СПб. 1994, стр. 142.
- 3 Ю.Д. Беляев, «Дузе», в *Статьи о театре*, Гиперион, Санкт Петербург 2003, стр. 281.
- 4 Е.А. Колтоновская, *Женские силуэты*, Санкт Петербург 1912, стр. 162.
- 5 А.Р. Кугель, *Театральные заметки*, «Театр и искусство», 1908, № 2, стр. 39.
- 6 Ю.Д. Беляев, *Статьи о театре*, цит., стр. 45.
- 7 Е.А. Колтоновская, *Женские силуэты*, цит., стр. 49.
- 8 Ю.Д. Беляев, *Статьи о театре*, цит., стр. 45.
- 9 П.Д. Боборыкин, *Лекции о сценическом искусстве, читанные в Императорском Московском театральном училище*, «Артист», 1892, № 22, стр. 70.
- 10 Н.В. Дризен, *Три актрисы*, «Столица и усадьба», 1915, № 47, стр. 12.
- 11 Г.А. Чулков, *Памяти В.Ф. Комиссаржевской*, «Аполлон», 1910, № 6, стр. 23.
- 12 Э.М. Бескин, *Листки*, «Театральная газета», 1917, № 46-47, стр. 9.
- 13 Е.А. Колтоновская, *Женские силуэты*, цит., стр. 153.
- 14 Там же, стр. 29.
- 15 А.Р. Кугель, *Театральные заметки*, цит., стр. 39.
- 16 Там же.
- 17 А.Р. Кугель, *О В.Ф. Комиссаржевской*, в «Театре и искусстве», 1910, № 7, стр. 159- 160.
- 18 С.А. Андреевский, *Гастроль Элеоноры Дузе в Москве в мае 1891 года (из письма кн. А.И. Урусова)*, «Столица и усадьба», 1915, № 47, стр. 13.
- 19 С. Ауслендер, *Наша Комиссаржевская*, «Аполлон», 1910, № 6, стр. 20.
- 20 И. Иванов, *Элеонора Дузе*, «Артист», 1892, № 19, стр. 138.
- 21 С.А. Андреевский, *Гастроль Элеоноры Дузе в Москве в мае 1891 года (из письма кн. А.И. Урусова)*, цит., стр. 13.
- 22 Ю.Д. Беляев, *В.Ф. Комиссаржевская*, в Ю.Д. Беляев, *Статьи о театре*, СПб., 2003, стр. 45.
- 23 А.А. Ростиславов, *Музейная редкость*,

- 
- «Театр и искусство», 1910, № 8, стр. 174.
- 24 Ю.А. Озаровский, В.Ф. Комиссаржевская за кулисами и на сцене, «Аполлон», 1910, № 6, стр. 27-28.
- 25 Е.А. Колтоновская, *Женские силуэты*, цит., стр. XII-XIII.
- 26 Там же, стр. XI.
- 27 Там же, стр. XII.
- 28 Там же, стр. 29.
- 29 Там же, стр. 152.
- 30 Там же, стр. 204.
- 31 С.А. Андреевский, *Гастроль Элеоноры Дузе в Москве в мае 1891 года (из письма кн. А.И. Урусова)*, цит., стр. 13.
- 32 Н.В. Дризен, *Три актрисы*, цит., стр. 12.
- 33 А. Ростиславов, *Музейная редкость*, цит., стр. 174.
- 34 Там же.
- 35 В более поздних русских театральном-критических дискуссиях XX века руки Дузе устойчиво выступали то символом классического искусства (сравнение в манифестах ФЭКСов 1920-х годов “рук Дузе” и “зада Шарло” – Чарли Чаплина в пользу последнего), то символом европейского искусства вообще (руки Дузе и руки китайского актера Мэй-лань-фана как противопоставление западного и восточного театра во время гастролей Пекинской оперы в СССР в 1935 году).
- 36 А.Р. Кугель, О В.Ф. Комиссаржевская, цит., стр. 158.
- 37 С. Яблоновский в «Русском слове», 1909, 10 сентября. Цит. по: Ю.П. Рыбакова, В.Ф. Комиссаржевская. *Летопись жизни и творчества*, цит., стр. 453.
- 38 Е.А. Колтоновская, *Женские силуэты*, цит., стр. 30.
- 39 Ф. Д. Батюшков, *Светлой памяти В.Ф. Комиссаржевской*, «Записки Передвижного общедоступного театра», 1919-1920, № 26-27. Цит. по: Ю.П. Рыбакова, В.Ф. Комиссаржевская. *Летопись жизни и творчества*, цит., стр. 214-215.
- 40 И. Иванов, *Элеонора Дузе*, цит., стр. 147.
- 41 Н.В. Туркин, *Комиссаржевская в жизни и на сцене*, Златоцвет, Санкт Петербург, 1910, стр. 135.
- 42 А.А. Дьяконов, *Венок В.Ф. Комиссаржевской*, Санкт Петербург, 1913, стр. 73.
- 43 Ю.П. Рыбакова, В.Ф. Комиссаржевская. *Летопись жизни и творчества*, цит., стр. 489.

Vera Komissarjevskaja, la “petite Duse”?

Duse et Komissarjevskaja vues par la critique théâtrale péterbourgeoise (A. P. Kougel et I. D. Beliaev)

Lucie Kempf

Les parallélismes entre Komissarjevskaja et la Duse sont frappants à tous points de vue: leur répertoire, leur jeu, leur popularité hors du commun, leur recherche fébrile d'un metteur en scène au début du XX^e siècle, leur renoncement quasi-simultané à la scène et même leur mort en tournée, tout semble les rapprocher. Cependant, la carrière de Komissarjevskaja, entre 1894 et 1910, a été beaucoup plus courte que celle de la Duse; la palette de ses rôles était nettement moins étendue et sa renommée n'a jamais dépassé les frontières de l'empire russe. *A priori*, Komissarjevskaja serait donc un avatar russe de la Divine et le qualificatif de “petite Duse” à la fois un hommage à son talent et une manière de la situer dans la hiérarchie théâtrale de son époque.

Nous nous proposons de nous interroger sur l'attitude paradoxale de la critique théâtrale péterbourgeoise à l'égard des deux comédiennes: alors que la Duse a suscité l'enthousiasme dès ses deux premières tournées en 1891 et 1892, lorsque Komissarjevskaja a fait ses débuts au Théâtre Alexandra cinq ans plus tard, elle a rencontré un accueil nettement plus mitigé: l'engouement du public a été très rapide, mais les critiques lui ont souvent reproché précisément ce qu'ils admiraient chez la Duse, sa simplicité, sa retenue et une approche du rôle qualifiée de subjective. Nous limiterons notre analyse à la période 1896-1902, c'est-à-dire aux années durant lesquelles Komissarjevskaja a travaillé au Théâtre Alexandra, dans la mesure où la critique portait alors uniquement sur son

jeu, et pas sur son entreprise théâtrale ou ses rapports aux metteurs en scène. Autrement dit, dans l'analyse des spectacles, la question centrale était alors celle de l'acteur.

Au tout début de sa carrière internationale, la Duse se rendit à deux reprises en Russie, au printemps 1891, puis durant l'automne et l'hiver suivant¹. Elle était à ce moment totalement inconnue du public russe, dont elle fit cependant, malgré l'absence de publicité, rapidement la conquête, de St Péterbourg à Moscou, Kharkov, Kiev et Odessa. Son répertoire était varié et passablement hétéroclite, Shakespeare² et Goldoni³ voisinaient avec Ibsen⁴, Alexandre Dumas fils⁵, Victorien Sardou⁶ et Eugène Scribe⁷. Les pièces qui remportèrent le plus de succès en Russie furent *La dame aux camélias*, *Maison de poupée*, *Romeo et Juliette* et *Antoine et Cléopâtre*⁸.

Dans la mesure où Sarah Bernhardt effectua également une tournée en Russie à l'automne 1891⁹, les critiques établirent une comparaison entre les deux comédiennes, au bénéfice de la Duse. La *prima donna* française les avaient déjà laissés sceptiques lors de sa première venue en 1881: on lui reprochait de privilégier la virtuosité par rapport à l'authenticité, de produire un jeu froid et artificiel¹⁰. Ils trouvèrent en revanche d'emblée chez la Duse ce qui leur manquait chez Sarah Bernhardt, l'authenticité dans la construction du personnage et la simplicité dans le jeu. Là où la Française cherchait à produire un effet, l'Italienne vivait sur scène, elle faisait partager au public la révolte de Nora ou la douleur de Marguerite Gauthier. Comme partout ailleurs dans le monde, les Russes furent profondément touchés par son jeu. Ils eurent l'impression de voir évoluer non pas une comédienne, mais un être humain qui ne se contentait pas d'interpréter des personnages, mais les défendait en montrant que leurs actes, quels qu'ils soient, étaient dictés par des émotions que chacun, dans le public, pouvait ressentir et partager.

Cette alchimie fonctionna particulièrement efficacement en Russie. “Notre Duse”, disaient les critiques... Les traditions théâtrales du pays s'y prêtaient: en effet, depuis

Chtchepkine¹¹, l'école russe prônait, en opposition avec l'école française, le réalisme scénique, c'est-à-dire un jeu fondé sur une diction naturelle, quotidienne. Le public comme les critiques spécialisés étaient donc en quelque sorte préparés à comprendre d'emblée le jeu retenu de la Duse et à le préférer à l'emphase de Sarah Bernhardt. Ainsi, en prenant position pour la première contre la seconde, les critiques choisirent leur camp et celui de leur théâtre, dont ils défendaient indirectement les orientations.

Cependant, en dépit de leur admiration inconditionnelle, le jeu de la Duse semble leur avoir posé un problème et provoqué un flottement dans leurs critères artistiques. Ils le percurent en effet comme "subjectif", eurent l'impression que la comédienne restait toujours elle-même sur scène, quel que soit le personnage interprété. Citons par exemple le prince Volkonski:

La Duse est une personnalité, un caractère; c'est une âme, un intelligence. [...] Les uns disent que la Duse se joue toujours elle-même, les autres qu'elle joue de toute son âme, ou bien qu'elle joue avec ses nerfs, etc, etc. Disons-le tout simplement: le jeu de la Duse vient de l'intérieur. [...] Oui, elle dévoile son âme, elle se joue elle-même; mais nous avons vu qui elle est et quelle âme elle a. [...] Oui, la Duse "se joue elle-même", mais elle est elle-même si diverse que c'est à chaque fois différent¹².

Or, au début des années 1890, on considérait que la marque d'un bon comédien était son aptitude à se métamorphoser. Confronté au jeu de la Duse, dont le naturel les stupéfiaient, les critiques russes furent donc simultanément séduits et déroutés: pouvait-on encore parler d'art, ou bien était-on face à la vie réelle, à la nature à peine transformée? Envoûtés comme n'importe quel autre spectateur, les critiques se retrouvaient en porte-à-faux avec leurs conceptions esthétiques dès qu'ils tentaient d'analyser le jeu de l'Italienne. Pour justifier leur enthousiasme, ils avaient alors en général recours à des arguments "extra-théâtraux": si la Duse pouvait se permettre de ramener ses personnages à elle-même, c'est parce qu'elle-même était exceptionnelle. Autrement dit, dans leurs appréciations, sa personnalité prenait paradoxalement le pas sur ses qualités de comédienne. Il n'est donc guère étonnant qu'après avoir fait son panégérique, S. Vassilev se soit empressé de mettre en garde les comédiennes russes: la Duse était et devait rester une exception, il ne fallait surtout pas chercher à l'imiter¹³. En revanche, la comédienne ne suscita aucune réserve auprès d'artistes comme Tchekhov, Stanislavski ou Nemirovitch-Dantchenko. Son jeu confirmait leurs propres intuitions artistiques; paradoxalement, une prima donna les conforta dans des recherches qui donnèrent naissance, quelques années plus tard, au théâtre de metteur en scène en Russie.

Lorsque Komissarjevskaja débuta sa carrière en province, à Novotcherkassk, puis à Vilnius, les critiques furent rapidement conquis par son talent. Plus tard, il en alla de même à Moscou et dans les nombreuses villes de provinces où elle se produisit. En revanche, la presse pétersbourgeoise se montra beaucoup plus réservée à partir du moment où la comédienne fit ses débuts au Théâtre Alexandra. Précisons à cet égard qu'un engagement par les Théâtres Impériaux représentait alors l'aboutissement d'une carrière théâtrale. Aussi les nouveaux venus étaient-ils attendus par les critiques avec une curiosité qui n'était pas toujours bienveillante. Précédée par la réputation flatteuse qu'elle s'était établie à Vilnius, Komissarjevskaja avait été engagée comme ingénue, un emploi dont le public pétersbourgeois raffolait. Dans ce registre, la favorite du public était Savina, qui interprétait ce type de rôle depuis déjà plus de vingt ans; elle était relayée par Pototskaïa, plus jeune, mais néanmoins cantonnée dans l'ombre de son aînée. Les attentes vis-à-vis de Komissarjevskaja étaient donc importantes et polarisèrent d'emblée les critiques: si la majorité d'entre eux estimaient que Savina était par principe inégalable, certains souhaitaient néanmoins un changement dans les valeurs établies de la scène impériale.

Parmi ces critiques, deux hommes en particulier donnaient le ton, Kougel et, dans une moindre mesure, Beliaev. Alexandre Kougel était publié dans différents quotidiens depuis le début des années 1890 et créa en 1897 la revue «Teatr i iskusstvo», qui joua un rôle de premier plan dans la capitale jusqu'en 1918. Il était considéré comme le chantre des acteurs, dont il défendit par la suite âprement la liberté créatrice face au pouvoir grandissant des metteurs en scène. En matière de dramaturgie, il préférait Ostrovski à tout autre auteur; et pour le jeu, il considérait que personne n'égalait Savina. Iouri Beliaev, lui, travaillait régulièrement pour le quotidien «Novoe Vremia» et collaborait avec de nombreuses revues, dont «Teatr i iskusstvo». Selon lui, le mélodrame était le genre suprême et il considérait la dramaturgie de Tchekhov comme fondamentalement anti-scénique. Il partageait les convictions de Kougel sur la primauté de l'acteur et



était lui aussi un grand admirateur de Savina. Peu ou prou, les idées des deux hommes sur l'acteur étaient partagées par la plupart des critiques pétersbourgeois.

Autrement dit, Komissarjevskaja fut exposée au verdict d'une critique conservatrice, dans un contexte dominé par la figure de Savina et par le théâtre de mœurs russe (*byt*). Tout en lui reconnaissant du talent, Kougel se montra rapidement très critique, puis franchement agacé par le succès spectaculaire de la nouvelle venue. Beliaev, lui, en dépit d'un certain nombre de réserves que nous évoquerons plus bas, fut séduit. En 1899, il publia l'une des premières monographies sur la comédienne¹⁴; il y prenait sa défense et tentait de montrer que les reproches récurrents qu'elle essuyait n'étaient pas fondés. Les deux hommes ont ultérieurement publiés leurs souvenirs, dans lesquels ils évoquent un certain nombre de grands comédiens de la période préévolutionnaire, dont, bien évidemment, la Duse¹⁵. Or, il est frappant de constater que les termes qu'ils emploient pour caractériser son style de jeu sont exactement les mêmes que ceux auxquels ils ont recours à propos de Komissarjevskaja.

Ils insistent tous deux sur le "subjectivisme" du jeu des deux comédiennes. Kougel affirme qu'il s'agit là du style propre de la Duse:

Tous les personnages créés par la Duse portent la marque de ce style. Magda dans *La Patrie*, Marguerite Gauthier, *La deuxième épouse*, et ensuite la *Locandiera* et *Cléopâtre* — en fin de compte, elles sont toutes des variations autour d'une seule et même figure féminine. Je ne veux pas dire par là que la Duse se répète, qu'elle est monotone [...] Son subjectivisme constitue son génie¹⁶.

Pour définir ce style, Kougel s'appuie sur une remarque de Sarcey qui avait affirmé lors de la première tournée de la Duse en France que la comédienne en était totalement dépourvue. Le critique russe, qui rédige son article en 1918, a le recul nécessaire pour pouvoir conclure que l'Italienne a en réalité créé son propre style, immédiatement perçu par le public bien avant de pouvoir être analysé et compris: «Ce style, c'est nous-même. Ce style, c'est notre époque, notre siècle tendu, fatigué, déchiré, agité, inquiet»¹⁷.

De Komissarjevskaja, il commence par affirmer... qu'elle n'avait pas de style¹⁸, avant de se contredire quelques pages plus loin en reprenant le terme de subjectivisme: «Sa vie était tout aussi subjective, si je puis dire, que son jeu. [...] Sa tâche, sa vocation, que je m'autorise à qualifier de providentielle, était de chercher à créer un nouveau style [...]»¹⁹. Style qu'il rattache de la même manière à la modernité: «L'âme malheureuse de notre époque, voilà ce qui séduisait avant tout chez Komissarjevskaja. [...] Elle était entièrement comme nous, moderne»²⁰. Beliaev formule la même idée en qualifiant les deux comédiennes d'artistes venues de la vie (*aktrisy ot jizni*). À propos de la Russe, il explique qu'elle a commencé par vivre et souffrir avant de monter sur scène et d'utiliser son vécu pour nourrir son travail²¹; mais il utilise les mêmes termes pour l'Italienne, pourtant enfant de la balle. Cela revient à dire que, comme la plupart de ses contemporains, il voyait toujours la femme transparaître à travers l'actrice, autant chez l'une que chez l'autre. On retrouve là l'idée du prince Volkonski et de nombreux autres critiques: les deux comédiennes se seraient systématiquement "jouées elles-même".

Beliaev rattache par ailleurs dès 1899 leur style à une forme de "neurasthénie": «On compare Mme Komissarjevskaja à la Duse. C'est en partie justifié. Elles ont effectivement beaucoup de choses en commun, en particulier leur style, qui représente l'une des formes de la neurasthénie»²². Or, en 1918, Kougel emploie le même terme pour qualifier celui de la Duse: «La Duse incarne avant tout un modèle de géniale neurasthénie»²³. Il voit là une des spécificités de la modernité, que la comédienne a su percevoir et transcrire dans ses créations scéniques. L'un des procédés qu'elle utilisait pour le faire était selon lui l'alternance entre des moments d'apathie, où une grande lassitude transparaisait à travers le moindre de ses gestes, et des élans (*poryvy*) où toute son énergie semblait au contraire se décharger²⁴. Il a recours à ce même terme d'élan à propos de Vera Fedorovna: «Elle était dans la quête, l'élan, l'inspiration, l'inquiétude»²⁵. De même, lorsqu'il décrit la manière dont les deux comédiennes avaient l'habitude de terminer leurs monologues, le parallèle saute aux yeux:

- la Duse «[les] termine tout doucement, par des mots isolés, saccadés»²⁶.

- Komissarjevskaja «terminait (surtout durant les dernières années) ses monologues par des notes douces, descendantes, par des phrases en mineur, saccadées et impuissantes»²⁷.

Les deux critiques insistent par ailleurs sur le motif de la souffrance, omniprésent selon eux chez les deux comédiennes. Kougel explique d'une part que les héroïnes de la Duse apparaissaient sur scène comme vouées d'emblée à la douleur et qu'aucune d'entre elles n'était capable de

rire sans une secrète amertume²⁸, et d'autre part que celles de Komissarjevskaja étaient toutes marquées par la fatalité, destinées au malheur²⁹. Beliaev, lui, affirme dès 1899 que les différents personnages de Komissarjevskaja représentaient des variations sur un thème identique, à savoir la jeunesse, la chute et la mort³⁰. Les deux critiques sont en cela fidèle à une vision spécifiquement russe de la féminité, dans laquelle, ainsi que le fait remarquer Catherine Schuler, la dimension du sacrifice de soi est primordiale³¹.

Enfin, les deux hommes insistent également sur la thématique féministe qu'ils discernent aussi bien chez la Duse que chez Komissarjevskaja. Beliaev l'évoque comme un point commun aux deux artistes: «Ma comparaison serait incomplète si je passais sous silence une ressemblance importante entre la Duse et Komissarjevskaja; elle n'a rien à voir avec les questions purement artistiques, mais a valu à Mme Komissarjevskaja le qualificatif de "Duse russe". Il s'agit de leur féminisme»³². Il voit ce féminisme dans la manière dont elles n'hésitaient ni l'une ni l'autre à interpréter certains de leurs personnages à contre-texte pour mieux les défendre; il évoque Cléopâtre pour la Duse et Larissa³³ chez Komissarjevskaja. Kougel, lui, explique que la Duse prenait fait et cause pour ses héroïnes, et, quoi qu'elles fassent, suscitait toujours la compassion du public. Même le comportement de la Nora d'Ibsen, qui n'avait eu aucun succès en Russie avant la venue de la Duse, devient compréhensible, dans la mesure où il était en quelque sorte racheté par les souffrances du personnage. Faut-il vraiment s'étonner de le voir affirmer que Komissarjevskaja, elle aussi, touchait le public en suscitant la pitié pour ses personnages?³⁴

Ainsi, si l'on compare les écrits de Kougel et Beliaev sur les deux comédiennes, on est frappé par la similitude des termes employés pour caractériser leur jeu; incontestablement, ils les ont perçues comme très proches sur tous les plans. Comment expliquer, dès lors, que cette proximité ne soit pas réellement assumée? Dès 1899, après avoir recensé les ressemblances entre Komissarjevskaja et la Duse, Beliaev s'empressait de préciser: «Mme Komissarjevskaja n'est que le reflet de la Duse, pour ainsi dire "l'ombre de son ombre". Les deux comédiennes n'ont pas le même talent. Celui de la Duse est plus frappant, plus expressif»³⁵. Quant à Kougel, dans ses critiques de spectacles entre 1896 et 1902, il reprochait systématiquement à Komissarjevskaja ce qu'il dit en 1918 dans *Teatral'nye portrety* avoir admiré chez la Duse. Nous nous proposons donc d'étudier maintenant ce que les deux hommes, ainsi que leurs confrères, reprochaient à Vera Fedorovna, en concentrant notre attention sur leurs écrits de la période 1896-1902.

Engagée comme ingénue, Komissarjevskaja dérouta les critiques dès sa première prestation dans le rôle de Rosi (*Le*

combat des papillons, Sudermann), ainsi qu'en témoigne Kougel: «De plus, pour jouer les ingénues, il manque à Mme Komissarjevskaja la véritable jeunesse»³⁶. Outre son âge, on lui reprocha de manière récurrente le manque d'éclat de son jeu. Citons à nouveau Kougel: «Il n'y avait ni éclat, ni brillant. En revanche, il y avait une bonne comédienne, avec de l'expérience»³⁷. Cette "pâleur" du jeu, relevée en particulier lorsque la comédienne interprétait des rôles du répertoire russe³⁸, sera analysée quelques années plus tard comme une qualité par Beliaev, qui emploie l'expression "en mineur" (*minornost'*), dont la connotation musicale est nettement plus positive. Le critique a en effet expliqué que l'une des caractéristiques principales du jeu de l'actrice était sa retenue et sa capacité à exprimer les moindres nuances des sentiments du personnage. Autrement dit, non pas un manque d'éclat, mais un art des demi-tons, un travail d'aquarelliste. Cependant, Beliaev remarque par ailleurs la difficulté qu'avait l'actrice à incarner les héroïnes russes. Il note à propos de son interprétation de Maria Vassilevna dans *Le Célibataire* de Tourgueniev: «[...] il manquait à l'artiste ces intonations russes indispensables pour incarner une "simple jeune fille russe", comme Tourgueniev lui-même décrit Macha»³⁹. Un autre critique le souligne également: «Pour jouer le rôle de Dachenka, Mme Komissarjevskaja est en quelque sorte une actrice "étrangère"»⁴⁰. Kougel suggérait de son côté, dans un article-bilan sur la saison théâtrale 1898-99, que l'actrice aurait dû s'en tenir aux rôles qui lui convenaient, à savoir les jeunes filles allemandes, et, plus généralement, étrangères⁴¹. Autrement dit, le répertoire russe du Théâtre Alexandra ne s'accordait pas au jeu de la comédienne: elle avait du mal à trouver sa place dans le théâtre de mœurs d'Ostrovski et de ses épigones: «Mme Komissarjevskaja est trop moderne, trop internationale pour Ostrovski»⁴². D'une ingénue dans ce type de pièces, on attendait de la coquetterie, de la vivacité et de la légèreté. Or, le jeu de Komissarjevskaja ne répondait que très partiellement à ces critères d'évaluation. C'est pour cette même raison que certains s'interrogèrent sur son tempérament artistique, ou, plus exactement, sur son manque de tempérament. Là

encore, Beliaev prendra sa défense en 1899:

Est-ce que cela signifie que Mme Komissarjevskaja est une nature froide? Au contraire. Je veux dire par là que son tempérament n'est pas flamboyant, mais frappe en particulier dans les moments de refroidissement. Ces étincelles isolées, ces notes nerveuses qui transparaissent ici et là sous la retenue générale du ton valent tous les procédés routiniers et toutes les astuces [...] ⁴³

Revenons sur la simplicité et le naturel du jeu de Komissarjevskaja: même lorsqu'ils étaient touchés par son interprétation, les critiques étaient déroutés par l'impression de non-théâtralité que donnait la comédienne. «La frontière entre le jeu et la vie s'efface» ⁴⁴, affirmait par exemple un journaliste de Varsovie à son propos. Zabrejnev, l'auteur de la première monographie sur elle, s'inquiétait: «Son naturel et son absence totale de surexaltation sont si frappants que le spectateur qui la voit jouer pour la première fois craint malgré lui qu'une telle simplicité nuise à la création de l'illusion artistique» ⁴⁵.

D'où le reproche de subjectivisme, ou encore de monotonie du jeu. Certains critiques, dont Kougel, en concluaient qu'il ne s'agissait pas d'un jeu, qu'elle manquait de technique, était incapable de construire ses personnages et se contentait de se dénuder psychologiquement sur scène. Ils ne mettaient pas en doute la qualité de son jeu, mais la réalité de sa nature artistique. On lui reprochait de ne séduire que par sa seule personnalité, dont la modernité était à l'unisson de l'humeur du public. Les critiques pétersbourgeois, rappelons-le, admiraient inconditionnellement l'aptitude à la métamorphose de Savina et la manière dont elle construisait chacun de ses personnages et motivait le moindre de leurs actes. Si Beliaev tenta de montrer que le naturel de Komissarjevskaja était bien un procédé théâtral, Kougel, lui, affirma: «Mme Komissarjevskaja manque d'art, c'est-à-dire de perfection technique et de l'aptitude à illuminer l'œuvre de l'auteur par son idéal artistique» ⁴⁶. De même, ses difficultés à interpréter des personnages non contemporains faisaient peser le doute sur la réalité de son talent artistique. Autrement dit, ce que sous-entendait en particulier Kougel, c'est que le séduction de Komissarjev-

vskaja, qu'il ne niait pas, n'était pas celle d'une vraie artiste, mais celle d'une personnalité en phase avec l'air de son temps. Ses procédés de jeu ne furent donc pas vraiment identifiés en tant que tels sur le moment.

On constate donc que les deux comédiennes ont posé aux critiques russes de la fin du XIX^e siècle le même problème: il était difficile d'analyser la nature de leur jeu à partir des critères traditionnels, auxquels elles ne répondaient ni l'une ni l'autre. Comment expliquer, dès lors, la différence du traitement qui leur a été réservé?

La question de leur répertoire a sans doute été décisive: alors que Komissarjevskaja ne réussissait à incarner que ses contemporaines, la palette de la Duse était nettement plus large: outre Nora et Magda, elle a aussi été Juliette, Mirandoline, Marguerite Gauthier et beaucoup d'autres encore. Komissarjevskaja, elle, s'est avérée médiocre dans Shakespeare comme dans la plupart des pièces d'Ostrovski. Les critiques étaient donc moins déroutées par l'Italienne que par la Russe: même si elle jouait de manière subjective, elle était capable d'endosser des personnages très différents les uns des autres et de jouer les "classiques", elle restait une "actrice". Cependant, là encore, le propos pourrait être nuancé: à la fin de sa carrière, Komissarjevskaja a interprété une Mirandoline très convainquante; quant à la Duse, Kougel lui-même remarquait:

La Duse, dont la personnalité est profondément moderne, a du mal à s'adapter à d'autres époques et n'y parvient pas toujours avec succès. Cléopâtre et Mirandoline sont ses rôles les moins réussis. La Duse rabaisse Cléopâtre, qui ressemble à Odette, à Fernande ou à Francillon, transposées dans un décor différent ⁴⁷.

Dans le même ordre d'idées, la variété du répertoire de la Duse lui permettait d'interpréter aussi bien des mélodrames que des tragédies. Chez Komissarjevskaja, le spectre était nettement plus restreint: ingénue comique à ses débuts à Novotcherkassk, elle joua rapidement des rôles d'ingénue dramatique, en particulier la dramaturgie de Sudermann. Tout comme la Duse, elle évolua plus tard vers Ibsen, puis vers le répertoire symboliste. Mais, en dépit de quelques tentatives, elle ne réussit pas plus dans le registre tragique que dans le byt. Elle n'était ni Ermolova, ni Savina... Il était impossible de la classer, elle ne représentait qu'elle-même, ou, peut-être encore... la Duse, la Divine, mais aussi celle qu'il ne fallait surtout pas imiter. Inversement, cette dernière était une étrangère, on n'attendait donc pas d'elle qu'elle fasse ses preuves dans Ostrovski, et il ne serait venu à l'idée de personne de la comparer à Savina. Autrement dit, le problème posé par Komissarjevskaja à la critique tenait sans doute également à sa nationalité: une actrice russe était censée s'inscrire

dans la tradition théâtrale nationale, et, qui plus est, une actrice du Théâtre Alexandra devait pouvoir jouer Ostrovski selon des règles mesurées à l'aune de critères établis par le jeu de Savina. Or, lorsque Komissarjevskaja interpréta les rôles de Larissa dans *La Fille sans dot* et de Varia dans *La Sauvageonne*, elle le fit à sa manière, en donnant aux personnages une tonalité très différente de celle des pièces d'Ostrovski.

Aussi n'est-il guère étonnant, alors même que la proximité entre les deux comédiennes saute aux yeux, que peu de critiques les aient réellement comparées de manière systématique, même lorsqu'elles interprétaient les mêmes rôles. Un peu comme s'ils s'étaient heurtés à une double évidence: d'une part, la ressemblance était tellement évidente qu'il n'était sans doute pas nécessaire de l'évoquer, et d'autre part, dans la mesure où la Divine devait rester inimitable, il allait également de soi que Komissarjevskaja ne pouvait pas vraiment prétendre l'égal.

Notes

- 1 Entre octobre 1891 et janvier 1892.
- 2 *Roméo et Juliette, Antoine et Cléopâtre*.
- 3 *La Locandiera, Pamela*.
- 4 *Maison de poupée*.
- 5 *La Dame aux camélias, La femme de Claude*.
- 6 *Odette*.
- 7 *Adrienne Lecouvreur*.
- 8 Cfr. N. G. Litvinenko, *Gastroli zarubežnych dramatičeskich artistov v Rossii (XIX — načalo XX vv.)*, URSS, Moskva 2000, pp. 181-224.
- 9 Cfr. Ivi, pp. 158-180
- 10 Tchekhov résuma clairement l'opinion de la plupart des critiques: «Chaque sourire de Sarah Bernhardt, ses larmes, ses convulsions d'agonie, tout son jeu ne sont rien d'autre qu'une leçon parfaitement et intelligemment apprise. Une leçon, ô lecteur, et rien de plus!». Cfr. Ivi, p. 176 («Каждый вздох Сары Бернар, ее слезы, ее предсмертные конвульсии, вся ее игра — есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок. Урок, читатель, и больше ничего!»).
- 11 Comédien russe, 1788-1863.
- 12 S. Volkonskij, *Moi vospominanija. Lavry. Stranstvija*, «Mednyj vsadnik», München 1923, 3 tomes, t. 1, pp. 77-78 : «Дузе — личность, характер ; это душа, ум. [...] Дузе всегда играет себя самое, говорят одни ; Дузе играет со всей своей душой, говорят другие ; Дузе играет нервами и пр., и пр. Скажем одним словом : игра Дузе — нутро. [...] Да, она показывает свою душу, она играет себя ; но мы видели, что она за человек, что это за душа. [...] Да, Дузе “играет себя”, но она сама так разнообразна, что это никогда не одно и то же.»
- 13 Cfr. N. G. Litvinenko, *Gastroli zarubežnych dramatičeskich artistov v Rossii (XIX — načalo XX vv.)*, cit., p. 78 : «Mais voilà le paradoxe : son aptitude à appréhender la littérature dramatique est une sorte de “malheur”, et c'est également un “malheur” pour les autres comédiennes, qui vont l'imiter avec “bêtise et vulgarité”. [...] C'est une “actrice hors-la-loi”, c'est-à-dire “au-dessus des lois”. La

voie de la Duse au théâtre est celle d'une “comète sans loi”.» («Но вот в чем парадокс : ее талант для восприятия драматической литературы — своего рода “беда”, а для других актрис тоже “беда”, так как ей будут “глупо и пошло” подражать. [...] Она “актриса экстра-легальная”, то есть “сверхзаконная”. Путь Дузе в театре есть путь “беззаконной кометы”.»)

14 Ju. D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, “Trud”, Sankt Peterburg 1899. Une autre monographie avait été publiée quelques mois auparavant: I. I. Zabrejnev, V.F. Komissarževskaja. *Vpečatlenija*, Tipografija M. Merkyševa, Sankt Peterburg 1898.

15 P. Kugel', *Teatral'nye portrety*, izd. “Petrograd”, Petrograd-Moskva 1923; Ju.D. Beljaev, *Stat'i o teatre*, introduction: Ju.P. Rybakova, Giperion, Sankt Peterburg 2003.

16 A. P. Kugel', *Teatral'nye portrety*, cit., p. 83, 92: «Все образы, созданные Дузе, носят печать этого стиля. Магда в Родине, Маргарита Готье, Вторая жена, далее Трактирищица и Клеопатра — все они, в сущности, вариацию одного и того же женского облика. Я не хочу этим сказать, что Дузе повторяется, что она однообразна [...] Ее субъективизм есть ее гений.»

17 Ivi, p. 83: «Этот стиль — мы сами. Этот стиль — наша современность, наш напряженный, усталый, надорванный, мятущийся, беспокойный век.»

18 Ivi, p. 147: «Elle n'avait pas de style, [...] elle n'avait pas beaucoup de technique.» («У нее не было стиля, [...] она не обладала высоким мастерством.»)

19 Ivi, p. 150, 152 : «Ее жизнь сплошь субъективна, если можно выразиться, как ее игра. [...] ее задача, ее провиденциальное — позволю себе сказать — назначение было искание и создание нового стиля [...]».

20 Ivi, p. 148 : «Несчастливая душа современности — вот что больше всего привлекало в Комиссаржевской. [...] Она вся была наша, современная.»

21 Ju. D. Beljaev, *O Komissarževskoj*, in E. P. Karpov (a cura di), *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*, Tipografija Glavnago Upravlenija Udelov, Sankt Peterburg 1911, p. 108 : «Она принесла драме самое себя.»

22 Ju.D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, cit., p. 5: «Г-жу Комиссаржевскую сравнивают с Дузе. Отчасти это справедливо. Между ними действительно много родственного и главным образом их стиль, представляющий один из видов неврастений.»

23 A.P. Kugel', *Teatral'nye portrety*, cit., p. 84: «Дузе прежде всего являет собою образец гениальной неврастении.»

24 Ivi, p. 87: «Скачки, апатия, и снова скачки, и снова апатия, как будто в порывах разряжается энергия, а в промежутках апатии она

накапляется.» Le substantif "poryvystost" a également été employée pour comparer le jeu de Komissarževskaja à celui de Savina par Elena Kuchta, cfr. V. F. Komissarževskaja, in *Russkoe akterskoe iskusstvo XX^oveka*, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, vypusk 1, Sankt Peterburg 1992, p. 18.

25 Ivi, p. 146: «Она была искание, порыв, вдохновение, беспокойство.»

26 Ivi, p. 155: «заканчивала (особенно в прежние годы) свои монологи — тихими, западающими нотами, минорной гаммой обрывистых, бессильно падающих фраз.»

27 Ivi, p. 155: «заканчивала (особенно в прежние годы) свои монологи — тихими, западающими нотами, минорной гаммой обрывистых, бессильно падающих фраз.»

28 Ivi, p. 84: «Aucune des héroïnes de la Duse n'est capable de rire sans une secrète amertume et vivre sans tristesse intérieure.» («Ни одна из героинь Дузы не умеет смеяться без внутренней горечи и не умеет жить без внутренней печали.»)

29 Ivi, p. 147: «Toutes les héroïnes qu'elle incarnait étaient malheureuses, comme si elles étaient vouées au malheur.» («Все героини, которых она изображала, были несчастны, — от рока, так сказать, несчастны.»)

30 Ju. D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, cit., p. 12.

31 C. A. Schuler, *Women in Russian Theater: The Actress in the Silver Age*, Routledge, London, New-York 1996, p. 29.

32 Ju. D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, cit., p. 7: «Мое сравнение было бы не полно, если бы я пропустил одно весьма важное сходство между Дузой и Комиссаржевской, не имеющее ничего общего с вопросами чистого искусства, но давшее 2-же Комиссаржевской название "русской Дузы". Это — их обций феминизм.»

33 Dans la pièce d'Ostrovskij, *La Fille sans dot*.

34 A.P. Kugel', *Teatral'nye portrety*, cit., p. 147:

«Комиссаржевская вызывала чувство жалости к героиням, которых она изображала, и любовь к ней была в этой жалости.»

35 Ju. D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, cit., p. 7: «Г-жа Комиссаржевская [...] отражает только Дузу, и является, так сказать, только "тенью самой тени". Обе актрисы неравны и по силе дарования. Талант Дузы более яркий, более экспрессивный.»

36 Cfr. Ju. P. Rybakova, V. F. Komissarževskaja. *Letopis' žizni i tvorčestva*, Sankt Peterburg, RIII, Sankt Peterburg 1994, p. 75 : «Для молоденьких ingénues, кроме того, у 2-жи Комиссаржевской нет истинной молодости.»

37 *Ibidem*: «Ни яркого, ни блестящего (ничего) не было. Но было хорошая и опытная актриса [...]»

38 Par exemple Larisa, dans la pièce d'Ostrovskij, cfr. *ibid.*, p. 63.

39 Ivi, p. 118: «артистку не хватало тех русских интонацией, которые необходимы для изображения

«простой русской девушки», как характеризует Машу сам Тургенев.»

40 Ivi, p. 173, à propos du rôle de Dašenka dans une pièce de Potexin, *Mišura*: «Г-жа Комиссаржевская для роли Дашеньки — актриса "иностранная", если можно выразиться.»

41 Ivi, p. 114.

42 Ivi, p. 114, critique de Kougel à propos de l'interprétation du rôle de Maria Andreevna dans *Bednaja nevesta*, Ostrovskij: «Г-жа Комиссаржевская слишком современна, слишком международна для Островского.»

43 Ju. D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, cit., p. 9: «Значит ли это, чтобы 2-жа Комиссаржевская была холодна по своей натуре? Напротив. Я хочу сказать, что темперамент ее горяч, но проявляется наиболее ярко в моменты охлаждения. Эти отдельные вспышки, эти нервные нотки, которые то и дело проскальзывают среди общей сдержанности тона, лучше всяких рутинных приемов и ухищрений [...]»

44 Ju. P. Rybakova, V. F. Komissarževskaja. *Letopis' žizni i tvorčestva*, cit., p. 159: «Исчезает граница между игрой и жизнью.»

45 I. I. Zabrežnev, V. F. Komissarževskaja. *Vpečatlenija*, cit.: «Простота и отсутствие всякой взвинченности — доходят до того, что видевший ее в первый раз невольно опасается, как бы не повлияла отрицательно такая простота жизни на создание художественной иллюзии.»

46 Ju.P. Rybakova, V. F. Komissarževskaja. *Letopis' žizni i tvorčestva*, cit., p. 113: «Искусства, т. е. совершенства техники, способности освещать произведение автора лучами своего художественного идеала - у 2-жи Комиссаржевской очень мало.»

47 A.P. Kugel', *Teatral'nye portrety*, cit., p. 91: «Вся насквозь современная Дуза с большим трудом и далеко не всегда с успехом переносится в другие эпохи. Менее других ей удаются роли Клеопатры и "Трактирищицы". Дуза принижает Клеопатру, это — та же Одетта, та же Фернанда, та же Франсильон, но в другой обстановке.»

Deux actrices de talent et leurs admirateurs dans les bouleversements de la modernité

Marie-Christine Autant-Mathieu

«Quand Duse voyage avec sa troupe, on regarde Duse. Quand le Théâtre d'Art voyage, on regarde et on perçoit non seulement Moskvine, mais tout le théâtre». E. Vakhtangov, 4 nov. 1916¹

En mai 1905, cherchant un nom et une devise au studio expérimental *Na Povarskoï* qui allait naître de la collaboration entre Stanislavski et Meyerhold, les membres de la petite communauté citent le roman semi-biographique de D'Annunzio, *Le Feu*, où le poète italien transpose de façon romantique ses aventures avec la Duse. Ils en extraient deux devises: «Créer avec joie»; «Vivre passionnément et ne pas sentir la douleur»².

Il est symptomatique que le poète et l'actrice italiens soient évoqués sur le berceau de l'éphémère premier studio du Théâtre d'Art (il fermera six mois plus tard, à l'automne 1905). Au moment des expérimentations avec le répertoire symboliste, Meyerhold et Stanislavski considèrent que le travail sur des textes poétiques (D'Annunzio, mais aussi Dante et Baudelaire sont cités) ainsi qu'un certain type de jeu passionné, dévoué, créatif, voire sacrificiel sont nécessaires pour renouveler l'approche de l'art théâtral, un type de jeu que Duse³ et Vera Komissarjevskaja incarnent à merveille.

Je n'insisterai pas ici sur les nombreux rôles que Duse partage avec Vera Komissarjevskaja, de six ans sa cadette⁴. Je dirai simplement que leur triomphe respectif dans le rôle de Nora est révélateur à plusieurs titres: d'abord, les deux artistes exposent là leur style de jeu en osmose avec leur personnage. Il ne s'agit pas de rôles de composition mais d'incarnation de femmes-enfants, opprimées, révoltées et somme toute impuissantes dans la société de leur temps. Il s'agit aussi d'affronter un répertoire nouveau, Ibsen après Dumas-fils ou Sardou, Ibsen entre réalisme et symbolisme: toutes deux vont en être les interprètes de prédilection pour toucher au cœur un public qui lit sur leur visage les émotions du personnage au lieu d'admirer les

«clous» de scènes à effets. Le public noue avec ces actrices des relations de connivence et de compassion, bien éloignées des éloges complaisants et souvent cyniques des spectateurs-consommateurs qu'Ostrovski décrit dans *Talents et admirateurs*.

Un jeu qui les distingue des autres artistes de leur temps

Toutes deux ont été au cœur de la vie artistique de leur temps. Tchekhov aimait Komissarjevskaja et Duse, mais détestait Sarah Bernhardt. Blok fait de Komissarjevskaja l'égérie des symbolistes: «[...] je me souviens de sa silhouette légère et rapide dans la semi-pénombre des couloirs théâtraux, de son bonjour rapide avant d'entrer en scène, de sa petite poignée de main dans sa loge claire, de ses yeux entourés de bleu, tristes et rieurs, de son discours scrutateur, exigeant, attachant»⁵.

Komissarjevskaja n'a que 34 ans lorsque paraissent les premiers livres sur elle⁶ et sa foule d'admirateurs la porte en triomphe après les spectacles, envahissant régulièrement l'entrée de son immeuble et son escalier. Pour sa part, Duse a ses «fans», les Dusettes, et ses imitatrices sont nombreuses. Pourquoi cette popularité? Leur charme vient de leur fragilité qui contraste avec leur énergie à combattre la vulgarité, l'injustice. Elles sont perçues comme les avocates des faibles et des opprimés. Leur art teinté de spiritualité, leur jeu tout en demi-tons, très loin du pathos des actrices cabotines, se sont faits l'écho de leur génération.

Leur jeu est marqué par une grande nervosité, presque malade, à la limite de la crise de nerfs. Lorsqu'elles sortent de scène, leur corps



tremble, leur visage est exsangue. Parfois, il faut les soutenir jusqu'à leur loge. Les rôles qu'elles se choisissent, y compris ceux d'ingénues, débordent du cadre des emplois. Leur sensibilité à vif, proche du déséquilibre ou de la fièvre, suit les fluctuations de leur vie intérieure, leurs sautes d'humeur, leur tendance à l'exaltation. Ce jeu repose sur une grande concentration, un entraînement de l'imagination, bref un travail intérieur intense. Ce qui se traduit sur la scène par une maîtrise expressive des silences, des pauses, de l'immobilité. Duse répète assise, elle a le plan du rôle en tête et invente en scène ce que Stanislavski appellera les «adaptations» (*prisposoblenia*), c'est-à-dire d'infimes improvisations dans les détails qui rafraîchisse son jeu à chaque fois. Proches de la nature sans être terre à terre (Isadora Duncan, que les deux actrices ont rencontrée, a marqué son époque de ses danses naturelles), elles évitent les costumes luxuriants, les perruques, les postiches et le grimage. Duse joue sans maquillage, porte des robes fluides, sans corset, de façon à ce que ses mouvements souples épousent les méandres de ses pensées. Si elles jouent les femmes-enfants à leurs débuts dans les rôles d'ingénues, leur jeu évolue sans renoncer à la simplicité, à l'impulsivité⁷. Elles approchent le rôle de l'intérieur et le recrée dans un ressenti immédiat⁸. Elles ne sont pas belles mais charismatiques, inadaptées au monumentalisme des rôles tragiques⁹ mais taillées pour jouer un répertoire contemporain. A sa première apparition à l'Alexandrinski, Komissarjevskaja déçoit: on la trouve un peu terne. Elle mettra un an à conquérir le public. De même, lorsque le public parisien découvre Duse dans le rôle de Marguerite Gautier, il lui faudra s'habituer à sa simplicité, après les effets et le brio de Sarah Bernhardt¹⁰. Toutes deux prennent des libertés avec leur personnage, les fragilisent, les noient dans la tristesse par leur physique torturé, leur visage blême, leur jeu nerveux, leurs gestes saccadés, leur voix gémissante. Savina se moquait du visage de poupée de Komissarjevskaja, asymétrique, gros comme le poing. Les mains de Duse sont quelconques au repos, mais vivantes en scène. Ce sont elles qui retiennent l'attention des spectateurs quand ils se remémorent son jeu. Alexandra

Kollontai se souvient du timbre de la voix, des intonations de Komissarjevskaja. «Aucune des grandes actrices internationales que j'ai eu l'occasion d'entendre et de voir, ni Sarah Bernhardt, ni Ellen Terry, ni même Duse, n'avait la richesse expressive et la finesse de Komissarjevskaja [...]»¹¹.

De son père, le ténor Fiodor Komissarjevski, Vera hérita une voix ensorcelante et chaude qu'elle utilisait en s'accompagnant à la guitare ou au piano pour chanter une réplique¹². Lorsque Stanislavski rencontra Duse en 1923 à New York, l'actrice vieillie, affaiblie, asthmatique au dernier degré pouvait à peine jouer et pourtant, dans *La Dame de la mer*, «il y a une musique en elle»¹³, assura-t-il. Elle était pour lui une artiste romantique qui sentait la beauté de la phrase, sculptait le sentiment avec le son¹⁴.

Pourtant, les deux actrices ont une conception du jeu subjective et personnelle qui les rattache au théâtre de vedettes, et non au théâtre d'ensemble dont Stanislavski s'est fait le promoteur. A travers les rôles, elles parlent d'elles-mêmes. Elles sont leur propre style. Duse cherche ses points communs avec Hedda Gabler et refait le personnage pour qu'il lui ressemble. Elle tire le rôle à elle¹⁵. Stanislavski ne l'aimait pas dans le rôle de Mirandoline, car elle abusait de ses charmes. Certes, elle séduisait le public mais avec un personnage qui, selon lui, n'avait rien à voir avec *La locandiera* de Goldoni¹⁶. A force de jouer des personnages qui leur ressemblent (des femmes opprimées, malheureuses, révoltées contre la vie et la société), et en les justifiant de la même façon, elles rétrécissent leur diapason¹⁷.

Ces limites viennent de leur absence de formation suivie, sous la direction d'un maître. Autodidactes, elles se sont formées à l'école de la vie, et leur technique est innée. Guidées par l'instinct, l'impulsion¹⁸, elles travaillent sur leur vécu, avec leurs ressentis. Leur jeu inspiré reste inégal, au croisement de l'ancien et du nouveau théâtre. Leur répertoire hybride illustre leur désir de renoncer aux pièces faciles et médiocres¹⁹ pour jouer des auteurs modernes (Verga, D'Annunzio, Gorki, Tchekhov, Wilde, Schnitzler, Maeterlinck). Elles sont simples dans leur expression scénique. Pourtant, pour jouer la furie ou la mort, elles utilisent des effets convenus, attendus par le public: Lecouvreur interprétée par Duse s'effondre sur le divan, se redresse, crie, rampe, meurt dans des convulsions. On pourrait citer des descriptions similaires pour Komissarjevskaja dans le rôle de Cléopâtre. Leur insatisfaction au terme d'un certain nombre d'expériences, souvent malheureuses, les amènera toutes deux à quitter le théâtre (Duse de 1909 à 1921, Komissarjevskaja en 1910).

Deux stars en porte à faux, entre tradition et modernité

Youri Beliaev divisait les artistes en deux groupes. Ceux qui, comme Savina, considèrent que la scène est leur vie; ceux qui arrivent au théâtre avec un vécu et *qui créent à partir de ce bagage émotionnel*. Komissarjevskaja et Duse appartiennent à cette dernière catégorie²⁰. Les deux actrices ont eu une vie privée difficile, ont dû travailler en province (Komissarjevskaja), en multipliant les tournées (Duse). Or, le rythme imposé par les entrepreneurs est préjudiciable au renouvellement créateur (on suit le système des emplois) et à la santé. Il faut jouer une première tous les deux ou trois jours, une cinquantaine de pièces par saison (des vaudevilles, des comédies légères ou vulgaires). Les spectacles à bénéfice, réalisés pour la recette, encouragent le bricolage et l'à-peu-près. Toutes deux sont les esclaves de leurs rôles à succès qui leur rapportent l'argent dont elles ont besoin pour jouer autre chose et dans d'autres conditions. Le va-et-vient entre la créativité et la rentabilité ne peut être fécond; il conduit à un gaspillage de forces qui peut s'avérer catastrophique comme le prouvèrent les tournées en Amérique de la Russe en 1908²¹ et de l'Italienne en 1923.

Les aléas de la vie les ont rendues sensibles à la misère humaine. Komissarjevskaja sera proche des cercles révolutionnaires, rassemblera des fonds lors des grèves de 1905. A la différence des actrices bien installées qui refusaient de faire des galas de bienfaisance, elle était toujours prête à faire un spectacle pour aider les ouvriers ou les étudiants. Elle détestait l'injustice, la cruauté, «elle était un soleil qui brûlait la résignation» (Kollontai)²². Mais ni l'une ni l'autre ne sont des militantes politiques ou des féministes (Duse coupe les dernières répliques de Nora sur le droit des femmes).

Leur révolution, elles la feront en art, en créant *leur propre théâtre*²³ afin de sortir des sentiers battus où elles s'enlisent et s'ennuient. Duse, en faisant appel à un poète. Komissarjevskaja en se tournant, via Meyerhold, vers le répertoire symboliste. Mais l'entrée dans le XX^e siècle ne s'accompagne pas seulement d'un renouveau dramaturgique. Si en Italie, le *capocomico* (chef de troupe), jusque dans les années 1950, laisse aux acteurs et aux auteurs le soin de régler les spectacles, en Russie, *l'émergence du metteur en scène* depuis les années 1890, et l'importance de l'ensemble que constitue la troupe changent la donne.

En 1902, Komissarjevskaja quitte le prestigieux théâtre impérial Alexandrinski où elle ne peut servir sans la foi²⁴, se détourne des théâtres traditionnels, au lourd appareil bureaucratique²⁵, et postule au Théâtre d'Art... mais avec les exigences d'une «star»: au moins 10 000 roubles de

cachet et 5 rôles intéressants par saison²⁶. Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko ne peuvent accepter ces conditions et renier la devise de leur compagnie: «il n'y a pas de petits rôles, il n'y a que de petits acteurs». L'actrice sent inconsciemment qu'elle ne pourra pas s'intégrer dans une troupe fondée sur le principe communautaire et qui est soumise à l'autorité du metteur en scène.

L'émergence de nouvelles approches pour aborder un nouveau répertoire

A la fin des années 1910, lorsque Komissarjevskaja meurt et que Duse interrompt son activité théâtrale, le metteur en scène s'est imposé dans de nombreux pays d'Europe comme le chef d'orchestre du spectacle. Le jeu brillant d'une ou deux vedettes – organisant leur théâtre en fonction d'un répertoire qui les touchent et les met en valeur, négligeant la qualité des partenaires, la notion de troupe et d'ensemble – ne suffit plus à la gloire d'un théâtre. L'échec de *La Mouette* au Théâtre Alexandrinski et sur nombre de scènes russes provinciales avait prouvé depuis les années 1890 qu'on ne pouvait jouer Tchekhov sans mise en scène²⁷.

Mais le théâtre de metteur en scène, au moment de son émergence, est souvent fort critiqué pour ses tendances à l'instrumentalisation, la marionnettisation des comédiens²⁸. L'évolution de la position de Stanislavski est à cet égard très révélatrice. Après avoir orchestré les spectacles à partir d'un cahier de régie où il invente les jeux de scène et les déplacements à la place des acteurs, il est insatisfait de la place passive qu'il leur accorde et cherche à développer leur initiative créatrice. S'il s'intéresse à Duse, comme à Chaliapine, Salvini ou Rossi, c'est qu'il cherche une grammaire du jeu, des règles que ces acteurs géniaux ont intégrées naturellement. Stanislavski pense que ce qui est inné chez eux peut être acquis par d'autres, grâce à une formation selon un système: l'étude des processus du jeu et l'acquisition progressive d'une technique sûre permettront d'exprimer par le corps ce que ressent leur âme²⁹. Stanislavski est frappé par autre chose dans le jeu de ces grands acteurs:



l'art de se répéter sans se pétrifier ou se mécaniser. En restant juste. En trouvant de manière intuitive l'état créateur et les lois de base de la création. Il apprécie encore leur discipline, leur rigueur, leurs doutes et leur travail quotidien, d'arrache-pied.

Si Duse est une grande admiratrice du Théâtre d'Art (elle écrit à Stanislavski en 1908: «J'ai retrouvé chez Vous *Vérité et Poésie*, ces deux sources profondes pour notre âme d'art, et d'artiste») ³⁰, Komissarjevskaja elle aussi est attirée par ce théâtre novateur qui fait figure de phare depuis la fin du XIX^e siècle. Stanislavski (avec lequel elle a collaboré et joué à la Société d'Art et de littérature) ³¹ et surtout Nemirovitch-Dantchenko ³² examinent sérieusement sa candidature en 1902. Non seulement parce qu'elle remplacerait Andreeva qui vient de partir avec Gorki, ou Knipper-Tchekhova qui est souffrante, mais parce qu'elle pourrait jouer le nouveau drame introduit par Ibsen, Maeterlinck ou Tchekhov. En ouvrant son propre théâtre à Pétersbourg, l'actrice va concurrencer le Théâtre d'Art dans sa quête de nouveaux auteurs, au point de créer un conflit lors de la mise en scène, en 1907, de *La Vie de l'Homme* d'Andreev, montée quasiment en même temps par Stanislavski à Moscou.

Lorsque Meyerhold est licencié par l'actrice en 1907, les directeurs artistiques du Théâtre d'Art resteront convaincus de sa mauvaise influence sur le jeu de Komissarjevskaja. Stanislavski critique durement cette collaboration. Comme beaucoup d'autres spectateurs, il apprécia l'actrice dans le rôle de Sœur Béatrice (dans la pièce éponyme de Maeterlinck), et déplorera qu'elle ait perdu la capacité de vivre sur scène dans tous les autres spectacles où Meyerhold l'a dirigée. Stanislavski ne critique pas les méthodes autoritaires de mise en scène utilisées pour intégrer les acteurs dans une composition picturale ou sculpturale où seules comptent leur voix et leur plasticité. Sans doute considère-t-il ce dirigisme comme inévitable dans le cadre de recherches, d'expérimentation. Mais il s'en prend à l'orientation esthétique de son collègue: «Je suis sûr que toute abstraction, stylisation, impressionnisme peuvent être atteints par un réalisme affiné et approfondi. Toute autre voie est erronée et morte. Meyerhold l'a prouvé» ³³.

Pourtant, Meyerhold a très vite et très bien senti que le répertoire symboliste était à même d'exprimer l'air du temps, la déception, les désillusions socio-politiques, le désarroi des intellectuels après l'échec de la révolution de 1905. L'art devient un refuge, le symbolisme promet des clés universelles, la découverte de secrets. Tournant le dos au réalisme positiviste, au rationalisme qui accompagne le progrès industriel et scientifique, beaucoup d'artistes, notamment des poètes comme Remizov, croient en l'intuition mystique ³⁴ pour s'élever au-dessus de la vulgarité du quotidien. Le théâtre ne doit pas reproduire ou refléter les misères de l'homme. Il est un lieu de culte religieux où l'on trouvera, peut-être, la rédemption. Komissarjevskaja comme Duse sont attirées par le mysticisme, et croient à leur mission devant Dieu ³⁵ en cherchant à atteindre une sorte d'état de grâce en tant qu'élues.

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer l'attrance de Duse pour les textes poétiques de D'Annunzio et l'implication de Komissarjevskaja dans les pièces de Maeterlinck, Solougoub ou Przybyszewski ³⁶. Meyerhold a sans doute été attiré par les qualités de voix de Komissarjevskaja – qui en font l'interprète idéale du théâtre de la convention en train de naître –, mais aussi par son credo. Pour elle, les mots n'ont pas d'importance, tout le secret est dans la force de l'âme et le charme de la voix qu'elle sait moduler. Son jeu dans les mises en scène de Meyerhold est surtout vocal, comme en témoigne, dans le rôle de Sœur Béatrice, sa façon de faire précéder la mort de son personnage par un gémissement composé selon différentes hauteurs de ton. C'est une mort non pas théâtralement pathologique, mais artificiellement théâtrale: la figure remplace l'être vivant, la plastique se substitue aux humeurs ³⁷.

Dans le théâtre pictural conçu par Meyerhold pour le répertoire symboliste, la plastique est organisée selon un dessin correspondant à la tension émotionnelle. La plasticité reprend à son compte la fonction du discours. Les mots ne sont que des ornements sur le canevas du mouvement, ils sont froidement scandés et émis par des corps immobiles. L'interprète n'est pas un personnage mais une voix, dont la beauté expressive du ton est l'objet de toutes les attentions ³⁸. Mais si dans *Sœur Béatrice*, la musicalité innée de Komissarjevskaja s'inscrit dans la partition scénique de Meyerhold, dans *Pelléas et Mélisande*, sa belle voix va être comparée par certains critiques à un piaillage d'oiseau... En effet, dans ce dernier spectacle, les acteurs statiques dans un décor et des costumes très sophistiqués ressemblent à des poupées parlantes. Meyerhold obtient de Komissarjevskaja une certaine stabilité dans les mouvements plastiques (même si elle a du mal à suivre un canevas imposé) mais pas dans les rythmes vocaux et les intonations ³⁹. Le symbolisme dans son concret scénique de lignes

et de formes – réduction de l'espace à deux dimensions, expressivité sculpturale, diction chantante – reste inaccessible à Komissarjevskaja. Elle ne réussit pas à se couler dans le projet scénique du metteur en scène et comprend vite que ces expériences où elle apparaît maladroitement, artificielle et maniérée, risquent de la couper de son public⁴⁰. Meyerhold a créé une atmosphère où elle étouffe. Elle va s'en dégager et lui écrit le 9 novembre 1907. «Ce que vous cherchez, vous, moi, je ne le cherche pas». Elle précise: «J'ai vu que dans ce théâtre nous, les acteurs, n'avons rien à faire»⁴¹.

Conclusions

Nombreux sont ceux qui ont regretté que Meyerhold ait sacrifié le talent de Komissarjevskaja à des «prétentions décoratives»⁴². Actrice émotionnelle, spirituelle, elle est réduite à prendre des poses, à faire des effets de costumes dans des spectacles où Meyerhold transforme en bas-reliefs et sculptures tous les personnages. Pourtant, comme le dira Sologoub, il y a des échecs qui sont plus purs et glorieux que de brillantes victoires⁴³: Komissarjevskaja rompt avec la routine (le système des emplois, les pièces faciles, à but divertissant), elle introduit des accents sociaux dans un répertoire qui fait écho à une actualité brûlante, elle noue d'autres liens avec l'auditoire. En quelques années d'activités et de recherches, elle stimule d'autres attentes.

Mais, au XX^e siècle, un théâtre servant la gloire d'une vedette ne peut être nouveau⁴⁴. La force centrale du spectacle moderne n'est plus la star mais l'acteur intégré à une composition scénique et/ou à ensemble de partenaires. Meyerhold a échoué dans ses expérimentations symbolistes parce que les acteurs, de provenance hétéroclite, n'étaient pas préparés à jouer selon de nouvelles règles. Cette expérience a prouvé les insuffisances de l'action conjuguée des metteurs en scène et des décorateurs pour régénérer le travail théâtral. Il faut former l'acteur sur de tout autres bases, dans une école⁴⁵ comme l'a fait le Théâtre d'Art dès 1901 et comme va le faire Meyerhold dans ses studios.

C'est aussi la conclusion à laquelle est arrivée Komissarjevskaja en 1910. Mais ses rêves pédagogiques sont bien éloignés des entraînements pratiques. Comme Duse (qui elle ne croit pas aux vertus de l'apprentissage du jeu), Komissarjevskaja reste convaincue que le renouvellement du théâtre se fera d'instinct et non par la raison⁴⁶. Elle imagine une université scénique où l'acteur ne serait pas formé à une technique mais serait repéré pour son flair et son sens de l'harmonie et de la beauté.... D'une université qui ressemblerait à un temple, aux vitraux colorés, au silence propre au recueillement.

«Ce sera un lieu où de jeunes âmes apprendront à comprendre et à aimer ce qui est vraiment beau et à approcher de Dieu. C'est Dieu qui le veut. C'est la mission de ma vie»⁴⁷.

Cet idéal reste bien éloigné des aspirations concrètes des novateurs de la fin des années 1910. Au vitalisme qui sous-tend l'élan créateur des deux actrices: «Créer avec joie», «Vivre passionnément et ne pas sentir la douleur», s'opposeront dix ans plus tard le rationalisme des avant-gardes et les prouesses acrobatiques de la biomécanique.

Notes

1 Evgenij Vachtangov, t.1. *Dokumenty i svidetel'stva*, pod red. Ivanova, «Indrik», Moskva 2011, p. 428. Ivan Moskvine était un acteur fameux de la troupe du Théâtre d'Art.

2 Cette citation est empruntée par D'Annunzio à une poétesse de la Renaissance, Gaspara Stampa. Voir V.E. *Mejerchol'd, Nasledie* 3, pod red. O. Fel'dmana, Novoe izdatel'stvo, Moskva 2010, p. 95.

3 Venue en tournée en Russie en 1891, 1892 et 1908.

4 On mentionnera Larissa dans *Sans dot* d'Ostrovski, Nina dans *La Mouette* de Tchekhov, Hedda Gabler, et Nora d'Ibsen. Iouri Beliaev en 1900 qualifie Komissarjevskaja de «Duse russe». Lorsque Evguéni Karpov lui propose de monter Nora à l'Alexandrinski, Komissarjevskaja s'exclame: «Que dites-vous? Est-ce possible? Ce rôle, il y a peu, Duse l'a joué à Saint-Petersbourg et Savina l'a donné à son bénéfice. Non, non, en aucun cas je ne monterai Nora [...].» Cité dans Vera Fedorovna Komissarjevskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1964, p. 221.

5 Souvenir d'A. Blok, 11 février 1910, Ivi, p. 295.

6 En 1898. Il s'agit du livre de I. Zabrežnev, *Vpečatlenija*, Sankt Petersburg 1898. Le second, de Jurij Beljaev, paraît l'année suivante. Voir Ju. Rybakova, *Komissarjevskaja*, Iskusstvo, Leningrad 1971.

7 *Sbornik pamjati V.F. Komissarjevskoj*, iz. Pervodivnyj teatr P. Gajdeburova i N. Skarskoj, Sankt Petersburg 1911, kn. 1, p. 90 et suiv.

8 L. Gurevič, «Na putjach obnovlenija teatra», in *Sbornik pamjati V.F. Komissarjevskoj*, cit., p. 177.

9 Selon Gourevitch, (cit., p. 178), Komissarjevskaja n'a pas assez d'imagination pour se transporter dans un pays, une époque et saisir le style d'une existence qui lui est étrangère.

10 Duse, qui voit Sarah en tournée en Italie, veut s'émanciper de ce type de jeu cabotin. Elle se mesurera à elle à Paris en 1897 et montrera sa force d'attraction avec de petits moyens: elle n'a pas une voix d'actrice mais parle comme un être humain.

11 Cité dans Vera Fedorovna Komissarjevskaja,

Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy, cit., pp. 248-249 (première publication dans le recueil paru pour le 20^e anniversaire de la mort de Komissarjevskaja en 1931).

12 Ivi, p. 227.

13 K. Stanislavskij, Lettre à K. Alekseeva, 11 novembre 1923, in I. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo*, t. 3, «M.H.T.», Moskva 2003, p. 305.

14 K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v 9-ti tomach*, t.6, Iskusstvo, Moskva 1994, p. 488.

15 A. Gornfel'd, «Duze, Vagner, Stanislavskij», in *Teatr. Kniga o novom teatre*, sb. Statej, Šipovnik, Sankt Peterburg 1908, p. 70.

16 K. Stanislavskij, septembre 1913, in I. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo*, cit., t. 2, 2003, p. 399.

17 V. Černjavskij, «Pamjati Very Fedorovny», in *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*, cit., p. 93.

18 Dans un accès de colère, Duse déchira le décor de Craig pour *Rosmersholm*.

19 De Potapenko, Sudermann, Boborykine, Dumas fils, Naïdionov, Tchirikov, par exemple.

20 Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 225.

21 F. Komissarževskij, «O Vere Fedorovne i ee poezdke v Ameriku», in V.F. Komissarževskaja. *Al'bom solnca Rossii*, sd. Sl, [1911], pp. 13-18.

22 Alexandra Kollontai, citée dans Vera Fedorovna Komissarževskaja, cit., p. 251.

23 Komissarjevskaja en 1904 ouvre un théâtre dramatique du Passage (direction artistique de Popov, Tikhomirov, Bravitch). En 1906-1907, elle fonde un nouveau théâtre rue des Officiers. Elle accueille les pièces engagées de Gorki: *Les Estivants* (refusés au Théâtre d'Art) et *Les Enfants du soleil*; elle joue Tchekhov: Nina dans *La Mouette*, Sonia dans *Oncle Vania*; elle accueille les symbolistes russes: Andreev, Sologoub. Elle monte des auteurs occidentaux: Ibsen, Hauptmann, Heijermans, Schnitzler, Maeterlinck. Après le départ de Meyerhold, elle le monte D'Annunzio.

24 Pour elle, comme pour La Duse, l'artiste est un magicien capable de s'immerger dans les profondeurs spirituelles. L'art est au-dessus du quotidien, il exige des sacrifices. Lettre à V. Teliakovski depuis San Remo autour du 8 août 1902, in Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 119.

25 Comme le Théâtre Maly de Souvorine à Pétersbourg.

26 Lettre à K. Stanislavskij, le 26 juin 1902, in Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., pp.116-117. Il lui faut satisfaire «son moi artistique».

27 K. Rudnickij, *Russkoe režisserskoe iskusstvo, 1898-1907*, Iskusstvo, Moskva 1989, p. 301.

28 Mais Craig, qui détestait l'émotivité des acteurs, estimait que si tous les acteurs ressemblaient à Ermolova ou à La Duse, on n'aurait pas besoin de marion-

nettes, parce que ces acteurs non théâtraux jouent avec simplicité, sans affect ni pathos, avec une économie de moyens qui leur permet d'être au service de l'œuvre. C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1999, p. 416.

29 Ivi, pp. 375-376.

30 En français, lettre de Duse à Stanislavski, du 16 février 1908. Stanislavski 2239. Citée dans I. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo*, cit., p. 109.

31 Stanislavski a joué avec Komissarjevskaja à La Société d'Art et de Littérature en 1890: elle remplaçait une actrice malade dans *Les Lettres brûlantes* de Gneditch. L'année suivante elle joue Betsy dans *Les Fruits de l'instruction*, pièce de L. Tolstoï montée par Stanislavski. Plus tard, en 1902, elle demandera à Stanislavski ce qu'il pense du choix de Meyerhold comme metteur en scène dans le théâtre qu'elle veut fonder.

32 Nemirovitch-Dantchenko écrit à Komissarjevskaja en 1903 pour l'inciter à rejoindre le Théâtre d'Art. Il souligne le rôle unique de ce théâtre en Russie et dans le monde pour sa quête de vérité artistique. Il ajoute qu'il est faux de dire que les metteurs en scène tuent la personnalité des acteurs et bafouent leur talent. V. Nemirovič-Dančenko, Lettre vers le 6 avril 1903, in *Tvorčeskoe nasledie*, t.1, «MHT», Moskva 2003, pp. 466-468.

33 Stanislavski en 1908, cité par O. Radiščeva, *Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko. Istorija teatral'nyh otnošenij, 1909-1917*, t. 2, Artist. Režisser. Teatr, Moskva 1999, p. 42. Voir aussi sa condamnation de Meyerhold le 6 oct. 1907, in I. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo*, t. 2, cit., pp. 84-85.

34 A. Remizov, 1904, cité par O. Feld'man, «Predislovie», in Mejerchol'd. *Nasledie 2*, Novoe izdatel'stvo, Moskva 2006, p. 18 et p. 313.

35 Lettre de Komissarjevskaja à O. F. Komissarjevskaja, fin 1909-début 1910, in Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 177. Voir aussi Eva Le Gallienne, *The Mystic in the Theatre: Eleonora Duse*, The Bodley Head Ltd, London 1966.

36 A. Zonov, «Letopis' Teatra na Oficerskoj», in Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., pp. 59-85.

37 V. Verigina, *Vospominanija*, Iskusstvo, Leningrad 1974, p. 93.

38 G. Titova, *Mejerchol'd i Komissarževskaja. Modern na puti k uslovnomu teatru*, Sankt Petersburggati, Sankt Peterburg 2006, pp.138-140.

39 A la différence des musiciens, les acteurs n'avaient pas de partition graphique et vocale. Meyerhold, après cette expérience, va travailler avec Gnèssine qui fonde la théorie de la lecture musicale du drame («napevnoe čtenie»).


40 Pour les jeunes artistes réunis par Meyerhold, elle restera une diva liée à l'ancienne culture.

41 A. Zonov, «Letopis' Teatra na Oficerskoj», in Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., pp. 71 et 73. André Bely témoignera: «L'ensemble scénique de Stanislavski a mis l'individualité au second plan, permettant à l'artiste de se manifester dans des limites modestes. La méthode du théâtre de Komissarjevskaja, la stylisation, écarte complètement la touche personnelle de l'artiste.» Cité dans *Moris Meterlink v Rossii Serebrjanogo Veka*, sost. Lindstrem, Rudnimo, Moskva 2001, p. 259.

42 A. Kougel, cité par Zonov, cit., p. 61.

43 *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*, cit., p. 2.

44 K. Rudnickij, *Russkoe režisserskoe iskusstvo, 1898-1907*, cit., p. 301.



45 A. Zonov, «Letopis' Teatra na Oficerskoj», in *Vera Fedorovna Komissarževskaja, Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 83 et «Vera Fedorovna o svoem obrečenii», *ivi*, p. 119.

46 L. Gurevič, «Na putjach obnovlenija teatra», in *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*, cit., p. 171.

47 «Vera Fedorovna o svoem obrečenii», in *Vera Fedorovna Komissarževskaja, Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 119.

Голос примадонны: Вера Комиссаржевская и Элеонора Дузе в русских ушах

Oksana Bulgakowa

Французские романтики наделили голос силой магической и амбивалентной, связав его не столько с душой, сколько с телом и страстью, с губительной иллюзией и сексуальной неопределенностью. Природа иллюзии при этом менялась – в отличие от возвращающихся сюжетных мотивов. Они следовали традициям античности, окружившей голос мифами соблазна и смертельной опасности, и – влиянию барочной оперы восемнадцатого века. Странное очарование от голоса кастрата, которое эта опера породила (мужское тело, наделенное высоким – женским? ангельским? птичьим? – голосом), пережило свои метаморфозы в романах девятнадцатого века, которые перерабатывали головокружительное раздвоение зрительного и акустического впечатления. Пение в романах демонстрировало магическую власть голоса, но магия оперных певцов и певиц была основана на обратимости природного и искусственного, живого и мертвого, на травестии женского и мужского. Литературная фантазия девятнадцатого века сформировала психоаналитические, семиотические и постструктуралистские теории двадцатого века. Для Ролана Барта эротическая плоть голоса – его наиболее важный аспект, и для ее описания он ввел свой термин «зерно голоса» (*la graine de la voix*)¹.

Под влиянием Гофмана русские писа-

тели создали готические страшилки про визуальные удвоения, которые могут вести независимое существование, как *Портрет* Гоголя или *Сильфида* Владимира Одоевского, но звуковые фантомы не поселились в русском воображении. Связано ли это только с тем, что в русском фольклоре русалка – отвратительное, а не соблазнительное существо, лишенное голоса? Или с тем, что Россия не знала барочной оперы и национальный театр и опера формировались здесь, как и публичная сфера (открытые суды, парламент, чтения писателей) во второй половине девятнадцатого века? Устная культура жива здесь и во второй половине двадцатого века², но Россия кажется глухой на оба уха. Голос не превращается в сюжет, не становится метафорическим нарративом. В прозе Тургенева, Гончарова и Толстого, в эссеистике Одоевского мы можем найти отголоски античных или романтических мотивов, но русские литераторы заняты в основном внутренними голосами. Достоевский проявляет поразительно тонкий слух в расшифровке внутренних монологов и разговоров мертвых под землей, но это «звуки глухие, как будто рты закрыты подушками», так описывает герой *Бобка* свои слуховые впечатления³. Меняющаяся ситуация столкновения природного и электрического голоса на рубеже двадцатого века не замечена, не «услышана». Уши современников сохраняют память о голосовом своеобразии русских политиков, профессоров и литераторов, но избирательность слуха мемуаристов останавливает внимание на парадоксальных случаях – политиках без риторической подготовки, театральных экспериментах с подавлением профессионального красивого голоса, поэтах, сознательно работающих с «белым» голосом, немотой и молчанием. Русская литература, опера и русская оперная критика утверждают национальный голос как природный, не нуждающийся в искусстве владения. И в двадцатом веке

Россия не могла отказаться от идеи аутентичности, игнорируя электрического двойника голоса. Радикальное отрицание искусного профессионального голоса (как ненатурального, механического или неискреннего) стало навязчивой темой – топосом – русской культуры и литературы, беллетристической и мемуарной. Подчеркивание органичности и естественности, определяющее понимание «русского» (мифической темной славянской души, развитой в нетронутым цивилизацией царстве природы) распространилось и на русский голос, и этот иррациональный топос усиленно поддерживался литературой, театром, радио и кино. Понимание этой особенности русского фантома о голоса важно для исследования восприятия голосов Веры Комиссаржевской и Элеоноры Дузе.

Любопытно, что параллельно установлению этого топоса в начале двадцатого века сбиваются голосовые маски, которыми должен был обладать представитель того или иного амплуа. Так, «первый герой» должен был быть не только выше среднего роста, иметь длинные ноги, узкое лицо, средний объем головы, длинную круглую шею, широкие плечи, среднюю ширину талии и бедер, большие продолговатые глаза, предпочтительно светлые, выразительные кисти рук, но и «*баритон, тяготеющий к басу, и большую силу голосового звука*»⁴. На это отзывается диалог Счастливицева и Несчастливицева из *Леса* (1871) Александра Островского:

Несчастливец. Ты тогда любовников играл; что же ты, братец, после делал?

Счастливец. После я в комики перешел-с. Да уж очень много их развелось; образованные одолели: из чиновников, из офицеров, из университетов – все на сцену лезут.

...

Несчастливец. Оттого, что просто; паясничать-то хитрость не велика. А попробуй-ка в трагики! Вот и нет никого. [...] Канитель, братец. А как пьесы ставят, хоть бы и в столицах-то. Я сам видел: любовник тенор, резонер тенор и комик тенор; (басом) основания-то в пьесе и нет. (2 действие, второе явление).

Это восприятие подтверждает и директор императорских театров Владимир Аркадьевич Теляковский, записавший 16 апреля 1900 г. в дневнике: «Присутствовал в Малом театре на представлении *Таланты и Поклонники*; у Садовского голос привык к комическим ролям и настоящий драматический тон не выходит»⁵. Нет баса, нет трагедии. Этому вторит рассказ Торцова-Станиславского, цитирующего выдающего актера Томмазо

Сальвини, ответившего на вопрос, что нужно для того, чтобы быть трагиком: «Нужно иметь голос, голос и голос!»⁶.

Голосовые маски существуют для всех ролей, но на переломе веков они уже воспринимаются как стереотипы. Инженю связывалась у Чехова с определенным голосом, и он писал 2 ноября 1903 г. Немировичу-Данченко: «Аню может играть кто угодно, хотя бы совсем неизвестная актриса, лишь бы [...] говорила бы молодым, звонким голосом»⁷. Николай Монахов вспоминает в *Повести о жизни* об обаятельном красавце Михаиле Вавиче:

Он по амплуа был любовником только потому, что у него была прекрасная внешность. Но его голос очень мало гармонировал с его амплуа. У него был замечательный бас, который он загубил отсутствием работы над собой как певцом. У него осталось только четыре или пять нот, но таких красивых, бархатных, что ему многое за них прощалось⁸.

И Станиславский, несмотря на цитаты Сальвини, замечает: «Скажи актеру – “сильный Гамлет” – и грудь выпячивается сама собой, и голос такой крепкий [...]»⁹.

Еще в 1922 году в брошюре *Амплуа актеров*, выпущенной Иваном Аксеновым, Валерием Бебутовым и Мейерхольдом, эти стереотипы были записаны в таблицу: герой (Макбет, Брут) должен обладать «голосом большой силы, диапазона и богатства тембров. Медиум баритона с тяготением к басу», влюбленный тенором, фат- фальцетом, героиня (леди Макбет) контральто, влюбленная и инженерю сопрано.

Изменение стереотипов и обновление голосов театральных амплуа было связано с новыми гендерными представлениями. Так Николай Эфрос пишет о Марии Николаевне Ермоловой:

Всех поразил и был совершенно неожиданностию в начинающей *ingenti* голос – низкий, густой, почти баритонально-го тембра и большой силы, с мощными, из



грудь идущими и отдающимися в сердце нотами. Впечатление, произведенное этим голосом, было до того сильное, главное – неожиданное, что зрительный зал, за минуту еще совершенно равнодушный к дебютантке, пожалуй, даже настроенный против нее, на первые же прерывистые слова глубоко взволнованной, встревоженной Эмилии Галотти ответил громом дружных рукоплесканий. Это было что-то до того необычайное, рассказывал мне один из присутствовавших в театре, до того неожиданное в начинающей худенькой актрисе, что публика невольно заплодировала, едва Ермолова произнесла первую фразу. [...] Жесты вначале были правдивы, но угловаты; мимика – выразительна, но однообразна; голос – могуч, с трогаящими нотами, совсем не гибок, даже несколько груб; *интонации – искренни, но монотонны.* [...] Она борется с голосом, умеряет его силу, развивает мягкость, добивается благородства тона и разнообразия интонаций. [...] Ермолова чарует подчас музыкою речи, лирические излияния удаются уже не хуже бурных протестов и напряженной страстной речи¹⁰.

Тот же разрыв между тоненькой хрупкой фигурой девочки-подростка и неожиданным низким, грудным голосом, который выдает совсем не девичью жизнь страстей, был связан с образом Веры Комиссаржевской.

О, этот голос Комиссаржевской, странно тревожащий, берущий в плен, ее непередаваемый голос, о котором сложено столько легенд в воспоминаниях ее современников. В его контральтовом тембре таилось невыразимое очарование. Самые этого голоса были полны волнующего смысла, как будто душа артистки вела свой разговор со зрителями, минуя содержание сказанных слов. Николай Евреинов вспоминает, что самые простые бытовые слова в жизни, за чайным столом, произнесенные этим ее грудным голосом, звучали как музыка, поражали собеседника странной значительностью,

записывает Борис Алперс¹¹. Более строгий критик Сергей Волконский отмечал, однако, что у Комиссаржевской, дочери оперного певца и известного педагога,

был прелестный голос, очень разнообразный, но она, очевидно, своего голоса сама

не знала, хорошо помню, что в начале всякой роли первое впечатление, когда она открывала рот, было неприятное – фальшивая нота; и только когда роль понемногу согревала ее, находила она понемногу и соответствующий голос. Техническая слабость голоса часто сказывалась и мешала: не было низов, не хватало густоты, а все это могло быть, но наши актеры техникой пренебрегают» и целые сцены «ведутся на одном регистре голоса¹².

Воспоминания актрисы Вери Веригиной были иные:

Вера Федоровна обладала громадным голосовым диапазоном: она легко переходила от нижнего регистра к самым высоким нотам, нисколько не нарушая красоты звука. Во втором действии *Норы* она произносила монолог на низких нотах, считая часы, оставшиеся до того момента, когда Торвальд узнает ее тайну. Ее волнение передавалось в зрительный зал, все замерли в напряженном ожидании. Вдруг Торвальд позвал ее, и она ответила на звенящих высоких нотах: «Здесь, милый, здесь твой жаворонок!»¹³.

Собственно, Веригина подтверждает слом голосовой маски, указывая на то, что Комиссаржевская пользовалась в роли Норы двумя голосами: ожидаемым ее мужем стереотипным высоким голосом невинности и низким голосом страстной женщины, которым она не рискует говорить в обществе. О той же смене голосового амплуа и стереотипа женственности пишет Татьяна Щепкина-Куперник, наблюдающая, что раньше розовые актрисы «щебетали» – «папочка, я его люблю».

И вдруг вместо этих розовых щебечущих кошечек появилась беспокойная женская фигура, не кругленькая и не розовая, и послышался нервный резковатый, совсем не щебечущий голос. Вместо подпрыгивающих милых куколок сверкнула змеиная грация и поразила глаз парижская манера одеваться¹⁴.

Так Щепкина-Куперник описывает новую «русалочью красавицу» Лидию Яворскую с непривычным голосом: «Ее больным местом был голос – негибкий, со странной хрипотой, напряженный, когда его слышали в первый раз. Он обыкновенно производил неприятное впечатление, но постепенно забывался. Какой-то большой шарм был в ней, заставлявший большинство прощать ей этот голос»¹⁵. Слом голосовых масок замечен и услышан на примере новых типов. Щепкина-Куперник поражена звучанием голоса Ростана в салоне французских гомосексуалистов: «Голос у него был на редкость для мужчины гармоничный, тихий и какой-то вкрадчивый»¹⁶. Для нее был нео-

бычен не только вид Максима Горького в одежде мастерового, «будто пришел водопроводчик или слесарь что-нибудь починить», но и его голос водопроводчика: слишком низкий, слишком громкий¹⁷. В начале века Александр Амфитеатров писал об итальянском трагике ди Грассо, что у него до сильных патетических сцен был «некрасивый, хриплый разговорный голос», в котором слышалась «сумрачная тупость и первобытная грубость диких типов, которым он посвятил свое демократическое творчество» и эта привычка стала его второю натурою¹⁸.

В тот момент, когда ощутимые перемены в вокальной культуре связаны со сломом амплуа, гендерных и социальных стереотипов (пропадает бас трагика, инженю получает низкий или резкий немелодичный голос, а писатель басит на низах как рабочий), самого радикального слома требует от голоса драматургия. Новые пьесы культивируют распад между словом, звуком, интонацией, смыслом и обращаются к «непредсказуемому движению совпадений и несовпадений» между ними и – к долгим паузам. Станиславский и Немирович-Данченко обладают чуткими ушами и разрабатывают эту эстетику в натуралистическом театре – в поисках индивидуального и социального голоса.

Меж тем драма меняется. Дыхание и пауза замещают текст. И раньше Давыдов держал паузы по несколько минут, а Мамонт Дальский лепил фигуры на медленных темпах речи. Но если в старом театре пауза была каденцией, в театре модерна она разрывала текст и определяла сцену. Молчание водворяется на сцене символистского театра у Метерлинка и Блока, параллельно появлению нового немого искусства – кино и растущей популярности балета и танца. В прозе происходит редукция протагониста к (внутреннему) голосу, потоку сознания. Новая драматургия бросает вызов натуралистической эстетике, в которой пауза была мотивирована заиканием, срывом или потерей голоса. Молчание становится наиболее экспрессивным выражением голоса. Мейерхольд ищет голоса для марионеток, который лишен большого диапазона, громкости и мелодики.

МХТ переносит приемы, найденные для драматургии Чехова, на пьесы Тургенева, Метерлинка и Гауптмана. С 1909 года Станиславский работает над *Месяцем в деревне*, пьесой, которую ощущает как старую, не сценичную, скучную. Однако он читает ее через опыт постановки Чехова. Он ищет

и вводит значки, иероглифы, наподобие нотных знаков, чтобы записывать свою систему сценических партий для голосовой мелодической тембровой и ритмической партитуры и замечает, что актеры закрепляют внешний жестовой рисунок роли легко в мышечной памяти, но интонационный, мелодический рисунок «внутренней мелодии» забывается ими тут же¹⁹. Именно для этой пьесы Книппер-Чехова долго не могла найти нужной интонации²⁰. Сильные аффекты (страсть, ревность, стыд, унижение) были закованы в корсет прерывающегося паузами текста с оборванными предложениями, в которых Наталья Петровна ничего не могла выговорить. Найденный за репетиционным столом интонационный шепот не выдерживал испытания на сцене.

МХТ был не одинок в этих поисках. Волконский замечает, что актеру Макса Рейнхардта Альберту Бассерману не удался Гамлет, и не только потому, что Бассерман говорил на немецком не чисто, с еврейским акцентом и какой-то деловой сухостью. По мнению Волконского, он не мог нести неослабное напряжение, заложенное в роли, и не был способен на голос, который раздается как бы из отверстой могилы. Но ему «удавались все мимоходные проходные сцены – все сдержанное было настолько сильно, насколько все разнузданное выходило слабо. Зато в беззвучности у него открывались бездны»²¹.

С этой беззвучностью экспериментировал и Станиславский в 1905 г., пригласив Мейерхольда работать вместе с ним над новой драматургией Метерлинка. Но, несмотря на долгий репетиционный период, отданный *Смерти Тентажиля* в студии на Поварской, Станиславский не решился выпустить спектакль, построенный на молчании. И Мейерхольду понадобилось несколько лет, чтобы решиться на подобный радикальный шаг. В 1908 году в своей книге *О театре* Мейерхольд ищет способов очищения голоса от всех натуралистических маркировок, над которы-

ми работала труппа МХТ. Ему нужно превратить человеческий голос в голос механической марионетки, протагониста новой драмы модерна. Не машины имитируют человеческий голос, а актеры пытаются найти голос говорящего автомата, и эти фантазии не совпадают с магическим очарованием поющей машины Олимпии. Мейерхольду

1) необходима *холодная чеканка слов*, совершенно освобожденная от вибрирования (*tremolo*) и плачущих актерских голосов. Полное отсутствие напряженности и мрачного тона. 2) ...[С]лова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве. В слове нет расплывчатости, нет в слове концов, как у читающего декадентские стихи²².

В первой картине блоковского *Балаганчика*, поставленного Мейерхольдом в театре Веры Комиссаржевской в 1906 году, мистики – механические куклы – произносили реплики ровным, монотонным, бесстрастным голосом. Голос Арлекина должен был найти выражение в крике без слова, а голос Пьеро – исчезнуть в шепоте.

Эта монотонная, белая, пустая, невыразительная интонация продолжится эксцентрическим – механическим – выбросом слов Ильинского в *Великодушном Рогоносце* в 1921 году или заменой реплик жестом в период экспериментов с предыгрой в 1925-м²³. Мейерхольд заставил своих актеров замолчать в серии пантомимных спектаклей времен Студии на Бородинской (1913-14 гг.). Неудивительно, что год спустя он поставил свой единственный фильм как режиссер – немой фильм *Портрет Дориана Грея* (1915). Он экспериментировал с молчанием, которое можно объяснить и из изменившегося звукового ландшафта модерна, принесшего новые громкие, механические звуки: они сделали тишину выразительной стихией.

Молчание и механические ритмы у Мейерхольда, который начинает в это время ставить оперы, и затухание го-

лоса во МХТе существуют не только в акустическом ландшафте гремящего модерна, но и на фоне пения иностранных театральных знаменитостей, чье исполнение воспринималось в первую очередь как феномен звучания. Гастролеры – Сара Бернар, Мунэ-Сюлли, Томмазо Сальвини, Элеонора Дузе, Людвиг Барнай, Эрнст фон Поссарт, Адель Зандрок, Джованни ди Грассо, Александр Моисси – выступали в классической и романтической драматургии на своем языке и были восприняты скорее как певцы (несмотря на то, что образованная публика знала языки). Текст исчезал в голосовом исполнении, и трагики действительно пели.

Поссарт [...] раскатывал Брутовы монологи по всей гамме своего великолепного голоса. [...] Однажды, – кажется, после *Гамлета*, – я дерзнул спросить этого художника: Herr Direktor, зачем вы иногда оставляете обыкновенную роль человеческую и начинаете петь, словно произносите оперные речитативы?

Поссарт был в духе и возразил мне с кротостью: Разве это некрасиво?

Нет, пожалуй, красиво, только уж очень неестественно.

А он засмеялся и говорит:

Друг мой! Я декламирую так, когда не совсем понимаю, что произношу [...] Если не можешь хорошо передать публике тайну фразы, пусть бедная публика, за свои деньги, слышит хоть красивый звук!²⁴

Этот красивый звук ценила русская публика у гастролеров-иностранцев, наслаждаясь их монологами как вставной арией.

Сара Бернар приезжала в Россию в 1908 году, и в *Федре* ее голос с «золотыми верхами» восхитил театралов силой и гибкостью, но больше всего поразила мелодия стиха: «Я ждала обычного подпевания, как это принято у западных и у наших актеров романтической школы, обычных повышений и понижений голоса, ударений и остановок, но ничего мало-мальски похожего на общепринятое не было в декламации Бернар. Она почти пела монологи Федры, уловив особую, скрытую мелодию стихов. Ее скорбь, ее отчаяние выражались мелодическим стоном, и это ее пение хотелось слушать без конца»²⁵. Амфитеатров сравнивает Сару Бернар с Ермоловой:

Талант последней, как материал, неизмеримо больше и симпатичнее дарования французской актрисы. Но у Сарры Бернар в запасе пятьдесят поз, пятьдесят жестов, пятьдесят интонаций, у Ермоловой же, дай Бог, чтобы набралось по пяти. В результате – у первой неистощимое богатство эффектнейших сценических комбинаций, у второй – неизбежные старые погудки²⁶.

Пение Бернар контрастировало с тишиной и паузами Элеоноры Дузе, которая «быстро бросала слова – как будто кто-то сыпал бисер на металлический поднос, и часть его падала на пол, издавая более глухой и слабый звук». В *Даме с камелиями* эти паузы и «ее молчаливая игра, быть может, превосходила все остальное», по наблюдению актрисы Веригиной²⁷. На эту проекцию русские критики меряли талант Комиссаржевской, которая резко отказалась от традиции старого профессионализма. Осип Манделштам замечал:

У Комиссаржевской была плоская спина курсистки, маленькая голова и созданный для церковного пения головок. [...] Ходить и сидеть она скучала. Получалось, что она всегда стоит; бывало, подойдет к синему фонарю окна профессорской гостиной Ибсена и долго-долго стоит, показывая зрителям чуть сутулую, плоскую спину²⁸.

В Комиссаржевской, как считал Манделштам, нашел свое выражение протестантский дух русской интеллигенции, проявившийся как в оформлении театра, так и в специфике актерского стиля:

Она выкинула всю театральную мишуру [...]. Деревянный амфитеатр, белые стены, серые сукна – чисто, как на яхте, и голо, как в лютеранской кирке. [...] Ее игра была на три четверти словесной, сопровождаемой самыми необходимыми скупыми движениями, и те были все наперечет, вроде заламывания рук над головой²⁹.

Эта жестовая аскетичность поддерживалась голосовой аскетичностью и Элеонора Дузе дала русским ушам повод принять ее. Однако интересно, что Комиссаржевская пробовала себя и в другом жанре, мелодекламации.

Фаворизированные обоими режиссерами затухающие голоса привели, по мнению поэта Владимира Пяста, к убийству стиха на сцене. Когда актеры разучиваются читать стихи, поэты – футуристы, акмеисты, символисты – возвращают в публичную сферу просодию, параллельно развивающейся культуре мелодекламации, которая становится чрезвычайно популярной в начале века. Вера Комиссаржевская читает под музыку Антона Аренского в исполнении симфонического оркестра стихотворение Тургенева *Лазурное царство* и имеет огромный успех. Также с оркестром выступает Николай Ходотов. Популярность мелодекламаторов сопровождается деятельностью кружков, выпуском пособий, в которых музыкальная фразировка стиха или прозаического текста ведет к

музыкализации терминов³⁰.

Сергей Волконский выпускает – после своего обучения системе Жака-Далькроза и эвритмии в Хеллерау – пособие по выразительной речи и учит декламаторов, что однообразное повторение одной ноты, именно в силу своего повторения, может стать средством выразительности. «Всякий музыкант знает, какое сильное средство *basso ostinato*; здесь сама надоедливость становится элементом убедительной силы»; то же в голосе, когда «ряд слов или фраз, начинающих с одной и той же ноты, придает речи торжественность, как одинаково повторяющейся удар низкого колокола»³¹. Монотонно читается священное писание. Терцией дается умеренное ударение. Квинтовый подъем сообщает слову характер удивления, восхищения, сомнения колебания. Октава самая сильная степень вопроса, связанная с насмешкой, нетерпением презрением, издевательством³².

Мелодекламация многими не принималась, Петр Боборыкин называл ее «мелодекламацией», Стасов «чепуханизацией»³³, а Амфитеатров замечал:

Самые простейшие из декламаторов инстинктивно, даже против своей воли, впадают в «неестественные» певучие тона именно тогда, когда их забирает за живое какое-нибудь лирическое место. Кто из русских декламаторов – самых неумелых и грубых в европейском артистическом мире – не впадает не только, что в пение, а даже как бы в некоторый вой, дочитывая заключительное обращение к Волге в Некрасовском *Парадном подъезде*? [...] Разница только в том, что русский декламатор воет наобум, а потому и несладко, и раздражающе трескуче, а итальянцам и французам хорошая школа и практика декламации помогают облекать свои лирические порывы в очаровательно-красивые звуки³⁴.

То, что принимается в иностранных гастролерах как музыка, как ария, отвергается при семантическом наполнении похожего пения русскими чтецами. В появившейся громкой публичной сфере начала века русские по-прежнему ценят непрофессиональный голос у

политика, а среди поэтов самым культовым чтецом становится тот, кто знаменательно объявил себя *не-тенором*: Александр Блок.

А также две дивы, воспринимавшиеся как воплощение аутентичного, но не профессионального голоса – Комиссаржевская и Дузе.

Notes

- 1 Р. Барт, *Удовольствие от текста*, в: Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Прогресс, Москва 1994, с. 517-518.
- 2 G. Kennan, *Memoirs, 1925-1950*, Pantheon Books, New York 1967, p. 551; W. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, New York 1982.
- 3 Ф.М. Достоевский, *Бобок*, в *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, Наука, Ленинград 1994, т. 12, с. 53.
- 4 Цит. по Н. Волков, *О самостоятельности актера*, в: «Совкино», № 1-2, 1934, с. 103. Курсив мой.
- 5 В.Теляковский, *Дневники директора Императорских театров. 1898-1901*, Артист. Режиссер, Театр, Москва 1998, с. 265.
- 6 К. Станиславский, *Работа актера над собой*, в: *Собрание сочинений в 9 томах*, Том 3, Искусство, Москва 1990, с. 49.
- 7 Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. *Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым*, том 1, 1902-1904 (сост. В. Виленкин), Москва, Искусство 1972, с. 430.
- 8 Н. Монахов, *Повесть о жизни*, Искусство, Москва, Ленинград 1936, цит. по <http://sunpy-genre.narod.ru/books/monahov/contents.html> [4.1.2014].
- 9 И. Виноградская, *Летопись жизни и творчества К. С. Станиславского в четырех томах*, Том 2, ВТО, Москва 1971, с. 183.
- 10 Н. Эфрос, *Мария Николаевна Ермолова*, в: *Ежегодник императорских театров. Сезон 1895—1896*, СПб. 1897, С. 435-442. Курсив мой. Голос Ермоловой и ее манера интонировать отмечается многими, хотя в этой манере было много неровностей, как вспоминают видевшие ее театралы. Немирович-Данченко пишет, что Ермолова играла декламационно, по-старинному, говорила всегда тихо. В. Немирович-Данченко, *Из прошлого* (1936), Искусство, Москва 1989, с. 56.
- 11 Б.Алперс, *Театральные очерки*, том 1, Искусство, Москва 1977, с. 390.
- 12 С. Волконский, *Мои воспоминания*, том 1, Искусство, Москва 1992, с. 64.

13 В. Веригина, *Воспоминания*, Искусство, Ленинград 1974, с. 64.

14 Т. Щепкина-Куперник, *Дни моей жизни* (1928), Захаров, Москва 2005, с. 194, 198.

15 Там же, с. 198.

16 Там же, с. 270.

17 Там же, с. 290.

18 А. Амфитеатров, *Маски Мельпомены*, Типо-лит. Т-ва Владимир Чичерин, Москва 1911, с. 240.

19 И.Соловьева, *Пути искания*, в: К. Станиславский, *Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского в шести томах*, ред. И. Соловьева, том 5, 1905-1909, *Драма Жизни* К. Гамсуна. *Месяц в деревне* И. С. Тургенева, Искусство, Москва, 1988, м. 50-51, запись в сноске 1.

20 Там же, с. 60. М.Туровская, *Ольга Леонардовна Книппер-Чехова*, Искусство, Москва 1959, с. 194-201.

21 С. Волконский, *Мои воспоминания*, цит., том 1, с. 84-85.

22 В. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, общ. ред. Б. Ростоккого, том 1, Искусство, Москва 1968, с. 133.

23 Термин «предыгра» был введен в школе Мейерхольда для определения жеста, предшествующего речи или заменяющего слово; этот прием был последовательно использован в постановке *Учитель Бубус* (1925) по пьесе Алексея Файко. В. Мейерхольд, *Игра и предыгра. Доклад на репетициях Бубуса*, в: В. Мейерхольд, *Статьи, письма, речи, беседы*, том 2, цит., с. 76-78.

24 А. Амфитеатров, *Маски Мельпомены*, цит., с. 258.

25 В. Веригина, *Воспоминания*, цит., с. 131.

26 А. Амфитеатров, *Маски Мельпомены*, цит., с. 94.

27 В. Веригина, *Воспоминания*, цит., с. 128-129.

28 О. Мандельштам, *Сочинения в двух томах. Том второй. Проза. Переводы*, Художественная литература, Москва 1990, с. .

29 Там же, с. .

30 В 1887 Юрий Озаровский организует кружок любителей художественного чтения и пытается добиться соединения слова с интонацией подобно соединению поэзии с музыкой. В 1914 года он выпускает пособие для чтецов, драматических и оперных артистов, ораторов и педагогов «Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения». (1914, репринт 2009). Его сестра Ольга Озаровская долго преподает дикцию в Петрограде. Одним из учеников Озаровского был Всеволод Всеволодский-Гернгросс, выпустивший в 1925 г. *Искусство декламации*, после которой последовала брошюра С. Бернштейна *Эстетические предпосылки теории декламации* (Ленинград, 1927).

31 С. Волконский, *Выразительное слово* (1913), репринт, Либроком, Москва 2012, с. 101.

32 Там же, с. 107, 109.

33 Н. Ходотов, *Далекое – близкое*, Academia, Москва, 1936, с. 164.

34 А. Амфитеатров, *Маски Мельпомены*, цит., с. 92.

Attrici in posa: le fotografie di Eleonora Duse e Vera Komissarževskaja

Marianna Zannoni

Una fonte preziosa per lo studio del teatro otto-novecentesco e per ricostruire la vicenda artistica dei suoi protagonisti è rappresentata dalla fotografia che, come sappiamo, comincia a interessarsi molto presto al mondo del teatro e ai suoi maggiori interpreti¹.

A partire dalla metà del XIX secolo si assiste a un rapido incremento nella produzione e nella diffusione dell'immagine dell'attore che porterà, pochi anni più tardi, alla costituzione di un genere fotografico autonomo. La funzione del teatro quale luogo di autorappresentazione della borghesia, fabbrica di immaginario e luogo pubblico in cui rappresentare pulsioni private incontra perfettamente le necessità della nascente industria fotografica. Al mercato del ritratto borghese – la cui circolazione è limitata alla cerchia del committente – si affianca, grazie al progressivo abbattimento dei costi di produzione delle stampe, quello, a larghissima diffusione, del personaggio celebre. È a questo punto che, accanto agli uomini di Stato, ai membri delle case regnanti e a icone patriottiche di vario tipo, appare la figura dell'attore, che proprio durante l'età borghese si è finalmente liberato dalla propria antica condizione di marginalità, acquisendo una nuova funzione sociale in relazione diretta con la classe dominante.

Ancor prima della ripresa diretta dello spettacolo, infatti, la fotografia d'attore inaugura una particolare tipologia di ritratto: sono le prime scene d'azione, i primi saggi psicologici, le prime immagini non frontali di personalità riconosciute e rispettate.

Nel caso in oggetto, le riprese fotografiche di Eleonora Duse e Vera Komissarževskaja risultano particolarmente interessanti perché vi emergono, più ancora che in qualsiasi testimonianza scritta, la forza e il carattere innovativo di queste due figure di attrici *fin de siècle*.

Celebri e apprezzate artiste, sono entrambe molto note anche per le proprie vicende private e s'impongono all'attenzione generale quali immagini di successo e modelli di emancipazione.

I ritratti fotografici di Vera e di Eleonora sono spesso commercializzati come materiale promozionale delle tournée, diffusi, in particolare, dai periodici teatrali e da quelli femminili, oltre che collezionati dagli estimatori in forma di stampa fotografica o, più spesso, di cartolina postale.

Le tipologie di ritratti a disposizione per studiare l'immagine di queste attrici sono principalmente due: i ritratti privati e quelli posati in costume.

Fanno parte della prima categoria quei ritratti non direttamente riconducibili a un titolo di repertorio, nei quali l'attrice è fotografata per un ricordo personale o perché oggetto di attenzione e di ammirazione da parte del pubblico che desidera vedere la propria beniamina anche fuori dal palcoscenico.

Non va dimenticato che in questo periodo, anche in concomitanza con l'affermazione dei fenomeni di puro divismo che seguono il periodo del *grande attore*, si assiste per la prima volta ad un'interessante contaminazione tra vita scenica e vita privata che porterà ad originali tentativi di promozione dell'interprete anche in termini sociali: il ritratto d'attore si apre sempre più alla dimensione scenica e da questa torna poi alla dimensione privata, portando nel teatro l'inedita commistione tra arte e vita tipica della modernità. Il racconto fotografico di queste celebri prime donne si propone di mescolare intenzionalmente la figura pubblica e quella privata e di promuovere l'attrice anche, e forse soprattutto, attraverso la donna.

Per avere un'idea del fenomeno è utile citare un episodio legato alla figura di Eleonora Duse.

Nel 1908 sulle colonne del periodico «Il Teatro Illustrato» viene pubblicato, a complemento di un articolo dedicato all'attrice, un celebre ritratto, opera del fotografo fiorentino Mario Nunes Vais².



Fig. 1 Mario Nunes Vais. *Ritratto di Eleonora Duse*. 1905 ca. La fotografia è pubblicata nell'articolo s.a., *Eleonora Duse*, in «Il Teatro Illustrato», IV, n. 9, 25 aprile-10 maggio 1908.

Questo articolo è interessante perché vuole restituire un'immagine privata della Duse, considerata in questo contesto come donna e madre, e non tanto in qualità di attrice. All'indomani del matrimonio della figlia Enrichetta, vengono pubblicati alcuni stralci di una lettera in cui la Duse, diversi anni prima, parla della propria bambina. La redazione dichiara che la notizia del matrimonio fa ripensare alla Duse madre e che le parole riportate possiedono la forza necessaria per completare "la magnifica figura" dell'attrice³.

I ritratti più propriamente legati alla sfera privata delle attrici presentano senza dubbio alcuni caratteri comuni: i soggetti vengono ritratti in abiti borghesi, spesso in cappotto o pelliccia, alle volte con bastone e cappello. Ricorre spesso, e possiamo notarlo anche in altri casi esemplari, l'abito lungo, sovente chiaro, magari bianco, e i capelli raccolti a mostrare il collo e i gioielli. La posa, lo sguardo e la composizione stessa dell'inquadratura, restituiscono un'immagine sobria di grande compostezza e pulizia.

In questo genere di fotografia il soggetto è sempre posto al centro dell'inquadratura, a figura intera, a mezzo busto o in primo piano. Le pose e le intenzioni nelle espressioni varia-

no enormemente, mentre le scene nelle quali vengono inserite sono sempre molto simili tra loro. Ad eccezione di alcuni rari casi, infatti, alle spalle del personaggio ritratto viene posto un fondale dipinto, monocromo o decorato con elementi del paesaggio naturale.



Fig. 2 Hélène de Mrosovsky. *Ritratto di Vera Komissarževskaja*. 1902 ca. Museo del Teatro e Arte Musicale, San Pietroburgo.

L'intenzione è evidentemente quella di porre l'attrice al centro della composizione riducendo al minimo la presenza di elementi scenici troppo invasivi che potrebbero distrarre l'attenzione dell'osservatore. Grazie anche alle tecniche di illuminazione in studio, il soggetto ritratto emerge dal fondo, quasi ritagliato dall'ambiente in cui è posto. Gli elementi scenici posti a corredo dell'inquadratura sono sempre pochi e ricorrenti: l'attrice si presenta spesso seduta o appoggiata a una sedia, a una panchina o a un tavolo, spesso impreziositi da motivi liberty. Uno dei pochi elementi posti a corredo della scena sono i fiori, che richiamano nella mente dell'osservatore il gusto della *Belle Époque*, riconoscibile nell'estrema ricercatezza degli abiti delle dame e nel gioco di forme che creano sul corpo della donna⁴.



Fig. 3 Mario Nunes Vais. *Ritratto di Eleonora Duse*. 1905 ca. Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

Nel caso della Duse, e in parte anche in quello della Komissarževskaja, disponiamo di un numero estremamente ridotto di scatti privati, realizzati cioè in ambiente domestico anziché in studio.



Fig. 4 Giuseppe Primoli. *Ritratto di Eleonora Duse nella propria abitazione a Venezia*. 1894. Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

Di indole riservata, Eleonora non amava che le proprie fotografie circolassero più di quan-

to fosse strettamente necessario per la promozione degli spettacoli. Per questa ragione, è particolarmente interessante esaminare uno dei pochi ritratti di questo genere, eseguito sul finire del XIX secolo da Giuseppe Napoleone – “Gégé” – Primoli⁵ e metterlo a confronto con uno scatto degli stessi anni che ritrae la Komissarževskaja in una posa molto simile. In entrambi i casi, le attrici sono sedute in poltrona o chaise-longue, assorti nella lettura, e l'intenzione del fotografo è evidentemente quella di rappresentare un momento della loro quotidianità.



Fig. 5 Stabilimento K.K. Bulla. *Ritratto di Vera Komissarževskaja nel proprio studio*. 1899. Museo Teatrale Centrale “A.A. Bachrušin”, Mosca.

La scena, arricchita da elementi di arredo domestico, così come il modo di posare delle due donne, che non guardano direttamente in camera, vogliono restituire un senso di “intimità rubata”. In particolare nel caso della Komissarževskaja è interessante notare che con l'immagine in oggetto sono state realizzate delle cartoline postali, segno evidente di quanto, già a quest'epoca, al pubblico interessasse conoscere anche la vita privata delle celebri attrici, secondo una consuetudine che andrà consolidandosi sempre più con il tempo, anche grazie alla stampa femminile e di settore.

Tra le fotografie più propriamente teatrali, ricorrono due differenti tipologie di scatti: quelli posati in costume e quelli di scena a “posa ferma”.

Per la realizzazione dei ritratti posati, l'attore porta presso l'atelier del fotografo il costume e alcuni elementi scenici utili a restituire l'immaginario figurativo intorno al personaggio interpretato, a ricreare un passaggio del dramma o una delle sue atmosfere più significative. Alcuni di questi scatti, posti in sequenza, ci restituiscono qualcosa del gesto e del movimento dell'attrice in scena, oltre a darci l'idea complessiva della *pièce* riassunta in poche ma significative pose.

Nei ritratti in costume di Eleonora Duse, diversamente da quanto accade con quelli della Komissarževskaja, raramente vengono rappresentati momenti del testo drammatico. In questi ritratti gli elementi scenici sono ridotti al mi-



Fig. 6 Stabilimento fotografico Scherer Nabholz & Co. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Mirandolina in *La locandiera* di C. Goldoni. 1909. Museo del Teatro e Arte Musicale, San Pietroburgo.

nimo e la natura teatrale si riassume unicamente nella posa, nell'intenzione dello sguardo e nel costume indossato. È proprio in questo tipo di ritratti, quindi, che appaiono più evidenti le discontinuità nel racconto fotografico delle interpreti. Se guardiamo ai titoli presenti nel repertorio di entrambe le attrici, infatti, ci rendiamo conto che nelle fotografie della Duse ritroviamo solo ritratti in costume, e non momenti dell'azione scenica come nel caso della collega russa.

Un esempio emblematico in questo senso è costituito dalle fotografie di Vera Komissarževskaja ne *La locandiera* di Carlo Goldoni, "tappa scenica obbligata" per tutte le grandi attrici del tempo che riconoscevano in Mirandolina uno dei pochi personaggi comici al femminile⁶.

Nella sequenza in oggetto, la Komissarževskaja è fotografata con gli attori della compagnia intenti a "recitare" un passaggio o una determinata scena del dramma. Le fotografie sono state realizzate con ogni probabilità dallo stabilimento Scherer Nabholz & Co. di Mosca⁷ e si possono datare intorno al 1909. Tra gli scatti a disposizione, poi utilizzati per realizzare delle cartoline postali, possiamo guardare in particolare quello che ritrae Mirandolina e Fabrizio intenti a separare gli ospiti della locanda, i corteggiatori della bella locandiera, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlìpopoli e il Conte d'Albafiorita, impegnati in uno dei loro soliti battibecchi.

La scena ritratta è la diciottesima, la terzultima della com-

media, nella quale Fabrizio e Mirandolina irrompono in scena gridando: l'uno «Alto, alto, padroni!» e l'altra «Alto, signori miei, alto. [...] Povera me, Colle spade?».

Un caso analogo è costituito dalle fotografie di *Casa di bambola* di Henryk Ibsen, tra le quali, oltre ad alcuni ritratti in costume della Komissarževskaja, sono da notare le fotografia di scena a "posa ferma" che possiamo riferire al grande successo del 1904⁸. Questi scatti, che costituiscono una sorta di "fermo immagine" dello spettacolo, sono stati realizzati con ogni probabilità nel corso della prove, quando era possibile per gli attori interrompere l'azione e restare in posa il tempo necessario per impressionare il negativo.

Il fotografo si è spostato nell'ambiente del soggetto ritratto e la resa dello scatto è infinitamente più realistica che nella posa in atelier, per quanto non sia ancora possibile per la fotografia catturare l'azione scenica nel suo divenire. L'autrice degli scatti è Hélène de Mrosovsky⁹, una delle prime fotografe professioniste della scena russa e dall'osservazione attenta delle fotografie, e dal relativo confronto con il testo drammaturgico, è possibile identificare l'atto, la scena e, in alcuni casi, persino la



Fig. 7 Héléne de Mrosovsky. *Vera Komissarževskaja nel ruolo di Nora in Casa di bambola di H. Ibsen. Atto I.* 1904. Museo Teatrale Centrale "A.A. Bachrušin", Mosca.

battuta corrispondente.

Nel salotto accogliente ed elegante della famiglia Helmer, per esempio, Nora, in compagnia dei due figli, riceve la visita inaspettata del

procuratore legale Krostad che minaccia la donna di svelare al marito il debito contratto con lui in passato.

Il dramma esplode e Torvald affronta Nora, dopo aver scoperto tutta la verità da una lettera dello stesso procuratore.

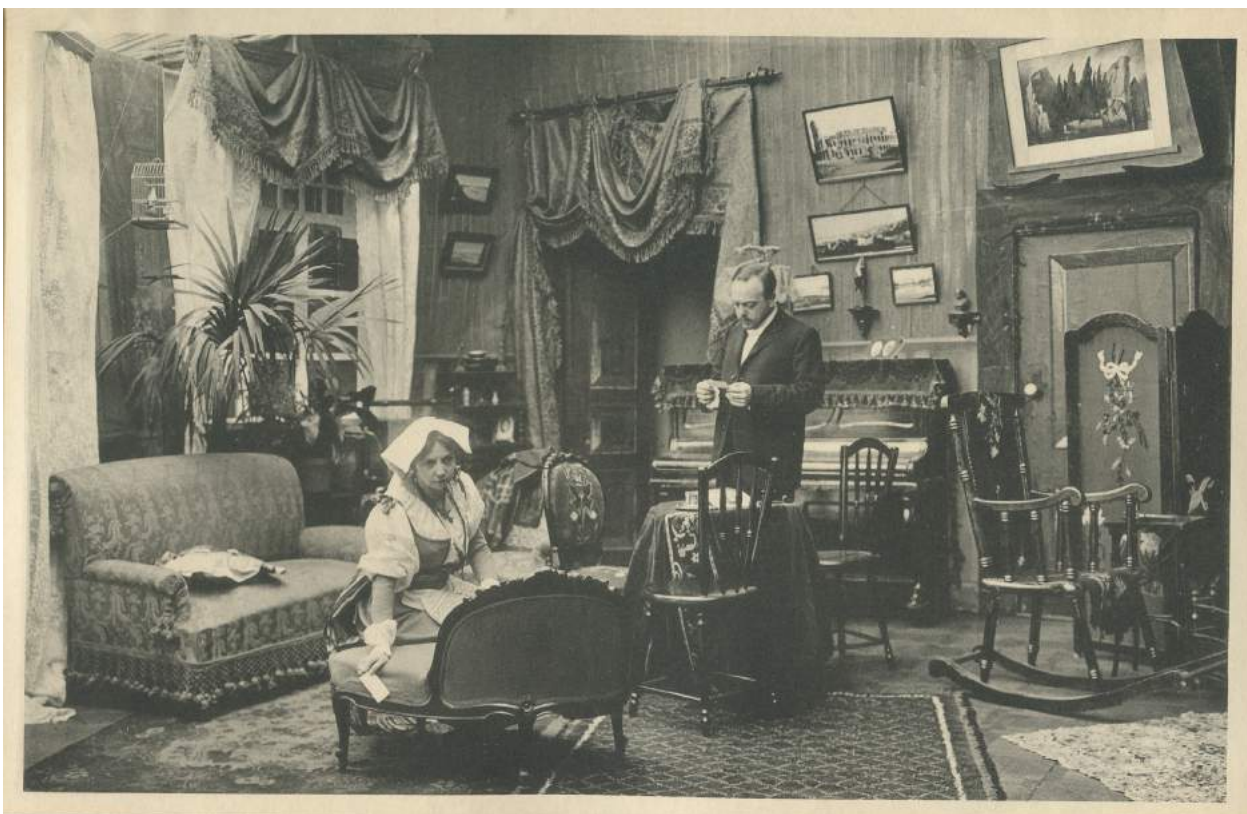


Fig. 8 Héléne de Mrosovsky. *Vera Komissarževskaja nel ruolo di Nora in Casa di bambola di H. Ibsen. Atto III.* 1904. Museo Teatrale Centrale "A.A. Bachrušin", Mosca.

La scena si svolge nel terzo atto, al rientro dalla festa in maschera per la quale Nora ha indossato l'abito da pescivendola napoletana acquistato a Capri.

Tra le fotografie di Eleonora Duse, rappresentano una sorprendente eccezione i ritratti riferibili ai testi di Gabriele D'Annunzio *Francesca da Rimini* e, in particolare, *La città morta*, che la Duse porta in scena per la prima volta il 20 marzo 1901 al Teatro Lirico di Milano.

Per nessun altro titolo del repertorio dusiano disponiamo di un così elevato numero di scatti, prova dell'intenzione di realizzare una documentazione visiva dello spettacolo il più possibile dettagliata: una vera e propria campagna fotografica, quindi pubblicitaria. Il sodalizio tra i due noti artisti¹⁰ e le polemiche scoppiate dopo la prima milanese avevano fatto di quest'opera un titolo di grande interesse, per la cui pubblicità si dovevano utilizzare tutti i mezzi possibili.

Lo stabilimento fotografico dei fratelli Sciutto di Genova¹¹ ha prodotto una serie di immagini che per quantità e qualità restituisce molto del lavoro interpretativo della Duse. Le immagini, probabilmente eseguite nel corso delle repliche genovesi dello spettacolo al Teatro Paganini nell'aprile 1901, ritraggono l'attrice in alcune pose generiche e diversi scatti corali.

Tra le pose generiche, quindi non rinviabili direttamente a un passaggio del dramma, ma fortemente caratterizzate dal tono generale dell'opera, vanno citate alcune fotografie nelle quali l'attrice concentra l'intensità della propria interpretazione nel gioco delle braccia, tenute all'altezza delle spalle e rivolte verso il cielo. La posa statuaria, drammatizzata ancor più dallo sguardo assente e lontano, ricorda talune figure delle eroine tragiche della classicità. Similmente, si devono ricordare anche i ritratti dell'attrice appoggiata alla colonna, accanto al seggio marmoreo, unici due elementi scenici a comparire nell'immagine, divenuti veri e propri simboli di questa tragedia.

Anche dalle fotografie a disposizione è evidente quanto il personaggio di Anna permetta all'attrice di sperimentare un tipo di recitazione nuova e più rispondente al modello teatrale che in quel momento D'Annunzio andava sviluppando. Figura carismatica e misteriosa, Anna è il fulcro della tragedia senza esserne la protagonista. Dando vita a questo personaggio, infatti, la Duse abbandona la consuetudine grandattoriale del tempo, secondo la quale il primo attore deve essere il protagonista assoluto della scena, al centro della visibilità e dell'attenzione del pubblico.

Relativamente agli scatti corali possiamo osservare che vengono riproposti al pubblico alcuni passaggi centrali del primo e del quinto atto. Tra questi, particolarmente significativa per la riflessione in oggetto è la sequenza relativa alla terza scena del primo atto, quella tra Anna e Bianca Maria,



Fig. 9 Stabilimento Sciutto. Eleonora Duse nel ruolo di Anna in *La città morta* di G. D'Annunzio. 1901. Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

interpretata dall'attrice Ines Cristina, nel corso della quale la prima intuisce il sentimento che lega la giovane a suo marito Alessandro. Le fotografie, proposte in successione, ci permettono, infatti, di ricostruire visivamente il pathos della scena, proposto agli spettatori in un crescendo emozionale costante. Le immagini seguono esattamente le didascalie sceniche, fissando i momenti dell'incontro tra le due donne in un ambiente interno, la casa di Leonardo nell'antica città di Micene, ricco di suggestioni e di elementi che richiamano la Grecia classica.

Le mani di Anna, che "vede" il mondo attraverso il tatto, diventano il principale strumento espressivo dell'interprete e il fulcro di una scena in cui l'idea di "fusione" propria dell'apparato visuale dello spettacolo risulta particolarmente chiara.

Il precipitare della vicenda verso la sua tragica conclusione, con l'assassinio di Bianca Maria da parte di Leonardo e la sua scoperta da parte di Anna, avviene tra la fine del quarto

e l'inizio del quinto e ultimo atto, occupato interamente da un'unica scena finale, ancora una volta efficacemente rappresentata in fotografia. Presso la fonte Perseia, tra le antiche rovine micenee e i cespugli di mirto, la Duse-Anna chiama inutilmente Bianca Maria, urtando infine il suo corpo senza vita, immediatamente visibile al pubblico all'alzata del sipario. Le ultimissime battute della tragedia sono rappresentate da Sciutto in alcune fotografie, forse le migliori dell'intera serie de *La città morta*, nelle quali vediamo la Duse in piedi presso il cadavere, poi china su di esso e infine nuovamente in piedi, nell'atto di lanciare un terribile urlo di dolore.



Fig. 10 Stabilimento Sciutto. *Eleonora Duse nel ruolo di Anna in La città morta di G. D'Annunzio*. Atto V. 1901. Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

Le stampe di questi ultimi scatti risultano estremamente elaborate in fase di ritocco e caratterizzate da un deciso stile pittorialistico, tendenza alla quale gli Sciutto aderiscono con entusiasmo nel settore più propriamente artistico della loro produzione. L'immagine è ogni volta ricomposta attraverso un pesante intervento di rifilatura e di scontorno, piuttosto in voga all'epoca, per cui attorno al soggetto principale (la Duse) vengono ritagliati un tondo o un rettangolo, dai quali fuoriesce il soggetto secondario (il corpo di Bianca Maria, i rami dei cespugli), a sua volta scontornato su sfondo bianco. Le figure risultano così isolate dallo sfondo, che non viene però del tutto eliminato, ma ridotto ai suoi elementi essenziali, cioè in qualche modo stilizzato. Il risultato è di grande raffinatezza e costituisce un chiaro esempio di quella ricerca compositiva che, nell'era della fotoincisione, unisce strettamente la fotografia alla litografia e alle arti grafiche in genere.

Notes

1 Sebbene a oggi manchi ancora un'esauriente disamina sul ritratto fotografico d'attore e sui rapporti tra il teatro e la fotografia delle origini, per comprendere il fenomeno, oltre a riferirci ad alcuni casi studio con una bibliografia specifica sull'attività di un singolo fotografo, possiamo avvalerci di alcuni, sia pur incompleti, studi d'ordine generale sull'argomento, tra i quali in particolare si ricorda L. Senelick, *Theatricality before the camera: the earliest photographs of actors*, in *European Theatre Iconography*, Bulzoni, Roma 2002.

2 Per un approfondimento sulla produzione fotografica di Mario Nunes Vais (Firenze, 1856-1932), fotografo non professionista molto noto nell'Italia a cavallo tra XIX e XX Secolo, si vedano: M. Vannucci, *Mario Nunes Vais fotografo*, catalogo della mostra tenutasi a Firenze, Palazzo Vecchio, maggio-giugno 1974, Centro Di, Firenze 1974; M. Vannucci, *Mario Nunes Vais fotografo fiorentino*, Bonechi, Firenze 1975; *Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais*, M.T. Contini (a cura di), catalogo della mostra tenutasi a Roma, Palazzo Venezia, 15 novembre-10 dicembre 1978, Centro Di, Firenze 1978.

3 Nell'articolo, dal titolo *Eleonora Duse*, si legge: «Negli scorsi giorni fu diffusa la notizia del matrimonio della figliuola di Eleonora Duse. Queste bene auspicate nozze che, ci dicono, hanno tanto commosso la grande artista, ci richiamano alla memoria una sua lettera riferentesi appunto alla figliuola allora in tenera età, scritta da Varazze il 26 luglio 1886. Completando essa la magnifica figura di Eleonora Duse, la riproduciamo volentieri. «.... eccomi qua – con una mano *scrivendo*, e con l'altra dando giocattoli a una bella piccina, di cui non sono la *mamma* che a certe ora, mentre per il più della giornata, io faccio il possibile per essere bambina.... creatura di pochi anni e di molto sorriso, come lei. È questa la sola cosa nella mia vita, che non mi è costata né studio, né fatica, né sforzo sopra la mia volontà. È calcolabile. Mi son rincantucciata in una piccola, piccolissima casa – vera *boîte* rossa a persiane verdi – d'innanzi a un mare.... grande e inesplicabile. Viene il giorno... viene la sera – e poi di nuovo – la sera, - e poi di nuovo - il giorno – una piccola ruota – sotto il gran regolatore del sole – che non mi sposta. Che gran silenzio! Delle cicale – una superba pianta d'uva attorno alla finestra ... » e continua così, parlando de' piccoli balocchi della figlia, de' giuochi di lei, a' quali ella prendeva parte; e del bene che gliene veniva all'anima e al corpo. E chiude: «Insomma una grande pace nello spirito; – un gran sorriso – per lei – la piccina mia – un benessere assoluto del mio fisico, che cominciava a parlarsi alla radice. Ecco tutto.... Eleonora Duse». s.a., *Eleonora Duse*, in «Il Teatro Illustrato», IV, n. 9, 1908.

4 Non possiamo dimenticare che le prime foto posate in atelier altro non sono che piccoli allestimenti teatrali, in cui l'apparato scenico non è meno importante della qualità ottica dell'apparato fotografico. Per una disamina sull'allestimento della sala di posa e sull'attenzione riservata all'arredo negli *atelier* si faccia riferimento alla letteratura fotografica contemporanea in particolare al volume di U. Bettini, *La fotografia moderna: trattato teorico pratico*, R. Giusti, Livorno 1878.

5 Giuseppe Napoleone Primoli (Roma, 1851-1927) è passato alla storia per essere stato uno tra i più raffinati dilettanti della fotografia italiana. Tra i suoi scatti si ricordano quelli all'attrice Eleonora Duse, ripresa in alcune istantanee con l'amica Matilde Serao o sola, a Venezia, in gondola e nel suo appartamento all'ultimo piano di Palazzo Barbaro Wolkoff, degli anni novanta dell'Ottocento. Per un approfondimento sull'attività fotografica di Primoli si faccia riferimento a: L. Vitali (a cura di), *Un fotografo fin de siècle: il conte Primo-*

li, Einaudi, Torino 1968; D. Palazzoli, *Giuseppe Primoli: istantanee e fotostoria della Belle Époque*, Electa, Milano 1979; A. Pietromarchi, *Un occhio di riguardo. Il conte Primoli e l'immagine della Belle-Époque*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990.

6 Per ricostruire la fortuna scenica di questo titolo, almeno in Italia, si può guardare al volume di T. Megale, *Mirandolina e le sue interpreti*, Bulzoni, Roma 2008.

7 Per avere un'idea della produzione fotografica dello stabilimento Scherer Nabholz & Co., almeno per quanto riguarda il genere della veduta, si veda: A. Rowley, *Open letters: Russian popular culture and the pictures postcard, 1880-1922*, University Toronto Press 2013.

8 Vera Komissarževskaja debutta nel ruolo di Nora il 17 settembre del 1904 nel corso della prima stagione del proprio Teatro Drammatico. Lo spettacolo ottiene un grande successo di pubblico e segna il momento in cui, come afferma Donatella Gavrilovich, «la Komissarževskaja si sentiva pronta a sostenere il confronto con la Divina Eleonora», che aveva interpretato questo personaggio al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo nel 1891. D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna «senza compromesso»*, Universitalia, Roma 2011, p. 181.

9 Di origine montenegrina, Hélène de Mrosovsky apre il suo primo studio fotografico a San Pietroburgo nel 1894. Tra i soggetti ritratti molti artisti, scrittori e celebri personalità legate al mondo teatro, tra i quali l'attrice francese Gabrielle Réjane, il soprano russo Lydia Lipkowska e l'attore e regista Kostantin Stanislavskij.

10 Sul "patto di alleanza" tra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio per il rinnovamento della scena contemporanea si vedano: M. Schino, *Il Teatro di Eleonora Duse*, II edizione, Bulzoni, Roma 2008; C. Molinari, *Compagnie dannunziane*, in F. Bandini (a cura di), *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, catalogo della mostra, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Bulzoni, Roma 1985, pp. 167-208; E. Mariano, *Il patto di alleanza fra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio*, in «Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1951.

11 Lo stabilimento fotografico della famiglia Sciutto nasce a Genova nella seconda metà dell'Ottocento per iniziativa di Giovanni Battista, già noto antiquario e mercante d'arte. Per un approfondimento sulle fotografie di questo stabilimento, con particolare riferimento a quelle dedicate a Eleonora Duse, si veda: M. Zannoni, *Il Teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento*, tesi di Dottorato dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Anno Accademico 2014-2015.

The influence of Komissarzhevskaya and Duse on the creative methods of the 20th-century masters of the Russian theatre - Yevgeny Vakhtangov, Michael Chekhov and Nikolai Demidov

Andrei Malaev-Babel

The art of Eleonora Duse and Vera Komissarzhevskaya is of paramount importance to theatre practitioners. Nevertheless, most of the scholarly and memoir works dedicated to the great *tragediennes* are written from the standpoints of theatre historians. They concern themselves with the actresses' creative biography, their interpretations of certain roles, or their resonance among contemporaries. This is understandable. Both actresses belonged to the rarest (and arguably extinct) breed of actor-tragedians, who acted "from the gut". According to common belief, actors of this kind don't have an internal technique that can be successfully taught, or conveyed, as it is "unconscious," and based solely on the mysterious workings of intuition.

Actors like Duse and Komissarzhevskaya do not fit into the rigid art of the contemporary director. With the rise of directorial theatre, their art declined, and eventually disappeared. These unpredictable creative individualities, spontaneous and explosive, could not fit inside the well-balanced structure of the modern performance. Neither could they be subjected to the laws of "ensemble" where actors are supposed to be, or at least appear, as equally talented, and every actor is to fulfill their specific, prescribed task. Putting a Duse, or a Komissarzhevskaya inside the machine of a contemporary performance is unthinkable – they would immediately break out of its frame, thus destroying the balanced composition.

This does not, of course, mean that Komis-

sarzhevskaya and Duse could not work with a director. In the life of Duse, there were guides and mentors, like Arrigo Boito (1842-1918), who were instrumental to her overall education. They helped the actress to expand her cultural horizons, and even guided her in grasping the meaning of a certain play, or role. Similarly, Komissarzhevskaya constantly sought relationships with mentor-like individuals, poets or writers. However, these artists would never prescribe an actress *how* to play a role, down to a single detail. According to Elena Kukhta, «Komissarzhevskaya's views on the director's tasks were quite conservative, restricting his function to that of a cultural advisor»¹.

The collaboration between Komissarzhevskaya and Meyerhold can be easily quoted as an example of an actor-tragedian's incompatibility with the art of the contemporary director. However, the history of this collaboration is complex; it deserves a thorough conversation that would lead us far outside of this article's scope. Not once but twice Komissarzhevskaya refused to enter the troupe of the director-driven Moscow Art Theatre. Both Komissarzhevskaya and Duse were their own directors and, arguably, actresses of one-woman shows, where everything and everybody must be submitted to their unique individuality and creative will.

Theatre of the 20th and early 21st century – chiefly directorial theatre – did not have a need for an actor who would dominate or disrupt the unified composition of the performance. The well-oiled machine of a theatrical production replaced the inimitable, magnetic individuality, and the galvanizing power of the actor-tragedian. As a result, the corporal secrets of the tragedians, and their intimate, deeply personal art, seemed to have been lost. With it we lost all traces of a tragic actor's illusive internal technique.

In the meantime, some of the most influential and profound theatrical practitioners and thinkers of the 20th century, were preoccupied with trying to discover the secrets of a tragic actor's creativity. In the Russian theatre, in particular, theatrical visionaries such as Yevgeny Vakhtangov (1883-1922) and Michael Chekhov (1891-1955) worked

to overcome the rationality and lukewarm emotionality of the realistic approach.

A more thorough and practical discussion of a tragic actor's inner technique became tangibly possible with the publication, in the early 21st century, of the creative heritage of Nikolai Demidov (1884-1953). One of the closest, and long-term associates of Stanislavsky's, and the founding director of the Moscow Art Theatre School, Demidov dedicated his life to creating the psychotechnique of the affective actor-tragedian. His models – actors whose creative process he closely explored – were Pavel Mochalov (1800-1848) and Ira Aldridge (1807-1867), Maria Yermolova (1853-1928) and Alexander Moissi (1879-1935), Eleanora Duse and Vera Komissarzhevskaya. Among the masters of Russian theatre, Demidov came the closest to demystifying the internal mechanisms of a tragic actors' process, previously considered as belonging solely to the realm of subconscious. While Demidov never argued this fact, he had also discovered, in his written works and practice, the direct ways of approaching the realm of the subconscious, and setting in motion the mechanisms of an actor's creativity.

Prior to discussing the practice of Vakhtangov, Chekhov and Demidov, as it relates to the art of Komissarzhevskaya and Duse, one has to say a few words about a man, who inspired the quest for the secrets of actor creativity in Russia and elsewhere – Konstantin Stanislavsky. Vakhtangov and Chekhov were his protégés, and Demidov, however independent, had learned plenty from their collaboration. Next to Stanislavsky, one also must consider his early collaborator, Leopold Sulerzhitsky (1872-1916) – a direct teacher to Vakhtangov and Chekhov. Sulerzhitsky was instrumental to Stanislavsky's research and innovations; he did not only support them, he inspired them. It was not by chance that Demidov called Sulerzhitsky «Stanislavsky's ideologist»².

While Vakhtangov and Chekhov today are more closely linked with the Russian theatrical avant-garde, Stanislavsky, Sulerzhitsky and Demidov are associated with realism. Nevertheless, I would argue that all five masters of theatre are inseparable from the avant-garde movement. I would also argue that the art of Komissarzhevskaya and Duse also belongs to the realm of theatrical avant-garde. Avant-garde is often seen as a purely formal experiment. Russian theatrical avant-garde in particular is interpreted chiefly as an attempt to translate the dichotomic rhythms of Revolutionary times into the movements and sounds of the stage. As true as this might appear, there is deeper meaning to Stanislavsky's experiments with “the line of the fantastic”, “symbolism and impressionism”, Meyerhold's constructivism and biomechanics, Vakhtangov's “fantas-

tic realism”, Tairov's “theatre of synthesis”, or Michael Chekhov's unorthodox approach to acting.

At the heart of these seemingly formal searches lies deep dissatisfaction with the mundanity of life, and the anticipation of new world, populated with free, creative humans. In the minds of the avant-garde artists, this new breed of people would surpass all hitherto known human capacities. It would be equipped with deep and mobile emotions, greater kinesthetic awareness and flexibility, and sharper senses. With these extraordinary senses, the new human of the post-Revolutionary world will be able to commune with, and transmit the higher forces. As Vakhtangov would put it, they would be capable of evoking «the spirit of creativity»³ onstage. Above all, these new creative humans would be inwardly free. Liberated from petty, mundane pursuits and concerns, they would live to create in a society dedicated to collective creation. Their impulses would be completely honest and genuinely creative.

This desire to divorce the art of the mundane is what unites Stanislavsky with those of his followers who, like Vakhtangov and Chekhov, seem to be less concerned with truth, and more adventurous in the realm of theatrical form. Even the creation of their *alma mater*, the First Studio of the Moscow Art Theatre, can be attributed to such dissatisfaction. On March 11, 1911, at his first meeting with the young MAT actors, soon to become the First Studio members, Stanislavsky spoke of his departure from the “external realism” of the MAT's early productions. In his talk, carefully recorded by Vakhtangov, Stanislavsky said:

We went through several stages: stylization, impressionism⁴, etc. Finally, we came back to refined realism.

This is the realism of the inner truth that exists in the life of the human spirit. This is the realism of the natural inner experience.

This realism is externally simplified, down to a minimum, for the sake of spiritual deepening⁵.

In the same talk, Stanislavsky specified some of the ways he was seeking in order to accomplish his lofty goals:

Immobility is needed.
 Different qualities of voice are needed.
 The audience must forget the impression of the eye.
 Audience must be transformed into a third creator.
 Just think of the power this theatre has.
 It can move one to do anything.
 In such a theatre, all of the arts combined act simultaneously⁶.

It is important to remember, however, that in the realm of actor's art, such a theatre existed prior to Stanislavsky and Sulerzhitsky's experiments. Immobility, soulful voice, increased radiation and subtle psychological currents – such were the staples of Duse's art. When it comes to Komissarzhevskaya's acting, she was considered «unequaled in conveying merely perceptible shades of moods»⁷.

Arguably, the very experiment of Stanislavsky's was inspired by the actors like Komissarzhevskaya and Duse. For example, one of the leading Russian-Soviet theatre historians Pavel Markov insisted that Komissarzhevskaya's performance in Anton Chekhov's *The Seagull* «as if foretold the style of acting the Moscow Art Theatre is to seek in the future»⁸. Stanislavsky and Sulerzhitsky, who never fully achieved their goals, nevertheless inspired their younger colleagues and followers – especially Vakhtangov, Chekhov and Demidov – to continue the search of the acting technique of the deep, spiritual realism. Thus, the theatre of Komissarzhevskaya and Duse, the theatre of actor-tragedian, served as a direct springboard for Vakhtangov and Chekhov's innovations. It strongly influenced the 20th century Russian masters of the acting technique, and it was utilized by Demidov as a model, a basis for the development of his School of the “affective” actor-tragedian.

The descriptions of Eleanora Duse's acting are many, but few of the authors try to unlock the secrets *behind* her art. Among the memoir literature on Duse, only two accounts have been written by actors. One of these books, Eve La Gallienne's 1965 *The Mystic in the Theatre: Eleonora Duse*, is the only to approach Duse's inner technique. It also paints the portrait of

the actress whose spiritual and personal journey was inseparable from her art. In her book, Le Gallienne insists that Duse consistently and scrupulously worked on herself as a human being: as her spiritual essence matured and grew, so did her characters, and her acting. From her early years, writes La Gallienne (166), Duse exercised the kind of «self-naughting», «forgetfulness», or «abandonment of self»⁹. «A passive relinquishment of power» is another way La Gallienne described Duse's acting method.

Nikolai Demidov considered passivity as one of the chief cultures of a tragedian's art¹⁰. When he spoke of the culture of “passivity”, he referred to the same phenomenon as Le Gallienne. According to Demidov, passivity allows a tragic actor to channel those otherworldly energies and powers essential to the embodiment of larger-than-life characters, evoking the magnitude of their personalities, and the depth of their passions. Duse herself was conscious of the creative state of passivity she achieved in her acting. In 1921, when speaking about her success to Edouard Schneider, she said: «This success belonged to something far greater than me; it was way above me; it was directed to a force which was not me – I was merely its representative»¹¹.

In regards to the art of “self-naughting”, Le Gallienne quotes Evelyn Underhill, and her *Mysticism*:

It remains a paradox of the mystics that the passivity at which they appear to aim is really a state of the most intense activity; more, that where it is wholly absent, no great creative action can take place. In it, the superficial self compels itself to be still, in order that it may liberate another more deep-seated power which is, in the ecstasy of the contemplative genius, raised to the highest pitch of efficiency¹².

The culture of passivity was practically utilized by Demidov in his techniques, such as «the great sleep of the body»¹³, and «casting away of the body»¹⁴. These techniques make the actor's body transparent, and fully subject it to the subtlest movement of the actor's psyche.

When looking at a photograph of Duse in the title role from *La signora delle camelie* (this photo seems to be taken on the set, rather than in a photographer's studio), it is clear that Duse went far beyond Stanislavskian muscular “relaxation” and release. In fact, she achieved the Demidian disappearance of the body.

Another cornerstone culture discovered by Demidov for the psychotechnique of the tragic actor, was that of “calm”. Peripheral nervousness, in everyday, mundane life, is meant to prevent a person from deeper emotional involvement. Let us imagine that an external impression (be it from a partner, circumstances or an event) is aiming for our deep emotional center. At that moment, the body's muscles tense up, creating a shield of purely peripheral



Fig. 1 *Eleonora Duse in La signora delle camelie di A. Dumas fils.* Courtesy of the Ringling Museum in Sarasota (USA).

nervous excitement. This reaction prevents an impression from traveling into our depths – a person ends up *worrying* about the event, rather than deeply experiencing it. However, an actor who can achieve deep creative calm onstage, paradoxically gains access to heightened, profound emotions. Demidov explains this paradox thus:

When a tornado swoops down upon us, it tears off roofs, uproots trees, lifts up people, planks, sand, dirt, swirls them all around, carries them farther and farther into the air... But at its center, there is *absolute* silence and stillness. Much deeper than it would be in a silent room in which the air is still moving.

This is the *calm of a creative state*, especially of an actor's creative state. There is a flurry of activity, sounds, and forces without, but within, in the center of centers, there is the absolute silence that can form only as a result of *correct vortex motion*¹⁵.

The culture of calm, in Demidov's school is deeply connected with training in *anasas*¹⁶ and *singularity*¹⁷. By *anasas* Demidov did not literally refer to a position of the body in yoga recommended for achieving concentration and calm. Instead, he was referring to any *justified* position of an actor's body onstage that is endowed with *singularity*. Once an actor's entire being is at one with sitting, standing, leaning, or lying (whatever position actors might find them-

selves in), then their body and eyes acquire the kind of *transparency* and *serenity*, associated with creative *passivity* and *perception*. At that moment, the actor's entire being becomes completely transparent, and the audience member is capable of following their every emotion or thought. Connected with the special type of "psychological breathing"¹⁸, an actor's voice gains the kind of qualities characteristic of Komissarzhevskaya and Duse speech – it appeared to have been «streaming directly from the heart, by the way of confessional exhale»¹⁹. Or, as Demidov put it, «the sound, although it never lost its beauty, carried in it such strength of will and feeling that it seemed magical»²⁰.

The Demidian art of *anasas* is quite recognizable when we take a look at La Gallienne's recollections of Duse's acting, specifically in regards to her passivity and calm:

I have never seen any other actress with such repose. Sometimes she would sit in a chair for a long period completely motionless, holding us all spellbound by sheer intensity of her thought. She did not need physical motion, not even facial expression, to convey her thoughts; she conveyed them because she really thought them ... Not that her face and body were expressionless – far from it! Sometimes her thoughts and feelings swept over them with a logic and an immediacy that convinced one she had never thought or felt these things before²¹.

Creative calm and passivity result in the kind of boldness of acting described by La Gallienne – the boldness of not worrying about being watched, not bothering to produce an impression, but rather allowing for the life to happen on its own. When striving to explain and develop similar qualities in an actor, Michael Chekhov arrived at his own "culture". He called it «the feeling of ease»²². Another "culture" of Chekhov's, the «feeling of the entirety»²³ is also familiar to Demidov, who referred to it as «life-giving oneness»²⁴. Demidov's non-analytical technique puts creative synthesis ahead of analysis. Vakhtangov, who considered creative "grasp" a sign of genius, claimed that a genius actor «immediately, at once, embraces the character in its entirety, thus finding himself instantly at its apex. It is from this place that he perceives

the details»²⁵. Demidov took a step further, in comparison with Vakhtangov and Chekhov, and developed a School that avoided any analytical division into “elements” – be it in regards to a role, or a creative process per se. The Demidov School trains actors to develop characters, and treat the creative process, as *indivisible wholes*.

This approach is the closest to the art of Duse and Komissarzhevskaya, whose characters, and their life onstage, were endowed with what Demidov called “involuntariness” and “life-giving oneness”. A staunch opponent of Stanislavskian “activity”, Demidov based his entire technique in involuntariness, freedom, passivity and calm. These qualities, or cultures of acting, could be clearly observed in Duse. Once more, we refer to the expert observation of La Gallienne to illustrate this statement. When comparing Duse with Sarah Bernard, La Gallienne writes of the latter: «Compared with Duse’s, her art was overstressed, [...] *overactive*»²⁶ (Italics added). She continues: «With Duse, one thought of Rimbaud’s saying: “Action is a way to spoil something”. [...] With Duse you were not aware that she was ‘doing’ anything; it was so effortless; it seemed so easy»²⁷.

A similar description of Komissarzhevskaya’s acting can be found in Sergei Yablonsky’s *On Theatre*:

You do not observe acting “technique” [...] the mechanism that springs things into motion is entirely concealed [...] She merely lived onstage, and this spectacle appeared to be filled with such victoriously irresistible beauty that all the gimmickry of acting technique simply faded in comparison²⁸.

La Gallienne seems to echo Yablonsky, as she speaks of synthesis and “oneness” in regards to Duse: «The perfect blending of all the elements composing her performance made it almost impossible to analyze it – to break it down into its separate parts. The impact of the whole was too overwhelming»²⁹.

Complete obedience to the involuntary creative impulse is yet another staple of the Demidov technique. However, the origin of the impulse is of the most importance. When a complete harmony of an actor’s being is achieved – their mind, feelings and will be-

come centered. At such moments, an actor is guided as if by one force streaming from one single place. Both Demidov and Chekhov believed that, depending on a character (characterization), this center tends to shift. Moreover, at any given moment, a character’s center might shift, based on the circumstances, events, impressions, etc. At the same time, actor-tragedians – those capable of transforming into significant, inwardly rich human beings (such as Othello, Hamlet, Ophelia or Desdemona) – such actors possess what Michael Chekhov considered to be «an ideal body’s center»³⁰. Chekhov placed it into the chest, while Demidov specified that the ideal center belongs to the solar plexus (the seat of emotions). All outside impressions, and all other impulses (those coming from the will and the mind) channel through this center, thus allowing a tragic actor to “operate” (move, think, speak and feel) with their entire being – as one indivisible whole. The center, through which all impressions and impulses are channeled, thus becomes one powerful driving force of the actor’s creative life onstage. The center thus contributes to the fulfillment of the goal behind the Chekhov technique: to find a complete harmony between the actor’s body, mind and psychology. According to the French writer Fernand Noziere’s account, Duse was striving toward a similar goal. «She told me» Noziere recalls, «of her aspiration to achieve total harmony; of her never-ceasing effort to realize a perfect affect between speech, mime, and gesture; I sensed that her mind was passionately engaged in completely mastering the science of eurhythmics»³¹.

La Gallienne claims that, by the end of her career, Duse achieved the “total harmony” she strived for:

Her [Duse’s] walk [...] was beautiful – not because of any conscious effort to walk beautifully, but simply because her mind impelled her to move, and her body quite naturally obeyed the impulse. [...] Her entire body, like that of an animal, was instantly obedient to the impulse of the brain. She had succeeded in conquering all trace of self-consciousness which generally prevents human beings – especially an actor, exposed as he must be to the focus of so many eyes – from reaching this kind of freedom³².

Freedom, achieved through total obedience to inner impulse, is the first and foremost quality – at the heart of Demidov’s technique. According to Demidov, «freedom, spontaneity, and the creative state are inevitably tied together, and ... they inevitably coexist; ... *this freedom is always present* already in a simple, even simplest creative event; moreover, that freedom is *the very essence of creativity*, and an *integral part*»³³.

The Demidov School trains freedom as obedience to impulses, but it also trains “Freedom of Center”, “Freedom of Radiation”, “Freedom of Movement, Gaze and Voice”. The

issue of radiation connects the Demidov School with Stanislavsky's exercises in "emitting and receiving of rays", and it certainly bridges Demidov with Chekhov, whose teachings on radiation and center are of special interest to us, in regards to the art of Duse and Komissarzhevskaya. During one of his classes, Demidov made the following statement in regards to a tragic actor's center:

Moissi³⁴ and Komissarzhevskaya did not walk, but rather something carried them, like a feather. They walked by something essential in them, by their very center. It is remarkable that, physically, our body's center of gravity coincides with its nervous center – with the solar plexus. Located on the spinal cord, it regulates all of our emotions. One must sense this center and try to walk, and sit, while carrying this center inside, without the slightest effort³⁵.

Another aspect of Duse's art, as mentioned before, was the strong sense of radiation. La Gallienne writes of the «extraordinary spiritual emanation that flowed from her [Duse's] whole being, like a visible ray of light»³⁶. In a different passage, La Gallienne gives a brilliant account of radiation in acting, characteristic of the art of Duse:

A great actor is not confined within the actual limits of the body. He is charged with an inner vitality that reaches out across the footlights into the farthest corners of the auditorium; it is almost tangible; it emanates from him, like an aura. When he stretches out his hand [...] vitality and rightness of the intention behind the gesture [...] carries beyond the hand itself³⁷.

Michael Chekhov's work with radiation is quite well known, both from his books, and from the classes he conducted with actors – in Russia, Europe, and the United States. Demidov's work with radiation is less known, and most of the materials connected with this chapter of his heritage remain unpublished. In his lectures and classes, delivered at the Fourth Studio of the Moscow Art Theater, and at the MAT School between 1921 and 1925, Demidov connected the phenomenon of radiation with the center, physical and psychological singularity, the freedom of muscles ("sleep of the body"), and with psychological exposure and openness. On one occasion, he said:

Stage presence, the most remarkable thing of all, implies radiation that comes out of one single place, flowing unabstractedly – also toward one single place. An actor admits everything to himself, freely giving away his own Self. A path toward stage presence lies through radiating one's singular Self, and through receiving radiations into one's Self. Everything is open, direct communion with everything; my Self is exposed to the point of humility; the secret of stage presence lies in the elimination of Self³⁸.

Demidov's definition of radiation points to its deeply hidden spiritual sources, and it explains the strong stage presence of Komissarzhevskaya and Duse, who dared to bring



their own Selves to the stage, unprotected and exposed. In particular, Duse's ceaseless work on "self-naughting", on taming her own ego, finds a new explanation in Demidov's work. Michael Chekhov also spoke of the necessity to bring one's honest, unpretentious Self to the stage, and he believed that an artist has the right to do so once they've reached a connection with their Higher Self³⁹. Demidov, in his turn, insisted that a person's right to be an artist had to be earned, and spoke of the direct connection between the inner richness of an actor's persona and that of their characters and art.

The invisible, yet tangible energies radiated by a tragic actor, are conveyed not only to the living beings (partners and audiences); they also transfigure the inanimate world. Both Duse and Komissarzhevskaya were known for "animating" their costumes and props, and for achieving a certain psychological merger with inanimate objects.

In the Demidov School, as well as in Vakhtangov's practices and in the Chekhov technique, we find exercises with physical objects, aimed at perfecting an actor's skill of receptivity, tactile sensitivity and physical imagination. In these exercises, actors are trained to merge with objects, and perceive them with physiological concreteness – without resorting to physical touch. Both Duse and Komissarzhevskaya clearly possessed this skill. According to La Gallienne Duse's hands were «so sensitively aware that one felt she could determine the texture of an object without even touching it – as though her fingers had antennae extending far beyond them»⁴⁰.

Herman Bang had this to say about Duse's connection with her props:

She knows how to communicate, not only through her body and through her hands, but through everything she touches. [...] A rose, a handkerchief, a chain, come to life under her hands; and while she herself remains silent and almost motionless, these inanimate things act for her. As though by magic they reflect the slightest chance of mood⁴¹.

In comparison, Valentina Verigina had this to say about Komissarzhevskaya's acting: «Her inner energy conveyed to the audience

through the inanimate objects – this is how charged they became through her fingers»⁴². Verigina's wording is more accurate than Bang's. Where Bang speaks of Duse's ability to "communicate" through her body, hands and objects, Verigina speaks of the objects being "charged" with the actress' energy – with the "electricity" of her life and being. With tragic actors, one cannot speak of deliberate or calculated communication – what conveys to the audience is the manifestation of their subconscious life. Similarly, La Gallienne, who often insists on Duse's pre-calculation, admits that Duse, who «used her hands a great deal, did not "gesticulate" with them. They were simply an integral part of the "total harmony"». In saying so, La Gallienne admits to the subconscious nature of a tragic actor's creativity, rooted in passivity, involuntariness, the channeling of energies, and the "forgetfulness" of self.

Paradoxically, this "abandonment" of self, exercised by Komissarzhevskaya and Duse, resulted in the strongest possible radiation of their creative personality onstage. The more they lost themselves, their physical bodies, and the more they disappeared in their characters, the stronger they manifested their individualities onstage. As a result, both actresses were often charged with playing one and the same role in every character – the one of Komissarzhevskaya or Duse.

According to Kukhta, «rather than nurturing a role in her, Komissarzhevskaya realized herself in the role. Theatre was her direct way to self-realize her individuality – her glorious creative manifestation»⁴³. It is for the same reason that some of Duse's audiences and critics charged her with always remaining "Duse" in all of her roles. Their own mundane understanding of the personalities of Marguerite Gautier, or Nora, or Hedda Gabler, was "smaller" than the characters created by «one of the most gifted, intelligent, enlightened, and most beautiful women of her century»⁴⁴. The personality of the actress, in certain instances, expanded the character. In other instances, it illuminated the true intentions of the playwright – those intentions not always accessible to an average person in their own banal reading, or in a similarly banal acting.

This ability to transcend the mask of the character, to dare expose one's personal self completely, and appear onstage unprotected, or psychologically naked – is a tragic actor's exclusive gift. Demidov considered it heroism of the highest order. He found the explanation of this phenomenon in the fact that, for a tragic actor, theatre, acting, is never their goal, but rather the mean leading to a higher goal – far loftier than theatre per se. Tragic actors are mystics in theatre, dedicated to their own intimate, yet all-consuming theme. Demidov, in his book *An Artist's Process Onstage*, drew the following comparison between a non-tragedian, and a tragic, or "affective" actor:

Some, like [...] Maria Savina [1854-1915], say: «the stage is my life»⁴⁵; or, like Stanislavsky [1988: 95] – «the smell of backstage, and of make-up intoxicated me», and so on ...

Others, like Duse, gave up the stage for twelve years; like Komissarzhevskaya gave it up [...] in order to start a school; [...]

For the former, the stage is their life; for the latter, it is only a means. The latter have something higher that they would like to say, and they value the stage because with its help they can say it better and fuller than in any other medium (they have appropriate abilities for the stage). But as soon as another "means" presents itself – one they consider more effective – they leave the stage without any doubts or hesitation⁴⁶.

Needles to say, tragic actors could never be satisfied with theatre as a "professional", or commercial institution. The everyday, mundane life and pursuits of an actor-craftsman are alien to them. It must be in such moments of dissatisfaction that Duse (as quoted by Arthur Symons) went so far as to say:

To save the theatre, the theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague. They poison the air, they make art impossible. It is not drama that they play, but pieces for the theatre. We should return to the Greek, play in the open air; the drama dies of stalls and boxes and evening dress, and people who come to digest dinner⁴⁷.

Shortly before her death, Komissarzhevskaya said almost the same thing to Andrei Bely, who felt the following record of their conversation:

She is tired of the stage; the stage broke her; she went through the theatre – new and old; both of them broke her, having left a heavy sense of bewilderment; theatre in the contemporary cultural conditions is an end to a man; it is not theatre that is needed, but the new life; the new act will appear in life; it will come from new people; [...] a new man must be cultivated from infancy; [...] she decided to dedicate her entire experience and the whole force of her strivings to the creation of a new man-actor; an image of a large institution appears in her imagination, almost a kindergarten that would transform into a school, and even a theatrical university; pedagogue-teachers of this hitherto unseen enterprise must be chosen people, who yearn for a man⁴⁸.

This dissatisfaction with the state of modern theatre, and the quest for the theatre of the future, connects both Komissarzhevskaya and Duse with the representatives of the Russian theatrical avant-garde. When speaking of the two actresses in relation to avant-garde, what instantly comes to mind is Komissarzhevskaya's collaboration with Meyerhold on the theatre of symbolism, or Duse's dedication to the symbolist theatre of D'Annunzio. However, their true innovations lay within the expansion of the phenomenon of "realism", to touch upon its non-mundane, loftier spheres.

Komissarzhevskaya's true quest was not formal; it was a deeply spiritual quest. Her failure to find common language with Meyerhold can be explained by her tendency to «appear soaring in the air, only while stepping on earth»⁴⁹. At the same time, her soaring posture always lifted her above the mundane reality of the so-called realism. This is why she inevitably broke out of the realistic "type" and "individuality" of her characters, affirming what Michael Chekhov would call an "archetype" of a role, and her own larger-than-life individuality of a great artist. The realism of Duse and Komissarzhevskaya was – first and foremost – *deeply spiritual*. Their symbolism was what Maeterlinck once called, in talking to Stanislavsky, «ultra-naturalism of elevated feelings»⁵⁰.

When comparing the art of Duse with that of the Moscow Art Theatre, La Gallienne wrote: «Where the actors of the Moscow Art Theatre were "naturalistic," Duse was Nature»⁵¹. Nevertheless, Stanislavsky – this inspirer and teacher of the Russian theatrical avant-garde artists – also crossed into a new territory with his search for the "spiritual deepening" of realism. His struggle to achieve his desired results was conditioned, among other things, by the imperfection of human material.

A similar dream of a new actor-human caused Sulerzhitsky to insist on the monastery-like environment of the First Studio. That same striving drove Vakhtangov to recreate this convent-like atmosphere at his own Studio. His means of cultivating actors consisted as much of moral upbringing, as they did of actor training.

After Vakhtangov's death, Michael Chekhov and Demidov, each in their own way, continued to develop the new acting technique. Chekhov, at one time, confined himself and his students to the idyllic seclusion of Devonshire. There, at the utopian Dartington Hall, for three years, he dedicated himself to the cultivation of the actor for the "theatre of the future". Demidov, this Russian Don Quixote, fought against the windmills of theatrical dogmas, and persevered – despite tremendous odds.

The art of Duse and Komissarzhevskaya predates and inspires the work of the Russian avant-garde artists. These

two actresses only seem to belong to the past – material for theatre historians alone. Still unsurpassed in the power of their impact on the audiences, they might inspire in some the nostalgia for the "good old days" when the art of the director was in its infancy, and the audiences could experience the great actors' magic – undiluted and pure. Nikolai Demidov, for one, did not believe that the art of great actors, like Komissarzhevskaya and Duse, «existed and then vanished»⁵². «On the contrary» he wrote, «I think that art as a stable achievement has yet to truly exist. There have been individual ascents; there have been Praxiteleses, Raphaels, Paganinis, Mozarts, Beethovens, Garricks, Mochalovs, Yermolovas, Aldridges... They flew over the world like a shimmering comet, shone through our darkness, and hid again, leaving only bewilderment in their wake»⁵³.

What this means is that contemporaries of Duse and Komissarzhevskaya, directors and actors, were only partially ready to receive their art. At large, this art belongs to an actor of a new formation, to a future artist-human, who is yet to be cultivated. Therefore, Komissarzhevskaya and Duse belong chiefly to the future. To paraphrase what Vakhtangov once said of Meyerhold: «they gave roots to the theatre of the future. The future will give them their due»⁵⁴.

Notes

1 E. Kuchta, *Komissarževskaja*, in *Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka*, 1, edited by S. Bušueva, RIII, St. Petersburg 1992, p. 47.

2 N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, vol. II, edited by M. Laskina, Giperion, St. Petersburg 2004, p. 52.

3 «A man's creative spirit is greater than [his] religious and social sense». Ye. Vakhtangov, *The Vakhtangov Sourcebook*, edited by A. Malaev-Babel, Routledge, London and New York 2011, p. 135.

4 Stanislavsky refers to his co-productions with Leopold Sulerzhitsky, staged between 1907 and 1910, as well as to their collaboration with Gordon Craig on *Hamlet*.

5 *Evgenij Vachtangov: Dokumenty i svidetel'stva*, vol. I, edited by V. Ivanov, Indrik, Moscow 2011, p. 223.

6 Ivi, p. 220.

7 Exter, *Teatral'naja chronika*, in «Moskovskie vedomosti», December 30 1902, pp. 3-4.

8 P. Markov, *O teatre*, vol. I, Iskusstvo, Moscow

- 1974, p. 224.
- 9 Cfr. E. La Gallienne, *The Mystic in Theatre: Eleonora Duse*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966, p. 166.
- 10 Cfr. N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, vol. IV, edited by M. Laskina, Baltiyskiye Sezony, St. Petersburg 2009, p. 201.
- 11 Schneider, as quoted in E. La Gallienne, *The Mystic in Theatre: Eleonora Duse*, cit., p. 24.
- 12 E. Underhill, *Mysticism*, Methuen Publishing, London 1912, p. 60.
- 13 N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, cit., vol. IV, p. 226.
- 14 Ivi, p. 230.
- 15 Ivi, pp. 228-229.
- 16 Ivi, p. 231.
- 17 Cfr. N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, vol. III, edited by M. Laskina, Nestor-Istoriya, St. Petersburg 2007, pp. 341-342.
- 18 Cfr. N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, cit., vol. IV, p. 255.
- 19 A. Izmajlov (Smolenskij), *Za sinej ptitsej*, in *V.F. Komissarževskaja*, Solnce Rossii, St. Petersburg 1915, p. 29.
- 20 N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, cit., vol. III, p. 33.
- 21 E. La Gallienne, *The Mystic in Theatre: Eleonora Duse*, cit., p. 147.
- 22 Cfr. M. Chekhov, *To the Actor*, Routledge, London and New York 2002, p. 14.
- 23 Ivi, p. 17.
- 24 Cfr. N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, vol. I, edited by M. Laskina, Giperion, St. Petersburg, 2004, p. 157.
- 25 Ye. Vakhtangov, *The Vakhtangov Sourcebook*, edited by A. Malaev-Babel, Routledge, London and New York 2011, p. 105.
- 26 E. La Gallienne, *The Mystic in Theatre: Eleonora Duse*, cit., p. 146.
- 27 *Ibidem*.
- 28 S. Jablonskij, *O teatre*, Tipografija Sytina, Moscow 1909, p. 236.
- 29 E. La Gallienne, *The Mystic in Theatre: Eleonora Duse*, cit., p. 151.
- 30 Cfr. M. Čechov, *O tehnike aktera*, United States of America 1946, p. 102.
- 31 Noziere, as quoted in E. La Gallienne, *The Mystic in Theatre: Eleonora Duse*, cit., p. 150.
- 32 E. La Gallienne, *The Mystic in Theatre: Eleonora Duse*, cit., p. 151.
- 33 N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, cit., vol. II, p. 54.
- 34 Alexander Moissi (1879-1935), a German actor, Albanian by descent.
- 35 N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, cit., vol. IV, p. 384.
- 36 E. La Gallienne, *The Mystic in Theatre: Eleonora Duse*, cit., p. 147.
- 37 Ivi, p. 155.
- 38 N. Demidov, Fund 59 of the St. Petersburg State Theatre Library. The Demidov Archive (uncatalogued). Lectures 1924-1925, notebook 2, p. 79.
- 39 Cfr. A. Malaev-Babel, *Michael Chekhov and Yevgeny Vakhtangov: A Creative Dialogue*, in *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, edited by M.-C. Autant-Mathieu and Y. Meerzon, Routledge, London and New York 2015, p. 187.
- 40 E. La Gallienne, *The Mystic in Theatre: Eleonora Duse*, cit., p. 156.
- 41 H. Bang, *Menschen und Masken*, H. Bondy, Berlin 1909, p. 68. Translated by E. La Gallienne.
- 42 V. Verigina, *Vospominanija*, Iskusstvo, Leningrad 1974, p. 64.
- 43 E. Kuchta, *Komissarževskaja*, cit., p. 23.
- 44 N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, cit., vol. III, p. 33.
- 45 Savina frequently used these phrase to autographed her photographs.
- 46 Ivi, pp. 79-80.
- 47 A. Symons, *Studies in Seven Arts*, Archibald Constable, London 1906, p. 336.
- 48 A. Bely, *Meždu dvuch revoljucij*, Izdatel'stvo pisatelej, Leningrad 1934, p. 389.
- 49 S. Ya., *Gastroli Komissarževskoj: "Ogni Ivanovoj Noči"*, in «Russkoe slovo», September 16 1909, p. 6.
- 50 Stanislavsky, quoted in N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, cit., vol. I, p. 115.
- 51 E. La Gallienne, *The Mystic in Theatre: Eleonora Duse*, cit., p. 149.
- 52 N. Demidov, *Tvorčeskoe Nasledie*, cit., vol. I, p. 90.
- 53 *Ibidem*.
- 54 Ye. Vakhtangov, *The Vakhtangov Sourcebook*, edited by A. Malaev-Babel, Routledge, London and New York 2011, p. 128.

Russian Critics On Eleonora Duse

Daria Rybakova

Our feelings for Duse
can only be defined as love.
Yuri Beliaev

Eleonora Duse came on tour in Russia four times: in the spring of 1891, when she was not a world known actress yet, then in the winters of 1891, 1896, and 1907-1908.

She performed in St. Petersburg, Moscow, Odessa, Kiev, and Kharkov. She played the parts that were well known and popular in Russia. In 1891 Russian spectators liked best Margarita Gotie (*The Lady of the Camellias* by Duma-fils), Fru-fru (*Fru-fru* by Meliac and Galevi), The Mistress of the Inn (*The Mistress of the Inn* by Goldoni) and with very popular Nora (*A Doll's House* by Ibsen). In 1896 Duse added Magda (*Homeland* by Zudermann), and in 1908 – Hedda Habler (*Hedda Habler* by Ibsen) and Rebecca (*Rosmersholm* by Ibsen) and two heroines of the symbolist drama Monna Vanna (*Monna Vanna* by Maeterlinck) and Sylvia (*Gioconda* by D'Annunzio).

In the time span of 17 years Russian audiences saw Duse four times. Three times from 1891 till 1896 and one more time – 12 years later. For 17 years the overwhelming majority of critics admired the actress, the appreciation for Duse's acting didn't change, but became deeper and deeper. This was obviously connected with the change of art movement from naturalism to symbolism, which, on the one hand, determined the changes of Duse's repertoire and the manner of acting, and, on the other hand, influenced the spirits and tastes of Russian audiences and contributed to the coining of the

new art terms.

The most discerning critics, including Kugel, Belyaev, Volkonsky, Efros, and Suvorin, and the well-known writers A. Chekhov, M. Kuzmin, etc. devoted articles to Duse, and the best directors, Stanislavsky, Meyerhold, Nemirovich-Danchenko, expressed their views on her acting. Chekhov saw Duse in 1891. He wrote:

A remarkable actress. I had never seen anything like her before. I watched this Duse, and I was seized by melancholy at the thought that we must cultivate our tastes and feelings on such wooden actresses as Yermolova and her like, whom we call great because we haven't seen better. Looking at Duse, I understand why the Russian theatre is so boring¹.

Meyerhold saw Duse in 1908. He wrote shortly: «I saw Duse. Very taken»².

In the articles of the brilliant critic Yuri Beliaev the image of Duse is used as the description language for the actors. In the articles devoted to Strepetova, Komissarzhevskaya, Yavorskaya, Zankovetskaya, Sarah Bernhardt, Rejane, Sada Yacco, Tina di Lorenzo and Sandro Moissi Belyaev refers to Duse.

In writing about the great Italian actress, critics brought up issues that were under discussion for the whole of the 19th century.

Duse and the question of the actor

Critics tried to explain the phenomenon of Duse with the help of two Russian conventional conceptions of acting: «emotional experience», meaning temperament, inspiration, passion, and «presentation», meaning technical skill, self-control, intellectuality. This antithesis is one of the most significant for theatre writing for the entire 19th century. All those who wrote on theatre in 19th century Russia addressed this opposition and expressed their attitude toward it. It descends from the comparison between Russian tragic actress Ekaterina Semionova and French guest actress M-lle George

that took place in 1809. Russian audience evaluated George as emotionless and greatly concerned with acting techniques. So for the whole 19th century the idea prevailed that to be a French actor (especially an actress) is to be cold, elegant and to have perfect outward appearance. To the contrary, Italian actors appeared to be akin to Russians. They seemed to be much closer to Mochalov, not to Karatyguin, to Semionova, not to George. In the acting of Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Adelaide Ristori, Virginia Zucchi, Giovanni de Grasso, Lina Cavalieri Russian audiences and critics saw realism and warmth. In Russia Duse was considered a kindred soul from the very beginning of her first tour. In March 1891 Suvorin noted that her realism and cordiality bring Russian audiences closer to Italian actress³. Some years later Kugel would state about Duse's style: «We ourselves are this style. This style is our present, our busy, tired, torn, restless age»⁴.

Only by 1908, the necessary words would be found to explain why we do understand Duse better than «German, French and even Italian spectators» (Belyaev)⁵. Though the idea that Duse reveals herself through the images of the poet was common, critics drew attention to the actress's personality only in 1908, writing about her third visit. Now not the heroine's, but Duse's graceful image appears in the texts. She is spoken about not as an actress, but as a woman. Now critics stress her personal tragedies. Mykheev writes: «[...] a fragile woman, suffering the full depth of the personal tragedy of marriage to a criminal, in love with the hugely capricious D'Annunzio [...] And we must be grateful to fate that this bitter personal lot fell to such a creative genius to the great delight and edification of us all»⁶. Gornfeld develops the idea: «An actor who doesn't reveal himself may surprise with his skill, but does not make an impression. The spectator wants to feel what's going on behind the mask of stage make-up – otherwise, he feels himself aesthetically unsatisfied». This critic called Duse: «[...] not only a great tragic actress but a great tragic character»⁷. And Volkonsky stated that the person's predominance over a role was the essence of her power⁸. So Russian critics unanimously asserted that to understand something not about the hero, but about the actor himself was much more important for the spectator.

On the other hand, it turned out that the personal unhappy fate is crucial for an actress's creative work. For Russian criticism 1880-1890, an actress's personal life is a component of both the image of the actress and the characters of her heroines. Speaking about Strepetova, Ermolova and even Savina, critics state that the personal sufferings serve as a basis for tragic acting. According to Belyaev, Komissarzhevskaya is one of the actresses who go onto the stage not to life, but – from life. Such people come to the stage with experience of life, they have suffered, and only their acting is «genuine truth»⁹.

Critics compare Duse with the very influential Russian actors Mochalov and Strepetova, who were considered «great teachers to a whole generation» and with the most famous writers. The Italian actress seems the combination of genuine simplicity and beauty of Pushkin and heartfelt nerviness of Dostoevsky» (Mikheev)¹⁰.

Speaking about Duse, Belyaev argues that it was Russian literature that taught us to understand the suffering and passionate soul of an artist. The critic states that like Tolstoy and Dostoevsky, Duse has an elevated and quietly wise realism combined with 'confession' and 'prophecy', therefore she can justly be called «the muse of the Russian novel»¹¹.

Duse and Naturalism

Duse's acting was studied in the context of the main styles of the period: naturalism, realism, and symbolism. Between 1891-96 realism and naturalism were the main theater topics discussed. But from the very first articles Russian critics stressed the unusual, for Russian actresses, combination of "nature" and "technical skills". The Italian actress was called a «daring but graceful» naturalist, who plays «naturally, but artistically». Suvorin wrote that it was impossible to forget for a minute «[...] that before us is an *artist*, "a creature marked by God's finger", and an *actress*, superlatively knowing all secrets of stage practice, with an entirely correct awareness of the complete necessity of applying these secrets to her work»¹².

All critics agree that the actress deviated from the heroines of the plays. They especially stress her ability to create a deep, psychologically complex image, even if it is based on primitive dramatic materials: «She creates the soul where the author gave only effects» (Ivanov)¹³. Everyone writes, that Duse plays not the French Camelia, or the tsarina of Egypt, or the wife of the Norwegian lawyer. But Duse, as always, plays a person. Some critics stress that the actress creates an individual character every time (Dymov, Noskov)¹⁴, others consider her heroines to be the variations on the *Eternal Womanhood* theme (Ivanov)¹⁵.

Duse and Symbolism.

Until 1896 critics spoke about pessimism and neurasthenia. «A graceful tenderness», «nervousness», «suffering», «pessimistic tone» were the requisite words in the writings about Duse. In 1896 they start to speak about beauty and ideal. And in 1908 the new symbolist topic emerges – the deep and sorrowful grief.

Basilevsky states: «Her heroines are almost always devoid of a wholesome undiluted joy of life, in them one could always hear, even through laughter, an inner bitterness, a heartfelt sorrow»¹⁶. Yazykov writes that Duse had acquired «the face of a martyr». But her sorrow is not only tragic, it is also beautiful. «Unearthly beauty [...] Every gesture is just asking to be painted. One regrets that there is no cinematographer to immortalize these supple sculptural movements, this divine beauty of line [...] Magnificent and mournful figure, personifying world anguish»¹⁷.

This time nobody calls her a realistic actress, now Duse is interpreted as a symbolic actress or as the symbol itself. By 1908 thanks to Symbolism, critics finally find the necessary words to describe the Italian Divine.

«Duse presented a symbol, a true symbol; she revealed an extract from Sylvia» (L'vov about her role in D'Annunzio's *La Gioconda*)¹⁸.

«Hedda is a world of sorrow, the eternal feminine, the beauty of suffering, the madness of beauty [...]» (Razumovsky)¹⁹.

Yuri Belyaev described and defined the symbol “Duse”. He begins his article with the epigraph: «beauty is grief» and states that Duse has the gaze of Michaelangelo's *Night*. «[...] a sensitive soul, woven from the finest fibers of feeling, responsive to the slightest breath from without, like Aeolus's harp, the face of a genuine's mater dolorosa, whose the dark-complexioned pallor seems chiseled from ivory; sadly dreamy eyes, like the quiet waters of a Venetian lagoon, a wearily stumbling gait like that of a person carrying a cross of suffering – that is Duse»²⁰.

It even seemed that the very fact of her existence could solve the most important problems of the era. How will the theater develop? Will it be Scriabin's grandiose religious synthesis, the theatre of Dionysus, Meyerhold's or Stanislavsky's? All these discussions became pointless. Russian critics saw Duse's powerful talent as

the fusion of realism and symbolism, of theatre tradition and innovation. So Duse seemed to be the answer to the questions. She symbolized the rebirth of the theater.

«Now a great radiant star burns above us. It symbolizes rebirth. We see its light in the west and are happy to worship it»²¹, wrote Beliaev.

The great Italian actress captivated her Russian contemporaries at once and they took her as their own. The combination of naturalism and art, of realism and prophetic power, that Duse demonstrated, was unprecedented for Russian theatre. The symbolist critics took Duse as the “original of actress” which meant – the ideal actress.

And 100 years later in the article, devoted to the 150th anniversary of the actress's birth a contemporary critic would call her the symbol of the art itself²².

Notes

- 1 А.Чехов, *Письмо М.П. Чеховой*, 17 марта 1891 в кн.: А. Чехов. *Полное собрание сочинений в 30-ти тт. Письма в 12 т.*: Т. 4, Наука, Москва 1976, с. 198. (hereinafter quotes translated by M. Meisel).
- 2 В. Мейерхольт, *Переписка: 1896-1939*, Искусство, Москва 1976, с. 111.
- 3 Ср.: А. Суворин, *Госпожа Дузе*, в кн.: Элеонора Дузе. *Отзывы печати о гастролях Дузе в С.-Петербурге, в Малом театре, март-апрель 1891*, Санкт Петербург 1891, с. 8.
- 4 А. Кутель, *Элеонора Дузе*, в кн.: А. Кутель, *Театральные портреты*, Искусство, Ленинград 1967, с. 306-307.
- 5 Ю. Беляев, *Дузе*, в кн.: Ю. Беляев, *Статьи о театре*, Гиперион, Санкт Петербург 2003, с. 281.
- 6 В. Михеев, *Элеонора Дузе*, «Русский артист», № 3, 1908, с. 44.
- 7 А. Горнфельд, *Дузе, Вагнер, Станиславский* в кн. *Театр: Книга о новом театре: Сборник статей*, Шиповник, Санкт Петербург 1908, с. 77, 73.
- 8 Ср. С. Волконский, *Дузе*, «Экран и сцена», 1991, 1 авг., с. 8-9.
- 9 Ср. Ю. Беляев, «Родина», в: Ю. Беляев, *Статьи о театре*, цит., с. 187.
- 10 В. Михеев, *Элеонора Дузе*, цит., с. 44.
- 11 Ю. Беляев, *Дузе*, в: Ю. Беляев, *Статьи о театре*, цит., с. 281.
- 12 А. Суворин, *Госпожа Дузе*, цит., с. 11.
- 13 Ив. Иванов, *Элеонора Дузе (Фернанда Сарду, Адриенна Лекуверер Скриба и Легувэ, Нора Ибсена)*, «Артист», № 19, 1892, с. 139.
- 14 Ср.: О. Дьмов, Носков, Смоленский, *Письма о театре*, «Новости и биржевая газета», 1891, 20 декабря, с. 23.
- 15 Ср.: Ив. Иванов, *Элеонора Дузе*, «Артист», №18, 1891, с. 129.
- 16 В. Базилевский, *Гастроли Э. Дузе*, «Русский артист», №3, 1908, с. 43.
- 17 Яз. Дим. [Языков Д.Д.], *Гастроли Э. Дузе*, «Русский артист», №5, 1908, с. 70-71.
- 18 Як. Львов, *Гастроли Э. Дузе*, «Русский артист», № 5, 1908, с. 71.
- 19 С. Разумовский, *Безумие красоты*, «Русский артист», № 5, 1908, с. 99-100.
- 20 Ю. Беляев, *Дузе*, в: Ю. Беляев, *Статьи о театре*, цит., с. 281.
- 21 Там же, с. 282.
- 22 Ср.: А. Гусев, *Искусство, скрывающее жизнь*, «Империя драмы», №22, 2009. Январь.

Manifesto russo, Eleonora Duse la famosa attrice drammatica. 1891. Centro Studi Teatro e Melodramma, Fondazione Giorgio Cini.





Ritratto fotografico di Eleonora Duse in La locandiera di C. Goldoni, 1890. Centro Studi Teatro e Melodramma, Fondazione Giorgio Cini.

Eleonora Duse o Isadora Duncan?

Il dibattito nella critica russa del 1907-1908

Michaela Böhmig

Gli anni 1907-1908 cadono in un periodo travagliato della storia russa: il paese, reduce dalla rivoluzione fallita del 1905 e dalla cocente disfatta nella guerra russo-giapponese, è alle prese con crescenti turbolenze rivoluzionarie.

Un periodo di rottura e transizione si delinea tra vistose contraddizioni anche in ambito culturale: se, da un lato, si assiste al declino del simbolismo e alla nascita di nuove correnti più sobrie, come il chiarismo e l'acmeismo, dall'altro, tra il 1907 e il 1908, Mejerchol'd rompe con la Komissarževskaja e accetta l'invito dei Teatri imperiali, dove firma le regie di sontuose messe in scena, realizzate in collaborazione con scenografi come Aleksandr Golovin, Lev Bakst, Ivan Bilibin, tutti affiliati al raffinato movimento del "Mondo dell'arte". Contemporaneamente approfondisce le sue riflessioni sul teatro convenzionale e sulle messe in scena realizzate con questo metodo nel trattato teorico *K istorii i tehnike Teatra* (Per una storia e tecnica del Teatro), pubblicato dapprima con il titolo *Teatr. K istorii i tehnike* (Il Teatro. A proposito della storia e della tecnica) nella miscelanea *Teatr. Kniga o novom teatre* (Il Teatro. Libro sul teatro nuovo) del 1908 e confluito poi nella raccolta di saggi e appunti dello stesso Mejerchol'd *O Teatre* (Il Teatro), pubblicata alla fine del 1912, sebbene sulla copertina figurì la data 1913.

La stagione teatrale del 1907-1908, una delle più intense e interessanti, vede in piena attività i Teatri imperiali, mentre le scene di altre istituzioni, come il Malyj teatr (Teatro della Società artistico-letteraria, noto anche come Teatro di Suvorin), l'Assemblea dei nobili o il Conservatorio, sono calcate da due celebrità del momento: Eleonora Duse e Isadora Duncan.

Entrambe si erano esibite più volte in Russia: Eleonora Duse nel 1891-1892, 1896 e 1908; Isadora Duncan nel 1904, 1905, 1907-1908, per tornare nel 1909 e nel 1913.

La Duncan e la Duse avevano inoltre condiviso una impor-

tante esperienza artistica come le travagliate prove a Firenze nel 1906 per la messa in scena di *Rosmersholm* di Ibsen nella regia di Gordon Craig, durante le quali la danzatrice aveva fatto da intermediario, traduttrice e paciere tra l'esigente attrice e il non meno testardo regista¹.

All'inizio del 1908, esattamente l'8 gennaio (secondo il calendario giuliano), il 21 gennaio (secondo quello gregoriano), le due artiste si incrociano di sfuggita a Pietroburgo, quando la Duncan era appena tornata da Mosca e la Duse era in partenza per quella città². In una lettera di Isadora Duncan a Konstantin Stanislavskij di quello stesso giorno la danzatrice afferma di essersi appena incontrata con la Duse e di aver parlato con lei proprio di Stanislavskij, amato da entrambe le artiste³.

La contemporanea presenza delle due dive suscita un vivace dibattito nella stampa con confronti tra le due arti della danza e della recitazione e riflessioni sulla particolarità del genio femminile.

Nel 1908, in un momento di grande fermento sociale, il teatro, come tutte le arti, non subisce flessioni e continua a occupare un posto centrale nella vita e nel pensiero dell'*intelligencija*. Si assiste a un fenomeno specifico per la Russia prebellica, quando due ambiti, quello politico-sociale e quello culturale, che risentono entrambi dello stesso clima di fervore, sono dominio di due ceti che vivono vite parallele con pochi punti di contatto, se non all'interno di rigide gerarchie. Un fatto di rilievo è in questo contesto la già menzionata miscelanea *Teatr. Kniga o novom teatre* (Il Teatro. Libro sul teatro nuovo), pubblicata nel 1908 a Pietroburgo dalla casa editrice "Šipovnik", fondata due anni prima da Zinovij Gržebin e

Solomon Kopel'man. Quest'ultima si occupa soprattutto di letteratura di autori simbolisti e stranieri (nella collana "Biblioteca di scrittori stranieri"), ma anche di opere di filosofia, arte, teatro, seguendo un orientamento modernista e "neorealista". Le pubblicazioni in volume sono affiancate dall'almanacco *Šipovnik*, nel quale trovano un foro gli autori di orientamento decadente e simbolista.

Nella miscellanea sul Teatro nuovo si confrontano voci assai eterogenee con contributi che coprono un ampio spettro di argomenti: apre Anatolij Lunačarskij, uomo di vasta cultura e futuro commissario all'istruzione del governo sovietico, con il saggio *Socializm i iskusstvo* (Il socialismo e l'arte). Seguono lo storico e critico della letteratura, nonché prosatore Evgenij Aničkov con *Tradicii i stilizacija* (Le tradizioni e la stilizzazione); il critico letterario e traduttore Arkadij Gornfel'd con *Duze, Vagner, Stanislavskij* (Duse, Wagner, Stanislavskij); Aleksandr Benois, teorico del movimento artistico "Mondo dell'arte", attivo anche come pittore e scenografo, con un fittizio *Beseda o balete* (Colloquio sul balletto); il regista Vsevolod Mejerchol'd con il già menzionato *Teatr. K istorii i tehnike* (Il Teatro. A proposito della storia e della tecnica); l'autore decadente Fedor Sologub con il fondamentale trattato *Teatr odnoj voli* (Il teatro di una sola volontà), nel quale riecheggiano reminiscenze schopenhaueriane; lo scrittore e critico letterario, nonché teorizzatore dello "anarchismo mistico" Georgij Čulkov con *Principy teatra buduščego* (I principi del teatro del futuro), il cui titolo è modellato sullo scritto di Isadora Duncan *La danza del futuro*, uscito in due traduzioni russe nel 1907 e nel 1908⁴ ed a sua volta influenzato dal trattato di Richard Wagner *L'opera d'arte del futuro*; concludono il volume il poeta, drammaturgo e critico Sergej Rafalovič con *Evoljucija teatra. Kratkij istoričeskij sintez* (L'evoluzione del teatro. Breve sintesi storica); l'influente poeta, prosatore e teorico del simbolismo Valerij Brjusov con *Realizm i uslovnost' na scene* (Il realismo e la convenzionalità in scena) e lo scrittore e teorico del simbolismo Andrej Belyj con *Teatr i sovremennaja drama* (Il teatro e il dramma contemporaneo)⁵.

Dal confronto tra l'attrice italiana e la danza-

trice americana, che hanno fatto scalpore sia come donne che come artiste, come anche dal contrasto tra una raffinata élite che coltiva l'arte e le masse diseredate che si stanno affacciando sulla scena politica, nasce un animato dibattito critico, di cui riportiamo tre contributi, particolarmente interessanti sia per il calibro degli autori che per la sostanza delle argomentazioni.

Aprire il contenziioso Dmitrij Filosofov, pubblicista, critico letterario e d'arte, con simpatie per i movimenti di liberazione, il quale, al momento della pubblicazione del saggio, si trova a Parigi in compagnia della coppia di poeti decadenti Zinaida Gippius e Dmitrij Merežkovskij, con i quali aveva una lunga frequentazione. Faceva parte della cerchia dei sodali e collaboratori più stretti dei fondatori del «Mondo dell'arte», diventando il curatore della sezione letteraria e poi di quella di critica letteraria della rivista omonima (1898-1904). Contemporaneamente era impegnato, accanto a Dmitrij Merežkovskij e Zinaida Gippius, nel dibattito religioso, sociale e politico dell'epoca, assolvendo con altri la funzione di organizzatore delle riunioni filosofico-religiose e collaborando con diversi incarichi alla rivista di ricerca religiosa «Novyj put'» (La via nuova, 1903-1904). Nel 1908, dopo il rientro da Parigi, si dedicò all'attività giornalistica per diverse testate e divenne prima segretario (1908) e poi presidente (1909-1912) della Società filosofico-religiosa di Pietroburgo.

Come numerosi intellettuali dell'epoca, Filosofov riesce a coniugare inclinazioni verso un raffinato decadentismo con confuse simpatie per i movimenti rivoluzionari, conciliando una vita elitaria, condotta in parte a Parigi, capitale della cultura, con una genuina compassione per i poveri ed i diseredati.

Il suo articolo *Ajsedora i Eleonora* (Isadora ed Eleonora), scritto a Parigi, è pubblicato il 31 gennaio 1908 (secondo il calendario giuliano) o 13 febbraio (secondo quello gregoriano) nella rubrica "Dnevnik žurnalista" (Il diario di un giornalista) del quotidiano pietroburghese «Stoličnaja počta» (Posta della capitale)⁶, accompagnato dalla nota della redazione che esprime sostanziale consenso, ma si riserva qualche obiezione relativa ad alcune tesi troppo estreme.

Filosofov, che impernia tutto il suo saggio sulla riprovevole passività della società colta di fronte all'arresto di un gruppo di attivisti politici, passa in rassegna le novità teatrali, ballettistiche e musicali della stagione, accenna al conflitto tra Mejerchol'd e la Komissarževskaja che, come osserva con sarcasmo, avrebbe scosso la società russa nelle sue fondamenta e conclude con una lunga nota, sempre molto ironica, su Isadora Duncan ed Eleonora Duse:

E infine, a mo' di apoteosi, allo scopo di coronare l'edificio della cultura russa e far partecipare un paese "barbaro" alla cultura uni-

versale, sono apparse la grande Eleonora Duse e la non meno grande Isadora Duncan.

Apparizioni piacevoli, che rinvigoriscono l'anima! Pietroburgo può competere non solo con Madrid e New-York, ma perfino con Parigi e Londra. Abbiamo divertimenti per tutti i gusti: sia per i raffinati estimatori che per i semplici mortali. C'è un posto per tutti quelli che vogliono passare la serata. E non in maniera rozza, barbara, con la vodka e le "ragazzotte". No, l'educazione culturale della nostra società avanza a passi veloci.

D'altronde, il nostro pubblico va a vedere la Duse e la Duncan non solo per divertirsi. Sarebbe troppo volgare. Vede in questi spettacoli un grande servizio alla grande arte. Si tratta, in primo luogo, di un serio *affare* culturale⁷. Chiunque abbia rispetto per se stesso ritiene suo sacro dovere prendere parte a questo servizio. È il dovere del libero cittadino.

È sufficiente leggere un qualunque giornale per capire quale enorme evento sociale siano gli spettacoli di questa "diva". Nel giornale più influente è pubblicata una intervista con Eleonora: «Amo questo bellissimo paese che ha una grande letteratura. Da nessuna parte ho avuto tanto successo». Il recensore dello stesso giornale ha dedicato alla "Veneziana Duse" una poesia in prosa dal titolo *La stella delle lagune*⁸, in cui paragona l'artista alla Madonna. In un altro giornale uno dei recensori più moderni rimprovera i "parolai" che non sospettano minimamente «quant'è grande il problema dell'amore sacrificale posto dallo straordinario fenomeno vitale di nome Eleonora Duse».

Madonna, stella delle lagune, straordinario fenomeno vitale, amore sacrificale, evento sociale...

[...] A che pro questa piaggeria e furia?⁹

In seguito Filosofov paragona l'esibizione della Duse al concerto del tenore Enrico Tamberlik, ormai anziano e con la voce da vecchio, constatando che, da parte del pubblico, si tratta di

[...] brama di inebriamento, di rapimento, della perdita della personalità in una esaltazione isterica. L'uomo si dibatte sempre tra due aspirazioni opposte: affermare se stesso, la propria personalità, e dimenticare se stesso, abbandonandosi all'inebriamento, perdendosi. [...] Uno si inebria della vodka, dei canti tzigani, l'altro dello champagne di Richard Wagner, uno si inebria della recitazione primitivamente rozza di Sadda-Yakko¹⁰, l'altro delle stramberie psicologiche della Duse. [...] Ma nel 1908, dopo quanto è appena successo¹¹, una passione così generale per gli spettacoli, il teatro, Isadora ed Eleonora, è un sintomo terribile, disperato. Dimostra quanto è superficiale, fiacca e molle una buona metà della nostra società, quanto era inconsapevole e perfino ipocrita la sua passione per il "movimento di liberazione"¹².

Filosofov continua constatando che la politica è venuta a noia a tutti, per cui è considerato *bon ton* interessarsi di arte e di questioni culturali. Secondo Filosofov, si abusa però della parola cultura, in quanto «l'autentico lavoro culturale è sempre legato all'azione ed a uno sforzo della volontà¹³. Gli spettacoli teatrali attuali sono invece soprattutto un assassinio della volontà».

Gli strali di Filosofov colpiscono tanto la folla di appassio-

nati del teatro, i quali, pur di dimenticarsi di sé, di non far nulla, affluiscono alla *Signora delle camelie*¹⁴ e ai balli della danzatrice scalza, quanto i recensori teatrali che sono in visibillio e si occupano per intere colonne del nuovo genere letterario della «piaggeria del Talento con la maiuscola». Secondo Filosofov, non ha senso interpretare *Fenella ossia La muta di Portici* dopo una rivoluzione. Egli riconosce ai vecchi critici il merito di aver lodato la Duse per la sua interpretazione "nutrom" (dal di dentro/istintivamente), ponendo l'accento sul realismo delle sue interpretazioni ed esaltandola da un punto di vista puramente professionale. Non sarebbe però quello che insegue l'attuale pubblico pietroburchese, da lui definito acculturato e libero. Alla ricerca di essere eccitato, esso chiede godimenti «raffinati» e corre a guardare come «muore di tisi l'insignificante *pièce* vecchiotta e piuttosto volgare di Dumas figlio» o si precipita a godere delle contorsioni di una «danzatrice scalza». Chi inneggia all'arte pura tenderebbe però a non rendersi conto che si tratta sempre del vecchio filisteismo, del vecchio bavoso sentimentalismo borghese. Filosofov si chiede pertanto a cosa servano parole penose come Misteri e Azioni, quando sarebbe meglio essere onesti e ammettere che per Mistero e Azione si intende la più eclatante passività. La replica all'intervento di Filosofov non si fa attendere ed è affidata alla penna di Julija Zaguljaeva, scrittrice, traduttrice soprattutto dal e verso il francese, nonché giornalista, che collabora a diverse riviste e giornali, tra cui il quotidiano «Moskovskie vedomosti» (Bollettino di Mosca), nel quale è responsabile della rubrica "*Peterburgskie pis'ma*" (Lettere pietroburchesi), in cui informa i lettori moscoviti delle novità culturali e mondane della vita della capitale. È in questa rubrica che il 15 febbraio (28 febbraio) 1908 la Zaguljaeva pubblica una lunga presa di posizione sull'articolo di Filosofov¹⁵. Esordisce con le affermazioni di Filosofov, secondo cui i pietroburchesi, presi dalla intensa stagione teatrale, hanno reagito con indifferenza e passività alla notizia dell'arresto di un gruppo di terroristi. Prosegue riportando l'affermazione di Filosofov che la politica è venuta a noia a tutti, cosa di cui la stampa ha preso

atto, cominciando a trattare temi che ruotano non solo intorno a questioni politiche e di liberazione, ma anche ad argomenti letterari e teatrali, cioè «frivoli».

Dopo una puntuale serie di contestazioni rivolte alle tesi di Filosofov, rispetto al quale il giornalista non può non rimarcare che egli scrive da Parigi, ella rileva che il critico accusa il pubblico teatrale Pietroburghese di «furia estetica», contestandogli di affollare spettacoli per lui elitari e reazionari, e schernisce i ricchi esteti che finanziano rappresentazioni di misteri medievali¹⁶, invece di impiegare i loro capitali per aiutare i movimenti di liberazione. Allo stesso modo si critica l'osservazione di Filosofov che la rivoluzione sarebbe avvenuta solo nel balletto, ma non nella società. Infine la Zaguljaeva arriva al giudizio di Filosofov su Isadora Duncan ed Eleonora Duse e sull'accoglienza riservata alle due artiste da parte del pubblico Pietroburghese. Secondo Filosofov è, infatti, deprecabile che il pubblico Pietroburghese, stanco di politica, consideri segno di *bon ton* interessarsi di arte e di questioni di cultura e sostenga gli artisti e non i «compagni coscienti», entusiasmandosi di una danzatrice scalza e non dei piedi nudi dei poveri. A ciò la Zaguljaeva controbatte che non è da biasimare chi incoraggia le arti, dato che i terroristi prodotti dai circoli rivoluzionari sapranno impedirlo.

La Zaguljaeva concorda con Filosofov solo laddove questi contesta il componimento di Jurij Beljaev, dedicato alla Madonna di Venezia, perché, secondo lei, arte e religione devono rimanere distinte. La colpa non sarebbe però di Beljaev, ma dei decadenti, invisibili alla Zaguljaeva, che rifuggono da tutto quanto è semplice e coltivano il gusto della stilizzazione e della distorsione.

La scrittrice russa, con un gesto di autoconsapevolezza femminile, allarga poi la sua disamina alla stampa in generale, di cui non condivide l'opinione che la Duse avrebbe nei suoi occhi tutta la tristezza femminile, portandola in scena, quando ogni donna ama, sente ed è triste a modo suo e la Duse sa interpretare tutto ciò solo secondo la sua individualità. La Zaguljaeva contesta pertanto aspramente i recensori, propensi a dimostrare che la Duse rappresenta tutte le donne, e sostiene

che ogni donna è un essere a sé con la sua personalità, che nessun'altra riesce a rappresentare. In conclusione, la giornalista si rivolge a Filosofov, invitandolo a prendersela con i cenacoli dei decadenti se proprio vuole adirarsi con qualcuno, visto che proprio i decadenti soffocano tutti con le loro stramberie letterarie e sono responsabili dell'atmosfera di menzogna, inganno e giochi di prestigio, diffusasi negli anni passati.

I ragionamenti della Zaguljaeva sulla raffigurazione in scena della femminilità erano stati sviluppati poco prima da Aleksandr Rostislavov, critico e storico dell'arte, studioso dell'arte russa antica e acquarellista, con un ampio saggio, intitolato *Duzè i Dulkan* (La Duse e la Duncan) e pubblicato alla fine di gennaio 1908 nel settimanale illustrato di Pietroburgo «*Teatr i iskusstvo*» (Il teatro e l'arte)¹⁷, di cui era collaboratore. Qui l'opera di Eleonora Duse e di Isadora Duncan è considerata come espressione artistica della femminilità e del principio femminile.

Rostislavov inizia il suo saggio, dedicato per oltre due terzi a Eleonora Duse, con la domanda di cosa ci sia in comune tra la Duse, considerata una vetta insuperabile dell'arte, e la danzatrice scalza Isadora Duncan, tra la grande arte e quello che, se non è sull'orlo della pornografia, è per lo meno ciarlataneria che si riduce ai piedi nudi.

Ricordando che i critici, fino a poco tempo prima, accusavano la Duncan di profanare la musica, mentre le signore ritenevano la sua un'arte per «soli uomini», Rostislavov sostiene che la sensualità, indubbiamente presente nelle esibizioni della danzatrice, gioca un ruolo importante nella percezione non solo della sua arte, ma di ogni altra opera d'arte, come, ad es., le statue antiche, che ciò nonostante sono capolavori di bellezza pura.

Per il critico, la grande attrice drammatica e l'originale interprete della musica attraverso la plasticità sono forse complementari l'una all'altra e talora si fondono in un gruppo armonioso.

Nella lunga trattazione sulla Duse, il critico russo espone la sua convinzione che chiunque abbia visto l'attrice italiana conserverà per tutta la vita un possente e infinitamente dolce e confortante ricordo, che illumina i momenti di abbattimento con una sensazione di festa, felicità e gioia. Ella sarebbe qualcosa di più del teatro, più di un'artista drammatica, sarebbe una conquistatrice, che può permettersi di calpestare le leggi. Proprio per questo sarebbe arduo costruire teorie generali sul suo talento, restringendo con ciò i complessi compiti del teatro. Se il talento della Duse è superiore al teatro, questo, per Rostislavov, rimane molto più ampio di lei, in quanto non ha un solo compito, non è sintesi, ma una combinazione dei più svariati ambiti artistici, dominati dal drammaturgo e dall'attore. Proprio da questo deriverebbe la poliedricità del teatro e la sua presa su un vasto pubblico.

Sempre secondo Rostislavov, la Duse non ha il talento della immedesimazione scenica, in quanto, come già notato da Kugel¹⁸, conduce una battaglia con gli autori per dominare da sola. Avrebbe però un enorme, fenomenale talento di personificare ed esprimere la profonda bellezza delle complesse emozioni interiori con i mezzi teatrali, tra cui quello che con un termine tratto volutamente dal glossario musicale è definito il libretto – e non il copione, che era lo strumento di lavoro della Duse –, in cui l'attrice trasformerebbe le *pièce* degli autori che interpreta¹⁹.

Il suo enorme talento artistico permetterebbe quindi alla Duse di legare armoniosamente i «dati esteriori» e una «profonda bellezza interiore», che colpisce per l'autenticità sia delle emozioni che della loro espressione. Secondo il critico russo, la complessità e le sottigliezze delle innumerevoli emozioni sono originate dalla malinconia che alberga in ogni anima ed è causata non dalla «delusione per la vita» ma da una incrinatura innata, generata dall'eterno enigma dell'esistenza. Esprimendo artisticamente queste emozioni, la Duse riuscirebbe a trasmettere bellezza, godimento e gioia.

Secondo Rostislavov, questa incrinatura sarebbe particolarmente intensa, anche se inconscia, nelle donne grazie alla stessa natura femminile, che dà la vita e percepisce allo stesso tempo l'enormità e la insolubilità del compito. Il segreto della femminilità, il suo fascino, sarebbe racchiuso non solo nel mistero del sesso, ma anche in questa profonda essenza del principio femminile, talora presente anche negli uomini, in personaggi come Amleto o Raskol'nikov. Sullo sfondo della malinconia, della nostalgia per l'ignoto, si staglierebbe poi la filigrana delle più sottili emozioni, di sentimenti confusi, talora contraddittori e venati di demonismo. Queste contraddizioni e dissonanze, secondo Rostislavov, si risolvono armoniosamente nelle tenere sfumature musicali e nei raffinati colori dell'interpretazione artistica.

Tra tutte le interpretazioni della Duse la più originale e coinvolgente è, per il critico russo, la Locandiera, la più sottile personificazione dell'incrinatura femminile, certamente lontana da quella di Goldoni. Perfino qui, nella grazia dell'allegria e della gioia di vivere trasparirebbe il demone della malinconia, che instilla un veleno appena percettibile, ma armonioso e dolce. Qui si esprimerebbe l'insuperabile soggettivismo, l'individualismo e la sottigliezza del talento della Duse.

L'immensa intuizione e il grande talento artistico dell'attrice italiana spiegherebbero anche l'ampiezza della sua tecnica, che sembra innata e che, al confronto, fa sembrare rozza la più sottile maestria scenica. Rostislavov ritiene che, sulle vette dell'arte, è impossibile scindere la forma dall'imitazione, dato che il dono dell'intuizione e della personificazione esteriore sono armoniosamente fuse.

Rostislavov prosegue con i suoi ragionamenti, sostenendo

che il gesto, la posa, la mimica scaturiscono spontaneamente dall'immagine interiore, creando un fenomeno: l'opera d'arte integra e apparentemente viva, in cui la Duse come persona sarebbe inscindibile dalle figure artistiche che interpreta. È anche questo il motivo che induce il critico russo ad affermare che non si possa parlare di una scuola della Duse e nemmeno di una sua imitazione²⁰. La Duse, mentre si serve dei mezzi del teatro, li calpesterrebbe e, in quanto fenomeno, ne avrebbe il diritto. Il suo talento e la sua arte assorbirebbero tutto, per cui non conta l'insignificanza delle *pièce* che interpreta, che fungerebbero solo da libretti, spunti per situazioni sceniche, per ricami artistici autonomi. La cosa più importante sarebbe la resa plastica della bellezza musicale interiore.

Nell'arte della Duncan le parole, spesso rozze e incapaci di rendere le emozioni più profonde e sottili, non avrebbero pertanto valore per se stesse, ma solo come strumento che accompagna la musica di fondo delle più profonde emozioni mute, in quanto le manifestazioni più alte dell'arte si caratterizzano, secondo il critico russo, per una ispirata plasticità che parla con accenni musicali più eloquentemente delle stesse parole.

È da rilevare che non è certamente un caso se la critica russa privilegia il concetto di plasticità, espressione concreta dell'ideale astratto della musica e della musicalità, ponendolo al centro dell'attenzione di fronte a un'attrice che recita in una lingua straniera, come anche davanti a una danzatrice che si esibisce in un linguaggio coreutico che spezza i canoni abituali del balletto accademico e rinnega una grammatica di gesti codificati.

È proprio in questa ispirata plasticità che, secondo Rostislavov, si compie la fusione di spiritualità e sensualità: se le percezioni sensibili sfociano in emozioni spirituali, come nella *Venere di Milo*, nel teatro le più pure percezioni spirituali sono strettamente legate a quanto è sensuale, grazie a una figura viva e concreta. E ciò spiegherebbe il potere del teatro.

Rostislavov conclude i suoi ragionamenti con la constatazione che, nell'unione di spiritualità e sensualità, l'ambito della bellezza della Duse tocca quello della Duncan: se nella Duse le emozioni si fondono con la sua persona, nella Duncan la plasticità ellenica si unisce alla ricercatezza delle figure di Dante Gabriel

Rossetti e di Beardsley ed a una certa commovente bruttezza contemporanea. Sono fuse nel mistero – e nell’arte – la spiritualità e la sensualità, componente, quest’ultima, che sarebbe ipocrita negare. Così Rostislavov vede la malinconia e l’incrinatura coesistere con il sorriso, con la gioia di vivere. È come se si ponesse l’accento sull’incanto spirituale della femminilità, lo si rivestisse con i vividi colori della sensualità, trasformando questa in musica, in spiritualità.

Anche il fascino delle danze della Duncan consisterebbe nella loro musicalità, nello stretto legame di plasticità e musica. Con la sola sensualità parlerebbero unicamente a coloro in cui la percezione plastica e musicale è scarsamente sviluppata. Le danze della Duncan, che non hanno nulla in comune con l’insensato acrobatismo del balletto, rappresenterebbero la sana grazia e bellezza dei movimenti del corpo, i quali esprimono emozioni musicali, facendo gioire l’occhio e commuovendo a tratti con la loro drammaticità e pateticità, per cui diventano seri come la musica seria.

Rostislavov vede il prototipo di queste danze in quelle antiche elleniche, interpretate però con un nuovo significato artistico: è la raffinatezza moderna che parla senza parole attraverso la comprensione intuitiva e la manifestazione della femminilità, fatta di grazia e bellezza. Nell’arte della Duncan, il critico russo scorge la possibilità di sintesi delle arti grazie alla loro base comune. E queste danze si farebbero teatro, se per teatro si intende quell’arte in cui il mezzo di espressione è l’uomo e sono coinvolte in pari grado le impressioni sia visive che uditive.

Rostislavov arriva così alle fondamenta dell’essenza dell’arte, sostenendo che, nell’arte della Duse, osserviamo la bellezza spirituale, la grazia, il mistero delle più profonde emozioni che si effondono in una bellissima forma esteriore, mentre nelle danze della Duncan una bellissima forma esteriore di grazia e bellezza parla della fusione di quello che è sensuale con quanto è spirituale.

Nella visione del critico russo è come se le due artiste esaurissero la manifestazione artistica della femminilità, del principio femminile. Entrambe rappresenterebbero la stessa bellezza comune, alla cui base si trova la musica non in quanto arte specifica, ma come principio

basilare dell’arte più alta, le cui radici sono calate nelle profondità dell’ignoto, che trasforma la sensualità in bellezza. Infine, nel confronto tra le due artiste non può mancare la voce di Stanislavskij, attento osservatore di entrambe, che dichiara di preferire la Duncan alla Duse. In una lettera del 29 gennaio (11 febbraio) 1908, scritta quando la danzatrice da Mosca era già tornata a Pietroburgo, Stanislavskij si rivolge con parole calorose a Isadora, che chiama cara amica, e le confessa:

Sapete che mi entusiasma molto più di Voi che della meravigliosa Duse. Le Vostre danze mi hanno detto molto di più del consueto spettacolo che ho visto questa sera.

Voi avete fatto vacillare i miei principi. Dopo la Vostra partenza cerco nella mia arte quello che avete creato nella Vostra. È la bellezza, semplice come la natura. Oggi la meravigliosa Duse ha ripetuto davanti a me ciò che so, quello che ho visto centinaia di volte. La Duse non mi costringerà a dimenticare la Duncan!

Vi supplico: lavorate per amore dell’arte e credetemi che il Vostro lavoro vi donerà gioia, la gioia migliore della nostra vita.

Vi amo, sono entusiasta di Voi e Vi stimo (perdonatemi!), grande e incantevole artista²¹.

Notes

1 Cfr. I. Duncan, *La mia vita*, Savelli, Milano 1980, pp. 177-183.

2 «Vse to, čto ja choču Vam skazat’, ja lučše vsego by vyrazila v tance...». *Pis’ma Ajsedory Dulkan, Avgustina Dulkan i Élizabet Dulkan K.S. Stanislavskomu. 1808-1922* («Tutto quello che voglio dirvi lo esprimerei meglio con la danza...»). Lettere di Isadora Duncan, Augustin Duncan ed Elizabeth Duncan a K. Stanislavskij, 1908-1922), I. Sirotkina, Ju. Solncev e K. Jasnova (a cura di), in *Mnemosina. Dokumenty i fakty iz istorii otečestvennogo teatra XX veka* (Mnemosine. Documenti e fatti della storia del teatro patrio del XX secolo), Indrik, Moskva 2014, vol. V, p. 356, nota 87.

3 Cfr. *ivi*, p. 340.

4 L’opuscolo *Tanec buduščego. Lekcija* (La danza del futuro. Una conferenza), a cura e con introduzione di N. Suslov e traduzione di N. Fil’kov, è pubblicato a Mosca nel 1907; una seconda traduzione con lo stesso titolo e la precisazione che si tratta di una versione dal tedesco, esce presumibilmente l’anno dopo, sempre a Mosca, a cura di Ja. Mackevič.

5 La miscellanea è consultabile sul sito: http://www.teatr-lib.ru/Library/Teatr_kniga_o_novom/book_new/.

6 «Stoličnaja počta», n. 225, 1908, pp. 2-3.

7 Corsivo dell’Autore.

8 Il componimento è dello scrittore, pubblicista e critico teatrale Jurij Beljaev, attivo per diverse pubblicazioni periodiche, tra cui «Novoe vremja» (Tempo nuovo), «Peterburgskij dnevnik teatra» (Diario piomboburghese dell’appassionato di teatro) e «Teatr i iskusstvo» (Il teatro e l’arte). Nella poesia si narra della statua della Madonna, chiamata “Stella della laguna”, che a Venezia serviva ai marinai come faro di orientamento. Riprendendo il tema della pièce *Soeur Béatrice* di Maeterlinck, in cui una statua della Madonna scende dal piedistallo e assume il sembiante umano della monaca Beatrice che vive in un monastero, mentre la vera Beatrice continua a peccare nel mondo, per Beljaev la statua della Madonna veneziana abbandona il suo supporto per peregrinare per il mondo in veste di attrice. In questa visione la “Stella della laguna” è la Duse veneziana,

un paragone che, per la Zaguljaeva, è astruso, superficiale e offensivo per i credenti. Beljaev è autore di diversi articoli sia sulla Duncan che sulla Duse, raccolti ora in *Stat'i o teatre* (Saggi sul teatro), Ju. Rubakova (a cura di), Giperion, Sankt-Peterburg 2003, consultabile sul sito: http://teatr-lib.ru/Library/Belyaev/Statji_o_teatre/.

9 D. Filosofov, *Ajsedora i Eleonora* (Isadora ed Eleonora), in «Stoličnaja počta», n. 225, 1908, p. 2. Tutte le traduzioni dal russo, dove non altrimenti indicato in nota, sono dell'autrice del presente saggio.

10 Sada Yakko o Sadayakko, dopo la sua formazione come geisha, va in tournée con una troupe teatrale, esibendosi in recitazioni e danze tragiche giapponesi che influenzeranno la danza moderna. Nel 1900, in occasione dell'Esposizione universale, la danzatrice giapponese esordisce a Parigi nel Teatro-museo di Loïe Fuller, alla cui compagnia era temporaneamente affiliata anche Isadora Duncan (nota mia M. B.).

11 Filosofov si riferisce all'arresto di alcuni attivisti dei movimenti rivoluzionari (nota mia – M. B.).

12 D. Filosofov, *Ajsedora i Eleonora*, cit., p. 2.

13 Corsivi dell'Autore.

14 Dmitrij Filosofov, che all'epoca viveva a Parigi con Zinaida Gippius e Dmitrij Merežkovskij, non ha visto gli spettacoli della Duse a Pietroburgo, la quale il 26 gennaio (8 febbraio) al Teatro Akvarium recita *Rosmersholm* di Ibsen, anche se nella locandina era annunciata *La signora delle camelie* (cfr. A. Egidio, *Eleonora Duse in Russia*, in «Il castello di Elsinore», n. 34, 1999, p. 118).

15 Si tratta della "Lettera" CXX, datata 12.2.1908 (25.2.1908) e pubblicata in «Moskovskie vedomosti» n. 38, 1908, p. 2.

16 Riferimento al *Starinnyj teatr* (Teatro antico), ideato da Nikolaj Evreinov nel 1907, un teatro da museo, in cui ricostruire artisticamente pièce di epoche passate dell'Europa occidentale, opere e balletti russi dei secoli XVIII-XIX, e organizzare concerti e serate letterarie. Il teatro fu attivo per sole due stagioni (1907-1908 e 1911-1912) con la rappresentazione di un ciclo medievale e di uno spagnolo del *Siglo de oro*.

17 «Teatr i iskusstvo», n.5, 1908, pp. 94-96. Il settimanale curava anche una serie di supplementi, tra cui la «Biblioteca» di «Teatr i iskusstvo». Mentre la rivista informava sull'attività dei teatri in Russia e all'estero da posizioni critiche nei riguardi delle coeve correnti del decadentismo e del simbolismo, la collana pubblicava raccolte di opere teatrali, partiture e memorie concernenti il teatro.

18 Aleksandr Kugel', che pubblicava con gli pseudonimi *Homo novus* e *Dilletant*, fu uno dei principali critici letterari e teatrali della stampa pietroburchese e ricopriva la funzione di redattore capo del settimanale illustrato «Teatr i iskusstvo».

19 La documentazione relativa al minuzioso lavoro di Eleonora Duse sui testi si trova nel DVD *Il laboratorio dell'attrice. Copioni annotati di Eleonora Duse*, M.I. Biggi (a cura di). Il DVD è stato realizzato dalla Regione del Veneto, in collaborazione con il Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici G. Mazzariol dell'Università di Venezia Ca' Foscari, e contiene i copioni di 18 testi teatrali con le annotazioni dell'attrice, conservati alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

20 Questa considerazione vale anche per Isadora Duncan, la quale, nonostante ripetuti sforzi di istituire una scuola, non è riuscita a codificare la danza "libera" da lei professata, per cui ha avuto una pleiade di imitatrici, ma nessuna vera seguace.

21 K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach* (Opere in otto volumi), Iskusstvo, Moskva 1988-1999, vol. VII, p. 256.

Вторникъ, 29 января 1908 г.

№ 174^й



ЕЖЕДНЕВНАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ
ГАЗЕТА



ЭЛЕОНОРА ДУЗЕ.

Издаеиъ И-ва Скоропечатно А. А. Левенсонъ.
 РЕДАКЦІЯ и КОНТОРА Москва, Тверская,
 Мамонтовскій пер., д. Т^в А. А. Левенсонъ.
 • • • Телефоны № 211—72 и 18—93. • • •

Подписная цѣна съ доставной и пересылкой 5 р. въ годъ.

Gordon Craig e l'attore. Gli scritti su Eleonora Duse.

Donato Santeramo

Un punto fondamentale delle teorie di Edward Gordon Craig è sviluppato nel suo saggio sulla Super-Marionetta, intitolato *The Actor and The Über-marionette* e pubblicato per la prima volta nel 1908 sulle pagine della sua rivista «The Mask»¹. L'articolo suscitò moltissime polemiche perché fu visto allora, e lo è ancor oggi, come la volontà di Craig di disfarsi dell'attore in carne e ossa e di sostituirlo con una marionetta². Certamente la Super-marionetta è uno degli elementi più importanti del "Teatro del Futuro" proposta dal teorico inglese e tuttavia spesso Craig provoca il lettore con esagerazioni e paradossi, affinché questi possa distinguere chiaramente le sue idee e teorie da quelle "ortodosse" e, soprattutto, per catturarne l'attenzione. Ciò ha portato spesso a incomprensioni e ha reso inintelligibile il suo pensiero. In particolare lo scritto *The Actor and The Über-marionette*³ ha destato molti fraintendimenti e svariate dichiarazioni, presenti nel lungo articolo, spesso contraddette dallo stesso Craig sia nell'articolo sia in altri scritti prodotti negli anni a seguire. Craig, infatti, in molte opere successive, non preclude la possibilità all'attore di diventare artista, e anzi incoraggia la ricerca di un nuovo metodo recitativo in cui si crea l'impressione, si presenta lo spirito della cosa rappresentata che possa «aprire uno splendido avvenire per gli attori»⁴. Infatti, la marionetta craighiana ha spesso qualità umane, «uno spirito vivente», «una nobile artificialità» e si muove con «movimenti naturali»⁵; atti impossibili da realizzare per una marionetta. Inoltre, l'*Über-marionette* ha un'altra qualità umana: è fatta a immagine e somiglianza di dio⁶.

Per Craig l'attore può diventare artista, creando una nuova forma di recitazione consistente essenzialmente in gesti simbolici: «Essi [gli attori] devono crearsi una nuova forma recitativa, che consiste soprattutto di gesti simbolici. Oggi personificano e interpretano; domani dovranno rappresentare e interpretare e il terzo giorno dovranno creare»⁷.

Craig, quindi, rifiutava la recitazione realistica convenzionale, e non l'attore di per sé, e auspicava la nascita di un attore-creatore. In una lettera indirizzata al suo caro amico Martin Shaw⁸, Craig scriveva che non avrebbe voluto più lavorare con attori professionisti, affinché potesse nascere una nuova razza attorale che, come il suo pensiero, fosse: forte, chiaro e distaccato⁹. Nel 1913 in *Towards a New Theatre*, Craig reitera quello che aveva già scritto nel 1905 nel suo primo importante contributo al teatro, *The Art of the Theatre* «l'artista del teatro del futuro creerà i suoi capolavori con l'azione, la musica e la voce»¹⁰. Craig sostiene, allora, che l'attore deve raggiungere un alto grado di unità emozionale non variabile di spettacolo in spettacolo, e sancisce che l'attore deve avere un controllo fisico totale, il quale preclude soprattutto qualsiasi vanità personale, ma non propone, in questi scritti, l'eliminazione dell'attore dalla scena. Questo è sottolineato dallo stesso Craig nella prefazione alla seconda edizione di *On the Art of the Theatre* del 1924, in cui scrive che è ovvio che non vuole sostituire attori viventi con marionette di legno «così come la grande attrice italiana non vuole che muoiano tutti gli attori di oggi». L'attrice a cui fa riferimento è Eleonora Duse, la quale aveva dichiarato che «Per salvare il teatro il teatro dev'essere distrutto, e gli attori e le attrici dovrebbero morire tutti di peste perché "Rendono l'arte impossibile"»¹¹. «Così come», continua Craig, «quando qualcuno ti manda al diavolo, non è che pensiamo che succeda veramente. [...] È proprio quello che intendevo io [nell'articolo]»¹². Spiega poi esattamente quello che voleva enunciare, quando auspicava l'arrivo in scena della marionetta al posto dell'attore in carne ed ossa: «L'*Über-marionette*» scrive «è l'attore più il fuoco meno l'egoismo: il fuoco degli dei e dei

demoni senza il fumo e il vapore della mortalità»¹³. Continua sostenendo che al limite avrebbe voluto eliminare solo i cattivi attori dalla scena. In effetti, sembra dichiarare che l'affermazione di voler sostituire gli attori con delle Super-marionette fosse semplicemente una minaccia che avrebbe dovuto sollecitare e accelerare un cambiamento nel metodo recitativo del tempo. D'altronde, perché mai avrebbe diretto una rivista interamente dedicata alla marionetta e perché scrivere drammi specificamente per marionette, se pensava veramente di sostituire gli attori che recitavano in drammi scritti per essere rappresentati da esseri umani?¹⁴

Si è anche insinuato che Craig ritrattasse spesso la minaccia di voler sostituire gli attori con l'*Über-marionette* solo per attirare commesse per nuove produzioni teatrali¹⁵. Tuttavia, ancora una volta, troviamo dichiarazioni pubbliche ripetute che smentiscono questa tesi. Infatti, il «Credo di The Mask dalla sua fondazione nell'anno 1908», pubblicato nel 1918, e ripubblicato nel 1923 e nel 1929, è una netta smentita della volontà di Craig di disfarsi completamente dell'attore in scena in quanto è chiaramente scritto: «THE MASK CREDE nell'attore e nell'attrice» seguito da «THE MASK CREDE nelle marionette e nelle maschere», indicando candidamente che una posizione non annulla l'altra; cioè che è possibile credere nell'attore e nell'attrice e allo stesso tempo nelle marionette e nelle maschere. Infine il «Credo» si avvia verso la conclusione con l'esortazione ai lettori di:

Inchiodare le bugie alle porte dei bugiardi... I bugiardi pretenziosi che [dicono che] non vogliamo il dramma. I chiacchieroni che [dicono che] vogliamo solo le scene. Il raccontatore di menzogne che [dice che] disprezziamo l'attore e che desideriamo omaggiare solo il regista. [...]¹⁶.

Inoltre, in aggiunta a due monografie scritte sul suo maestro, Henry Irving e sulla madre, Ellen Terry, Craig ha anche dedicato molte pagine a una moltitudine di altri attori, coevi e non; a volte lunghi articoli, a volte qualche riga e spesso solo una sentenza di poche parole. Tra i suoi contemporanei molti attori hanno meritato un approfondimento particolare e sono stati usati e perfino abusati come esempi chiarificatori delle sue teorie o come dei veri e propri modelli ai quali si è ispirato il teorico inglese o come esempi da non seguire perché dannosi per il teatro e la professione. Tra questi, i più importanti sono stati Isadora Duncan, (anche se non può essere definita propriamente un'attrice, ma il suo movimento in scena ha sicuramente ispirato molti discorsi craighiani sul moto)¹⁷, Tommaso Salvini, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Yvette Guilbert, Giovanni Grasso, Eduardo Scarpetta ed Ettore Petrolini. Tutti attori professionisti che hanno dedicato buona parte

della loro vita al teatro¹⁸.

In particolare gli attori italiani hanno sempre occupato, insieme con quelli orientali, una posizione di privilegio e di superiorità rispetto agli altri attori di altre nazionalità, nelle valutazioni craighiane¹⁹. Oltre alla smisurata attenzione e ammirazione che Craig ha espresso verso gli attori italiani della Commedia dell'Arte²⁰, e che spesso indica come esempi da seguire²¹, il teorico inglese spesso esprime stima e apprezzamento per il lavoro degli attori italiani a lui coevi, anche se non perde mai occasione per qualche, più o meno velata, critica sia professionale sia personale. Infatti, in una nota editoriale di «The Mask» del 1925, senza firma ma facilmente, per stile e tono, attribuibile a Craig, troviamo un'apoteosi, almeno a prima vista, in generale del teatro italiano e in particolare degli attori italiani del primo Novecento. Infatti, Craig subito afferma che il teatro italiano non ha bisogno d'innovazioni perché praticamente perfetto.

È il primo in Europa non per l'eleganza e comodità delle *poltrone* [in italiano nel testo] né per i *palchi* [in italiano nel testo] (il primato qui l'hanno l'Inghilterra e l'America), né per la scenografia né per la presenza di un nuovo gruppo di eccellenti drammaturghi. È primo grazie alla recitazione e al canto di prima classe, perché recitare e cantare viene, agli italiani, apparentemente con grande facilità. [...] Prima di tutto hanno una lingua e sanno parlarla: non barbugliano mai, non strascicano [le parole]; mai nebbiosi; tutto è frizzante, voluto e rapido. Hanno un bel portamento; sono professionisti nati; recitano e non fanno finta ingannandoci, d'essere veri. Tuttavia non recitano mai facendo finta: non imitano [...] non sono mai irreali [...] ma nemmeno realistici. Per loro non è mai stato pensabile essere realistici perché trovano il realismo [in scena] ridicolo così come trovano deprimente l'artificiosità [recitativa] forzata²².

Illustra poi la superiorità degli attori italiani rispetto a quelli russi troppo «realisti», a quelli tedeschi «seri e intelligenti ma inefficaci» e perfino superiori agli attori inglesi e francesi²³. La seconda parte dell'articolo è un monito agli italiani a non cambiare nulla del loro teatro e rimanere fedeli alla tradizione. Poi identifica Anton Giulio Bragaglia come uno di coloro che minacciano di abbassare lo *status* del teatro italiano²⁴. Infatti, per Craig, Bragaglia ha deciso di rinnovare il teatro italiano

ma come tutti quelli che vogliono “rinnovare” non ha nulla di originale da dire o modifiche da apportare. Nell’articolo si accusa Bragaglia di avere «tanta energia eccellente, poco giudizio e zero originalità»²⁵. Infatti, l’artista italiano propone, secondo Craig, solo cose vecchie pubblicate negli ultimi venticinque anni. Craig poi si augura che Bragaglia faccia di più ... o meglio «di meno», e lo critica per essere poco italiano poiché poco originale e lo accusa di copiare cose già realizzate. Sarebbe che Craig fosse sdegnato dal fatto che alcune “innovazioni” proposte da Bragaglia non siano altro che sue idee rielaborate. Craig conclude l’articolo con la ferma certezza che quando «Arriverà il teatro fascista [il teatro] sarà uno dei fiori all’occhiello della nuova Italia»²⁶.

Tra gli attori a cui dedicò più spazio, oltre, a quanto accennato, al suo maestro Henry Irving e a sua madre Ellen Terry, di cui scrisse due lunghe monografie, vi era l’attrice Eleonora Duse con la quale collaborò per la messa in scena a Firenze di *Rosmersholm* di Henrik Ibsen nel 1906²⁷. Nella sua autobiografia, che chiude scrivendo di Duse, afferma di essere stato molto severo con lei, (ricordiamo che l’autobiografia venne pubblicata nel 1957 e copre solo gli anni dal 1872 al 1907):

Trovo il seguente scritto nel mio *day-book* del 1906. Oggi lo scriverei in modo molto diverso – perdonando/ giustificando la povera Duse – ma allora, [siccome] contavo sulla sua forza ho scritto: “Con Isadora in Italia, lì per preparare le scene per *Rosmersholm* per Eleonora Duse, soprattutto per amor di Isadora. Tempo perso a causa dell’incapacità di Duse di essermi di qualsiasi aiuto – e lei un’italiana in Italia e la regina del teatro italiano!”²⁸.

Nel 1906, mentre erano a Berlino, Craig fu presentato alla Duse dalla sua amante Isadora Duncan che era amica dell’attrice italiana²⁹. Il racconto di Duncan, su come aveva facilitato l’incontro tra i due, e poi di come aveva fatto da “interprete” per siglare la loro collaborazione, è descritto dettagliatamente nella sua autobiografia³⁰.

Dopo vari incontri tra Duse e Craig, che erano «entusiasti l’uno dell’altro», fu deciso che, a Firenze, lui avrebbe messo in scena per lei *Rosmersholm* di Ibsen.

Una volta arrivati a Firenze, Craig si mise su-

bito al lavoro per creare le scene per lo spettacolo. Non permise a Duse di vedere quello che stava oltre il sipario finché non avesse finito il suo lavoro. Finalmente, le fu permesso di vedere quello che Craig aveva realizzato e Duncan, nella sua autobiografia, scrive che Duse, appena visto la scena, pianse per la commozione e annunciò a tutti i membri della sua compagnia che avrebbe dedicato il resto della sua carriera a far conoscere al mondo il genio di Craig³¹. Duncan riporta le parole pronunciate da Duse davanti alla scenografia di Craig: «Gordon Craig solamente [...] potrà liberare noi poveri attori, da questa mostruosità, da questo carnaio che è il teatro d’oggi»³².

Dopo la prima di *Rosmersholm*³³, Craig riporta nella sua autobiografia il biglietto di riconoscenza e gratitudine scritto da Duse:

Merci –
C’est ma première parole ce matin.
J’ai travaillé hier soir dans le rêve – et lointaine –
Vous avez travaillé dans des conditions très pénibles, et d’autant plus je vous dis merci. J’ai compris hier soir votre aide – et votre force – Encore : Merci
J’ai espère que nous travaillerons encore, et avec Liberté et joie³⁴.

Anche Craig, dopo lo spettacolo, era colmo d’ardore per Duse, la quale gli chiese di realizzare una serie di importanti messe in scena: *La donna del mare*³⁵ e *John Gabriel Borkman* di Ibsen e *La morte di Tintagiles* di Maurice Maeterlinck. Per Craig l’attrice italiana era diventata, nonostante l’insuccesso della rappresentazione di *Rosmersholm*³⁶, la persona che gli avrebbe permesso di realizzare la sua arte³⁷, tanto da scrivere una lettera al suo amico e collaboratore Martin Shaw:

Duse è stata magnifica. [...] Ha il coraggio di una venticinquenne! Lei, Ibsen ed io abbiamo formato un trio e siamo ritornati a casa felici. Stamattina ho ricevuto una bella lettera da lei – [in cui] mi chiede di lavorare con lei con gioia e libertà e di allestire subito altri tre drammi di Ibsen³⁸.

Poi Craig cita Duse che gli scrive che d’ora in poi reciterà solo con scene di Craig³⁹.

Craig e Duse però non collaboreranno mai più perché il teorico inglese accuserà l’attrice italiana d’essere stata complice o quanto meno di non essersi opposta al taglio, per adattarle allo spazio disponibile, delle sue scene che erano state trasportate a Nizza per la ripresa di *Rosmersholm*⁴⁰.

Craig, tuttavia, dedicherà alcune pagine celebrative e muoverà alcune critiche, anche alquanto irrispettose⁴¹, soprattutto dalle pagine di «The Mask», all’attrice italiana dal 1908 al 1928. Nel primo numero della rivista, uscito nel marzo del 1908, Craig pubblica una lettera aperta intitolata

To Madame Eleonora Duse. Imposta la lettera in modo aperto ma ambiguo: «No, non un'attrice, ma qualcosa in più; non un'artista, ma qualcosa in meno; una personalità; e poi qualcosa di più di queste tre [cose]. Nessuno può chiamare Eleonora Duse un'attrice; tuttavia molti hanno cercato di scrivere della sua recitazione»⁴².

Craig poi si lamenta del fatto che i critici hanno tutti parlato di un aspetto della recitazione di Duse (la naturalezza straordinaria della sua dizione, il suo controllo completo dei movimenti, com'è influenzata dal sentimento del momento) definendola sempre e comunque "attrice". Per Craig «l'unico modo per scrivere di Eleonora Duse è come donna», perché lei «aborra tutto ciò che crea l'arte... cioè [la necessaria] obbedienza a quelle leggi che sono impersonali e immortali». Per Craig il segreto di Duse è la sua volontà d'essere «liberata da quest'agonia» e di essere «liberata dalle catene» a cui è legata dal destino. Craig s'immagina Duse urlare al mondo: «Liberatemi, liberatemi da questa agonia; – slegatemi da questo macigno al quale il destino mi ha incatenata; bisogna uccidere tutti questi mostri orribili che aspettano [solo] di divorarmi»⁴³.

Reitera con forza che gli attori non possono essere artisti del teatro e che Duse lo è ancor meno. Segue un'accusa agli attori in generale per la loro predisposizione ad accettare qualsiasi tipo di compromesso a teatro a discapito dell'arte. Li rimprovera anche d'accontentarsi di «essere men che perfetti» pur di lavorare, mentre per l'artista vero la perfezione dovrebbe essere l'unica scelta accettabile. Passa poi da un'accusa generale nei confronti degli attori a puntare il dito contro Duse, scrivendo che lei, come gli altri, si accontenta di non essere perfetta e per questo motivo non può essere considerata un'artista, perché l'artista vero non accetterebbe mai nulla se non la perfezione⁴⁴. Sembra che Craig voglia screditarla ancora una volta, perché la ritiene "colpevole" di non aver impedito che tagliassero le scene di *Rosmersholm* a Nizza per la ripresa della messa in scena. Qualche mese più tardi, nel numero d'agosto dello stesso anno di «The Mask», in una lettera aperta intitolata *A Letter To Ellen Terry From Her Son*⁴⁵, Craig dedica qualche paragrafo a Duse. Ancora una volta commenta la già citata dichiarazione dell'attrice italiana che per salvare il teatro è necessario che gli attori tutti muoiano di peste perché «avvelenano l'aria e rendono l'arte impossibile», e sostiene che «sicuramente» la Duse includerebbe «se stessa» tra gli attori da eliminare, perché «non è né vanitosa e né stupida». «Duse intende bloccare del tutto qualsiasi tipo di recitazione» così da «iniziare da capo in un teatro nuovo in cui l'attore non avrà più bisogno né del drammaturgo né del costumista»⁴⁶.

Nel numero della rivista di luglio del 1911, in un articolo intitolato *To Save The Theatre of England* a firma di John

Semar, pseudonimo di Craig e a volte della sua assistente, Dorothy Neville Lee, si definisce Duse come «la sovrana [del teatro] per diritto divino, al di sopra di tutti gli attori». Usa l'articolo per accusare di volgarità l'*entourage* teatrale inglese. A differenza degli articoli precedenti, in questo Craig ha solo parole di lode per la Duse. Infatti, scrive che la dichiarazione di Duse (che tutti gli attori debbano morire di peste) non ha bisogno di nessuna spiegazione. Continua affermando che se la frase fosse stata pronunciata da qualcuno che stava usando il teatro per raggiungere qualche particolare intrigo egoistico, per fama o per denaro, potremmo guardare [la dichiarazione] con qualche sospetto. Ma, la Signora Duse non è un'opportunista e non le importa se offende qualcuno con le sue dichiarazioni nel seguire fedelmente gli ideali che hanno eretto gli antichi per essere seguiti; è la sua coscienza incorruttibile che dovremmo venerare⁴⁷.

Nell'articolo Craig denuncia, ancora una volta, che il mondo del teatro è senza coscienza e che vende l'anima per il successo e il denaro. Egli scrive: «Quasi tutti coloro che lavorano nel teatro lo fanno per motivi egoistici e non si preoccupano affatto di portare l'arte al teatro». Il bersaglio scelto è qui l'attore e direttore artistico Herbert Beerbohm Tree che «come altri che si comportano come lui, avvelena l'aria, e rende l'arte [a teatro] impossibile». Craig usa, quindi, una pseudo-dichiarazione di Duse per calunniarlo: «Quando [Duse] pensa al suo lavoro d'attore [di Beerbohm Tree] e dei suoi colleghi urla 'Rendono l'arte impossibile'»⁴⁸. La seconda parte dell'articolo propone delle correzioni da apportare alle produzioni teatrali per renderle artistiche, e insiste soprattutto sulla necessità di fondare una scuola di teatro in cui preparare tutti coloro che vi lavorano – dall'attore al produttore, dallo scenografo al musicista⁴⁹. Tuttavia, in un articolo intitolato *The Whole is Greater Than Its Part*, a firma di Craig, si reitera l'idea che a teatro la totalità della scena è più grande e, soprattutto, più importante delle parti che la compongono. Craig, ovviamente si riferisce qui all'importanza dell'insieme, del risultato finale della messa in scena rispetto ai singoli aspetti; non a caso cita varie volte nell'articolo lo shakespeariano «The play is the thing», proprio per enfatizzare il fatto che

è la messa in scena intera che è importante: «[...] quello che vogliamo dire è che non vi è una persona, non un membro che valga di più di una parte del tutto. Nessun drammaturgo, nessun attore, nessun produttore, nessuna persona singola può essere la cosa stessa»⁵⁰.

Craig lamentandosi che i drammaturghi, ancora una volta, reclamano una posizione di superiorità rispetto a tutti gli altri elementi che compongono il teatro, ribadisce che ognuno ha un ruolo e che solo l'insieme potrà produrre l'arte a teatro: «Arte del teatro che non è ancora nata ma che nascerà, ma solo se teniamo sempre presente che è l'insieme è importante e non le individualità»⁵¹. Partendo da questa considerazione nell'articolo si passa ad analizzare due libri appena pubblicati, uno su Duse, deceduta da qualche anno, e uno sulla Commedia dell'Arte che, a detta di Craig, ci aiuterà a comprendere quello di cui si è appena discusso: «Il primo [libro] a che fare con una persona impossibile [Duse] e il secondo con un gruppo di persone concrete [i comici dell'Arte]». «Duse» scrive Craig «aveva dei poteri immensi: una visione originalissima, pensieri nobili ma era incostante e imprevedibile» e quindi impossibile. Per questo motivo «bisogna contare Duse tra coloro che hanno ritardato la nascita dell'arte del teatro»⁵².

Mentre, per Craig, i comici dell'Arte erano uomini e donne di grandissimo genio, così come Duse, Bernhardt, Salvini, Irving, Lemaître e Chaplin, ma possedevano qualcosa di ancora più grande: erano consapevoli di essere solo una parte del tutto ed era questa la loro forza, e ciò li rende superiori a tutti gli attori di tutte le epoche: «Se Duse e Bernhardt erano fiori eccezionali, gli attori della Commedia dell'Arte erano tutto il giardino – [attori] che non si ribellavano contro il giardiniere; [attori] sempre in crescita, in fiore in ogni stagione, sempre più esperti con ogni fioritura e le radici sono ancora nel terreno»⁵³. Rimprovera all'autore della biografia di Duse, Arthur Symons, di non aver colto affatto le verità dell'attrice e della persona, e di aver prodotto solo un'agiografia. Craig poi sferra degli attacchi personali, ingiustificati e privi di fondamento, contro Duse scrivendo che recitava sia in scena sia nella vita e che era convinta di poter salvare le sorti del teatro da sola. Per Craig l'altra grande colpa di Duse era stata quella di non essere stata d'esempio nel seguire le

regole e le rimprovera la mancanza assoluta di disciplina. Infine, si chiede se sarebbe stata capace di improvvisare in scena o di recitare senza aver un testo scritto, accusandola implicitamente di non averci mai provato. Craig sostiene di credere ancora possibile il formare compagnie d'attori capaci d'improvvisare commedie in scena «in modo splendido», ma c'è qualcosa/qualcuno che lo impedisce: il drammaturgo. E gli attori migliori accettano di mettere in scena drammi scritti in precedenza solo per non offendere i drammaturghi, anche se non sono convinti della validità dell'operazione. Ecco la forza dell'attore della Commedia dell'Arte e di quegli attori che si rifiutavano di essere i cicisbei dei drammaturghi. La creazione diventa la cifra dell'artista del teatro.

Forse proprio in quest'atteggiamento di Craig verso i drammaturghi va cercato il motivo delle critiche mosse a Duse nell'articolo. Infatti, l'attrice aveva più volte affermato che l'interprete di un dramma «deve essere semplicemente un collaboratore, attento e fedele, che cerca di trasmettere, senza deformarla, la creazione del poeta al pubblico»⁵⁴. Non solo, proprio nel libro di Symons che Craig sta recensendo, è riportata la seguente dichiarazione di Duse: «dobbiamo inchinarci davanti al poeta, anche quando sembra che abbia sbagliato. È un poeta, ha visto qualcosa, e l'ha visto in un determinato modo; dobbiamo accettare la sua visione, perché è una visione»⁵⁵.



Fig. 1 G. Craig, *Duse*, «The Mask», Luglio 1924.

Inoltre, Craig sostiene che i comici dell'arte rimanevano insieme nella stessa compagnia per decenni e seguivano un solo capocomico; il loro motto era «tutti per uno; uno per tutti», mentre gli attori contemporanei, scrive Craig, cambiano compagnia continuamente e sono alla deriva e la loro parola d'ordine è: «Tutti per se stessi, nessuno per tutti»⁵⁶. Nell'articolo non si fa alcun cenno né all'*Über-marionette* né alla necessità di disfarsi totalmente dell'attore in scena. Ancora una volta Craig auspica invece il ritorno alla tradizione dell'attore della Commedia dell'Arte che, a suo dire, opera per il gruppo e non per sé; inoltre i comici dell'arte non avevano bisogno di un drammaturgo perché improvvisavano e quindi creavano in scena. «Gli attori d'oggi», scrive Craig, «scelgono di fare la cosa più semplice: essere interpreti invece di essere creatori»⁵⁷.

Sembra quindi che l'intento di Craig non fosse quello di eliminare l'attore dalle scene, ma semplicemente quello di ridimensionare il ruolo e l'importanza del commediografo. Non a caso tra gli attori coevi di cui Craig professa grandissima ammirazione troviamo gli italiani Giovanni Grasso, Petrolini e Scarpetta, che spesso erano anche autori delle opere messe in scena o quantomeno improvvisavano in scena. Forse, però, accecato dall'odio per l'incolpevole Duse, non si era accorto che anche lei incarnava, per molti versi, l'attore-creatore-impresario tanto auspicato da Craig nei suoi scritti⁵⁸.

In conclusione, è forse opportuno ricordare che ci furono tuttavia due episodi in cui il teorico inglese riconobbe pienamente il contributo di Duse all'arte teatrale: quando ammise di aver ricevuto dei suggerimenti interessantissimi dall'attrice per la messa in scena di *Rosmersholm* del 1906⁵⁹ e quando, nel commemorarla, poco dopo la sua morte, rappresentò la straordinaria attrice italiana in un suo disegno, pubblicato in «The Mask» nel luglio del 1924, e qui riproposto, come un faro che illumina la scena e forse il teatro tutto⁶⁰.

Notes

1 E.G. Craig, *The Actor and The Über-marionette*, in «The Mask», vol. I, n. 2, 1908, pp. 3-15. Poi inserito in E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, Ltd., London [1911], [1924], 1929 pp. 54-94.

2 Le varie interpretazioni sul «vero» significato della *Über-marionette* craighiana sono presentate e discusse da Paul Le Bœuf, nel saggio *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-marionette*. Nello stesso saggio Le Bœuf propone l'idea che la Super-marionetta fosse in sostanza un pupazzo a grandezza d'uomo: P. Le Bœuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-marionette*, in «New Theatre Quarterly», vol. XXVI, n. 2, 2010, pp. 102-114. Per Lee Simonson, architetto e noto scenografo americano, che dedica un capitolo del suo libro, *The Stage Is Set*, al «ciarlatano» Craig, l'*Übermarionette* è il risultato del desiderio di Craig di vendicarsi dell'attore capace che

lo perseguita e per giustificare il proprio fallimento da attore quando faceva parte della compagnia teatrale di Henry Irving. Cfr. L. Simonson, *The Stage Is Set*, Theatre Art books, New York [1932] 1970, p. 347.

3 Segnaliamo il saggio di P. Degli Esposti, *The Fire of Demons and The Stream of Mortality: Edward Gordon Craig and the Ideal Performer*, in «Theatre Survey», January, 2015, pp. 4-27. Questo lavoro, uscito dopo la stesura di questo saggio, affronta, in special modo nella seconda parte, alcune questioni concernenti le teorie di Craig sull'attore, sull'*Übermarionette* e su Duse di cui si discorre anche in questa sede.

4 E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 18.

5 Ivi, pp. 83-84.

6 Ivi, p. 90.

7 Ivi, p. 61. Corsivo di chi scrive. Tutte le traduzioni sono di chi scrive se non segnalato altrimenti.

8 Martin Fallas Shaw era stato *musical director* per alcune messe in scene londinesi e aveva fondato insieme a Craig *La Purcell Operatic Society*.

9 Cfr. E.G. Craig, «The Mask», Firenze 1924.

10 E.G. Craig, *Towards a New Theatre*, J. M. Dent & Sons, London and Toronto, 1913, p. 5.

11 E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, cit., p. 54. (La dichiarazione è presa da A. Symons, *Studies in Seven Arts*, Constable, London 1906, p. 337).

12 Ivi, p. vii.

13 Ivi, p. viii.

14 Craig ha pubblicato in *The Marionette* i seguenti drammi scritti specificatamente per marionette: *Mr. Fish and Mrs. Bones* (vol. I n. 1, pp. 12-19), *The Tune the Old Cow Died Of* (vol. I n. 2, pp. 48-55), *The Gordian Knot* (vol. I, n. 3, pp. 82-87) e *The Three Men of Gotham* (vol. I n. 11, pp. 1-6). E.G. Craig, *The Marionette*, Florence, 1918-1919. Bisogna comunque notare che nel 1905 quando sembrava che ci fosse la possibilità di aprire *The Über-marionette International Theatre* a Dresda, Craig compilò una lista di possibili drammi da mettere in scena e questi erano stati scritti per attori. Per un approfondimento su *The Über-marionette International Theatre* cfr. I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois Press, Carbondale and Edwardsville 1987, pp. 147-150.

15 Ivi, 173.

16 Pubblicato in «The Mask», nel 1918, 1923 e 1929 (ultimo anno di pubblicazione della rivista), per evitare, scrive Craig, «equivoci e per confermare i principi a cui, allora e oggi, aderiamo». E.G. Craig, *The Credo of The Mask Since Its Foundation 1908-1929*, in «The Mask», vol. XV, n. 1 [1918], [1923], 1929, pp. 38-39.

17 Per il figlio di Craig, Edward, Isadora Duncan era il modello per Craig della «supremely beautiful creature» che diventerà poi la *Über-marionette*. Cfr. E. Craig, *Gordon Craig, The Story of his Life*, Victor Gollancz, London 1968, pp. 219-220.

18 In un articolo Craig, per evitare equivoci, si scaglia decisamente contro l'utilizzo di attori amatoriali anche

se all'inizio della carriera li preferiva ai professionisti. Cfr. *The Amateur*, in «The Mask», vol. XI, n. 3, 1925, p. 144.

19 *Towards a New Theatre* ha la seguente dedica: «Agli Italiani, in rispetto, con affetto e gratitudine; ai loro vecchi e nuovi attori, da sempre i migliori in Europa, i disegni in questo libro sono dedicati». E.G. Craig, *Towards a New Theatre*, cit., dedica.

20 Per un dettagliato resoconto dello spazio dedicato da Craig alla Commedia dell'Arte in «The Mask» cfr. O. Taxidou, *The Mask. A periodical Performance by Edward, Gordon Craig*, Routledge, New York [1998], 2013.

21 Craig compila un elenco degli attori da imitare ma Duse non c'è. Gli attori sono: Angelo Beolco, F. Andreini, T. Martinelli, Isabella Andreini, Flamminia, G. Tabaria, Ganassa, Pellesini, di Fonaris, O. Nobili, F. Scala, Salimbeni, D. Biancolelli, Carlo Cantù, La famiglia Romagnesi, Adami, G. Pasquati, G. Bianchi, Gheparadi, La famiglia Riccoboni, Muzio, Visentini, Sticotti, Costantini, N. Barbieri, Cecchini, B. Bocchini, Gabrielli, Stefano Lolli, Tiberio Fiorilli, Vitali, Sacco, Bertinazzi, Roti, Del Buono, Petito, Scarpetta. G. B. Ambrose (pseud. E.G. Craig), *Real Acting or Can the Actor Create? Some evidence That he Can*, in «The Mask», 1923, vol. IX, n. 10, pp. 12.

22 S.F. (ma sicuramente redatto da Craig), *Editorial Notes. The Italian Theatre*, in «The Mask», vol. XI, n. 1, January 1925, p. 50. Nel 1928 in «The Mask» recensendo *Shakespeare in Italy* scritto nel 1916, da Lacy Collison-Morley, che Craig definisce «il libro più importante pubblicato su Shakespeare negli ultimi cinquant'anni», rileva che a differenza degli inglesi e degli americani, gli italiani hanno saputo mettere in scena le opere di Shakespeare perché a differenza degli altri «hanno accettato, senza condannare né nascondere, i difetti nei drammi del Bardo». Per Craig gli attori italiani Salvini, Rossi, Ristori e in special modo Zaccani sono riusciti a rendere Shakespeare come nessun altro. Cfr. «The Mask», vol. XIV, n. 2, 1928, pp. 71-72.

23 E.G. Craig, *Editorial Notes. The Italian Theatre*, in «The Mask», vol. XI, n. 1, 1925, p. 50.

24 Ivi, pp. 72-73.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 Le pagine dedicate al rapporto tra Craig e Duse, oltre a quelle di Duncan sono innumerevoli. Ricordiamo G. Noccioli, *Diario (1906 - 1907)*, in *Eleonora Duse nel suo tempo*, G. Guerrieri (a cura di), «Quaderni del piccolo teatro», n. 3, 1962, pp. 29-73; G. Niccioli, *Duse on Tour, Guido Noccioli's Diaries, 1906-07*, tradotto e con una nota introduttiva di G. Pontiero (a cura di), The University of Massachusetts Press, Amherst 1982, pp. 55-57; F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961, pp. 80-90; D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arche Editeur, Paris 1962, trad. ingl. *The Theatre of Edward Gordon Craig*, [1966], Eyre Methuen Ltd, London 1981, pp. 86-89; J. Stokes, M. R. Booth, S. Bassnett, *Bernhardt, Terry, Duse. The actress in her time*, Cambridge University Press, Cam-

bridge 1988, pp. 163-165; L. Caretti, *Craig, la Duse e l'arte del teatro*, in *Gordon Craig in Italia*, G. Isola e G. Pedullà (a cura di), Bulzoni, Roma 1993, pp. 41-72; L. Vito, *Eleonora Duse tra Lugné-Poe e Gordon Craig*, «Biblioteca Teatrale», n. 39, 1996, pp. 93-112; M.I. Biggi, «Réalité et Reve». *La forza del teatro di Eleonora Duse*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, F. Bandini (a cura di), Marsilio, Venezia 2001, pp. 59-79 e L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano e Pisa 2015, uscito dopo la stesura di questo saggio.

28 E.G. Craig, *Index To The Story Of My Days*, Hulton Press, London 1957, pp. 290-292

29 L'anno prima, nel 1905, tramite il conte Harry Kessler, mecenate delle arti, Duse chiese che Craig producesse dei disegni per la scena e i costumi per la messa in scena di *Electra* di Hofmannsthal con lei nel ruolo principale. Anche se Craig disegnò e in parte realizzò le scene e perfino i costumi per Duse per questa rappresentazione, l'opera non fu mai messa in scena. Curiosamente, Duse chiese che Craig non contattasse né lei, né il drammaturgo e insistette che tutta la corrispondenza dovesse passare attraverso il conte Kessler. Cfr. *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, L.M. Newman (a cura di), W.S. Maney & Son, Leeds 1995, pp. 30-47.

30 I. Duncan, *My Life* [1927], trad. it. [1948] *La mia vita*, Savelli Editore, Milano 1980, pp. 177-184. Sulla possibile inattendibilità di alcuni episodi dell'autobiografia di Duncan Cfr. F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 81.

31 Cfr. I. Duncan, *La mia vita*, cit., p. 181.

32 Ivi, p.182. Anche Guido Noccioli, suo collaboratore, conferma nei suoi diari che l'attrice italiana era rimasta entusiasta delle scene. Infatti, le adorava. G. Niccioli, *Duse on Tour, Guido Noccioli's Diaries*, G. Pontiero (a cura di), 1906-1907, cit., pp. 54-55.

33 Enrico Corradini offre una dettagliata descrizione della scena che era «senza quinte, di un solo colore tra il verde e il celestino, semplice, misterioso e affascinante [...] La scena è la rappresentazione di uno stato d'animo». Cfr. E. Corradini, «Vita d'art», I, n. 3, 1908.

34 E.G. Craig, *Index to The Story Of My Days*, cit., p. 292.

35 Dieci anni più tardi, nel 1916, in una lettera scritta alla figlia Henriette, Duse scrive che c'è la possibilità di realizzare un film tratto da *La Dame de la Mer*. Il film non sarà mai realizzato. Cfr. E. Duse, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, M.I. Biggi (a cura di), Marsilio, Venezia 2010, pp. 132-133.

36 Nonostante Craig avesse inserito in tutti i programmi una spiegazione sul motivo delle scelte anti-realistiche compiute per l'allestimento scenografico quando si alzò il sipario, il pubblico rimase sbalordito dalle scene che non erano realistiche. Comunque, durante un momento di silenzio, Edward Craig racconta che si udì Tommaso Salvini, che sarebbe diventato amico di Craig, mormorare «Bella, bella». Cfr. E.G. Craig, *Gordon Craig, The Story of his Life*, cit., pp. 219-220.

37 Cfr. I. Duncan, *La mia vita*, cit., p. 183.

38 *Ibidem*.

39 Cfr. W. Weaver, *Duse. A Biography*, Thames and Hudson Ltd., London 1984, p. 278.

40 Per un accurato resoconto dei progetti per la messa in scena delle opere ibseniane mai realizzate cfr. L. Caretti, *Eleonora Duse and Gordon Craig's Lost Ibsen*, in *Global Ibsen*, E. Fischer-Lichte, B. Gronau e C. Weiler (a cura di), Routledge, New York 2011, pp. 225-242.

41 Le accuse che Craig muove a Duse sono spesso senza fondamento. La partecipazione dell'attrice ai vari aspetti della messa in scena, da capocomico e regista al suo coinvolgimento con vari aspetti della produzione, sono ben documentate nella vastissima bibliografia dedicata all'attrice.

42 E.G. Craig, *To Madame Eleonora Duse*, in «The Mask», vol. I, n. 1,

1908, p. 12. Ripubblicato in E.G. Craig, *The Theatre Advancing*, Little, Brown and Company, Boston [1919, 1921] 1923, pp. 241-247. (Ci sono delle differenze tra le varie edizioni. Alcuni capitoli non sono presenti in tutte e tre le edizioni e l'ordine dei capitoli è diverso).

43 Ivi, p. 12. Questa frase dev'essere stata molto nota, infatti, è citata anche da Silvio D'Amico. Cfr. S. D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929, pp. 41-42.

44 Ivi, p. 13.

45 E.G. Craig, *A Letter To Ellen Terry From Her Son*, in «The Mask», 1908, vol. I, n. 6, 1908, pp. 109-111.

46 Ivi, p. 110. Ferruccio Marotti scrive che Craig non disprezza il poeta «ma protesta contro il modo con cui gli uomini del teatro – direttori, attori, pittori teatrali – si rimettono al poeta». F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 69.

47 E.G. Craig, *To Save The Theatre of England*, in «The Mask», vol. IV, n. 1, 1911, p. 4.

48 *Ibidem*. Allo stesso tempo l'articolo loda il lavoro dello scultore Auguste Rodin che «crea capolavori». Ivi, pp. 6-7.

49 Per i progetti di Craig di fondare una scuola, l'Arena Goldoni, Cfr. s.a., *A Living Theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask*, Florence 1913. È interessante notare che nel *pamphlet*, con articoli scritti da vari esperti, comunque molti dallo stesso Craig, è indicato che fanno parte del comitato internazionale della scuola vari attori tra cui Tommaso Salvini, Sarah Bernhardt e Yvette Guilbert, p. 75. Inoltre, non c'è alcuna menzione dell'*Über-marionette* e si fanno spesso espliciti riferimenti al ruolo degli attori, che non devono aver paura di Craig perché grazie al teorico inglese, la loro arte diventerà più bella e profonda, p. 39. Se ci sono degli attacchi, sono rivolti verso gli attori con «personalità aggressive» e allo «*star system*» anche se una delle specializzazioni che saranno insegnate è quella di progettare, costruire e manovrare marionette. Nel libretto, c'è anche un riferimento a Duse molto positivo. Craig scrive che «[Duse è] una donna che ha visto, che sa e che desidera aiutare [a creare l'*Ideal Theatre*]» p. 55. La scuola avrà vita brevissima, appena un anno, e chiuderà i battenti allo scoppio della I guerra mondiale.

50 E.G. Craig, *The Whole Is Greater Than Its Part; Eleonora Duse and the Commedia dell'Arte*, in «The Mask», vol. XII, n. 2, 1927 (Il titolo riportato è quello sulla copertina della rivista mentre all'interno l'articolo s'intitola semplicemente *The Whole Is Greater Than Its Part*).

51 Ivi, p. 49.

52 Ivi, p. 50.

53 *Ibidem*.

54 J. Bordeux, *Eleonora Duse: The Story of her Life*, Hutchinson & Company, London 1924, p. 124.

55 A. Symons, *Eleonora Duse*, Duffield & Company, New York 1927, pp. 3-5.

56 E.G. Craig, *The Whole Is Greater Than Its Part; Eleonora Duse and the Commedia dell'Arte*, cit., p. 52. Craig muoverà critiche aspre anche contro Mimi Aguglia e Angelo Musco dalle pagine di «The Mask», per aver lasciato la compagnia di Giovanni Grasso. E.G. Craig, in «The Mask», 1925, vol. XI, n. 2, 1927, p. 69.

57 Ivi, p. 53.

58 Per un approfondimento di Duse capocomica cfr. F. Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze 2011.

59 E.G. Craig, *On Signora Duse*, in «The Dial», May 1928, p. 364.

60 E.G. Craig, *In Memoriam: Eleonora Duse. Born 1859; Died 1924*, in «The Mask», July, 1924, s. p. a seguito di p. 118. Siamo a disposizione per riconoscere eventuali legittimi diritti d'autore per l'immagine qui riprodotta.



М.Н. Ермолова и В.Ф. Комиссаржевская – две Жанны Д’Арк русского театра

Раиса Островская



Fig. 1 А. Серов, Портрет М.Н. Ермоловой. 1905 г. Холст. Масло.
[V. Serov, Ritratto di M. Ermolova].



Fig. 2 Е.С. Зарудная -Кавос. В.Ф. Комиссаржевская. Холст. Масло.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Москва.
[E. Zarudnaja-Kavos, Ritratto di Vera Komissarzhenskaja].

М.Н.Ермолова и В.Ф. Комиссаржевская – это две великие актрисы русского театра. Ермолова – старше, Комиссаржевская – младше, и она уже другого, следующе-

го поколения. Когда Ермолова была в зените славы, Комиссаржевская только начинала свой путь. И, думается, для Комиссаржевской, как и для многих, имя Ермоловой было очень значительным.

К.С. Станиславский, принадлежавший к тому же поколению, что и В.Ф. Комиссаржевская, так писал о М.Н. Ермоловой в своей книге *Моя жизнь в искусстве*:

Мария Николаевна Ермолова— это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения— это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности. Ее данные были исключительны. У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины. Не будучи характерной артисткой, она в течение полувека, почти не выезжая из Москвы, чуть ли не ежедневно жила на сцене и действовала от своего лица, сама себя выражала. И, несмотря на это, в каждой роли М.Н.Ермолова давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех¹.

Вы – обращается к М.Н. Ермоловой К.С. Станиславский в приветственном письме 1920г. – самое светлое воспоминание нашей молодости. Вы – кумир подростков, первая любовь юношей. Кто не был влюблен в Марию Николаевну и в образы ею создаваемые?

Великая благодарность за эти порывы молодого, чистого увлечения, Вами пробужденные. Неотразимо Ваше облагораживающее влияние. Оно воспитало поколения. И если бы меня спросили, где я получил воспитание, я бы ответил: в Малом театре и её сподвижников².

В свою очередь М.Н. Ермолова, будучи уже очень известной, актрисой первой величины, которую любила и знала российская публика, чрезвычайно высоко ценила В.Ф. Комиссаржевскую. Об этом говорят письма М. Н. Ермоловой к В.Ф.Комиссаржевской, её высказывания в адрес начинающей актрисы, дарственная надпись на портрете, подаренном В.Ф. Комиссаржевской. Вот, что писала М.Н. Ермолова о В.Ф. Комиссаржевской, и, если учесть её сдержанность, строгость и искренность в оценках кого бы то ни было и чего бы то ни было – эти слова важны и ценны.



Fig. 3 М.Н. Ермолова в жизни.1890-е гг. Фото. ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. Москва [Ritratto fotografico di Marija Ermolova. 1890 ca.].

Первое письмо к Вере Фёдоровне Комиссаржевской, написано осенью 1902, когда та гастролировала в Москве. М.Н. Ермолова в это время ещё не знакома с Комиссаржевской, она не знает её имени и отчества:

Я была очень рада, получив от вас письмо. Хотя я лично не знаю Вас, но так много слышала о вас хорошего, так искренно радовалась за вас и сочувствовала вам,- а потом так искренно жалела вас, когда вы были больны. Теперь слышу, что вы по-

правились, и дай бог вам много сил и здоровья, чтобы сцена надолго могла сохранить такую чудную артистку, как вы. Пожалуйста пришлите мне пьесу, я её прочту и вышлю вам обратно с письмом (возможно, речь идёт о пьесе Н.П. Анненковой-Бернар «Дочь народа», которую В.Ф. хотела поставить для себя в Александринском театре – Р.О.) Если это что-нибудь интересное – очень будет хорошо, у нас так мало хороших пьес. Спасибо вам. Ещё раз от души желаю вам счастья и здоровья. М. Ермолова. Простите, не знаю вашего имени, а спросить сейчас не у кого³.

М.Н. Ермолова познакомилась с В. Ф. Комиссаржевской, позже во время тех же московских гастролей. Всегда сдержанная, она писала в конце 1902 г.:

Дорогая Вера Фёдоровна. Целый день собиралась к вам и не удалось попасть, поэтому хочется написать вам хоть в коротких словах о впечатлении вчерашнего спектакля. Я приехала в театр усталая, кислая. Но, глядя на вас, я вдруг почувствовала, что я и сильна, и бодря. Так бывает всегда с человеком, когда он становится лицом к лицу с чудным произведением природы или искусства. Так было со мной вчера⁴. Я не буду говорить о вашей игре, мне хочется только сказать, что вы дивное, редкое в наше время явление [...]

Вчера я наконец, поняла, что такое Комиссаржевская. Сочетание женственной прелести с силою страстного порыва. Когда я легла спать, я всё придумывала Вам роли, которые вы должны играть. Скажу, когда увидимся. Вам не раз, конечно, приходилось слышать о сравнении вас с Дузе, и это совершенно верно. Может быть, это письмо несвязно, но искренно. Желаю вам только сил и здоровья, больше вам ничего не нужно.

Крепко целую. К несчастью, я завтра и послезавтра пропаду в Малом театре.

Ваша М. Ермолова⁵.



Fig. 4 В. Ф. Комиссаржевская в жизни. 1900 гг. Фото. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Москва [Ritratto fotografico di Vera Komissarzhevskaja].



Fig. 5 В. Ф. Комиссаржевская в роли Христины. Забава Шницлера. Журнал «Театр и искусство» 1899 г. №38 стр 655- 656. [Illustrazione. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Christine in *Liebelei* di A. Schnitzler].

Вскоре великая артистка подарит Комиссаржевской свой портрет в роли Рогнеды в *Полоцком разорении* А.В. Амфитеатрова с такой надписью: «Дорогой и милой артистке, носительнице священного огня, Вере Фёдоровне Комиссаржевской на добрую память от горячо любящей М. Ермоловой»⁶.

Спустя семь лет, в сентябре 1909 г. М.Н. Ермолова снова пишет В.Ф. Комиссаржевской:

Дорогая Вера Фёдоровна! Я просто в отчаянии, что вы не застали меня сегодня. Так мне хотелось вас ещё видеть! Пока вы играли, не ехала к вам, потому что знаю, как вы должны были уставать и тут не до разговоров. Когда-нибудь и я должна получить ваш портрет, и карточ-

ки вам приготовила. Голубушка, черкните мне словечко откуда-нибудь, где вы дольше пробудите, я вам вышлю. На прощанье мне хочется вам сказать ещё раз, что вы чудная, дивная артистка! Как жаль, что вы не у нас в Москве! Отчего не играете Маргариту Готье? Ещё вам надо играть Адриенну Лекуврер и *Сверчка*. Пусть всё это старо, но вы знаете: «старый друг лучше новых двух». А в *Сверчке* вы можете чудес наделать. Не прощаюсь, а до свиданья! Мне почему-то кажется, что вы когда-нибудь попадёте на нашу сцену. Дорогая, милая, крепко вас целую и от всей души желаю вам славы и счастья!
Ваша М. Ермолова⁷.



Fig. 6 М. Н. Ермолова в жизни. 1906 г. Фото. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Москва. [Ritratto fotografico di Marija Ermolova].

17 сентября 1908 г. в день именин Комиссаржевской отмечался юбилей её сценической жизни – 15 лет. Среди поздравлений от актёров разных театров, художников, режиссёров было поздравление и от М.Н. Ермоловой: «Приветствую высокоталантливую артистку в день её двойного праздника. Пусть ещё много, много лет сияет свет поэтических образов, создаваемых Комиссаржевской»⁸.

Да, чутьём большого художника и хорошего человека Ермолова понимала необыкновенный талант Комиссаржевской и ценила его. Но при этом не принимала многое из того, что играла Вера Фёдоровна. Она расходилась с Комиссаржевской во взглядах на новые течения в искусстве, в современной драматургии и в современном театре.



Fig. 7 В.Ф. Комиссаржевская в жизни. 1900-ые гг. Фото. ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. Москва. [Ritratto fotografico di Vera Komissarževskaja].

Так, отвечая на вопрос корреспондента газеты «Раннее утро» о современных артистах, Мария Николаевна с восхищением отозвалась о В.Ф. Комиссаржевской: «У неё громадный талант, чудный голос, необыкновенные глаза. Жаль только, что она сбилась с пути, вступив на стезю модернизма»⁹.

Через месяц, 10 января 1910 г., трагически оборвётся жизнь В. Ф. Комиссаржевской. Ермолова тут же откликнется на это печальное событие:

Я поражена смертью Комиссаржевской – такой буржуазной, ужасной смертью! Умереть где-то там, в Ташкенте на чужбине, одинокой [...]

Все мы, конечно умрём, но не дай бог никому такой трагической смерти. Мне нечасто приходилось видеть Комиссаржевскую, но те впечатления, которые я сохранила о ней, как об артистке, заставили меня полюбить её. В ней было что-то необыкновенно обаятельное. Главное же её чарующий голос, который искупал все её недостатки. Я очень жалею, что не видела её в то время, когда она играла настоящие роли, как Бесприданница. Я её видела в одной из пьес Шницлера. Я была знакома с ней – она у меня бывала, я в Петербурге была у неё. В жизни Комиссаржевская была очень симпатичная и простая. Трагическая смерть¹⁰.

Известно, что М. Н. Ермолова не любила и не воспринимала современное искусство. Хотя, много позже, уже в 1923 г., на своей фотографии, подаренной основателю Камерного театра А.Я. Таирову, Ермолова напишет слова, в которых поразительно точно выразит своё отношение к новому искусству: «Дорогой Александр Яковлевич, Вы по новой вере, я – по старой, но это не мешает нам быть друзьями, потому что искусство, как и солнце, освещает всякие пути, лишь бы честно служили ему и искренно веровали в него!»¹¹.

Действительно, М.Н. Ермолова принадлежала к другому поколению, к другой актёрской школе. М.Н. Ермолова родилась в 1853 г, В.Ф. Комиссаржевская в 1864. Разница в 11 лет существенна. У них было разное происхождение, разное воспитание, разная актёрская школа, разные вкусы в драматургии, но они обе занимали «первое место среди актрис своего поколения». М.Н. Ермолова была по преимуществу актрисой классического репертуара: «Я считаю себя – писала Ермолова в 1893 году, в письме к М.И. Чайковскому – может быть ошибочно, актрисой классического репертуара. Там я чувствую себя свободно, там все мои симпатии и любимые роли»¹².

М.Н. Ермоловой были близки демократические идеи 1870-1880 гг. Ее чистые, мужественные девушки и женщины совершали свой жертвенный подвиг во имя народного счастья. Но они были одиноки. Они возвышались над толпой как личности исключительные, идеальные. Этот идеал был недостижим для каждого обыкновенного человека. Но ермоловские героини призывали современников хотя бы приблизиться к нему.

В 90-е– 900-е годы для актрисы начинаются метания, попытка ухода со сцены. Интересно, что Ермолова сама отказывается от ролей героического репертуара именно в это время, то есть с 1902 года. Говорят: великая Ермолова была, как никто, тре-

бовательна к себе. Но здесь дело не в этом, а вернее, не только в этом. Резко изменился воздух в зрительном зале, и уже умирали ее одинокие героические женщины, созданные из чистых, прозрачных кристаллических пород, которые однажды в жизни нашел великий скульптор и изваял из них никогда более неповторимую статую¹³.

Она не находила в современности созвучия своим идеалам, не принимала драматургии Гауптмана, Метерлинка, Ибсена, (хотя в пьесе Ибсена *Приведения* она с успехом играла фру Альвинг, а роль Эллы в его же пьесе *Джон Габриэль Боркман* относится к «наиболее совершенным созданиям М.Н.»).



Fig. 8. В.Ф. Комиссаржевская в роли Офелии Гамлет В. Шекспира. 1899 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Москва. [*Vera Komissarževskaja nel ruolo di Ofelia in Amleto di W. Shakespeare*].

Анализируя творчество обеих актрис, известный театральный критик А.Р. Кутель писал в 1905 г.:

Комиссаржевская сказала «новое слово» своими оригинальными интонациями *ingenue*, Ермолова сказала «новое слово», определив целую полосу в жизни русского театра, дав свою окраску русской женщине и трагическому стилю¹⁴.

«Несчастливая душа современности» – вот что больше всего привлекало зрителей в Комиссаржевской. В ней не было ни капли классичности, и она терялась – буквально – когда надевала костюм Маргариты или Дездемоны. Она вся была наша, современная¹⁵.

Но вместе с тем, при всей несхожести, каждая из них для своего поколения были первыми актрисами русского театра. «По силе окружавшей её нежной и восторженной любви зрителя Комиссаржевская могла равняться только с Ермоловой» – писал такой авторитет истории театра как П.А. Марков¹⁶.

Да, они были, кумирами, каждая для своего времени. Их репертуар сильно различался, но некоторые роли совпадали: Офелия в *Гамлете* и Дездемона в *Отелло* В.Шекспира, Юдифь в *Уриэле Акоста* К.Гуцкова, Лариса в *Бесприданнице*, Негина в *Талантах и поклонниках* А.Н. Островского, Магда в *Родине* Г. Зудермана. Сравнивая их, становится ясно, как несхожи они были.



Fig. 9 М.Н. Ермолова в роли Офелии Гамлет В. Шекспира Москва, Малый театр 1878 г. Фото. ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. Москва. [*Marija Ermolova nel ruolo di Ofelia in Amleto di W. Shakespeare*].

Остановимся коротко на Ларисе из *Бесприданницы*. Роль Ларисы в *Бесприданнице* М.Н. Ермолова впервые сыграла в 1878 г., заменив Г.Н. Федотову. Она включила эту роль в свои петербургские гастроли. В образе, ею созданном, не было «ни мелодраматизма Г.Н. Федотовой, ни “цыганщины” М.Г. Савиной. Для Ермоловой судьба “бесприданницы” – Ларисы была как бы продолжением судьбы Катерины из *Грозы*; и участь этих русских женщин одинакова. Одинакова и причина их гибели:

Никогда никто не постарался заглянуть ко мне в душу, ни от кого я не видела сочувствия, не слышала тёплого сердечного слова. А ведь так жить холодно. Я не виновата: искала любви и не нашла... её нет на свете... нечего искать¹⁷.



Fig. 10. В.Ф. Комиссаржевская в роли Ларисы. *Бесприданница* Ф.Н. Островского 1895 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Москва.

[*Vera Komissarževskaja nel ruolo di Larisa in La fanciulla senza dote di A. Ostrovskij*].

Ермолова играла эту роль нечасто. В марте 1894 её пригласили сыграть *Бесприданницу* в Нижнем Новгороде. На роль Паратова Ермолова пригласила

К.С. Станиславского.

В *Моей жизни в искусстве* он писал:

Как часто великая артистка заставляла зрителей спектакля, всех поголовно, держать платок у глаз и утирать лившиеся слезы. Чтобы судить о силе и заразительности ее воздействия, надо было постоять с ней на одних подмостках. Я удостоился этой радости, чести и блаженства, так как играл с ней в Нижнем Новгороде роль Паратова в *Бесприданнице*. Незабываемый спектакль, в котором, казалось мне, я стал на минуту гениальным. И неудивительно: нельзя было не заразиться талантом от Ермоловой, стоя рядом с нею на подмостках¹⁸.

Тем не менее, роль Ларисы не стала для Ермоловой «коронной» ролью. Не то для В.Ф. Комиссаржевской. Для неё роль Ларисы в *Бесприданнице* А.Н. Островского стала одной из самых сильных.

Трудно представить себе что-нибудь более трогательное и душевное, чем образ Ларисы, каким создаёт его г-жа Комиссаржевская. Отвергнутая всеми, одинокая, брошенная на позор человеком, которому она так доверчиво отдавала свою душу и сердце, она, в минуту отчаяния и безумия, готова идти на разврат. И вдруг выстрел Карандышева [...] Мгновенное облако греховности слетает с её души, обнажая всю целомудренную чистоту этой души, порывистой, пылкой, жаждущей света, но измученной людьми и жизнью. Исполнилась её мечта – «умереть незапятнанной, чтобы ни в чём нельзя было упрекнуть себя». И она уходит из этого мира с блаженным восторгом, примирившись со всеми, посылая предсмертный поцелуй своим учителям [...]»¹⁹.

Сравнивая двух великих актрис, стоит остановиться и на роли Магды в *Родине* Г. Зудермана. В репертуаре М.Н. Ермоловой, В.Ф. Комиссаржевской и Э. Дузе эта роль занимает значительное место.

Вот что писал в 1901 г. петербургский критик Ю. Беляев:

Вчера в «Аквариуме» русская трагическая актриса Ермолова играла Магду в зудермановской *Родине*. Она играла совершенно непохоже на всех Магд немецких, французских, итальянских и русских, потому что чудесный талант её по существу своему чисто русский со всеми характерными чертами широкой русской натуры. Была ли это немка? Была ли это актриса? Не знаю. Для немки у неё слишком твёрдый и убеждённый тон, для актрисы она была слишком проста и добра. Мне кажется, что это была хорошая, протестующая натура и только. Но такая Магда была и ближе и понятнее русскому зрителю, ибо она думала его думами и чувствовала родственной с ним душою²⁰.



Fig. 11 М.Н. Ермолова в роли Магды. Родина Г. Зудермана Москва Малый театр 1895 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина Москва. [Marija Ermolova nel ruolo di Magda in Patria di H. Sudermann].

Этот же критик в это же время писал о Магде В.Ф. Комиссаржевской:

Магда её очень оригинальна. Это, может быть, не та мятущая артистическая душа, которую мы видели у заграничных гастролёрш, но это страдающая женщина, которая прежде всего отстаивает права женщины и менее всего права артистки...

Если судить через сравнения, то здесь было очень много Дузе и очень мало Зандрюк.

Протест на почве личных страданий, выраженный в мягкой благородной форме, шёл прямо к сердцу²¹.

Сравнивая Э. Дузе и В.Ф. Комиссаржевскую в роли Магды рецензент Ф. Батюшков писал:

Дузе особенно подчеркнула любовный эффект страстной и страдающей женщины при встрече с первым возлюбленным. Комиссаржевская выдвинула самосознание личности, отстаивающей свои права на независимость. И тут её пафос достиг высшего напряжения [...] Таковую же «свободолюбивую» Магду играла и М.Н. Ермолова²².



Fig. 12 В.Ф. Комиссаржевская в роли Магды. Родина Г. Зудермана 1894 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Москва. [Vera Komissarževskaja nel ruolo di Magda in Patria di H. Sudermann].

Желание и стремление В. Ф. Комиссаржевской играть роли классического, «ермоловского» репертуара явственно слышны в некоторых её письмах. Вот отрывок из письма В.Ф. Комиссаржевской Н.В. Туркину от 16 мая 1894 г.: «Тут именно нужно быть первой в Риме или никем. Я согласна с тем, что про меня сказали: “нет, до Ермоловой ей далеко”. И я не соглашусь, чтобы, прочтя мою вещь, сказали: “да, очень мило, но и только”»²³.

Комиссаржевская мечтала сыграть и Джульетту и донну Соль в *Эрнани* Гюго и Юдифь в *Уриэле Акосте* К. Гуцкова, но писал критик:

Комиссаржевской был чужд героический трагизм Ермоловой. Шекспир, Расин, Лопе де Вега, Шиллер прогнули бы хрупкие плечи создательницы Нины, Ларисы и Норы.

Под тяжестью библейской Юдифи в трагедии Геббеля Комиссаржевская сгибалась, и только Маргарита Гёте засветилась в её исполнении кротким, до слёз трогательным, лирическим сиянием²⁴.

Она всю жизнь мечтала сыграть Катерину в *Грозе* и писала своему партнёру К.В. Бравичу: «Читаю *Грозу* и знаю на верное, что Катерину мне никогда не сыграть. Это не то, что теперь я знаю, что я никакая не актриса. А, право, так у меня многого нет для этой роли»²⁵. Но была одна роль заветная, один образ, интерес и любовь к которому объединял обеих актрис – это образ Жанны Д'Арк. М.Н. Ермолова считала своей единственной заслугой перед русским театром: «Сама не знаю почему, может быть, это неверно, но исполнение этой роли считаю заслугой, повторяю, единственной»²⁶.

Она играла эту роль 18 лет, с 1884 по 1902 годы. Современники называли её «Жанной Д'Арк русского театра». Для М.Н. Ермоловой Жанна Д'Арк была больше, чем роль. Образ Орлеанской Девы был ей очень близок. Вот важное свидетельство дочери Ермоловой М.Н. Зелениной:

Играя Иоанну, мать играла самоё себя, со своим странным убогим детством на церковном дворе... со своей верой в своё призвание, с кроткой любовью к матери и сёстрам, с необычным дебютом на сцене Малого театра, когда ей было 16 лет... Её личная жизнь – всё это роднило её с образом Иоанны – та же необыкновенная простота, та же покорность, пославшему её, то же изумление перед «сошедшим на неё», то же сознание своего ничтожества и принятие своего дара как причастия святых даров... та же невозможность жить в обыденной жизни, идти дорогами обыкновенных смертных... та же скорбь от соприкосновения с ними и их жизнями... та же обособленность и принесение себя в жертву своему предназначению... Мне кажется, что душевные, внутренние линии жизни матери совпадали с линиями внутреннего облика Иоанны и, играя её, мать рассказывала самоё себя²⁷.

В письме к своему близкому другу, доктору Средину М. Н. Ермолова писала о пьесе Ф. Шиллера *Орлеанская дева*:

Дева – не столько драма, как лирическая поэма дивной красоты, за исключением 1-го акта, который построен удивительно в смысле драмы. Как лирическая поэма, она требует именно такого стиля, и несомненно, что все действующие лица говорят языком, которым на земле не говорят. Но всё это не мешает быть этому произведению великим. Да, оно приподнято от земли, это правда, но не на ходулях, а на крыльях поэзии, если можно так выразиться. Я понимаю теперь, что бы Вы от неё хотели – более простого и живого лица, но Шиллер, очевидно, имел в виду то, что случилось теперь: для всей Франции – она святая! Да и действительно, нет образа святее и чище!²⁸



Fig. 13 М.Н. Ермолова в роли Иоанны Орлеанская дева Ф. Шиллера Москва. Малый театр. 1893 г.
[Marija Ermolova nel ruolo di Giovanna in La Pulzella d'Orléans di F. Schiller].

12 февраля 1902 г. М.Н. Ермолова в последний раз вышла на сцену Большого театра в роли Иоанны. Это был триумфальный спектакль. По окончании представления режиссёр и актёр Московского Художественного театра А. Санин, большой почитатель творчества М.Н. Ермоловой, преподнёс актрисе меч 16 века, как символ её героического

искусства.

Ермолова ответила Санину таким письмом [13 или 14 февраля 1902 г]:

Дорогой Александр Акимович!

Я очень тронута вашим подарком и горжусь им. Только рыцарю чистого искусства могла прийти в голову эта идея. Мне, современной жрице его, не под силу этот меч великих героев, но идею с восторгом принимаю. Да, защищала, как умела, чистое искусство и до конца дней останусь ему верна. От всего сердца горячо благодарю вас. Крепко жму вашу руку и желаю всего хорошего. М. Ермолова²⁹.

В эти же годы В.Ф. Комиссаржевская загорелась идеей сыграть на Александринской сцене роль Жанны Д'Арк в посвящённой ей пьесе *Дочь народа* Н.П. Анненковой-Бернар.

Вот что она пишет драматургу и режиссёру Александринского театра Евтихию Павловичу Карпову: [Петербург. Декабрь 1901 – январь 1902 г.]:

Пожалуйста, очень прошу – прочитайте внимательно пьесу Анненковой-Бернар и сделайте ей откровенно Ваши замечания. Мне нравится положительно роль Жанны. Отрешитесь от Шиллера, его Иоанна Д'Арк – плод его гениальной фантазии, а это настоящая, какой она была, и потому это тоже может представить интерес и именно теперь в наше время. Если личность окружена мистицизмом, благодаря чуду, которым она свершила свой подвиг; так вот теперь, когда мистицизм играет такую большую роль, то есть роль он всегда играл, но начини в это вглядываться, эта пьеса может быть очень интересной и она не без настроения написана. Помогите Вашим советом, может быть, это будет та роль, которую я смутно жду давно и которая вернет мне веру в себя. Не думайте, что я брежу. Я не люблю об этом говорить и больше не буду. Напишите два слова после прочтения. Не будьте очень реалистом и когда будете слушать. Если бы Вы знали, как мне хочется, чтобы эта пьеса вышла. Мне нравится роль, я могу ее сыграть.

Ваша Комиссаржевская³⁰.

Эта мысль – сыграть Жанну Д'Арк, не оставляет Комиссаржевскую. Через несколько месяцев она пишет в письме Н.Н. Ходотову:

Знаменское. Апрель 1902 г.

Я стою на пороге великих событий души моей... Я малодушна, настал момент, когда должна решиться участь моя. Да, это ведь и есть моя вера: «Искусство должно отражать вечное, а вечно только одно – это душа». Значит, важно только одно – жизнь души во всех ее проявлениях. Помните, я говорила Вам раз: «Совсем не надо никаких типов создавать» – я не

поясняла, что я хотела сказать, но это и было то. Помните мою лихорадку, с какой я говорила Вам о Жанне Д'Арк [...] Тут должно решиться все. И если бы эта вещь была слабей во сто раз, чем она есть, она будет пробным камнем для меня, потому что это я скажу или не скажу, свое слово – не свое, а исповедую свою веру открыто, даже и не так. Если я не могу быть творцом в этой вещи – значит, я не художник, значит, я не умею отдаться тому, где говорит только вечное. Ах, как мне много хочется сказать и невозможно писать об этом [...]»³¹.

Этот замысел на несколько лет захватил Комиссаржевскую. В пьесе *Дочь народа* Жанна представлена не в поступках и действиях, как у Ф. Шиллера, а в мистических вещаниях, галлюцинациях. И именно эти сцены привлекали Комиссаржевскую: «Когда человек не видит реальных сил, готовящих будущее, он начинает верить в чудо. Таким чудом, полным высоких гражданских настроений, и была для Комиссаржевской *Орлеанская дева*»³².



Fig. 14 Жанна Д'Арк, слушающая голоса. Дом-музей М.Н. Ермоловой. Москва [Illustrazione. F. Rude, *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*. Album «Jeanne d'Arc»].

И вот парадокс истории, драма театральной жизни!

1902 год. В этом году М.Н. Ермолова в последний раз вышла в роли Орлеанской девы. И в этом же 1902 году пьеса *Дочь народа* НЕ появилась в репертуаре Александринского театра. Комиссаржевской предложили сыграть шиллеровскую Иоанну. Актриса отказалась. Близкий друг и партнёр В.Ф. Комиссаржевской Н.Н. Ходотов, актёр Александринского, в своём очерке *Близкое – далёкое* вспоминал:

На пьесу *Дочь народа* она не смотрела, да и не могла смотреть как на выдающееся литературное произведение. Ее интересовала эта пьеса потому, что в образе героини *Дочери народа* она видела как бы свой психологический портрет. Она мне говорила, что роль шиллеровской Жанны Д'Арк не по ней, а что *Дочь народа* дает возможность говорить ей о самом важном³³.

«Она была какой-то Жанной Д'Арк», – писали о Комиссаржевской, признавая её право на героический образ. «После голоса Ермоловой – тот уж трагической силы! – нет инструмента лучше для изображения человеческих страданий» – писал о Комиссаржевской В. Дорошевич³⁴.

[...] оттого-то роль Жанны и не состоялась, что Комиссаржевская пыталась впрямую продолжить традиции Ермоловой. Слишком разными были эти две великие актрисы и слишком разным уже было время.

До трагических высот ермоловского искусства Комиссаржевская поднялась в иных ролях – Нины, Ларисы, Норы. Нора Ибсена стала её Жанной Д'Арк³⁵.

В.Ф. Комиссаржевская в одном из писем говорила о себе: «Если бы явился волшебник и спросил, чего я хочу, я бы сказала – дара слова. Господи, как скоро я убедилась бы людей в том, как прекрасна может быть жизнь, если все будут “стремиться по-настоящему” к прекрасному»³⁶. «О прекрасном, о жизни прекрасной мечтала она для себя и для нас, и искусством своим несравненным

делала нас причастниками прекрасного»³⁷.

То же можно сказать и о М.Н. Ермоловой. Всей своей жизнью, своими ролями стремилась она к тому же. И в этом стремлении они были необыкновенно близки: великая Ермолова и незабываемая трепетная Комиссаржевская.

Закончить своё сообщение я хочу строками стихотворения, которое любила и часто читала М. Н. Ермолова:

[...] Среди мрака ненастного
Верьте чудесной звезде вдохновения.
Дружно гребите, во имя прекрасного
Против течения³⁸.

Обе актрисы верили чудесной звезде вдохновения и дружно гребли во имя прекрасного «против течения».

Notes

1 К.С. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, в: *Собранный сочинений в 9т*, Т1, Искусство, Москва 1988, стр. 85.

2 Мария Николаевна Ермолова. *Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников*, Искусство, Москва 1955, стр. 311.

3 Там же, стр.188.

4 Речь идёт, очевидно, о спектакле *Забавы* А. Шницлера. В.Ф. получила от М.Н. Ермоловой корзину цветов. Комиссаржевская страшно волновалась, играя в Москве шницлеровскую *Забаву*, когда на спектакле была Ермолова. Ермолова пришла к ней в уборную, обняла и всё повторяла: «Ну, разве можно так играть, разве можно так играть?»

5 Мария Николаевна Ермолова. *Из литературного наследия. Воспоминания современников*, цит., стр.189.

6 Автограф М.Н. Ермоловой 1903 г. КП.17197 фдд 44641, Экспозиция Дома-музея М.Н. Ермоловой.

7 Мария Николаевна Ермолова. *Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников*, цит., стр. 215.

Эта же мысль звучала в одном из писем А.П. Чехова В.Ф. Комиссаржевской: «Вы превосходная артистка, только жаль, что нет у вас подходящего entourage, нет театра, нет товарищей. Вам хоть в Москву, в Малый театр. Тут всё-таки больше на искусство похоже и между артистами немало хороших людей! В Москве вы имели бы громадный успех, вообразить даже трудно...!». А.П. Чехов, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Том 12, *Письма, 1893-1894*, Государственное издательство Художественной литературы, Москва 1957, стр. 282.

8 РГАЛИ. Ф. 778, оп. 2, д. 51, л. 30.

9 У М. Н. Ермоловой, «Раннее утро», 30 января, 1910.

10 РГАЛИ ф.878, оп.1, ед. хр. 3008.

11 Мария Ермолова, *Русская книга*, Москва 2001, стр. 216.

12 Мария Николаевна Ермолова. *Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников*, цит., стр. 99.

13 См.: Б.В. Алперс, *Искания новой сцены*, Искусство, Москва 1985, стр. 163.

- 14 А.Р. Кугель, *Театральные заметки*, «Театр и искусство», № 17, 1905, стр. 273-276.
- 15 А.Р. Кугель, *Театральные портреты*, Искусство, Москва 1967, стр. 166.
- 16 П.А. Марков, *Вера Фёдоровна Комиссаржевская*, Искусство, Москва 1950, стр. 3.
- 17 А.Н. Островский, *Бесприданница*, Художественная литература, Москва 1935, стр. 98.
- 18 Мария Николаевна Ермолова. *Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников*, цит., стр. 310.
- 19 И.И. Забрежнев, *В.Ф.Комиссаржевская. Впечатления*, Санкт Петербург 1898, стр. 10.
- 20 Ю.Д. Беляев, «Родина», в: Ю.Д. Беляев, *Статьи о театре*, Гиперион, Санкт Петербург 2003, стр. 187.
- 21 Ю.Д. Беляев, «Родина», цит.
- 22 Д. Тальников, *Комиссаржевская*, Искусство, Москва-Ленинград 1939, стр. 202.
- 23 *Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы* (ред.-сост. А.Я. Альтшуллер), Искусство, Ленинград-Москва 1964, стр.37.
- 24 С. Дурылин *Портрет актрисы*, в: *Сборник О Комиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания. Статьи. Письма*, Всероссийское Театральное общество, Москва 1965, стр. 68.
- 25 Там же, стр. 68.
- 26 С. Яблоновский *Избранное в трёх томах*, Т.1, Пальмир, Москва 2010, стр.561.
- 27 Мария Ермолова, цит., стр. 103.
- 28 Мария Николаевна Ермолова *Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников*, цит., стр. 145.
- 29 Там же, стр. 186.
- 30 *Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы*, цит., стр.113.
- 31 Там же, стр.113-115.
- 32 Ю.П. Рыбакова, *Комиссаржевская*, Искусство, Ленинград 1971, стр. 81.
- 33 *Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы*, цит., стр. 22.
- 34 В. Дорошевич, «Манфред», «Русское слово», 1902, 17 декабря, стр. 3.
- 35 Ю.П. Рыбакова, *Комиссаржевская*, цит., стр.83.
- 36 Там же.
- 37 Н.Е. Туркин (Дий Одинокий), *Комиссаржевская в жизни и на сцене*, Книгоиздательство «Златоцвет», Москва 1910, стр.146.
- 38 А.К. Толстой «Против течения», в: *Полное собрание сочинений гр. Алексея Толстого*, Т.1, Издательство Т-ва А.Ф. Маркс, Санкт Петербург 1907, стр. 257. Смотри: *Мария Николаевна Ермолова Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников*, цит., стр. 203.

La Komissarževskaja e il simbolismo russo

Cesare G. De Michelis

In una delle corrispondenze dalla Russia per «La Stampa» poi raccolte in volume, Concetto Pettinato (1886-1975) scriveva che «la Kommissargeskaia [è stata una] magnifica artista, morta giovanissima da pochi anni a Taschkent, la quale ricordava per molti versi la Duse e come la Duse si dedicò specialmente a Ibsen e a Sudermann»¹.

Sulla scomparsa della grande attrice Aleksandr Blok scriveva qualche anno dopo, presentando il suo poema incompiuto *La nemesi*:

Il 1910 significa la morte della Komissarževskaja, la morte di Vrubel' e la morte di Tolstoj. Con la Komissarževskaja scomparve la nota lirica sulla scena; con Vrubel' il titanico mondo individuale dell'artista, la folle tenacia, l'insaziabilità di ricerche condotte ai limiti della demenza. Con Tolstoj, morì la tenerezza umana, la saggia umanità. Ancora, il 1910 significa la crisi del simbolismo [...]. In quell'anno si fecero conoscere a chiare lettere delle correnti letterarie che si misero in posizione antagonista tanto verso il simbolismo, quanto tra di loro: l'acmeismo, l'egofuturismo, e i primi embrioni di futurismo².

Dunque, per Aleksandr Blok la scomparsa di Vera Komissarževskaja s'incasta in un momento chiave nella sua esperienza umana e creativa, e quel 1910 per lui (e per noi) una cerniera epocale nella moderna cultura russa³. Nata nel 1864 (quattro anni dopo Anton Čechov, uno prima di Dmitrij Merežkovskij e due di Vjačeslav Ivanov), esordì sulle scene nel 1889⁴ (alla soglia del decennio dato convenzionalmente come inizio del simbolismo russo)⁵ seguendo l'intero arco cronologico di quel movimento, tra i più significativi della

modernità (e non soltanto per la Russia).

Da qui, e non senza riscontri di peso, l'immagine invalsa di lei come icona del teatro simbolista russo.

Non essendo uno storico del teatro, cercherò di ribaltare la questione: non dunque “la Komissarževskaja e il teatro simbolista russo” ma piuttosto “il simbolismo russo e la Komissarževskaja” (non è sempre vero che mutando l'ordine dei fattori il risultato non cambi). In altri termini: se la discussione sull'esistenza o meno di un teatro simbolista russo è tuttora aperta, personalmente sono propenso a ritenere con Daniela Rizzi che siano esistite piuttosto diverse “teorie del teatro” nel simbolismo russo, e che in ogni caso: «l'orazione funebre collettiva sul simbolismo teatrale comincia ad essere pronunciata dopo la rottura tra Mejerchol'd e la Komissarževskaja, e dopo la pubblicazione del primo ed ultimo volume collettivo di saggi sul teatro simbolista, *Teatr. Kniga o novom teatre* (1908)»⁶.

Diviene così centrale la funzione che gli scrittori dell'età d'argento – e massime i poeti – attribuiscono alla Komissarževskaja nel loro personale concetto (idea o sogno) di teatro nell'età del modernismo, quali che fossero i ruoli da lei interpretati sulla scena, e dunque i testi della letteratura teatrale di riferimento (da Ibsen a Gor'kij, da Maeterlinck a D'Annunzio)⁷, divenendone in qualche modo il “luogo geometrico”, ed estendendo l'aura del suo teatro ben oltre i confini del simbolismo (il teatro “Luna-park”, dove nel dicembre 1913 vennero allestiti gli spettacoli *Vladimir Majakovskij e Pobeda nad solncem*, si trovava nei locali del già *Teatr V. F. Komissarževskoj*).

Ciò è stato possibile per una particolare concezione dell'evento teatrale. Ai nostri giorni, secondo Ju. Lotman⁸, la specificità della “semiotica teatrale” è quella di essere orientata verso l'insieme, e

[...] nella teoria dell'insieme ha grande importanza la combinazione di due tipi diversi di segni: quelli in cui i segni sono separati e distinti l'uno dall'altro (discreti) e quelli all'interno dei quali è difficile o impossibile distinguere un segno dall'altro [...]. Portatore di significato è in questo caso il testo come tale. Nei sistemi non discreti tutto il testo si presenta come segno costruito in modo

complesso. La parte verbale dello spettacolo tende alla trasmissione discreta del significato, la parte recitata alla trasmissione non discreta⁹.

All'epoca del teatro entro cui operava la Komissarževskaja, Valerij Brjusov (per il quale il valore estetico fondamentale era la rivelazione dell'anima dell'artista al pubblico) aveva teorizzato un'altra scala di valore nella semiotica teatrale (che lui naturalmente non chiamava così), dicendo: «Chi è l'artista in teatro? Non il regista, né il drammaturgo, ma l'attore. L'attore sulla scena è come lo scultore davanti ad un blocco d'argilla: come lo scultore, deve incarnare in forma sensibile il medesimo contenuto, gli slanci della propria anima»¹⁰.

Qualche esempio d'icona. Comincerò da un allora giovane poeta di secondo piano, che non è mai riuscito a toccare il primo, nemmeno nell'emigrazione, Anatolij Imšeneckij (1886-?):

Per la morte di Vera Komissarževskaja

Le ultime ondate di accordi stupendi
con un lamento son stati azzittite lontano,
e piene d'un cocente dolore e di tremore
sono calate sull'anima con la tristezza d'una tomba ...

[...]

Che tremi il mio accordo sulla tomba fresca,
che la mia rabbia zittisca i singhiozzi delle corde
e chiami nuove forze all'opera audace
e alla vittoria severi vendicatori!
S.-Peterburg, 14 febbraio 1910¹¹

Il testo teatrale cui questi versi sono premessi in *exergo* manifesta un evidente "balmontismo" già dal titolo¹²: Bal'mont era stato un esponente caratteristico di quel "radicalismo" diffuso tra gli scrittori russi che negli anni immediatamente a ridosso della "prima" rivoluzione russa si scoprirono "sovversivi" (com'è noto, i simbolisti cercarono di dar vita a un giornale insieme ai bolscevichi, «*Novaja Žizn'*»), ed era anche «il più grande tenore della poesia russa»¹³, esercitando sui poeti suoi contemporanei un fascino paragonabile solo a quello di D'Annunzio in Italia. La cosa non è irrilevante per comprendere il valore attribuito alla "militanza" dell'attrice scomparsa, e dunque gli ultimi versi della non straordinaria lirica.

Un altro poeta non eccelso, il pietroburghese Jakov Godin (1887-1954), interveniva così nella miscellanea dedicata alla memoria dell'attrice¹⁴:

Corona sulla tomba

Sei fiorita come un lieve mughetto di maggio.
I giorni fuggono. Addio, tu lontana!...

Ho nostalgia di te, mentre appassisci.
Ma non t'incontrerò sul cammino.
Fuggono i giorni. Non ci sarà felicità.
Si gela la giovane tenerezza.
Ho nostalgia di te, mentre appassisci,
Ma non t'incontrerò sul cammino.
Com'è soffice la prima neve – fredda e spessa ...
Silenzio ... L'anima è stanca, addormentati
– Scorda i giorni terreni.
Giaci, come soffice neve, nella quieta tomba,
e illumina pian piano una calma di festa,
– Scorda i giorni terreni. Come piangere? Come amare?
Estrema stanchezza –
ultimo amore ... riposa per sempre,
scorda i giorni terreni.
Sii – come soffice neve – presagio della ripresa
verso l'immortalità ... Riprendi la lontananza.
– Scorda i giorni terreni
Un sonno felice, gioco dell'immaginazione.
L'ultimo sogno. Canta nell'anima un noto turbamento
come un suono lontano.
La primavera dei presentimenti, quieta come la tenerezza,
mi saturerà,
ed io mi piegherò pigramente nella serenità
verso il tramonto del giorno ...
Un sonno felice ... Chi e quando sveglierà?
Io non lo so.
Ma nel sonno quieto resterà a lungo con me
la mia primavera.
Il mio lieve sonno, il gioco dell'immaginazione,
l'ultimo sonno.
Canta nell'anima un turbamento mortale
come un suono lontano.

Di spessore indubbiamente più notevole è la lirica che le dedicò Valerij Brjusov, il quale sembra privilegiare la nota maeterlinckiana¹⁵:

In memoria di V. F. Komissarževskaja

Come Melisanda¹⁶, anche tu hai lasciato cadere la
corona in una profonda polla,
hai pianto a lungo, hai piegato inutilmente il volto sul
bagnato trasparente.

T'incontrò nel bosco un cavaliere austero, cacciatore
che aveva perso la via.
Fu inaspettatamente affascinato dalla dolente pellegrina,
ti offrì un altro serto.

Nel tetro castello antico, antico, ti condusse come una
principessa,
venerò il tuo sguardo e la sua melodica voce ti riverì,
amandoti.

Ma tu rifuggivi da ogni inchino, nostalgia d'altro, del
meraviglioso ...
Chi allora, crudele, t'ha colpito di notte, con spada

pesante ed affilata!

Cavaliere austero, spezzati le mani e singhiozza sul
corpo della sventurata!

Noi tutti siamo sicuri che l'agognato e gioioso paradiso
s'è spalancato per Melisanda.

Ma forse la poesia più intensa tra tutte quelle
che i simbolisti russi hanno dedicato all'attrice
scomparsa resta la lirica di Aleksandr Blok
(autore peraltro d'un famoso saggio a lei dedi-
cato), il cui testo teatrale più innovativo (*Ba-
lagančik*, 1906) venne messo in scena, com'è
noto, nel suo teatro¹⁷:

In morte della Komissarževskaja

È giunta nell'ora della mezzanotte
al polo estremo, nella morta estremità terrestre.
Non le davan credito. Non l'attendevano. Come se
la neve non si sciogliesse, e non spirasse maggio.

Non le davan retta. Ma la giovane voce
ci ha cantato e pianto della primavera,
come se il vento toccasse le corde
là, ad un'altezza ignota,
come se arretrassero gli inverni,
e la tempesta dilaniasse il firmamento,
e i serafini piangessero a mo' di archi
stendendo le ali sul mondo intero...

Ma c'era quiete nella nostra cripta,
e il polo tutto in un algido argento.

Se n'è andata. Di tutte le sue magnificenze
ecco solo: le ali nell'aurora.

Cosa singhiozzava in lei? Cosa lottava?

Che cosa lei aspettava da noi?

Non sappiamo. S'è spenta la *sua* voce primaverile,
si son spente le stelle dei *suoi* occhi azzurri.

Sì, gli uomini sono ciechi, son basse le nubi...

E dove mai conosceremo giubili?

S'è qui posata una pietra al calor bianco,

ai piedi cresce l'erba del pianto [*di Maria ai piedi della
croce*]...

Allora dormi, estenuata dalla gloria,
dall'amore, dalla vita, dalla calunnia...

Adesso ti trovi con la tua chimera
grandiosa, irrealizzabile.

E noi, che ci stiamo a fare a questa rito funebre?

Che possiamo sapere, chi aiutare?

Anche se la morte è più comprensibile della vita,
come una fiaccola funeraria nella notte...

Anche se in cielo, Vera [*Fede*] è con noi.

Guarda tra le nuvole: lei è là,
vessillo spiegato al vento,
primavera promessa.

Il senso della vita e dell'arte di Vera Fëdorov-
na venne riassunto tre lustri dopo la sua morte
(e soprattutto dopo un'altra, e ben più dram-

matica rivoluzione)¹⁸ da uno dei più grandi scrittori dell'età
d'argento, il *raznočinec* Osip Mandel'stam (1891-1938),
nelle pagine a lei dedicate, raccolte nel volume di prose *Il
rumore del tempo* (1925):

In che cosa consisteva il segreto del fascino della Komis-
sarževskaja? Perché era un condottiero, una specie di Gio-
vanna d'Arco? [...]

In breve, nella Komissarževskaja trovò la sua espressione lo
spirito protestante della *intelligencija* russa, un singolare pro-
testantesimo dell'arte e del teatro. Non è un caso che essa
fosse attratta da Ibsen e che abbia raggiunto il culmine del
virtuosismo in quel dramma d'ambiente professorale [*Hed-
da Gabler*], di un moralismo protestante. L'*intelligencija*
non ha mai amato il teatro e ha cercato di celebrare il culto
teatrale nel modo più discreto e rigoroso possibile. La Ko-
missarževskaja andò verso quel protestantesimo nel teatro,
ma andò troppo in là, uscendo dai limiti di quello russo per
entrare quasi in quello europeo [...]. L'anfiteatro in legno, le
pareti bianche, i panni grigi: pulito come su uno *yacht*, spo-
glio come in una chiesa luterana [...].

Ibsen per la Komissarževskaja è stato un salotto straniero,
nient'altro [...].

Quando Blok si chinò sul letto di morte del teatro russo,
si ricordò e chiamò Carmen, cioè quello da cui la Komis-
sarževskaja era infinitamente lontana. Il giorno e le ore del
suo piccolo teatro sono stati sempre contati. Vi si respirava
l'ossigeno fasullo e intollerabile dell'incanto del teatro. Nel
Piccolo baraccone Blok prese in giro con malignità l'incanto
del teatro e, mettendo in scena il *Piccolo baraccone*, la Ko-
missarževskaja prese in giro se stessa. Tra un grugnito e un
ruggito, tra un lamento e la dizione ampollosa, maturava e si
rafforzava la voce di lei, affine alla voce di Blok¹⁹.

Qui Mandel'stam da voce a un'idea (la sua idea) della Ko-
missarževskaja impiegando il tema del "protestantesimo"
(com'è noto, lui di famiglia ebraica, nel 1911 aveva ricevu-
to il battesimo nella chiesa metodista di Vyborg)²⁰, che qui
viene declinato in tre versioni sovrapposte:

- 1) l'immagine più comune (il teatro spoglio «come una
chiesa luterana»);
- 2) il significato culturale del testo di Ibsen («dramma d'un
moralismo protestante»); e
- 3) l'idea di matrice riformata dell'arte "cristiana" che, come
ha ben visto Nikolaj Struve²¹, si presenta come «imitazio-
ne di Cristo», nel senso che non può pretendere a nessun
ruolo salvifico o teurgico – come voleva Vjačeslav Ivanov
–, perché è essa stessa un prodotto della Redenzione (il
«singolare protestantesimo dell'arte e del teatro»).

Infine: nello stesso 1925 del ritratto di Mandel'stam, Boris
Pasternak (un altro tra i "grandi" dell'età d'argento) s'accin-
geva a celebrare il ventesimo anniversario della prima rivo-
luzione russa (la pura, la vera) col poema *Devjat'sot pjatyj
god*, che si apre con i celebri versi²²:

Nella novità celestiale di queste giornate,
Rivoluzione sei proprio tutta tu.

Giovanna d'Arco delle galeotte siberiane,
ergastolana tra i condottieri, tu sei di quelli
che si buttavano nel pozzo della vita,
senz'aver tempo per commisurare la rincorsa.

Ora, come ha mostrato Jaroslav Leont'ev, «in forma allegorica, Pasternak ha qui cifrato l'immagine della leggendaria Marija Spiridonova»²³. Ma, come ho sentito dire all'Università di Mosca, quando da studente preparavo la tesi su Pasternak, in quella Giovanna d'Arco si scorgeva riflessa l'immagine della leggendaria attrice dell'età d'argento, che tanto aveva fatto per quella Rivoluzione.

Notes

- 1 C. Pettinato, *Il teatro russo*, in Id., *La Russia e i russi nella vita moderna*, Treves, Milano 1914, p. 340.
- 2 A. Blok, *Prefazione* (1919) a *La nemesi*, trad. it. di C.G. De Michelis, Einaudi, Torino 1980, p. 4.
- 3 Ad esso è stata dedicata una voluminosa miscellanea italiana (nella quale si parla poco o niente della grande attrice): *L'anno 1910 in Russia*, C. Graziadei e D. Colombo (a cura di), Europa Orientalis, Salerno 2012.
- 4 A Pietroburgo, sulla scena del dilettante della Società marittima della Flotta, nel ruolo di Zina della commedia in un atto *Lettere scottanti* di Petr Gnedič, che segnò l'inizio dell'attività anche di K. Stanislavskij (secondo altre fonti fu nel 1891).
- 5 Le varie date "eponime" (dal 1884 al 1894) riflettono nella storiografia le diverse interpretazioni complessive del fenomeno decadentismo-simbolismo, e non solo in letteratura. Cfr. C.G. De Michelis, *Il simbolismo: la prima fase*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, t. II, Utet, Torino 1997, pp. 57 sgg.
- 6 D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo: teorie del teatro nel simbolismo russo*, GB, Padova 1989, p. 40.
- 7 Com'è noto nel 1908 fu messa in scena nel suo teatro la *Francesca da Rimini*, nella versione a quattro mani di Vjačeslav Ivanov e Valerij Brjusov, due interpreti del simbolismo (e del teatro simbolista) che più lontani non potevano essere.
- 8 Ju. Lotman, *Semiotica della scena*, trad. it. S. Salvestroni, in «Strumenti critici», XV, 1, 1981, pp. 1-29 (ed. orig. *Semiotyka sceny*, in «Teatr», 1, 1980, pp. 88-99).
- 9 Ivi, pp. 25-26.
- 10 V. Brjusov, *Nenužnaja pravda* (1902), in *Sobranie sočinenij*, t. VI, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, pp. 67-74.
- 11 Tutte le traduzioni dal russo, dove non altrimenti specificato in nota, sono dell'autore di questo articolo.
- 12 Da *Gornye veršiny*, Tipografija "Viktorija", Sankt Peterburg 1914; cfr. il volume di saggi di K. Bal'mont *Gornye veršiny*, Grif, Moskva 1904.
- 13 R. Poggioli, *I lirici russi: 1890-1930*, Lerici, Milano 1964, p. 120.
- 14 *Alkonost: sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, Izdanie peredvižnogo teatra P.P. Gajdeburova i N.F. Skarskoj, Sankt Peterburg 1911, p. 120.
- 15 V. Brjusov, *Sobranie sočinenij*, vol. II, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1973, p. 82.
- 16 Eroina di *Pellèas et Mélisande* (1892) di M. Maeterlinck, tradotto da Brjusov nel 1907 su richiesta di F. Komissarževskij per il Teatro della sorella.

17 A. Blok, *Polnoe sobranie sočinenij v devjati tomach*, Nauka, Moskva 1997, vol. 3, pp. 128-129.

18 «La rivoluzione è di per sé vita e morte, e non può sopportare che in sua presenza si cianci di vita e di morte», O. Mandel'stam, *La Komissarževskaja*, in Id., *Il rumore del tempo. Feodosija. Il francobollo egiziano*, trad. it. G. Raspi, Einaudi, Torino 1980, p. 77.

19 Ivi, pp. 78-79.

20 Cfr. C.G. De Michelis, *K voprosu o kreščenii Osipa Mandel'stama*, in AA.VV., "Sochrani moju reč'...", 4/2, Izdatel'stvo RGGU, Moskva 2008, pp. 370 sgg.

21 N. Struve, *Na puti k christianskomu iskusstvu*, in *Mandel'stam*, London 1988, pp. 134-5.

22 Cfr. B. Pasternak, *Poesie*, trad. it. A.M. Ripellino, prefazione C. G. De Michelis, Einaudi, Torino 1992, p. 143.

23 Che «dopo aver sparato sulla banchina della stazione Borisoglebsk a G. Luženovskij, il repressore dei contadini di Tambov, veniva condannata al bagno penale a vita». Ja. Leont'ev, *Skify russoj revoljuciej: Partija levych eserov i ee literaturnye popuťiki*, AI-RO-XXI, Moskva 2007.

Нора, Гедда, Гильда и их мать Вера:

Вера Комиссаржевская в драмах Генрика Ибсена

Эмилия Деменцова

Мой доклад посвящен рассмотрению образов героинь выдающейся российской актрисы начала XX века Веры Федоровны Комиссаржевской в драмах Генрика Ибсена.

Говорят, для актера очень важно встретить в жизни своего режиссера – мудрого и чуткого наставника и критика, который мог бы не только раскрыть актера зрителю, но и раскрыться актеру. Для выдающихся актеров, стоящих особняком в истории мирового театра, не менее важным было найти своего автора. Автора-единомышленника, автора, четко слышащего голос времени, автора-подвижника. Вере Комиссаржевской, чье имя стало нарицательным в русском театре, актрисе своенравной, постоянно ищущей и сомневающейся повезло. Ее автором стал Генрик Ибсен, в пьесах которого она не просто играла роли, но выражала себя, свои настроения и мысли. «Чайка русской сцены» от любительских театров до императорской сцены искала «новых форм», а вернее противилась окаменелостям старых. Как Ибсену в драматургии, так и Комиссаржевской на сцене важно было говорить с каждым зрителем о том, что волнует автора и исполнителя. Мысли героинь Ибсена – Норы из *Кукольного дома*, Гедды из *Гедды Габлер* и Гильды из *Строителя Сольнеса* – вторили думам актрисы. Как героини основателя европейской «новой дра-

мы» противились привычному течению жизни и стереотипам, так и Вера Комиссаржевская остро ощущала, что «порвалась дней связующая нить»¹. Конец одного века и начало другого, самого кровавого в истории, ознаменовало перелом во всех сферах жизни. Театр, отражающий жизнь, не мог быть исключением. Вера Комиссаржевская понимала, что зеркало театра не имеет права быть кривым. Комиссаржевская-Нора-Гедда-Гильда обращалась к залу не со страниц чужеземных, чуждых пьес, оторванных от жизни лихорадочной России. Камерные предлагаемые обстоятельства пьес Ибсена не стали скорлупой для актрисы. Ее, говорящую не с трибуны, хотели слышать и слушать. Комиссаржевская говорила со сцены от первого лица, о том, что знает и чувствует – о Женщине на изломе эпох. О Женщине – символе, выразителе или жертве эпохи. Если верно, что пьеса обретает подлинную жизнь только на сцене, то Комиссаржевская обогатила пьесы Ибсена собственной личностью. Ибсеновских героинь, не подходящих под привычные лекала считали странными. «Странная», не похожая Комиссаржевская знала как деликатно проникнуть в подкорку этих внутренне страстных, но внешне холодных женщин, чье молчание иной раз красноречивее слов, чья тихая улыбка может скрывать темперамент вулкана и глубокие сердечные раны.

Да. Ибсен – автор Комиссаржевской, что не означает, однако, что все ее спектакли по его драмам были одинаково успешными. Сиюминутный успех никогда не был целью актрисы, она поняла это еще в юности. Поиск и осознание того, что ошибка – неотъемлемый этап творческого пути, важный урок, опыт – вот смысл и ключ к творческой биографии актрисы, такой неровной и противоречивой.

Спектакль *Гедда Габлер* Ибсена стал первой постановкой Мейерхольда, в которой Комиссаржевская

сыграла главную роль, а зритель не узнал ни автора, ни великую актрису – настолько сильна была условность в этом спектакле. Гедда Габлер в постановке Всеволода Мейерхольда первоначально была встречена критикой и публикой резко отрицательно. Гедда Габлер, героиня одноименной драмы Г. Ибсена, написанной в 1890 г., была сочтена провальной ролью великой актрисы. Отдельные современники отмечали, что Комиссаржевской не удалась эта роль, потому что ей чужда Гедда, противна ее природе и мыслям. Сегодня, спустя десятилетия, не имея возможности воскресить тот спектакль, кажется, что подобный упрек, вполне можно счесть за похвалу. Большинство театральных работ Комиссаржевской считали новаторскими, а истории известно с каким настроением консервативная публика воспринимает все новое. Любимым актерам эксперименты, завершающиеся неочевидным успехом, не прощают, воспринимают как измену.

Ключ к пониманию образа Гедды Габлер, можно найти в заглавии пьесы. Гедда Габлер – это, прежде всего, дочь своего отца, генерала Габлера. Считая его незаурядным человеком, она мечтает стать такой, как он. Образ отца в ее глазах намного выше всех прочих окружающих ее мужчин. Но стать такой, как отец, мешает ей женская несвобода – выйдя замуж, она попала в ловушку семейной жизни. Она не приемлет все земное, оно для нее пошло и уродливо. Ей необходима красота. Она ищет героя, которого, конечно, нет в уютно-мещанском мире ее окружения. Жизненное амплуа Гедды Габлер – героиня трагическая, по сути античных масштабов. В итоге она и поступает, как одна из классических античных героинь – Медея, кончает жизнь самоубийством, убивая не только себя, но и нерожденного ребенка. Это своего рода женская месть всем миру мужчин, олицетворенному и сконцентрированному в ее муже Тесмане. Одновременно с убийством ребенка Тесмана Гедда убивает и «дитя» Левборга, в которого она влюблена – уничтожает его рукопись, созданную с другой женщиной, ненавистной ей Теа. Сам Левборг для нее недоступен, и один из пары пистолетов (та самая деталь, которая по-чеховски неотвратимо сопровождает Гедду Габлер до самого конца пьесы) предназначается Левборгу. Однако он не идет на самоубийство, а погибает лишь случайно.

В то же время нельзя рассматривать Гедду как разрушительницу мужского мира, полную феминистских умонастроений. Подлинные жен-

щины, такие, как Теа с классической женственностью, ей отвратительны не менее, чем мужчины. В себе самой женщина ей тоже отвратительна.

Гедда Габлер отсутствовала среди действующих лиц, а заявленная в ней фру Тесман так и не выходила на сцену. Гедда и трагедия, следующая за ней неотступно, не желают менять амплуа. У окольцованной Гедды приставка «фру» вызывает фрустрацию, тщетность надежд. Цель ее не достигнута, потому что не определена. Гедда не знает, чего хочет и чего хотеть. Варианты, предлагаемые жизнью, будь то муж, ребенок, месть, откровение, – удовлетворения не приносят. Таким перебором героиня доходит до футляра с пистолетами. Только выстрел не обманывает ожиданий. Не могла их обмануть и Вера Комиссаржевская. Она превосходила всякие ожидания.

Изображаемое на сцене не было проекцией духовной жизни героини; остальные персонажи пьесы существуют независимо от ее видения, находятся в тех же отношениях с окружающей их красотой, что и Гедда. Отличие заключалось в том, что именно Гедда, концентрируя интригу, могла перевести эти отношения в иной, внеличностный план².

Героиню Ибсена, которую с кем только не сравнивают – от Медеи до фрёкен Жюли Стриндберга – в постановке Мейерхольда, о который можно судить только сквозь призму времени, сквозь нехватку документальных свидетельств и несовершенства памяти очевидцев, более всего походит на Настасью Филипповну из романа Федора Достоевского. Она и хищница, и раненый зверь, опухоль, поглощающая живой организм и вместе с ним умирающая. Она играет, расставляет манки и ловушки, но, заигравшись, попадает в них сама. Ее месть Левборгу не от желания покарать, хотя Гедду и величают женским Гамлетом, но от желания досадить. Месть женская, самодовольная, красиво обставленная, и в погоне за



красотой, оказавшаяся зеркальной: отпущенный пистолет выстрелит в ее руке, сожженное «дитя» – труд жизни Левборга – погибнет в утробе Гедды.

Е.А. Кухта впервые обратила внимание на то, что Гедда Габлер, как и другая героиня Комиссаржевской, Нина Заречная, была впоследствии включена Мейерхольдом в амплу «неприкаянной (инодушной)». По ее мнению «такое амплу отражало театральную сущность образов Комиссаржевской»³. Страдание Гедды – не результат окружающего мира, а иной, мировой тоски. Казалось бы, такой подход был напрямую обращен к актрисе, всегда искавшей внеличные аспекты роли. Но в роли Гедды Габлер этот привычный для Комиссаржевской ход не срабатывал, ибо условная среда, в которую была помещена ее героиня, сковывала актрису. Критики отмечали, что исполнение Комиссаржевской вполне соответствовало живописному изображению в стиле модерн.

В декабре 1906 года Мейерхольд откорректировал для Комиссаржевской ибсеновский *Кукольный дом* – спектакль, в котором она с неизменным успехом играла с 1904 года в бытовой постановке А. П. Петровского. *Кукольный дом* Ибсена, в котором актриса сыграла Нору, стал наиболее важной находкой Театра Комиссаржевской. Эта роль стала в тот момент итогом всех ее предыдущих творческих поисков.

Мейерхольд, как и большинство современников, относил Нору Комиссаржевской к ее коронным ролям и, зная, что актриса потому и заключила с ним союз, поскольку всегда отвергла быт, был намерен его разрядить, дав простор пребыванию Комиссаржевской в духовной сущности образа.

Нора – молодая женщина, жена адвоката Торвальда Хельмера, мать троих детей. Внешне благополучная, она живет как бы в двух временных планах. С одной стороны, не может забыть о своем давнем подвиге-проступке – подделке подписи умершего отца для спасения

тяжело больного мужа. С другой стороны, Нора поглощена вполне реальными заботами о доме и семье, о благополучном и комфортном существовании. Художественная сила образа состоит в том, что, оказавшись в ситуации «социальной героини», Нора категорически не вписывается в это амплу. Эта женщина – заботливо опекаемое мужчинами (сначала отцом, потом мужем), нежное, женственное существо, иногда по-женски коварное. Она кокетничает и испытывает удовольствие, дразня влюбленного в нее доктора Ранка.

«Кукольный дом» Норы – это не мягкие пуфики уютного гнездышка, которые Комиссаржевская просила Мейерхольда ей вернуть на сцену, а выдуманный мир, куда, по словам героини, ее поместили сначала отец, потом муж. Так же, как и маски куколочки-дочки и куколочки-жены, которые она носила им в угоду⁴.

Особенностью Норы является то, что, в отличие от, например, Гедды Габлер она буквально на глазах у зрителя меняется и раскрывается с неожиданной стороны. Когда-то она имела мужество пойти на преступление во имя близких и многие годы жила памятью о своем проступке, выплачивая тайно от мужа сумму долга. Но с появлением традиционного для Ибсена рокового персонажа, «человека со стороны» Кругстада, ее прошлое врывается в настоящее. И тут выясняется, что эта спокойная, нежная женщина – только видимость. Ее суть раскрывается постепенно и становится явной, когда рассеиваются ее надежды на то, что, узнав однажды обо всем, Хельмер станет гордиться ею.

К ней приходит понимание, что она стала другой и больше не может играть роль счастливой, немного легкомысленной хозяйки «кукольного дома». Это отдаляет от нее не только мужа, но и от любимых детей. Когда оказалось, что ее представления о жизни наивны, детски и неправильны, Нора осмеливается сделать честный и правдивый вывод о самой себе: она не имеет права оставаться ни женой, ни матерью. Она вообще еще только «начинает быть». И поэтому Нора уходит из семьи.

Для современников Ибсена такой финал был абсолютно невозможен, и автор предлагает другую мелодраматическую развязку: Нора в последний момент останавливается, как бы передумав уйти от детей и «исправившегося» мужа.

Гильда, героиня драмы *Строитель Сольнес* – и символ, и реальность в одно и то же время. Для Сольнеса она не существует сама по себе, это фактически воплощение его самого, она – его душа,

его мечта. Гильда – капризное создание логического вдохновения Ибсена, и в ее образе его теоретизирование не знает обычных оков разума. Логика служит ему предметом поэзии⁵. По мнению многих критиков, Гильда – иллюстрация к философским умозрениям Ибсена, Гильда не человек, не образ а схема.

При этом в образе мы видим мощное очарование, дикую, безумную красоту, волнующую поэзию. Она требует от Строителя «королевство на стол». Десять лет назад Сольнес обещал ей, еще маленькой девочке, похитить ее, увезти в Испанию и купить ей там королевство. Гильда явилась теперь за обещанным королевством.

Именно Гильда смотрится в знаменитом звукожесте самой Веры Федоровны Комиссаржевской – «Я так хочу».

Критики не приняли Гильду Комиссаржевской. Как писали в «Театральной России» в 1905 г.:

На г-жу Комиссаржевскую обидно было смотреть: Ибсен мстил ей за ее Зудермана, Шницлера, Потаненку. Она подошла к Гильде с теми же приемами и жестами, с какими подходила к разным Мариккам да Клэрхэн обычного своего репертуара – и из грандиозного, величественного ибсеновского создания получилась какая-то наивная, эксцентрическая и даже смешная фигурка. Принцесса-мечта, принцесса будущего – все время оставалась у нее «принцессой из Апельсинии». Внутренний ибсеновский диалог – заменился у нее внешним, хоть и ослепительно-блестящим (например, во II акте), но все поверхностным, – душевным, а не духовным⁶.

В то же время Александр Блок, восхищавшийся Ибсеном, неизменно ассоциировал Комиссаржевскую с Гильдой: «Она была — вся мятеж и вся весна, как Гильда и, право, ей точно было пятнадцать лет»⁷, и «нет ничего страшнее юности: певучая юность сожгла и ее»⁸.

Для актрисы было чрезвычайно важно со сцены говорить о социальных проблемах, о насущном, о морали общества. И говорит она это устами героинь Ибсена, женщин нестандартных, не вписывающихся в классические представления о театральных героинях, и принципиально отличающихся друг от друга. Героини Ибсена позволили великой актрисе раскрыть различные грани своего таланта.



Fig. 1 Héléne de Mrosovsky. Foto di scena con Vera Komissarževskaja nel ruolo di Nora in Casa di bambola di H. Ibsen. Atto I. 1904.

Teatro Drammatico, San Pietroburgo.

Notes

1 Б. Пастернак, перевод трагедии *Гамлет* Шекспира, акт I, сцена 5: «The time is out of joint; — O cursed spite, / That ever I was born to set it right!»

2 Г. Титова, *Феномен Ибсена в творчестве Мейерхольда*, «Петербургский театральный журнал», № 47, 2007. <http://ptzh.theatre.ru/2007/47/136/>

3 Е.А. Кухта, *Комиссаржевская*, в: *Русское актерское искусство XX века*, Вып. I, РИИИ, Санкт Петербург 1992. С. 51. Ср. также Г.В. Титова, *Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру: Учебное пособие*, СПбГАТИ, Санкт Петербург 2006, С. 49-60.

4 Г. Титова, *Феномен Ибсена в творчестве Мейерхольда*, цит.

5 Г. Титова, *Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к условному театру*, «Петербургский театральный журнал», № 4 [34], 2003.

6 «Строитель Сольнес» Ибсена в постановке А. Л. Волынского, «Театральная Россия», № 15, 1905, С. 260-261; № 16, С. 276-278, .

7 А. Блок, «Вера Федоровна Комиссаржевская», в: А.А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, «Наука», Москва 2010, т. 8, С. 117-118.

8 А.А. Блок, «Памяти В.Ф. Комиссаржевской», в: А.А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, «Наука», Москва 2010, т. 8, С. 118-120. Сравни также сайт *Комиссаржевская Вера Федоровна // Чтобы помнили* (<http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=107>).

Summarizing remarks on Komissarzhevskaya and the Russian Avant-Garde. Modernist pragmatics of Performativity, Meyerhold and beyond

Dennis Ioffe

In what follows I will recapture the most important aspects of the ambivalent collaboration between Komissarzhevskaya and Meyerhold and summarize the available facts of their life-creation narratives. Stemming from a conference presentation. This essay is supplied with a bibliographic annotation and might theoretically serve as a concise introduction to the discussed topic.

As is widely known, in 1906 Komissarzhevskaya made an important decision to relocate her highly respected and financially viable theatre to a new locale¹ and invited none other but a young acting “experimental” director from the provincial town of Penza, Vsevolod Meyerhold, to become her new, provocatively challenging stage director². The overall aesthetics of Symbolist theatre was quite appealing to her at that time. We know that Meyerhold was employed as a managing director of Komissarzhevskaya’s *Theatre* for less than two years. We also know that their historic, though troubled collaboration started with *Hedda Gabler* in 1906 and terminated with Sologub’s *The Triumph of Death* at the end of 1907. The creative relationship between Komissarzhevskaya and Meyerhold was always extremely strained and eventually disintegrated for good. Meyerhold’s point of departure in his early years meant seeking more radical alternatives to the traditional realist system of art, the one that will eventually come to bear the name Konstantin Stanislavsky³.

According to Titova, for Meyerhold, the grotesque is the essence of theatre. In 1922 he

defined theatre as an *intended extravagance* and distortion of “nature”, something that absorbs objects which are not normally adoptable from the perspective of our everyday experience⁴. Meyerhold’s cognition of the grotesque relates directly to his peculiar way of comprehending the grotesque, especially concerning the concept of style. In the same text from 1922 the director defined theatre as a certain combination of natural, temporal, numerical and spatial phenomena which contradict our daily experience. Theatre, according to Meyerhold, is a peculiar genus of the grotesque, so to speak. Theatre emerges out of the grotesque of the ritual masquerade and will disappear with any attempt to withdraw the grotesque component from its existence. The grotesque, as Meyerhold firmly believes, constitutes one of theatre’s major characteristic features which adjusts and changes many of its core elements and goes as far as to develop new qualities within a human being, creating a true performer out of a bourgeois philistine⁵. The Modernist Avant-Garde life-creation was extremely relevant for Meyerhold. Alexander Gladkov emphasizes the “almost incessant” playacting in the director’s real life, supplying this assertion with many examples of various pranks and practical jokes played by Meyerhold. Gladkov refers to Meyerhold’s frantic creative personality with its intense imagination and excessiveness of his spirits. For Meyerhold, constant playing served as the very means of persistent exercise focused on self-perfection⁶. However, whereas Meyerhold’s future “biomechanics” proceeded from the inner ambition of emancipating theatre from its intrinsic historic dependence on literature, his leading/moving actors were not entirely relieved of verbal speech per se, even though more emphasis was put to their body language. Essentially, Meyerhold’s early theatre still belonged to the pure literary universe, even if staged & interpreted in a radical way by the means of a supposedly new language of representation⁷. This reliance on the “verbal” formed the unique common ground that proved to be quite fertile in Meyerhold’s short-lived collaboration with Komissarzhevskaya. As one critic has observed in his turn:

Komissarzhevskaya did not need the external contrivances of new acting techniques, but the possibility of expressing her own soul – what drew her to Symbolism was the movement’s mystical and transcendental aspect; Meyerhold, on the other hand, was more of a scholar and an analytical technician, fascinated by the stylization of past theatrical epochs and ‘theatre for theatre’s sake’⁸.

One can observe post factum that their eventual split testified for the essential problem embedded within the movement of Russian Symbolism with which both of them had to struggle metaphysically (and ambiguously at that). We might notice that the early phase of international Modernism known by the name of Symbolism⁹ served in its own way as a common ground for Komissarzhevskaya and her new collaborative director.

Nikandr Turkin was able to preserve Komissarzhevskaya’s early expression about Meyerhold: «Just look, this is a completely new amazing person!»¹⁰. Many years later Meyerhold, when talking to his younger colleague and friend Aleksandr Gladkov observed that in his view «Komissarzhevskaya was a most brilliant actress, but nearly everyone wanted her to become a new Jeanne of Arc at the same time»¹¹. Meyerhold also remarked that «Komissarzhevskaya was the greatest dramatic actress of the entire century»¹².

In the future, it would be interesting to discuss Komissarzhevskaya’s brief relationship with the nascent Avant-Garde performativity, drawing on her perplexed collaboration with Vsevolod Meyerhold. As one of the pioneering scholars who introduced Meyerhold’s work to the English-speaking audiences, Edward Braun notes that in his early theoretical essay *On the History and Technique of the Theatre* (conceived in 1906-1907), Vsevolod Meyerhold defines the contextual origins of the new Modernist stylised theatre. He stresses again and again the active role that should be conceptually (p)reserved for the spectator:

In the theatre the spectator’s imagination is able to supply that which is left unsaid. It is this mystery and the desire to solve it that draw so many people to the theatre [...] Briusov indicates the active role of the spectator in the theatre: «[...] The stage must supply as much as is necessary to help the spectator picture as easily as possible in his imagination the setting demanded by the plot of the play». Ultimately, the stylistic method presupposes the existence of a fourth creator in addition to the author, the director and the actor – namely the spectator. The stylised theatre produces a play in such a way that the spectator is compelled to employ his imagination creatively in order to fill in the details intimated by the action on the stage¹³.

This principle serves as the very foundation of the director’s approach to stylisation, and was embodied in nearly all Meyerhold’s productions for Komissarzhevskaya. As

Braun is keen to highlight, by the autumn of 1907 Meyerhold’s evolving polemical clashes with Komissarzhevskaya were openly discussed in the mass media of the time. Meyerhold, for one characteristic instance, was openly against the decision that Komissarzhevskaya’s group should disembark on a special summer tour with a number of their older “approved” productions in an effort to revamp and improve the group’s perilous finances. On her part, Komissarzhevskaya was deeply wounded by all the latest events, being especially frustrated because of the colder reception of her performances in Moscow by the great majority of the influential city critics¹⁴. Her brother and a close personal assistant Fiodor was not on good terms with Meyerhold and always tried to discredit him in his sister’s eyes. At that time Meyerhold was still not finished with the Symbolist aesthetic agenda and considered continuing his staging experiments with Alexander Blok and Leonid Andreev; he was keen to explore ever further the suggestive ambiguity and “flexibility” of the Symbolist theatrical environment. When adapting Fiodor Sologub’s stylized antique drama *The Gift of the Wise Bees*, Meyerhold intended to erect a special platform in the centre of the space of the auditorium where the audience might seat themselves within the confines of the permanent stage¹⁵. Komissarzhevskaya reluctantly tolerated this revolutionary concept but her sceptical and antagonistic brother Fiodor was fiercely against it, one of his arguments being the aversion to radical breaking with the prescriptive rules of the traditional theatre. It was very difficult for the group to come to terms concerning that issue.

Then, later that year, as Braun observes in his study, as a part of his work Meyerhold travelled to Berlin in order to pay a visit to Max Reinhardt’s famous performative stage at the *Berliner Kammerspiele*¹⁶. One of the scenic productions they attended was the first installation of Frank Wedekind’s (1864-1918) «tragi-grotesque play of adolescent sexuality» called *Spring Awakening* (Frühlings Erwachen). The play has a meaningful subtitle *A Children’s Tragedy*. It brutally criticises the sexually-abusive culture of nineteenth centu-

ry *Fin de siècle* Germany and provides grave dramatization of the deadly erotic fantasies that culture fed and conceived. Because of the controversial subject matter such as puberty, sexuality, rape, child abuse, homosexuality, suicide, and abortion, the text of the play has often been significantly censored or prohibited.

Probably due to all these peculiar aspects, Meyerhold decided to present it in Russia, in St. Petersburg. It was naturally a very provocative and even offensive choice, deliberately calculated to incite public exacerbation and further controversy. As Edward Braun along with Konstantin Rudnitsky point out, it echoed loudly the publication of Mikhail Artsybashev's none the less sensational and irreverent novel *Sanin*, which dealt with sexual emancipation in most brutal and naturalistic detail, nurturing the appetite for the pornographic delights, «the psychosexual and the obscene»¹⁷.

Using some obscure connections Meyerhold somehow managed to have *Spring Awakening* approved by the Russian official Imperial State censor, albeit in a reduced, softened form, and in September 1907 it was finally premiered at the group's second season in *Ofiterskaya Street* theatre. Meyerhold later cared to describe his interpretation by providing the following insightful note: «We have looked for a soft, unemphatic tone. The aim is to tone down the realism of certain scenes, to tone down the physiological aspect of puberty in the children. Sunlight and joyousness in the settings to counteract the chaos and gloom in the souls of children»¹⁸.

Various critics and even former sympathetic friends of Komissarzhevskaya theatre did not really praise the Wedekind's drama, ridiculing both its unnatural style and the insane artificiality of the developed theme. Alexander Blok, for one, simply sincerely doubted that Russian parents ever had any comparable sexual problems with their children, whereas the more bitterly ironic Georgy Chulkov remarked that Wedekind «will please nobody, with the possible exception of Moscow decadents and those German bourgeois who take pride in posing as satiated snobbish aesthetes»¹⁹.

Shortly after the dramatic opening evening,

the following brutal letter addressed solely to Vera Komissarzhevskaya appeared in the *Petersburg Theatre Review*:

We advise you to remove from your repertoire the masonic wicked play *Spring Awakening*. You may put on whatever you like in your fleapit, but we are not going to let you publicly corrupt Russian children and adolescents. If you persist in staging this filthy abomination, then fifty of us will come along to shout and boo it off the stage and actively pelt you with rotten apples, for yours is not a normal theatre but rather a pornographic trash. Signed – 'Outraged parents and theatre-lovers'²⁰.

As Edward Braun meticulously depicts the ensuing array of events, on 10 October 1907 Meyerhold decided to stage Maurice Maeterlinck's *Pelleas and Melisande* in a «specially commissioned translation by Valery Bryusov, with Komissarzhevskaya playing Melisande and Meyerhold playing the old King Arkel»²¹. In spite of all the efforts, this production was considered a failure as well and this fact contributed to the final disintegration of Meyerhold's collaboration with Komissarzhevskaya. According to Edward Braun, the key problem had to do with the setting which consisted of a small elevated platform in the centre of the stage whereas the normal floor was actually removed. One critic (Nikolai Volkov) suggested that this was Meyerhold's attempt to accomplish within available limits his long-awaited project for a theatre *in the round*. Then, however, the whole point was lost by enclosing the platform from behind with walls painted, according to Blok, in the rather vulgar style of «old-fashioned 'cartes postales'»²².

One may agree with Braun's observation that by this time Meyerhold had grown openly dissatisfied with a large number of his actors as well as with Maeterlinck's *Pelleas and Melisande* represented in the style of a static classic theatre that was already too boring for him. The director was frustrated by the derogation of his production of *Spring Awakening* and, as Braun notes, did not effectively use the available three weeks «allotted to the rehearsals of *Pelleas*»²³. In a bad constellation of matters, as it seems post factum, it was a production on which Komissarzhevskaya had somehow betted her own reputation and even, as Braun puts it, «the very future of her company». By that moment, she was already forty-three years of age and was also carelessly involved in a perverted (and hopeless) erotic (carnal & spiritual) relationship with the Symbolist *Grand Demon* Valery Briusov while simultaneously developing a quite ambiguous attitude towards the movement of Symbolism in general. Braun is keen to emphasize the obvious fact that she had just impersonated a «child-like character of Melisande», having only recently shown the «fourteen-year old Wendla» in *Spring Awakening*. It was especially painful for her that «even the friendliest and

most loyal critics» were brutally unanimous in pronouncing her Melisande «a personal disaster»²⁴. The critic of *Theatre and Art* wrote:

In common with the rest of the cast, Miss Komissarzhevskaya, in an attempt to create a primitive, universal character, deliberately moved and gesticulated like a doll; her wonderful voice with its rare tonal range and musical timbre was replaced by something between a bird-like twittering and a childish squeak... It was neither really moving in any way, nor dramatic²⁵.

It is important to observe, as does Braun, that a rare critical and public success that Komissarzhevskaya enjoyed with Meyerhold was Maeterlinck's *Soeur Béatrice* (Sister Beatrice), staged a year earlier, and her comparative failure as Melisande appeared to be «more than she could really bear»²⁶. The essay that was published around that time titled *Theatre of Symbolism*, authored by her lover's literary and personal rival²⁷, a fervent Symbolist Andrei Bely further inflamed her anger. Bely remarked that Meyerhold proposes a puppet theatre of marionette-dolls, and Komissarzhevskaya as a great actress was actually completely lost there and would better opt to go out. So it happened that immediately after this performance Komissarzhevskaya desperately summoned her two administrative directors, Kasimir Bravich and her brother Fyodor, and allegedly addressed them with the following: «[...] the theatre must openly admit that its entire course was a mistake, and the leading artistic director must either abandon his method of production or instantly leave the theatre»²⁸. Accordingly, the actor must have become more an autonomous creature rather than being a mindless soft puppet in the hands of the almighty Director Meyerhold.

Following the records of the next meetings, two days later Meyerhold was graciously offered a chance to try and defend his personal coordinating policy at a special meeting of the group's supreme "artistic council". The known minutes of that meeting demonstrate indeed that Meyerhold endeavoured to do his very best in order to explain that the *Pelleas and Melisande* affair was far from "truly foreshadowing" the future course of his entire work. He said that in the future he would pursue the more "sculptural style" of production already initiated in Alexander Blok's *The Fairground Booth* (Balaganchik) and Andreev's *The Life of a Man* (Zhizn cheloveka). Komissarzhevskaya in her turn was understandably quite sceptical and doubted that all this signified any degree of bigger freedom for the actors. In his response Meyerhold, as one attendee later recollected, «[...] declared categorically that whatever the method of production in the future, he would continue to exert pressure on any actors who failed to grasp his conception in order to realise that conception. Everything he

had heard horrified him and he even thought to leave the theatre and go abroad»²⁹.

Eventually, an uneasy compromise was somehow achieved and Meyerhold continued to function as a leading artistic figure in the theatre against all odds. That created an atmosphere of anxiety and general confusion, whereas some of the previously planned performances were forcefully skipped but despite that, as Braun stresses, Meyerhold tried to work on Fiodor Sologub's new Symbolist tragedy, *Death's Victory*, and it was eventually presented onstage on November 6 1907. The critical reception of this performance was quite appreciative and enthusiastic, and looked like a turning point to many unbiased viewers.

However, Komissarzhevskaya was for some reason left without a real dramatic part in this meaningful production and therefore inevitably attacked and criticised it sharply in her letter to her lover Briusov³⁰. Three days after the *premiere*, and a year since the opening of the theatre, Komissarzhevskaya «called a company meeting with Meyerhold present and read out the text of a letter that had been handed to him that same morning»:

In recent days, Vsevolod Emilievich, after much thought I have arrived at the firm conviction that you and I do not share the same views on the theatre, and that what you are seeking is not what I am seeking. The path we have been following the whole time is the path that leads to the puppet theatre – if one excepts those productions in which we combined the principles of the 'old' theatre with those of the puppet theatre, for example *Love's Comedy* and *Death's Victory*[...] Vsevolod Emilievich, in answer to your question at the last meeting of our artistic council 'perhaps I should leave?' I definitely must say: yes, there is no choice for you but to leave immediately³¹.

Meyerhold tried to actively protest, asserting that that his brutal dismissal in mid-season will be a pure violation of all possible professional and even lawful ethics and then demanded that the entire affair should be submitted to a disputation at a formal court of law. Komissarzhevskaya's decision was then supported by the court and Meyerhold's position of artistic director was then immediately powerfully grabbed by Vera's broth-

er Fiodor and partly, by a famous Symbolist director and drama-theoretician Nikolai Evreinov. As Braun further observes, only two subsequent productions were officially staged, a new version of Henrik Ibsen's *The Master Builder* (Bygmester Solness) and Remizov's folk-modernist drama, *The Devil's Play* (Besovskoe deistvo) before the theatrical season terminated sooner than planned on 7th of January 1908. The group somehow continued its virtual existence till February 1909 in its headquarters of Ofiterskaya Street, showing a number of Meyerhold's original performances but not attempting to create anything scandalous of really new. Then, as the history unfolded, in February 1910 «while she was on tour with her company in Tashkent, Vera Komissarzhevskaya contracted smallpox and died at the age of forty-five»³².

Leaving aside the issue of Komissarzhevskaya's personal endless artistic frustration, it might be worthwhile to note that the main reason of Meyerhold's breakup with her lies in their conceptually different attitude towards the fundamental principles of performance and to the ascending Modernism in general. For Meyerhold, it was expressive grotesque that he always valued above all³³, and Komissarzhevskaya could not effectively fit into his theatrical universe, being more involved with the mimetic tradition and having more reserved attitude towards expressionism, grotesque, and experimentation. Even more importantly, on a personal level, Meyerhold's entire mentality and personality along with his methods of director's total control posed a huge issue to Komissarzhevskaya and her self-esteem.

To conclude, one might recall Eleonora Duse's words that she allegedly addressed to Arthur Symons and would eventually share with Edward Gordon Craig (later, a good acquaintance of Meyerhold's):

In order to save theatre, theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague. They poison the air, they make art impossible. It is not drama that they play, but pieces for the theatre. We should return to the Greek, play in the open air; the drama dies of stalls and boxes and evening dress, and people who come to digest dinner³⁴.

It seems that Meyerhold in his turn would probably have at least partially subscribed to such a brave and radical notion.

Notes

- 1 Cfr. V. Verigina, *Teatr na Oficerskoj ulice*, in V.F. Komissarzhevskaja, *Pisma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, edited by A. Al'tšuller, Iskusstvo, Leningrad Moscow 1964, pp. 258-273.
- 2 On this see a rich variety of personal testimonies and scholarly studies, starting with Ju. Rybakova, *Komissarzhevskaja*, Iskusstvo, Leningrad 1971; G.V. Titova, *Mejerchol'd i Komissarzhevskaja: modern na puti k Uslovnomu teatru*, SPbGATI, Sankt-Peterburg 2006. Cfr. also: *Alkonost: Sbornik pamjati V. F. Komissarzhevskoj*, Izdatel'stvo Peredvižnoj teatr P. P. Gajdeburova i N. F. Skarskoj, Sankt-Peterburg 1911.
- 3 Cfr. for example G. Kristi, *Stanislavskij i Mejerchol'd*, «Oktjabr'», № 3, 1963, pp. 178-186.
- 4 «Умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов, несоединимых ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственности формы, создаваемой этим путем». Quoted via G.V. Titova, *Mejerchol'd i Komissarzhevskaja: modern na puti k Uslovnomu teatru*, cit., p.
- 5 «Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных, временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска. Возникнув из гротеска обрядового маскарада, он неизбежно разрушается при какой угодно попытке удаления из него гротеска в качестве основания его бытия. Будучи основным свойством театра, гротеск для своего осуществления требует неизбежной перестройки всех элементов, извне вводимых в сферу театра, в том числе и необходимого ему человека, переделывая [его] из обывателя личности в лицедея». *Ibidem*.
- 6 «... игра в жизни была для Мейерхольда полубессознательной тренировкой, постоянным упражнением, привычной ежечасной работой над собой.», *Ibidem*.
- 7 On this Cfr. M. Klebanov, *The Culture of Experiment in Russian Theatrical Modernism: The OBERIU Theatre and the Biomechanics of Vsevolod Meyerhold*, in «Russian Literature», vol. 69, nn. 2-4, 2011, pp. 309-328,; also Cfr. S. Jestrovic, *Theatricality as Estrangement of Art and Life In the Russian Avant-garde*, in «SubStance», 01/2002, 31(2), pp. 42-56.
- 8 Cfr. the source and the related contextual details in *The Russian Symbolist Theatre: An Anthology of Plays and Critical Texts*, edited by M. Green, Ardis Publishers, Ann Arbor, Michigan 1986.
- 9 On Russian Modernist periodization Cfr. D. Ioffe, F. White, *An introduction to the Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, in *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. Cultural Syllabus*, edited by D. Ioffe, F. White, Academic Studies Press, Boston 2012, pp. 8-21.
- 10 N. Turkin, *Komissarzhevskaja v žizni i na scene: biografija otdel'nogo lica*, Zlatocvet, Moskva 1910.
- 11 A.K. Gladkov, *Mejerchol'd*, sost. V.V. Zabrodin, vstup. st. C. Kin, STD RSFSR, Moskva 1990.
- 12 *Ibidem*. Also Cfr.: *Vstreči s Mejerchol'dom: Sbornik vospominanij*, red. kol. M.A. Valentejn, P.A. Markov, B. I. Rostockij, red. sost. L.D.

- Vendrovskaja, VTO, Moskva 1967.
- 13 E. Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, University of Iowa Press, Iowa City 1995, p. 71.
- 14 Cfr. V. Borovsky, *A Triptych from the Russian Theatre: an Artistic Biography of the Komissarzhevskys*, Hurst & Company, London 2001.
- 15 Cfr. E. Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, cit., p. 72.
- 16 Ivi, p. 73.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ibidem*.
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*. Cfr. also: D. Tal'nikov, *Komissarževskaja, Iskusstvo*, Moskva-Leningrad 1939; *O Komissarževskoj. Zabytoe i novoe. Vospominanija, stat'i, pis'ma*, VTO, Moskva 1965; Cfr. Vera Fedorovna Komissarževskaja: *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej. Materialy*, cit.
- 21 E. Braun, *Meyerhold : A Revolution in Theatre*, cit., p. 74.
- 22 *Ibidem*.; Cfr. also N. Volkov, *Mejerchol'd*, Academia, Moskva-Leningrad 1929. Cfr. also P. Gromov, *Teatr Bloka, in Geroj i vremena. Stat'i o literature i teatre*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1961.
- 23 E. Braun, *Meyerhold : A Revolution in Theatre*, cit., p. 75.
- 24 *Ibidem*.
- 25 E. Braun, *Meyerhold : A Revolution in Theatre*, cit., p. 75.
- 26 *Ibidem*.
- 27 Bely and Briusov shared a very complicated history of rivalry that culminated in the *Balder vs Loki* improvised poetic duel, which also has some notable traces in the novel *Fiery Angel*.
- 28 Quoted in E. Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, cit., p. 75.
- 29 Ivi, pp. 75-76.
- 30 Ivi, p. 76. The Russian source is rendered in K.L. Rudnitsky, *Režisser Mejerchol'd*, Nauka, Moskva 1969. Cfr. also *Mejerchol'd v ruskoj teatral'noj kritike: 1898 – 1918, sost. i komment. N.V. Pесоčinskij, E.A. Kuchta, N.A. Tarshis, Artist. Režisser. Teatr*, Moskva 1997.
- 31 Quoted in E. Braun, *Meyerhold : A Revolution in Theatre*, cit., pp. 76-77.
- 32 Ivi, p. 77.
- 33 Cfr. M. Klebanov, *The Culture of Experiment in Russian Theatrical Modernism: The OBERIU Theatre and the Biomechanics of Vsevolod Meyerhold*, cit.; Cfr. also P. Zazzali, *Did Meyerhol'd Influence Brecht? A Comparison of Their Antirealistic Theatrical Aesthetics*, in «The European Legacy: Toward New Paradigms», vol. 13, n. 3, 2008, pp. 293-305.
- 34 I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987, p. 72; Cfr. also B. Haas, *Staging Colours: Edward Gordon Craig and Wassily Kandinsky*, in *Textual Intersections: Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*, edited by R. Langford, Rodopi, Amsterdam-New York 2009; Cfr. also E.G. Craig, *On the Art of Theatre*, Heinemann, London 1969; Cfr. also P. Zazzali Peter, *Did Meyerhol'd Influence Brecht? A Comparison of Their Antirealistic Theatrical Aesthetics*, cit.

Gli occhi della Komissarževskaya: talento, magia, mito

Mario Caramitti

Smejuščiesja¹, cioè ridenti, čudnye²: che provocano meraviglia, bezdonnye³: senza fondo. Ma più di tutti, quasi d'obbligo: pečal'nye⁴, con il dolore dentro. Parlare di Vera Komissarževskaja, per la stragrande maggioranza dei testimoni, memorialisti, amici, giornalisti è, giocoforza, parlare dei suoi occhi. Quasi perdurasse il loro effetto magnetico, qualunque sia il tema, tutti ne fanno menzione, rendono omaggio.

Difficile dare conto medio-statistico della poliedricità delle impressioni. Che naturalmente variano tra i contatti personali e la scena, per la quale prevalgono occhi široko raskrytye⁵: spalancati, bezumno ustanovivšiesja⁶: fissi nella follia.

In molti, come prevedibile, si sono provati ad andare oltre l'evidenza fisica. Tra i tentativi di definire quanto "oltre gli occhi", ce ne sono due solo in apparenza equivalenti: «concentrati in qualcosa che solo lei può vedere»⁷ e «irradiano tutta la profondità delle emozioni che si nascondono in lei»⁸.

In realtà vedremo quanto sia importante definire la direzione secondo cui muove l'energia profondissima di questo sguardo, che prima si coagula (cfr. Rybakova) e poi refluisce (cfr. Jur'ev).

Indiscutibilmente già a fine Ottocento gli occhi ricoprivano un ruolo cruciale nell'immaginario collettivo e nel complesso reticolo di strategie comunicative dei divi della scena.

L'invenzione della fotografia ha messo in evidenza assoluta questo punto focale dell'espressione, sui ritratti fotografici, vero oggetto di culto dell'epoca, gli occhi e lo sguardo sono

tecnicamente e registicamente rimarcati all'estremo, come se servisse, in quell'ancora inusitata presenza iconica, creare un canale privilegiato di contatto, riconoscimento e rassicurazione d'autenticità tra l'appassionato e l'oggetto della passione.

Quanto vale per l'epoca, varrà in maniera esponenziale per quella a cui la natura ha posto così tanta luce, fuoco e fascino ai due lati di un naso dritto e ben pronunciato.



Fig. 1 Ritratto fotografico di Vera Komissarževskaja. 1903.
Gli occhi di Vera Komissarževskaja: luce, fuoco e passione

Per Komissarževskaja, fuor di dubbio, l'essenza dell'arte teatrale si racchiude negli occhi. Gli occhi sono una metonimia dell'attrice.

Della complessità e straordinaria efficacia di questo procedimento fondante proveremo a dare conto. Nella sua molteplicità, strato su strato. Senza mai dimenticare che

al cuore dell'incanto c'è essenzialmente e nitidamente il semplice e purissimo equilibrio tra un esclusivo talento e il continuo, incessante lavoro su di sé.

Gli occhi, però, possono davvero dirci tutto. Dall'alfa all'omega. E dalla fine della relativamente breve e straordinariamente intensa carriera della Komissarževskaja converrà partire. Dallo stesso punto al quale torneremo anche in chiusura delle nostre riflessioni. E da una citazione della più dedita e benemerita sua studiosa, Julija Rybakova, che descrive una foto degli ultimi anni, in cui legge già stanchezza, delusione:

È tutta avvolta in una pelliccia, il colletto alzato, calcato fino in fondo il cappello di pelliccia. Sono vivi solo gli occhi, ma ci si vede la paura⁹.

Gli occhi sono e saranno sempre vivi, anche nei molti momenti di crisi e disperazione. Quasi vivi di vita propria. Per iniziare ad analizzarne moti e meccanismi risaliamo a un'altra fonte tra le più preziose. L'epistolario dell'attrice, con il suo magnifico stile immaginifico e idiosincratico. Il 29 giugno 1900, in treno tra Mosca e Mineral'nye vody, scrive a Nikolaj Chodotov. Esattamente da 39 giorni, come tiene a ricordargli, sono amanti.

Che cielo meraviglioso che c'è adesso, viene proprio voglia di toccarlo con la punta delle dita perché ne entri un pochino anche in me¹⁰.

Prosegue l'allegra manipolazione di un universo metonimico. Che è un gioco, certo, ma anche molto di più. È visione e percezione esclusiva del mondo. E quindi ricalcando il gesto di forare il cielo, lo si può trasferire direttamente agli occhi.

Ma io non vi ho più visto "così luminoso", come eravate prima di quel fatidico 22 [maggio]. Avevate occhi completamente diversi, e grazie a loro anche tutto quanto il volto, certo, della vostra anima toccava allora il cielo, e voi guardavate il mondo attraverso il cielo. Quando ci siamo conosciuti non avevate quel volto, e anche adesso non ce l'avete¹¹.

Parlando dell'amato, naturalmente parla di sé. Komissarževskaja legge, sente, percepisce gli altri, il mondo, attraverso gli occhi.

«Il volto della vostra anima» è una metafora non poi così scontata, che innesca una metonimia volto/cielo oltre la quale è consuetudine di ogni buon simbolista tuffarsi nell'eterno e nell'iperuranio. Ma per Komissarževskaja – via Chodotov – il meccanismo è più sottile e, per noi, illuminante: guarda dall'eterno al mondo, con gli occhi dell'eterno.

Canale, passaggio, veicolo da un mondo superiore al no-

stro, così intendeva gli occhi, così sentiva di adoperarli, e in questo vedeva racchiusa la radice prima della magia del teatro.

La temperie simbolista è senza dubbio rilevante, anzi fondante. Esattamente in questi termini, come rivelazione dell'anima dell'artista al pubblico, vedeva il teatro un altro suo amante, il poeta Valerij Brjusov. Sempre nebbie simboliste. D'accordo. Ma la vettorialità è importante. Dall'alto in basso. Non dal basso in alto.

Lo ribadisce ancora più esplicitamente Blok. In un passo, però, non privo di ambiguità, tanto più perché si tratta di un necrologio:

V.F. Komissarževskaja vedeva molto più lontano di dove può vedere un occhio qualunque; e non poteva non vedere oltre, perché aveva negli occhi, come il piccolo Kay nella fiaba di Andersen, un pezzetto di specchio magico. È per questo che quei grandi occhi azzurri che ci guardavano dalla scena tanto ci stupivano e ci entusiasmarono; parlavano di qualcosa di enormemente più grande di lei stessa¹².

In realtà il paragone è, appunto, ambiguo, perché nella favola di Andersen lo specchio è piuttosto stregato, e il bambino è imprigionato dalla regina delle nevi in un circolo vizioso di cattiva eternità. Ma s'intende proprio questo: un talento teatrale assoluto è anche un peso tormentoso, si vive in una sconvolgente trascendenza e *da lì* si guarda il mondo.

Questa percezione di sé, questa disposizione mentale a porsi come convinto, determinato veicolo di un'energia superiore veniva messa in atto, naturalmente, sul palcoscenico. Dove gli occhi entrano in relazione con il corpo, il movimento, la voce. Sono uno tra i tanti strumenti al servizio dell'arte attoriale. Possono ricoprire una funzione anche secondaria o ausiliare.

Non per Komissarževskaja. Muovesse o meno dall'eternità, certo è che Komissarževskaja aveva la facoltà meravigliosa di bucare il buio. Bucare il buio davanti a sé, apparentemente così impenetrabile, così muro, e attraverso gli occhi, il canale degli occhi, penetrare nell'anima degli spettatori. Lei, Komissarževskaja, certamente in quanto macrofunzione dell'io-biografico, dell'io-autosceneggiato della diva, dell'io condiviso nella cultura del tempo, ma lei, e non ciascuno dei personaggi,

e qui sta, di nuovo, la magia e l'unicità. Bucare il buio è chiave e cuore del successo e del divismo. È prefigurazione, ovviamente ipertrofizzata per la diversità esponenziale dei mezzi, di quello che diverrà poi "bucare lo schermo" per un attore cinematografico.

In maniera simile questi occhi potevano essere percepiti nella vita, nel quotidiano, e specificamente in quella dimensione esaltata di commistione e travisamento a cui i concetti di vivo e vero venivano sottoposti nell'universo simbolista, per tornare poi sulla scena in testi come *Balagančik* (La baracca dei saltimbanchi) di Blok o il molto meno conosciuto, ma in molto affine *Besovskoe dejstvo* (La sarabanda dei diavoli) di Remizov, entrambi messi in scena nel teatro di Vera Komissarževskaja sulla via *Oficerskaja* (il primo da Mejerchol'd e il secondo da Fëdor Komissarževskij).

Remizov nel suo stravagante libro di memorie *Peterburgskij buerak* (Sprofondo pietroburghese) racconta, sommando curiosamente ed emblematicamente le proprie impressioni a quelle di Blok, che per entrambi vedere Komissarževskaja significava ammutolire, restare pietrificati. Questi incontri esistono e sono vissuti solo negli occhi e dagli occhi, gli uni e l'altra muti e imbarazzati, lei più imbarazzata ancora: «[...] e gli occhi spaventati, come lucciole grige, spegnendosi, fuggivano: o si era dimenticata qualcosa, o l'aspettavano da qualche parte»¹³. Il cortocircuito percettivo è sorprendente, e per noi fondamentale: da un lato il contingente traspare inequivoco, loro la cercano, lei ha meglio da fare e se la svigna, dall'altro la luce e l'energia riposte negli occhi della Komissarževskaja confermano una certa vocazione all'intermittenza, un'intensità direttamente proporzionale alla fragilità. L'impronta del dolore da tutti avvertita. Per questo a Remizov gli occhi dell'attrice appaiono spaventati. *Ispugannye*. Ne è convintissimo. Lo ripete più volte. Anche se è evidente che sono i suoi a essere spaventati. O qualcosa di simile, e più, più profondo, e meno dicibile. Ma per la magica transitività che avevano è come se gli occhi della Komissarževskaja accogliessero, giustificassero nella totalità questa percezione.

Remizov lo sa, naturalmente. Tutti sanno tutto in questa finzione-coesione-condivisione

simbolista. Nessuno mente. Lo spiega benissimo nell'episodio culminante dei ricordi sull'attrice, fin fantasmagorico, quando, a una delle serate poetiche organizzate alla via *Oficerskaja* dalla Komissarževskaja nelle more dell'apertura del teatro, Remizov racconta di essersi abbandonato, come gli era d'uso, a un'autolesionistica carnevalata: recita la sua onirica e strampalata *Medvež'ja kolybel'naja pesnja* (Ninna nanna dell'orso) nel mistico consesso dei poeti simbolisti, si sente sprofondare davanti agli spettatori, gli occhi si appannano, la sensazione di quando tutto svanisce, tutto traballa...

E poi la prima cosa che ho visto e mi è rimasta impressa sono quei familiari occhi spaventati. Una volta ho sognato che Komissarževskaja era una Sfinge, e in questo spavento è il suo enigma¹⁴.

Davvero esemplare, per noi, questa proiezione rovesciata, questo porsi lui sul palcoscenico e trovare nel pubblico, senza il buio, solo e proprio quegli occhi. Che parli di sé, è così ancora più evidente, ma l'enigma che attribuisce a Komissarževskaja è inequivocabilmente al centro del nostro discorso. Che non porterà certo a risolverlo. Ma al massimo a tracciarne con più nitore i contorni, anzi l'aura.

E sempre al nostro fianco e al nostro arco ci sono le parole di chi ricorda, aneddoti, recensioni, memorie di occhi azzurri che ci guardano dall'eternità. Con tutti gli ovvi abbagli, le forzature, la parzialità: ma dobbiamo fidarcene, perché quelli sono occhi che hanno fatto da ponte tra i mondi, tra le anime. Anche se, com'è ovvio, l'occhio, lo sguardo dello spettatore è mosso esclusivamente dal suo desiderio. È uno sguardo parziale, selettivo, che più forte è l'impulso empatico, l'interazione uno-tutti, più va in fibrillazione e corto circuito. Da qui, certamente, anche gli occhi azzurri che vede Blok, nel commiato in prosa, e pure negli ancora più famosi versi in morte dell'attrice: «Si sono spente le stelle degli occhi azzurri»¹⁵.

Stelle: metafora di nuovo in tono. Di nuovo gli occhi che dal trascendente illuminano noi nell'immanente.

Con il piccolo dettaglio che non erano certamente azzurri. Ma marroni, e anche scuri. Lo dicono tutti gli altri memorialisti che non citano Blok. Lo confermano i ritratti di Ekaterina Zarudnaja-Kavos.



Fig. 2 Ekaterina Zarudnaja-Kavos. *Ritratto di Vera Komissarževskaja. Particolare.* Museo Teatrale Centrale "A.A. Bachrušin" di Mosca.

Lo confermano anche le fotografie, per quanto il bianco e nero appiattisca e tradisca, possa nascondere eventuali sfumature di grigio, o riverberi dell'iride ancora più inconsueti.

Curiosamente, lo stesso avveniva per Čechov. Tantissimi tra i memorialisti si ricordano di occhi chiari, verdi, azzurri. Più romantiche sono le tinte della memoria, più azzurri sono gli occhi. E anche quelli, naturalmente, erano marronissimi, anche se più chiari, comunque, dei nostri¹⁶.

Non per questo ci fideremo di meno di Blok, o di tutti quanti gli altri testimoni a cui siamo ricorsi fino adesso. L'evidenza documentale, del resto, che gli albori della tecnologia ci mettono a disposizione è certo tutto fuorché inoppugnabile. Cosa avveniva sul palcoscenico rimane per intero al di fuori della nostra portata. Quello che ci è dato vedere sono, in sostanza, solo delle cartoline. Realizzate esclusivamente in studio. Su lastre al collodio, in pose granitiche per la lentezza dell'esposizione. Svincolate totalmente dal continuum dell'azione. Totalmente non teatrali. Gli albori del fotoromanzo. Neppure immaginabile il crescendo emotivo e la sequenzialità dinamica di groppi alla gola, risate lancinanti o cristalline, occhi inondati di lacrime (per Komissarževskaja anche al diluvio degli applausi). Cartoline, oggetti, a tutti gli effetti, con una fisicità alternativa che finge la finzione scenica, ritoccate immancabilmente con tocco da pittore, colorate a volte a simulare la realtà, ma molto di più a simulare la pittura, con un mercato fiorentissimo, qualità di riproduzione e prezzi diversissimi, feticci assoluti per l'appassionato di un tempo che fu ed evidenza cogente di un divismo con tratti di mito.

Testimonianze, queste cartoline, e opere d'arte a loro volta. Non c'è dubbio. Pensate solo, in mezzo a tutti i fotografi della Pietroburgo *fin de siècle*, che necessariamente suona-

vano Fisher, Rentz & Schrader, Panoni, Pasetti, alla straordinaria fotografa russa di origine montenegrina – unica donna e unica russa – Elena Mrozovskaja, cioè, certamente Hélène de Mrosovsky, che con la Komissarževskaja costruisce un sodalizio affatto privilegiato, sa ritrarla con la massima espressività e naturalezza, realizza delle serie di cartoline – oltre 50, per esempio, per la Rosi di *Die Schmetterlingsschlacht* (La battaglia delle farfalle) di Sudermann – che fissando assieme battute e corrispondenti pose ed espressioni costituiscono autentici "monospettacoli".



Fig. 3 Atelier fotografico di Elena Mrozovskaja. *Vera Komissarževskaja nel ruolo di Rosi in La battaglia delle farfalle di H. Sudermann. 1896.*

Teatro Aleksandrinskij, San Pietroburgo.

La battuta aggiunta a penna è: «Oh, com'è dolce!».

Le foto d'epoca sono quindi testimonianze utilissime, basilari. Ma da leggere con la stessa cautela e spirito critico con cui si leggono le memorie e le recensioni. E costantemente da confrontare e incrociare con queste.

Vagliate entrambe le fonti, con molta approssimazione si può tentare una generalizzazione, estesa tanto al privato che alle pose sceniche, delle tipologie di sguardi, di occhi caratteristiche della Komissarževskaja.



Fig. 4 Vera Komissarževskaja nel ruolo di Monna Vanna in *Monna Vanna* di M. Maeterlinck. 1903. Teatro Aquarium, Mosca.

E di tipi di occhi sembra che non ce ne siano più di tre.

O meglio, gli occhi erano comunque sempre gli stessi. Esprimevano sempre la stessa straordinaria capacità di fluire attraverso i personaggi per bucare il buio e andare nel profondo degli spettatori. Che lei pensasse di muovere da un altro pianeta conta poco, e spiega semmai come una prima tipologia del suo sguardo, troppo radicale, forse, o troppo diretto nel perseguire la sua finalità, fosse di gran lunga la più frequente. È lo sguardo “simbolista” per eccellenza, quello delle maeterlinckiane Monna Vanna (fig. 4) e *Sœur Béatrice*, ma anche della celeberrima Nina del *Gabbiano* del 1896 al Teatro Aleksandrinskij (fig. 5).

Che è in sostanza uno sguardo alla Guido Reni, quintessenza dell’astrazione della passione. Ed è anche lo sguardo della tragicità, dell’ira funesta, della disperazione e della pazzia, quindi anche Ofelia, o Margherita.



Fig. 5 Vera Komissarževskaja nel ruolo di Nina Zarečnaja in *Il gabbiano* di A. Čechov. 1896. Teatro Aleksandrinskij, San Pietroburgo.



Fig. 6 Vera Komissarževskaja nel ruolo di Ofelia in *Amleto* di W. Shakespeare. 1899. Teatro Aleksandrinskij, San Pietroburgo.

Uno sguardo che le riusciva benissimo e che tanto conquistava, sfruttando appieno la straordinaria ampiezza degli occhi. Quale che fosse l'inclinazione: alzati al cielo, o sbarrati, il risultavo non cambiava, come nella principessa Ol'ga della *Nakip'* (Schiuma) di Boborykin.



Fig. 7 Vera Komissarževskaja nel ruolo della Principessa Ol'ga in Schiuma di P. Boborykin. 1899. Teatro Aleksandrinskij, San Pietroburgo.

Poi di quest'unico sguardo, che in una visione così assoluta dell'arte scenica e dell'arte adempie a meraviglia alla sua funzione principale, potrà essere diversamente declinato. La seconda tipologia è quella che forse, tirate le somme, più impressionava i contemporanei. E che esprime alla perfezione il più russo dei sentimenti, la *toskà*, malinconia per ogni assenza, per l'altro e per l'oltre, intrisa di pena e dolore. E qui il suo personaggio per eccellenza, quello di cui meglio condivide la gamma emozionale è certo Larisa della *Bespridannica* (Fanciulla senza dote) di Aleksandr Ostrovskij, uno dei suoi inossidabili cavalli di battaglia.



Fig. 8 Vera Komissarževskaja nel ruolo di Larisa in Fanciulla senza dote di A. Ostrovskij, 1896.

Ed è senza dubbio questo lo sguardo che sceglie più di frequente nelle cartoline che sono ritratti di lei in quanto diva, senza un personaggio, senza la battuta scritta sotto, ma lontanissime da una foto privata.



Fig. 9 Ritratto fotografico di Vera Komissarževskaja.

Infine c'è una terza tipologia di sguardo. Ridente, cristallino, limpido.



Fig. 10 Vera Komissarževskaja nel ruolo di Varja in *La selvaggia* di A. Ostrovskij e N. Solov'ev. 1896. Teatro Aleksandrinskij, San Pietroburgo.

L'antitesi assoluta dell'attrice comica navigata, della macchiettista, della caratterista. Proprio perché in questa comicità incidentale, fatta di ingenuità, inadeguatezza più che impreparazione alle trappole della vita, fluisce costantemente, scorre e dirompe una tragicità forse solo qui veramente autentica e vibrante. Lo spettro è amplissimo, e si riverbera sia che prevalga la comicità, come nella *Dikarka* (Selvaggia) di Ostrovskij e Nikolaj Solov'ev, sia che questa sottenda l'inquietudine (Rosi) o il dramma (la Nora ibseniana di *Casa di bambola*).

Uno sguardo incomparabile, tutto scintille, microfiamme. Che è anche lo sguardo della cartolina del 1901 donata a Chodotov: nel loro idioletto intimo Komissarževskaja era Svet, "Luce".



Fig. 11 Vera Komissarževskaja nel ruolo di Nora in *Casa di bambola* di H. Ibsen. 1904. Teatro Drammatico, San Pietroburgo.



Fig. 12 Cartolina postale. Ritratto fotografico di Vera Komissarževskaja. 1901. Sul retro dedica autografa all'attore Nikolaj Chodotov. Un sentito ringraziamento a Julija Rybakova per averla messa a disposizione.

Nelle foto tutto sommato rare che ritraggono Komissarževskaja veramente nel privato, in scampoli di vita reale che, nei limiti già posti, trapelano da sotto la coltre di teatralizzazione endemica del fisico e del metafisico, sembra di poter cogliere un'espressione diversa da tutte quelle descritte. Per esempio nella foto con la grande amica Marija Ziloti, o immersa nella natura alla ricerca del contatto con il suo assoluto. Uno sguardo che appare più tenero, ma anche più placido e più forte.



Fig. 13 Ritratto fotografico. Vera Komissarževskaja assieme a Marija Ziloti (da coniugata Gučkova).



Fig. 14 Foto. Vera Komissarževskaja nella tenuta degli Ziloti presso Tambov.

Uno sguardo che allontana, o meglio dissimula, l'angoscia e il dolore di cui abbiamo sentito descrivere l'insorgenza implacabile. E che finalmente ci riporta al punto da cui eravamo partiti. Agli occhi che impongono la loro straordinaria forza sempre e a dispetto di tutto. È di questi che parla, con gretto dogmatismo sovietico, Aleksandra Bruštejn quando dice peste e corna della *Hedda Gabler* di Mejerchol'd, che sarebbe strozzata dalla convenzionalità e dalla meccanicità, soffocata da costumi e arredi ingombrantissimi. E così conclude la sua caricaturale descrizione:

Questa creatura incomprensibile sotto una parrucca rossa arruffata e pacchiana aveva gli occhi della Komissarževskaja, ma il loro sguardo era impenetrabile ed estraneo¹⁷.

Più o meno specularmente risulta la stessa Komissarževskaja-Hedda in una caricatura di Aleksandr Ljubimov. Sempre, ovunque e comunque: solo gli occhi.



Fig. 15 Aleksandr Ljubimov. Caricatura di Vera Komissarževskaja nel ruolo di Hedda Gabler. 1906 ca.

- 1 A. Blok, *Vera Fëdorovna Komissarževskaja*, in «Reč'», 12-02-1910.
- 2 N. Sinel'nikov, *Pervye šagi*, in *Vera Fëdorovna Komissarževskaja: Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1964, p. 192.
- 3 Z. Pribytkova, *Komissarževskaja, Rachmaninov, Ziloti*, in *Vera Fëdorovna Komissarževskaja: Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 246.
- 4 Blok, Stasov, Vasilevskij, Bruštejn, Rybakova.
- 5 Ju. Rybakova, *Vera Fëdorovna Komissarževskaja*, in *Vera Fëdorovna Komissarževskaja: Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 23.
- 6 Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, Iskusstvo, Leningrad 1971, p. 99.
- 7 «ustremleny na čto-to odnoj ej vidimoe», Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit., p. 39.
- 8 «izlučavšie vsju glubinu taivšichsja v nej pereživanij», Ju. Jur'ev, *Zapiski v 2 t.*, Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1963, t. 2, p. 33.
- 9 «Ona zakutana v mehovuju šubu s podnjatym vorotnikom, nizko nadvinuta mehovaja šljapa. Živut odni glaza, a v nich strach». Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit., p. 179.
- 10 «Kakoe nebo sejčas čudnoe, tak i chočetsja samim končikom pal'cev tronut' ego, čtoby ono nemnožko v menja vošlo». V.F. Komissarževskaja, «Èti ognennye pis'ma...». *Pism'ma V. F. Komissarževskoj k N.N. Chodotovu*, Spb GBUK, Sankt-Peterburg 2014, p. 20.
- 11 «A ja Vas tak i ne vidala "uže takim svetlym", kakim vy byli do rokovogo 22 čisla. Sovsem, sovsem drugie glaza byli i blagodarja im i vsë lico, konečno, Vašej duši kosnulos' togda nebo, i Vy gljadeli na mir skvoz' nego, kogda ja s Vami poznamilas', u Vas ne bylo takogo lica i teper' opjat' net». *Ibidem*.
- 12 «V.F. Komissarževskaja videla gorazdo dal'se, čem možet videt' prostoj glaz; ona ne mogla ne videt' dal'se, potomu čto v eë glazach byl kusoček volšebnogo zerkala, kak u mal'čika Kaja v skazke Andersena. Ottogo èti bol'sie sinie glaza, gljadjaščie na nas so sceny, tak udivljali i voschiščali nas; govorili o čem-to bezmerno bol'sem, čem ona sama». A. Blok, *Poèzija, Dramy, Proza*, Olma Press, Moskva 2001, p. 600.
- 13 «[...] a ispugannye glaza serymi svetljakami, pogasaja, kak na nitke kuda-to ubegali: to ona čto-to zabyła, to eë kuda-to pozvali». A. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Russkaja kniga, Moskva 2000-2002, t. 10, p. 241.
- 14 «I potom pervoe, čto ja uvidel i zapomnil – èto byli znakomye ispugannye glaza. Mne i snilas' odnaždy Komissarževskaja v obraze Sfinksa – v ètomn ispuge byla zagadka.» *Ibidem*, p. 244.
- 15 «Pogasli zvezdy sinich glaz». A. Blok, *Poèzija, Dramy, Proza*, cit., p. 600.
- 16 Del fraintendimento dà conto in ogni dettaglio L. Buškanec nel suo «On meždu nami žil...». *A.P. Čechov i russkoe obščestvo konca XIX – načala XX veka*,

Kazanskij universitet, Kazan' 2012, pp. 385-92.

17 «U ètogo neponjatnogo suščestva v kričašče vzlochmačennom ryžem parike byli glaza Komissarževskoj, no vgljad ich byl nepronicaem i čužd». A. Bruštejn, *Stranicy prošlogo*, Iskusstvo, Moskva 1952, p. 21.

Bearers of Light: The Search for the Sacred in Vera Komissarzhevskaya and Wassily Kandinsky

Donatella Gavrilovich (Translated by Gabriele Poole)

Any comparison between Wassily Kandinsky, the theorist of non-figurative art, and actress Vera Komissarzhevskaya may seem rather daring. Even more daring the idea that they may have influenced one another in their respective fields. However, from the end of the nineteenth century to first two decades of the twentieth century, the interaction among the arts was so strong that it is more productive to avoid rigidly focusing one's analysis on individual disciplines. The idea of a relation between the two artists was suggested by a series of considerations, derived from their writings and from the motivations of their artistic research, which have led me to identify a common ground.

Wassily Kandinsky and Vera Komissarzhevskaya were almost the same age. They grew up in the same cultural atmosphere of late nineteenth-century Russia. For both, the main objective was freeing themselves from the grasp of the dominant positivist materialism through a spiritual refinement based on the concepts of inner necessity and of "Light".

In 1888, Vera Komissarzhevskaya wrote to Vera Soloveva¹:

[...] people who renounce, to the extent that it is possible, their private life for something higher [...] will never fall under the first blow of destiny, so generous in dispensing them; these people never lower their hands, they recoup and advance again, ready for anything, for the sake of a little flame shining far far away, even if they can only see that little flame, even if they will not reach it, yet it shines for them, it gives strength, faith, thanks to which they will do something, some more, some less, but at least they will do something².

Curiously, some time later, Kandinsky echoed her words. At the beginning of his famous theoretical work *Über das Geistige in der Kunst* (Concerning the Spiritual in Art), published in 1911 in Munich, but whose first version was dated 1904, Kandinsky spoke of «the encircling darkness», the period in which every spiritual tension had been suffocated and life was reduced to its mere material aspect:



Fig. 1 Photo portrait. Vera Komissarzhevskaya. 1906. (Ju. Rybakova, *V. F. Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*, Ros.Ins.Ist.Iskusstv, Sankt Peterburg 1994).



Fig. 2 Photo portrait by anonymous author. Wassily Kandinsky. 1913 ca. (W. Kandinsky, *Rückblicke*, Sturm Verlag, Berlin 1913).



Fig. 3 Vera Komissarzhevskaya in the role of Desdemona in Othello di W. Shakespeare. 1900. Alexandrinsky Theatre, Saint Petersburg. "A.A. Bakhrushin" State Theatre Museum, Moscow.

This nightmare of materialism, which has turned the life of the universe into an evil, useless game, has not yet past. The awakening soul, while trying to free itself, is still under its domination. Only a feeble light flickers, like a tiny star, in the vast encircling darkness. As a presentiment, the soul does not as yet courageously admit its fear, that the light might be a dream and the encircling darkness, reality³.

The little flame burning in the distance, the flicker in the encircling darkness is transformed for both in a hypostasis of knowing, in a light that unveils the hidden essence of things and opens the dimension of the *sacred*. The creation of form for Komissarzhevskaya came from an inner necessity, a spiritual need that involved all her being:

[...] only one thing is important, that in one's soul the part one has acted has remained impressed... If you are seized by the inspiration, then the keys must start playing, which up to now had remained silent inside of you, and there suddenly the desire arises to sing, to say something new through these keys [...]⁴.

In his book, Kandinsky expresses himself in similar terms: «The soul is a piano of many strings. The artist is the hand through which the medium of different keys causes the human soul to vibrate»⁵. A lover of music and of the theater, considered as the ideal place for the synthesis of all arts, Kandinsky opposed naturalism, using music as an example of a language emancipated from the imitation of reality. With a reference to the exaggerations of Stanislavsky's theater, Kandinsky wrote:

The imitation of the sound of croaking frogs, noises on a chicken farm, the sharpening of knives may be worthy of a vaudeville stage and may be very entertaining as an amusement. In serious music, however, such digressions can only constitute a warning against the failure of "representing nature". Nature has its own language which has an irresistible power over us. This language cannot be imitated. If a chicken farm is represented in music in order to create thereby the atmosphere [*Stimmung*] of nature and with it present this atmosphere to the hearer, we find that this is an impossible and unnecessary problem. Such a feeling can be created by any art, not by outward imitation of nature, but by artistic representation of this atmosphere through its innermost values⁶.

Kandinsky's criticism is echoed by the spontaneous, but no less penetrating comment by Komissarzhevskaya on the acting of the Moscow Art Theater: «They surprise me with their skill, but I do not feel in them the aroma of life»⁷. Even though, ever since her debut in 1889, public and critics had described her acting as anti-conventional, simple and realistic, it had nothing to do with Stanislavsky's naturalism. Instead, both Komissarzhevskaya and Kandinsky shared an anti-naturalistic tendency born out of the same internal necessity, which led them to a form of lyrical ab-

stractionism in their respective fields.

Led by the desire to express on the stage her particular vision of life and of the world, Komissarzhevskaya tried to arrive at the essence of things through intuition and to express them and communicate them to the public in a simple fashion. Similarly, for Kandinsky it was the voice of the soul that dictated the necessary form, extracting it from external or internal nature⁸, and the work of art was born mysteriously, in ways which at times he himself did not understand. Both artists believed that it was pointless to imitate reality, but neither did they reject it and find refuge in ivory towers. The relation with nature was indeed essential for them.

In many letters written by Komissarzhevskaya during her tours in Russia, we find lyrical descriptions of landscapes, from the sun parched expanses of the Asian deserts to the sea at night in Crimea. During her work breaks, Komissarzhevskaya enjoyed taking long walks alone in the countryside. Of the places in which she wandered for hours, she absorbed the smells and enjoyed the emotions, turning her thoughts to the intrinsic spirituality of all things, to their existing in an eternal becoming. «Nature reinforced her determination to achieve a great artistic creation»⁹. In the same way, during his formative years in Odessa, Moscow, Achtyrka and Abramtsevo, Kandinsky began by painting studies of the landscape and of natural elements in transformation, like the clouds and the light¹⁰, and, through a process of formal internalization of his subject, gradually arrived at abstractionism. In the same years, the painter Michail Vrubel¹¹ was searching for lyrical correspondences and consonances between the cosmos and the individual, while the writer and painter Elena Guro was orienting her theoretical work towards an animistic conception. For Guro, the universe was a pulsating being in all its forms, communicating with all its parts and in which every part merged with the others in a global connection¹². In 1913, Kandinsky too arrived on his own to a similar view:

Everything "dead" trembled. Not only the stars, moon, woods, flowers of which the poets sing, but also a cigarette butt lying in the ashtray, a patient white trouser button looking in the street [...]

everything shows me its face, its innermost being, its secret soul, which is more often silent than heard. Thus every still and every moving point (=line) became equally alive and revealed its soul to me¹³.

Guro, too, searched for the secret essence of things. She intuited the existence of a threshold between the visible and the invisible, which she had to gradually learn how to cross. Guro had grown up in the countryside near Luga, while Komissarzhevskaya had grown up in the estate of Marino near Vilnius. Both had come into contact with the nature of the North, which ancient Pagan religion and folk tales described as being animated. They both perceived its beat, they felt themselves “inside” the water of the brook freeing itself from the grip of the ice or the heart of a birch tree.

«God, how I love the spring!», wrote Komissarzhevskaya, «It is so dear to me and how I believe in it [...] The snow is already dying [...] The shrubs, the brooks, the grass timorously, shyly is already reawakening to life, they feel that only a little effort is required and that there will be no obstacles [...] And I with them feel my liberation»¹⁴.

In the novel, *Bednyi Rycar'* (The Poor Knight)¹⁵, written between 1910 and 1913,

but published in Russia only in 1991, Guro wrote:

They¹⁶ woke up in the heart of the birch tree and the small branches of the tree sprung around them like a cloud. And she knew that the meaning of the tree was the heart and the halo. The heart is tied to the depth of the earth and the branches belong to the sun and the air, that is to the sky. Under the ground, the roots reproduce upside down the halo of the crown and in this lies the immense meaning for the dark earth¹⁷.



Fig. 5 Illustration. Elena Guro, *The Poor Knight*. 1911. Gouache. (E. Guro, *Nebesnye verbljuzhata*, Izdastelstvo Rostovskogo universiteta, Rostov-na-Don 2014, p. 163).



Fig. 4 W. Kandinsky, *Composition VII*. 1913. Oil on canvas. State Tretyakov Gallery, Moscow.

Contact with nature stimulated the same perception in Guro and in Komissarzhevskaya: that of “being in” a single magical flow of vital and positive energy. They inebriated themselves reaching a sort of ecstasy that left them dazed after having perceived in a moment the very essence of the animate or inanimate being with which they had come into contact. It was not a transformation into something else but rather a current of energy, which hit the senses and shook them with the force of the emotions and sensations going from one being to the other, connecting every element to the whole that lives all around us, the organism that breathes our same breath. Emotions and sensations that Kandinsky also felt when watching the sun set over Moscow:

The sun melts all Moscow into one spot which, like a mad tuba, sets one's whole inside, one's whole soul vibrating. [...] Pink, lavender, yellow, white, blue, pistachio green, flame-red houses, churches—each an independent song—the raving green grass, the deep murmuring trees, or the snow, singing with a thousand voices [...] To paint this hour, I thought, would be the most impossible and the greatest joy of an artist.

These impressions repeated themselves every sunny day. They were a pleasure which shook me to the bottom of my soul, which raised me to ecstasy¹⁸.

Inner necessity, animism, imagination and artistic ecstasy led these artists to the dimension of the sacred, to the creation of a world that was no longer divided «[...] in *I* and *not I* [...] but is absolutely permeable to light [...] breathes the proximity of Christ»¹⁹. This view was inspired by the aesthetics of Savva Mamontov²⁰, which following the philosophical humanitarianism of Tolstoy and Dostoevsky, was based on the universal concepts of Truth (Faith) and Beauty (Art), not in opposition to one another but in a harmonic equilibrium. Painting, song, dance or drama had to lead spectators to perceive the force of the divine energy that had created its finished form. Mamontov inspired all the most important Russian artists of the late nineteenth century who joined his Moscow circle and then the colony in Abramtsevo, and adopted his motto of searching for and expressing “Truth in Beauty”²¹. Abramtsevo was the birthplace of the Russian “Renaissance”, where the likes of his wife's nephew Stanislavsky and his contemporary Wassily Kandinsky developed artistically. Kandinsky was introduced to the circle by his father²², a Siberian merchant and a friend of the Mamontov, as well as a passionate lover of Byzantine art and Russian folklore²³. Here Kandinsky had a chance to learn from important painters, like Ilya Repin, Wassily Polenov, the Vasnetsov brothers and Vrubel, who guided him in the study of drawing, graphic arts and painting²⁴. This artistic family included relatives and friends, who participated with the same spirit in the production of theatrical performances²⁵. Among these were

also the tenor Fedor Komissarzhevsky and his daughter Vera²⁶. In Mamontov's vision, the spectator was like a brother²⁷ with whom one had to share the experience of spiritually refining oneself through art. This was distinct from the principles of both the St. Petersburg symbolists, who saw themselves as priests of arts performing a ritual in front of the faithful, and those of director Vsevolod Meyerhold, who invoked «cells of creative solitude», the theater as hermitage, the actors as *raskolniki* [dissenters] and invited artists to «despise the crowd»²⁸. It was precisely the question of the relation with the public that led to the break between Meyerhold and Komissarzhevskaya in 1907²⁹. Unlike Meyerhold, Komissarzhevskaya wanted to share with the public/people the miracle of artistic creation. Kandinsky had a similar vision: his desire to “make the viewer enter the painting” meant establishing an interaction between the person observing the painting and the author of the work through the medium of visual signs. The painting, like the character on the stage for Komissarzhevskaya, was not a mere professional product. In both artistic expressions it was possible to discern the sacred gesture of the artist that had generated it. Kandinsky wrote that the work of art «becomes an entity, an independent spiritual life, which as a being» and that the artist was a priest, a «servant of the highest whose duties are precise, great, and holy»³⁰. Komissarzhevskaya had a similar view:

She believed that human fantasy imbued with feelings was capable of penetrating a deep world, to find the key to the enigma of life, and the actor for her was a priest, a shaman, a person capable of immersing himself into the spiritual recesses. [...] She did not base herself on the axioms that were mandatory for everyone, on the fact that two times two is four, but she approached her theater methods through intuition, guided by her faith in the fact that art sheds light “on the very roots of life”. Those who were close to the theater knew, [...] with what joy for artistic creation her nature lived and burned, eternally agitated, full of fantasy and ecstasy³¹.



Fig. 6 Studio of Elena Mrozovskaja. Photo portrait of Vera Komissarzhevskaya in the role of Rosi in *The Battle of the Butterflies* by H. Sudermann. 1896. Alexandrinsky Theatr, Saint Petersburg.

The young actors and directors Michail Chekhov³² and Evgeny Vakhtangov, like the dancer and choreographer Kasyan Goleizovsky³³ were attracted to this aesthetic vision that the actress, the painter and the writer Guro communicated to them in different ways and at different times. Vakhtangov³⁴ and Komissarzhevskaya, in particular, had a lot in common in their ways of conceiving the theater and sharing the experience of the search for Truth and Beauty. Between 1900 and 1903, for example, the actress signed some of

her letters to Khodotov, whom she considered one of her pupils, with the pseudonym, “Your Light”³⁵ and Vakhtangov, too, often used the word. For example, in a letter of 1918 sent to all members of the Council of his Studio he writes: «Because the light that you, thanks to me, bring now out of here, to other groups, was brought to you by me»³⁶. Komissarzhevskaya and Vakhtangov, like Kandinsky, felt to be the bearers of a truth that had to be protected, spread and handed down to posterity.

For this reason, I call them “bearers of Light”.

Their artistic experience, aimed at rediscovering spirituality in life and in the arts, is usually seen as part of the mystical philosophical and literary milieu of Russian Symbolism. However, if one considers other areas, such as visual arts or archeology, it is possible to develop different interpretations, which open unexplored horizons especially in regards to acting.

Towards the end of the nineteenth century, Vrubel rediscovered sacred art, which had dominated Russia up to the time of Peter the Great, and gave it new life, grafting the modern vitality of painting from life onto the Byzantine compositional stereotype³⁷. He rediscovered the sacred character of art through the ritual of the gesture of the icon painter, who believed himself to be only an instrument in the hands of God and his work an epiphany of the Truth. Let us think now of the complex meaning that the term *obraz* still has in Russian theater³⁸. This term refers to the image that acquires an autonomous life on the stage, the very essence of the character. If we think that the first meaning of *obraz* is “sacred image, icon”, one can hypothesize its derivation from the ancient concept of icon as



Fig. 7 Michail Vrubel, *Demon Seated*. 1890. Oil on canvas. State Tretyakov Gallery, Moscow.

talking image of the divine. The form acted by the actor in the theater becomes a “being” and acquires a “personality” in the same way a devotional painting does.

But what was the spiritual path that the actor had to follow in order to conceive this form, to materialize it on the stage and communicate it to the spectator? And did the “inner necessity”, which mysteriously governed the creation of this form, described by Kandinsky, Komissarzhevskaya and later Michail Chekhov, have a common origin?

The inner necessity arose from the same desire to open a path through the “encircling darkness” of materialism, freeing oneself at the same time from the ties of Western culture. In 1890, Vrubel painted *Demon Seated* with an explicit reference to Mamontov’s titanic work to bring about the rebirth of all arts in Russia. The demon represented the spiritual greatness of the Russian soul in its visceral union with the primitive elements from which it had been generated.

In a letter to his sister, Vrubel explained that the term *demon*³⁹ (demon) had nothing to do with the Russian word *bes* (devil), but came from the ancient Greek *δαίμων* which meant soul. The demon «[...] seeks to pacify the passions that seize it and the knowledge of life and does not find the answer to his doubts neither on Earth, nor in heaven»⁴⁰. The etymology of the term was not so important to Vrubel in itself, as much as an evidence of the role of ancient Greek as one of the matrixes of the Slavic language. The demon came from the dark abyss of Greek tragedy, from the man sung by the chorus of the first stasimon of Sophocles’s *Antigone*, and announced an epochal revolution: the transition for matriarchal to patriarchal society. And it was precisely in matriarchy that Slavophile artists identified the other original root of the culture and religion of the ancient Slavs, which the Russian people jealously preserved and handed down through fairy tales, myths, folk songs and the cult of the Humid Mother Earth. The *nòmina*, the ancient non-written laws of the gods, were the expression of matriarchy⁴¹. They became obsolete with the rise of patriarchy. Antigone had appealed to the universal laws of the sacred, which did not acknowledge the authority of the *nomos* and of the *tyrannos*. More than a thousand years later, the *nòmina* continue to be invoked in Russia in order to rediscover the sacred aspect of life in a world that is losing it. Rediscovering the sacred meant finding the ancient balance that connected every animate and inanimate being to the cosmos. The words of Antigone, who refused any compromise and rejected Creon’s reasons of state with the words: «ούτοι συνέχθειν, αλλά συνφιλειν έφυν»⁴², were echoed in every gesture and in the behaviour of Vera Komissarzhevskaya, both in her life and on the stage.

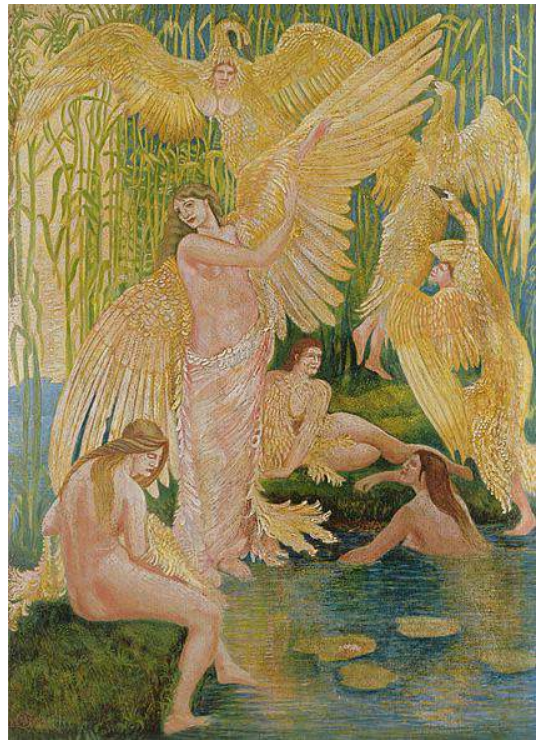


Fig. 8 Walter Crane, *The Swan Maidens*. 1894. Oil and mixed technique on paper. Private collection.

The actress publicly sided in defense of the victims of the *progroms* and of the reprisals for the failed revolution of 1905. She fought against the oppression of the people and especially of women. She refused to compromise with Stanislavsky, who, against her, had privately reintroduced the abolished “monopoly” of playwrights. She used the theater to awaken the consciousness of the people and fight against the prevailing materialism in the name of authenticity, human dignity and the sacredness of life. In her fight, Vera Komissarzhevskaya was not alone. At the dawn of the twentieth century a thousand Antigones rose in Europe and rebelled against the dominant logic of bourgeois power which had undermined the ancient ethical principles, reducing human beings to mere “personas”⁴³, in order to rediscover an identity independent of the roles decided by society.

Poets, painters, playwrights were quick to perceive this change, which destabilized men’s certainties, representing the new woman alternatively as a prostitute, a *femme fatale*, angel woman, the eternal feminine. Particularly significant was the transfiguration of the female body into that of a bird or a fish, found in many graphic and pictorial works of the time,

such as the famous illustrations for Wilde's *Salomé* (1893) by Audrey Beardsley or Walter Crane's painting *The Swan Maidens* (1894), which depicted different stages of mutation, with obvious references to Greek and Northern myths, and, in particular, to that of the ancient Greek sirens, the bird-like beings who seduced and devoured men⁴⁴.

This ambiguous representation of woman as siren, butterfly, bird or serpent, a fascinating but dangerous creature, was transformed into a positive one by woman artists, who turned it into an expression of freedom and rebirth. Loïe Fuller transfigured dance wrapping her body in long veils, creating the kinetic image of a flower that opens, of a butterfly in flight, or the spires of a serpent. Isadora Duncan danced bare-footed, following the movement of the waves, evoking lyrical images. Vera Komissarzhevskaya based the rhythm of her speech on breathing and introduced songs, music and dance even where the stage directions did not call for it⁴⁵.



Fig. 9 Vera Komissarzhevskaya in the role of Nora, *Tarantella*, in *Doll House* by H. Ibsen. 1904.

Komissarzhevskaya's Dramatic Theater, Saint Petersburg. "A.A. Bakhrushin" State Theatre Museum, Moscow.

All of them had in common the same extraordinary energy, based on the rhythm of natural

drives that surged, evoking something that went beyond them as individuals.

It was no chance that it was these three artists, two North-Americans and a Russian, who determined a radical change of direction in dance and theater.

In 1900, Vrubel, painted the *Swan Princess*, once again a hybrid figure, a face of a woman on the body of a swan, wearing a pearl diadem on her forehead. The enormous eyes of this fairy-tale creature, taken for the story of the Czar Saltan, evoked the eyes of Komissarzhevskaya who in October 1896 had played for the first time Nina Zarechnaya, in Chekov's *The Seagull*. Komissarzhevskaya felt the deep meaning of the identification of Nina with this totemic animal, and made it her own.

They gave me the role of the Seagull a few days before the show, I didn't know the play. The first time I read *The Seagull* at night. I cried the entire night. In the morning I loved *The Seagull*, it was mine, I had lived through the soul of the Seagull.... Being like the Seagull is my bliss⁴⁶.

The "δαίμων", expression of ancient patriarchal Greek society, had become incarnated after thousands of years in the body of a woman. The ancient "bird goddess," the only one capable of connecting the human to the divine, and the earth to the heavens, was reborn to give voice to the unwritten laws, to what is eternal and sacred. And Vera Komissarzhevskaya, this new Scythian Amazon with wings, had become the expression of a matriarchal society that the Russian people had never forgotten, preserving its memory through rituals and symbols, through fairy-tales, myths and songs, and, especially, through the cult of the Humid Mother Earth. She was the Russian expression of a divinity common in all the prehistoric world: the Great Mother⁴⁷.

For thousands of years, classic culture had tried to repress, like Apollo had fought Python, any symbolic element associated to the matriarchal tradition. Symbols like the serpent, the winged Sirens, the Sphinxes, the Harpies, were transformed into horrible monsters, even though they remained deeply embedded in the collective unconscious.

In nineteenth century Russia, the cult of the ancient pagan divinities survived alongside Christianity in the so-called *Dvoeverie* (Double Faith)⁴⁸ and the Russian artists began to search for a national identity in this matriarchal culture, in what remained of it, turning their gaze to the Orient.

The painter Natalia Goncharova wrote:

I have gone through all that the West could give, up to the present, and also through all that my homeland has created based on the West. Now I shake the dust off my feet and leave the West, for I believe its meaning to be extremely superficial and irrelevant. My road leads to the original source of all the arts, towards the East⁴⁹.

And it was in Siberia, in the valleys of Altai, that, between 1863 and 1869, Wassily Radlov⁵⁰ had carried out an archeological campaign, bringing to light 150 Scythian *kurgan* (tombs), in which a large number of objects and sculptures made of ceramics, wood, gold and other materials were found⁵¹. The results of the campaign were published by Radlov in German and Russian between 1882 and 1896⁵². Radlov explained the myths and the world view of the Scythians⁵³, writing a study on Shamanism, which was still practiced in those regions. The interest of Russian intellectuals was enormous and grew even greater in 1899 with the publication of the first volume of *Russkie drevnosti* (Russian Antiquities)⁵⁴, which for the first time gathered in a single study all the Scythian finds recovered until then. In the study, the authors hypothesized the existence of a close relation, a sort of ancient connection, between the populations that had settled in the Russian steppes in Asia and Europe. Thus the Scythian became an archetype of the Russian national identity. Through its folk art, which lacked any monumental works, it became possible to connect Slavic Russia to the ancient world⁵⁵. This connection influenced late nineteenth-century Russian art and the Russian Avant-Garde. All this fueled the love for the motherland, which had been invoked by the Slavophile movement since the first half of the nineteenth century against Western customs and culture, brought to Russia at the time of Peter the Great. If one recalls that Savva Mamontov was Siberian, one understands the reasons that lead him to act as a patron of the studies on Slav folklore, popular art, epic poems and myths. In 1879, Mamontov commissioned to the painter Viktor Vasnetsov a series of paintings on these subjects⁵⁶, including *Boi skifov so slavyanami* (The Battle of the Scythians against the Slavs) painted in 1881, which gave an heroic and dramatic import to the clash between the two people, which in reality never occurred. In 1879 and 1904, Slavophile Mamontovian musicians, painters, singers and writers began an experimental collaboration that laid the foundations for the future achievements in all the arts. Among these was Vrubel who wrote:

I am now again in Abramtsevo⁵⁷ and again I am pervaded, no, I'm not pervaded, rather I feel in me that intimate national melody that I would love to fix on canvas and in decorations. It is the music of the entire man, the one not dismembered by the abstraction of the ordered, differentiated and pale West⁵⁸.

In 1896, Vasnetsov painted *Sirin i Alkonost. Pticy radosti i pečati* (Sirin and Alkonost. Birds of Joy and Sorrow)⁵⁹ and, in 1897, *Gamayun, ptitsa veshchaya* (Gamayun, prophetic bird), Sirin, Alkonost and Gamayun were the birds of the Slav paradise, with the heads of women and the body of birds. Vera Komissarzhevskaya was particularly impressed by *Gamayun, prophetic bird*.



Fig. 10 V. Vasnetsov, *Gamajun, prophetic bird*, 1897. Oil on canvas. The Daghestan Museum of Fine Arts, Makhachkala (Russia).

This mythological being had the gift of wisdom and of the knowledge of all things terrestrial and divine. The actress was so struck by the painting that she identified with the bird and began to sign some of her letters of 1900 with the pseudonym "Gamayun".



Fig. 11 *Statuette of bird-woman*. 5900-5700 a.C. Sesklo, Megali Vrissi, Tirnavos, Thessalonica (M. Gimbutas, *Il Linguaggio della Dea*, Venexia, Roma 2008, p. 35).

Going beyond the usual opposition between Westerners and Slavophiles, all Russian intellectuals and artists applauded the advent of this new figurative theme, which opened a new vision of the world, of life and of the sacred, which had its roots in the *humus* of primitive matriarchal culture, antithetical to classic Greece. The mythological beings of the Slav paradise were not disquieting or terrifying like the harpies and winged Sirens of the Homeric tradition, which in those years we can find in Waterhouse's paintings or Doré's illustrations. Even the metamorphosis of the maidens into birds, typical of Russian fairy-tales, had no connection with Beardley's *femme fatale*. According to the those who studied them, these hybrid beings and their fairy-tales mutations had instead «archaic, totemic roots, dating back to the 'pamater' of the clan or to the Goddess»⁶⁰. The cult of the Great Goddess was common among the Scythians, but, according to Tamara Talbot Rice, the populations of Southern Russia had been adoring her for a long time as evidenced by the inclusion of numerous representations of her in funerary trousseaus⁶¹. This was confirmed by the Lithuanian archeologist Marija Gimbutas⁶², who first studied the small feminine statues of the Bird Goddess and the Serpent Goddess found in the most important sites of the Paleolithic and Neolithic in southern-eastern Europe.

Gimbutas interpreted them as representations of a single universal Great Divinity, namely the Great Mother⁶³. The serpent and the bird were considered as water creatures, sources of life, the key element of the feminine and their representation signified the rising of the goddess from the water to the sky. The prehistoric statues, unlike the mythological beings cited above, have woman bodies and their face covered with masks of birds or serpents, typical of Shaman rituals, common among ancient Scythians and still practiced in Siberia. In the Western patriarchal tradition (Greek myth and Christian symbology), the female body is transformed into that of an animal because it evokes lust and fear (consider the paintings of Hieronymus Bosch) and for this reason is perverse and damned. The face remains that of a woman in order to reassure, attract and

then destroy men. In prehistory, instead, the body of woman, because of its power to give birth, was considered a natural tie to the earthly, while the head was believed to be the seat of the spirit, the connection with the divine⁶⁴. For this reason the community limited exclusively to women this social function of mediator with the sacred. The face of the Shaman was covered by the totemic animal, which helped undo the ties with one's self and begin the "Shaman flight" for the good of the entire community. The ultimate meaning of Komissarzhevskaya's total identification with the "seagull", to whom she said she was tied for eternity, can be explained along these lines. To the end of her life, the actress held dear and played on stage two heroines: Larisa, the protagonist of *Bespridannitsa* (Without a Dowry, 1879) by Aleksandr Ostrovsky, and Nina, the protagonist of Chekov's *Chajka* (*The Seagull*, 1895).

As noted by Julia Rybakova, while in Chekhov's play, the seagull functions as a symbol of Nina, in Ostrovsky's play the identification between the protagonist and the seagull is more subtle and more profound, since the name Larisa itself comes from the ancient Greek word (*λάρος*) for seagull⁶⁵.

Both playwrights used the archetype of the bird-woman as a positive one, to convey the rebellion against the models imposed by bourgeois society and at the same time the desire for a rebirth and the affirmation of life and its values.



Fig. 12 Vera Komissarzhevskaya in the role of Larisa in *The Maiden with no Dowry* by A. Ostrovskij. 1896. Alexandrinsky Theatre, Saint Petersburg. "A.A. Bakhrushin" State Theatre Museum, Moscow.

The fusion of the Komissarzhevskaya with her totemic animal remained deeply impressed in the collective imagination. It is interesting to note that the title chosen for the volume published *in memoriam* of Vera Komissarzhevskaya was “Alkonost”⁶⁶, the mythical bird-woman represented in Vasnetsov’s painting. After many years a Soviet scholar wrote of her: «Komissarzhevskaya’s acting itself was an invitation to ‘tempest’, to active protest, to action. In those years when the revolutionary movement was developing, Komissarzhevskaya had become the ‘stormy petrel’ of the Russian stage»⁶⁷.

The winged woman symbolized all the power of the shaman ritual of the “trip”. Only the bird-woman was capable of freeing herself from matter and rising to the skies, affirming the absolute aspiration to the sacred of the human being in its totality. She was capable of “journeying” in a *trance* to the world of spirits, going beyond the human to perform her “service” for the entire community. This social purpose distinguishes the idea of female shaman from that of the “priest of art” elaborated by the symbolists, which referred to an exclusive, intimate and personal relation with the divine: a sort of ecstasy, similar to that described by Christian saints and martyrs.

In Christianity, ecstasy was conceived as the cancellation of the self and identification with God, symbolically expressed through the concept of “Light”. In the late eighteenth century and nineteenth century, Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte and Friedrich Schelling rediscovered ecstasy⁶⁸. For Schelling, ecstasy was the infinite activity with which God had created the world, an experience humans could relive through *artistic ecstasy*, which was the tangible manifestation of the Absolute, in which the conscious and unconscious aspects of the mind are joined in an harmonic synthesis leading to a cosmic communion with Nature⁶⁹. Schelling believed in complete circularity between Nature, the visible spirit, and Spirit, the invisible one. The concept of Nature thus represented the organic identity of spirit and matter. This vision was shared by Guro, Kandinsky and Komissarzhevskaya, but the original source was the cultural mix of Slavophilia, Pan-Slavism, the rediscovery of the myths of the ancient Slav and Scythian populations described above. In her letters, the only testimony of her ideas that has survived, Komissarzhevskaya repeatedly states that the words she uttered were the expression of the divine.

Not all is provisional and exterior, here now, in this moment, *eternity* speaks to You through me. Yes, yes, eternity, because rarely is my soul so concentrated, like now, and is so acute as to see everything, it can do this only in *those* instants, and I feel that I have to still go on living and *do something great*, and this awareness does not come from something superficial, something human, no, this is the voice

of the Almighty, and he who does not respond to my appeal in this moment commits a sin⁷⁰.

In 1902, Komissarzhevskaya wrote to the actor Khodotov: «The soul must reflect the eternal and the eternal means only one thing: the soul. This means that only one thing is important: the life of the soul in all its manifestations»⁷¹. From her debut in Vilnius, in 1894, Komissarzhevskaya surprised the public and the critics with silent scenes that “electrified” the spectators and left them speechless, with an action expressed through a gaze that had the intensity of electric current, arousing in viewers an «immense artistic pleasure»⁷². She was capable of arousing strong emotions that shook people, involving them in something that went beyond theater. In 1904, the critic V. Bozhovsky wrote that one could not speak of acting, because it was impossible to establish the boundary between the life of the artist and the life on the stage⁷³. At the end of each performance, the public would implore her to go on acting, they would cry, they would write thank you notes: they adored her. The photos taken at her funeral on February 19, 1910, in St. Petersburg, document the incredible crowd watching her hearse go by:

No Russian writer, artist, or politician ever had such a funeral. Her frail body was taken from Tashkent to St. Petersburg, from Asia to Europe, and at every station, at every village, the entire population would come to see it. The Russian people in tears bid her farewell⁷⁴.

What did Vera Komissarzhevskaya give to so many people? Why this veneration? They had nicknamed her Joan of Arc, because they acknowledged her as a leader, inspired and guided by God. In 1901 Nina Pavlovna Annenkova-Bernard wrote for her the play *Doch naroda* (The Daughter of the People), which the actress never staged. In 1902, however, she had considered staging it at the Aleksandrinsky Theater, and had offered Khodotov the following reasons:

Remember my feverish ardor when I spoke of Joan of Arc? Here everything must be decided. Even if this work were a hundred times weaker, it would be even more my testing ground, because in it I will be able to express or not be able to express my words,

not my words, but the open confession of my belief. If I am not capable of creating in this play, it means I am not an artist, it means that I cannot give myself to that in which *only* the Eternal speaks⁷⁵.

Thus, for her, being an artist meant giving herself, «[...] to that in which *only* the Eternal speaks»⁷⁶. Moving from this consideration, one must try to understand what type of “acting” communication Vera Komissarzhevskaya had adopted in order to transform the art of the stage into a sacred ritual. At the time, the witnesses were impressed with her singing accompanied by her guitar, by her magnetic eyes, the dance movements in which the actress’s body seemed to vibrate with a strong inner energy, the rhythm of the voice based on her breathing, her words as an expression of the divine or her appearance on stage in which «the scene seemed to light up in splendor»⁷⁷. All these aspects recall the experience of the shaman ritual, and the intense participation of the spectators, completely captivated by the Komissarzhevskaya’s presence on stage, also brings to mind the Shaman ritual in which the participation of the people is a fundamental aspect. One should also consider the social and political commitment of the actress in that convulsive moment in history. Vera Komissarzhevskaya did not interpret a character, nor did she identify with someone else, nor did she play herself: she transformed herself into what was different from her and what she brought to the stage was pure spirit. Through a gradual refining, from the Earth to the sky, Vera Komissarzhevskaya eventually brought on stage the pure essence, the eternally alive spirit of the character. Driven by an inner necessity, she gradually entered, through “hypostases of light”, into another dimension. Creating a theater of interiority was her dream. And Vera Komissarzhevskaya was able to achieve it almost unconsciously, because on the stage she experienced a sort of *trance*, of which she was only partially aware. She overcame reticence and fear in her effort to communicate to others the “Truth”, which drove her to speak, achieving this hypnotic state also off the stage.

Once I told You that when I had a run in with Samoilov in Vilnius⁷⁸, I gathered round some of the

people of the company and told them what I thought of the whole business. I talked for at least twenty minutes, without getting tongue-tied even once, with clarity, with passion, almost elegantly. And You know that I am not really capable of it and, when I returned home, I was completely exhausted, almost *as if I had been in a state of hypnosis* [emphasis mine]. Words often help people act deviously, find an expedient, do something despicable, but, *when the soul wishes to get rid of all this even for only a second and rise, the words too*⁷⁹, like everything in those moments, raises it and it cannot help, at least in that instant, speaking in a different way, with a new, extraordinary language, unusual for everyone and for the soul itself [emphasis added]⁸⁰.

The character was created mysteriously under the influence of the inner necessity. It was the supreme synthesis between the spiritual and emotional spheres of Komissarzhevskaya and the sphere of the universal form, of the *obraz* or image of the character, which came to life on the stage. Using the sparse means of an ancient ritual, the Shaman-actress led the spectator through the rarefaction of her being to the miracle of artistic creation. And the internal energy, which she irradiated on the stage, created an anomalous tension within the spectators. The writer Aleksey Remizov wrote: «I once dreamed of the Komissarzhevskaya as a Sphinx – in that fear lay the entire enigma»⁸¹. But Remizov was not the only one to be impressed by the actress, to the point of imagining her as the terrifying and enigmatic mythological monster.



Fig. 13 Lev Bakst, *Elyseum*. Water color on cloth. 1906. State Tretyakov Gallery, Moscow.



Fig. 14 *Statuette of the Great Mother*. Around 6000 B.C. Çatal Hüyük. Museum of Anatolian Civilizations, Ankara.

In 1906, the painter Lev Bakst painted the curtain of the new theater of Komissarzhevskaya's Dramatic Theater, of which we have only a sketch entitled *Elyseum*.

The painting represents the Elysian Fields, where lived the souls of the deceased favored by the gods. A Sphinx is present, partially hidden by the leaves of an extremely tall cypress. The presence of the winged beast with the muzzle of a goat, suspended in flight over the Elysian fields, is strange and certainly not a casual element. For the art historian Irina Pruzhan, the Sphinx is a symbol of Fate⁸². While this interpretation is in line with the ideas of St. Petersburg symbolists, I do not find it convincing. In Komissarzhevskaya's theater «[...] all cleaned up like a cruise ship and bare like a Lutheran church»⁸³, the curtain specifically functioned as a “manifesto”, that is, it immediately communicated to the spectator the purpose: the theater of interiority spread its boundaries from the contingent to the spiritual.

What then was the meaning of the Sphinx? And for what reason was she depicted in flight or, better, suspended between the visible world and the spiritual one?

Before appearing in ancient Greece, this mythological beast had an apotropaic function as well as serving as a magical protection of the tombs.

But the Sphinx was also one of the symbols of Astarte, the ancient Semitic goddess, known in all the Near East and in the Eastern Mediterranean, from the early Bronze Age to the classic age, and venerated as the Mother Goddess by all Indo-European people⁸⁴.

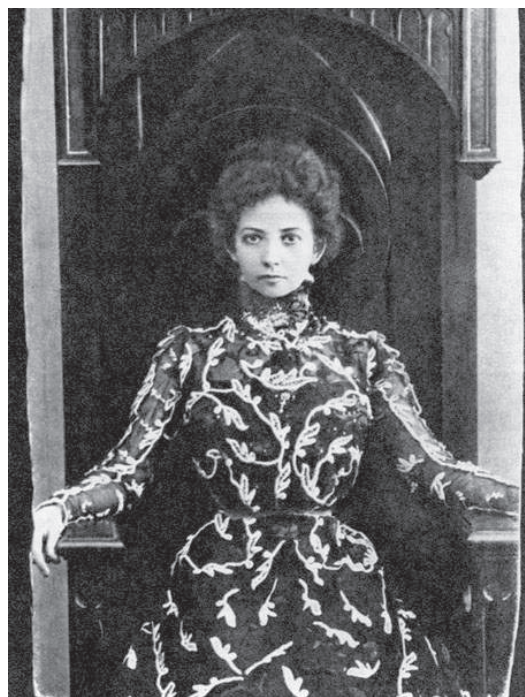


Fig. 15 *Photo portrait*. Vera Komissarzhevskaya. 1900 ca. “A.A. Bakhrushin” State Theatre Museum, Moscow.

The Sphinx painted by Bakst was therefore a symbol of the Great Mother.

Suspended in flight over the Elysian Fields, the Sphinx was the being capable of connecting the two worlds⁸⁵, the invisible and the invisible ones, and Vera Komissarzhevskaya was identified by Bakst with this aspect of the Sphinx, the one that Remizov had dreamt about. This interpretation is supported by another significant element present in the painting: the cypress in front of the monster. This tree was considered by pre-Hellene populations as the “Tree of Life” and was sacred to Astarte⁸⁶. The cosmological value of the tree, through which the Shaman is capable of escaping this world and rise or fall through multiple levels of being, was shared by all ancient civilizations⁸⁷.

The Sphinx suspended among the leaves of the cypress represents therefore the flight of the Shaman that Vera Komissarzhevskaya was capable of performing, developing her imagination within her own inner reality. The hypostases of light were the degrees of knowledge, which lead her to step over the threshold between the visible and the invisible thanks to a state of *trance*, which impressed forever in the spectators the memory of her eyes.

Andrei Bely said that she was «all eyes: two blue-green-grey, enormous eyes whose dark eye-sockets electrified me»⁸⁸, while Blok described them as being of «a bottomless blue»⁸⁹. Yet, they were proportioned and her iris was dark brown. The two poets, like Remizov, described the emotion they had felt watching her act and Blok, who had perceived the special state of *trance* in which she acted, was able to rationalize it and express it poetically:

Vera Fedorovna Komissarzhevskaya could see much further than the common eye can see; it could not have been any other way for in her eyes there was a sliver of a magic mirror, like the boy Kaj in Andersen's fairy tale. For this reason did those large blue eyes, looking at us from the stage, surprise and fascinate us so much: their gaze alluded to something immensely greater than her own person⁹⁰.

The evocative power of the spiritual form of acting of Vera Komissarzhevskaya, the cosmic animism of Elena Guro and the lyrical Abstractionism of Wassily Kandinsky were all born of the same Humid Mother Earth. None of them ever founded a school, nor could they

have given that what they looked for was dictated by an inner necessity. But they were bearers of the Light, capable of navigating the “encircling darkness”, and to show to those that came after them the flame glittering in the distance.

Notes

1 Vera Soloveva was the wife of the doctor who treated Komissarzhevskaya in Lipeck, after she attempted suicide. In 1883, Komissarzhevskaya had married count Vladimir Muravev, an amateur painter, who had an affair with her sister Nadezhda. Having discovered the affair, Vera decided to kill herself. She was saved by her parents who took her to the thermal baths of Lipeck, where she stayed from 1885 to 1887. It was here that she decided to dedicate her life to the theater.

2 V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, A. Al'tšuller, *Iskusstvo* (edited by), Leningrad-Moskva 1964, pp. 31-32. All translations except when otherwise noted by Donatella Gavrilovich -Gabriele Poole.

3 W. Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, H. Rebay (edited by), Solomon R. Guggenheim Foundation, Gallery Press, New York, 1946, p. 10.

4 N. Chodotov, *Blizkoe-dalekoe*, Academia, Leningrad 1932, p. 184.

5 W. Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, cit., 43.

6 Ivi, p. 36.

7 N. Chodotov, *Blizkoe-dalekoe*, cit., p. 180.

8 Ivi, p. 103.

9 P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja (1864-1910)*, *Iskusstvo*, Moscow 1950, p. 38.

10 D. Gavrilovich, *Kuindži, Vasnecov, Kandinskij e le nuvole*, in «*Te-rzoOcchio*», n. 4 (77), 1995, pp. 24-27.



Fig. 16 *Photo portrait. Detail.* Vera Komissarzhevskaya was fond of saying: “I shall never die”.

11 Michail Vrubel (1855-1910) was one of the most famous artists of the Russian Art Nouveau. His studies on form and color paved the way to non-figurative art. He was part of the Mamontov Circle, working both as stage designer for Mamontov's Private Opera (1885-1904) and as a painter and ceramist.

12 Guro developed this view together with her husband, the painter Michael Matyushin, in a work on the fourth dimension written around 1912. Cfr. A. Povelichina, *Michail Matjuschin – Die Welt als organisches Ganzes*, in *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Exhibition Catalog, Karlsruhe 27 April – 9 Juni 1991, Oktogon, Stuttgart 1991, p. 30.

13 Kandinsky, *Reminiscences (1913)*, in *Modern Artists on Art: Second Enlarged Edition*, Robert L. Herbert (edited by), Dover Publications, Inc. Mineola, New York, 2000, p. 22.

14 Cfr. P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja (1864-1910)*, cit., pp. 38-39.

15 E. Guro, *Bednyi Rycar'*, in *Nebesnye verbljužata*, Izdastelstvo Rostovskogo universiteta, Rostov-na-Don 2014, pp. 147-214.

16 The writer is referring to the protagonists of the novel Elza and Wilhelm, the dead son who returns to earth as a spirit to help her know the soul of all things.

17 E. Guro, *Bednyi Rycar'*, cit., p. 153.

18 Kandinsky, *Reminiscences (1913)*, cit., p. 21.

19 V. Ivanov, *Marginalia*, in «Trudy i dni», nn. 4-5, 1912, p. 45. The passages are taken from Ivanov's review of Guro's book *Osennij son* (Autumn dream, 1912).

20 Savva Ivanovich Mamontov (Yalotorovsk 1841- Moscow 1918) was the inventor and promoter in Russia of modern theater directing and the "aesthetics teacher" of his wife's nephew Konstantin Stanislavsky. He came from a rich family of Siberian merchants, who moved to Moscow in 1848. A shareholder in the public railways, he is known as a patron of the arts and an amateur playwright, singer and sculptor. In 1873, he founded the famous artistic circle based in Moscow and in Mamontov's estate in Abramtsevo, which included the greatest painters, musicians and actors of the time. In 1878, the circle began to stage domestic plays, which were important as experiments in combining various arts, and whose results were developed by the *Chastnaja Russkaya Opera* (Private Opera Mamontov, 1885-1904).

21 A. Gusarova, *Vrubel'*, Fabbri Editori, Milano 1966, p. 6.

22 From the age of thirteen, Kandinsky spent all his summers in the company of his father, Wassily Silvestrovich Kandinsky, between Moscow and Achtyrka. Here the rich merchants Abrykosov, with whom the Kandinsky were related, who had an estate a few miles from Abramtsevo.

23 J. Hahl-Koch, *Kandinsky*, Fabbri Editori, Milano 1993, p. 20.

24 Cfr. D. Gavrilovich, *Astrazione, romanticismo del colore. Kandinskij e il suo rapporto con l'arte e il teatro soprattutto nell'area della cultura realista e simbolista russa*, in *Verso la sintesi delle Arti*, J. Nigro Covre (edited by), Bagatto Editore, Roma 1993, pp. 46-76; D. Gavrilovich, *I maestri russi del giovane Vasilij Kandinskij: un percorso di ricerca*, in *Contemporanea. Scritti di Storia dell'Arte per Jolanda Nigro Covre*, I. Schiaffini, C. Zambianchi (edited by), Campisano Editore, Roma 2013, pp. 99-104.

25 Cfr. D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moskva 1970.

26 Vera Komissarževskaja followed with interest the performances of the Private Opera, where Nikolai Arbatov, the future director of her Dramatic Theater, began working. Komissarževskaja was introduced to Mamontov by Viktor Shkafer. Cfr. V. Škafer, *Sorok let na scene russkoj opery. Vospominanija*, Iskusstvo, Leningrad 1936.

27 The example was followed by Leopold Sulerzhicky in 1913 in Crimea, where, with the help of Stanislavsky, he realized his dream of

building an hotel for spectators next to where the plays were staged, so that they could get to know the actors of the First Studio. Consider the importance of the above for the directors of the twentieth century, including Jerzy Grotowski, in whose work one sees the echo of the experiments of the Mamontov circle.

28 V. Meyerchol'd, *K proektu novoj dramatičeskoj truppy pri Moskovskom Chudožestvennom teatre (1905)*, in Id. *Stat'i. Pis'ma. Besedy*, vol. I, Iskusstvo, Moskva 1968, p. 90. Italian translation in D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 205-206.

29 D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso". La vita e l'opera dell'attrice russa dal 1899 al 1906*, UniversItalia, Roma 2015, pp. 286-290.

30 W. Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, cit., pp. 91, 93.

31 N. Chodotov, *Dalekaja, no blizkaja*, in V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., pp. 226-227.

32 Chekhov was very interested in Kandinsky's essays and particularly in his concept of inner necessity and imagination. Cfr. D. Gavrilovich, *Affinità elettive: Michail Čechov and Vasilij Kandinskij. Il concetto d'immaginazione e di necessità interiore nella cultura figurativa e teatrale russa dei primi del Novecento*, in *Sentieri Interrotti/Holzwege*, vol. 2, D. Gavrilovich, G.E. Imposti (edited by), Universitalia, Roma 2012, pp. 97-118.

33 In 1915 Goleizovskij joined Mayakovskij's futurist group, where he met Elena Guro, as he tells us in his memoirs. On the affinities between Kandinsky and Goleizovskij: Cfr. R. Jacobson, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, in «Les Temps Modernes», vol. I, n. 188, 1962, p. 863.

34 On the day he was admitted to a sanatorium in 1918 in a page of his diary Vakhtangov, who was seriously ill, described his meeting with Komissarževskaja in 1909 in Moscow. He had had himself hired as walk-on in order to be able to see her act up close.

35 Khodotov explained that the actress was for him the light of the soul and of the intellect. Cfr. Ju. Rybakova, «Eti ognennye pis'ma...». *Pis'ma V.F. Komissarževskaja k N.N. Chodotovu. Sostavlene, kommentarii, vstupil'naja stat'ja*, Sankt-Peterburgskij muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva, Sankt Peterburg, 2014, p. 20.

36 E. Vachtangov, *Il sistema e l'eccezione. Taccuini, lettere, diari*, F. Malcovati (edited by), F. Gori, M. Guerrini (translated by), La Casa USHER, Firenze 1984, p. 92.}

37 Cfr. D. Gavrilovich, *Dall'evocazione visiva del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia*, in *Le immagini vive*, C. Occhipinti (edited by), in «Horti Hesperidum», vol. I, 2016, pp.187-208.

38 Cfr. E. Faccioli, *L'Obraz e le sue declinazioni nel teatro russo-sovietico. Prime riflessioni*, in *Sentieri Interrotti/Holzwege*, cit., pp. 87-97.

39 Cfr. G.E. Imposti, *Il tema dell'angelo caduto e della "peri" nella letteratura russa da Zhukovsky a Esenin*, in «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2011,

pp. 203-224. As the author explains, in early nineteenth-century Russian literature, Wassily Zhukovsky, after his reading of Milton's *Paradise Lost* and Klopstock's *Messiah*, became fascinated by the figure of the fallen angel, present in both poems, and invented the Russian archetype of the mythical demon, which was taken up also by other authors.

40 D. Kogan, *Vrubel'*, Iskusstvo, Moskva 1980, pp. 148-158.

41 Cfr. J.J. Bachofen, *Il Matriarcato. Ricerca sulla ginocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Einaudi, Torino 1988 (ed. orig. *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart 1861); G. Steiner, *Antigones*, Yale University Press, New Haven, 1996.

42 «I was not born to hate, but to love». The line is from Sophocles, *Antigone*, E. Anania (edited by), Le Monnier, Firenze 1973, v. 523, p. 57.

43 I am using the term *persona* in the original Latin sense of "speaking through", which referred to the mask used by Latin actors to represent the character. I am also using Carl Gustav Jung's notion of *persona* as public personality, as opposed to the private one.

44 Cfr. A. Liberati, *Sirene. Immagini di un archetipo fra il XIX and il XX secolo*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 57, 1995, pp. 23-37.

45 In February 1891, she played alongside Stanislavsky the role of Betsy in Lev Tolstoy's *Plody prosvěščenija* (The Fruits of Enlightenment). The critics expressed their surprise at her singing some parts of the dialogue. Cfr. «Artist», February 1891, p. 147.

46 V. F. Komissarzhevskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 17. In Russian the word *chajka* (seagull) is feminine. Komissarzhevskaja is referring to the play, the character and the bird with which she identifies.

47 Cfr. M. Gimbutas, *The language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, Thames & Hudson, New York 2001 (tr. it. *Il Linguaggio della Dea*, Venexia, Roma 2008). The Great Mother was for primitive men the Goddess, a personification of nature, fertility, maternity, creation, death, representing the generosity of the Earth. Some populations who identified her with the Earth called her Mother Earth; for ancient Slavs she was "Mat'-Syrja-Zemlja", or Humid Mother Earth. Cfr. M. Gimbutas, *The language of the Goddess*, Thames & Hudson, New York 2001.

48 C. Pieralli, *La tradizione epica orale delle byliny russe: Mat'syrja zemlja e il culto della terra*, in «eSamizdat» 2005 (III) 2-3, pp. 297-308.

49 N. Gončarova, *Prefazione*, personal exhibition catalogue, Moscow 1913. Italian translation M. Böhmig, *Le avanguardie artistiche in Russia*, Laterza, Bari 1979, pp. 116-117.

50 Wassily Radlov (1837-1918) was one of the founding father of Russian Eastern studies, an archeologist, ethnographer, and a pioneer in historical studies of Turkish languages. In 1894, he was nominated director of the Anthropological and Ethnographic Museum of

St. Petersburg.

51 Ju. Kirjušin, N. Stepanova, A. Tiškin, *Skifskaja epoha gornogo Altaja*, Izdatel'stvo Altajskogo universiteta, Barnaul 2003, p. 9.

52 Cfr. V. Radlov, *Mifologija i mirosozercanie žitelej Altaja*, in «Vostočnoe Obozrenie», n. 7, 1882 and n. 8, 1883; *Aus Sibirien*, Lipsia, 1884; *Das Schamanentum und seine Kultus*, Lipsia, 1885; *Sibirskie drevnosti*, in «Materialach po Archeologii Rossii, Izdavaemich Imperatorskoj Komissiej», Sankt Peterburg 1884, 1888, 1894, 1895, 1896; *Altas der Altertumer der Mongolei*, Sankt Peterburg 1892.

53 The Scythians were a semi-nomad population of Siberian origin, which settled in the region between the Don and the Danube, in the tenth century B.C. Later, during the sixth century B.C., they extended their dominion to the Balkans and then to northern Italy.

54 N. Kondakov, I. Tolstoy, *Russkie drevnosti v pamjatnikach iskusstva*, vol.1-6, Tipografija Ministerstva putej soobščeniija (A. Benke), Sankt Peterburg 1889-1899.

55 T. Talbot Rice, *Gli Sciti, Il Saggiatore*, Milano 1958, p. 176.

56 AA.VV., *Istoria russkogo iskusstva*, vol. 2, edited by M. Nekljudova, *Izobrazitel'noe Iskusstvo* (edited by), Moskva 1980, p. 118.

57 Vrubel is talking of his stay at Savva Mamontov's estate in Abramsevo, where from spring to autumn the artists of the Mamontov circle lived.

58 D. Kogan, *Vrubel'*, cit., p. 117.

59 For the Russian Orthodox Church Alkonost personifies God's will. She lives in paradise but goes into our world to deliver a message. Her voice is so sweet that anybody hearing it can forget everything. Cfr. I. Marchesini, *Per un recupero della "изящная словесность" osservazioni sul linguaggio proetico di Saša Sokolov*, in «Slavica Tergestina», vol. 14, OpenstarTs, rivista online Università di Trieste, marzo 2012, p. 64.

60 E. Bazzarelli, *Introduzione*, in A. Afanas'ev, *Fiabe russe*, Fabbri Editori, Padova 2002, p. 28.

61 T. Talbot Rice, *Gli Sciti*, cit., p. 80.

62 Marija Gimbutas (1921-1994) was a world specialist of the Indo-European Bronze Age and of the prehistory of Bati and Slavs. Gimbutas dedicated herself to an exhaustive study of the iconography and symbolism of the Neolithic period to uncover its social and mythological significance. She reinterpreted European prehistory in the light of her knowledge of linguistics, ethnology and history of religion, elaborating a "matrifocal" theory, in contrast with traditional ideas on early European civilization.

63 Cfr. M. Gimbutas, *The language of the Goddess*, cit.

64 V. Noble, *Il risveglio della dea*, TEA, Milano 2005, pp. 47-48.

65 Ju. Rybakova, *Vera Fedorovna Komissarzhevskaja*, in V. F. Komissarzhevskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, p. 16.

66 Cfr. *Alkonost: Sbornik pamjati V. F. Komissarzhevskoj*, Izdatel'stvo Peredvižnoj teatr P. P. Gajdeburova i N. F. Skarskoj, Sankt Petersburg, 1911.

67 P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarzhevskaja (1864-1910)*, cit., p. 57.

68 A. Dal Pozzolo, *La fede tra estetica, etica ed estatica*, G. B. Press, Roma 2011, p. 64.

69 Cfr. L. Pareyson, *Lo stupore della ragione in Schelling*, in AA.VV., *Romanticismo, esistenzialismo, ontologia della libertà*, Mursia, Milano 1979.

70 The letter was written in 1900 and addressed to the director of the Aleksandrinsky Theater Evtichy Karpov. V. F. Komissarzhevskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., letter n. 86, p. 82.

71 Ivi, letter n. 141, pp. 115-116.

72 M., *Teatr i iskusstvo*, in «Vilensky vestnik», n. 226, 21 October,

1894, p. 3.

73 Ju. Rybakova, «Eti ognennye pis'ma...». *Pis'ma V.F. Komissarževskaja k N.N. Chodotovu. Sostavlene, komentarii, vstupil'naja stat'ja*, cit., p. 213.

74 I. Nemirovsky, *La vita di Čechov*, Lit Editori, Roma 2012, p. 162.

75 V. F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., pp. 115-116. Letter to actor Nikolai Khodotov in April 1902.

76 Ivi, p. 116.

77 I. Potapenko, *Neskol'ko let s A.P. Čechovym. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Khudozhestvennaya literatura, Moskva 1952, p. 253.

78 The director was Pavel Samoilov (1866-1931), with whom the actress worked in Vilnius in the 1895/96 season.

79 Kandinsky wrote: «The word [...] constitutes an inner sound».

Skillful application (in its poetical meaning)

of the word itself, which, as an artistic necessity. Is repeated twice or three times. If not more frequently, not only intensifies the reiterated sound, but also brings to light unsuspected spiritual properties dwelling in the word itself»; in W. Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, cit., p. 28.

80 The letter, dated July 1900 and addressed to director Evtichy Karpov, was published in V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., letter n. 90, p. 86

81 A. Remizov, *Bespridannica*, in *Pljašuščij demon*, Paris 1949, p. 41. Italian translation A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1974, p. 136.

82 I. Pružan, *Lev Samojlovič Bakst*, Iskusstvo, Leningrad 1974, p. 105.

83 O. Mandelštam, *Il rumore del tempo- Feodosia-Il francobollo egiziano*, Einaudi, Torino 1980, p. 78.

84 Cfr. M. Stone, *When God Was A Woman*, Harvest/Harcourt Brace, San Diego, New York, London 1976.

85 Sphinx, Σφίγξ, comes from the Greek, Σφίγξ, from the verb σφίγγω, meaning "to tie, hold or embrace".

86 A. Perugi, *I Cipressi del Colle*, in *La notte del santuario. Dall'antico Santuario di Santa Croce ai cipressi della Madonna del Colle di Lenola*, a cura di M. Izzi, Il Valico Edizioni, Firenze 2002, p. 88.

87 G. Fogliani, *Alle radici dell'albero cosmico. L'albero come asse del mondo nella mitologia europea*, in «InStoria», XCIV, n. 63, March 2013. http://www.instoria.it/home/albero_cosmico.htm.

88 A. Belyj, *Meždu dvuch revoljucij*, Iskusstvo, Leningrad 1934, pp. 386-387.

89 A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., p. 103.

90 A. Blok, *Pamjati V.F. Komissarževskaja* (1910), Italian translation A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., p. 139.

Vera Komissarževskaja e la vocazione teatrale del regista Georges Pitoëff

Maria Pia Pagani

«Bisogna *amare* la propria sorte.
Meglio amare che *subire* la propria sorte».
Eleonora Duse

Il regista Georges Pitoëff (Georgij Ivanovič Pitoev, Tiflis 1884 – Ginevra 1939)¹ deve tutto a Vera Komissarževskaja: la consapevolezza della vocazione teatrale, le prime esperienze in scena, le scelte più significative del repertorio, la gestione dell'impresariato artistico.

Figlio dell'agiato uomo d'affari Ivan Pitoev e di Nadežda Gerasimovna, riceve dalla famiglia un forte stimolo all'arte, soprattutto nel momento in cui il padre diventa direttore del teatro di Tiflis². Nel 1902 si trasferisce a Mosca, dove studia ingegneria e frequenta con assiduità il Teatro d'Arte serbando un indelebile ricordo di molti spettacoli. Per molto tempo, però, il teatro resta una passione forte ma "di sfondo" nella sua vita: Georges è un giovane dalla spiccata intelligenza, che fatica a trovare la sua dimensione professionale ed esistenziale più completa. Tra il 1905 e il 1908 si trasferisce con i genitori a Parigi e passa allo studio del diritto, nella prospettiva di diventare avvocato³. Nel contempo, organizza letture poetiche e rappresentazioni teatrali per il cenacolo russo fondato dal padre a Montparnasse. Il suo cammino abbandona l'incertezza e cambia radicalmente grazie all'incontro con Vera Komissarževskaja che, di passaggio nella capitale francese al rientro dalla sua *tournee* in America⁴, lo sprona a seguire la sua vocazione teatrale.

Come noto, la Komissarževskaja era arrivata al teatro dopo un percorso di vita intenso e non privo di delusioni, e capiva bene i tentennamenti di Pitoëff nel trovare la sua strada⁵. «Quando penso alla mia vocazione, non ho più paura della vita»⁶, dice Nina Zarečnaja in uno dei passaggi più emblematici de *Il gabbiano* (atto 4). Questo è il messaggio che anche la Komissarževskaja trasmette a Pitoëff, e viene subito recepito poiché il giovane è suo ammiratore e la stima molto. Al punto da arrivare a sentire il lavoro in

teatro al pari di una vocazione, e conferendo alla sua ricerca espressiva accenti di profonda spiritualità⁷.



Fig. 1 Ritratto fotografico di Georges e Ludmilla Pitoëff. In L. Ferrero, *Note sui due Pitoëff*, «Comœdia», VIII, n. 12, dicembre 1926.

Grazie a questo consiglio di portata esistenziale, egli arriva a sviluppare una carriera trentennale – dal 1909 alla morte prematura avvenuta nel 1939 – che lo fa diventare uno dei più apprezzati registi attivi in Occidente negli Anni Venti e Trenta⁸ (nonché colui che ha determinato la fortuna di Pirandello in Francia)⁹. Anzi, si può dire che Georges Pitoëff sia il regista che ha meglio sviluppato in Occidente l'eredità artistica di Vera Komissarževskaja.

Breve ma intensa, l'esperienza accanto alla Komissarževskaja ha accompagnato Pitoëff per tutta la vita, aiutandolo a definire la sua estetica teatrale di sogno e poesia. Di questo episodio, che sottolinea la grandezza professionale e umana dell'artista russa, si trova fondamentalmente traccia nei ricordi del regista uniti a quelli della moglie – l'attrice Ludmilla Pitoëff (Ljudmila Jakovlevna Smanova, Tiflis 1895 – Rueil-Malmaison 1951)¹⁰.

Vedendola più volte recitare in Italia, Silvio d'Amico resta colpito dal suo «ossuto visetto mongolico»¹¹, arrivando ad affermare che «da nessun'altra attrice al mondo, dopo la Duse, io ho subito il fascino come di Ludmilla Pitoëff»¹². Il suo lavoro in scena è un evento di splendore paragonabile a quello dusiano¹³ e, anche per lei, «non ci si può contentare di parlare di stile, o di metodo, o d'intelligenza; bisogna rifarsi alle parole grosse, e parlare di genio, e di miracolo»¹⁴.

Anche Ludmilla aveva ben chiaro l'anelito spirituale alla base della vocazione teatrale del marito:



Fig. 2 Ritratto fotografico di Ludmilla Pitoëff. «L'Illustrazione Italiana», 21 febbraio 1926.

Georges Pitoëff è nato a Tbilisi, nel Caucaso: tutti e due veniamo da una zona in cui i confini della Georgia, dell'Armenia e della Persia sono vicini, ai confini dell'Asia. A sei anni già allestiva favole, racconti di fate, storie più o meno inventate da lui, in un piccolo teatro che i suoi genitori avevano fatto costruire a casa loro, proprio per lui. Fino all'età di ventisei anni Georges Pitoëff ha compiuto approfonditi studi di matematica, architettura, ingegneria e, a Parigi, di diritto. Poi, si è consacrato al teatro¹⁵.

Va notato che Ludmilla ha una certa somiglianza con Vera – sia dal punto di vista fisi-

co (corporatura minuta, voce magnetica e grandi occhi espressivi), che nel carisma di attrice. Per il regista Pitoëff, Ludmilla diventa la “sua” Komissarževskaja: insieme hanno stretto un solido patto artistico, oltre che affettivo, che ha lasciato una traccia sensibile nella storia del teatro¹⁶.

Oltre a essere il suo *talent-scout* e la sua musa segreta, Vera Komissarževskaja ha offerto al giovane Georges la possibilità di vedere da vicino l'attività del Teatro Drammatico per cominciare a “farsi le ossa”. Tornato appositamente in Russia per “entrare nell'arte”, viene messo a conoscenza dei motivi che hanno indotto il “cambio della guardia” tra Vsevolod Mejerchol'd e Nikolaj Evreinov¹⁷, imposto dalla Komissarževskaja per cercare di risollevarle le sorti della sua impresa teatrale.

Entrambi i maestri lasciano un segno indelebile nella carriera di Pitoëff, soprattutto nel momento in cui egli decide di emigrare in Occidente. Il fallimento del Teatro Drammatico nel 1909 e la morte prematura della Komissarževskaja nel 1910, costringono Pitoëff a cominciare a camminare sulle sue gambe: partecipa all'attività teatrale dei *Peredvižniki* (Ambulanti) e nel 1912 fonda a San Pietroburgo la compagnia del *Naš Teatr* (Nostro Teatro), che dirige dal febbraio al novembre 1913.

Nella primavera 1914, dopo la morte della madre, Pitoëff sceglie di tornare con il padre a Parigi: qui incontra Ludmilla e la sposa il 14 luglio 1915 nella chiesa ortodossa di Rue Daru¹⁸. Dopo il matrimonio, si trasferisce con la moglie a Ginevra e recita con altri connazionali in serate di beneficenza: questa esperienza lo induce a fondare una compagnia con attori sia professionisti che dilettanti, realizzando allestimenti in russo e in francese¹⁹. La sua vita familiare con Ludmilla, caratterizzata dalla condivisione totale dei progetti teatrali, si svolge tra Ginevra, Parigi e i paesi dell'Europa Occidentale in cui vanno in *tournee*²⁰.

Pitoëff fa davvero tesoro dell'esperienza al Teatro Drammatico: analizzando la sua teatrografia, si nota chiaramente che il suo repertorio – specie nei primi anni di attività in Occidente – attinge a piene mani a ciò che aveva in cartellone l'impresa di Vera Komissarževskaja.

Il legame con il magistero di Mejerchol'd affiora con *La baracca dei saltimbanchi* di Blok²¹ – opera sia applaudita che fischiata, come noto, al Teatro Drammatico nell'allestimento del 31 dicembre 1906²² – che Pitoëff allestisce a Ginevra, in russo, riservandosi il ruolo di Pierrot. Ovviamente a Ludmilla va il ruolo di Colombina, con il quale debutta il 26 dicembre 1915. In seguito Pitoëff traduce il testo blokiano in francese, dapprima intitolandolo *Les Tréteaux* e poi *La Petite Baraque*²³; al suo allestimento parigino del 22 novembre 1923 partecipa Antonin Artaud.

Di Evreinov, Pitoëff studia soprattutto il lavoro per l'alle-

stimento della *Salomè* di Oscar Wilde, uno spettacolo del 1908²⁴ che ha fatto scandalo per la sua carica eversiva legata soprattutto al nudo in scena²⁵ (oggi lo si può ragionevolmente considerare un illustre antefatto per Carmelo Bene). Dal canto suo, Pitoëff decide di portare in scena *Salomè* a partire dal 1921, a Ginevra, interpretando Erode Antipa. E ritrova Evreinov a Parigi, che lo menziona nelle sue memorie sull'attività artistica della comunità russa parigina²⁶. Dal 1922 Pitoëff si trasferisce con la compagnia a Parigi. È menzionato da Sibilla Aleramo in una lettera a Eleonora Duse del 31 dicembre 1922, scritta dall'Hotel du Quai Voltaire, nella speranza di organizzare un incontro: «E qui, avete trattative? Non posso servirvi in nulla? Una di queste sere pranzerò con Pitoëff e sua moglie, dal caro poeta Charles Vildrac»²⁷.

Il 6 luglio 1926 – insieme a Gaston Baty, Charles Dullin e Louis Jouvet – firma l'accordo che segna la nascita del gruppo del “Cartel”²⁸, intenzionato a proseguire l'operazione di rinnovamento della scena coeva avviato da Jacques Copeau al Vieux-Colombier. Ma, anche in questo caso, resta fortissima – anzi, indelebile – l'impronta del suo apprendistato con la Komissarževskaja:

Quando nel 1919 Pitoëff venne improvvisamente chiamato da Ginevra a Parigi per allestire in dieci giorni, al Théâtre des Arts, *Les ratés* di Lenormand – il cui successo poi lo portò a stabilirsi in Francia – l'essenziale del suo repertorio era già stabilito per il resto della sua esistenza. In questo egli si contraddistingue da tutti gli altri direttori, compresi quelli del “Cartel”. Pitoëff sapeva già quali erano le opere e gli autori che avrebbe voluto rappresentare. Ancor meglio, spesso li aveva già rappresentati una prima volta in russo. In un certo senso, lo spaesamento, il cambiamento di lingua che la Guerra e poi la Rivoluzione Sovietica gli hanno imposto, gli hanno fatto buon gioco²⁹.

Al Teatro Drammatico il giovane Georges ha seguito da vicino anche l'attività del fratello di Vera, Fëdor Komissarževskij (Venezia, 23 maggio 1882 – Darien, Connecticut, 17 aprile 1954)³⁰, che era stato chiamato per dare manforte a Evreinov. Riesce così a fare tesoro anche dell'allestimento de *La locandiera* nel 1909, con regia e traduzione del testo goldoniano di Fëdor Komissarževskij, e del lavoro di Vera sul personaggio di Mirandolina³¹.

Fëdor Komissarževskij aveva realizzato la prima traduzione integrale russa della commedia goldoniana (3 atti, 100 pag. a stampa), pubblicandola nel 1910 presso la casa editrice Pol'za di Mosca nella collana “Biblioteca Universale”. Il libro, in vendita al prezzo di 10 copechi, aveva avuto una grande diffusione e venne ristampato due volte: nel 1913 e nel 1916 (una copia è conservata presso la Biblioteca di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni a Venezia).

L'allestimento basato sulla traduzione integrale della commedia goldoniana prevedeva la presenza in scena delle



due commedianti Ortensia e Dejanira. Molto astutamente, Fëdor Komissarževskij ha affidato tali ruoli a due attori *en travesti* per accrescere l'impatto dell'unica presenza femminile: Mirandolina, interpretata dalla sorella Vera.

Quando Pitoëff arriva ad allestire *La locandiera* in Occidente, cerca le soluzioni sceniche più adatte a rendere il cosiddetto “spirito della locanda”³². In un articolo pubblicato da «Scenario» nel 1932, egli offre un prezioso ricordo del lavoro scenico della Komissarževskaja:

Al tempo della mia adolescenza, in Russia la *Locandiera* era una commedia di repertorio, e la si rappresentava spesso, con tono del tutto operistico e ottocentesco, preoccupandosi soltanto del dialogo e dei caratteri, come si usava in quell'epoca in cui i problemi della *régie*, come del tutto distinti da quelli della recitazione, erano ancora di là da nascere. Ricordo anzi che da giovanetto presi parte io stesso alla recita del capolavoro goldoniano per opera di un gruppo di filodrammatici moscoviti, figurando vi nei panni di Fabrizio.

Un successivo incontro con la *Locandiera* doveva accadere qualche anno più tardi, quando, terminati i miei studi a Parigi, mi disponevo a rientrare in Russia chiamato da una nostra famosa e mirabile attrice, la Kamisargévskaja. Il fratello di lei, *régisseur* di vaglia, stava appunto allestendo a Pietrogrado un'edizione della commedia goldoniana in cui la Kamisargévskaja avrebbe sostenuto la parte di Mirandolina. L'allestimento era curatissimo, tutto dettagli e minuzie settecentesche. Ma quando la grande attrice (che poco s'era fatta viva alle altre prove) assisté alla *generale*, n'ebbe un'impressione sconcertante: nel diligente apparecchio scenico le battute del lavoro suonavano fredde e inefficaci, e la commedia invece di suscitare un'arguta letizia, generava un gran senso di noia.

Giunti, come si era, alla prova generale, non si poté ovviare a nulla; ma a mutar faccia violentemente all'interpretazione, pensò col suo magnifico intuito scenico la Kamisargévskaja, la sera stessa della prima recita. Di punto in bianco cominciò ad improvvisare un nuovo tono: si accese, colori pittorescamente i gesti e la voce, giunse perfino a sposare a scena aperta le suppellettili, e trascinandosi dietro gli attori entusiasti, imbroggò lì per lì una *Locandiera* mossa e festosa, che ricordava alquanto la Commedia dell'Arte, ma era in ogni modo riuscitissima³³.

Il fatto che Pitoëff, ancora agli inizi degli anni Trenta, abbia sentito il bisogno di parlare del suo apprendistato con la Komissarževskaja, può essere inteso anche come una smentita di

un luogo comune all'epoca piuttosto diffuso – ovvero che tutti gli artisti di teatro russi attivi in Occidente sono allievi di Stanislavskij (di cui va anche ricordato che *La locandiera* resta una delle poche commedie italiane con cui si è cimentato)³⁴.

Fortunate sono le *tournées* in Italia, dove i coniugi Pitoëff recitano nel 1926, nel 1927, nel 1929 e nel 1931. La critica è particolarmente colpita dall'allestimento *Santa Giovanna* di George Bernard Shaw, il cui lodato debutto parigino risale al 28 aprile 1925³⁵.

Come spiega nella sua monografia Donatella Gavrilovich, Giovanna d'Arco è una figura alla quale è stata spesso associata Vera Komissarževskaja. Va notato che la pulzella d'Orléans assume una posizione centrale nel lavoro registico di Georges Pitoëff dalla seconda metà degli anni Venti fino alla sua morte nel 1939. Infatti, dopo l'allestimento di Shaw, il 24 maggio 1929 porta in scena *Le Vray Procès de Jeanne d'Arc* (5 atti e 11 quadri), che lo impegna anche come drammaturgo insieme a René Arnaud³⁶. Quest'opera, appositamente scritta in francese per Ludmilla sulla base di documenti autentici, si pone sulla scia del film *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) di Carl Theodor Dreyer, con protagonista Renée Falconetti (nel cast figurano anche Antonin Artaud e Sergej Efron, marito di Marina Cvetaeva)³⁷. Inoltre nel maggio 1936 è in *tournée* ad Orléans, dove con la moglie realizza un altro allestimento di *Santa Giovanna* di Shaw e di un frammento da *Giovanna d'Arco* di Péguy.

Artista rigoroso e instancabile, nel 1935 vede manifestarsi i primi sintomi di una malattia cardiaca. Nel 1938 è colpito da infarto miocardico ma, pur sconsigliato dai medici, non vuole ritirarsi dalle scene e nel maggio 1939 allestisce *Un nemico del popolo* di Ibsen. Muore a Ginevra il 17 settembre 1939, mentre sta lavorando a *Le Vray Procès de Jeanne d'Arc*, *Giovanna d'Arco* di Péguy e *Il padre umiliato* di Claudel³⁸.

Da parte sua, Ludmilla resta molto legata al personaggio di Giovanna d'Arco, che porta in scena anche dopo la scomparsa di Georges (nel 1949 riprende *Le Vray Procès de Jeanne d'Arc*), quasi come fosse il suo testamento spirituale. Un'eredità artistica, un luminoso dono in cui silenziosamente aleggia, ancora una volta, la figura di Vera Komissarževskaja.



Fig. 3 Umberto Onorato, *Caricatura di Georges Pitoëff*. «Il Travaso delle Idee», 1° ottobre 1939.

Come russo, Georges Pitoëff sapeva bene che Dostoevskij aveva vissuto una svolta simile alla sua abbandonando la professione di ingegnere per abbracciare quella di scrittore. Come regista, sapeva anche che Goldoni aveva lasciato la professione di avvocato per abbracciare la scena. Entrambi avevano capito, dopo una lunga opera di discernimento interiore, quale era il loro destino e che segno avrebbero lasciato nel mondo. Nel suo caso, non poteva che giungere da un'attrice, colta e coraggiosa, la forza di seguire con assoluta dedizione la sua vocazione teatrale.

Notes

1 M.P. Pagani, *Georgij Ivanovič Pitoev (Georges Pitoëff)*, ad vocem, in *Dizionario dell'emigrazione russa in Italia*, in www.russintalia.it

2 È interessante notare come questo aspetto sia ripreso in alcuni articoli che accompagnano le *tournées* italiane, dando al pubblico anche uno spaccato della vita dei teatri di provincia dell'immenso impero russo. Ad esempio C. Mortari, *Pitoëff al Teatro di Torino*, in «La Stampa», 22 gennaio 1926: «Giorgio Pitoëff era figlio del direttore del teatro di Tiflis, nel Caucaso. Teatro non metropolitano ma che, sotto l'impulso e la guida di Pitoëff padre, aveva potuto dare al pubblico spettacoli di primissimo ordine. Le migliori compagnie drammatiche e liriche europee erano passate sul palcoscenico di Tiflis. Ed a realizzare questo sogno d'arte alieno evidentemente da ogni principio di speculazione, Pitoëff padre non aveva risparmiato né l'energia, né il denaro. Giorgio Pitoëff crebbe quindi in mezzo al teatro, e la sua sensibilità prese contatto con le forme, diciamo così, continentali e mondiali di esso e ne approfondì i segreti».

3 Talvolta sono state attribuite a Pitoëff ben due lauree, dando al pubblico italiano un'immagine molto colta dell'artista in *tournée*. Ad esempio C. Mortari, *Pitoëff al Teatro di Torino*, in «La Stampa», 2 febbraio 1926: «Un giorno del lontano anteguerra, a Pietroburgo, Giorgio Pitoëff si trovò molto perplesso: fare l'ingegnere o l'avvo-

cato? Egli possedeva infatti due lauree: una gli avrebbe permesso di lanciare dei ponti; l'altra di lanciare delle frasi. Si decise. E fece l'attore. Veramente cominciò a fare la comparsa. La compagnia di "guitti" rossi recitava ai margini degli Urali e si spingeva anche in Siberia. Non c'era da stare allegri. Con tutto ciò, Pitoëff divenne inscenatore e attore di fama internazionale. Ora che egli mi sta davanti, in una saletta al quarto piano del Teatro di Torino, questa idea dell'avv. ing. Pitoëff non mi sembra tanto fuor di proposito. Effettivamente in questo lungo giovanotto, dalla testa lunga, quasi cubica, dalla faccia rigata d'esperienze e di sofferenze, in cui gli occhiali americani spalancano i loro circoli stupefatti, c'è tutta l'aria d'un capo ufficio di costruzioni in cemento armato o d'un patrono di laboriose e metodiche cause civili. Pitoëff non se ne avrà a male, se io non trovo in lui il mascherone stralunato del tragico di professione. Ma la cosa mi sembra più moderna; o, diciamo meglio, meno accademica».

4 V.J. Hohman, *Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933*, Palgrave MacMillan, New York 2011, pp. 48-51.

Vera Komissarževskaja si era esibita al Daly's Theatre di New York nel marzo 1908, e il suo repertorio comprendeva: *Casa di bambola* e *Il costruttore Solness* di Ibsen, *La selvaggia* e *La fidanzata povera* di Ostrovskij, *I figli del sole* di Gor'kij, *Il miracolo di Sant'Antonio* e *Suor Beatrice* di Maeterlink, *I fuochi di San Giovanni* di Sudermann. Questa *tournee* era stata realizzata con l'intento di risollevarne le sorti e le finanze del Teatro Drammatico, ma non aveva fruttato gli esiti sperati. L'attrice era stata accompagnata dal fratello Fëdor, che una trentina di anni dopo scelse gli Stati Uniti come meta definitiva del suo esilio dalla Russia.

5 Delle due lauree e delle incertezze esistenziali di Pitoëff si parla anche nell'articolo di Erma, *Come una madre di famiglia divenne attrice e un costruttore di ponti direttore di teatro*, in «Il Messaggero», 13 gennaio 1932: «Giorgio Pitoëff in un certo senso è figlio d'arte; ma non al teatro, in verità, l'aveva destinato suo padre, direttore del Teatro di Tiflis per mecenatismo e uomo d'affari per mestiere. Nonostante che fin da bambino si divertisse in casa con gli amici a organizzare piccoli spettacoli dei quali era autore, inscenatore e protagonista, Giorgio compì regolarmente tutti gli studi laureandosi a Mosca in ingegneria e architettura. Dopo due anni di attività industriale nei quali partecipò a costruzioni di ponti e di strade, egli abbandona la Russia e si reca a Parigi attrattovi dalla civilizzazione occidentale di cui sentì sempre, profondamente, le lusinghe e i richiami. A Parigi ricomincia gli studi seguendo quella moda russa del principio del secolo per la quale molti rimasero studenti per anni ed anni come se studiare fosse una professione. Si iscrisse alla Facoltà di diritto compiendo in tre anni gli studi giuridici. Nel 1908 tornò in Russia con una nuova laurea e si stabilì a Pietroburgo: incerto tra le costruzioni ed i processi, risolve il dilemma rinunciando ad ambedue, per non far parzialità, e dedicandosi al teatro. La passione infantile ebbe così ragione di ogni saggezza».

6 A.P. Čechov, *Il gabbiano*, in G. Guerrieri (a cura di), *Teatro*, Mondadori, Milano 2010, p. 57.

7 Cfr. J. Hort, *La vie héroïque des Pitoëff*, Cailler, Genève 1966.

8 S. D'Amico, *I Pitoëff*, in *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929, pp. 201-210.

9 I. Pupo, *La giornata perduta di un Capocomico. Sui "Sei personaggi" nella traduzione di Crémieux e negli appunti di Pitoëff*, in «Il Castello di Elsinore», XXV, n. 65, 2012, pp. 57-98.

10 M.P. Pagani, *Ljudmila Jakovlevna Smanova (Ludmilla Pitoëff)*, ad vocem, in *Dizionario dell'emigrazione russa in Italia*, in www.russitalia.it

11 S. D'Amico, *"Santa Giovanna" di Shaw*, in «La Tribuna», 6

febbraio 1926.

12 S. D'Amico, *Un nuovo lutto nel teatro: è morta Ludmilla Pitoëff*, in «Il Tempo», 16 settembre 1951.

13 S. D'Amico, *Ludmilla e Giorgio Pitoëff al Valle*, in «La Tribuna», 26 marzo 1929: «Quando recita Ludmilla Pitoëff, è chiaro che si va a sentire Ludmilla Pitoëff. Che non è poco, anche per vagabondi come noi, reduci ormai dall'aver visto attori d'oriente e d'occidente, francesi e russi, inglesi e fiamminghi, nordamericani e olandesi, argentini e tedeschi, norvegesi e yiddish: ossia grazia e forza, rinuncia e colore, meditazione e balletto, ironia e fantasia, delirio e volontà, caricatura e 'verità'. Ma la voce dell'anima, ma lo spirito che si fa parola, ma la castità interiore che trionfa sul trucco scenico e lo purifica in un suo ardore pacato, ma il pudore che sa vincere con un soffio le folle diventate restie al grido del retore, son questi i doni che, morta la Duse, oggi ci presenta Ludmilla Pitoëff».

14 S. D'Amico, *Ludmilla Pitoëff in "Mademoiselle Bourrat"*, al Valle, in «La Tribuna», 17 marzo 1927.

15 L. Pitoëff, *Il mio ricordo di Georges*, in G. Pitoëff, *Il Nostro Teatro*, D. Saponaro e L. Torsello (a cura di), Bulzoni, Roma 2009, p. 80.

16 Un interessante episodio che sottolinea l'importanza de *Il gabbiano* anche nella vita di Ludmilla Pitoëff si trova in M. Corsi, *Ricordo di Ludmilla*, in «Teatro. Rassegna quindicinale degli spettacoli», II, n. 1, 1950, p. 17: «Ma un giorno, ecco arrivare a Ginevra Jacques Copeau per prendere visione di una traduzione che Pitoëff aveva eseguito del *Gabbiano* di Cecoff. Fu quella lettura a decidere della carriera drammatica di Ludmilla. Per dar maggiore risalto al testo, Pitoëff pensò di fare insieme con sua moglie una lettura dialogata del dramma. Stupore grandissimo di Copeau e dello stesso Giorgio: Ludmilla leggeva con un accento, una semplicità, una sicurezza tali che alla fine il regista francese esclamò: "Ma è una grande attrice!"; ed offrì senz'altro ad entrambi una scrittura al Vieux Colombier, non appena la guerra fosse finita».

17 Cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004.

18 Da questa unione nascono 7 figli: Nadja (1916), Svetlana (1917), Sacha (attore, 1920-1989), Ljudmila (1921), Varvara (1922), Georgij (1926), Anjuta (1928). Di quest'ultima è uscito a Parigi, nel 1955, il memoriale *Ludmilla, ma mère. Vie de Ludmilla et de Georges Pitoëff*.

19 Come tutti gli artisti russi emigrati in Occidente, Pitoëff si ritrova a fare i conti con il dover lavorare in un sistema teatrale assai diverso da quello russo, e con un pubblico altrettanto diversamente educato al teatro. E, cosa niente affatto scontata, si ritrova a dover recitare per un pubblico che non capisce la lingua russa. Lo scoglio linguistico è significativo per tutti gli artisti emigrati, e qualcuno (ad es. gli attori del Gruppo di Praga in Germania) cerca inizialmente di ovviarlo cominciando a recitare nel cinema muto.

Lo spettacolo dal vivo, però, resta una faccenda molto seria: o si riesce a lavorare per un pubblico di connazionali emigrati (ad es. Nikolaj Evreinov e Konstantin Miklaševskij a Parigi), o si è necessariamente costretti a cambiare registro linguistico (ad es. Tatiana Pavlova si mette a recitare in italiano e i Pitoëff in francese).

20 Cfr. B. Crémieux, *Giorgio e Ludmilla Pitoëff. La storia di due russi che rinnovarono la scena francese*, in «Comoedia», VIII, n. 1, 1926, pp. 9-11; L. Ferrero, *Note sui due Pitoëff*, in «Comoedia», VIII, n. 12, 1926, p. 17 e G.R. Morteo, *Giorgio e Ludmilla*, in «Il Dramma», XXXI, n. 225, 1955, pp. 47-50.

21 G. Pitoëff, *La Petite Baraque*, in «L'Echo des Champs-Élysées», n. 22, 1922.

22 A. Blok, *Il teatro drammatico di V. F. Komissarževskaja. Lettera da Pietroburgo del 1906* (trad. e postilla al testo blokiano di M. Lenzi), in «Baubo», n. 2-3, 1987, pp. 39-43.

23 La maggior parte delle sue carte è conservata a Parigi, alla Bibliothèque Nationale de France. Molte sue traduzioni teatrali – soprattutto da Čechov – sono state pubblicate postume.

24 Tra gli spettacoli di forte impatto sul pubblico allestiti da Evreinov al Teatro Drammatico, va anche ricordata *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio nel 1908. Vedi M.P. Pagani, *Francesca da Rimini: dal "teatro di poesia" dannunziano al dantismo per la scena russa*, in «Dante e l'arte», vol. 1 "Dante e il teatro", 2014, pp. 97-116.

25 La stampa aveva dato parecchia risonanza alla scandalosa vicenda, e da ciò nacque un intervento di Evreinov sul valore scenico della nudità. Vedi N.N. Evreinov, *Sceničeskaja cennost' nagoty*, in «Teatr i Iskusstvo», XII, n. 27, giugno 1908, pp. 469-471.

26 Cfr. N. Evreinov, *Pamjatnik mimoletnomu. Iz istorii èmigrantskogo teatra v Pariže*, Imprimerie de Navarre, Pariž 1953.

27 Lettera autografa di Sibilla Aleramo a Eleonora Duse del 31 dicembre 1922 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Sister Mary of St. Mark).

28 Cfr. *Le Cartel: Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff*. Catalogo della mostra (Galerie Mansart, 20 novembre 1987 – 30 gennaio 1988), Bibliothèque Nationale de France, Paris 1987.

29 B. Crémieux, *Ricordo di Pitoëff*, in G. Pitoëff, *Il Nostro Teatro*, cit., p. 84.

30 M.P. Pagani, *Fëdor Fëdorovič Komissarževskij*, ad vocem, in *Dizionario dell'emigrazione russa in Italia*, in www.russintalia.it

31 M.P. Pagani, *Il Viaggio*, in Id. *Due viaggi di Mirandolina in Russia. Traduzioni sceniche*, in «Ricerche di S/Confine», IV, n. 1, 2013, pp. 183-213.

32 Va ricordata la lettera a Luigi Rasi in cui la Duse raccomanda «Brio / Brio / Brio» agli attori che dovevano affiancarla nell'allestimento de *La locandiera*. Vedi C. Alberti, *L'anima in luce di Eleonora: l'avventura teatrale*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*. Catalogo della Mostra (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Isola di San Giorgio Mag-

giore, 1 ottobre 2001 – 6 gennaio 2002), Marsilio, Venezia 2001, p. 33.

33 G. Pitoëff, *Interpretazione della "Locandiera"*, in «Scenario», n. 1, 1932, p. 14.

34 M.P. Pagani, *Stanislavski and the Knight of Ripafratta / Stanislavskij i Kavaler Ripafratta*, in «Stanislavski Studies», Issue 3, November 2013, pp. 268-276 (English) and pp. 277-286 (Russian).

35 Cfr. H. Hill, *Playing Joan: actresses on the challenge of Shaw's "Saint Joan"*, Theatre Communications Group, New York 1987.

36 G. Pitoëff-R. Arnaud, *Le Vray Procès de Jeanne d'Arc: un interrogatoire de la Pucelle*, in «La Revue Hebdomadaire», 2 maggio 1931.

37 M.P. Pagani, *Giovanna d'Arco e la Passione di Cristo: due interpretazioni negli Anni Venti*, in «Il Volto dei Volti», XIV, n. 2, 2011, pp. 26-32.

38 S. D'Amico, *Ricordo di Pitoëff*, in «La Tribuna», 29 settembre 1939: «Pitoëff non ha mai, neanche negli anni del successo, conosciuto l'agiatezza; e anche perciò la sua arte è stata, diremmo a forza, sempre pura; non ha avuto mai neanche la materiale possibilità di allettare coi mezzi esteriori; sempre s'è vista costretta a cavarsela con quattro soldi, in ambienti modesti, a forza di mera intelligenza. Ricordo che, nell'ora della sua morte, diviene un ammonimento d'eroica tristezza. In una età sospetta di tutte le corruzioni, sopra una scena accusata d'esser la mezzana del più stanco edonismo, Georges e Ludmilla Pitoëff li ricorderemo tra gl'incorrotti: tra i fedeli all'arte sola: tra i cavalieri dello spirito».

Комиссаржевская: способы трансформации образа

Анна Сергеева-Клятис

10 февраля 1910 г. в Ташкенте, после двух недель мучительной болезни, перед самым концом внезапно отступившей, а потом столь же внезапно возвратившейся, скончалась В.Ф. Комиссаржевская.

Случившееся было неожиданностью даже для родственников, ободренных недавними сообщениями об улучшении состояния больной. Для широкой общественности извещение о смерти Комиссаржевской было подобно грому: 45-летняя актриса, находившаяся в расцвете своего таланта, энергичная, полная планов, внезапно умерла от неведомой болезни на окраине империи. Пораженный известием, А.А. Блок на следующий же день пишет и отдает в газету «Речь» пронзительный некролог (далее – НБ). Выпишем из него основные положения – образы, с помощью которых он описывает личность, жизнь и смерть Веры Федоровной, – разбив их на тематические группы¹:

1. Молодая/ весенняя жизнь/смерть/бес-
смертие:

«[...] мучительная, но молодая, но предвеч-
сенняя смерть»;

«[...] бытие вот этой умершей юности»;

«[...] ей точно было пятнадцать лет. Она
была моложе, о, насколько моложе многих
из нас»;

«Она была – вся мятеж и вся весна [...]»;

«Да это и не смерть [...] Это еще новый за-
вет для нас [...] Далекий голос синей Веч-
ности...»

«Она не умерла, она жива во всех нас».

2. Маленькая, легкая фигура, магия голоса, синие глаза (слово «синий» в терминологии Блока имеет символическое значение обращенности в иные миры, к вечности):

«[...] маленькая фигурка со страстью ожидания и надеж-
ды в синих глазах, с весенней дрожью в голосе, вся изо-
бражающая один порыв [...]»;

«[...] то, что светилось за ее беспокойными плечами...»;

«[...] то, к чему звали ее бессонные глаза и всегда волну-
ющий голос»;

«[...] ее легкую, быструю фигуру в полумраке театраль-
ных коридоров...»;

«[...] ее печальные и смеющиеся глаза, обведенные си-
ним»;

«[...] ее впитывающие, требовательные и увлекательные
речи».

3. Непонимание окружающих, неумение оценить по до-
стоинству:

«Отчего при жизни человека мы всегда так смутно и так
бледно помним о нем, не умеем достаточно ценить его
[...]»;

«Мы и не знали тогда, кто перед нами...».

7 марта 1910 г. в зале Петербургской городской думы на вечере памяти В.Ф. Комиссаржевской Блок произнес речь (далее – РБ), она вскоре после этого была опубликована во 2-м выпуске «Ежегодника императорских театров» за 1910 г., который выходил с периодичностью 8 раз в год. Второй выпуск, таким образом, приходился на конец марта – начало апреля 1910 г. В этой знаменитой речи – знаменитой прежде всего тем, что завершалась она новым стихотворением Блока на смерть Комиссаржевской «Пришла порою полуночной...», – содержались характеристики таланта и личности Веры Федоровной, которые расширяли семантическое поле некролога. Добавим их в уже имеющийся список, выделив повторяющиеся мотивы²:

4. Душа Комиссаржевской – «самый сложный и самый
нежный и самый певучий музыкальный инструмент»,
«настроенная скрипка», создающая гармонию мирового

оркестра:

«Душа ее была нежнейшая скрипка»;
«[...] теперь, после смерти, она поет где-то в нем, за то, что при жизни не нарушала его стройности; она не лукавила, она была верна музыке среди визгливых нот современной действительности».

5. Комиссаржевская – свет, озаряющий землю:

«[...] смотрят сквозь тучи и говорят: там есть **весна**³, там есть заря»;
«опрокинутый факел **юности** ярче старых оплывающих свеч».

6. Глаза, устремленные в иные сферы, и голос, доносящий музыку иных сфер:

«У Веры Федоровны Комиссаржевской были **глаза и голос** художницы».
«[...] обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание взрослого человека...»;
«[...] видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним [...]»;
«В.Ф. Комиссаржевская видела гораздо дальше, чем может видеть простой глаз [...]»;
«[...] эти большие **синие глаза**, глядящие на нас со сцены, так удивляли и восхищали нас; говорили о чем-то безмерно большем, чем она сама»;
«Не меркнет **вечная юность** таких глаз [...]»;
«В.Ф. Комиссаржевская голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого ее требовательный и нежный голос был подобен **голосу весны**, он звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов»;
«[...] **скрипка** такого голоса сливается с мировым оркестром [...]».

7. Очистительная (весенняя) смерть:

«Тот, кто видел, как над ее могилой открылось **весеннее** небо, когда гроб опускали в землю, был в эту минуту блаженен и светел [...]».

8. Недооцененность при жизни, мотивированная романтическим (символистским) противопоставлением художника толпе:

«О том, как мы **не узнали ее при жизни** [...]»;
«Насколько все это просто для художника, настолько же непонятно для обывателя, а что для обывателя непонятно, то для него и недопустимо, то для него и ненавистно».

Эти же мотивы, некоторые в детальном и подробном, другие – в свернутом виде, насыщают стихотворение Блока «На смерть Комиссаржевской» (1910). Его главная антитеза: «крайний полюс», «мертвый край», «склеп», «порою полуночной» застигнутый внезапным наступлением зари и весны. Здесь есть и «юный голос», который «пел и плакал о весне», и звучащие в «незнакомой вышине» струны, прямо соответствующие образности блоковских прозаических текстов. Находятся также и другие почти точные соответствия: названы глаза

и голос («Умер вешний голос, / Погасли искры синих глаз»), лейтмотивом стихотворения становится непонимание, вернее, *неузнавание* толпы («Что в ней рыдало? Что боролось?/ Чего она ждала от нас?/ Не знаем»), упомянут и «погребальный факел» (вспомним «опрокинутый факел юности»). Завершается стихотворение мистической картиной небесной славы героини, которую эскизно Блок тоже наметил в своей поминальной речи:

Пускай хоть в небе – Вера с нами.
Смотри сквозь тучи: там она –
Развернутое ветром знамя,
Обетованная весна⁴.

Шквал некрологов, коротких и длинных мемуаров, поминальных слов и слов благодарности в адрес внезапно и страшно умершей актрисе обрушился на страницы периодических изданий практически сразу после известия о ее смерти и не стихал в течение нескольких лет, неизменно набирая силу к памятным биографическим датам. Опорные смысловые и образные пункты этих материалов зачастую повторялись, так или иначе совпадая с блоковскими текстами, за всех современников выразившими охватившее всех смятение и восхищение личностью и деятельностью В.Ф. Комиссаржевской. Блок, конечно, в основных чертах воспроизвел стихийно сложившийся у современников еще при жизни актрисы образ. Однако в своих некрологических текстах трансформировал его, придав Комиссаржевской ряд особенных – неземных – характеристик, связывающих ее с «синей вечностью». Вплоть до революции 1917 года, когда культурные и общественные ценности были радикально переосмыслены, публицистическая мысль неизменно вращалась в очерченном Блоком кругу⁵. Такова была магия его слова, что как сознательно, так и подсознательно фрагменты из его текстов воспроизводились от раза к разу, постепенно оформляя мифологизированный образ актрисы.

Подчеркивая восприимчивость актрисы к движению времени, к новым веяниям искусства, а также ее тонкость и ранимость, критики стали охотно варьировать музыкальную метафору, предложенную и развернутую в речи Блока. Сравнение души Комиссаржевской со скрипкой или другим струнным инструментом (эоловой арфой) – общее место поминальных статей:

Тайна скрипки чаще всего лежит в душе того, кто держит смычок. Ни одна скрипка в мире не умела так рыдать и так захватывать и потрясать слушателей, как скрипка Паганини. А ее тайна заключалась в том, что великий маэстро пережил великую драму. Тайна грустных, захватывающих, проникающих в самое сердце и покоряющих нот в голосе Комиссаржевской имела своим первоисточником, несомненно, драму ее жизни⁶.

Она, которая ушла от жизни, разбившей ее личные радости, на сцену и принесла сцене целый океан отвергнутых настоящей жизнью чувств и трепетаний. Для жизни оказалось ненужным чуткое, как Эолова арфа, сердце, струны которого дрожали от легчайшего прикосновения⁷.

Ах, этот голос, эта натянутая струна, эта драгоценная скрипка Страдивариуса! Я сказал, что тогда она пела, а не говорила. Ее музыкальная душа, ее ритмическое исполнение давали сладкое ощущение мелодии. Сначала тихо, потом усиливая звук, наконец вырывая из своей слабой груди такие звуки, какие есть только в груди старинных скрипок, оброненных на землю ангелами, Комиссаржевская пела нам тогда свои создания⁸.

Итак, первый пункт мифа – разбитая личная жизнь, пережитые страдания толкнули артистку на сцену, утончили ее душу, сделали ее подобной скрипке, способной к передаче «несказанного». Обратим внимание на промелькнувшую в статье Ю. Беляева ангельскую тему. Эта тема еще не раз появится в некрологических заметках, посвященных Комиссаржевской.

С нею связан и мотив вечной юности, предвосхищающий тему бессмертия актрисы. И в НБ, и в РБ выстроена от-

четливая антитеза между ощущением юности, которое исходило от Комиссаржевской в связи с ее смелым поиском в искусстве и приверженностью к его новым формам, и вечностью, ради которой она работала и которой после смерти в полной мере принадлежит ее личность. Этими мотивы полны и публикации в прессе.

Актер Юрий Озаровский передает свои воспоминания от первой встречи с Комиссаржевской во время ее дебюта на Александринской сцене и подчеркивает детскость ее поведения, которая резко выделяет ее среди прочих актеров: «А как вы думаете – спрашиваю я – скоро наладятся репетиции? – Вера Федоровна прыскает от смеха и убегает на сцену [...]»⁹. И далее: «И во все остальное время совместной службы моей с Верой Федоровной в театре я всегда любовался в ней необычайно привлекательной, милой шаловливостью, какой она умела облечь свои восприятия внешней жизни [...]»¹⁰.

«Она была ребенком, когда веселилась, смеялась, шутила, прыгала, кружилась, напевала [...] – описывает совместные санные катания в своих воспоминаниях Филипп Купчинский. – Были тут молодые барышни, веселые, шаловливые, но Вера Федоровна казалась моложе всех, бодрее, веселее всех»¹¹.

«Все в ней вдруг изменялось, загоралось, просветлялось, и становилась она юнее самой юности и прекрасней самой красоты»¹², – вспоминает Петр Ярцев.

«Смерть Комиссаржевской – это смерть нашей молодости»¹³, – заключает свою статью к годовщине смерти актрисы Осип Дымов.

Таков второй пункт мифа: Комиссаржевская таила в себе нерастраченные молодые силы, юность в складе ее личности была практически вечной, неугасающей, притягательной силой, к которой тянулась молодежь (неслучайно свою биографическую книгу о Комиссаржевской Н.В. Туркин посвятил «нашей молодежи») и которая позволяла ей несколько раз заново начинать свою жизнь.

С этой темой тесно сплетена другая – влюбленность в актрису, которая распространяется от А.А. Блока лично – на все русское общество.

Процитировав соответствующее место из НБ, С. Ауслендер замечает:

Блок, один из самых близких этому театру поэтов, написал [...] о всеобщей влюбленности в Комиссаржевскую. Да, это было так. Она [...] действительно была “Прекрасной Дамой”, своим высоким примером вдохновлявшей

рыцарей, носивших ее цвета, на бесстрашие, на прекрасные подвиги за нее и во имя того, чему она и сама, королева, смиренно служила [...]»¹⁴.

«Можно любить театр и не любить, – но Комиссаржевскую нельзя было не любить»¹⁵, – патетически заявляет писатель Николай Крашенинников, посвятивший свою заметку пятилетию со дня смерти актрисы.

Об особой любви «интеллигентной молодежи» к Комиссаржевской, прямо ссылаясь на НБ, дважды писала Л.Я. Гуревич¹⁶, в своих статьях «Комиссаржевская»¹⁷ и «Мечта и мысль о новой драме»¹⁸. В письме А. Блоку 12 марта 1910 г. она признавалась: «Некоторые страницы имеют прямое отношение к нашей с Вами встрече на этих же похоронах, а другие страницы почти *дословно совпадают* (курив наш – А.С.-К.) с теми, что Вы говорили на вечере в память Комиссаржевской о символическом искусстве»¹⁹.

Следующая черта, отмеченная Блоком, – это постоянное стремление актрисы в иные сферы, в иные миры, которые поэт романтически обозначил как «величавую», «несбыточную» мечту, «устремление куда-то, за какие-то синие, синие пределы человеческой здешней жизни» (НБ)²⁰. Комиссаржевская относилась к тем, «кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной [...]» (РБ)²¹. Одна эта способность делает ее не просто художником, но сверхсуществом, которому ведомы судьбы мира и, уж конечно, судьбы мирового искусства.

Петр Ярцев вспоминает свое впечатление от сверхчеловеческих проявлений в Комиссаржевской: «Теперь была она другая, “настоящая”, и показалось мне тогда, что такое лицо, глаза такие – не лицо, не глаза человека»²².

Брат актрисы Ф.Ф. Комиссаржевский писал о ней в 1912 г.: «Страдальческой была ее смерть и страдальческой была ее жизнь. Она никогда не была удовлетворена действительностью; живя в настоящем, она уже предчувствовала будущее; ее духовный взор был всегда устремлен в даль, в прекрасную страну новых истин»²³.

В поминальной заметке о Комиссаржевской, появившейся без подписи в 1913 г., было сказано: «[...] Комиссаржевской, как художнику, было дано видеть своими духовными очами дальше,

чем видят простые люди, видеть “за” окружающую нас действительность, стоять на той грани, где “тайна земная соприкасается с тайной небесной”...»²⁴.

Тема острого духовного зрения, отрешенности от земного существования в пользу высшего бытия искусства, полумистических прозрений раскрывается Блоком преимущественно с помощью описания заведомо хрупкой «маленькой фигурки» (неприспособленной для жизни в этом мире), синих «бессонных глаз», глядящих в «неизвестную даль», и «голоса художницы», сливавшегося с мировым оркестром. Подобные характеристики звучали и при жизни Комиссаржевской – образовывали поле так называемых «общих мест», крепко связанных с внешним обликом актрисы. Однако мистический ореол ее внешность приобретает под пером Блока.

Лекин вспоминает о ее внешности: «В первый раз я остановился, пораженный кротким, наивным взглядом ее больших глаз. [...] Вся ее маленькая фигурка хрупкая, тоненькая фигурка говорила о любви ко всем людям [...]»²⁵.

«Эта душа неотразимо притягивала к себе всех и обвевала мягкой нежной лаской. Она смотрела на нас через глаза, такие огромные, такие прекрасные, такие печальные...»²⁶.

«Ее печальные глаза, глаза васнецовских мучениц, глубокие, провидящие и усталые и удивленные, горели тогда вдохновением. Голос пел»²⁷.

«При имени В.Ф. Комиссаржевской [...] – писал к пятилетию ее смерти Николай Евреинов, разворачивая метафору запредельного взгляда и неземного голоса. – На меня смотрят глаза, большие и печальные, как вопросы о жизни и смерти, о добре и зле, о красоте и безобразии. При имени В.Ф. Комиссаржевской в моей памяти звенит низкий грудной голос, твердый и мягкий в одно и то же время, голос совсем нездешнего очарования»²⁸.

Приведенные характеристики сливались в одно представление о душе не

от мира сего, облеченной в хрупкую плоть, как бы заранее обреченной, обладавшей явными признаками своей сопричастности иным сферам. Ангелоподобие, почти святость – главная черта Комиссаржевской, сопровождающая ее облик в многочисленных посмертных публикациях. В некоторых практически впрямую:

«В ее голосе угадывалось что-то вещее, и во взмахе ее белых крыльев был ответ идеи, пославшей и благословившей ее на служение и подвиг»²⁹ (ср. с блоковским стихотворением: «Ушла. От всех великолепей – / Вот только: крылья на заре»³⁰ и с НБ: «И я молю ее светлую тень – ее крылатую тень [...]»³¹). «Как легендарный ангел, она подходила, будто во сне совсем близко [...] она почти касалась дрожащей рукой нашего сердца и смотрела в самые глаза наши широко открытыми очами, затуманенными от слез»³².

«Теперь она уже почти святая в анналах драматического искусства»³³.

Очевидно, что весенние коннотации дополняют и распространяют уже сказанное: «[...] Эта маленькая фигура со страстью ожидания и надежды в синих глазах, с весенней дрожью в голосе, вся изображающая один порыв, одно устремление куда-то, за какие-то синие, синие пределы человеческой *здесь-ней* жизни»³⁴ (ср. также: «Голос юный / Нам пел и плакал о весне...»)³⁵. Весна здесь имеет значение воскресения, и ангельское, святое, неземное в образе Веры Федоровны притягивает эти ассоциации. В конце стихотворения они приобретают гиперболизированные религиозно-экстатические интонации, связанные с мотивом спасения – «новый завет для нас»³⁶. То же происходит с другим мотивом – исходящего от Комиссаржевской потустороннего света «синей Вечности», носителем которого она так или иначе выступает: «нас **ослепили** окружающие огни»³⁷, мы были влюблены в то, «что **светилось** за ее беспокойными плечами», «**ослепительная** и страшная волна

горя и восторга», «**светлая тень**», «опрокинутый **факел**» (здесь же «погребальный **факел** – в ночь»), «**звезды синих глаз**». Посмотрим теперь, как те же мотивы преломляются под пером критики:

«Искусство [Комиссаржевской – А.С.-К.] – это проявление души художника, это великое и святое таинство, при котором самое заветное, скрытое и таинственное в прекрасной душе вдруг делается видимым, озаренным напряженно-ярким светом»³⁸.

Есть что-то свежее, благоухающее, как весеннее утро, в этой прячущейся от посторонних взоров душе. На лице ни одного лишнего движения мускулов, а как оно живет, волнуется, страдает! Путильные глаза притягивают к себе своим упорным блеском. В них – сила затаенного порыва; в них – призыв к далекой тайне; в них – молитва и озарение³⁹.

На туманном горизонте образов бледных и слабых, среди фигур робких и покорных, почему она выступила, окруженная таким сиянием, что нынче после тягостной кончины, опустили молитвенно головы даже враги, ослепленные сиянием ее духа?⁴⁰

«Но после того, как – словно факел во тьме – метнулся перед нами образ Комиссаржевской, сразу и четко осветилось пустынное царство сцены...»⁴¹.

Отметим, что ключевые символы, заявленные Блоком и широко распространенные поминальными материалами, посвященными Комиссаржевской, нашли воплощение и в речи Вяч. Иванова, произнесенной им 7 марта 1910 г. – на том же вечере в Петербургской городской думе, на котором выступал Блок. Известно, что в конце 1900-х годов Иванов и Блок тематически и идеологически в своих статьях и выступлениях были очень близки. Порою Блок боялся совпасть с Ивановым «чуть не текстуально»⁴². Эти опасения были обоснованными, именно такого рода совпадения, которые невозможно считать заимствованиями или цитатами, окрашивают речь Вяч. Иванова. Перечислим их, учитывая, что речь была опубликована одновременно с блоковской во 2-м выпуске «Ежегодника императорских театров» за 1910 г., т.е. обе они стали доступны читателям в значимом соседстве, подчеркивающим и акцентирующим важнейшие образы.

Блоковский факел («хоть погребальный факел в ночь», «опрокинутый факел юности») горит и в речи Вяч. Иванова:

Когда я думаю о Вере Федоровне, мне представляется смоляной факел, лижущий пустынную мглу горных вы-

сот, вспыхивающий неверным светом, протягивающий ввысь жадные языки пламени, вдруг перебросившийся длинным зигзагом куда-то в сторону, в какую-то тьму, населенную призраками, – и внезапно потухший⁴³.

Взгляд, устремленный в иные миры («видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним»)⁴⁴:

«В Вере Федоровне я вижу и чту тип вещей женщины, ставшей на рубеже двух столетий со взором надежды и требовательного вызова, устремленным вдаль, откуда должен прийти новый человек»⁴⁵.

Весна (или мотив воскрешения), противопоставленная зиме, заморозкам, полюсу «в хладном серебре»⁴⁶ – вечной смерти:

Это женщина эпохи высоких чаяний, – эпохи, когда искусство уже не хочет быть только искусством – как оно не хочет быть и слугою действительности, – когда искусство хочет стать жизнью иначе, преобразив всю жизнь своею вещью красотою в красоту нераздельную, нераздробленную, религиозно-целостную – так, как мечтал об этом великом свершении Ибсен в его драме «Когда мы мертвые встанем». Вера Федоровна сделала все, что было ей дано для этого таинственного дела; мертвые не встали из гробов, но уже различала она, как зыблется снежный покров могил, скрывающий цветущие перси подземной Весны-Персефоны. И она ушла к ней, на ее луг, чтобы торопить воскресение, чтобы ускорить пришествие весеннего Диониса⁴⁷.

Как видим, сходство образов и идей у Блока и Вяч. Иванова разительно. Повторимся: такое единомыслие, по нашему убеждению, могло только усилить впечатление от опубликованных одновременно текстов обеих речей и закрепить в сознании современников устойчивые формулировки.

Благодаря созданному Блоком и творчески развитому в театральной критике образу, В.Ф. Комиссаржевская не только в памяти современников, но и в сознании потомков надолго, практически навсегда лишилась реальных земных черт. Зато обрела черты ангела, надмирного создания, которому неуютно и плохо жилось на земле, гонимого толпой, но все же упорно и жертвенно обращавшего к ней призыв в заоблачные дали искусства. Ее подвиг, ее очистительная жертва были восприняты как устойчивая мифологема, к 1915 году полностью сформированная. И прав оказался Осип Дымов, который в своей поминальной статье об актрисе произнес пророческую фразу: «Комиссаржевской уже нет. Но есть и будет жить всегда прекрасная легенда о Комиссаржевской»⁴⁸.

Notes

- 1 А.А. Блок, «Вера Федоровна Комиссаржевская», в: А.А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, «Наука», Москва 2010, т. 8, С. 117-118.
- 2 А.А. Блок, «Памяти В.Ф. Комиссаржевской», А.А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, «Наука», Москва 2010, т. 8, С. 118-120, следующие цитаты отсюда же.
- 3 Жирный шрифт наш.
- 4 А.А. Блок, «Памяти В.Ф. Комиссаржевской», цит., С. 120. Стихотворение напечатано также в А.А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, «Наука», Москва 1997, т. 3, С. 128-129.
- 5 Для этой статьи мы воспользовались некрологами и близкими по жанру материалами за пятилетие, прошедшее после смерти Комиссаржевской (1910-1915). Не привлекались нами преимущественно статьи биографического характера и театроведческие работы.
- 6 Н. Туркин, *Комиссаржевская в жизни и на сцене*, Златоцвет, Москва 1910, С. 29.
- 7 В. Хавкин, *Над свежей могилой: Памяти В.Ф. Комиссаржевской*, «Рампа и жизнь», № 8 (21 февраля), 1910, С. 123.
- 8 Ю. Беляев, *О Комиссаржевской*, в: *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*, Типография Главного Управления Уделов, Санкт Петербург 1911, С. 110. То же: *Апофеоз Комиссаржевской*, в: *Галерея сценических деятелей*, Издание журнала «Рампа и жизнь», Москва 1915, т. 1, С. 53.
- 9 Ю. Озаровский, *В.Ф. Комиссаржевская за кулисами и на сцене*, «Аполлон», № 5 (февраль), 1910, С. 25.
- 10 Там же.
- 11 Ф. Купчинский, *Ее памяти (о В.Ф. Комиссаржевской)*, в: *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*, цит., С. 414-415.
- 12 П. Ярцев, *В.Ф. Комиссаржевская*, в: *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*, цит., С. 278.
- 13 О. Дымов, *В.Ф. Комиссаржевская: К годовщине со дня смерти*, «Всеобщий журнал литературы, искусства, науки и общественной жизни», № 3 (февраль), 1911, С. 52. То же: «Обозрение театров», № 1316 (10 февраля), 1911, С. 14.
- 14 С. Ауслендер, *Наша Комиссаржевская*, «Аполлон», № 5 (февраль), 1910, С. 22.
- 15 Н. Крашенинников, *В.Ф. Комиссаржевская. Памятка писателя*, в: *Галерея сценических деятелей*, цит., т. 1, С. 54.
- 16 Любовь Яковлевна Гуревич (1866-1940) – русская писательница, литературный и театральный критик, переводчик.



- 17 Л. Гуревич, *Комиссаржевская*, «Бодрое слово», №3/4, 1910, С. 74.
- 18 Л. Гуревич, *Мечта и мысль о новой драме*, «Русская мысль», № 4, 1910.
- 19 Письмо Л. Гуревич А. Блоку, 12 марта 1910, в: А.А. Блок, *Полное собрание сочинений в двадцати томах*, цит., т. 8, С. 398-399.
- 20 А.А. Блок, там же, С. 117.
- 21 Там же, С. 119.
- 22 П. Ярцев, В.Ф. Комиссаржевская, в: *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*, цит., С. 278.
- 23 Ф. Комиссаржевский, *10-е февраля: Памяти В.Ф. Комиссаржевской*, «Студия», 1912, № 19, С. 4.
- 24 *Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской (Офицерская, 39)*, «Маски. Ежемесячник искусства и театра», 1912-1913, № 4, С. 62-63.
- 25 Лекин, *Рози, Нора и Нина*, «Обозрение театров», 1911, № 1316 (10 февраля), С. 16.
- 26 Зигфрид (Старк Эдуард), *Памяти В.Ф. Комиссаржевской*, «Обозрение театров», 1911, № 1316 (10 февраля), С. 14.
- 27 Ю. Беляев, *О Комиссаржевской*, в: *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*, цит., С. 106. То же: *Апофеоз Комиссаржевской*, в: *Галерея сценических деятелей*, цит., С. 52.
- 28 Н. Евреинов, *Поминальная анафора*, в: *Комиссаржевская. Альбом Солнца России*, Санкт Петербург 1915, С. 19.
- 29 О. Дымов, В. Ф. Комиссаржевская: *К годовщине со дня смерти*, цит., С. 43-44. То же: «Обозрение театров», 1911, № 1316 (10 февраля), С. 13.
- 30 А.А. Блок, *Полное собрание сочинений в двадцати томах*, цит., т. 8, С. 120
- 31 Там же, С. 118.
- 32 Ф. Купчинский, *Ее памяти (О В.Ф. Комиссаржевской)*, в: *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*, цит., С. 413.
- 33 Н. Евреинов, *Поминальная анафора*, в: *Комиссаржевская. Альбом Солнца России*, цит., С. 20.
- 34 А.А. Блок, *Полное собрание сочинений в двадцати томах*, цит., т. 8, С. 117.
- 35 Там же, С. 120.
- 36 Там же, С. 117.
- 37 Там же. Следующие цитаты из Блока отсюда же. Жирный шрифт наш.
- 38 С. Яблоновский, *Светлой памяти*, в: «Рампа и жизнь», 1910, № 7 (14 февраля), С. 103.
- 39 В. Хавкин, *Над свежей могилой: Памяти В.Ф. Комиссаржевской*, «Рампа и жизнь», 1910, № 8 (21 февраля), С. 123.
- 40 Ф. Купчинский, *Ее памяти (о В.Ф. Комиссаржевской)*, в: *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*, цит., С. 412.
- 41 Вознесенский Ал., *Бродячая певичка*, в: *Галерея сценических деятелей*, цит., С. 56.
- 42 Письмо А. Блока Вяч. Иванову, 7 марта 1909. Цит. по: Е. Белькинд, *Блок и Вячеслав Иванов*, в: *Блоковский сборник: Труды второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока*, Тартуский университет, Тарту 1972, С. 374.
- 43 Вяч. Иванов, *Памяти В.Ф. Комиссаржевской*, в: «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. 2, С. 103.
- 44 А.А. Блок, *Полное собрание сочинений в двадцати томах*, цит., т. 8, С. 119.
- 45 Вяч. Иванов, *Памяти В.Ф. Комиссаржевской*, цит., С. 103.
- 46 А.А. Блок, *Полное собрание сочинений в двадцати томах*, цит., т. 8, С. 120.
- 47 Вяч. Иванов, *Памяти В.Ф. Комиссаржевской*, цит., С. 103.
- 48 О. Дымов, В. Ф. Комиссаржевская: *К годовщине со дня смерти*, цит., С. 51.

Фотографии В.Ф. Комиссаржевской как самопрезентация актрисы

(Опыт изучения фотоматериалов, хранящихся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства).

Юлия Рыбакова

Прежде всего я хочу поблагодарить судьбу за чудо видеть на этой конференции тех, кому интересны Э. Дузе и В.Ф. Комиссаржевская. А чудо это произошло благодаря Донателле Гаврилович, с ее удивительной энергией и добрыми помыслами. Как замечательно убеждаться в том, что в культурном отношении мир един. Последнее время в связи с юбилеем Комиссаржевской меня часто спрашивали, какой актрисой была она, как она играла. Более 50 лет я знакомилась с материалами о ней, публиковала письма, фотографии, документы, связанные с ее творчеством, и я не знала ответа, который, вероятно, можно получить из первоисточников, а из них и вырастает судьба актрисы.

У Комиссаржевской было особое отношение к фотографии. Большая часть их является ее своеобразным посланием и к современникам, и к потомкам, значит, к нам. Наше дело их понять. Каждый раз запечатленный на фотографии образ так конкретен и выразителен, что можно понять, кому и чему он адресован. Разумеется, фотографии в жизни и в ролях – это два разных сюжета, но в обоих случаях мы прослеживаем ее судьбу, такую короткую, и такую интенсивную и сложную. Фотографии были для нее не рекламой, а попыткой отразить свое творчество, понять себя со стороны и установить контакт с современником. В апреле 1896 г. после бенефиса в спектакле *Бой бабочек* Г. Зудермана Комиссаржевская становится актрисой Александринского театра. Несколько дней спустя она идет в известное ателье Е. Мрозовской, в котором очень любили фотографироваться актеры, и на этом снимке пытается представить себя примадонной Императорского театра. На ней непривычно модный туалет, который ей явно не по средствам.



Fig. 1 Фотоателье Е. Мрозовской. Апрель 1896 г. [Studio fotografico di Elena Mrozovskaja, *Ritratto fotografico di Vera Komissarževskaja*].

Поэтому, видимо, она в очередной раз влезает в долги, надеясь на будущее жалование актрисы императорской сцены. В эти же дни актриса пишет знакомой в Вильну, где она играла в течение двух предыдущих сезонов: «Родная, деньги вышлю, немного погодите – сейчас ни гроша нет, но Вы не думайте, что очень долго, недели через две – можно»¹? Просительная интонация письма и неуверенность Комиссаржевской прочтываются в этой парадной фотографии, у актрисы робкое выражение лица, на ней костюм, который, несомненно, не

только дорог, но и непривычно наряден, она выглядит скованной. Фотография передает ее внутреннее напряжение. Комиссаржевскую настораживает и большая сцена, и великие актеры, и такие же великие традиции Императорского театра. Оказавшись впервые на александринской сцене, она с тревогой говорит: «Какой огромный этот театр... Мне страшно здесь... Я кажусь себе такой маленькой... И голоса у меня не хватит на такую громаду...»². Было о чем задуматься. Она входила в установившуюся эстетическую систему, сомневаясь в том, что это будет для нее возможно. И когда Комиссаржевская пыталась изображать премьершу императорской сцены, становилось понятно, что это не ее роль, не ее костюм, и потому будущий конфликт намечался уже здесь, в этой парадной фотографии.



Fig. 2 Фотоателье Е. Мрозовской. Декабрь 1896 г. [Studio fotografico di Elena Mrozovskaja, Ritratto fotografico di Vera Komissarževskaja].

15 декабря 1896 г. Здесь очень интересна точная дата съемки. Именно в декабре в Петербурге проходили гастроли ве-

ликой Э. Дузе. На фотографии Комиссаржевская в шляпке, мнет в руках перчатки, взволнована, на лице тревожное ожидание. Может быть, именно такой она пришла к Э. Дузе 10 декабря 1896 г.? Современник (Георгий Питоев) передает услышанный им от актрисы рассказ о ее приходе к великой актрисе:

Когда я хочу сказать человеку самое большое свое чувство, меня непреодолимо влечет коснуться рукой его головы. [...] После третьего действия *Родины* я пошла в уборную к Дузе... Я не была знакома с нею... Я вошла и молчала, я чувствовала, что если скажу слова, то... Дузе тоже молчала, потом подошла ко мне и вдруг взяла меня рукою за голову... и долго смотрела в глаза. Мы не сказали друг другу ни слова. Дузе на другой день должна была приехать на *Бесприданницу*... Но Дузе заболела и так никогда и не видала меня на сцене³.

Имя Комиссаржевской в течение ее жизни много раз соединилось так или иначе с именем великой Дузе. Она непременно ходила на спектакли великой итальянки, ее называли то «русской Дузе», то «сестрой Дузе». М.Н. Ермолова сказала, что Комиссаржевская была «в одном духе с Дузе». Сама же актриса не считала себя достойной этого великого таланта:

Ужас весь в том, что я никогда не сумею начертать себе путь и идти по нем. Будь у меня очень большой талант (как у Дузе, например), тут не было бы большой беды, потому что хотя всякий талант несет с собой жажду искания новых и новых путей, но у большого таланта есть сильные крылья, которые, если бы вы при искании новых путей попали в пропасть, не дадут упасть, а, пожалуй, поднимут так высоко, как вы и не ждете. Когда нет такого исключительного таланта, надо выбрать себе дорожку широкую ли, узкую ли, – это зависит от сил и идти по ней, и тогда много ли, мало ли, но достигнешь цели. Я же не обладаю исключительным талантом и совсем не умею найти своей дорожки. Не то что не умею, я даже не понимаю, как можно держаться одного пути, когда их так много, когда положительно никто не может доказать тебе, что именно этот твой⁴.

Обеих актрис объединяло огромное внесценическое значение их творчества. Ф.Ф. Комиссаржевский, брат актрисы, писал, что в жизни Вера Федоровна «не казалась даже человеком от театра». Может быть, такое несовпадение с привычным представлением об актрисе заставляло Комиссаржевскую сомневаться в избранном пути. В этом сомневались и многие критики. Едва ли верно было бы сказать, что она входила в литературный образ, как это делали Ермолова или Савина. На-

оборот, она, как правило, разрушала драматургию пьесы. Об этом и говорили ее современники. Она перешагивала пределы роли и поднималась на такие высоты, где общение осуществлялось на вне-художественных, сверх-эстетических основаниях. Современники называли их мистическими. Актриса будила в людях способность подниматься высоко, она общалась со зрителями на этом уровне, таково было ее предназначение.

В книге Донателлы Гаврилович *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso"*, (2011) сопоставляются Дузе и Комиссаржевская, богиня итальянского театра и русская Жанна Д'Арк. Этой же теме посвящена прошедшая конференция. Таким образом, встреча актрис продолжается. А память о Комиссаржевской живет за пределами ее родины.



Fig. 3 Фотограф Карл Булла . 1899.
[Fotografo Carl Bulla. *Vera Komissarževskaja nel suo studio*].

В 1899 г. В Санкт Петербурге вышла книга Ю. Беляева *В.Ф. Комиссаржевская. Критический этюд*. Она богато иллюстрирована, там есть фотографии артистки и в ролях, и в жизни. Обращают на себя внимание изображения, сделанные специально

для этого издания, где она в домашней обстановке не демонстрирует себя, а хочет познакомиться со своим зрителем. Кабинет ее очень скромен: маленький письменный стол, в дальнем углу металлическая голландка, отапливающая несколько комнат, дешевая книжная полка, вазочка с засушенными цветами. На стене неизменный портрет отца, которого она очень любила и каждое расставанье с ним переносила с трудом. Комиссаржевская выглядит вполне буднично, в скромном платье, она пишет, низко наклонив голову, фигура скрыта за письменным столом. Это необычная актриса: она много думает, читает. Критик А. Кугель даже сомневается поначалу в собственно актерских способностях Комиссаржевской, настолько непривычен ее имидж и в жизни и на сцене. А критик Беляев в отличие от Кугеля скажет, что «художница превышает в ней актрису. Играть для нее, значит быть свободной»⁵. Он точно определит тенденцию ее движения к символизму и назовет Комиссаржевскую «чайкой русской сцены». Через несколько лет Беляев скажет о ее умении открывать секрет таких пьес, как *Бесприданница*, *Чайка*, *Дядя Ваня*, *Кукольный дом* и определит Комиссаржевскую, как «музу новой драмы», в некрологе же, подводя трагические итоги ее последних лет, определит характер ее творчества более категорично и заявит, что она была «драмой новой драмы». Так, в этих кратких, почти афористических выражениях Юрий Беляев передает знаковые моменты творческого пути Комиссаржевской. А фотографии зрительно подтверждают мысль о ее непривычном актерском облике.



Fig. 4 Фотоателье Е. Мрозовской. 1902.
[Studio fotografico di Elena Mrozovskaja,
Ritratto fotografico di Vera Komissarževskaja].

А. Кугель, замечает, что Комиссаржевская способна испытывать лишь жалость к своим героиням, но, что она совсем не обладает чувством красоты. Серия фотографий 1902 года кажется ответом актрисы на это замечание. «Я до боли ищу всегда, везде, во всем прекрасного, начиная, конечно, с души человеческой»⁶, – пишет актриса. А на этих фотографиях она сама, своим обликом становится частью современного понимания красоты. На фоне gobelena с изображением стилизованных роз, в белом стильном платье с таким же белым ассиметричным растительным узором она составляет одно целое с этим фоном. Перед нами несколько фотографий, где актриса на том же фоне, в том же платье, меняет лишь позы, что создает ощущение процесса. Пошаговые фотографии кажутся кадрами немого фильма. Происходит иллюзия воплощенного движения, которое передает живое дыхание Серебряного века, времени, которому принадлежит творчество Комиссаржевской.



Fig. 5 Открытка [Cartolina. Vera Komissarževskaja in
Piazza San Marco a Venezia].

Комиссаржевская любила путешествовать. Здесь она в Венеции на площади Сан Марко кормит голубей.



Fig. 6 Фотоателье Scinto Genova. С Ф.П. Комиссаржевским.
[Studio fotografico di Scinto Genova. Vera Komissarževskaja
con il padre Fëdor Komissarževskij].

Здесь она изображена с отцом, Ф.П.Комиссаржевским, знаменитым оперным певцом в прошлом, который последние годы жизни провел в Италии. Она почти ежегодно навещала отца.



Fig. 7 Фотоателье А. Stender, San Remo. С Ф.Ф. и Н.Ф.Комиссаржевскими. [Studio fotografico di A. Stender, San Remo. Vera con i fratelli Fëdor e Nikolaj Komissarževskij].

Именно в Италии в 1904г. Вера и два ее брата Федор и Николай Комиссаржевские впервые все вместе встретились с отцом.



Fig. 8 Фотоателье Otto Sarony Co. 1908. [Studio fotografico di Otto Sarony Co. Ritratto fotografico di Vera Komissarževskaja].

Одна из последних фотографий актрисы. 1908 г., Америка. Позади неудачи своего театра, работа и внезапное прощание с Мейерхольдом, тяжелые разочарования, гастроли в Америке, не поправившие материального положения ее труппы. А в фотографии прочитывается надежда. Взгляд устремлен вверх, словно она смотрит в будущее. Скоро

актриса будет прощаться с театром и мечтать о создании школы – храма искусств, где учить лицедейству не будут. Среди учителей она видит лучших поэтов, художников, профессоров. Комиссаржевская стоит на пороге храма своей мечты, на фоне классической колонны в платье в стиле ампир, с такой же стильной прической. Она хотела воспитать совершенного человека для театра, эта мечта и определяла ее судьбу. Как художница Серебряного века она была вдохновлена идеей духовного строительства, жизнетворчества, идеей, которая ей казалась значительнее актерских достижений.

Представленные изображения, как и многие другие, оставшиеся за кадром, приближают нас к Комиссаржевской, оставляют в памяти внешний облик этой необычной актрисы в разные периоды жизни, знакомят с эволюцией ее психологического состояния.

Фотографии в ролях начала и конца ее творческого пути наиболее показательны. Они помогают понять эстетическое содержание ее таланта и его развитие. Сыграв с огромным успехом дебютный спектакль *Бой бабочек* на александринской сцене, который волею судьбы станет и ее последним выступлением, она решила рассмотреть его подробнее, и сделала сразу же после дебюта 52 фотографии в роли юной Розы. Под каждой из них есть реплика из роли, соответствующая данному изображению. Актриса предлагает своего рода моносpectакль, в котором она действует одна, без партнеров. Можно, не читая пьесы, узнать судьбу этой героини и понять, что отношение актрисы к ней не было традиционным. Она переиграла много подобных героинь, воплощая в них поэзию и философию юности, стоящей на пороге жизни.

В течение шести сезонов работы в Императорском театре она продолжала создавать в фотографиях эти своеобразные моносpectакли, оставляя память о многих своих премьерях. Актрисе словно бы легче рассказать о

героинях самой, не прибегая к помощи партнеров, которые были достаточно чужды ей своим «александринским» стилем, своей яркой, подчеркнутой театральностью. Она не могла и не хотела соответствовать этой устоявшейся эстетической системе, чему можно найти подтверждение и в ее переписке тех лет.

В одном из писем А. Чехову (1899) она сообщает: «Я играю без конца, играю вещи очень мало говорящие уму и почти ничего душе [...] Успех имею при этом огромный и силюсь тщетно понять, в чем же дело»⁷. Ее пугает успех в ролях хорошеньких и похожих друг на друга особ. Впоследствии она постарается избежать этой внешней притягательности, где она считает себя похожей «на куклу». Кажется, что обаяние само по себе мешает ей сказать главное. В другом письме, к другому адресату (1900) она продолжает свою мысль: «Мне поручили что-то важное, а я за-

нялась пустяками и почти забыла об этом важном»⁸. Ее дальнейший путь, когда она создаст свой театр, когда пригласит В.Э. Мейерхольда – это и есть стремление найти что-то «важное».

Следующая серия фотографий относится к новому периоду творчества Комиссаржевской, связанному с приходом В.Э. Мейерхольда. Эти снимки говорят о рождении нового, условного театра, где режиссер, актриса и драматург слились воедино в эстетике спектакля *Сестра Беатриса* по пьесе М. Метерлинка, который Мейерхольд посвятил Комиссаржевской. Для них обоих это был рассказ о русской интеллигенции, стоящей на распутье в ожидании чуда и возврата утраченной гармонии. Рассказ о сложных перипетиях души требовал условных изобразительных средств. Вместо натуралистических декораций, художник С. Судейкин предложил узкую сцену, драпировку, ступени – так создавалось подобие монастыря, откуда, из этого марионеточного бесстрастного мира, убежала юная монахиня и, спустя много лет, возвращалась туда, чтобы умереть.



Fig. 9 Фотоателье Е. Мрозовской. *Рози* в спектакле «Бой бабочек», 1896. Александринский театр, С.-Петербург. [Studio fotografico di Elena Mrozovskaja. *Vera Komissarževskaja nel ruolo di Rosi nel dramma La battaglia delle farfalle* di H. Sudermann].



Fig. 10 Фотоателье Рентц и Шрадер, *Сестра Беатриса* в спектакле «Сестра Беатриса» (1906), пьеса М. Метерлинка, действие I. Режиссер В.Мейерхольд. Драматический театр В.Ф.Комиссаржевской на Офицерской. [Studio fotografico di H. Rentz & F. Schrader. *Vera Komissarževskaja nel ruolo di Beatrice in Suor Beatrice* di M. Maeterlinck. Atto I. 1906. Regia di V. Mejerchol'd. Teatro Drammatico di V.F. Komissarževskaja in via Oficerskaja. San Pietroburgo].

Вначале Сестра Беатриса молится о том, чтобы Мадонна ее отпустила из монастыря к любимому. Эта монашенка пока марионетка в руках судьбы. Лицо актрисы бесстрастно, движения скупые, подобные механическим. И только когда мольбы ее услышаны, когда она уходит в мир, она оживает: монашеский чепчик сброшен, волосы распущены, лицо становится радостным, движения энергичными. Во втором действии Мадонна замечает убежавшую монахиню, поэтому сестры признают Беатрису святой. Рисунок роли снова графически четкий, марионеточный.



Fig. 11 Фотоателье Боассон и Эгглер, *Сестра Беатриса*, действие III. 1906. [Studio fotografico di Boissonnas et Egger. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Beatrice in *Suor Beatrice* di M. Maeterlinck. Atto III].



Fig. 12 Фотоателье Боассон и Эгглер. Сцена из спектакля «Сестра Беатриса», действие III. [Studio fotografico di Boissonnas et Egger. *Foto d'insieme*. Atto III dello spettacolo *Suor Beatrice*].

В финале грешная, больная Беатриса приползает в монастырь к сестрам, молит о прощении и умирает у них на руках, а они по-прежнему считают ее святой. Здесь она снова живая, страдающая женщина, полная глубоких страстей рядом с монахинями-марионетками, которые остаются в своем бесстрастном мире и не могут понять ее.

Комиссаржевскую всю жизнь преследует мучительная мысль несоответствия своему пути, мысль о том, что она занята не своим делом, что ей «некуда идти», в то время, как ее считают великой актрисой. Для лирического дара Комиссаржевской это была исповедальная роль, которая открывалась, как ее собственная судьба. Условный прием режиссера был не только формальным, но глубоко содержательным, он органически соединился с глубоким психологизмом исполнения.

Актриса музыкой голоса, пластикой тела, мимикой лица вырвалась за пределы марионеточного образа и рассказала о страданиях любви, передала муку мятущейся души. Метерлинк, поэт любви в ее тончайших проявлениях от высокой радости до глубокого страдания, был ее автором, его книги были у нее настольными, она их цитировала, посылала отрывки из них отдельными письмами. И только встреча с Мейерхольдом соединила ее с этим драматургом на сцене и открыла глубокую символистскую сущность ее таланта.

Вне нашего внимания остались сотни фотографий, которые тоже дают огромный материал для исследования жизни и судьбы Комиссаржевской. На этой, самой высокой точке ее творчества можно пока закончить рассказ о том, как иконография актрисы помогает увидеть ее в жизни и на сцене, попытаться понять, какой она была.

Notes

- 1 *Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы* (Ред.-сост. А.Я. Альтшуллер), Искусство, Ленинград, Москва 1964, стр. 56.
- 2 *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*. Под редакцией Е.П. Карпова, Санкт Петербург 1911, стр. 50.
- 3 *Алконост. Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской*. Кн. 1. Издание Передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, Санкт Петербург 1911, стр. 106.
- 4 *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*, под ред. Е.П. Карпова, цит., стр. 146-147.
- 5 Ю.Д. Беляев, В.Ф. Комиссаржевская. *Критический этюд*, Санкт Петербург, 1899, стр.18.
- 6 *Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы*, цит., стр. 32-33.
- 7 *Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы*, цит., стр. 70.
- 8 Там же, стр. 83.



Ritratto fotografico di Vera Komissarževskaja. 1900 ca.





H. de Mrosovsky. Foto di scena con Vera Komissarženskaja nel ruolo di Francesca in Francesca da Rimini di G. D'Annunzio. Atto III. 1908. Teatro Drammatico, San Pietroburgo.