

Gli occhi della Komissarževskaja: 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 mechovuju šubu s podnjatym vorotnikom, nizko nadvinuta mechovaja 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'cika 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 zabyla, 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.