

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 раскрывается 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 верку 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.