

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 головокругительное 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 актёра 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 Амфитеатов 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, инжению 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 Арнского 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 «милорекламацией», 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://sunpu-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.