DOI: 10.35852/2588-0144-2025-1-173-196
EDN XQZIRY
УДК [792.2(=131.1)+792.071]:7.091.8

М. Г. Литаврина
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6365-3813

«Умная дива». Гастроли Элеоноры Дузе в России: старые рецензии и новые контексты

АННОТАЦИЯ
С того времени, как великая дива Э. Дузе (1858–1924) покинула этот мир, прошло сто лет. Библиография трудов о ее творчестве за прошедший век огромна, и в последнее время вышло много новых публикаций на итальянском и в переводе на русский, существенно дополняющих наши знания об этой легендарной актрисе, неоднократно гастролировавшей в России. Была ли Дузе одной из великих «цариц сцены» рубежа XIX — начала XX века — как Ермолова и Комиссаржевская в России, — явившихся на последний поклон театральной публике страны и мира перед тотальным наступлением века режиссуры? Руководили ли Дузе в ее игре лишь ее уникальная интуиция и природный талант — или перед нами актриса нового типа, которую вызвал к жизни перелом, происходивший в сценическом искусстве в целом? Гастрольные «уроки Дузе» запустили процесс пересмотра сложившегося представления о сценическом искусстве. Очевидно, что главные актерские победы феноменально одаренной актрисы связаны именно с новой драмой, с новой героиней. В чем же заключается феномен Дузе и как соотносится он с реформами, пережитыми европейским и русским театром первой трети XX века, наконец, каково истинное влияние Дузе на отечественный театр? Задуматься над этими вопросами — в свете новых открывшихся фактов и перечитывая уникальные опыты не самых известных российских театроведов прошлого, задавшихся в свое время целью реконструировать ее игру и ощутивших серьезные трудности в деле вербальной фиксации и интерпретации ее «ускользающей» от анализа сценической жизни, — предлагает автор в статье.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Дузе, итальянский театр, Россия, сценическое искусство, театральная критика, новая драма, Станиславский, Ибсен, Чехов, Д’Аннунцио.

© Литаврина М. Г., 2025

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-1-173-196
EDN XQZIRY
УДК [792.2(=131.1)+792.071]:7.091.8

Marina G. Litavrina
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6365-3813

The Intelligent Diva. Russian Tours of Eleonora Duse: Old Reviews and New Contexts

ABSTRACT
Hundred years have passed since the day the greatest diva Eleonora Duse (1858–1924) left this world. Multilingual bibliography on her performing art is enormous. Her place in the cultural memory of her native land — Italy — is unique. Nevertheless, numerous new research works contributed to this huge amount of literature in very recent period, both in Italian and in Russian translation. Due to the current reconsideration of the impact of her craft and personality on art in general (including newly-discovered correspondence), numerous questions arise, — which concern not merely the role of Duse the performer in the history of world theatre, but make us doubt the common view on the reforms which brought into being the Directors' Era in the early XX-th century. Did her stage triumph presume exclusively natural talent and natural intuition she was endowed with? Apparently, not. Duse, being considered the first one in the brilliant row of the last greatest stage "tsarinas" who ruled the boards of the time (as Yermolova and Komissarzhevskaya in Russia), gained her artistic fame mainly in the parts of *new drama* — which evidently required new general approach and performing style. Duse "scenic lessons" initiated general reconsideration of theatre art in Russia. She welcomed the arrival of "new drama", new heroine to the stage of the period. So, quite opposite to the "last tsarinas' theory", probably, her own unique style of acting *pioneered* new theatrical era *prior* to directors' reforms and anticipated them, — as well as new 'systems of acting' which would come into being soon after? (Not neglecting her phenomenal talent). The last but not the least — how both things: actress's "solo' in the performing process and the new director's vision of performance as a whole thing correlate and cooperate with each other? Moreover, "to catch" and verbally reproduce the "stealing beauty" of the *intelligent diva's* stage being proved to be a challenge for Russian criticism. Basing her reflection on almost forgotten old reviewers' reconstructions of Duse performances in Russia, and combining these observations and facts with the new evidences, borrowed from the autotexts of her partners, colleagues and admirers, the author puts these aspects in focus of her paper.

KEYWORDS
Duse, Italian theatre, Russia, performing art, theatre criticism, new drama, Stanislavsky, Ibsen, Chekhov, D'Annunzio.

В 2000 году в Италии, в издательстве “Bulzoni” вышла книга под названием «Татьяна Павлова. Умная дива» [1] — и была она посвящена русской актрисе-эмигрантке Т. П. Павловой (Зейтман), фигуре сложной и пока у нас недооцененной. Автор книги выделял творческую и личностную стратегию иностранной актрисы, сумевшей построить карьеру в чужой стране, да еще в такой, как Италия, где никогда не было недостатка в артистках и национальные традиции собственной актерской школы были как нигде сильны. Однако думается, что подобного типа феномен имел великую предшественницу, которая с полным основанием, первой среди равных, может называться “diva intelligente”. Тем более уже при жизни ее называли “divina” — божественная. Мы говорим, конечно же, об Элеоноре Дузе.

Итальянская звезда Элеонора Дузе (1858–1924) впервые выступалав России с гастролями весной и зимой сезона 1891/92 года — позже она вернется в декабре 1896-го (это пребывание, только в Петербурге, станет самым кратким) и в самом конце 1907 — начале 1908 года. В течение своего первого тура она объехала Петербург, Москву (посетила дважды), Харьков, Киев и Одессу. То есть главные театральные города России (в них уже побывала к тому времени и Сара Бернар, и другие европейские знаменитости). Актриса включила в гастрольный репертуар прославившие ее роли из произведений западных авторов: Шекспира, Дюма-сына, Сарду, Гольдони и других. Известно, что в первый приезд спектакли Дузе — во всяком случае, три из них точно — «Антоний и Клеопатра», «Дама с камелиями» и «Одетта» В. Сарду — посмотрел К. С. Станиславский [2, с. 138]. Гастрольный репертуар актрисы позже менялся и расширялся, в следующие приезды афиша Дузе отразила ее увлечение героинями Ибсена, Д’Аннунцио. Среди исполнявшегося в России была и ее коронная роль — ибсеновская Нора, о которой пойдет речь.

Первое, о чем сразу заговорила вся российская критика, — Дузе оказалась артисткой преимущественно *внутреннего* перевоплощения, чей собственный «духовный мир <…> обогащал характеры ее героинь» [3, с. 214]. Вопросы внешнего порядка — эффектные переодевания, неузнаваемость или характерная гримировка — занимали ее очень мало. Это подтверждали и сами члены ее труппы, в частности работавший у Дузе одно время известный впоследствии трагик Ваграм Папазян [4, с. 58]. Второе, и очень важное для отечественного зрителя: диапазон каждой роли расширялся и углублялся ею, как было замечено, за счет личных переживаний, личного жизненного опыта артистки. Дузе вносила себя в материал образа, и это «соавторство роли» в отечественном актерском искусстве имело давнюю традицию и зрителем приветствовалось. Но у Дузе оно получило особенный модус, о чем будет сказано ниже. Зная эти ее черты, многие современники, наблюдая за виражами личной жизни итальянской актрисы, ее романами и драматическими разрывами, стремились всякий раз угадать, расслышать в ее игре личное жизненное эхо [5].

Определенной актерской школе Дузе никогда не принадлежала, систематического учения не знала, но обладала выдающимся талантом, редкостной наблюдательностью над окружающей жизнью и искренностью переживаний. И ко времени

первых русских гастролей она уже имела весьма богатый сценический опыт. (Вообще, по некоторым свидетельствам, Дузе вышла на сцену еще ребенком, в 4 года, в роли маленькой Козетты в «Отверженных» Гюго, а в 14 сыграла Джульетту.) Имея прекрасную интуицию, ко многим сценическим истинам Дузе как артистка пришла стихийно. С 1878 года она стала приглашенной ведущей актрисой труппы Эрнесто Росси — также выдающегося трагика, многократно в конце XIX века гастролировавшего в России. В ранней молодости ее заприметила, находясь в Италии на гастролях, и Сара Бернар, выразив одобрение начальных актерских выступлений Дузе. Однако высшим титулом «Артистки» (а не актрисы!) ее так и не наградила. Дузе всю жизнь считала отношение к ней «великой Сары» несправедливым и публично говорила об этом. Дальнейшая жизнь и карьера подтвердили: между артистками сложилась острая конкуренция. Добавим — пожизненная, ведь они умерли практически в одно время (Бернар — 1923, Дузе — 1924). Тем более выступали они преимущественно в одном и том же репертуаре. И гастролировали в одних и тех же странах, зачастую весьма далеких от «дома», в частности в России, Южной Америке и США (где Дузе и закончит свои дни). Многие современники были склонны считать, что сценическое мастерство Дузе больше соответствовало новым тенденциям мировой драмы, и потому в ролях данного спектра она одержала в этом «состязании» безусловную победу. Что же до ее родного итальянского театра, то считалось, что именно она своим исполнением вывела драматурга Д'Аннунцио в репертуарные лидеры европейского театра belle époque (сам же он вряд ли признавал эту «роль» Дузе — как известно, их связывала не только сцена, но и роман, хотя лихорадочный альянс был обречен и распался). Она ненавидела обожаемую Сарой рекламу и пряталась от поклонников вне сцены, избегая публичных интервью и «постановочных» фотосессий. Она никогда не заигрывала с публикой, не стремилась понравиться, — наоборот, выходя на поклоны, как вспоминала актриса М. А. Крестовская, выглядела утомленной, как бы говоря: «Я сделала все, что могла».

Фундаментальное сопоставление игры, да и самих типов двух актрис убедительно сформулировал еще Джордж Бернард Шоу, безоговорочно отдававший пальму первенства итальянке, — высказывание его, появившееся еще в 1895 году в газете "Saturday Review", в начале 1910-х годов было известно и цитировалось в русском переводе: «стоит Дузе пробыть на сцене пять минут, как она на четверть века обгоняет прекраснейшую в мире женщину. <...> Бернар не вживается в образ героини, а подменяет ее собой» [6, с. 199–200]. Даже больше: по его словам, рядом с Дузе Сара Бернар — «ребенок», отсюда наивность ее яркого раскраса и приемов. Между тем игра и самая личность Сары Бернар имела и в России своих поклонников, что свидетельствовало об удавшейся блестящей гастрольной стратегии дивы-антрепренера, ее неувядаемой актерской «старой выучке» и открытой опоре на эффектные — то натуралистические и шокирующие, то откровенно постановочные, театральные — многократно опробованные «приемы». Оттого начинающий рецензент Чехов, с безжалостностью молодости, видел в искусстве всемирно известной «сердцеведки» Сары лишь многократно повторенный, «умно заученный урок» [7, с. 15].

Образ Дузе в русской критике, при всех оттенках, — случай редкого единодушия в ту бурную пору «исканий» и конкурентной борьбы разных художественных направлений. Все соглашались, что великая итальянка от природы обладала исключительно выразительной, но при том совершенно естественной мимикой и большим голосовым диапазоном, в котором в пространстве одного спектакля слышались «и нежные ноты, и резкие возгласы бешенства» [8, с. 20]. Рисуя ее портрет, замечали: «темноволосая и темноглазая, с мягкими линиями лица и фигуры», она не была безусловной красавицей, но покоряла своим тонким шармом, скромной элегантностью и неуловимой женской манкостью. (К счастью, лучшие художники-портретисты и фотографы сумели это уловить и передать потомкам.) Критики, как один, подчеркивали актерскую чуткость Дузе, умевшей верно схватывать человеческие типажи и воплощать их на сцене. Очевидно: она пленяла публику самой прелестью ежеминутного сценического существования. За нею хотелось неотрывно следить в каждую минуту спектакля, жадно впитывая жест руки, поправляющей прическу, походку, поворот головы… Российский глаз сразу заметил ей присущий «быстрый ум» и безусловный вкус, благодаря которому она никогда не выходила за рамки естественности в игре. Согласно принятой тогда классификации, по принципу амплуа Дузе относили к модной категории актеров-«неврастеников», основывающих игру на передаче изгибов «беспокойной души персонажа». А. Р. Кугель характеризовал Дузе: «Ее игра не терпит пассивных положений, но она мгновенно преображается под влиянием аффекта. Она становится вдруг молодой, прекрасной, полной чарующей прелести. Ее глаза горят миллионами огней и на устах кипит такое дикое и неукротимое желание жизни! Это настоящая картина нейрастении» [9, с. 7]. Интересно, что Кугеля, случайно подсмотревшего небрежно-высокомерное «премьерское» общение Дузе в быту с каким-то маленьким итальянским работником сцены из «гастрольной команды», это покоробило так же, как однажды артиста А. И. Южина поведение М. Н. Ермоловой в быту, за кулисами, после потрясающе сыгранной ею сцены в «Звезде Севильи». Партнер, наблюдавший гениальную Ермолову много лет, заметил, что «там», то есть на сцене, она переживает всерьез что-то «настоящее», а сейчас, рассеяно общаясь с ним и куря свою длинную сигарету в гримуборной, она банальна, «играет что-то ненужное и мелкое» [10, с. 32].

Внешне так называемая знаменитая «неврастения» образов Дузе наглядно прослеживалась в пунктирных движениях, прорывалась в пластике роли — «во внезапном жесте, перемене позы: неустойчивом положении тела»[1], спонтанном активном смещении, которое будто бы было

1 *Именно эта виртуозная «телесная партитура» послужила поводом для итальянской исследовательницы творчества Дузе Мирелла Скино* [11] *применить к анализу игры актрисы принципы театральной антропологии — олицетворением которой сегодня прежде всего является Эуджено Барба* [12], *— при этом опираясь на иконографию актрисы. То есть наглядно связать в интерпретации психику и физику Дузе по фото в роли — и при том (см. приведенную выше цитату о телесных и душевных перепадах) определить точки «превыразительности». С полемикой с методом Э. Барба и указанием на лимитированность подобных поз-фиксаций для итогового заключения об актерской игре — особенно сложной психологической игре «без швов» — выступал ранее Лоренс Сенелик в статье в TRI* [13]. *Однако мы считаем подобный эксперимент М. Скино с иконографией Дузе результативным и интересным.*

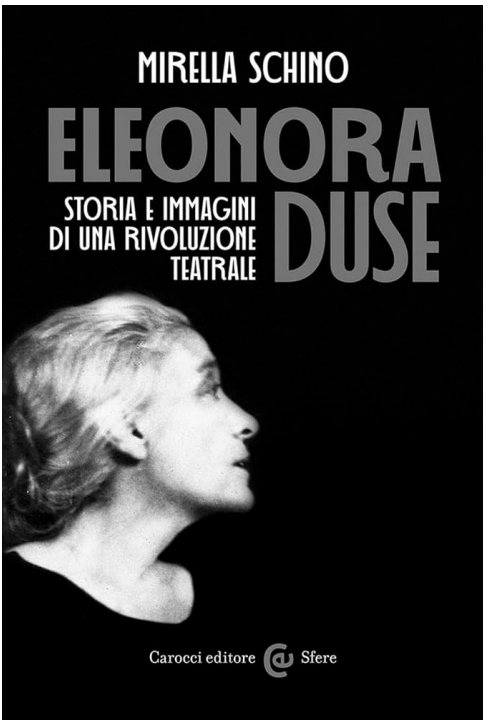

Фото 1. Обложка монографии Мирелллы Скино об Элеоноре Дузе (Рим, 2023) / Photo 1. Mirella Schino. Eleonora Duse. Storia e imagini di una Rivoluzione teatrale. Book cover (Roma, 2023)

направлено на поддержание его равновесия, — «метания души всегда отражаются в неспокойном состоянии тела», замечает внимательный наблюдатель (фото 1). В сценическом существовании актрисы, как отмечают практически все рецензенты, воочию чередовались моменты спадов и подъемов: она будто бы долго накапливала энергию, чтобы затем выплеснуть ее на публику, тем самым раскрывая глубину страданий своих героинь. Не следует думать, что Дузе были присущи только деликатные, акварельные краски — в роли Клеопатры в пьесе Шекспира она выдала такой темперамент, что зрители первых рядов кресел Театра Корша инстинктивно отпрянули назад, как от неожиданного выстрела. Но в этом не было ничего общего с «трюком». Сценическая ткань ткалась актрисой мастерски, без «швов» — невозможно было разглядеть никаких «узелков», рассчитанных эффектов, выработанных годами технических приемов. Эта естественность и кажущаяся спонтанность сценической жизни приковывали внимание зрителя к исполнительнице на протяжении всего представления. Собственно, игра Дузе превращалась в какую-то сплошную *кантилену*, волшебную сценическую вязь, столь не похожую, к примеру, на александринский стиль игры этого времени, когда все усилия вкладываются актером-мастером в эффектный, ударный момент роли, а «промежутки» играются впроброс, делая течение спектакля неким «чередованием», что замечал, вспоминая эту игру, С. М. Волконский [14, с. 108–119].

Возможно, среди титулованных иностранцев (Ристори, Режан, Муне-Сюлли, Бернар, Росси, Сальвини и др.), неоднократно гастролировавших в России, именно Дузе восхищались более всего и видели в ней образец для подражания: «…самая современная из современных артисток, <…> изображает жизнь такою, какова она есть на самом деле, без малейших прикрас и ухищрений, которые хоть сколько-нибудь уклонялись бы от истины» [15, с. 45]. Все названное к тому же необычайно совпадало с поисками нового театра в России. Между тем важно отметить: если в России традиционно «театральная революция» на рубеже XIX–XX веков и первой трети XX века связывается с наступлением эры режиссерского театра (в Италии, заметим, эра режиссуры наступит, в силу

разных причин, значительно позднее), то итальянские историки театра говорят о Дузе как одном из главных (!) предтеч их «театральной революции», даже в названии книги прямо связывая Дузе и революцию на театре [11]. Напомним, что сама Дузе формально становится лидером, «директором труппы» (называвшемся *capocomico*, в данном случае — *capocomica*), внедряя новые принципы работы над спектаклем, уже в 1887 году. Но знаменательно, что далее, после расставания с Д'Аннунцио, она обращается к работе с Гордоном Крэгом. Словом, стремится к новым маякам режиссерского театра Европы. Не будучи удовлетворенной работой с Крэгом в «Росмерсхольме» (она так хотела, чтобы кто-то проработал с ней роль Ребекки!), она делает все новые попытки. Режиссеры-немцы, первыми подняв в Европе знамя театральной революции, оставили, как критик Е. Цабель, редкие описания репетиций Дузе, стремясь разглядеть в ней черты начинающего режиссера-организатора всего спектакля…

Однако в российском восприятии не это алкание новой организации театрального процесса и даже репетиционное «реформаторство» Дузе попадает в фокус внимания. Здесь Дузе находит популярность вовсе не как предвестница новаций, властительница «театрально-революционных дум», а как «повелительница душ». И профессионалов театра, и обычных зрителей, с нетерпением ожидающих каждого ее гастрольного турне, ошеломляет и пленяет своей «загадкой» именно то, что делает актриса на сцене. Этот *след* ее «сценического волшебства» крепко врезался в память, запоминался как дорогой аромат, который по памяти хотелось «вдыхать» вновь и вновь. Сегодня, спустя более ста лет, в зарубежных исследованиях актерского искусства часто употребляется и дискутируется термин "*afterglow*" [см. 12; 16], а именно так: остающийся в памяти очевидцев «след, отпечаток», ими зафиксированный для потомков, далее усвоенный и подхваченный, — ибо впечатление от актерской игры давно перестало быть «частной собственностью» сиюминутно наблюдавшего сие современника.

Само ее дарование находили абсолютно исключительным, а любые сопоставления — даже оскорбительными. Например, упомянутый Кугель возмущался против мысли о сравнении великого таланта Дузе и ее естественности с нарочитой техникой *detailler* французской гастролерши Габриель Режан: «Дузе — гениальная натура, и в мизинце ее больше поэзии и истины, которая есть красота, и красоты, которая есть истина, нежели в сотнях Режан» [17, с. 796]. Более того, обнаруженная подкупающая естественность переживаний, очевидно сближающая ее творчество с русской актерской школой и текущими поисками (речь о предмхатовской поре), заставила воспринимать ее как единомышленницу, родную по духу: «Она очень сродни нам, русским, по своему реализму, по задушевности»[2], — замечал А. С. Суворин. Поэтому неслучайно в отечественных рецензиях появлялось выражение «наша Дузе». Словом, полная противоположность отношению к Бернар! Да и не к ней одной — Санкт-Петербург и Москву называли лишь географическими точками на гастрольном маршруте практичной Режан, а Дузе безусловно чувствовала душевное

2 *Суворин А. С. Г-жа Дузе // Новое время. 1891. 13 марта.*

тяготение к ней русского зрителя двух столиц и главное — его *благодарность*. Она обрела здесь друзей и помощников, задумывалась о роли из русской драматургии. К гастролям вышла и первая русская монография о ней [18].

В игре Дузе российский зритель узнавал нечто знакомое и дорогое. По общему мнению российских наблюдателей, Дузе не просто *играла* на сцене своих героинь, она становилась ими, присваивая их переживания. Оттого, писали критики, публика с первой минуты действия безоговорочно верила в искренность сценического существования Дузе и глубоко сопереживала ее женщинам — так, как она *сама* им сопереживала: «Зритель плачет вместе с ней, не понимая, что же перед ним: сама жизнь или искусство» [3, с. 192–193]; «своей прочувствованной игрой она заставляет позабывать все» [14, с. 116]. Приведем отзыв А. П. Чехова на только что увиденный им спектакль Дузе, столь не похожий на его оценки Бернар: «Замечательная актриса. Никогда ранее не видал ничего подобного. Я смотрел на эту Дузе и меня разбирала тоска от мысли, что свой темперамент и вкусы мы должны воспитывать на таких деревянных актрисах, как Ермолова и ей подобных, которых мы оттого, что не видели лучших, называем великими. Глядя на Дузе, я понимал, отчего в русском театре так скучно» [19, с. 198–199]. Эти высказывания опровергают мнение, что Чехов не принимал «иностранной игры», то есть представителей европейской актерской школы вообще, — нет, обнаруживается (даже по приведенным высказываниям, хотя бы эпистолярным) огромная разница в его оценках Дузе и Бернар. И после, из-за границы, он звал Суворина в Ниццу посмотреть на нее: «Приезжайте. Здесь будет играть Дузе» [20, с. 168]. Игра Дузе на сценических подмостках России в 1890-е годы, как говорилось, перекликается с поисками нового актерского существования при воплощении драмы самого Чехова. Считать же, как делают некоторые американские интерпретаторы, что именно Э. Дузе явилась прототипом его провинциальной примы Аркадиной [21, с. 154] в «Чайке» — по ремарке Станиславского в режиссерском экземпляре, пьесы, «ломающей мелодраму», — ввиду вышесказанного совершенно нет оснований. Наоборот, даже признанные звезды отечественной «старой школы» вызывали у писателя идиосинкразию. И напомним, чеховская Аркадина не приемлет никаких «новых форм» в искусстве и потому ассоциировалась с актрисами устаревшей манеры, как Л. Б. Яворская, претившая Чехову своей экзальтацией [22, с 140–151]. Не говоря уже о том, что Чехову-драматургу — в чем он и признавался — было свойственно собирать образ как мозаику, иногда даже что-то беря от себя, что-то от других и пр.

Созданию впечатления подлинности сценических переживаний способствовал тот факт, что Дузе, не имея никакого представления о «сквозном действии», изначально простраивала всю роль целиком, в развитии, так что все эпизоды пьесы, «нанизываясь» на единую линию, в итоге сливались в неразрывное целое. Этим качеством исполнительница принципиально отличалась от своих соперниц, европейских прим (вплоть до нынешних!), выступая с ними в одном и том же репертуаре. Отточенная, постоянно совершенствуемая, психологическая нюансировка Дузе, даже несмотря на множество предшественниц,

дарила зрителей ощущением *открытия*: «Темперамент ее, до болезненности чувствительный, как будто отражается на оттенках исполнения, — но детали и очертания роли всегда строго выдержаны от начала и до конца. Чем чаще вы смотрите роль, тем больше выступает деталей» [8, с. 21].

Дузе погружалась в образ задолго до выхода на сцену — всякий раз вынося на свет рампы «предысторию» героини — «шлейф» жизни за сценой как бы тянулся за нею. Появляясь перед публикой, она будто бы «несла на своих плечах» долгую ношу жизни, которую прожили ее Нора, Магда, Маргерит до этой сцены: «Дузе выходит на сцену не сыграть известную роль, насколько она заключена в душе, а продолжает жизнь своей героини, начавшуюся задолго до того момента, когда автор ввел эту жизнь в свою драму» [5, с. 79]. Потому «глубоко постигающая роль актриса» была так сильна в своих неутомимых импровизациях: она «играет не автора, а свое понимание роли»[3], — как замечал обычно придирчивый критик С. Флеров-Васильев. Во всем следуя логике пьесы, она беспрерывно продолжала свою игру во время пауз, наполняя зоны молчания, внося собственные, не зависящие от авторских ремарок, свежие ноты в создаваемый на сцене образ и насыщая его своими личными ассоциациями. Вот почему, однажды увидев Дузе, ее смотрели в одной и той же роли вновь и вновь. Этот новый аспект «авторства» роли у российской публики находил, как сказано, полное понимание. Однако в своей труппе Дузе была не просто исполнительницей главной роли, но центром всего спектакля — безусловно, ее собственного театрального «произведения», ее интерпретации. И если в России, в период ее первых гастролей, Чехов только начинал писать в своих ранних рецензиях и фельетонах о культурном актере и о том, что «образованность необходима для берущегося изображать Гамлета» [23, с. 21], Дузе уже являла собой по сути новый тип *интеллектуальной* актрисы. Было ясно, что виденное русской публикой в ходе гастролей — не только мощная и виртуозная игра природно-сильного чувства, но плод *интеллектуальной* деятельности артистки нового типа. Эти новые качества Дузе сразили русских актрис. Известна закулисная байка про «плач» Н. А. Никулиной после спектакля Дузе на сцене Малого театра, когда матерая русская актриса, рыдая у Федотовой на плече, воскликнула: «Ну как же теперь можно играть после нее… Ведь рядом с такой актрисой я просто прачка!» [24, с. 94]. И хотя в российском восприятии больше выделяли интуицию Дузе, ее «чувствительность» и «тонкость натуры», — во многих рецензиях обратим внимание на слово «ум». Здесь и глубокое понимание образа, и порой непредсказуемое, но убедительное прочтение, и логически выстроенный план игры, и продуманные, с учетом целого, мизансцены — все это на сцене и производило то самое впечатление *открытия*, даже если представляемый опус был хорошо известен данной публике или драматургически не очень совершенен. Недаром один из итальянских критиков назвал ее знаменитые «боттичеллиевские» руки «крыльями разума». На нее ходили «учиться».

3 *Васильев (Флеров) С. О гастролях Дузе в Москве // Московские ведомости. 1891. 22 апреля. С. 5.*

Иногда она сознательно рисковала. Она решилась, еще в начале 1880-х, взять пьесу А. Дюма «Жена Клавдия»[4], не отличавшуюся какими-либо достоинствами и содержавшую образ абсолютно отвратительной центральной героини-злодейки, предательницы и изменщицы не только мужу, но и родине. Зачем столь обаятельная и вызывавшая, как правило, острое, безраздельное сочувствие у зрителя Дузе бралась за такую роль? Эксперимент, как подчеркивает современный итальянский биограф Дузе Мирелла Скино, дал неожиданный для всех результат: силой своего таланта Дузе заставила посмотреть на ее коварную героиню, казалось бы, всю сотканную из одних злодейств, совершенно по-другому и понять, кто и что сделало ее такой. И, мало того, даже, как ни парадоксально, — посочувствовать ей. Словом, вот, на практике — почти по Станиславскому: «играя злого…» Кстати сказать, «Жена Клавдия» была показана на первых гастролях Дузе в Москве в 1891 году.

В России Дузе всегда играла на своем родном языке (в отличие от французского, на котором играла соперница актрисы Сара Бернар, русская интеллигенция, франкофонная по преимуществу, им не владела столь широко). Но игра ее — что отмечено во множестве свидетельств — оказалась здесь понятна и без слов: «И язык незнаком, и пьесы избитые, а Малый театр ломится от аристократов, места трудно достать, несмотря на большие цены» [25], — вспоминал, и досадуя и восторгаясь, И. Е. Репин, создатель одного из самых известных портретов артистки, о первом приезде Дузе в Петербург. «Нас обдает веянием иной жизни, более интенсивной, чем действительность, и в этом состоянии исчезает такая условность, как язык» [8, с. 23], — объяснял этот феномен, отмечавшийся всеми зрителями, князь А. И. Урусов. Именно Урусов, ранее других понявший, напомним, новизну чеховской драмы, оказался в России одним из наиболее глубоких интерпретаторов и реконструкторов игры Дузе. То есть речь шла о преодолевавшей языковый барьер какой-то иной, психоэмоциональной сверхвыразительности, и более того — беспрецедентной заразительности, которой она полностью завоевывала публику и подчиняла себе, заставляя порой рыдать столь же горько, что и героиня. Да и Чехов в цитировавшемся письме признавался: при незнании итальянского «казалось, что я понимаю каждое слово» [19, с. 198]. И это при том, что Дузе, выступая в ролях мирового репертуара и полагаясь на зрительское знание содержания пьес, никогда не прибегала, в отличие от большинства гастролеров, к известным «подсказкам» — публикации «синопсиса» или, во французской традиции, к публикации “analyse” драмы в программках спектакля.

Гастрольные годы Дузе в России совпали с увлечением отечественной сцены новой скандинавской драмой — Ибсеном, Гамсуном, Бьернсоном. Героини Ибсена в ту пору были уже представлены и на московских, и на петербургских подмостках ведущими русскими актрисами. Элеонора, заметим, пришла к Ибсену, уже имея громадный сценический опыт. Дузе сыграла Нору во второй приезд в Москву, в декабре 1891 года, и уже находясь в Москве, посмотрела местную трактовку пьесы Ибсена

4 *В ряде источников пьеса названа (калька французского произношения имени) «Жена Клода». — М. Л.*

«Кукольный дом», игравшуюся М. Потоцкой в Театре Корша. Ее собственное исполнение Норы по посылу, как она сама признавалась, было в чем-то близко увиденному московскому, но — отмечали уже наши критики — уровень постижения и воплощения роли был у Дузе существенно глубже, чем у Потоцкой. В образ Норы актриса очевидно вкладывала личные женские переживания, «оживлявшие» героиню, делавшие ее семейную историю и внезапный бунт близким, доступным для понимания большинства зрителей: «Нора, которую можно понять, лишь вложив в этот образ живое, наболевшее <…> содержание “феминизма”, выношенного в сердце, — эта Нора была понятна у Дузе. Явилась гениальная натура, которая лучами своего огня, своего темперамента, своей настрадавшейся души оживила эту мертвую скандинавскую Галатею» [17, с. 796], — писал об игре Дузе вовсе не жаловавший пьесу Ибсена А. Кугель.

Итак, в связи с исполнением Дузе роли Норы, и дома в Италии, и за границей в гастрольной критике заговорили о вероятных феминистских настроениях самой актрисы: «Дузе из “Норы” сделала знамя феминизма» [17, с. 796], — безапелляционно заявлял там же Кугель, в то время как другие его оценки противоречили этому тезису. Между тем «феминизм» в исполнении актрисы на деле означал не собственно общественное движение, направленное на социальное освобождение женщин и обретение ими гражданских прав[5], — Дузе была бесконечно далека от общественных трибун, с которых громко провозглашались лозунги гендерного равноправия, — но она вскрывала невозможность для героини достигнуть семейного счастья в сложившихся условиях. Дузе была не социально-прямолинейна, а предельно откровенна в передаче «семейной истории» Норы. В поступке ее Норы не было модной тенденциозности: «…меньше всего рассудка, больше всего женского чутья и правды сердца» [27, с. 27]. Само новое понимание *женственности*, так покорившее театральную публику России, было у нее кардинально отлично от агрессивной самоподачи сексуально-опасной и напористой Бернар. Разговоры о «феминистском» акценте прочтения Дузе, думается, скорее связаны с мужской гегемонией в самой среде «властителей дум» российского переходного времени.

Эволюция образа Норы, собственно ее человеческое «взросление», — вот что делала главным Дузе. К поворотному решению — которое, скажем, провозглашала и буквально «посылала в зал» «протестующая Нора» Комиссаржевской, вызывая бурную реакцию студенческого зрителя, — Нора Дузе приходила постепенно и очень естественно. На протяжении спектакля она будто невзначай пересматривает заново всю прожитую жизнь, что передавалось в мимике актрисы и постепенно меняющихся сиюминутных деталях ее поведения: от сцены к сцене, отмечают наблюдатели, «на лицо Норы все больше набегает тень заботы, недоумения, трагического прозрения и все же желания увидеть чудо» [3, с. 215]. Актриса, как говорилось, наносила на лицо минимум грима, поэтому все оттенки ее переживаний — испуг, смятение, внезапная бледность, накативший румянец — были видны со сцены и подчеркивали

5 *Феминистское прочтение образа ибсеновской героини представлено Джоан Темплтон в главе «Поэзия феминизма» ее книги «Женщины Ибсена»* [*26, pp. 110–145*].

естественность ее игры. Никаких к тому же маскирующих возраст трюков, игры света и тени и прочих подобных ухищрений, выигрышных поз, отвлекающих аксессуаров…

Благодаря записям князя А. И. Урусова (взявшего на себя и организационные хлопоты в подготовке и проведении гастролей [28, с. 105 – 107]) и подробной рецензии критика, историка и театрального педагога И. И. Иванова у современного исследователя театра есть уникальная возможность реконструировать игру Элеоноры Дузе в пьесе Ибсена во время российских гастролей зимы 1891 – 1892 годов. Оба театральных рецензента поставили перед собой сложнейшую задачу, словно бросив перчатку знаменитому опусу Белинского о Мочалове в роли Гамлета, понимая свою профессиональную ответственность в передаче «трудноуловимого», «загадочного», даже мистического, как считали некоторые, феномена Дузе. И главное — того ускользающего при попытках «регистрации» и закрепления «следа», навсегда остававшегося в зрительской памяти. Шаг за шагом они прослеживали и «фиксировали» сценическое поведение героини Дузе. (И мы здесь, прямо признаемся, при анализе Норы идем буквально за ними!) Но при всей значительности этого опыта (а его надо бы включить в программу обязательного изучения театроведами!) и эти критики оказывались в ловушке литературности, повторяющихся слов: «подлинность», «переживание», «чуткость», «жизненность»… Невербальное, читаемое зрителем «между строк», составлявшее главную «энигму» актрисы Дузе, едва поддавалось передаче.

Между тем в сценическом варианте Дузе пьеса Ибсена была купирована в нескольких местах (Дузе это часто допускала, что тогда уже было широко принято, а сегодня никого не удивляет): из второго акта исчезла сцена с доктором Ранком, также был вырезан эпизод (в прочтении других актрис часто «ударный», эффектный, в том числе — у Веры Комиссаржевской), в котором Нора танцевала тарантеллу. Дузе, итальянка, как подчеркивали рецензенты, — и отказалась от такого выигрышного эпизода! Сама актриса толковала роль, больше руководствуясь подтекстом, психологически расшифровывая для зрителя малейшие нюансы в меняющемся поведении ее героини: «…многое, что в этой необыкновенно сжатой пьесе может казаться недосказанным, превосходно иллюстрируется артисткой» [8, с. 25]. В первом акте Дузе показывала веселую, беззаботную, грациозную молодую женщину-куколку, в которой еще сохранилась прелесть подростка. Ее исполнение, писали критики, было полно юношеского оптимизма и «яркого натурализма». Оттого Нора — Дузе на протяжении всего акта сохраняла победоносный и гордый вид. Однако во втором акте легкость и радость героини сменялись тревожностью, страхом и нервной раздражительностью, которые при муже прятались за нарочитой веселостью: «счастье ребенка начинает разрушаться, отрава введена в этот, до сих пор ясный, нравственный мир» [29, с. 145]. Смену настроений героини Дузе и здесь, как всегда, передавала преимущественно с помощью выразительной мимики, — отмечали рецензенты. Нервность и беспокойство Норы становились все более отчетливыми. Героиня Дузе начинала заметно отдаляться от детей, как

будто бы что-то предчувствуя и готовясь к тому, «что в одиночестве должна справиться с налетевшим горем» [29, с. 145]. Эти решения и переживания давались Норе, как передавала Дузе, очень нелегко. Пронзительной была сцена, в которой героиня пыталась заговорить с мужем о Крогстаде: актриса показывала «метания Норы от страха к надежде», пытаясь скрыть их за пустой болтовней, а после слушала ужасный вердикт мужа о матерях, развращающих детей своей ложью. В тот момент у Норы — Дузе опускались руки — и остальные действия до конца акта она, сраженная этим эмоциональным ударом, выполняла едва ли не механически, почти безжизненно: «…теперь отрава бесповоротно и навсегда завладела ее сердцем. Драма началась» [29, с. 146]. Со сцены актриса уходила молча, терзаемая неожиданно свалившимся горем. После этого в Норе Дузе не оставалось никаких черт «куколки» — балованного и беззаботного ребенка.

Наконец, в третьем акте актриса, как показано в исследовании, сразу выходила из-за кулис в крайне удрученном состоянии: теперь «от ее игры веет смертью, невидимо витающей над Норой» [8, с. 26], — замечал Урусов. Смутное предощущение неотвратимого дурного конца охватывало зрителя. Задуманное героиней самоубийство уже казалось неизбежным: актриса показывала, как назревает решимость героини и крепнет ее уверенность в необходимости страшного шага. На глазах публики с этой минуты разыгрывалась несущаяся к развязке внутренняя драма, отголоски которой едва уловимо проявлялись на ее лице и в жестах. Без всякого нажима и актерской «подачи» Дузе рисовала приближение трагедии. В душе женщины, тщательно скрываемые, боролись два чувства: угасающая вера в мужа и растущее разочарование в нем и в целом — в собственной жизни: «Нору теперь мучит гораздо больше вопрос, кто же, на самом деле, ее муж, чем вопрос о векселе» [29, с. 146], — проницательно замечал реконструировавший игру Дузе И. Иванов. Убеждая мужа помиловать Крогстада, Нора — Дузе просила не столько за него, сколько за саму себя, потому ее речь была полна страстного, но подавляемого нетерпения и экспрессии. Столкнувшись с непреклонностью супруга, она начинала все острее ощущать собственное тотальное одиночество. В момент, когда Хельмер шел за письмом, «множество самых разнообразных, неуловимых ощущений с быстротой молнии пробегают по лицу артистки. Здесь и страх за будущее, и решимость вести борьбу до конца, и невольная надежда молодости, и вспыхивающее на мгновение прежнее чувство самоотверженной любви к мужу, веры в него» [29, с. 147].

Высшего напряжения игра Дузе, как отражено в описаниях русских критиков, достигала в сцене финального объяснения Норы с мужем. Знатоки-театралы ждали эту сцену. Этот эпизод актриса разыгрывала со страстным подъемом и суровой энергией — как свой последний бой, на который шла сознательно. У Норы — Дузе больше не осталось колебаний. Стоя лицом к публике, она красноречиво молчала в момент гневной отповеди мужа: сначала на лице артистки читалось изумление непривычным, грубым поведением супруга; затем оно сменялось недоумением, оцепенением и подавленностью «от осознания низости и эгоизма самого близкого человека. Нора страдала

Фото 2. Элеонора Дузе в роли Гедды в «Гедде Габлер» Г. Ибсена. Открытка, конец XIX в. / Photo 2. Eleonora Duse as Hedda in Henrik Ibsen's Hedda Habler. Postcard, late 19th century

от собственного прозрения». Наконец, после счастливого известия об отказе Крогстада от своих претензий, Нора — Дузе, как писали авторы в очерках, «обретала голос» и говорила «со всей искренностью своей натуры» [29, с. 146]. В финальной сцене, подчеркивал Урусов, дар актрисы открывался в полную мощь: «Никогда, кажется, не раздавалось с подмостков более патетического протеста женщины» [8, с. 26]. И этот *человеческий протест* — подлинный, не заимствованный из чьих-то головных тезисов — естественно вызревал прямо у зрителя на глазах. Трагедия, думалось, глядя на Нору — Дузе, — это не где-то там, в глубине веков, в античности, — а здесь, в обычной семье, совсем рядом…

Дузе не только, как тогда широко принято было писать, впервые показала российской публике «истинный масштаб» образа ибсеновской героини (заметим, что даже апологета новой драмы — МХТ — в ранний его период занимают преимущественно пьесы Ибсена с «мужским» центром, за исключением, возможно, «Эдды Габлер» 1899-го) (фото 2). В драматическом решении роли Норы Дузе продемонстрировала невероятный, что сегодня называется, эмоциональный интеллект — особо ценное всегда для русской актерской традиции острое сопереживание, сочувствие героине. Мало того, в тот период, когда русский театр Серебряного века искал, по выражению Мейерхольда, «трагизм с улыбкой на устах», она достигала этого трагизма не натуралистическим выплеском откровенных страстей и не стилизованным больным изломом, а тонкой нюансировкой и богатством переливов настроения. Актриса, первой на русской сцене, считала критика, «сумела передать… конфликт “внешнего” и “внутреннего”: <…> Ее внешняя жизнь не имеет ничего общего с внутренней. Снаружи происходят обычные дела и автоматически повторяются обычные положения, но в глубине души сияет яркая, золотистая, хрустальная правда» [9, с. 6]. Умение раскрыть драматизм быта, мученического существования героини со своей хрупкой «хрустальной правдой» в несправедливом и жестоком мире и было отличительной чертой ее исполнения. По-новому в ее интерпретации раскрылась сама пьеса Ибсена, долгое время считавшаяся в России малосценичной драмой á thése. Да и само ее открытие образа далеко выходило за рамки сцены. Далее на интерпретацию актрисой Норы будут ориентироваться более молодые отечественные исполнительницы роли.

Благодаря гастролям итальянской артистки русская сцена в целом, включая провинцию и частную антрепризу конца XIX — начала XX века, стала заметно больше ориентироваться на принципы сценического правдоподобия. Феномен Дузе изменил представления профессионалов-современников об актерской игре и самой миссии артиста. Не мастерство, то есть профессионализм, и даже не репертуар — а Личность, как оказалось, играет решающую роль в зрительском доверии к театру как виду искусства. «*Театр есть искусство личности*. Его художественная форма и есть форма живущей, самоутверждающейся личности. Конечно, всякое искусство есть в том числе искусство личности. <…> Только театр дает личность человека с его душой и *телом*. <…> Стихотворение можно *написать*, статую можно *слепить*. Но актер театра должен *себя самого* написать на себя же, *себя самого* слепить из себя же» [30, с. 105], — писал философ А. Ф. Лосев в одной из ранних своих работ. («Дузе — личность, характер; это душа, ум <…> Игра Дузе — нутро» [14, с. 85], — почти о том же говорил и С. Волконский.) Более доказательного примера этим тезисам, нежели Дузе, трудно найти. Развивая известную мысль П. Маркова, можно сказать: только Личность может рассказать со сцены постигнутую ею правду — и только одной ей присущим, уникальным способом воздействия на зрителя. Собственно, новое артистическое *качество* и масштаб индивидуальности мастера — это и было в первую очередь востребовано многосторонней «театральной революцией» рубежа веков [11, p. 278]. По существу, Мирелла Скино, как мне кажется, в своей интерпретации личности Дузе говорит о «двойной революции» артистки: о трудно фиксируемой, но очевидной революции *стилистической* в актерской игре и о *факторе личности* нового типа в театре. То есть о необычайной *своевременности* явления Дузе в порубежном театре Европы. Продолжим мысль, имея в виду значение гастролей ее в России. Прежде новой актерской техники российской сцене данного периода нужны были *новые люди* с более глубоким, чем ранее, творческим чутьем, пониманием мира и человека. Дузе «позвала» их за собой в театр — и в Италии, и в России.

Несмотря на то, что в каждый новый приезд пьесы в репертуаре Дузе могли повторяться, публика обнаруживала мириады «микроизменений» в трактовках Дузе. И всякий раз какая-то определенная героиня гастрольного репертуара оказывалась доминантой нового турне. К последнему приезду в Россию на рубеже 1907–1908 годов, накануне своего пятидесятилетия, Дузе сильно поседела — и не скрывала этого. Она так и играла, к примеру, «Женщину с моря», вызывая разноречивые пересуды в Париже. Однако, как писал при новой петербургской встрече с ней мастер женского театрального портрета Юрий Беляев, «время пощадило благословенную» [15, с. 280]. Он утверждал, что новый реализм Дузе есть высший реализм — сродни Достоевскому и Толстому.

Когда Дузе вновь посетила Петербург в конце 1907 — начале 1908 года, ее признанное шедевром исполнение роли Маргерит Готье в пьесе Дюма-сына (эту роль Дузе уже играла к тому моменту, напомним, на протяжении 26 лет) видел и Всеволод Мейерхольд и навсегда сохранил это трудно передаваемое впечатление от ее игры. Он считал игру Дузе «гениальным алогизмом» [31],

который полностью забирал зрителя в свой плен. В последних моральных и физических страданиях обреченной Маргерит — Дузе отчаянно звучала неистребимая жажда жизни. Обычно, играя эту роль, актрисы по ходу пьесы «старели» и даже, как Е. Полевицкая, гримировали, «старили» с этой целью руки, — она молодела! Режиссер впоследствии, при постановке «Дамы с камелиями» уже спустя много лет в своем театре в Москве (1934), будет опираться на опыт прочтения роли Дузе, рассказывать актерам ГосТИМа о ее искусстве мотивации сложнейших перипетий в поведении героини Дюма [31, с. 65].

Детальные воспоминания об игре Дузе в «Даме с камелиями» оставили ведущие отечественные театральные актрисы тех лет: В. А. Мичурина, В. С. Веригина, Н. А. Обухова, А. Г. Коонен, жадно впитавшие каждое мгновение легендарного исполнения — и как Дузе в последнем акте, увидев свое искаженное болезнью лицо, роняла зеркало и тут же счастливо смеялась, увидев, что оно не разбилось, и оттого словно обретала минутную надежду на жизнь, как читала и перечитывала злополучное письмо, и зрителю, «по движениям ее лица, казалось, что он читает с ней каждое слово… <…> И как бело-черный траурный наряд обвивал ее в последней сцене с Арманом, как играли в сцене прощания только ее руки, передавая глубину драмы и утраты. <…> Как чарующее, словно переливаясь, звучал ее “изумительный голос”, с тончайшими интонациями, многократно, вопросительно повторяя на все лады имя “Арман” и не веря в произошедшее» [32, с. 44]. (Рассказывали, что Джузеппе Верди, услышав в исполнении Дузе эту сцену, пожалел, что не может изменить финал своей «Травиаты».) Ту же сцену с письмом вспоминал через 30 с лишним лет Станиславский, утверждая, что, несмотря на прошедшие годы, помнил каждый жест Дузе [33, с. 74].

Да, Дузе была *дивой* планетарного масштаба, и среди ее героинь неизменно были «новые женщины», но ее воплощение женственности и в этой — старой, знакомой и переигранной всеми большими актрисами всех стран второй половины XIX века — мелодраматической роли было противоположно тому, что демонстрировала в то же время эпатажная Сара Бернар, надевавшая для роковой сцены с банкнотами эффектное «золотое платье» для наглядной демонстрации роли «чистогана» в социальной трагедии «продажной женщины» (об этом подробнее в воспоминаниях выпускницы Филармонического училища Н. Игнатьевой-Трухановой [34]). Вся эта тема «золота» уходила у Дузе на второй план и ее, «дузевское», понимание и проявление жертвенной женственности и на сей раз оказалось более близким российскому менталитету. В России интеллектуалы увидели в Дузе идеал женщины новой театральной эпохи [35, p. 14–16]. А восходящая звезда МХТ и будущая прима Камерного Алиса Коонен — идеал актрисы. Билеты на представление «Дамы с камелиями» Коонен подарил Станиславский — факт сам по себе символический. Увиденное ее потрясло: никакого пафоса, никакой актерской «манеры». Простота игры Дузе при этом, подчеркивала Коонен, отличалась даже от простоты художественников! После спектакля у самой Коонен, по ее же свидетельству, зародилось желание собственной карьеры трагической актрисы, даже был сформулирован личный императив: «Надо играть так, как Дузе, — или уходить со сцены» [36, с. 83]!

Как было сказано, с годами Элеонора Дузе задумывалась над включением в свой репертуар русской классической драмы. (Ранее она уже играла в современной российской пьесе, и порой неожиданные роли: Василису в пьесе Горького «На дне» в театре «Творчество» в Париже, к примеру.) Об этом ее желании есть свидетельства [12, с. 85]. В интервью, данных прессе в Москве, Дузе говорила о том, что современные русские драматурги сказали уже «новое слово». Или — стремятся к этому. И ей бы хотелось играть в их пьесах — Чехова, Горького, Андреева. Однако, видя в Дузе трагическую актрису, наши искушенные в вопросах театра соотечественники ей советовали классику. Речь тогда шла о Пушкине, о роли Донны Анны в «Каменном госте» (наверное, в силу «европейской» природы пушкинского образа), за которую Волконский, по собственным словам, и советовал ей взяться. Этому не суждено было сбыться. Между тем Дузе продолжала интересоваться текущим русским театром и в последний приезд в начале 1908 года побывала в МХТ, на «Бранде» Ибсена с Качаловым.

Необходимо признать: без провозглашения революции сценических реформ и своей новой актерской школы, без амбиций театрального наставничества Элеонора Дузе многому *научила* русский театр.

Русское актерское сообщество активно восприняло *уроки* театрального «посольства Дузе». Это касалось в театре всех — и мужчин и женщин. Все актерство — и столичное и провинциальное — не осталось равнодушным к ее гастролям, задумавшись о новых подходах к сценическому существованию: дискуссии о явлении Дузе поколебали сложившиеся представления о самой профессии артиста. (Отголоски чего находим даже в чеховской «Чайке», когда Треплев говорит о матери-актрисе: «Но попробуй похвалить при ней Дузе!» [37, с. 7].) Известно, что игра Дузе произвела сильное впечатление на молодого трагика Павла Орленева, вскоре признанного «идеальным актером» ибсеновского театра, прирожденным исполнителем образов Достоевского. Впоследствии актер, ранее склонный к бурному выплеску страстей, сценическому «самосжиганию», непревзойденно воплощал на сцене драму «расколотости, недовоплощенности, поиск целостности» [38, с. 132]. Несомненно, актрис Европы и Америки привлекал сам репертуар Дузе, и они стремились повторять его диапазон. Дузе также оказала огромное воздействие на молодую героиню МХТ 1910-х годов Марию Германову, подружившуюся затем с итальянской «звездой» (есть косвенные свидетельства даже об их переписке). Европейские наблюдатели указывали на сходство самого облика, психологического склада и темперамента двух актрис — первым заговорил об этом Орельен Люнье По [39, с. 355], знавший лично обеих артисток, — замечали и другие деятели европейской сцены. В частности, чешская актриса Гана Квапилова вспоминала, что Германова, будучи на гастролях в Праге, якобы передавала через нее письма для отправки Э. Дузе [40], и сама Германова неоднократно впоследствии называлась европейской театральной критикой «русской Дузе» [41]. После смерти Дузе Вас. И. Немирович-Данченко считал Германову «единственной чисто трагической актрисой России и Европы» [39, с. 357], прямой наследницей великой итальянки. Во время известных гастролей МХАТ в Америке (1923–1924),

совпавших с последним туром Дузе, при беседе со Станиславским дива интересовалась, здесь ли Германова, — видя в ней свою «сестру» по духу, по театральным исканиям. И огорчалась, и не понимала, пеняла мхатовцам — «почему она не с вами» [39, с. 355]. (Из всех спектаклей МХАТ Дузе посетила «Братьев Карамазовых», где ранее роль Грушеньки играла Германова.)

С 1922 года у Германовой и Дузе было еще одно общее обстоятельство — они стали в полном смысле, навсегда оставив родину, что называется, "wandering stars" (блуждающими звездами (*англ.*), так принято называть актеров-гастролеров. — *М. Л.*). С приходом к власти Б. Муссолини и установлением фашистского режима Дузе покинула Италию. Особенно ощутимым для нее оказался факт, что в стане дуче видной фигурой слыл кумир актрис Серебряного века Габриеле Д'Аннунцио — уже не как драматург, но сначала, в годы мировой войны, как храбрый воин, потом — как милитарист, самопровозглашенный «комданте», соперничавший с самим Муссолини и презиравший Гитлера, ас военной авиации, захватывавший острова и бомбивший, отнюдь не фигурально превращая в «мертвые», городки и поселки. К тому времени они уже расстались — история была громкая и некрасивая. Предательство погружавшегося в безудержный разврат и декадентский эпатаж бывшего творческого и жизненного партнера охватило все стороны их лихорадочного альянса. Получилось так, что Д'Аннунцио в романе «Огонь» предал огласке их отношения: в героине Фоскарине все сразу угадали Дузе, — это нанесло актрисе такой удар, что, казалось, разрушена не только их связь, но самое ее «Я». Вспомним про «хрустальную правду»! Учитывая сакраментальную «чувствительность», душевную ранимость Дузе, о коей в один голос писали критики всех стран, непонятно, как она вообще сумела этот удар пережить. А ведь с именем Д'Аннунцио связана была значительная часть биографии Дузе как актрисы и женщины. И речь не только о том, что теперь многие премьеры его пьес были отданы Театру Бернар (думается, из сказанного понятно, что значило «обойти» ее, по сути, с ролями, вместе созданными, часто ей посвященными, — и отдать *главной* сопернице!), — рухнули планы по созданию их совместного новаторского «Театра Альбано». Рампа и жизнь оказались слишком тесно взаимосвязаны. Страдания со сцены теперь словно перекинулись в реальность ее бытия. В начале 1909 года, находясь на гастролях в Берлине, актриса резко прерывает свою сценическую деятельность. Наступает длительная пауза в ее карьере.

Представляется, что Дузе, при ее степени актерской саморастраты, всегда остро нуждалась в душевной поддержке. И она, как правило, приходила не из семьи, а со стороны коллег по искусству, становившихся партнерами. Актриса пережила, помимо Д'Аннунцио, бурные романы с неординарными личностями творческой элиты Европы — композитором А. Бойто, автором «Мефистофеля», а затем — что совпадало с годами русских гастролей — с художником Александром Волковым-Муромцевым (1844–1928), на вилле которого в Венеции она проживала (Волков, успешно работавший в Европе, купил Palazzo Barbaro на Гранд-канале [42]), и сам факт этих отношений, и письма которого в русском варианте обнародованы лишь совсем недавно (в оригинале

письма Волкова были написаны на французском) [24, с. 239–438]. И это, заметим, выдающийся труд — трибьют Дузе. Письма, свидетельствующие о глубоком поклонении художника «Леоноре», его Мадонне, создают образ автора как почти атавистического романтического героя XIX века, при том, что Волков брал на себя и бытовые заботы о диве, от организации ее путешествий до приема лекарств. (Это даже не собрание писем, а «почтовый роман», где Волков открывает для Дузе «энциклопедию» современной петербургской жизни.) Они оба были творцами — странниками, гражданами мира. Вынужденные скрываться от посторонних глаз, пользуясь часто вымышленными именами, они были обречены на расставание, ибо не хотели окончательно разрушать свои семьи, но завершили долгий роман достойно. Волков-художник в одной из совместных поездок написал исключительно удачный портрет Дузе, и в целом, надо сказать, был выдающейся, к сожалению, малоизвестной до сих пор, фигурой русского художественного зарубежья тех лет и автором трактатов по теории искусства [42].

«Жизнь в искусстве» неотделима от личной жизни художника, и потому мы не можем обойти упомянутые личные драматические обстоятельства биографии Дузе. Представляется, что есть еще один важный аспект, недостаточно изученный и порой мало учитываемый в исследованиях гастрольной деятельности театральных ансамблей и в биографиях отдельных звезд-гастролеров. Все описанные творческие откровения, сценические шедевры создавались Дузе в условиях непрерывных изматывающих миграций, смены стран, городов, часовых поясов, климатов, культур, языковой среды, подмостков, аудиторий… То есть колоссальной физической и моральной нагрузки внешних факторов, потенциально неблагоприятных, дестабилизирующих любую творческую деятельность, а тем более ту, что представляет собой процесс, исполнительство. Глядя на гастрольную таблицу Дузе [24, с. 202–210] с ее почти кругосветным масштабом (жаль только, что в таблице отсутствует указание конкретного гастрольного репертуара), воспринимаешь достижения артистки как подвиг не только таланта, но и актерской дисциплины, самоотверженности, адского терпения и «работы над собой» в непредсказуемой «школе» жизни.

В театроведческих исследованиях на родине актрисы в настоящее время — а столетие смерти дивы отмечалось необыкновенно широко, в том числе и выставками в Италии и в России, изданием новых трудов о ней — преобладает интерес именно к ее *личности*, эго-текстам Дузе, ее эпистолярному наследию, скрытой от внешнего мира творческой лаборатории. Дузе занимает исключительное место в культурной памяти Италии, далеко выходящее за рамки театрального искусства. Уделяется ныне внимание и русским связям, русским контактам Дузе [43]; на территории бывшей Российской империи и СССР также уже с полвека пробудился и нарастает живой интерес к той, в чьих жилах текла и армянская кровь (настоящая фамилия Дузе — Дузян).

После турне 1908 года итальянская актриса больше в Россию не приезжала. Она пыталась найти себя и в немом кино (фильм «Пепел», 1916), но широкого признания ее неординарная работа не получила. Единственный раз

встретившись с Муссолини для решения театральных проблем, она не получила поддержки своего проекта — напротив, ей была предложена только государственная пенсия. Сам дуче произвел на актрису отталкивающее впечатление. Возвратившись после перерыва на европейскую сцену в начале 1920-х, Дузе затем отправилась, в продолжение лондонского триумфа, в Америку и там умерла от воспаления легких весной 1924 года, в маленьком городке Питтсбурге. Так бывало не раз, со многими гениями, — нелепо, несоразмерно, неподобающе, — заметил в своих театральных очерках русский рецензент Дузе А. Кугель по поводу смерти другой артистки: «Почему оспа? Почему Ташкент?..» [44, с. 159] — написал он в память о безвременно ушедшей и неоднократно сравнивавшейся критикой с Дузе Вере Комиссаржевской [45, с. 169, 214], открыв некую *закономерность несправедливости* в истории.

Когда у русской театральной критики первой трети XX века под впечатлением сценических взлетов иной актрисы не хватало слов, аргументов, она так и писала: «Это Дузе… великая Дузе»[6]. Театралам все было понятно без лишних комментариев.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ruocco D.* Tatiana Pavlova: Diva inlelligente. Roma: Bulzoni, 2000. — 275 p.
2. *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: в 4 т. Т. 1. 1863–1905. М.: ВТО, 1971. — 558 с.
3. *Литвиненко Н. Г.* Гастроли зарубежных драматических артистов в России (XIX — начало XX в.). М.: УРСС, 2000. — 237 с.
4. *Папазян В.* По театрам мира. Пг.; Л.: Искусство, 1937. — x, 390 с.
5. *Синьорелли О.* Элеонора Дузе / послесл. и примеч. С. М. Грищенко. М.: Искусство, 1975. — 169 с.
6. *Шоу Б.* Дузе и Бернар / пер. В. Либерзон // Шоу Б. О драме и театре / сост., вступит. статья А. Аникст. М.: Изд-во иностр. лит., 1963. С. 197–204.
7. *Чехов А. П.* Опять о Саре Бернар // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 16. Сочинения. 1881–1902. М.: Наука, 1979. С. 12–18.
8. *Урусов А. И.* Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем: А. А. Андреевой, К. К. Арсеньева, К. Д. Бальмонта: в 3 т. Т. 2–3. М.: Тип. И. Н. Холчев и К°, 1907. — 487 с.
9. *Кугель А. Р.* Элеонора Дузе // Театр и искусство. 1897. № 1. 5 января. С. 5–6.
10. *Южин А. И.* М. Н. Ермолова // Мария Николаевна Ермолова. К 50-летию сценической деятельности / ред. А. Бродский. Л.: Светозар, 1925. С. 9–60.
11. *Schino M.* Eleonora Duse. Storia e imagini di una Rivoluzione teatralale. Roma: Carozzi Gr., 2023. — 345 p.
12. *Barba E., Delconte S.* Eftermaele: "That Which Will be Said Afterwards" // TDR. 1992. Vol. 36. № 2. Summer. P. 77–80. DOI: 10.2307/1146197.
13. *Senelick L.* Early Photographic Attempts to Record Performance Sequence // Theatre Research International. 1997. Vol. 22. № (3). P. 255–264. DOI:10.1017/S0307883300017041.
14. *Волконский С. М.* Мои воспоминания: в 2 т. Т. 1. Лавры. Странствия. М.: Искусство, 1992. — 399 с.
15. *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре / сост., вступит. ст., комм. Ю. П. Рыбаковой. СПб.: Гиперион, 2003. — 432 с.
16. *Fitzpatrick D., Batten S.* Watching the Watchers Watch. Some implications of Audience Attention Patterns // Gestos. 1991. № 12. P. 11–29.
17. *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1897. № 44. С. 795–797.

6 *Пильский П. Слух сердца // Рижский курьер. 1922. 21 октября.*

18. *Райский П. [псевд.].* Элеонора Дузэ: Критический этюд / И. И. Колышко. СПб.: Тип. кн. В. П. Мещерского, 1891. — 34 с.
19. *Чехов А. П.* Письмо Чеховой М. П., 17 марта 1891 г. Петербург // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 4. Письма, январь 1890 — февраль 1892. М.: Наука, 1975. С. 198–199.
20. *Чехов А. П.* Письмо Суворину А. С., 6 (18) февраля 1898 г. Ницца // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 7. Письма, июнь 1897 — декабрь 1898. М.: Наука, 1979. С. 166–168.
21. The Concise Oxford Companion to the Theatre / ed. by P Hartnoll, P. Found. London; New York: Oxford University Press, 1992. — 574 p.
22. *Альтшуллер А. Я.* «Тип, во всяком случае, любопытный...» А. П. Чехов и Л. Б. Яворская // Чеховиана. Статьи. Публикации. Эссе. М.: Наука, 1990. С. 140–151.
23. *Чехов А. П.* «Гамлет» на Пушкинской сцене // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 16. Сочинения. 1881–1902. М.: Наука, 1979. С. 19–21.
24. Любовь в Венеции. Элеонора Дузе и Александр Волков / науч. ред. и сост. М. Г. Талалай, пер. с итал. О. Никандровой. СПб.: Алетейя, 2024. — 466 с.
25. Письма Репина И. Е. А. В. Жиркевичу. Письмо № 22 // Третьяковская галерея. 2019. № 1 (67).
26. *Templeton J.* Ibsen's Women. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — xxi, 386 p.
27. *Кугель А.* Театральные заметки. Элеонора Дузе (окончание) // Театр и искусство. 1897. № 2. 12 января. С. 25–27.
28. Неизвестные письма Элеоноры Дузе русским друзьям [в т.ч. А. И. Урусову]. 1892 г. / публ. и пер. с итал. Н. Леонтьевского // Театр. 1963. № 11. С. 107–110.
29. Иванов И. Элеонора Дузе // Артист. 1892. № 19. С. 136–148.
30. *Лосев А. Ф.* Театр есть искусство личности // Из истории советской науки о театре. 20-е гг. Антология / сост., комм. и автор биогр. статей С. В. Стахорский. М.: ГИТИС, 1988. С. 103–106.
31. «Дама с камелиями» // Мейерхольд репетирует: в 2 т. Т. 2. Спектакли 30-х годов. М.: АРТ, 1993. С. 53–98.
32. Надежда Андреевна Обухова: Воспоминания, статьи, материалы / общ. ред. и вступит. статья И. Бэлзы; ред.-сост. О. К. Логинова. М.: [ВТО], 1970. — 319 с.
33. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. Письма. 1918–1938. М.: Искусство, 1961. — 614 с.
34. *Игнатьева-Труханова Н.* На сцене и за кулисами: Воспоминания. М.: Захаров, 2003. — 349 с.
35. *Schuler C.* Women in Russian Theatre. Actress in the Silver Age. London; New York: Routledge, 1996. — xii, 260 p.
36. *Коонен А. Г.* Страницы жизни. М.: Искусство, 1975. — 455 с.
37. *Чехов А. П.* Чайка: Комедия в четырех действиях // *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. С. 3–60.
38. *Стрельцова Е. И.* «Театр Ибсена» на русской частной сцене // Ибсен, Гамсун, Чехов: тогда и сейчас. М.: РГГУ, 2017. С. 132–142.
39. *Германова М. Н.* Мой ларец с драгоценностями. Воспоминания. Дневники / сост., вступ. статья, подгот. текстов и примеч. И. Л. Корчевниковой. М.: Русский путь, 2012. — 447 с.
40. Московский Художественный Театр: точки соприкосновения с Прагой: История чешских встреч с МХАТ, его предшественниками и сподвижниками: Каталог выставки к 100-летию МХТ / автор проекта В. Велеманова; редакция Г. Альбертова. Прага: [Тобола], 1998. — 24 с.
41. *Литаврина М. Г.* Ларцы Марии (К портрету «русской Дузе») // Т. Г. Масарик и «русская акция» чехословацкого правительства: К 150-летию Т. Г. Масарика. М.: Русский путь, 2005. С. 162–181.
42. *Волков-Муромцев А. Н.* Палаццо Волкофф. Мемуары художника / сост., науч. ред. и коммент. М. Г. Талалая; пер. с англ. О. И. Никандровой. СПб.: Алетейя, 2021. — 226 с.
43. *Пагани М. П.* «Русский венок» для Элеоноры Дузе. М.: Старая Басманная, 2019. — 180 с.
44. *Кугель А. Р.* Театральные портреты / вступит. ст. и примеч. М. О. Янковского. Л.: Искусство, 1967. — 382 с.
45. *Рыбакова Ю. П.* В. Ф. Комиссаржевская. Летопись жизни и творчества. СПб.: РИИИ, 1994. — 519 с.

REFERENCES

1. Ruocco D. *Tatiana Pavlova: Diva Intelligente*. Roma: Bulzoni, 2000. 275 p.
2. Vinogradskaya I. *Zhizn' i tvorchestvo K. S. Stanislavskogo: Letopis: v 4 t. T. 1. 1863–1905* [Stanislavsky Konstantin. Chronicle of Life and Art. Vol. 1 1863–1905]. Moscow: Iskusstvo, 1971. 138 p.
3. Litvinenko N. G. *Gastroli zarubezhnyh dramaticheskih artistov v Rossii (XIX — nachalo XX v.)* [Tours of Foreign Drama Actors in Russia (XIX — the dawn of the XX cent.)]. Moscow: URSS, 2000. 237 p.
4. Papazyan V. *Po teatram mira* [Touring World Theatres]. Petrograd; Leningrad: Iskusstvo, 1937. x, 390 p.
5. Signorelli O. *Eleonora Duse*. Moscow: Iskusstvo, 1975. 169 p.
6. Shaw G. B. *Duse and Bernhardt*. In: Shaw G. B. *O drame i teatre* [On Drama and Theatre]. Coll. and entorduct. by A. Anikst. Moscow: Iskusstvo, 1963, pp. 197–204.
7. Chekhov A. P. *Opyat' o Sare Bernar* [Again about Sarah Bernhardt]. In: Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Sochinenija: v 18 t. T. 16. Sochinenija. 1881–1902* [Collected Works and Letters. In 30 vols. Vol. 16]. Moscow: Nauka, 1979, pp. 12–18.
8. Ourussov A. I. count. *Statji ego o teatre, o literature i ob iskusstve. Pis'ma ego. Vospominanija o nem: A. A. Andreevoj, K. K. Arseneva, K. D. Balmonta: v 3 t. T. 2–3* [His Articles are about Theatre, Literature, and Art. His Letters. Memoirs about Him: A. A. Andreeva, K. K. Arsenyev, K. D. Balmont: in 3 vols. Vol. 2–3]. Moscow: Tip. I. N. Holchev i K°, 1907. 487 p.
9. Kugel A. R. Eleonora Duse. *Theatr i iskusstvo*. 1897, no. 1, January 5, pp. 5–6.
10. Yuzhine A. M. *N. Yermolova*. In: *Maria Nikolayevna Yermolova. K 50-letiju scenicheskoj deyatelnosti* [Maria Nikolayevna Yermolova. Tribute for 50th Anniversary of Stage Activity]. Ed. by A. Brodsky. Leningrad: Svetozar, 1925, pp. 90–60.
11. Schino M. *Eleonora Duse. Storia e imagini di una Rivoluzione teatrale*. Roma: Carozzi Gr., 2023. 345 p.
12. Barba E., Delconte S. Eftermaele: "That Which Will be Said Afterwards". *TDR*. 1992, vol. 36, no. 2. Summer, pp. 77–80. DOI: 10.2307/1146197.
13. Senelick L. Early Photographic Attempts to Record Performance Sequence. *Theatre Research International*. 1997. Vol. 2, no. 3, pp. 255–264. DOI:10.1017/S0307883300017041.
14. Volkonsky S. M., count. *Moi vospominanija: v 2 t. T. 1. Lavry. Stranstvija* [My memoirs: in 2 vols. Vol. 1. Laurels. Traveling]. Moscow: Iskusstvo, 1992. 399 p.
15. Belyaev Yu. *Starji o teatre* [Papers on Theatre]. Comp., intro., comm. Yu. P. Rybakov. St. Petersburg: Hyperion, 2003. 432 p.
16. Fitzpatrick D., Bean S. Watching the Watchers Watch. Some Implications of Audience Attention Patterns. *Gestos*. 1991, no. 12, pp. 11–29.
17. Kugel A. R. *Teatralnye zametki* [Theatre Notes]. *Theatr i iskusstvo*. 1897, no. 44, pp. 795–797.
18. Raisky P. [pseudonym]. *Eleonora Duze: Kriticheskij etjud* [Eleonora Duse: Critical etude] / I. I. Kolyshko. St. Petersburg: V. P. Meshchersky's Publ., 1891. 34 p.
19. Chekhov A. P. *Pis'mo Chekhovoy M. P., 17 marta 1891 g. Peterburg* [Letter to Chekhova M. P., March 17, 1891. Petersburg]. In: Chekhov A. P. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 4. Pis'ma, yanvar' 1890 — fevral' 1892* [Complete Works and Letters: In 30 vols. Letters: In 12 vols. Vol. 4. Letters, January 1890 — February 1892]. Moscow: Nauka, 1975, pp. 198–199.
20. Chekhov A. P. *Pis'mo Suvorinu A. S., 6 (18) fevralya 1898 g. Nicca* [Letter to Suvorin A. S., February 6 (18), 1898. Nice]. In: Chekhov A. P. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 7. Pis'ma, ijun' 1897 — dekabr' 1898* [Complete Works and Letters: in 30 vols. Letters: in 12 vols. Vol. 7. Letters, June 1897 — December 1898]. Moscow: Nauka, 1979, pp. 166–168.
21. The Concise Oxford Companion to the Theatre. Ed. by P Hartnoll, P. Found. London; New York: Oxford University Press, 1992. 574 p.
22. Altshuller A. *"Tip, vo vsyakom sluchae, lyubopytnyj..." A. P. Chekhov i L. B. Yavorskaya* ["Type of Interest, in Any Case..." A. Chekhov and L. Yavorskaya]. In: *Chekhoviana. Statji. Publikacii. Esse* [Chekhoviana. Papers. Publications. Essays]. Moscow: Nauka, 1990, pp. 140–151.
23. Chekhov A. P. *"Gamlet" na Pushkinskoj scene* [*Hamlet* on the Pushkin Stage]. In: Chekhov A. P. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: V 30 t. Sochineniya: v 18 t. T. 16. Sochinenija. 1881–1902* [Complete Works and Letters: In 30 vols. Works: In 18 vols. Vol. 16: Works. 1881–1902]. Moscow: Nauka, 1979, pp. 19–21.

24. *Lyubov' v Venecii. Eleonora Duze i Aleksandr Volkov* [The Passion in Venice. Eleonora Duse and Alexander Volkov]. Ed. by Michael Talalay. Transl. from Italian by Olga Nikandrova. Saint Petersburg: Aletheia, 2024. 466 p.
25. *Pis'ma Repina I. E. A. V. Zhirkevichu* [Letters by I. Ye. Repin to I. Zhirkevitch]. Letter 22. *Tretyakov Gallery*. 2019, no. 1 (62).
26. Templeton J. Ibsen's Women. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. xxi, 386 p.
27. Kugel A. R. *Teatralnye zametki. Eleonora Duse* [Theatre Notes. Eleonora Duse]. *Theatr i iskusstvo*. 1897, no. 2, January 12, pp. 25–27.
28. *Neizvestnye pis'ma Eleonory Duze russkim druzjam. 1892 g.* [Unknown Letters of Elenora Duse to Russian Friends]. Published by N. Leontyevsky. *Theatr*. 1963, no. 11, pp. 107–110.
29. Ivanov I. Eleonora Duse. *Artist*. 1892, no. 19, pp. 136–148.
30. Losev A. F. *Teatr est' iskusstvo lichnosti* [Theatre is an Art of a Personality]. In: *Iz istorii sovetskoj nauki o teatre. 20-e gg. Antologiya* [On the History of the Soviet Theatre Research. 1920th. Anthology]. Coll., comm. and ed. by S. Stakhorsky. Moscow: GITIS, 1988, pp. 103–106.
31. "*Dama s kamelijami*" ["La Dame aux Camelias"]. In: *Meyerhold repetiruet: v 2 t. T. 2. Spektakli 30-h godov* [Meyerhold's Rehearsals. In 2 vols. Vol. 2. Productions of the 1930th]. Moscow: ART, 1993, pp. 53–98.
32. *Nadezhda Andreevna Obukhova. Vospominanija, statji, materialy* [Nadezhda Andreevna Obukhova: Memoirs. Papers. Materials]. General ed. and the introduction article by I. Belza; ed. and comp. by O. K. Loginov. Moscow: VTO, 1970. 319 p.
33. Stanislavsky K. S. *Pisma* [Letters]. In: Stanislavsky K. S. *Sobranije sochinenij v 8 t. T. 8* [Collected Works. In 8 vols. Vol. 8]. Moscow: Iskusstvo, 1961. 614 p.
34. Ignatiyeva-Trukhanova N. *Na scene i za kulisami: Vospominanija* [On Stage and Backstage. Reminiscence]. Moscow: Zakharov, 2003. 349 p.
35. Schuler C. Women in Russian Theatre. Actress in the Silver Age. London; New York: Routledge, 1996. xii, 260 p.
36. Koonen A. *Stranicy zhizni* [Pages of Life]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 455 p.
37. Chekhov A. P. *Chajka: Komedija v chetyrekh dejstvijakh* [The Seagull: A Comedy in Four Acts]. In: Chekhov A. P. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: v 30 t. Sochinenija: v 18 t. T. 13. Pjesy. 1895–1904* [Complete Works and Letters: in 30 vols. Works: in 18 vols. Vol. 13. Plays. 1895–1904]. Moscow: Nauka, 1978, pp. 3–60.
38. Streltsova E. I. *"Teatr Ibsena" na russkoj chastnoj scene* [Ibsen's Theatre on Russian Private Stage]. In: *Ibsen, Gamsun, Chekhov: togda i sejchas* [Ibsen, Hamsun, Chekhov: Then and Now. Collection of Papers]. Moscow: RGGU, 2017, pp. 132–142.
39. Germanova M. N. *Moj larec s dragocennostyami. Vospominanija. Dnevniki* [My Casket with Jewelry. Memoirs. Diaries]. Comp., intro. art., preparation. texts and notes by I. L. Korchevnikova. Moscow: Russkiy Put, 2012. 447 p.
40. *Moskovskij Hudozhestvennyj Teatr: tochki soprikosnovenija s Pragoj: Istorija cheshskih vstrech s MKhAT, ego predshestvennikami i spodvizhnikami: Katalog vystavki k 100-letiju MKhT* [Moscow Art Theatre: Shifting Points with Prague. The History of Czech Meetings with the Moscow Art Theatre, its Predecessors and Associates: Printed Catalogue of the Exhibition Devoted to Moscow Art Theatre Centenniary]. Text by V. Veleminova, ed. by G. Albertov. Praha: [Tobola], 1998. 24 p.
41. Litavrina M. *Larcy Marii (K portretu "russkoj Duze")* [Maria's Caskets. (To the portrait of the "Russian Duse")]. In: *T. G. Masarik i "russkaja akcija" chekhoslovackogo pravitelstva: K 150-letiju T. G. Masarika* [T. G. Masaryk and 'Russian mission' of the Czechoslovak Government. Hommage to 150th anniversary of T. G. Masaryk]. Moscow: Russkiy Put', 2005, pp.162–181.
42. Volkoff-Muromtzeff A. *Palacco Volkoff. Memuary hudozhnika* [Palazzo Volkoff. Memoirs of an Artist]. Comp., scientific ed. and comm. by M. G. Talalay; transl. from English by O. I. Nikandrova. Saint Petersburg: Aletheia, 2021. 226 p.
43. Pagani M. P. "Russkij venok" dlya Eleonory Duze [The "Russian Wreath" for Eleonora Duse]. Moscow: Staraya Basmannaya, 2019. 180 p.
44. Kugel A. *Teatralnye portrety* [Theatre Portraits]. Moscow: Iskusstvo, 1967. 382 p.
45. Rybakova J. V. *F. Komissarzhevskaya. Letopis' zhizni i tvorchestva* [Vera Komissarzhevskaya. Chronicles of Life and Art]. Saint Petersburg: Russian Institute of Art History, 1994. 519 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
Литаврина Марина Геннадиевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Лаборатории истории культуры исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, профессор Российского института театрального искусства — ГИТИС (кафедра истории театра России).
E-mail: litavrina55@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6365-3813

ABOUT THE AUTHOR
Marina G. Litavrina — D. Sc. in Art Studies, Leading Researcher of Laboratory of Cultural History at History Department, Lomonosov Moscow State University, professor of the Department of Russian Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).
E-mail: litavrina55@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Статья поступила в редакцию: 11.01.2025
Отредактирована: 10.02.2025
Принята к публикации: 13.02.2025
Received: 11.01.2025
Revised: 10.02.2025
Accepted: 13.02.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Литаврина М. Г. «Умная дива». Гастроли Элеоноры Дузе в России: старые рецензии и новые контексты // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 173–196.
DOI: 10.35852/2588-0144-2025-1-173-196
EDN XQZIRY

FOR CITATION
Litavrina M. G. The Intelligent Diva. Russian Tours of Eleonora Duse: Old Reviews and New Contexts. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 1, pp. 173–196.
DOI: 10.35852/2588-0144-2025-1-173-196
EDN XQZIRY