

Голенищев-Кутузов И. «Несрочная весна». Памяти

В.Ф. Комиссаржевской // Возрождение (Париж). 1932. 5 января.

№ 2408. С. 4.

„Несрочная весна“

ПАМЯТИ В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ

Есть актеры, способные до конца переживать свои роли, терять себя, принимать чужой духовный облик, как вода принимает форму сосуда. В жизни такие актеры мало интересны, и часто поражают тех, кому с ними приходится сталкиваться ближе, своей бесодеятельностью. Силой и слабостью Веры Федоровны Комиссаржевской была ее непонятная личность, никогда не печатавшая под чужой маской. Весь облик ее — трагичен, ибо весь проклятие яркой индивидуальности, непокорного духа. „Смятенная психологическая красота, которую давало ее лицо со слезами, обладала в натуре сложнейшее громкое и бодрящее строение лица со вопрошающими и жаждущими врубленными глазами“, пишет в своих воспоминаниях о великой артистке Сергей Городецкий*).

К новому театру В. Ф. Комиссаржевская пришла не сразу. Она начала свою сценическую деятельность с самых маленьких, но большей частью комических ролей на подмостках провинциальных театров.

В конце прошлого века, она была принята на императорскую сцену и несколько лет играла в Александринском театре, где ее сначала приняли холодно. Но своей проникновенной игрой она вскоре покорила сердца.

Александринский театр, обладавший в то время многими прекрасными артистами страдал отсутствием репертуара и нерешительностью исполнений второстепенных ролей. Амплуа не было, постановки оставляли желать лучшего. Н. П. Гудич, назначенный управляющим труппой Александринского театра, в год ухода Комиссаржевской пишет в своей „Книжке жизни“:

„Главным недостатком Александринского театра было отсутствие репертуара... Нерешительность самого заурядного пошиба чувствовалась в исполнении таких классических вещей, как „Горе от ума“ и „Ревизор“. — Освещение было плохое. Машинный приспособления эпохи царя Гороха. Двери были в павильонах картонные. У каждой двери стояло по два плотника, на обязанности которых было их закрывать за входящими исполнителями, так что в них было что то волшебное. Заспинники за дверями всегда изображали какие то грязные коридоры, а не комнаты. Из окон виден был голубой мифический неб, хотя бы действие происходило в городе и в подвальном этаже. Актеры играли в зрительную залу, стояли нервно в ряд, вдоль рамы“.

Так без подготовки, без перспектив, без сценографии, поставили после семи репетиций „Чайку“ — в beneficio комической актрисы Левенковой, любимой петербургского аристократизма, Гостинного Двора, читателей Лейкина. „Чайка“ уже предвещала новый театр; в душевной, богатейшей тонкости пьесы Комиссаржевская улавливала музыку, звучащую с полной силой в произведениях у Ибсена.

„Новая форма нужна, новая форма“, устами своего героя Треплева повторял Чехов. Комиссаржевская — Инна, весь своим существом ему влилась.

Публика, пришедшая повеселиться, сначала смеялась, простодушно радовалась тому, что происходило на сцене, принимала чеховскую шутку за воденку. Но под конец, поняв, что ее „обманули“, она стала нервничать, свистеть; самоубийство Треплева было встречено вбрыкивающим ревом. Пьеса, как известно, провалилась.

Вскоре Комиссаржевская покинула на всегда лавенную сцену. „Причина моего

ухода только одна, писала она, я хочу работать, а оставаться там, где почему бы то ни было мои силы не утилизируются, я не нахожу возможным. В продолжение этих шести лет, которая я провела в Александринском театре, я утратила безвозвратно веру в то, что может наступить положение вещей в эстетическом положении для меня желательное“.

15 сентября 1904 года на Итальянской (№ 19), в театре „Пассажи“ трагедией К. Гюго „Уриэль Акоста“, в постановке Н. А. Попова открылся театр В. Ф. Комиссаржевской. Своей театру В. Ф. назвала „Драматическим“ — она не хотела громкого и „общающего“ названия.

В это время Ибсен был любимым автором Комиссаржевской. Незабываемый ее образ Норы в „Кульском доме“. Многие называли тогда Драматический театр Комиссаржевской театром Ибсена. „Любовь артистки к Ибсену, пишет Ф. Ф. Комиссаржевский, не рождалась и зритель. Даже околдованный надиратель, толкавшийся иногда за кулисами, сказал как то администрации грубую, но истинную фразу: „Все Ибсена практикуют“.

Новый влился в литературу в тот роковой для России 1904 год сонными в воспоминаниях театра.

Писатели-модернисты — В. Иванов, Ремизов, А. Белый, Блок, Ф. Сологуб, Брюсов — стали постоянными гостями субботников В. Ф. Комиссаржевской, устраиваемых в репетиционном помещении театра. В одну из таких суббот был поставлен „Дифирамб“. Вячеслав Иванов; в другой раз А. Блок читал „Короля на площади“; в третий раз Ф. Сологуб читал „Дар мудрых пчел“, а приехавший из Москвы Брюсов свои стихи. Репетиционный странный зал украшали в эти дни художники Н. Н. Салунгов, писавший декорации для „Гедды Габлер“ и С. Ю. Судейкин, работавший для „Сестры Беатрисы“ Матерлинка. Для торжества новой жизни, особенно же для театрального искусства, театр В. Ф. Комиссаржев-

ской был столь же важен, сыграл почти такую же роль, как выставки „Мира искусства“.

Казалось, что новое искусство победить и превратить не только театр, но и жизнь. А Белый, со свойственной ему горячностью, уже провозгласил смерть „мировой угрозы“, впрочем, он же выдвигал в драмах Ибсена „предупредное посылание туч“! Но сама Комиссаржевская не хотела припрятать, не хотела ликования и „сборного праздничного символизма“. Она лишь смутно предчувствовала новые формы театра-мистерии, не веря до конца в возможность его осуществления. „У меня большая душа, писала она артисту Бравичу, и я живу жизнью двух концов, чтобы не чувствовать вичной боли. Боль эта состоит в том, что я твердо, до двух душ, убеждена в своем бесконечном сдвиге в жизни что-нибудь большое, а с малым не хочу, не умю примириться“.

Новый театр выдержал в течение первых трех лет своего существования ожесточенные атаки критиков, особенно, когда во главе рецензоров встал Мейерхольд. А. Кутелю приемы Мейерхольда, подчинившего артиста режиссеру и ансамбль художественным декорациям, казались „малороскопичными“. Раздавались голоса, утверждавшие, что — „чуждый талант великой артистки приносился в жертву декоративным претензиям“. Сама условность постановки, к которой мы настолько привыкли, что уже не замечаем ее, вызывали в те времена рвущий отпор. Критик „Театра и Искусства“ писал после премьеры пьесы Юнгевича „В городе“ — „Идеалистическое изображение Мейерхольда выводит самонадеянно, но чашки принимает. Чай выносятся из за кулис в чашках. За малым исключением исполнительство валь за режиссером Мейерхольдом. Как только актер и актриса открывают рот, а сейчас же узнавать Мейерхольда, читающего за актрису и актеров „роль“ без улыбки, без радости в движениях и сонна в глазах — было только оучно“. Заметим, что „спорь с

Мейерхольдом“ продолжается и по сей день. Отголоски этой борьбы звучали в русской прессе в прошлом году после мейерхольдовской постановки „Ревизора“ в Париже. У всех еще свежа в памяти обличительная статья ки. Волконского в „Последних Новостях“. Нам кажется, что истинный театральный критик, сводя еще „александринские“ счеты с Мейерхольдом, не был вполне прав в своей оценке. Мейерхольд, стилизуя Гоголя, давал нам зрелище, которое, как почти все его постановки, и замечательно, и отвратительно. Замечательно по смелости образов — гротескных, чудовищных гоголевских фантазий, где царит Вий, и отвратительно потому, что в этом „визуальном“ мире человек превращен в механизм, в тень тень, в игрушку диавольских, низких, элементарных сил. Союз Мейерхольда с большевиками не случаен.

Не случаем был также разрыв В. Ф. Комиссаржевской с Мейерхольдом осенью 1907 года, о котором так много говорил и писали в Петербурге. После разрыва, вызванного третьей сценой, который оправдал позицию Комиссаржевской, она писала Мейерхольду: „За последние дни, Всенноздох ожил, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с вами разны смотрим на театр, и того, что ищите мы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол — это путь, к которому мы шли все время... Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы идти не можем“...

Нам кажется, что в репертуар драматического театра премьеры „Балаганчика“ Блок явился столь же роковым для артистической деятельности Комиссаржевской, как и премьеры „Чайки“, хотя сама Вера Федоровна и не участвовала в этой пьесе. „Балаганчик“ вызвал волну протеста. Пьесу эту считали первой, поставленной в стиль марионеток. По словам театральной критики, на премьеры произошло какое то „столпотворение“. Свистки, крики ярости мшались с аплодисментами —

„протестующие даже вооружились кинжальми“. Чуковский остроумно заметил, что „публика списала восторженно“.

В конце 1909 года, за год до своей трагической смерти в Ташикенте, Комиссаржевская решила покинуть сцену. Ей было всего 45 лет. В письме к труппе она говорит о том, что больше не играть в новом театре, в дело своей жизни: „Я ухожу, писала она, потому что театр в той форме, в какой он существует сейчас, перестал мне казаться нужным, и путь, которым шла в поисках новых форм, перестал мне казаться верным“. Она издалась, покинув сцену, основать школу для артистов, где не будут учить „лицедейству“. Но смерть наступила еще она поддалась ей, быть может, потому что ей уже нечего было жить.

Ей не удалось соединить личное начало с актерской маской, но она, как Блок, до конца влилась в „несрочную весну“, обманную сдержанность. Ее память посвящена стихотворению поэта:

Пришла порою полуденной
На крайний полюс, в мертвый край
Не влились. Не ждали. Точно
Не таил слез, не влился май.

Не влились. А голос юный
Нам пел и плакал о веси,
Как будто втерь тронул струны
Там, в незнакомой вышине...

Так спит, измученная славой,
Любовью, жизнью, клеветой...
Теперь ты с нею, с величайшей,
С несбыточной твоей мечтой.

Если когда либо осуществится театр, где красота будет слита с жизнью духовными силами, где человеческое „я“ воспримет моральным импульсом, преодолеет рутину ложных традиций, актерское обезличивание и черную магию „кукольного действия“ — в этом театре имя Комиссаржевской будет поставлено во главе угла.

Илья Голенищев-Кутузов

*) Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. Государственное издательство художественной литературы. Москва 1931.