Содержание

Даниэла Рицци. Предисловие 8

Предисловие. От имени актеров 12
«Обожаема, боготворима, неведома» 12
Следы 16
Архитектура книги 19
Предупреждения и благодарности 24

Первая часть. Первая актриса и руководительница труппы

Глава 1. Тридцать лет Маргариты: «Дама с камелиями» (1882–1909) . 29
История любви, завоеваний и отказа 29
Театральные обычаи 32
История Дюма 33
Первые шаги Дузе-Маргариты 35
Странные свидетельства 40
Четвертый акт: оскорбление 43
Арман: Флавио Андо 47
Постоянные приемы 55
Пятый акт: смерть 57
Точка зрения Дузе 64

Глава 2. Imprinting (1858–1883) 67
Элеонора Дузе — ребенок из актерской семьи 67
Голод 70
Рассказывает Фоскарина 74
Годы юности 78
Позор 82
Отличие актера девятнадцатого века 87
Муж 89
Гастроли 1885 года 94
Победители и побежденные 101

Глава 3. Эффект Дузе: работа над зрителем (1882–1909) 104
Новое поколение 104
Переход восьмидесятых годов 107
Фру-Фру 111
Взгляд зрителей 116
Клотильда 123
Тело Дузе 125
Анатомия искусства актрисы 135
Актриса-руководительница 139
Жизнь на гастролях 143

Вторая часть. Актриса-творец

Глава 4. Проект «Клеопатра»: Бойто и Шекспир (1887–1918) 152
Уважение 152
Личности — Дузе и Бойто 155
То, что мы знаем 158
Встреча 162
Дузе-читательница 166
Письма Клеопатре 173
Премьера 179
Сцена с гонцом 183
Клеопатра в фотографиях 186
Период изменений 188
Дузе-писательница 192

Глава 5. Дузе двадцатого века: Д'Аннунцио (1897–1904) 199
Годы взросления 199
Союз 202
«Огонь» 208
Последние работы 212
Конец договора 217
Крупный план: «Мертвый город», 1901 221

Глава 6. Дузе в двадцатом веке: Ибсен, Люнье-По, Крэг (1904–1909) . 239
Первые годы нового века 239
Экстремальность Дузе 247
Новое использование театра 250
Дузе и Люнье-По 256
Эдвард Гордон Крэг 262
The one 271

Третья часть. Откровения с неведомым

Глава 7. Contre-cinéma: годы войны и ухода со сцены (1909–1920) . . 277
Вдали от театра . . . 277
Переписка . . . 284
Тайная любовь Дузе: сентябрь — декабрь 1915 года . . . 290
Стратегии освоения новых территорий: январь — июнь 1916 года . . . 295
Отношения с текстом . . . 302
Съемки: июль — сентябрь 1916 года . . . 307
Представление зрителю: весна 1917 года . . . 315
Финансовые проблемы . . . 317
Конец истории с кино: август 1917 года . . . 320

Глава 8. Золотые годы (1921–1924) . . . 322
Старость актера . . . 322
Возвращение . . . 325
Современность Дузе . . . 331
Кризис и изменения в послевоенный период . . . 334
Седые волосы Эллиды . . . 338
Портрет актрисы на сцене . . . 341
Театр последних лет Дузе . . . 344
Гобетти . . . 347

Глава 9. Фашизм, похороны, антифашизм (1922–1924) . . . 351
Дузе и Муссолини . . . 351
Смерть Элеоноры Дузе на гастролях . . . 355
Полезе Сантарнекки и Матильда Серао говорят о Дузе . . . 359
Фашизм . . . 365
Последнее письмо . . . 369
Три вещи . . . 373

Биографическое примечание . . . 376

Архивные источники и сокращения . . . 380

Библиография . . . 382

Иллюстрации . . . 394

Даниэла Рицци

Предисловие

Книга, которую читатель держит сейчас в руках, несомненно, представляет собой важную веху в истории исследований, посвященных Элеоноре Дузе — величайшей актрисе своего времени. «Элеонора Дузе. История и иллюстрации одной театральной революции» — плод десятилетий вдумчивой исследовательской работы, которую автор ведет с начала девяностых годов прошлого столетия. В действительности это уже третья книга об Элеоноре Дузе, написанная Мирелой Скино — одним из самых крупных итальянских историков театра (первая книга вышла в 1992 году, вторая — в 2008-м). Более тридцати лет автор занимается Дузе и параллельно изучает другие темы, уделяя наиболее глубокое внимание так называемому «театру Великого Актера» XIX века и вопросам, связанным с зарождением режиссуры как таковой в начале XX века. Иными словами, это книга специалиста, досконально изучившего как с национальной, так и с международной точек зрения все аспекты театра той эпохи, в которую жила и работала Дузе. И действительно, в этом исследовании мы обнаруживаем не только и не столько биографический портрет Дузе, но прежде всего попытку вписать ее личность в контекст времени с тем, чтобы подчеркнуть исключительность таланта актрисы и приоткрыть великую тайну ее мастерства, взглянув на него как бы изнутри самой театральной системы.

Как сейчас, спустя столетие после ее смерти, понять глубинные причины того сокрушительного впечатления, которое игра Дузе производила на зрителей? Даже дошедшие до нас описания и свидетельства

современников не объясняют, почему ее театр был для зрителя «потрясением, опытом экзистенциального типа», почему он «потрясал устоявшуюся стабильность и подрывал привычное мировоззрение», а ее спектакли «представляли собой ментальное крушение, они меняли жизнь людей» (*с. 14*). Сложно проникнуть в механизм этих спектаклей и актерской игры Дузе еще и потому, что она не оставила никаких письменных размышлений на эту тему, ее театр не был режиссерским — это был актерский театр, непременной частью которого являются импровизация и спонтанность. Театр Дузе — это область предельно насыщенной эмоциональной коммуникации, которую великая актриса устанавливала со своим зрителем. Каким образом она достигала столь мощного результата? Какие потребности и душевные травмы вели ее вперед? Иными словами — какие чаяния она возлагала на театр? Именно на эти вопросы, относящиеся как к творчеству, так и к области экзистенциального выбора, пытается ответить книга Мирелллы Скино.

Цель автора ясно обозначена: «рассматривать то, как она [Дузе] подходила к театру вообще» (*с. 153*), что, помимо анализа сыгранных актрисой ролей, подразумевает воссоздание ее ви́дения театра. И это «революционное» ви́дение, о чем говорит само название книги.

На самом деле Дузе совершила не одну, а две революции. Одна из них — стилистическая, которая привела к разрыву с предыдущим актерским поколением и радикальным образом преобразовала театральный язык, что признавали все — с самых первых шагов Дузе. Вторая революция — концептуальная, касающаяся самой структуры театра и понимания ее взаимоотношений с ним: с юных лет актриса стремилась к тотальному контролю над спектаклем, к управлению каждым его аспектом с тем, чтобы усилить тот эффект, который ее игра производила на зрителя. Ей было недостаточно имени первой актрисы — она стремилась стать единоличным творцом спектакля, и уже в 1887 году, когда ей еще не исполнилось тридцати, Дузе встала во главе собственной труппы. В те времена — то есть когда театр как таковой еще не был постоянным и режиссерским институтом — это означало одновременно заниматься финансированием спектаклей, подбором актеров, репетициями, определением репертуара и, конечно же, быть примой этой труппы. Что касается репертуара, то непрерывный поиск ведет Дузе от Дюма и Сарду к Д'Аннунцио, а потом к Ибсену — и это лишь неполное перечисление главных этапов ее «все более осознанного творческого пути в театре» (*с. 20*).

Мирелла Скино в своем исследовании «тайны» очарования театральных творений актрисы и осуществленной ею трансформации самого смысла сценического искусства использует не только классический

инструментарий историка театра, но и самые разнообразные косвенные свидетельства. Среди них и воспоминания современников, и эпистолярное наследие, и различные изображения — и в этом в том числе новизна исследовательского подхода автора. Фотографии, помещенные в книге, которые автор анализирует, представляют актрису в сыгранных ею ролях, однако сделаны они в студии, ибо фотографическая техника того времени не позволяла проводить съемок спектакля. Таким образом, эти снимки не могут дать нам представление об игре Дузе на сцене, однако рассказывают о самой природе актрисы: позы, жесты и микрожесты, мимика, выражения лица — раскрывая язык тела, они приближают нас к решению загадки Дузе.

Первые две части книги рассказывают о периоде между 1887-м и 1909 годами (в 1909 году Дузе оставила театр и вернулась на сцену лишь в 1921-м). Одна из самых интересных частей, вторая, фокусирует внимание читателя на спектаклях, которые автор называет «безумными проектами» (*с. 22*), то есть на тех, что были задуманы во время творческого союза с Д'Аннунцио. Мирелла Скино оставляет в стороне сугубо биографические аспекты связи актрисы и поэта, о которых было написано излишне много, и исследует особенности их творческого сотрудничества и причины провала совместной попытки создания поэтического театра.

Что искала Дузе в текстах Д'Аннунцио, в его идее поэтического театра? Безусловно, она жаждала прорыва в качестве литературного материала, который воплощала на сцене, и этого она, без сомнений, добилась. Но ей не удалось воплотить этой новой театральной формулы в своей актерской игре: зрительская реакция не оправдала ожиданий актрисы и писателя — публика была разочарована, сравнивая теперешнюю Дузе с ее прежними ролями. В итоге общий замысел двух величайших творцов того времени не сработал, и с определенного момента Дузе отказалась от постановок пьес Д'Аннунцио, несмотря на его настойчивые просьбы. Конечно, свою роль сыграли и финансовые обстоятельства, удерживавшие Дузе от продолжения этого сотрудничества, однако они объясняют далеко не все, и Мирелла Скино исследует именно творческие причины этого провала.

В третьей части книги рассматривается путь Дузе после ее возвращения в театр — «золотое время для актрисы» (*с. 24*). Возвращение на сцену в 1921 году в возрасте 63 лет в той же роли, в которой она предстала в своем последнем спектакле 1909 года, — это была ее самая «высокая ставка». Пожилая, уставшая, поседевшая Дузе вернулась на сцену в образе молодой и прекрасной девушки Эллиды — главной героини «Женщины с моря» Ибсена, одной из самых любимых ее пьес, — и это возвращение стало оглушительным и единодушно признанным триумфом.

Об этом последнем, коротком периоде театрального пути Дузе некоторые (в том числе такой светский интеллектуал, как Пьеро Гобетти) говорили как о религиозном, духовном и мистическом опыте.

Книга Мирелллы Скино — это бесценный проводник в «опыт неведомого», которым был театр для Дузе и ее зрителя. Этот опыт познала и Россия. Как известно, актриса четырежды приезжала туда с гастролями между 1891 и 1908 годами, и реакция зрителей всегда была очень живой. О спектаклях великой актрисы писали многие: театральные критики, литераторы и знаменитые режиссеры. Труды, посвященные Дузе, вышедшие на русском языке, особенно ярко осветили вопросы рецепции[1] и биографии[2], но, несомненно, для глубокого понимания феномена актрисы русскому читателю не хватало актуального научного инструмента, отражающего современное состояние исследований в области театра. Книга «Элеонора Дузе. История и иллюстрации одной театральной революции» наконец восполняет этот пробел.

1. Среди других работ см.: *Пагани Мария Пия*. Русский венок для Элеоноры Дузе / Перевод и научная редакция М. Талалая. Москва: Старая Басманная, 2019.
2. См. недавно вышедшую книгу «Любовь в Венеции: Элеонора Дузе и Александр Волков». Научная редакция и составление М. Талалая. СПб.: Алетейя, 2024. Эта книга объединяет перевод и переиздание: в ней опубликованы переведенные письма Волкова к Дузе (*Sica A*. D'amore e d'arte. Le lettere a Eleonora Duse di Aleksandr Volkov nel lascito Thun-Salm e Thun-Hohenstein. Milano: Mimesis Edizioni, 2021), а также книга включает в себя переиздание классической монографии Ольги Синьорелли: *Синьорелли О.* Элеонора Дузе. Москва: Искусство, 1975 (оригинальное итальянское издание: *Signorelli O.* Eleonora Duse. Bologna: Cappelli, 1962). Книга Ольги Ресневич-Синьорелли — последняя из ее публикаций, посвященных Дузе, и в ее основе лежит исследование документального материала, который Синьорелли, близкая подруга Дузе, десятилетиями собирала после смерти актрисы. Этот труд, безусловно, является фундаментальным столпом в библиографии о Дузе, однако помимо того, что книга написана довольно давно и не отражает актуальное состояние театральных исследований, она представляет больший интерес в области биографической реконструкции, нежели для истории театра.

Предисловие. От имени актеров

> Why are we all so alone? You our Queen and we who love you and thrill of the mention of your name. When you are far off and all of us scattered sometimes we think: «she does not love us at all».
>
> I don't know what my brothers and sisters do, but I have always held you as our queen our Ruler and have looked for years for some sign — listened for some order <...>. But why we are so alone — so divided — and so distant.
>
> Эдвард Гордон Крэг (1917)[1]

«Обожаема, боготворима, неведома»

«Обожаема, боготворима, неведома» («Il Piccolo della Sera», 22 января 1905 года)[2] — последнее определение, как кажется, противоречит двум предыдущим, но именно так описывается Элеонора Дузе в статье начала

1. «Почему мы все так одиноки? Ты — наша Королева, мы тебя любим и трепещем при упоминании твоего имени. Когда ты далеко, а мы разъединены, порой мы думаем: „Она нас совсем не любит". Я не знаю, что делают мои братья и сестры, но я всегда считал тебя нашей королевой и нашей Властительницей, и годами я искал какого-либо знака, ждал какого-либо приказа <...>. Почему мы так одиноки — так разделены — и так далеки друг от друга?» Вверху письма значится: «Рим. Виа Маргутта 33. Студия 18» (BNF, Edward Gordon Craig, Mn-940). Это письмо так никогда и не было отправлено, о чем сообщает сам автор. Кажется, что оно было написано в порыве, в тексте не хватает вопросительных знаков, излишне много союзов, где-то пропущены согласования. Текст приведен дословно, упорядоченный перевод выполнен мной. Я использую (неправильно) местоимение «ты», чтобы передать пылкость и напряжение текста. Эдвард Гордон Крэг, возможно, является самым известным представителем того течения, что стремилось к тотальному и революционному обновлению театра. Его отношения с Дузе (о которых идет речь в главе 6, где я возвращаюсь к этому письму) не были простыми. Тем более трогательными предстают его слова. Они не только проливают новый свет на бурные отношений этих двух крупнейших деятелей театра того времени, но также проясняют ту (неожиданную) роль, которую играла Дузе в контексте этого предельного театрального обновления. Во всей книге, где это было возможно, цитаты приведены на языке оригинала, перевод же дан в примечании. Перевод цитат сделан мной, за исключением отдельно оговоренных случаев.
2. Неполный текст статьи хранится в Фонде Чини (Cini, f. S), вырезки из журналов. Т. 1. В имеющейся части текста отсутствует имя автора.

двадцатого века. Актрисе скоро исполнится пятьдесят, она на вершине славы, ее считают единственной соперницей всемирно знаменитой Сары Бернар[1]. Если автор и называет Дузе «неведомой», то, разумеется, он имеет в виду лишь то, что она «не понята», а вовсе не «неизвестна». Но и такое определение представляет собой проблему. Как столь знаменитая актриса может быть непонятой? Непонятым может быть особое, очень отличное от привычного ви́дение театра, тем более что в данном случае речь идет об актере и, что еще более важно в начале двадцатого века, — о женщине. Редко, крайне редко за актером, за актрисой признавалось что-то отличное от исполнительского искусства, то есть способность выработать свое глубоко личное (а в случае Дузе еще и предельно новаторское) ви́дение театра и воплотить свой проект на сцене. Признать новизну, выраженную и подкрепленную теорией, гораздо проще, но актеры и актрисы обычно не отличаются склонностью к теоретизированию. Однако в первую очередь речь идет о недостаточном к ним уважении. И это касается даже Дузе.

Если мы имеем в виду только стиль Дузе-актрисы, то слова о совершенной ею театральной революции являются почти общим местом. Как замечали современники, ее актерская игра была настолько далека от нормы, что зрители порой приходили в замешательство и лишь потом влюблялись в нее. Разговор о революции применительно к ее представлению о том, каким должен быть театр, однако, может вызвать недоумение. В отличие от признанных новаторов Дузе никогда не занималась построением теорий, она не изменила внешней формы спектакля, равно как и принципов его создания.

И тем не менее революция произошла. Это была революция особого типа: без слов, без последователей, но фундаментальная. Дузе изменила восприятие театра, предложив и внушив зрителю его иную функцию. Театр больше не был культурным размышлением, эстетическим опытом, развлечением, чистым удовольствием, способом коммуникации — вместе с Дузе он превратился в потрясение, в опыт экзистенциального типа. Странными дорогами она приводила своих зрителей к необычным размышлениям. Парадоксальным образом эта совершенная Дузе трансформация сближает ее с великими мастерами режиссуры, чья деятельность была совершенно иной, но зачастую развивалась, тем не менее, параллельным путем.

В отличие от них, Дузе шла по пути отрицания. Она не провозгласила нового порядка, однако навсегда изменила казавшиеся незыблемыми устои: ее актерская игра затрагивала самые глубокие пласты, она

1. Руководитель «Свободного театра» Андре Антуан в 1895 году даже сказал, что эта невероятная актриса, «которая была обречена гастролировать в экзотических странах, преградила дорогу Саре Бернар» (Brécourt-Villars, 1996. P. 60).

была доведена до предела, вплоть до того, что само актерское искусство превращалось в нечто совершенно иное. Дузе была великим мастером беспорядка. Ее спектакли в итоге потрясали устоявшуюся стабильность и подрывали привычное мировоззрение. Спектакли с Дузе представляли собой ментальное крушение, они меняли жизнь людей, но затем у зрителя возникало инстинктивное желание отодвинуть их, чтобы сохранить себя (и это отличает Дузе от других деятелей театра, которые разрабатывали и предлагали публике новые порядки). В том числе поэтому ее искусство казалось непрочным и хрупким, готовым вот-вот исчезнуть: зрители постоянно говорили о причиняемой Дузе боли, которая выходила за пределы страдания, тем самым вызывая замешательство. Именно ради самосохранения они выворачивали наизнанку происходящее: превознося способность Дузе выражать на сцене страдания, зрители хотели воспринимать актрису не как создателя трагического образа, а как обычную женщину, которая сама мучается в жизни. Об этом говорили многие, более враждебно настроенные зрители говорили о ее «долоризме» (подчеркнутое и постоянное проживание боли). Но на самом деле они прежде всего видели в ней отражение боли собственной. Подобным образом искажая происхождение этой боли, они неосознанно стремились забыть, сколь опустошительным могло быть созерцание Дузе на сцене. Это был способ упорядочивания вещей в более простой и удобной форме.

В статье 1905 года, с которой я начала, автор причисляет Дузе к тому сообществу выдающихся творцов, которые меняли сознание XX века, а рядом с ее именем упоминаются имена Фридриха Ницше или Генрика Ибсена. Многие зрители ощущали нечто подобное. Но перевести это ощущение в слова, ясно произнести их в отношении актрисы — это было нечто невозможное. Не было правильных слов, не было примеров. Лишь немногие более явно говорили об искусстве Дузе как о духовном феномене и о прикосновении к неведомому, но это произошло уже в поздние годы Дузе, в разгар двадцатого века.

Есть и другие косвенные подтверждения. Многие великие мастера начала двадцатого столетия считали ее своей попутчицей. И на протяжении всей ее жизни зрители, принадлежавшие к культурным течениям, которые считались в большей или меньшей степени новаторскими, проживали ее театр как близкий им самим опыт. После ее смерти — а Дузе умерла, когда ей было больше шестидесяти, — поколение молодых зрителей, не видевших ее прежде на сцене, удивительным образом окрестило ее «нашей современницей»[1].

1. «Contemporaneità della Duse» («Современность Дузе») — так, например, назвал свою работу Джузеппе Антонио Борджезе (Borgese, 1924). Однако многие самые бунтарские представители молодого поколения, от Гуго фон Гофмансталя до

Любопытно, насколько для двадцатого века были актуальны и даже чрезмерно важны такие вопросы, как ценность, необходимость артистов и их собственные потребности, чего нельзя сказать о предыдущем времени. Об этих вопросах молчали сами актеры, их не признавала современная им публика. Но это не значит, что сами вопросы отсутствовали. Несмотря на значительное количество исследований, особенно в Италии, в отношении девятнадцатого века предпочтение до сих пор отдается изучению костюма, обычаев, разных традиций, различных интерпретаций, и все еще остаются неизученными многие другие аспекты: например, экзистенциальный накал или стремление к переменам, которые совершенно иначе осмыслялись в девятнадцатом веке. Пример Дузе подтверждает важность и значимость этих вопросов. Дузе сама по себе уже является необыкновенно привлекательной и сложной фигурой, но, кроме того, ее деятельность показывает нам существование еще одного пути трансформации театра конца XIX века, отличного от того, что выбрали великие мастера двадцатого века. Дузе была главным действующим лицом и вершиной этой трансформации, но умерла раньше, чем это преобразование действительно оформилось. И все же она рассказывает нам о том, что даже «старый» актерский театр стремился к изменениям и шел к ним своим, вовсе не банальным путем. Фигура Дузе демонстрирует нам возможность и необходимость пересмотра наших исторических точек отсчета.

Осознавала ли Дузе, что была «только» актрисой, и сознательно ли она никогда не говорила о том, чего хотела от театра, и о своей революции? И каковы были основы, то есть ее собственные потребности как актрисы? Она принадлежала к другому времени, отличному от нашего, и полагала, что основа обновления заключалась в новых текстах, хотя потом это обновление произошло совершенно иначе. В определенные моменты Дузе была восприимчива к влиянию некоторых личностей, которые были с ней особенно близки — таких, как Арриго Бойто и Габриэле Д'Аннунцио, — и следы этого влияния переплетаются затем в ее творчестве. Трудно избавиться от некоторых устоявшихся стереотипов, и даже сегодня исследователи склонны преуменьшать значение многих ее решений, сводя их к простой страсти. Если Дузе ставит произведения своего возлюбленного — значит, она делает это из-за любви: подобные автоматические связи свойственны мышлению, в котором проявляется наихудший набор общих мест и предвзятых убеждений, связанных с актерами. Свободному же от этих стереотипов взгляду автономность

Пьеро Гобетти (см. главу 8), говорили, что Дузе принадлежит театру будущего, эти слова сопровождали творчество актрисы на протяжении всей ее жизни.

действий Дузе предстает очевидной, в том числе потому, что многие ее устремления предшествуют некоторым встречам, а не следуют за ними. Она была неординарной женщиной — и как исключительная актриса, и как руководительница труппы, за которую она отвечала с художественной, организационной и финансовой точек зрения. Похоже, Дузе осознавала, сколь особенной и отличной была ее сценическая игра, однако упоминала об этом лишь вскользь.

Многие великие актеры говорили хотя бы о своем искусстве, она же молчала и об этом. У нее не возникло желания сформулировать отличительные особенности собственного понимания театра — и речь идет не просто об актерской игре. Возможно, актриса и не смогла бы этого сделать. Дузе ограничилась несколькими вводящими в заблуждение утверждениями, которые по большей части касались текстов. Но если она ничего не говорила, то это не значит, что ей нечего было сказать, что у нее не было ясного понимания или же что у нее не было своего личного и даже осознанного пути. Ее молчание всего лишь означает, что в силу исторических, личных или неотделимых от ремесла актера обстоятельств она решила этого не делать.

Следы

Даже непроизнесенные слова оставляют следы — но их надо суметь распознать. В этом заключалась одна из моих задач во время работы над книгой. Наряду с анализом художественных, финансовых, административных, политических и касающихся человеческих отношений аспектов, в рамках которого я использовала источники самого разного рода, от рецензий и писем (изданных и не изданных) до редких контрактов и документов, касающихся организации похорон Дузе; наряду с самыми устоявшимися или традиционными методологиями я использовала и другие, столь же точные, но менее очевидные: я исследовала эмоции, которые Дузе вызывала у зрителя — не для того, чтобы воссоздать ее спектакли, но чтобы проследить скрытую траекторию развития ее особого подхода к театру. Я искала эту траекторию в том, что обычно принято считать почти непригодным: в деталях ее биографии, в эмоциональных оборотах речи и даже в анекдотах. В намеках, поведенческих проявлениях, в странных заявлениях актрисы. В душевных ранах, шрамы от которых, похоже, она пронесла через всю свою жизнь, например, в ее юности: скорее убогая и угнетающая среда, в которой росла Дузе, сыграла определяющую роль в ее решении посвятить себя чему-то кардинально иному. Я искала следы внутренней логики развития в ее работах, особенно в тех, которые были наименее

поняты и приняты зрителем, — «Антоний и Клеопатра», спектакли по произведениям Д'Аннунцио и отчасти те, которые были созданы после возвращения Дузе в театр. Я искала следы этого пути, анализируя привычки, принесенные ею из той среды, в которой она выросла, и переосмысленные ею затем в новой форме. Раскрывая ее наваждения, мании, неутомимые поиски. Некоторые биографические детали могут послужить одним из ключей к пониманию совсем иного — профессии, художественных и личных потребностей Дузе, тех способов, которыми она их реализовывала.

Кроме того, есть свидетельства зрителей. Называть их «рецензиями» было бы слишком просто. Наверное, нет другой актрисы, творчество которой вызвало бы такое количество откликов самого широкого круга потрясенных и ошеломленных зрителей по всему миру, в том числе профессиональных критиков. Неординарность ее искусства оказывала огромное влияние на их тексты, порой изменяя их смысл, что свидетельствует о тонкой и вдумчивой работе Дузе над восприятием своих зрителей и над собой — не столько во время репетиций, сколько в одиночестве в бесконечных гостиничных номерах, почти в затворничестве. А также о ее тщательной работе, касавшейся текстов и партнеров по сцене. Как и все, я начала с рецензий, но затем мое внимание сосредоточилось по большей части на самых необычных, самых эмоциональных, а значит, и самых туманных и кажущихся бесполезными свидетельствах[1]. Дузе не была укоренена в национальном контексте, но ей удалось оказать большое влияние как на самую широкую публику всего мира, так и на самые прогрессивные сообщества. Ее невозможно назвать просто мировой актрисой или же экспериментальной актрисой. Можно было бы даже говорить о «загадке Дузе».

1. Сегодня у нас есть более четкие исходные позиции для того, чтобы задаваться отчасти необычными вопросами касательно творчества Дузе. Для моей работы были очень важны первичные наблюдения Мельдолези (Meldolesi, 2005) и Тавиани (Taviani, 1993), которые и сегодня не теряют своей актуальности. Я должна выразить свою особенную признательность авторам некоторых недавних исследований: это работа Франчески Симончини, посвященная деятельности Дузе в качестве руководительницы театральной труппы (Simoncini, 2011); это работы Донателлы Орекиа, в которых анализируется борьба за выбор репертуара в ранние годы актрисы (Orecchia, 2007); это исследования Лауры Мариани, посвященные Библиотеке для актрис (Mariani, 1991, 2009), — значимому проекту Дузе, который быстро закрылся, поскольку его сочли неосуществимым; это многочисленные публикации переписки Дузе. Сама же я в других своих работах (в частности, Schino, 1993, 2008) рассматривала вопросы отношения актрисы к репетициям и собственной труппе, которые часто считают странными или несущественными. Длинный, хотя, несомненно, не исчерпывающий список посвященных Дузе исследований и ее писем представлен в разделе «Библиография».

Конечно, ни один разговор о Дузе не может обойтись без анализа того, чем были одержимы все начиная с Крэга[1]: ее техники, силы воздействия; особых отношений, которые актриса умела установить со своими зрителями; напряжения, в том числе физического, которое она создавала на сцене. На протяжении всей жизни, до самой старости, Дузе оставалась актрисой, обладающей особой мощью, способной покорять большие театры. Заклинательница. Чтобы понять ее, я впервые использовала документы, представляющие определенный риск, — изображения. По мере развития повествования рождается книга в книге: мой личный, но вовсе не частный «альбом Дузе». Я отдавала предпочтение некоторым фотографиям не в силу их технического качества, но исходя из того, что они сообщали мне нечто, побуждая меня к размышлению. Иногда эти фотографии позволяли мне различить узлы и напряжения, почти невидимые, но важные для выстраивания сценического существования за пределами повседневности[2]. Все эти размышления приведены в длинных подписях.

Изображения не являются свидетельствами актерской игры Дузе (все фотографии, например, сделаны в студии), но они тоже могут многое рассказать о сценической мощи актрисы. Они предлагают нам некоторые знаки для расшифровки, и длительное изучение изображений всегда чему-то учит, даже если и не предоставляет окончательного ответа. Изображения дарят нам время для размышления. Я рассматривала фотографии Дузе, анализируя, созерцая, строя гипотезы, стремясь найти какие-то важные детали — отчасти так же, как зрители смотрели на нее на сцене. Я задавалась вопросом, могла ли на самом деле эта исключительная актриса передать в фотографической позе все напряжение, которое она создавала на сцене.

Изучение фотографий требует от исследователя некоторых обязательных знаний, которые все более точно формулируются в недавних работах, посвященных этому вопросу[3]. Эти знания касаются не только

1. Крэг говорит об этом в связи с публикацией первой книги Синьорелли о Дузе, в одном из писем к самой Синьорелли (см. Signorelli, 1989. P. 54–55): см. главу 6.
2. Для моей работы были очень важны принципы антропологии театра, сформулированные Эуджению Барба, а также все те вопросы, которые многие годы обсуждались в рамках работы Международной школы театральной антропологии (International School of Theatre Anthropology). Меня особенно интересует то внимание, которое уделялось изучению контакта между актером и зрителем — как физического, так и эмоционального (см. Барба, 2008; Барба, Саварезе, 2010).
3. Новая волна интереса к изображениям, возникшая в недавние годы, оказала влияние и на театральные исследования. Этот интерес к изучению изображений поднял новые вопросы, не все из которых являются очевидными и которые необходимо учитывать при анализе изображений. Они в значительной степени

фотографической техники, но и важнейшей роли авторов, фотографов, используемых ими техник, их творчества, их жизни. Однако не стоит недооценивать властности Дузе, ее стремления к контролю, ее интереса к техническим аспектам: ее роль в фотосъемках, несомненно, заключалась не только в позировании[1]. Мария Инес Аливерти замечает, что даже в случае сильных личностей творческая оригинальность не отменяет документальной данности (см. Aliverti, 2015. P. 75). Не умаляя роли фотографов, почерка и вкуса авторов карикатур, мой интерес сосредоточен на теле Дузе и на том, каким она хотела его представить.

Наличие подобного альбома внутри книги изменило форму моего повествования. Изображения и длинные подписи позволили мне разбить монолитность, свойственную рассказу исследователя. Мои наблюдения и рассказ разворачиваются одновременно на нескольких уровнях. Каждое искусство по-своему многопланово и развивается в нескольких плоскостях. Однако подобный способ построения рассказа кажется особенно созвучным именно искусству театра — емкому, но, конечно же, непростому, которое больше всего страдает от реконструкций, приводящих его к линейности. Этот способ организации повествования стал для меня не только выбором, но и методом.

Архитектура книги

Книга поделена на три части, формально соответствующие каноническому представлению о жизни Дузе, установленному Сильвио д'Амико. В некрологе по случаю смерти актрисы он пишет о «безудержно реалистической» юности Дузе, «изысканно манерной» зрелости, также есть и третья Дузе, уже пожилая, которую д'Амико называет «непорочным светом» (d'Amico, 1985. P. 40). Эта периодизация был повсеместно принята современниками и содержит в себе зерно истины, хотя стилистические

вдохновили мою работу, хотя у меня не было ни малейшего намерения или желания превращать ее в иконографическое исследование. Я отсылаю к Молинари (Molinari, 1996) или Гуарденти (Guardenti, 2002) в том, что касается Дузе и Бернар, к прекрасной статье Аливерти (Aliverti, 2002) и собранной в этих трудах библиографии. Из недавних исследований меня особенно вдохновили следующие работы: Zannoni (2016, 2018, 2021), Marenzi (2018), Mei (2020); а также № 8 журнала «Drammaturgia» за 2021 год, в значительной части посвященный проблеме театра в фотографии. Наконец, я считаю важным напомнить об огромной работе, посвященной изучению изображений, которую Мария Ида Биджи, теперь вместе с Марианной Дзаннони, многие годы вела в Фонде Чини и которая нашла отражение в книгах и выставках.

1. Особенно показательным в этой связи является недолгий опыт Дузе в кино (см. главу 6). Некоторые основные сведения о фотографиях Дузе содержатся в: Zannier, 2001.

определения, как мне кажется, являются спорными. Мое деление на три части скорее соответствует этапам все более осознанного творческого пути Дузе в театре.

Первая часть («Первая актриса и руководительница труппы») посвящена Дузе-актрисе, ее становлению, юношеским годам, зрелости, развитию ее искусства в сравнении с предшествующим поколением необыкновенных Великих Актеров[1], обретению собственного театра, вплоть до момента ухода со сцены в 1909 году. Отношения Дузе с актерским театром девятнадцатого века определяются не только через отрицание и отличие; в не меньшей степени Дузе была многим ему обязана, что необыкновенно важно для понимания ее стратегии и техники.

Крайне важным исследовательским вопросом в этой связи является деятельность Дузе во главе собственного театра. В отличие от театра двадцатого века, главным действующим лицом которого является режиссер, Дузе никогда не имела ничего общего с режиссурой, кроме того, это и не было бы возможным. Однако наши определения на поверку часто оказываются слишком схематичными. Руководство театром в русле традиции девятнадцатого века в случае Дузе превратилось во все более действенное оружие. Она моделировала будущий спектакль, в частности, работая над текстами, сокращая их, меняя акценты, придавая им совершенно новые смыслы и значения, которые отталкивались от сюжета, но развивались в совершенно иных направлениях. Она смогла мудро управлять своими актерами и их сценическими воплощениями, являя собой центр, в котором сходились все напряжения этого сложного рисунка. И она сделала это в качестве главной актрисы и руководительницы труппы — не в качестве режиссера. Однако ее руководство не ограничивалось всего лишь оркестровкой спектакля. Ее цель заключалась в развитии визионерского и новаторского искусства.

Для воссоздания отношений с исходной средой Дузе я исходила не из ее детства, что могло бы показаться более логичным, а из спектакля, в котором она решила впервые предстать зрителю: «Дама с камелиями». Этот спектакль шел больше тридцати лет, какие-то вещи менялись, но какие-то оставались неизменными. Дузе начала играть эту роль, когда ей было чуть больше двадцати, и продолжала играть, когда ей исполнилось пятьдесят. Наряду с «Дамой с камелиями» она играла и в других пьесах Александра Дюма, а затем стала чередовать этот спектакль с постановками по произведениям Д'Аннунцио или Ибсена. Крупный

1. Заглавные буквы обозначают главных представителей театрального искусства второй половины девятнадцатого века. В этот период во всей Европе растет количество обладающих невероятным мастерством актеров, которые зачастую руководят собственными театральными труппами.

план Дузе-Маргариты позволяет затронуть разные вопросы: глубокое отличие театра ее времени от того театра, что знаем мы; вариативность и неизменность ее «игры»; отношения с главным партнером — Флавио Андо; техники и индивидуальные особенности ее искусства. Это полезно, чтобы сразу же затронуть многие трудные вопросы, возникающие при изучении этой сложной актрисы, — например, ее склонность к ограниченному репертуару, в рамках которого соотношение разных ролей становится ключевым.

Только во второй главе, посвященной первым шагам Дузе на сцене, когда она была еще девочкой, и особому театральному ее *импринтингу*, я, наконец, обращаюсь к тому типу обучения, который она получила и который был обычным в то время — не в театральной школе, а внутри театральных трупп. Дузе начала играть на сцене, когда ей было всего четыре года: и здесь мы снова сталкиваемся с проблемой отличия — но не отсталости — театра девятнадцатого века, которое нам трудно понять и принять. Осознать всю глубину действенности этого театра нелегко, мы склонны рассматривать его как театр похожий на наш, но более беспорядочный. Я же попыталась сосредоточить внимание на культуре (в антропологическом смысле) актеров, особенно итальянских, которые почти полностью управляли театральной жизнью и принимали решения, касавшиеся пьес для постановки, сценического аспекта спектаклей, экономики театра. В Италии на протяжении всего того времени, что была жива Дузе, не было репертуарного постоянного театра, актеры всегда были кочевниками, находились на самофинансировании, и их повседневная жизнь переплеталась с их ремеслом. Итальянские актеры представляли собой обособленную группу внутри общества, их часто считали людьми сомнительной нравственности и невысокой культуры. Дети незнаменитых, рядовых актеров обычно не имели возможности регулярно ходить в школу. Дузе росла в театральных труппах очень низкого уровня, у нее были трудное детство и юность, она в двадцать лет родила внебрачного сына, который умер через несколько дней. Однако, возможно, именно этот контекст определил ее постоянное стремление к наивысшему пределу, часто принимаемое за «беспокойство». Именно это подтолкнуло Дузе в еще совсем юном возрасте к решению возглавить собственную труппу, стать хозяйкой собственных решений, независимой ни от чего. И хотя подобное не было нормой для женщины, речь шла об утомительном, доходном с финансовой точки зрения, но одновременно и рискованном занятии, — именно этим она хотела заниматься всю свою жизнь.

Молодые годы актрисы связаны исключительно с Италией, однако, как только к Дузе приходит слава, она превращается в знаменитость

мирового масштаба, постоянно гастролирует по всему миру, что позволяет ей узнать разные, самые передовые подходы к театральному делу. Она страстно любит искусство и чтение. В Италии ее заграничные устремления молчаливо считают предательством, что превращает ее в обособленную фигуру. В третьей главе книги рассматриваются самые яркие свидетельства выдающихся деятелей культуры того времени, видевших Дузе на сцене, — от Джорджа Бернарда Шоу до Гуго фон Гофмансталя, — а также приводятся самые прекрасные фотографии актрисы времен ее юности и ранней зрелости, что позволяет лучше понять тайну ее искусства. Особенность творчества Дузе заключалась в умении установить парадоксально личные отношения с отдельными зрителями, которые выходили за пределы играемой роли. Она умеет и стремится трансформировать сочувствие зрителя грустной судьбе ее героинь в размышление о страдании. Зрительские отклики и фотографии также используются для анализа некоторых технических аспектов актерской игры Дузе, например глубокого эротизма, свойственного ей в годы юности, или некоторых ярких и зрелищных сценических проявлений: от скандального поцелуя в губы Армана до знаменитых и драматичных умираний на сцене. Однако больше всего подчеркивается умение актрисы придавать значимость даже самым незначительным жестам, которое и сегодня вызывает изумление и даже восторг. Дузе играла в больших театрах, которые не имели сегодняшних технических и световых возможностей, и, однако, во всем мире зрители вспоминали о ее крошечных жестах и их невероятно эффективном воздействии.

Во второй части книги («Актриса-творец») также рассматривается период между 1887 и 1909 годами, но с другой точки зрения: анализируется деятельность Дузе не только в качестве создающей персонажей актрисы, но и как создательницы спектаклей — то есть творца. Взрослая Дузе, стоящая во главе собственной труппы, ищет различные детонаторы, которые могут позволить ее искусству раскрыться в полной мере. Речь идет о серии безумных проектов: страсти предельного накала — и я здесь говорю о культурных, а не личных страстях — в отношении новаторских текстов или иных перспектив радикального изменения. В числе этих многочисленных проектов «Антоний и Клеопатра» Уильяма Шекспира — Бойто, союз с Д'Аннунцио, Ибсен, планы работы с Крэгом и Орельеном Люнье-По. Затем, после ухода со сцены в 1909 году, появятся и другие: многострадальный кинопроект или намерение Дузе создать собственный маленький «Художественный театр» в двадцатые годы. И здесь снова встает проблема метода: я рассматриваю эти проекты не как отдельные эпизоды, но как постоянную форму возвращения к одной и той же проблеме, как сплошную линию, проходящую через

всю жизнь актрисы. Если мы перестанем рассматривать эти проекты как следствие сентиментального выбора или как свидетельства непостоянства личности Дузе, если мы проанализируем их как одно целое, как постоянно проявляющуюся потребность, то мы сможем постепенно увидеть логику Дузе, так никогда и не облеченную ею в слова.

Эти детонаторы Дузе ищет по большей части (но не всегда) в текстах, обладающих высокой литературной ценностью, потому что именно этого требовали театральная культура ее времени и, возможно, ее темперамент тонкой и страстной любительницы чтения. Однако целью было сценическое воплощение новых ценностей. Поэтому я назвала ее «актрисой-творцом» вслед за Аполлонио (Apollonio, 1981) и Мельдолези (Meldolesi, 2005) — чтобы обозначить ее отличие от других актеров и актрис, какими бы великими, невероятными и творческими они ни были. Дузе движет редкая необходимость никогда не останавливаться, постоянно создавать художественные потрясения, которые ставили под угрозу даже ее успехи и достигнутое положение.

Память о Дузе не была бы столь долгой и особенной, если бы она ограничилась представлением на сцене триумфов своей ранней юности или если бы продолжала играть схожий репертуар. Вместо этого современники быстро начали видеть в ней представительницу широкого течения, состоящего из самых разных деятелей искусства, которые в самых разных странах искали другие формы театра. Ею восхищались выдающиеся новаторы — такие, как Крэг или Айседора Дункан, Станиславский или Мейерхольд. Именно в этом контексте в книге рассматриваются ее отношения с Д'Аннунцио — не просто как любовная история, но как часть постоянных новаторских поисков Дузе, всегда стремившейся вознести свое искусство на более высокий уровень. Она всегда была готова оставить даже самые дорогие ее сердцу проекты, если понимала, что они могут заставить ее изменить избранному творческому пути.

В 1909 году Дузе оставляет театр и возвращается в него лишь в 1921 году. В третьей части книги («Откровения с неведомым») рассматривается творческий путь Дузе в поздние годы ее жизни — в период между 1909 и 1924 годами. Обретенная к шестидесяти годам уверенность в себе позволила актрисе обратиться к важным инициативам за пределами театра, а также еще больше освободиться от предрассудков в театре. Седьмая глава, посвященная годам ухода со сцены, рассказывает о многочисленных занятиях Дузе в этот период, главным из которых было кино. Однако кино рассматривается лишь как эпизод, который парадоксальным образом помогает понять, как Дузе подходила к тому, что она всегда называла с большой буквы, — к своей «Работе». Ее размышления и избранные в этот период жизни стратегии мы можем проследить благодаря

исключительному документальному источнику — письмам к дочери, которые сохранились только за эти годы.

Заключительные две главы посвящены возвращению Дузе в театр в 1921 году, ее последним гастролям и ее отношениям с фашизмом. Тот глубоко отличный от привычного театр, которому она посвятила всю свою жизнь, именно теперь обретает отчетливую форму; его напряжение и особенность заставляют зрителей говорить о духовности или религии, как будто бы речь шла о таинственных откровениях с неведомым, согласно определению Гобетти. Предыдущий период творчества Дузе ознаменован бесчисленными триумфами, однако именно последние годы являются золотым временем для актрисы, поскольку ко многим ее неординарным способностям добавляется еще одна, редчайшая, — сила старости. Крайне редко расцвет артиста (в еще большей степени это касается женщин) приходится на последние годы жизни. В случае Дузе это время отмечено самыми яркими успехами и самыми выраженными действиями.

Последние зарубежные гастроли Дузе стали ее триумфом. Но в 1921 году, когда она вернулась на сцену, то высказала желание основать небольшой постоянный театр в Италии. Если бы этот абсолютно новаторский замысел осуществился, итальянский театр был бы другим. Но вместо этого Муссолини предложил актрисе нечто вроде пенсии, от которой она отказалась. Она уехала на гастроли, которые оставили в истории глубокий след, особенно в США, где Дузе умерла в 1924 году. После смерти актрисы, за которой последовали впечатляющие и неожиданные траурные мероприятия по всей Америке, итальянское правительство решило организовать государственные похороны. Фашистская церемония должна была вобрать в себя скорбь и даже растерянность итальянцев, вызванную кончиной вдали от дома и семьи этой лишенной покоя и признания на родине актрисы. Книга заканчивается рассказом об этой торжественной церемонии, а также многочисленными свидетельствами проявлений глубокой скорби. В конце книги я разместила «Биографическое примечание», которое позволит читателю легко следить за этапами моего рассказа.

Предупреждения и благодарности

Возможно, один из самых передовых исследователей театра, принадлежащих предыдущему поколению, — Фердинандо Тавиани — говорил, что любая серьезная работа о театре должна предполагать строгое изучение архивов и библиографии, но одновременно представлять собой и повествовательный рассказ. Он говорил, что мы, исследователи, являемся гарантами памяти о значимых людях в истории театра, хранителями

умерших и что письмо — это техника передачи и способ воссоздания жизни ушедших. Он говорил, что в области театральных исследований очень важно обращаться как к специалистам, так и к людям театра. Только посредственные, по его словам, исследователи — а сам он был превосходным ученым — рассматривают хорошо написанный рассказ как популяризаторство.

Тавиани умер, когда я писала эту книгу. В его память я решила уделить особое внимание обоим столь важным для него аспектам — исследованию и повествованию. Именно Тавиани я посвящаю эту книгу — мою первую важную работу, которой он не успел прочитать, и свою последнюю работу, по поводу которой, когда я описала ему свою задумку, иллюстрации, намерение защитить точку зрения Дузе, он сказал: «Шапки долой!» Он любил так говорить о проектах, которые казались ему достаточно рискованными.

За фотографии я благодарю Фонд Чини, сотрудничество с которым было для меня крайне полезным: многие из хранящихся в других местах фотографий представляют собой огромную ценность, достаточно упомянуть фотографии друга актрисы Жозефа Примоли, однако количество и разнообразие хранящихся в Фонде Чини материалов дало мне возможность сопоставления и выбора, что было невозможно в другом месте. Фотографии, которые я публикую в этой книге, взяты оттуда, кроме отдельно оговоренных случаев. Я благодарю Марию Иду Биджи и Марианну Дзаннони за информацию, сотрудничество, помощь. Они длительное время изучали, каталогизировали и представляли общественности, в том числе в виде публикации на сайте Фонда Чини, те фотографии, которые я видела в Венеции. Их сложная исследовательская работа внесла ценный вклад в создание этой книги.

Я также благодарю всех людей и все организации, которые предоставили мне свои материалы или свои знания: Антонио Баццони, правнука Чиро Гальвани, который позволил мне использовать рисунки своего двоюродного деда; Библиотеку театрального музея SIAE и лично Фабиолу Де Сантис за немногочисленное, но важное собрание изображений; Библиотеку Конгресса и Центр Гетти, которые выкладывают свои материалы в интернет, чтобы их могли использовать те, кому они нужны; Нью-Йоркскую публичную библиотеку, которая прислала мне копию писем Дузе к Айседоре Дункан, позволив мне ознакомиться с ними дистанционно; Хелен Шихи, которая поделилась со мной своими конспектами писем Дузе к Люнье-По — с этими собранными Мартином Уолдроном письмами почти невозможно ознакомиться после его смерти.

Эудженио Барба я обязана инструментарием для анализа этих изображений, который был разработан в рамках его театральной антропологии

и работы Международной школы антропологии театра, которую я посещала долгие годы. Труды Барба и Школа сыграли ключевую роль в моем становлении как исследователя. Моя признательность им безгранична. Я столь же многим обязана журналу «Teatro e Storia», его основателям — Фердинандо Тавиани, Фабрицио Кручани, Клаудио Мельдолези, Франко Руффини, Никола Саваресе — и последующим поколениям, важным для меня друзьям и коллегам, более или менее юным, живым и ушедшим.

Симоне Капула, Кьяра Крупи, Раффаэлла Ди Тицио, Дориана Ледже, Мари-Анж Мэр-Вигер, Саманта Маренци, Донателла Ореккиа, Джанандреа Пиччоли и Донелла Пиччоли, Фабрицио Помпеи, Франческа Романа Риетти, Андреа Скаппа, Франческа Симончини, Габриэле Софиа — всем им я благодарна за уточнения, информацию, критику и советы.

Я особенно благодарю своих первых трех читателей — Анну Кароччи, Сандро Кароччи, Джузеппину Де Сантис. Их мнение было очень важным для меня. Никто из троих не занимается театром — тем больше я им благодарна за терпение, ум и внимание.