

**„Победа смрти“ Фјодора Солоуба:  
Последња Мејерхолдова режија у шајру  
В. Ф. Комисаржевске**

В. Е. Мејерхолд је за кратак период (1906-1907) у петербуршком театру В. Ф. Комисаржевске остварио низ значајних режија, које су биле зачете у експерименталном позоришту Станиславског и у којима је настојао да реализује идеју сценске „статичности” и „скулптуралности”. Власница и глумица театра, Комисаржевска, у почетку је содушевљењем прихватила ново позориште, учествујући у њему и радом и покровитељством. Међутим, кроз заоштравање метода, који је подразумевао надмоћ режисера над глумцем, Мејерхолд је успео да обесхрабри многе своје сараднике, међу којима и Комисаржевску, па је раскид њихове позоришне везе био неминован. Но, као што је познато, Мејерхолд није могао дуго да мирује и убрзо је и сам потражио излаз из крајње условности, откривајући позориште „вашарске шатре”. Тренутак напуштања једног и проналажења другог израза, њихово преламање и узајамно прожимање, управо се најбоље одразио у поставци драме Фјодора Солоуба „Победа смрти”, која је, с друге стране, и сама проистекла из атмосфере овог краткотрајног, али веома значајног за историју руског, а када је Мејерхолд у питању, и светског театра.

Након неуспеле поставке „Дара мудрих пчела”, Мејерхолд је остварио пун погодак режирајући нову драму Фјодора Солоуба – „Победу смрти”. Један рецензент ју је назвао режисеровом „лабудовом песмом”, и с правом се питао: „Није ли чудно то што су управо сада, у ‘последњим данима’, – несумњиво успеле поставке испливале на површину ‘дуге мисли’ г-ђе Комисаржевске”<sup>1</sup>. Публика је одушевљено примила сценско дебитовање Солоуба, који је у то време као песник и као прозни писац био на врхунцу славе. Њему је, према сведочењу очевидаца, после другог чина поднет ловоров венац, а потпуни

1 Ростислав А. О постановке “Победы смерти” // Театр и Искусство. 1907. № 47. С. 773.

тријумф нарушила су спорадична негодовања због оправдања злочина који је починила главна јунакиња драме<sup>2</sup>.

Реакција критике је била бројна и разноврсна. Једни су, попут А. Воротникова, хвалили драму, а кудили њено извођење. За њега је то било дело „високе трагичне лепоте”, док се његово „сценско представљање пред гледаоцима театра Комисаржевске” није показало „као вољена кћи, већ као пасторка”<sup>3</sup>. Но, било је и оних којима је текст Сологубове трагедије изгледао као „гола збрка”, док су Мејерхолдову поставку налазили „задовољавајућом”<sup>4</sup>. Ипак, упркос покушајима, којих није било мало<sup>5</sup>, да се једно од другог раздвоје литерарно и позоришно остварење, пажљивом оку није могла промаћи њихова међусобна повезаност. И како је запазио Чулков: „аутор је, по свему судећи, остварио своју трагедију, имајући на уму све што је било позитивно у Мејерхолдовим режијама”<sup>6</sup>.

Управо ће се један од задатака нашег рада састојати у продубљивању ове претпоставке Чулкова и приказивању Сологубовог комада у светлу Мејерхолдове позоришне технике. Већ и сам избор теме: „оправдање злочина”<sup>7</sup> може се довести у везу са репертоаром московског Студија у Поварској<sup>8</sup>, на којем се између осталог нашао и и Лотарев „Арлекин”, где се у главној улози појављује лакрдијаш, који после убиства краља заузима престо, а од тога краљевство ништа не губи.

Ипак, рађање новог позоришта одвијало се под несумњивом доминацијом белгијског драмског писца Мориса Метерлинка, па се ни у Сологубовој драми његов утицај не може заобићи. Када се појавила „Победа смрти” приближавао се расплету бурни „метерлинковски” позоришни роман, чији су главни актери били Брјусов, Комисаржевска и Мејерхолд<sup>9</sup>. А тзв. метерлинковска грана условног<sup>10</sup> театра налазила се у четвртој, „петербуршкој” фази.

2 Тамарин Н. “Победа смрти” Ф. Сологуба // Театр и искуство. 1907. № 45. 735.

3 Воротников А. “Победа смрти” Федора Сологуба // “Золотое руно” 1907. № 11/12.

4 Николаев Н. Киевлянин. 1908.

5 Поред већ побројаних в. и остале рецензије на поставку “Победе смрти” у театру В. Ф. Комисаржевске: А. Измајлов в газ. “Русское слово” (1907. № 258) Азов В. и Н. Тэффи в газ. “Речь” (1907. № 264 и 1908. № 2); М. Репнин в газ. “Слово” (1907. № 304); Ю.Беляев в газ. “Новое время” (1907. № 11372)6, Ното Новус в газ. “Русь” (1907. № 299) .

6 Чулков Г. “Товарищ”. 1907. 6 ноября

7 О интертекстуалној вези “Победе смрти” и “Злочина и казне” в.: Успенски Е. Драма Ф. Сологуба “Победа смрти” и Прва руска револуција // Зборник за славистику. Нови Сад (у штампи)

8 Експериментално позориште које је 1905, при Художественном театру, основао Станиславски и на челу којег се налазио Мејерхолд.

9 “Роман” између три најавангардније личности руског позоришта с почетка ХХ века имао је бројне одјеке. Овековечен је у ремек-делу Алексеја Толстоја “Златни кључић”.

10 Такозвана “метерлинковска” струја издваја се као најдоминатнија у оквиру условног мистичног театра. Поред овог, може се говорити и о другим формама условног тетра, као што су естетски, интелектуални, панпсихички, заумни и мешовити театар (О томе: Редько А. Е. Театр и эволюция театральных форм. Издание М. С. Сабашниковых. 1926).

Прве поставке Метерлинка у Русији припадају „художественицима” Станиславског, који нису успели да изађу на крај са новом позоришном поетиком, па су га играли у већ опробаном, реалистичком маниру<sup>11</sup>. На старински начин извела је, 1903, Метерлинкову „Мону Вану” и трупа В. Ф. Комисаржевске. Међутим, оградивши се од оног што је у овој представи било и „сувише реално” и што је утицало на њен потпуни неуспех, Брјусов је у глумици Комисаржевској препознао тип „новог човека”, глумицу способну да досегне душе кључних Метерлинкових јунакиња<sup>12</sup>.

Следећу етапу сценског извођења Метерлинка у Русији представља Мејерхолдов рад на драми „Смрт Тентажила”, у Театру-Студију. Иако је то била једина представа приказана на генералној проби позоришта, које није дочекало да буде отворено, њен значај је историјски. Управо је ова представа отворила врата новом *мистичном* позоришту – грани *условног, симболистичког* театра. И овде је улога Брјусова била одлучујућа, пошто је он био главни Мејерхолдов књижевни консултант у раду на пробама, а познатом рецензијом „Трагања за новом сценом”<sup>13</sup> теоријски је уобличио ову поставку и скренуо на њу пажњу шире јавности.

Оно што Театар-Студио није успео да покаже пред широм публиком, делимично је на провинцијским турнејама остварило Друштво Нове драме. Тако су Метерлинкова дела са успехом играна у Тбилисију, Полтави и другим градовима. Но, тек је у петербуршком театру Комисаржевске, познатом и као Театар у Офицерској улици, Мејерхолд успео да реализује и финализује режисерске пројекте везане за Метерлинка. За време једногодишњег рада у овом позоришту режирао је неколико Метерлинкових драма. Најуспешнији је био *miracle* „Сестра Беатриса”, у којем се и Комисаржевска потврдила као глумица новог симболистичког театра. Успеху првог, противречио је неуспех другог Метерлинковог комада, „Пелеас и Мелисанда”, после којег је дошло до раскида „тројног савеза”.

Иако звучи парадоксално, и успех прве и крах друге представе били су последице једне естетике формиране у Театру-Студију, приликом рада на „Тентажиловој смрти”. Пракса је показала да се уметност сцене, која тежи да достигне духовни и уметнички ниво савремене поезије, не може свести на глумца и експресивне моменте његовог извођачког манира. Ново позориште је пре свега постављало захтеве нове „условне” сценографије, али и новог типа глумца, који ће умети да буде *партнер* у представи. Тражило се подвргавање својеврсној општости и стилистици извођења.

11 Опширније о томе и: *Ракитин Ј. Л.* Позоришни опити и идеје // Мисао . Књига X . Свеска 3.

12 *Брјусов В.* Метерлинк на сцене художественного театра // Весы. 1904. № 10.

13 *Аврелий (Брјусов В. Я.)* Вехи Искания новой сцены // Весы. 1905. № 12.

Насупрот мхатовском, психолошком типу истицао се принцип статичности барелефних група. Мејерхолд је обједињавао разједињене и независне ликове једним ритмом и пластичним композицијама. Овде није било места лирским изливима и животним емоцијама – захтевало се „филигранско” изговарање текста, без личног израза.

Судећи по рецензијама, Комисаржевска је у „Сестри Беатриси” успела да оствари оно што је Мејерхолд тражио од ње, премда је то коштало „истинског саможртвовања”<sup>14</sup>. Њено извођење међу симболистима је било примљено са одушевљењем. Чулков је писао да „Комисаржевска наступа у новом театру не само скоро слободна од старих стега, већ се и потврђује у њему”<sup>15</sup>. За Блока се у представи „Сетра Беатриса”, у извођењу Драмског позоришта, десило право чудо страсног брака између уметности и тајне, чудо које је код публике изазвало осећање велике благодарности<sup>16</sup>.

Премијера „Пелеаса и Мелисанде”, која је била непосредни повод за раскид Комисаржевске са Мејерхолдом, одржана је 10. X 1907. То је био први крупнији догађај у низу несрећних околности који су довели до затварања једног од најавангарднијих позоришта руског Сребрног века<sup>17</sup>. Брјусов, преводилац комада и духовни отац представе, у време њеног извођења већ је успео да промени своје естетско-теоријске ставове. Он је сада јавно порицао симболистичку поезију укључујући и Метерлинка, негирајући њену способност спознаје и осмишљавања света<sup>18</sup>. Мејерхолд је нови приступ Брјусова назвао „неореалистичким”.

Брјусов је поводом извођења представе писао, да је „Пелеас и Мелисанда” такав комад, који захтева усредсређивање пажње гледалаца на унутрашњу, психолошку драму, док је Мејерхолдова поставка, насупрот томе, све време својом срачунатом „условношћу” одвлачила пажњу од саме драме, разонодила је, забављала, а понекад и засмејавала публику<sup>19</sup>. Ипак, Брјусов се трудио, да поштеди Комисаржевску, коју је лично увукао у целу причу, па је на њен рачун изрекао сасвим неуверљиве похвале. Он је писао како је Комисаржевска, у лику Мелисанде, пренела све суштинско што се може наћи у трагедијама Метерлинка, као нешто најдивније, најнезаборавније у

14 Беляев Ю. О Комисаржевској // Мейерхолд в русской театральной критике 1892-1918. Москва 1997. С. 77

15 Чулков Г. Театр В. Ф. Комисаржевской “Сестра Беатриса” М. Метерлинка // Мейерхолд в русской театральной критике... С. 76.

16 Блок А. Драматический театр В. Ф. Комисаржевской (Письмо из Петербурга) // Мейерхолд в русской театральной критике... С. 82.

17 Драма око затварања театра В. Ф. Комисаржевске окончана је забраном играња „Саломе” Оскара Вајлда, представе коју је режировао Н. Н. Јеврејин, и финансијским банкротом В. Ф. Комисаржевске, која је у ову представу уложила сав свој капитал.

18 Брјусов В. Ю. Театр будущего. Валерий Брюсов. Литературное наследство. Москва, 1976, С. 179-185.

19 Латник (В. Ј. Брјусов). “Пелеас и Мелисанда” Писмо из Петербурга “Голос Москвы”, 1907. № 237.

целокупном њеном репертоару<sup>20</sup>. Међутим, други рецензенти нису имали разлога за устезање и нису штедели оштре речи у нападима. „Тужно је било гледати г. Комисаржевску – писао је један од њих, – како се одриче оног што је код ње најлепше – свог прекрасног, богатог гласа зарад тенденције... она намерно пишти, као девојчица, користећи наивни тон Црвенкапице”<sup>21</sup>. Други критичар је био још оштрији: „Ретко нам се пружа прилика да чујемо неприроднију, и да кажем отворено, одвратнију дикцију од ове. Ма како то било чудно, у Мелисанди нисмо могли да препознамо глумицу, која нас је још недавно покоравала својом природношћу, једноставношћу и дубином осећања”<sup>22</sup>.

Сологубова драма „Победа смрти” представља у извесном смислу рецепцију поетике Мориса Метерлинка, прекодирану кроз теоријске ставове Брјусова и Мејерхолдов режисерски поступак. Скандал са „Пелеасом и Мелисандом” утицао је на Мејерхолда да у поставци „Победе смрти” савлада „кочнице” условног театра. Но, без обзира на то, што је он овде успео да нађе излаз из једне ограничавајуће форме, раскид са Комисаржевском је био неминован. Метерлинк је у „Победи смрти” присутан на различите начине и на више нивоа. Као прво, на синтагматском плану, као код Метерлинка уочавамо две, па чак и три међусобно условљене димензије. Метерлинкова слика универзума, подељена на сферу непознатих, али огромних, невидљивих и фаталних сила чију намеру нико не зна, и област невиних, али нехотице непријатељски супростављених и међусобно повезаних људских судбина<sup>23</sup>, помогла је Мејерхолду да изгради специфичну архитектонику театра, са предњим и задњим планом. Сологубова драма је по свему судећи, не без утицаја Метерлинка, као и Мејерхолда, строго подељена на два дела, који се могу читати и као две засебне, различито насловљене драмске форме: Пролог, „Змијоока у надменом гнезду” и сам текст трагедије „Победе смрти”. Простор „Пролога” представља чисту *метасимболичку*<sup>24</sup> област, која се рефлектује на конкретну историјску стварност, представљену у основном тексту драме.

Користећи „не-симболистичко” штиво Сервантесовог „Дон Кихота” као извор за свој симболистички речник, Сологуб је створио лични сиже симбола-мита, који пресвучен у опште-симболистички мит о спасавању света Лепотом, варира у широком спектру његових текстова. Но, док у

20 На истом месту

21 *Смоленский* “Пелеас и Мелисанда” в театре Комисаржевской “Биржевые ведомости”, 1907, 11 октября, веч. вип.

22 *Старик* “Пелеас и Мелисанда” “Театралнаја газета”, 1907, 20 октобар.

23 *Maeterlinck Maurice* Les Trésor des humbels. Paris, 1896, S. 73.

24 Минц З. “Карактеристична за симболизам, поетиока цитата и оно што се може назвати *метасимболима* и *метасимболизмом*, – представља значајан опсег симбола, система симбола (“митови”) носиоца симболичног понашања и др. Аспекти симболическог и др. – Несколько дополнительных замечаний к проблеме „Символ в культуре”// Труды по знаковым системам. Тарту 1987- 97.

већини текстова он функционише према законитостима инкорпорације „текста у текст“; овде је на делу конструкција огледала: слика света је само одраз неке симболистичке суштине. Ситуације кроз које пролазе реални историјски ликови: краљ Хлодовег, његова жена Берта, служавка Алгиста и њена мајка Малгиста, Бертин брат Етелберт – представљају временску манифестацију ванвременског садржаја, у којем учествују ликови-симболи Дулсинеја и Алфонса, Краљ и Краљица, Песник и Дама, Слуга.

У читавом низу Метерлинкових драма, и то „Незвана“, „Слепци“ (1890), „Седам принцеза“ (1891), „Аладин и Паломиде“, „Унутрашњост и Тентажилова смрт“ (1894) у основи, на задњем плану налазимо натприродни свет идеја, који није сасвим јасно одређен али се може везати за „идеју о хришћанском Богу помешану са идејом античког фатума, ... потиснутог у непрозирну ноћ природе, који ужива да отуда вреба, збуњује, помућује планове, мисли осећања и скромну срећу људи“<sup>25</sup>. Семантички садржај Сологубовог мита се разликује од Метерлинковог, али је аутор „Победе смрти“ сачувао његову морфолошку структуру, радикализујући поступак раздвајања подтекста од текста, по узору на Мејерхолда, који је то решавао, материјализујући задњи план помоћу сликарских панова.

Према Метерлинковом маниру конципирана је детерминисаност смрћу, условно речено, реалистичких догађаја, ликова и њихових међусобних односа. Сологуб је „озвучио“ оно *непознато*, које „најчешће добија облик смрти... бескрајно мрачно хипокритски активно присуство смрти“, које „испуњава све међупросторе дела“ и „...проблему егзистенције одговара само енигмом његовог уништења“<sup>26</sup>.

Глас смрти се у Сологубовој драми чује три пута. Једном у Прологу, када на Песниково трагање за речју која се римује с речју „аутомобил“, невидљиви лик иза сцене изговара кобно „Смрт“. У основном тексту драме појављује се два пута. Први пут као бестрасни глас, који попут неумитног античког Хроноса говори о пролазности: „Пролази ноћ. Дан. Ноћ. Дан. Ноћи и дани. Године. У мраку времена брзо протичу године. Десет година“<sup>27</sup>. Други пут, на крају драме, када подвлачи црту испод онога што се управо одиграло, проглашавајући коначни тријумф смрти: „... И помрачује се месец и свако бежи од овог места и црни облак смрти наткриљује громаду надменог дворца. И верујте, Смрћу се побеђује Љубав, – Љубав и Смрт су једно“<sup>28</sup>.

25 *Meterlink Moris*, Teatar i mistično // Zdenko Lešić. Teorija drame kroz stoleća. Sarajevo. 1990. S. 43.

26 На истом месту. С. 44.

27 *Сологуб Ф. Победа смрти*. Санкт-Петербург. 1908.

28 На истом месту

Отелотворење, у виду гласа, онога што се код Метерлинка само наслућивало, и остајало изван оквира текста, код Сологуба је оријентисано на материјализацију истог тог садржаја у драми Леонида Андрејева „Човеков живот”. Овде је „метерлинковско”, чисто „енигматично, невидљиво, али свуда присутно лице”<sup>29</sup> прекодирано у експлицитно материјалну прилику – „неког у сивом”. Дугачким монологом на почетку драме, репликама изговореним у преломним тренуцима Човековог живота и закључном речју, „неко у сивом” отворено казује оно што би по Метерлинку требало да буде скривено: „Ево пред вама је читав Човеков живот с његовим тамним почетком и тамним крајем... У ноћи непостојања утрнуће светиљка, упаљена нечијом невидљивом руком, – то је Човеков живот... Тако ће умрети Човек. Дошавши из ноћи он ће се вратити у ноћ и нестане без трага у неограниченом времену, и неће имати ко да мисли о њему, да га осећа и да зна за њега. Ја сам онај којег сви називају Он, бићу верни Човеков сапутник током свих дана његовог живота, на свим путевима његовим. Невидљив за Човека, али истовремено и близак му врло, бићу увек крај њега и када је будан и када спава, када се моли и када проклиње... И ви који сте дошли овде ради забаве, такође осуђени на смрт, гледајте и слушајте: ево, попут далеког и привидног еха, протећи ће пред вама са својим тугама и радостима, брзометни живот Човеков”<sup>30</sup>.

Према оцени савремених критичара, као и тумачењу познијих теоретичара, Сологуб и Андрејев, иако су по нечему били слични, налазили су се на супротним странама уметничког и филозофског израза. Вјачеслав Полонски је писао: „Постоји једна заједничка црта која зближава оба писца.. Страх од живота који прожима њихова дела, и како се свест Андрејева нагиње на страну потпуног порицања смисла и циља живота – његово стваралаштво се све више приближава Сологубу. Да ли ће до већег зближавања доћи у будућности, показаће време”<sup>31</sup>... А до тада ћемо између њих морати да повучемо оштру границу. Андрејев је сав у савремености, у стегам грешне, напаћене, измучене земље. И ако он, не говори свету „да”, то не значи ни да му говори „не”, да се окреће од њега, док код Сологуба у вези са тим не може бити сумње”<sup>32</sup>. Да разлика између Андрејева и Сологуба није само етичко-филозофске природе, већ да се ради о супротности два естетска концепта, писао је Волошин, поводом објављивања ова два аутора на страницама алманаха „Шипурак”. По њему, једино ако се занемари форма и сви захтеви уметничког израза, између Андрејева и Сологуба се може

29 *Meterlink Moris*. Tragično u svakodnevnom životu. Zdenko Lešić... S. 330.

30 *Андреев Л.* Жизнь человека. Драматические произведения в 2-х томах. Ленинград 1999. Г. Т. 1. С 177

31 Дати чланак писан је 1909 године, тј. У време када су на сцени већ били изведени и „Човеков живот” и „Победа смрти”, у познијим Сологубовим драмама, које је писао заједно са својом женом А. Чеботаревском “Камен бачен у воду” и „Испраћај”- може се уочити нешто видљивији степен приближавања Л.Д. Андрејеву.

32 *Полонский Вяч.* О Леониде Андрееве и Федоре Сологубе // Вестник знания. 1909. С. 120.

наћи нека далека сличност, која се своди на безизлазну муку земаљског овоплоћења. Њихово поређење изазива утисак дубоке антитезе, премда међу њима нема противречности, већ постоји само ирационалност, тј. оно што иначе стоји између симболизма и реализма”<sup>33</sup>.

Но, без обзира на то што се између Андрејева и Сологуба ретко може успоставити релација текст-интертекст, зависност безличног гласа из „Победе смрти” од „неког у сивом”, из „Човековог живота” – не може бити доведена у питање.

Овome је у великој мери допринела Мејерхолдова поставка „Човековог живота”, изведена почетком 1907. на сцени театра Комисаржевске. Представа је изазвала општу пажњу публике и критике и убрзо постала централни позоришни догађај. „Говорећи о драми ‘Човеков живот’, не може се заобићи њена петербуршка поставка – писао је Блок, – то је, може се са уверењем тврдити, најбоља Мејерхолдова режија”<sup>34</sup>. Чулков је такође ово дело и његово извођење оценио као преокрет у руској сценској уметности: „Ми већ ступамо у област у којој се уметност тајанствено стапа са животом. Нова драма Леонида Андрејева ‘Човеков живот’ представља за мене такав догађај, такав *опасан* експеримент... И овог пута сам спреман да не штедим похвале упућене позоришту Комисаржевске и режисеру Вс. Ем. Мејерхолду. Позориште се органски стопило с фикцијом и уметничким маниром Леонида Андрејева”<sup>35</sup>. Многи који су гледали драму Андрејева критиковали су је за подражавање Метерлинку, док им је Блок противречио, говорећи да никаквог Метерлинка нема у „Човековом животу” и да постоји само привид Метерлинка. Међутим, Сологуб је успео да дефинише као „метерлинковско”, оно што се Блоку чинило привидом. За Сологуба, „неко у сивом” је носилац неизбежне фаталне стихије, против које се не може борити – може се само водити демонска игра, у којој се усуд поиграва људским животима као марионетама:

„Што боље глумац игра улогу Човека, тиме он патетичније изговара: - Ударајте у штитеве, звецкајте мачевима. - и тиме је смешнија и неумеснија његова глума, тиме је јасније његово несхватање улоге. „Неко у сивом” још ни од кога није примио позив на двобој. Девојчица се не туче са својим луткама – она их цепа и ломи, а сама се смеје или плаче, према расположењу”<sup>36</sup>.

Штавише, Сологуб је износио тврдњу да су ликови, попут „неког у сивом” неопходни новом, интимном театру, као што су театру Шекспира

33 Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб // “Русь” 1907. 19 дек. № 340.

34 Блок А. О драме // “Золотое руно”, 1907, № 7-8.

35 Ч. (Г. И. Чулков) “Жизнь Человека” представление в пяти картинах с прологом соч. Леонида Андоеева // “Товарищ”, 1907, 24 февраля.

36 Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре Спб. 1908. С. 191

били нужни ликови дворских луда. „Савремена драма не може без тих шаблонских манекена, испраних лица чији је механизам делимично покварен и шкрипи, а речи су им штуре и овештале”<sup>37</sup> – писао је у свом најпознатијем позоришном трактату „Театар једне воље”.

Но, поред „Човековог живота”, када је ово писао, Сологуб је имао на уму и „Балаганчик” Александра Блока, драму којом је Мејерхолд започео заокрет од мистерије и мистичног театра ка позоришту „вашарске шатре”. Ово драмско и позоришно остварење имало је најнепосреднији утицај на „Победу смрти”, пошто је Сологуб, као специјални гост пратио Мејерхолдову режију Блоковог комада. Ипак, за разлику од „Краља на тргу”<sup>38</sup>, интертекстуално преплитање „Победe смрти” са „Балаганчиком” није толико очигледно. Може се уочити на плану просторног структурирања текста и код увођења Аутора у накнадно дописани „Предговор” трагедије.

„Предговор” Сологубовог Аутора придодao је дwoдимензионалној метерлинковској структури још једну просторно-временску равaн: област неограничене слободе и апсолутне воље. Према митолошком „Прологу”, који би се могао назвати и предисторијским, и историјском сижеу „Победe смрти” – „Предговор” се односи као изванвременски простор, пре настанка земаљског света, тј. пре првородног греха. То је царство Аутора-Творца, његов Еден, рајски врт између две реке, простор невинe игре. Постулирање хармоније, оне која је постајала раније, или оне коју тек треба створити, одговара симболистичком идеалу тоталног театра или театра *gesamtkunstwerk-a*.

Иако Сологубова танана иронија нема Блокову оштрину која прелази у гротеску, комуникацијски код између ове три димензије донекле одговара структури „Балаганчика”. Сологубов Аутор би комотно могао, користећи се својим речником, да каже исто што и Блоков Аутор: „Писао сам најреалнију драму, и сматрам дужношћу да пред вама, у неколико речи изложим њену суштину: ради се о узајамној љубави две младе душе”<sup>39</sup>. Суштина „Победe смрти” је такође у тежњи и немогућности да се успостави примордијално јединство између Ње и Њега – јединство Аутора и Змијооке<sup>40</sup>. Оба плана, и митолошки и историјски, у односу на Ауторову вољу, имају негативну пројекцију. Другим речима, свет измиче вољи Аутора-Творца и уместо да тежи светлости и рајском јединству полова располућује се, руши и нестаје у мраку хаоса.

37 На истом месту. С. 192.

38 Више о томе: Успенски Е. Драма Ф. Сологуба “Победа смрти” и Прва руска револуција...

39 Блок А. Балаганчик. // Драматические произведения. Собрание сочинений в шести томах. Том 3. Ленинград 1981. С. 13.

40 Сологуб Ф. Победа смерти. Спб. 1908.

Друга значајна карактеристика која спаја Сологубову и Блокову драму – јесу марионетски шематизовани ликови. Идеја о претварању глумца у материјал за уметничко стварање драматурга дошла је у позориште из књижевности<sup>41</sup>, али је имала и повратан утицај на књижевност. Најупечатљивији пример у том погледу представља Блок „Балаганчик” у којем се тема аутор-ликови-глумци третира на различитим и естетским и филозофским нивоима.

Усвојивши у основи метерлинковску идеју да „носилац делања и воље у трагедији увек може бити само један... и да он не изражава *нужност* преко трагичног јунака, већ путем фатума” – Сологуб је прихватио и радикализам Брјусова у вези са схватањем о глумцима и другостепености њиховог стваралаштва, не изузимајући ни јаке глумачке индивидуалности. Такви би глумци били потребни позоришту када би у животу постојале одговарајуће аутономне личности, сасвим посебне и саме себи довољне. О томе је Сологуб јасно писао у свом трактату: „Онај, који глуми исувише привлачи пажњу гледаоца и тиме заклања и драму и аутора. Што је глумац талентованији, тиме је његова тиранија неподношљивија за аутора и штетнија по трагедију... Из тога што глумац у суштини мора бити у трагедији сам – произилази да се театар мора „ослободити” од глуме. Глума, са свом разноврсношћу тачно уочених и тачно пренесених гестова и интонација, са свим оним што је ушло у позоришну традицију, и што се стиче марљивим учењем или што даровити глумац успева сам да измисли и изнађе – то је све глума на коју смо навикли, надахнута или строго срачуната, глума која представља сукоб и борбу потпуно засебних људи, који су сами себи довољни. Али таквих аутономних личности на земљи нема, па стога нема ни борбе међу њима, већ постоји само привид те борбе, фатална дијалектика лица. Незамислива борба са фатумом – то је само демонска игра, забава фатума са марионетама”<sup>42</sup>.

Сологуб ипак није био доследни настављач Брјусова, а ни Метерлинка. Он је идеју о детерминисаности живих бића вишим силама Живота и Смрти уклопио у сопствену филозофију солипсизма. „Као што у великом свету – пише он – господари једна Моја воља, тако и у малом позоришном кругу мора господарити једна воља – воља песника... Драма је, као и васељена, дело једне замисли, једне стваралачке мисли. Фатум трагедије и случај комедије имају само једно лице, а то је лице аутора”<sup>43</sup>. Отуда, Аутор у Предговору „Победе смрти” каже да је маску заменио полумаском, али још увек није открио лице – желећи да се публика и актери драме сами досете, да препознају у трагедији Његову вољу и Његову жртву и да му се придруже. Од тога, како

41 Meterlink Moris, *Tragično u svakodnevnom životu...* 329.

42 Сологуб Ф. Театар одной воли ... С. 183,190.

43 Сологуб Ф. Театар одной воли... С.192.

ће се Они (други) однети према Њему (творцу) – зависиће успех трагедије, то јест то да ли ће се она претворити у мистерију и да ли ће му прићи они који учествују у њој и да ли ће они који су дошли да је виде прекорачити преко рампе и стопити се у једно саборно тело, које једино тако јединствено може бити преображено.

Ауторово лице се код Сологуба појављује једино у предговору, док га, за разлику од Блоковог комада, у самом тексту драме нема. Ипак, његов лик у прологу сасвим јасно заступа права Дулсинеја (у којој сви виде Алфонсу), а у драми његовим речима говоре Малгиста и Алгиста. Говор Аутора је толико јасан, да подсећа на „ускакање” Аутора у текст „Балаганчика”. Дулсинеја предлаже Песнику и Дами да погледају представу која ће се управо одиграти пред њиховим очима, на шта Песник одговара: „Седнимо овде, драга моја госпођо, ова чудна девојка нам обећава чудан *призор*”. Међутим, да ли ће то бити призор (зрелище)<sup>44</sup> или ће постати мистерија, зависиће од њих самих, као учесника и као гледалаца. Дулсинеја не верује да ће се овога пута призор претворити у мистерију, јер као и много пута пре тога неће бити овенчана, нити опевана, нити вољена лепота овога света. И због тога ће Аутор у лику Дулсинеје, поново осетити велику тугу и велики умор, али неће напустити своју замисао и неуморно ће стремити да овенчава лепоту и збаци ругобу. Он ће се у разним обличјима јављати и песнику, и љубавнику, и краљу, зваће их к себи и говорити им: „Дођи к мени, дођи, пођи за мном. Само сам ја жив у животу и у смрти, само је у мени живот, само је у мени последња победа”

Тако је већ препознатљивим по мистерији „Литургија Мени” – „меонизмом”<sup>45</sup>, Сологуб и у „Победи смрти” одговорио на актуелна питања у вези са естетиком и теоријом симболистичког театра, тј. могућностима враћања драме религиозном ритуалном дејству, теургијској саборности и преображају стварности лепотом.

„Победа смрти” је завршена 30. јула 1907, а рецензија Андреја Белог на московска гостовања театра Комисаржевске била је објављена 30. септембра

44 Зрелище – По првом значењу „оно што се види, што се открива пред погледом, што представља предмет усредсређеног посматрања, што привлачи посебну пажњу”, а по другом: спектакл, представа. У старословенском језику реч з. није забележена. С тачке гледишта творбе речи суф. –ищ- е означава место радње. У српском језику руској речи „зрелище” по значењу одговара реч, са истим старословенским кореном ( *zbr--* ) реч „призор”. Међутим потпуно истог образовања су руска реч „позорище” (нечасан, сраман и понижавајући призор) и српска реч „позориште”. У руској позоришној традицији *театру* се супроставља *зрелище* као нешто што држи пажњу, али није уметност.

45 Термин „меонизам” потиче од Платоновог „μῆλον” (непостојеће). У руској религиозној мисли, први пут га је употребио филозоф, песник и драмски писац Н. М. Мински, у књизи *При светлу савести*. Касније је ушао у широку употребу у делима руских „боготражитеља”. У преводима ових аутора на српски језик, преводи се у изворном виду. Више о томе у: *Успенская Эниса. Сопоставительный анализ “Тантала” Вяч. Иванова и “Литургии мне” Ф. Сологуба // Europa orientalis XXII / 2003: 1. 165-195.*

те исте године. Својим исказима да симболистички театар представља *contradictio in adjecto* и да је он, уколико је могућ, могућ само у марионетском театру – Бели је у извесном смислу ставио тачку на покушај претварања театра у „реални” мистеријални догађај. Познато је да је ова рецензија условила преокрет у Мејерхолдовој позоришној концепцији, после којег се он усмерио ка изналажењу средстава театрализације. Међутим, и пре тога, већ у самом пројекту „Бакљараца”<sup>46</sup> може се уочити потпуна неодређеност, неспојивост циљева саборне теургије са трагањима новог режисерског театра. Полемика, која је букнула унутар симболистичког круга поводом „мистичног анархизма” довршила је унутрашњи раскол и недвосмислено је демонстрирала романтична стремљења В. Иванова ка обједињењу свих школа и свих праваца под куполе новог храма руске културе.

Тим романтизмом обојен је и Ивановљев дитирамб „Бакље”, којим се у својству декларације отвара и први број алманаха новооснованог друштва. У контексту овог часописа, уз сво заносно поетско савршенство дитирамбом, одзвања неухватљива позоришна иронија, са окусом симболистичке сценографије, јер почињући „Бакљама” зборник се завршава Блоквим „Балаганчиком” – делом крајње сумњивим са становишта афирмације живота.

Нимало случајно, у издању „Бакљи”, објављена је и Сологубова „Победа смрти”, јер управо ова драма наставља тенденцију споја високог трагичног стила са фином иронијом. Што се тиче њене поставке, може се рећи да је Мејерхолд у основи следио ауторову замисао. Он је успео да постигне високи трагизам, у главним сценама драме, – оргиастичног жртвовања главне јунакиње Алгисте, и тиме одговори на захтеве мистеријалног дејства, по коме се жртва и мистагог (тј. Аутор), односно према Сологубовој терминологији, „волящий” и „действующий” (биће воље и биће акције) – стапају у једно.

Колико је Мејерхолду пошло за руком да према захтевима Сологуба створи драму „ради преобразовања света по новој Мојој замисли”, сведоче и одушевљења из противничког табора симболиста, као што је писање Александра Бенуа:

„Најбоље су главне сцене: када маса у садистичком заносу до смрти шиба Алгисту и када је краљ и његова свита затичу умирућу на степеништу, пред улазом у спаваћу собу. Последња сцена је управо велелепна. Радња се одиграва ноћу уз светлост бакљи, које праве фантастичне сенке на

46 Од речи „факел” – „бакља”. „Факелы” је асоцијација уметника, припадника најразличитијих оријентација и опредељења, основана у Санкт-Петербургу, под руководством В. Иванова.

туробним зидинама перистила. Читава лева страна је у полумраку. Краљ стоји ослоњен о средњи стуб, око њега се тискају уплашени поданици: витезови, пажеви, слушкиње, наслањају се једни на друге, из задњих редова се труде да преко рамена и глава оних испред себе виде живу покојницу. Део дворјана се стопио у тесном простору између два стуба, и они храбрији излазе напред, сабијају се у виду вијугавог орнамента и сједињују са групом краља и његових људи<sup>47</sup>.

За Сологуба је укидање позоришне *рампе* било *in statu neascendi*. Он је веровао у могућност прекорачења „*фаталног степеника*”, у некој будућности, када више нећемо долазити у театар „мртвог срца”, из знатижеље да видимо занимљиви приказ, већ ћемо преображеног духа и тела моћи да доживимо истинско сједињење у „литургијском дејству, у тајном обреду...”<sup>48</sup>

Судећи по рецензијама, Мејерхолд је изгледа на најбољи начин успео да се приближи овом принципу, који је наравно био заједнички свим симболистима оданим идеји теургијског театра. Он је у ту сврху, вероватно у сарадњи са аутором, у средиште сценског простора поставио широко степениште које је одговарало идејном решењу спајања сцене и гледалишта. Чулков, најпрагматичнији међу симболистима, сматрао је да се рампа могла „срушити” не само „визуелно”, већ и у стварности, и да је требало продужити степениште до самог гледалишта и тако трагично дејство завршити у кругу публице<sup>49</sup>.

Но, као што смо већ рекли, за Сологуба је трагедија увек иронија, она увек утврђује противречност и свакој претензији на живот говори иронично *не*<sup>50</sup>. И њу би тако, према Сологубу, требало и играти. Мејерхолд није занемарио ову чињеницу, па не само што је у поставку „Победе смрти” укључио пародично-иронични дискурс, већ га је и заострио скоро до гротескног израза. Овде конкретно мислимо на отелотворење поменутог „гласа” из Сологубове драме. У „Победи смрти” се не види ко је „извођач” тајанствених реплика, изговорених у средини и на крају комада. Ауторска позиција је јасна: он је инкарнација Дулсинеје у Алгисти и *глас* невидљивог припада *неком* другом. Ипак, тај Неко изговара парадоксалну мисао да „Смрт побеђује љубав” и да су „Смрт и љубав једно” – што чини есенцију Сологубовог филозофског дискурса. Па би се по томе могло закључити да је непознати *неко* ауторов *alter ego*, који се обраћа оним другим, безвољним и немоћним монадама. Као што смо већ истакли, генеза Сологубовог невидљивог лика је несумњива – он потиче од „неког у сивом” Андрејева,

47 Александр Бенуа Дневник художника // “Московский еженедельник”, 1907. № 48.

48 Сологуб Ф. Театр одной воли... С. 180

49 Касније се у сврху повезивања сцене и гледалишта Мејерхолд користио специфичном архитектуром Александринског позоришта.

50 Сологуб Ф. Театр одной воли... С. 192

али се истовремено разликује од њега. Код Андрејева „неко у сивом” је апсолутни господар света – оличење силе нужности којој се, према латинској изреци – *Hodie mihi, cras tibi* – потчињавају сви, од главног јунака до аутора драме. Ако се следи ауторова замисао, „неко у сивом” се може играти на један једини начин и то као чисто, неприкривено лице ужаса. Код Сологуба, међутим, глас невидљивог припада само једном од безбројних ликова ауторског „ја”, па је потпуно свеједно да ли ће његова маска бити трагична или комична („Испод пролазних личинки; иза румене њушке вашарског забављача, и испод бледе маске трагичног глумца, исијава један једини Лик”<sup>51</sup>).

Мејерхолд је отворено искористио ову могућност, дајући невидљивом „гласу” тело, које је обукао у костиме супротних значења. У сцени „окамењивања”, то је маска с трагичним патосом: „Витез са спуштеним визиром” који је рецензента Ростиславова недвосмислено асоцирао на „неког у сивом”<sup>52</sup>. У последњој сцени, тај исти Неко појављује се у „туфнастом” костиму, и рецензент часописа „Театар” такође га је довео у везу са ликом из драме Андрејева – „Неко у тачкастом”<sup>53</sup> Традиционални карневалски лик „лакрдџаша у тачкастом оделу” омогућио је Мејерхолду да помоћу водвиљизације потенцира иронију Сологубове драме, али и да се пародијски осврне на сопствено остварење култне представе „Човеков живот”

Овакво Мејерхолдово скретање у правцу вашарске шатре, отворило је врата поставци „Победе смрти”, као комедије минијатуре, 1917. у московском Новом театру минијатуре, смештеном у ресторану „Максим”<sup>54</sup>. Андреј Бели је касније писао о овој Сологубовој драми која се игра у кафани, као неуспелој трагедији у којој је смрт само извештачена глумица. По њему, Сологуб је по савршено тачном редоследу извршио све прорачуне. По принципу преобразовања поређења познате величине пренео у један, а непознате у други део, заборавивши притом да замени знакове. Тако се десило да је у закључаку уместо „плуса” ставио „минус”, а уместо „минуса” – „плус”, живот је називао смрћу, а смрт животом”<sup>55</sup>

Са становишта математичке логике, ова констатација је свакако тачна, међутим, у Сологубовом свету антиномија, нема релевантних закона, нити релевантних истина. Трагедија је та која скида са света њену очаравајућу

51 Сологуб Ф. Театар одной воли... С. 179.

52 А. Ростиславов. О постановке победы смерти // Театар и Искусство. 1907. № 47. С. 773

53 Без потписа. Театар. 1907. Н 98. С. 15-16.

54 Водвиљски стил у Мејерхољдовој интерпретације “Победе смрти”, вероватно је имао утицај и на поставку ове драме у виду комедије-минијатуре, 1917. године, у режији Б. Борисова, у московском Новом театру минијатуре, смештеном у ресторану “Максим” – Б. Дмитровка 17. (Л. Тихвинская. Кабаре и театры миниатюр в России 1908-1917. Москва 1995, С. 33

55 *Белый Андрей* . Федор Сологуб // Символизм как миропонимание. Москва 1994, С. 390.

маску и тамо где нам се причињавала хармонија, она пред нашим очима открива вечну противречност света, вечну једнакост добра и зла и других поларних супротности. Трагедија утврђује сваку противречност, и на сваку претензију живота, позитивну или не, она једнако говори своје иронично *Да*, а ни добру ни злу неће рећи лирско *Не*<sup>56</sup>.

У том смислу, код Сологуба је сасвим логично очекивати да се једна „величина” изненада претвори у своју супротност, односно да се „минус” замени „плусом”. Као што је то случај са расплетом „Победе смрти”, где се све завршава општим *црнилом*: „И свак бежи од тог места, и црним облаком смрти затвара се громада надменог дворца”<sup>57</sup>. А онда се изненада саопштава да су Смрт и Љубав – једно. Оваква завршница представља антитезу „белини” на крају његове прве драме „Дар мудрих пчела”: „Светлом завесом од истока затвара се сцена, – завеса је чиста и бела, јасна као смрт”<sup>58</sup>

У обе драме расплет садржи и позитивну и негативну опцију разрешења, што је пружало могућност гледаоцу, као учеснику позоришног дејства, да употреби своју слободну вољу и сам изабере свој пут, то јест, хоће ли се стопити са вољом аутора, која је, заправо, израз воље скривеног Бога.

---

56 Сологуб Ф. Театр одной воли... С. 191.

57 Сологуб Ф. Победа смрти. Спб. 1908. С. 42

58 Сологуб Ф. Дар мудрых пчел // Золотое руно. Спб. № 3. С. 56.

*Кључне речи:*

---

Мејерхолд. Комисаржевска. Брјусов. Метерлинк. Позоришни роман. Сологуб. Андрејев. Условни театар. „Позориште вашарске шатре”.

*Enisa Uspenski*

**“THE VICTORY OF DEATH” BY FYODOR SOLOGUB:  
THE LAST DIRECTION OF MEIERHOLD IN THE  
THEATRE OF V. F. KOMISARZCHEVSKA**

*Summary*

---

For a short period of time (1906-1904), V.E. Meierhold accomplished a number of significant directions, which had its beginning in the experimental theatre of Stanislavsky, where he was trying to realize his idea of „static and sculptural scene”. At first, the owner and actress of the Theatre, Komisarzhevskaja, enthusiastically accepted the new theatre, through her own participation and patronage. However, by straining his method of direction, meaning a complete domination respect the actor, Meierhold discouraged many of his assistants, among whom Komisarzhevskaja herself. So, the breaking up of their theatrical relationship was unavoidable.

It is well-known that Meierhold was a man of action, unable to stay passive for a long period of time; very soon, he found the solution for the utmost conditionality by discovering a form of a fair tent. That moment of abandoning one expression and discovering the other, their mutual refraction and reciprocal pervasion was best expressed in the drama of Fjodor Sologub „The victory of death” which, on the other side, came out of the atmosphere of this short, but, for the history of Russian theatre and Meierhold himself, „world” theatre.