

Л. Н. Кен

Споры о театре 1910-х гг. и «Реквием» Леонида Андреева

«Реквием» Леонида Андреева рассматривается в контексте театральной полемики того времени. Приводятся суждения Ю. Айхенвальда, Сергея Глаголя, Вл. И. Немировича-Данченко, Ф. Коммиссаржевского и других известных критиков и театральных деятелей начала XX в.

Ключевые слова: реформа сцены, мировая война, публика, спектакль, деревянные куклы, современный театр

Lyudmila N. Ken

Disputes about the theater of 1910's and «Requiem» by Leonid Andreyev

The play «Requiem» by Leonid Andreyev is considered in the context of the theatre polemics of the time. The opinions of Yuriy Aykhenvald, Sergei Glagol', Vladimir I. Nemirovich-Danchenko, Fedor Kommissarjevsky and other noted critics and theatre figures of the beginning 20th century are represented.

Keywords: theatre reform, world war, audience, performance, wooden puppets, modern theatre

«Реквием» – одноактная драма позднего Леонида Андреева. Ее сюжет прост и загадочен. Действие происходит в маленьком театре «на окраине столицы»¹, созданном по желанию Его Светлости для единственного представления. Зрителей в этом странном театре, находящемся в состарившемся, обреченном на снос здании, заменяют раскрашенные деревянные куклы. Между ними и актерами – таково желание Его Светлости – не должно быть никого живого.

В ночь накануне представления театр посещает Его Светлость – «высокий человек, окутанный черным плащом, на лице черная полумаска» (с. 375). Директор с помощью Режиссера демонстрирует ему зрителей, оркестр, актеров, статистов. После ухода Его Светлости Директор, выпроводив из театра Режиссера, некоторое время прислушивается к хлопанью многих дверей, всматривается в нарисованных зрителей, а потом произносит пространный монолог об одиночестве, страданиях, тревоге. Этим монологом и призывом «Милосердия! Милосердия!» (с. 386) пьеса кончается.

Современная Андрееву критика проявила определенный интерес к «Реквиему». Правда, скорее не к самой пьесе, а к ее сценической интерпретации на сцене театра – студии В. Ф. Коммиссаржевской. Режиссером спектакля стал В. Г. Сахновский, серьезно увлеченный творчеством писателя и незадолго до премьеры опубликовавший статью «Писатель без догмата (Основные мотивы творчества Леонида Андреева)».

«Оставаясь неизменно вопрошающим, – писал Сахновский, – оставаясь в одной и неизменной категории мирозерцания с первого дня своей писательской жизни, он все усложняет форму выражения своих дум и чувствований

и усложняет обнаружение того неизменного и таинственного содержания жизни, о котором он догадывался, как художник. <...> Отзывчивый и печальный, очень чуткий, нервный и истрадавшийся, он пришел в русскую литературу с жутким убеждением, что ничего нет. С страстным желанием принести в мир свое, голосом докторальным, он ничего не может сказать, потому что в душе его не живет никакого догмата»².

Статья заинтересовала и порадовала писателя. Одновременно суждения Сахновского показали себя однобокими, вызвали желание поразмышлять, поспорить. Своими мыслями по поводу статьи он поделился с Сергеем Голоушевым: «Прочел Сахновского о бездогматном писателе. Оно и верно, оно и не верно. Он, как Серов свою дачу, выкрасил меня под натуральный цвет, а все-таки краска, и природы нет, и в моих писаниях больше живых пятен, чем в этом асфальтовом мундире <...> Вообще это статья не трех измерений, а всего одного: с какого-то фасада внимательно рассмотрел, а за угол и не зашел, а за углом-то живой поросенок бегаёт! Приятно, что это настоящий разбор и честная критика»³.

По свидетельству современников, Андреев не был на представлении «Реквиема»⁴ и потому о спектакле, о том, насколько точно пьеса была прочитана Сахновским, мог знать только с чужих слов, преимущественно из газетных и журнальных публикаций.

Среди первых откликов – рецензия Сергея Глаголя в газете «Русская воля» на следующий день после премьеры. Для него в «Реквиеме» «снова тот Андреев, который начал когда-то „Стеною“ и затем написал „Жизнь Человека“ и „Черные маски“, но, быть может,

впервые так близко, вплотную подходит он к вечно волнующим его переживаниям. Быть может, впервые находит он слова и образы для того, чтобы раскрыть живущий в глубине его ужас перед жизнью, этой глупую коротенькую прелюдию вечной смерти»⁵.

Мысль Сергея Глаголя о неотделимости пьесы от прежних произведений писателя подержал Юрий Соболев: «<...> между этим „Реквиемом“ и тем ранним, тем мучительно-скорбным, что было написано Андреевым в ту пору его творчества, когда создавалась „Стена“, протянута цепь, все звенья которой друг от друга неотделимы. И страшная игра масок в трагедии о герцоге Лоренцо, и скорбная повесть о „Жизни Человека“, и трагическая история о том, „Кто получает пощечины“, и, наконец, терзающая поэма одиночества – „Собачий вальс“ – все это создания одной и той же творческой воли, – создания, рожденные мыслями о человеческой обреченности, о человеческой жалкой борьбе с неизбежным, роковым, поглощающим»⁶.

А театральным обозревателем популярного петроградского журнала «Весь мир», сетуя на отсутствие в театральном репертуаре 1916 г. значительных произведений, заметил: «Впрочем, сейчас, на бледном фоне современной драматургии ярким заревом вспыхнула пьеса Леонида Андреева „Реквием“, прозвучавшая заключительным аккордом 1916 г. <...> Вся пьеса дышит настроением, которое дополняет каждый штрих ее и которое можно охарактеризовать словами: страх мыслящего живого перед непостижимо загадкой бытия»⁷.

Столь же высоко критики оценили работу режиссера. По словам Юрия Соболева, «В. Г. Сахновский, ставивший „Реквием“, очень чутко уловил основное в его теме. Он дал именно тот театр с деревянными зрителями, о котором мечтал Его Светлость. И все в постановке отвечало духу этого глубоко символического произведения. Как на одно из удачных режиссерских достижений, укажу на прекрасно выполненное появление призраков <...> Все эти призраки появлялись озаренные таинственным светом, и в их очертаниях веяло и снами, и подлинной действительностью, реальностью быта и вместе касанием к мирам иным»⁸.

Особо отмечена была «полная мистической жути музыка Евгения Гунста» к спектаклю. Музыкальный критик видел в ней яркий пример «творческого сослужения двух эстетических феноменов» – она «гармонически сочеталась с философскими глубинами этой, в высшей степени сценичной пьесы, трактующей нам о бренности всего земного»⁹.

К сожалению, авторы рецензий, отдав долж-

ное силе настроения пьесы и спектакля, обошли молчанием наличие в произведении еще одного этажа (уровня) – собственно театрального, сопряженного в единое целое с темой одиночества, обреченности, вселия Рока.

Между тем начало работы над пьесой относится ко времени, когда определенного напряжения достигла полемика о кризисе старого театра и возможных путях развития нового. Много шума и возражений, в частности, вызвала публичная лекция «Литература и театр», прочитанная в Москве 16 марта 1913 г. По убеждению ее автора, Юрия Айхенвальда, «театр переживает в наше время не кризис, а конец», ибо «он не самостоятелен. Он безнадежно зависит от литературы; не будь ее, не было бы и его»¹⁰.

«Отношения между текстом драмы и ее постановкой, – продолжал Айхенвальд, объясняя свою позицию, – между строками писателя и разговорами артистов, нельзя сравнивать хотя бы с переводной картинкой или негативом и позитивом фотографии. Ведь и до сценического воплощения, помимо него, пьеса вовсе не страдает отсутствием яркости, живой красочности. <...> написанная драма уже сама энергична вполне, она совсем закончена, и ей больше ничего не нужно. К великому прибавлять нечего. <...> Итак, драма без театра мыслима, театр без драмы невозможен. Если бы он составлял к ней неизбежное дополнение, это бы его узаконило; но он, повторяю, – только спутник; а без спутников можно обойтись, – был бы путь»¹¹.

Лекция Юрия Айхенвальда и развернувшаяся в связи с ней дискуссия определили содержание сборника статей «В спорах о театре», вышедшего в 1914 г.

Сергей Глаголь, возражая Айхенвальду, в качестве аргумента в пользу театра рассказал о постановке Мейерхольдом «Балаганчика» Блока. Текст драмы, прочитанный им предварительно, не был понят. А впечатление от спектакля оказалось самым сильным, какое – признается Сергей Глаголь – он «вынес из театра за все последние годы»: «И когда я спрашиваю теперь себя, кто дал мне эти впечатления, кто разбудил во мне все эти переживания, я не колеблясь должен ответить, что дал мне их Мейерхольд и игравшие под его эгидою артисты. Сам Блок мне не дал ничего. Если он что дал, то лишь материал, который был нужен Мейерхольду»¹².

При этом Сергей Глаголь готов согласиться с Айхенвальдом в том смысле, что «театр, каким мы его сейчас по преимуществу знаем, доживает свой век, но только это не приближение к смерти самого театра по существу. Это только одряхление переживаемой им фазы. <...> в лице своих передовых вожаков театр все-таки

уйдет в новую область, где царить будет именно искусство сцены, а литература будет давать ему только задание и канву»¹³.

Несколько иной поворот темы «литература – театр» предложил Михаил Бонч-Томашевский. В статье «Смерть или бессмертие» он настаивал на том, что «театр, как таковой, никакого прямого отношения к литературе не имеет, и в смысле использования литературных произведений он подобен музыке, которая равным образом (романс) иногда прибегает к его слову для более точного описания внешней оболочки творчества. Однако, тот театр, который мы имеем теперь, действительно есть интерпретатор литературы и, переходя от вопроса о театре по существу к вопросу о том театре, который мы имеем, нельзя отрицать, что „смерть театра“ Ю. И. Айхенвальда есть подлинная смерть современного нам европейского театра»¹⁴.

В речи Вл. И. Немировича-Данченко, произнесенной в ответ на лекцию Айхенвальда, центральное место заняла проблема взаимодействия автора и актера. Актеру – иллюстратору текста он противопоставил актера – творца, наполняющего текст собственной интуицией жизни и психологии. «Виртуозная техника, – отметил Немирович-Данченко, – для первого все, для второго не исключается необходимость такой же виртуозности, но она подчиняется у него духовным требованиям. <...> Здесь заложена и разница между тем, что роль можно **играть**, но можно ее и **создавать**. <...> У актера – иллюстратора большая часть его виртуозности направляется именно на подыскание интонации, с каким „слово“ будет произнесено. Наоборот, у актера – творца слово является естественным, легким, настолько необходимым, что о нем не нужно думать, – выражением его личных переживаний. Конечно, во всей предварительной работе актера – творца слово имеет большое значение, но значение контроля, и только. Высшее искусство актера наступает тогда, когда замысел автора умирает в душе актера вместе со словом»¹⁵.

Мысль Немировича-Данченко о ведущей роли в театре актера – творца, от силы душевных потрясений которого зависит сценический образ, поддержал Федор Коммиссаржевский. Для него «театральное искусство только тогда и мыслимо, когда первое место отводится на сцене актеру, вернее актерам, объединенным в каждом спектакле режиссером в собирательную, гармоническую единицу общей художественной идеей. Автор – это только средство их объединения, но не всегда цель. И чем ближе подойдет автор к внутреннему миру этой собирательной единицы, называемой театром, чем

меньше он будет помнить о том, что он „литератор“, тем он для театра нужнее»¹⁶.

Важнейшим условием жизни театра, по мнению А. Сумбатова-Южина, является вопрос о взаимодействии актера со зрителем. «Публика для актера – это холст для художника», – заметил Сумбатов-Южин и пояснил: «В сценическом творчестве одним из постоянных условий его процесса должно быть ощущение другой, **воспринимающей** жизни. Это ощущение еще сильнее тогда, когда актер, как принято выражаться, забывает о публике. <...> А на самом деле, там сидят и слушают, и живут с ним люди, о которых он забыл. – И мало того, что живут сами, но еще незаметно для него самого вливают в его существо силу своих переживаний»¹⁷.

Завершая размышления о «жизни творческой» и «жизни воспринимающей», Сумбатов-Южин предлагает поверить в возможность идеального сотворчества актера и публики: «Настоящая толпа зрительного зала всегда чутка, правдива и неподкупна, и ее голос – голос взволнованного и прикоснувшегося к божеству народа – голос Божий»¹⁸.

Этим и аналогичным суждениям известных театральных деятелей и критиков противостояла довольно непростая театральная реальность того времени. А с началом Великой войны разрыв между надеждами на обновление театра и реальностью только усилился.

Так, статья зимы 1914 г. Федора Сологуба была посвящена упадку театра, который не сумел подняться до уровня высокой трагедии, переживаемой народом; чувственное и фривольное заполонило театр, превратив его в место забавы, развлечения и отвлечения; из вечера в вечер «во всех театрах гений рода будет чаровать кроличьи сердца эротическими прелестями»¹⁹.

По словам А. Кугеля, мировая война «нанесла огромный удар театру тонких чувств и переживаний. <...> „Дегустировать“, раскусывать сладкий плод театра теперь не время. От театра требуют лишь определенной питательности, как от хороших щей с говядиной, или сильного возбуждения, как от доброй рюмки, ныне забываемой»²⁰.

К. И. Арабажин, подводя итоги театрального сезона, заметил: «Восстание против „литературы“ в театре сделалось модным в наши дни. Мейерхольд – с одной стороны, Кугель – с другой (и по иным причинам) стоят за актера, за комедианта, за примат его права на сцене. Один ратует за пантомиму, другой – за старую школу игры до эпохи Московского Художественного театра. На самом деле мы видим теперь в театре и полное отсутствие настоящих актеров на дра-

матической сцене, и весьма слабое присутствие на ней литературы»²¹.

В годы, предшествующие появлению «Реквиема», Леонид Андреев принимал самое живое участие в дискуссии о кризисе театра, об оскудении трагического, об обязанности театра уйти от воплей пошлости, от обыденного, низменного и порнографического. Мысли о театре неизменны в эту пору в переписке с разными адресатами и в большой теоретической работе «Письма о театре»²². Это и время мучительного выяснения отношений с МХТ, интенсивной переписки с Немировичем-Данченко, в которой много глубоких суждений, надежд на взаимопонимание и отчаяния от отсутствия желания понять его как драматурга, болеющего за судьбу театра, способного возвыситься над обидами и увидеть за частным случаем своих трудных контактов с Художественным театром то печальное состояние, которое переживал не только почитаемый им коллектив, но и другие столичные и провинциальные театры. «Реквием» стал завершением размышлений писателя о современном театре.

Действие пьесы предваряется лаконичной ремаркой – «Игра». Для драматурга (и в этом он совпадает с Немировичем-Данченко) тема «игры» – это тема старого театра. Ничего общего с «игрой» по Андрееву не имеет новый психологический театр. «Игра есть **притворство**, – читаем во Втором письме о театре, – и чем оно тоньше, умнее, красивее, тем игра лучше; психологическое творчество есть **правда**, и чем оно очевиднее, строже, неподкупнее, чем дальше она от притворства, тем произведение выше и художественнее. <...> И совсем не должен быть искренен писатель или драматург, если задача его дать игру – избави Бог, если он поверит всерьез, что **маска** (синоним игры), надетая им, есть его подлинное и истинное лицо: играя, нужно верить только наполовину, как те **играющие** собаки, которые только касаются друг друга зубами, но не грызут. И весь старый театр есть театр **притворства** – в противоположность новому, который есть и будет театром **правды**»²³.

Требую четкого разграничения понятий «актер играет» и «актер переживает», отказывая театру игры в художественной состоятельности, Андреев вступал в спор с самим собой периода подготовки в Художественном театре премьеры «Жизни Человека». «Ни на одну минуту, – писал он К. С. Станиславскому в 1907 г., – зритель не должен забывать, что он находится в театре, и перед ним актеры, изображающие то-то и то-то. И сами актеры, изображая, не должны забывать, что они актеры и что перед ними зрительный

зал». И здесь же сомнение: «Как дать такое соединение: захватывающую игру и одновременно искусственность, и можно ли дать – я не знаю»²⁴.

То, что было сомнением несколько лет назад, теперь стало формулой: «играя, нужно верить только наполовину». Эта андреевская мысль обретет позднее новую жизнь в театральной системе Б. Брехта. Сам же Андреев отрекается от игры во имя психологической правды, во имя театра панпсихизма, которым он в эту пору увлечен.

Можно предположить, ремарка «Игра» в «Реквиеме» означает некое прощание с линией «Жизни Человека» в драматургии Андреева, прощание во имя созидания нового театра – в эти же годы создается «Собачий вальс», едва ли не лучшая драма театра панпсихизма. Может быть, поэтому «Реквием» и «Собачий вальс» в одной из дневниковых записей 1918 г.²⁵ стоят рядом – как преодолевшееся прошлое и нарождающееся настоящее.

Другая ремарка «Реквиема» – «Действие происходит в пустоте» (с. 372) – предполагает восприятие «игры» вне связи с реальностью. Правда, один из персонажей пьесы позднее уточняет: «<...> я думаю, что на десять миль в окружности вы не найдете живого существа возле этого театра» (с. 374). А некоторое время спустя другой персонаж дополняет это уточнение: «Мне стоило немалого труда найти подходящий дом на окраине столицы. Люди там... (он неопределенно показывает рукой), а в эту и в эту сторону – пустыня и ночь. Только стена из старого кирпича отделяет нас от пустыни и ночи» (с. 376). И последнее уточнение: «В этом доме когда-то жили и умирали: здесь, где мы стоим, раньше была чья-то спальня. Потом дом состарился, и его оставили умирать. В сущности, это уже мертвый дом <...>» (с. 376).

Итак, «игра» в бывшей спальне мертвого дома, «игра» с участием плоских деревянных кукол, заменяющих зрителей. Условность этой публики усиливается репликой: «Можно сказать, что они еще спят и видят все во сне» (с. 376).

В изображении бездарно намалеванных кукол доводится до схемы, до абсурда всегднее противостояние: театр – зритель. В той остроте, с которой это делается в пьесе, есть и влияние момента (общее падение культуры публики во время войны), и постоянное недовольство зрителем самого писателя. Проблема «своей публики» неизменно присутствовала и в его мечтах о собственном театре. «Ах, если бы иметь деньги, большие деньги!.. – писал Андреев тогдашнему руководителю Малого театра А. И. Сумбатову-Южину. – Когда стремишься к реформе сцены и драмы, нельзя ставить себя в

зависимость от сборов – т. е. от публики: ведь публику надо прежде всего перевоспитать, подчинить ее себе, а не идти к ней на службу. Больно смотреть, как под давлением толпы, берущей за деньги билеты и диктующей свои вкусы, вырождается театр, и драма жалко мечется в стремлении и капитал приобрести, и невинность соблудити. <...> Хорошо бы основать свой театр и назвать его: „театр не для публики“, хорошо бы представлять в пустом зале – пока не наполнится он новой публикой, завоеванной и покоренной, а не наглыми милостивцами, что приходят в середине акта и топчут ногами, как лошади»²⁶.

О гибнущей театральной публике, «умеющей воспринимать театральные впечатления», Андреев размышлял и в Первом письме о театре, размышлял менее категорично, но с тем же ощущением тупика современного театра: «<...> что за нелепость наша обычная зрительная зала в ее нелепо и дико смешанном составе! И сколько разнообразнейших и противоречивых токов идет из зала на сцену, сбивает и мучит актеров! Только начал прислушиваться умный – зазевало и засморкалось двадцать дураков. Дураки довольны – умный начинает корчиться от невыносимой тоски... ибо нет большей тоски для умного, как радость глупцов»²⁷.

В «Реквиеме» перед молчаливыми деревянными зрителями безмолвно проходят актеры – призраки, утрированно демонстрируя свои амплуа: влюбленные одеты в средневековые костюмы; в петлице фрака веселого человека «огромная, как развернувшийся кочан капусты, красная роза»; «гордый человек с бритым красивым лицом <...> похож на тяжелый движущийся монумент»; пророк окован трупной неподвижностью... Все они являют собой своеобразный парад старого театра, и всем им предстоит умереть во время представления.

И зрители, и актеры – послушные марионетки в руках Художника, Режиссера, Директора – тех, кто выполняет волю Его Светлости. У каждого из этих говорящих персонажей, как и у актеров-призраков, свой точно выписанный рисунок роли. Многословен, суетлив, трусоват и бездарен Художник. Молчалив, сдержан и послушен Режиссер. Почтителен и услужлив в одних ситуациях и пренебрежительно-высокомерен в других Директор. Неизменно спокоен, уверен в себе Его Светлость – он щедро оплачивает свой «гениальный каприз», его лицо знает вся Европа и Америка. Несомненно, с этим образом связано представление писателя о всемогущем Его Величестве Золота, уничтожавшего подлинное искусство. С ним входит в пьесу еще одна большая тема, о которой много писали со-

временники Андреева и о которой с такой определенностью в «Театре для себя» размышлял Н. Н. Евреинов, объяснявший причины упадка театра, в частности тем, что он находится в руках коммерсантов, среди которых только в порядке исключения встречаются «люди, искренне любящие сценическое искусство»²⁸. «Между тем, – продолжал Евреинов, – то обстоятельство, что сейчас в театре „купец на купце“, – это обстоятельство главенства купеческого сословия не могло не сказаться на нем определенным образом: купеческие вкусы, купеческий „расчет аль нерасчет“, купеческое обвешивание, купеческое „дешево да сердито“ <...> „почем брали?“ и т. д. и т. п. – все это привело театр к тому, что случилось с ним то, что – выражаясь арабски-повествовательно – должно было случиться»²⁹.

Андреев усиливает разрушительное начало Его Светлости сообщением о том, что тот придет только к концу представления, «когда застрелится актер» (с. 383), и пришлет своего доктора, чтобы констатировать смерть актеров.

С уходом Его Светлости «хлопает одна дверь, другая – и еще, словно их подхватывает ветер, и закрываются они с громким, все удаляющимся стуком» (с. 383); «они хлопали так, точно он уходил в бесконечность» (с. 384). Сквозная для пьесы тема смерти в финале замыкается темой хлопанья закрывающихся (и никогда не открывающихся) многих дверей.

Эти две темы усиливают ощущение безысходности и во многом определяют содержание трагического монолога Директора, которым завершается пьеса: «О, как глуха ночь. Еще никогда не было в мире такой глухой ночи, как эта, ее мрак ужасен, ее молчание бездонно, и я совсем один. Я слушаю, не стукнет ли дверь. Нет, молчат. Дверей так много, но никто не приходит, никто не зовет, и нет голоса живого, и только мертвецы тревожнее стонут в своих могилах. (*Громко кричит.*) Милосердия! Милосердия!» (с. 385–386).

Сам по себе монолог – еще одно воспоминание писателя о старом театре, правда, в этом случае воспоминание отчасти ностальгическое. «Когда-то, – писал Андреев, – для одиноких и наиболее важных мыслей и чувств героя существовал монолог, но нынешняя реалистическая драма уничтожила и эту последнюю, довольно жалкую возможность уйти в глубину: монолог упразднен. Курьезно, к каким хитростям и отводам глаз прибегают драматурги, чувствуя необходимость хотя бы в коротеньком монологе, но не смея открыто обратиться к нему: хоть с глухим стариком, хоть с печкой, хоть с перчаткой, но только не один разговаривай на сцене – неестественно, но похоже на жизнь»³⁰.

В пьесе монолог отчаяния, монолог – «Рек-

Споры о театре 1910-х гг. и «Реквием» Леонида Андреева

вием» только по форме «похож на жизнь». Его произносит персонаж, который готов допустить, что он давно умер и все происходящее только грезы его мертвого мозга «или той пустоты, которую он населял» (с. 385). И адресован он деревянным зрителям – той условности, которая была необходима для «игры» в смертельно большой театр. Думается, что именно эта пьеса (последняя пьеса Андреева) стала для писателя своеобразным итогом его участия в спорах о современном театре.

Примечания

¹ Андреев Л. Реквием // Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1996. Т. 6. С. 376. В дальнейшем цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

² Сахновский Вас. Писатель без догмата: основные мотивы творчества Леонида Андреева // Новая жизнь. М., 1916. Альм. 1. С. 186.

³ Реквием: сб. памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 131–132.

⁴ Возможная причина отсутствия автора в совпадении по времени: московская премьера состоялась 17 декабря 1916 г., а за два дня до этого, 15 декабря, вышел первый номер газеты «Русская воля», работа в которой требовала постоянного присутствия Андреева в Петрограде.

⁵ Глаголь Сергей [Голоушев С. С.]. «Реквием» Леонида Андреева: по телефону из Москвы // Русская воля. 1916. 18 дек., № 4. С. 7.

⁶ Соболев Ю. «Реквием» Леонида Андреева, Театр им. Коммиссаржевской // Рампа и жизнь. 1916. 25 дек, № 52. С. 11.

⁷ De Borod Alex. Театр: маленький фельетон // Весь мир. 1917. № 1, янв. С. 25.

⁸ Соболев Ю. «Реквием» Леонида Андреева // Там же.

⁹ Allegro: музыка к «Реквиему» Леонида Андреева // Рампа и жизнь. 1916. 25 дек., № 52. С. 11.

¹⁰ Айхенвальд Ю. Отрицание театра // В спорах о театре: сб. ст. М., 1914. С. 12, 13.

¹¹ Там же. С. 14.

¹² Глаголь Сергей. Да здравствует театр! // Там же. С. 65.

¹³ Там же. С. 65–66.

¹⁴ Бонч-Томашевский М. Смерть или бессмертие // Там же. С. 146–147.

¹⁵ Немирович-Данченко Вл. И. Искусство театра // Там же. С. 84–86.

¹⁶ Коммиссаржевский Ф. Писатель и актер // Там же. С. 103–104.

¹⁷ Южин-Сумбатов А. И., кн. Отрывок из книги «Театр» // Там же. С. 175–177, 179.

¹⁸ Там же. С. 185.

¹⁹ Сологуб Ф. Театр кроликов // Театр и искусство. 1914. № 51. С. 976.

²⁰ Театр и искусство. 1915. № 35. С. 651.

²¹ Искусство. 1916. № 4–5. С. 9.

²² «Письмо первое» (с авторской датой 10 ноября 1912 г.) впервые было опубликовано в журнале «Маски» (1912–1913. № 3). «Письмо второе» (с авторской датой 21 октября 1913 г.) – в альманахе издательства «Шиповник» (СПб., 1914). В этом томе было воспроизведено и «Письмо первое».

²³ Андреев Л. Письма о театре. Письмо второе // Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1996. Т. 6. С. 530.

²⁴ Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому / публ. и коммент. Н. Балатовой // Вопросы театра: сб. ст. и материалов. М.: ВТО, 1966. С. 281.

²⁵ Л. Андреев. Дневник, 22 апреля 1918: «Вкус мой стал строже. Средний уровень моих вещей значительно выше, и есть вещи замечательные, как хотя бы „Реквием“ или „Собачий Вальс“<...>» (Андреев Л. С. О. С.: Дневник, 1914–1919. Письма, 1917–1919. Статьи и интервью, 1919. Воспоминания современников, 1918–1919 / вступ. ст., сост. и примеч. Р. Дэвиса, Б. Хеллмана. М.; СПб.: Atheneum: Феникс, 1994. С. 44).

²⁶ «...Я оптимист!»; из неопубл. писем Леонида Андреева к Александру Сумбаташвили-Южину / вступ. ст., публ. текстов и примеч. Л. Сарибекковой // Лит. Грузия. Тбилиси, 1979. № 10. С. 109.

²⁷ Андреев Л. Письма о театре. Письмо первое // Собр. соч. Т. 6. С. 517.

²⁸ Евреинов Н. Н. Театр для себя. Пг., 1916. Ч. 2. С. 46.

²⁹ Там же. С. 47.

³⁰ Андреев Л. Письма о театре. Письмо первое. С. 513.