

Сильвио д'Амико и его статьи о гастрольях в Риме Пражской группы артистов МХТ в декабре 1927 г.

В 2002 г. под названием «Хроники 1914/1955» вышло в свет собрание статей и рецензий известного итальянского критика, историка и теоретика театра Сильвио д'Амико (1887–1955)¹. Во втором томе издания² представлены несколько статей, посвященных состоявшимся в декабре 1927 г. гастролям Пражской группы артистов МХТ. Очерки д'Амико – лучшее, что было написано европейскими журналистами об этом уникальном коллективе, исполнявшем для публики разных стран русский репертуар на русском языке.

Сильвио д'Амико, человек одаренный, широко образованный и необычайно деятельный, известен прежде всего как автор фундаментальных трудов *Il teatro italiano del' 900* («История итальянского театра 900-х», 1932), *Storia del teatro drammatico*, 4 vol. («История драматического театра» в 4 томах, 1939–1940). В 1920-е годы Сильвио д'Амико, окончивший иезуитский университет и юридический факультет университета «Ла Сапиенца» в Риме, проявлял интерес к религиозным сюжетам и публиковал сочинения на темы, связанные с историей католицизма. Позже вышло в свет его театроведческое исследование *Dramma sacro e profano* («Драма духовная и светская», 1942).

Д'Амико – автор статей о театре в *Enciclopedia Italiana* и таких широко известных в Италии книг, как монографии о Г. Ибсене (1928), «Кукольный театр» (1920), «Театр масок» (1921). Он вел передачи о театре на радио Рима, писал сценарии радиоспектаклей и статьи о сценическом искусстве в ведущих римских газетах. В 1932 г. он основал театральные журналы *Scenario*, который потом редактировал в течение всей своей жизни. В 1936 г. д'Амико был назначен ректором Национальной Академии драматического искусства, которая в наши дни носит его имя.

Сильвио д'Амико сыграл огромную роль в обновлении итальянской сцены в XX в. Его рецензии на спектакли итальянских театров и гастролировавших в Риме иностранных трупп свидетельствуют о том, что он был одним из представителей передовой европейской театральной мысли. Уже в 1920-е гг. он настаивал на введении в Италии системы *teatro stabile* – постоянных театров, в отличие от традиции путешествующих трупп во главе с первым актером, который должен был фокусировать на себе внимание зрителей. Сильвио д'Амико считал основой современной драматической сцены создание актерского ансамбля, руководимого образованным, мыслящим режиссером.

Значительная часть творческой биографии д'Амико пришлась на время, именуемое в Италии *ventennio*³, то есть на время фашистского правления, которое российский историк С.Е. Князева называет «стыдливой», мягкой версией тоталитаризма⁴. Одним из «каркасов» итальянского фашизма российские историки считают сосуществование церкви и режима.

Такие черты творческой личности Сильвио д'Амико, как приверженность догматам католической церкви и усилия по развитию идеи итальянской идентичности в сценическом искусстве, вероятно, стали своего рода «охранной грамотой» ведущего историка итальянского



Обложка издания коллекции рецензий Сильвио д'Амико

театра при всей актуальности и либеральной направленности многих его статей и театроведческих исследований. После ввода в Италию германских войск в 1943 г. д'Амико в знак протеста отказался от сотрудничества с ведущими правительственными официозами и возобновил свои «колонки» в газетах лишь после окончания войны. После 1945 г. он активно поддерживал новую итальянскую режиссуру: Джорджо Стрелера в театре и Лукино Висконти в кинематографе. В последнее десятилетие своей жизни он опубликовал двухтомный труд о послевоенном итальянском театре (*Palcoscenico del dopoguerra*, 2 v., 1953) и возглавил работу по созданию «Энциклопедии зрелищных искусств» (*Enciclopedia dello Spettacolo*, 1954–1962). В день смерти Сильвио д'Амико, 1 апреля 1955 г., в знак уважения к памяти покойного, посвятившего свою жизнь искусству сцены, театры Рима отменили свои спектакли.

Знаток итальянского театра С.С. Бушуева считает самым ценным вкладом д'Амико в сценическое искусство его статьи и рецензии, составляющие хронику театральных событий 1914–1955 гг. «С приходом Сильвио д'Амико, – пишет она, – театральная критика в Италии стала частью искусствоведения, выйдя из области более или менее талантливого дилетантства в сферу науки. Если до Сильвио д'Амико

рецензия на спектакль являла собою, как правило, пересказ пьесы с добавлением краткого оценочного суждения относительно актерской игры, то в рецензии д'Амико объектом исследования стала именно сцена... Для него одной из главных задач театральной критики было воссоздание и запечатление для будущего целостности спектакля, живущего сиюминутно и умирающего вместе с окончанием сценического действия»⁵.

Ознакомившись с рецензиями д'Амико на спектакли Пражской группы артистов МХТ, которые точнее было бы назвать очерками об этом, с его точки зрения, замечательном театральном коллективе и его актерах, мы убеждаемся в том, что каждая статья итальянского критика – подлинное художественное произведение.

Пражская группа артистов МХТ приехала в Рим со сложившимся к концу 1920-х гг. русским репертуаром. Это были «Женитьба» Н.В. Гоголя, «Карамазовы» по роману Ф.М. Достоевского, «На дне» М. Горького, «Бедность не порок» А.Н. Островского и «Живой труп» Л.Н. Толстого. Первые три спектакля были поставлены одним из основателей Пражской группы Н.О. Массалитиновым, который, по его собственным словам, стремился сохранить «дух и букву» спектаклей дореволюционного МХТ. Режиссером пьесы Островского и драмы Л.Н. Толстого стал П.Ф. Шаров – после отъезда Массалитинова в Болгарию в 1925 г. и ухода из группы М.Н. Германовой, в 1926 г. он был избран председателем правления Пражской группы артистов МХТ. Проведя гастроль в Париже и выполнив обязательства по погашению долга (субсидии, предоставленной группе чешским Легиобанком), Шаров принял в середине 1927 г. приглашение стать главным режиссером театра в Дюссельдорфе. Руководителями Пражской группы стали В.М. Греч и П.А. Павлов.

Гастроли в Риме открылись 2 декабря 1927 г. поставленным Шаровым в декорациях по эскизам известного художника П.Ф. Челищева спектаклем «Бедность не порок», который недавно появился в афише группы.

«Русские актеры в *Teatro Valle*. “Бедность не порок”. Островский» – так была озаглавлена рецензия Сильвио д'Амико в газете «Трибуна» от 3.XII.1927 г. За ней последовала рецензия на спектакль «На дне» («Ночлежка» – это название, предложенное в свое время Максом Рейнхардтом, было понятнее европейскому зрителю). Свое восприятие «Карамазовых», «Живого трупа» и «Женитьбы» критик изложил в статье «Заключение относительно русских актеров» от 8.XII.1927 г.



Сильвио д'Амико и Марта Абба.
1933

Гастроли русских актеров вызвали столь живой отклик у Сильвио д'Амико, что впоследствии он создал из своих рецензий отдельную, по сути дела, программную книгу на тему, волновавшую всех театральных людей Италии, и назвал ее «Закат старого актера» (*Tramonto del grande attore*).

Портреты артистов Пражской группы, созданные «человеком со стороны», не знающим русского языка, но знакомым с русской культурой, талантливым, умным и начитанным, выделяются на фоне множества газетных вырезок – рецензий на разных языках, собранных в архиве Павлова и Греч⁶. Отличаются они и от того, что писали об актерах Пражской группы скупые на похвалы критики эмигрантских изданий. Зато высокая оценка итальянского мэтра во многом перекликается с мнением В.И. Качалова, высказанном в его письме П.Ф. Шарову, отосланном в ноябре 1923 г. в Прагу из Филадельфии, где в то время гастролировал МХАТ. Передав нежные приветы В.М. Греч и М.А. Крыжановской, Качалов пишет о Павлове: «ведь он же действительно талантлив – шельма», а о Вырубове: «У него чудесные глаза, сияющие»⁷.

Едва ли Вере Мильтиадовне Греч и Поликарпу Арсеньевичу Павлову в суете гастрольной поездки удалось ознакомиться с вдохновенными очерками Сильвио д'Амико. Сегодня мы получили эту возможность

благодаря любезности нашей итальянской коллеги Антонеллы д'Амелия, прекрасного знатока русской культуры, профессора университета Салерно, члена редколлегии журнала *Europa Orientalis*, одного из редакторов энциклопедического издания «Русское присутствие в Италии в первой половине XX века»⁸.

Легко читаемый, передающий особенности стиля д'Амико перевод его статей, выполненный Н.Ю. Симоновой, станет продолжением нашего знакомства с этим выдающимся деятелем европейской культуры и приоткроет одну из страниц все еще не прочитанной истории русского театрального зарубежья.

Сильвио д'Амико

**Русские актеры в *Teatro Valle*.
«Бедность не порок». Островский.
3 декабря 1927 г.**

Ставшие легендой еще при жизни, эти аскеты Театра добрались, в конце концов, и до нас. С четверть века нам рассказывают о чудесах их «религии» и равенства сродни монашескому, которое одинаково обязывает каждого из них, и больших и малых; и упразднение амплуа, которое они всерьез осуществили с логической подчиненностью каждого исполнителя требованиям общего; и растворение каждой актерской индивидуальности в соответствующих персонажах (рассматривая их фотографии, коих около сотни, нигде не найти лица самого актера, только созданные им образы); и, наконец, всецелая преданность, по принципу *perinde ac cadaver*⁹, каждого члена братства ради общей веры. Вчера вечером в театре слышались разговоры о реализме и правде: «какие они естественные! какие живые!». Такая одобрительная оценка, откровенно говоря, не только слишком проста, но, прежде всего, она не верна. Для того, чтобы дать нам возможность насладиться спонтанностью и правдивостью, этим восхитительным варварам не стоило проделывать такой далекий путь; достаточно было пригласить одну из наших театральных диалектных компаний.

Но нам сразу же показалось, и в сегодняшних коротких заметках мы это повторим, что «правдивость» этих исполнителей – явление иного порядка: лиричная, неоднородная, изысканная. Первое выступление театра вчера состоялось, как известно, в самых неблагоприятных

условиях: сегодня вечером и затем в нескольких последующих спектаклях, разыгранных один за другим, русские актеры представят нам хорошо известные произведения, где мы сможем проследить смысл в движении, сцену за сценой и реплику за репликой. Но вчера вечером они показали из своего короткого репертуара единственное произведение, не переведенное ни на наш, ни на какой другой общепонятный язык, в связи с чем пришлось прибегать к сторонним версиям и сведениям, и почтенная публика (кроме, понятное дело, множества присутствующих русских), обошлась только просмотром. И, вместе с тем, все получили истинное удовольствие; и не одно лишь визуальное.

Большая, колоритная пьеса Островского, который на русских сценах стал, как всем известно, Бальзаком купеческой буржуазии девятнадцатого века, «Бедность не порок» (1853 г.) изображает нечто, что очень хотелось бы сопоставить с «Мещанином во дворянстве» Мольера. Потому что в центре комедии стоит фигура обычного купца, излюбленного персонажа удивительно проницательного Островского. Гордей Торцов аж до дрожи мечтает стать городским жителем, поехать в Москву; и, чтобы привести этот план в исполнение, он вбил себе в голову, что надо выдать свою дочку, милую и нежную Любовь, за разбогатевшего властного старика, увешанного наградами Коршунова. Но, естественно, у Любви есть свой возлюбленный, чистый, искренний Митя, молодой приказчик (и здесь кроется беда), служащий на предприятии ее отца: и легко догадаться, какая случится трагедия, привычная, но оттого не менее страшная, если двое молодых людей не смогут соединиться из-за мерзкого старого Коршунова. К счастью, имеется *deus ex machina*¹⁰, другими словами – Любим (мы в России), пропойца-дядя, ограбленный когда-то мошенником Коршуновым. Он появляется посреди обычного свадебного торжества и раскрывает злодеяние обманщика. Начинается заварушка, жестокосердный отец и будущий зять оскорбляют друг друга и от слов переходят к делу; в итоге возмущенный Коршунов уходит, и Гордей Торцов назло ему выдает свою дочку замуж за Митю.

Фабула, очевидно, простенькая до крайности; зато предоставляет возможность красочно описать карикатурные персонажи и характеры и в нашем случае прекрасно подходит к фольклорным сценам с частыми музыкальными отступлениями, песнями и танцами. Но, как мы уже говорили, те, кто полагают этот спектакль не чем иным, как ярким и привлекательным отображением неизвестной нам провинциальной русской жизни середины прошлого столетия, по существу, мало чем

отличающимся от тех, что предлагают нам некоторые замечательные наши театральные диалектные компании, будут бесконечно далеки от истины. Потому что вместо темпераментной грубоватости наших актеров, которых мы любим совсем за другое, в этих есть тонкий принцип единства, неуловимый, но превосходный, возводящий все в высокую степень лиризма; при необходимости музыка, мимика и сцениграфия послужат ему поддержкой; тайный ритм, почти танцевальный, определяет каждый жест, каждую позу. Жизнь выдвлена, так сказать, из любой условности, и характеристика каждого персонажа, даже самого незначительного, доведена до крайности. Мы в том богатейшем царстве карикатурных персонажей, в котором купались комедия и европейский роман девятнадцатого века, и можно ли себе представить, что такие актеры, как эти, упустят подобную возможность. Но что нас завораживает, так это легкий размер, которого все придерживаются, мелодия, в которой разные ноты, сочетаясь, сплетаются в воздушное искусство. Здесь есть чем насытить современный вкус, порадовать изяществом. И глаза, и уши, и ум, удовлетворенные одновременно, не в силах требовать большего.

Разумеется, позже мы детально изучим этих актеров, каждого в отдельности, когда познакомимся с ними получше. Но разве можно, пусть даже только сегодня, выбросить из памяти свежее лицо, выражающее любовь и стыдливость, нежнейшей Крыжановской в роли юной Любви? И ее отчаяние при виде своих бесконечных кос, распускаемых под песни во время свадебного обряда? И разное многоголосие, блаженно исполненное всеми этими женщинами вокруг нее? И гротескные проявления бессердечности актера Серова, игравшего отца? И жестокую, вернее, вульгарную самоуверенность Асланова–Коршунова в выражении лица и в жестикуляции его когтистых рук? И лицо Павлова, исполняющего роль забуддыги Любима, и сдержанный пыл влюбленного Мити, которого играл Богданов? И объемное звучание песен? И восхитительную иронично подчеркнутую гармонию этой мещанской гостиной во втором акте? И печаль финальной радости?

Вызываемые долгими аплодисментами при каждом опускании занавеса актеры-аскеты не благодарили зрителей во время представления. Они вышли на поклоны только в конце всего спектакля: то есть когда появилась возможность разрушить магию и из персонажей вновь превратиться в мужчин и женщин.

Сегодня, как было объявлено, «Ночлежка» («На дне») Горького.

«Ночлежка» («На дне»), Горький. 4 декабря 1927 г.

Если убрать две или три сцены, – говорили двадцать лет назад наши предшественники, – в «Ночлежке» («На дне») ничего не изменится. Им отвечали защитники нового искусства: ничего не изменится, потому что герои пьесы – группа людей *априори* безвольных и потерпевших поражение, которые по определению не могут действовать. – А при чем здесь это? – отвечали недовольные; Гамлет тоже не может действовать, и все же, видите, что придумал Шекспир, чтобы показать неспособность своего героя к действию: пять актов с бóльшим количеством происшествий, чем в самой поэме и, прежде чем Гамлет решается на поединок на рапирах, уже произошла цепочка катастроф и смертей, сосчитать которые не хватит пальцев на одной руке.

Правда в том, что именно нехватка *действия* в традиционном смысле этого слова стала вчера вечером самой большой проблемой для публики. Позавчера новую для нас комедию «Бедность не порок» мы восприняли сразу: речь шла, как сказал бы Брагалья¹¹, о «театральном театре», состоящем из случаев, событий и небольших неожиданных поворотов; мы наслаждались и даже, когда надо, начинали смеяться. Вчера же все внимание зрителей удерживалось, кроме двух или трех существенных моментов, благодаря тому, что Гастон Бати назвал «Его Величество Слово». «Ночлежка» и есть, практически, одни лишь слова или, точнее, диалоги и исповеди; обнаружить внутри такой пьесы драму – для зрителей без знания языка – дело нешуточное.

Потому, скажем сегодня кратко, эти великолепные актеры, пройдя через живописующую провинцию иронию Островского к беспросветности Горького, предстали перед нами выдающимися по значимости и силе. Отличающиеся друг от друга своим поведением (вплоть до самого отчаявшегося и непристойного) слесарь и рыночная торговка, актер и барон, владелец ночлежного дома и сумасшедший, жандарм и вор, хозяйка и жертва, влюбленная и ясновидящая – каждый из них обречен на одиночество и брошен на произвол своей злосчастной судьбы. И все они объединены общей участью, без видимой причины загнаны в безвыходное положение. Проходит, правда, на фоне крайней нищеты, в функции северо-западного бога Коро, добрый и человечный старик Лука, с белой бородой, набожный и своевольный; однако, огонек его души слишком слаб, чтобы рассеять это царство тьмы. Своим сократическим лицом он

больше напоминает наивного философа, чем христианина, его доброта не в силах убедить заблуждающихся. Лишь разразилась катастрофа – он исчез; и ничего не остается, как только написать на листе всеобщей трагедии слово высшего приговора: безысходность.

Пьеса «Ночлежка» была прослушана многочисленной и прекрасной публикой с огромным уважением. Мощь ее выдающихся сцен, сыгранных с невероятным напряжением, выражающим объем искусства, не нарушая его целостности, вызвала сопереживание и сорвала аплодисменты, которым по русской традиции, о чем мы рассказали вчера, изумительные актеры отдали дань благодарности лишь в конце последнего акта. Сегодня нас снова ожидает спектакль, который, по всей вероятности, будет нам гораздо понятнее: «Женитьба» Гоголя.

Заключение относительно русских актеров 8 декабря 1927 г.

Попытка угадать по тексту огромного романа значение фраз его сложных персонажей вчера вечером, признаемся сразу, далась нам с большими усилиями, чем обычно. Сокращенная версия произведения, несмотря на внятные разъяснительные очерки, в которых Федерико Нарделли время от времени объяснял взаимосвязь между ними, показалась нам скорее напряженной, труднодоступной, со слабыми проблесками, мрачной, с неожиданными сильными проявлениями. Что касается исполнения, известно, что в «Карамазовых» многое может легко впечатлить зрителя не сильно сведущего, если представить ему *все это* как сумасшедший дом. И вскрикивали вчера вечером, естественно, не раз; и несмотря на бережное отношение к каждой детали, не каждый актер, как нам показалось (или мы ошибаемся?), строго соответствовал своей роли. Поэтому сегодня мы предпочли, не задерживаясь на прошедшем спектакле, перейти к заключению.

Наш скромный вывод состоит в том, что эта группа артистов, десять лет назад укрывшаяся в Европе от коммунистической революции, выстраивает на сцене некое подобие коммунизма, который нравится и нам: это под силу только *элитам*, давшим обет религиозного служения; выражаясь точнее, монашескому братству. Актеры, как монахи, которые с той же выдержанностью отказались от самих себя и зажимают каждый свою индивидуальность по воле тирана и деспота поэта в тисках дисциплины, являющейся подавлением себя, отказавшись от себя даже сверх

границ роли, считающихся на практике непреодолимыми, поскольку рождены самой природой. Гениального импровизатора, берущегося за любое дело, одного из наших актеров попросили прийти сегодня вечером в фойе театра *Valle* и сделать несколько снимков этих артистов. Сравним, например, фотографии молодых героинь госпожи Греч, когда она в образе цыганки Маши в «Живом труппе» или невесты Катерины в «Карамазовых», с той, где изображена Фекла Ивановна, сваха из «Женитьбы» Гоголя: старая, но не ряженая, старая, но яркая, старая и только, и просто, и природенно старая – глаза, зубы, волосы, движения, смех, голос, речь (портрет разговаривает). И пусть скажет (или пусть за нее скажет друг-художник), возможно ли, чтобы эти портреты изображали одного и того же человека? Или взглядемся вот в эти – тоже женские, сплошные молодые лица, и, стало быть, практически неразличимые, – портреты Крыжановской, на которых прослеживается переход образов этой актрисы от добросердечности Любви в пьесе «Бедность не порок» до трагического отчаяния Наташи в «Ночлежке», до гротескной провинциальной простоты девицы Агафьи в «Женитьбе», до одержимой соблюдением блеклых буржуазных приличий Елизаветы из «Живого труппа» и, наконец, – при том, что она сама невинность – до поражающей злости Грушеньки в «Карамазовых».

Отдадим должное и мужчинам. Богданов в первый вечер, находясь в эпицентре внимания партера, исполнил роль первого плана: пылкого Мити, романтического героя комедии Островского; в драме Толстого он перевоплощается в статиста, обезличенного адвоката, который вышел, держа под мышкой папку с документами, и произнес полторы реплики. В промежутке между двумя этими спектаклями он – грубый слесарь в «Ночлежке», а в конце, в «Карамазовых» – целомудренный инок Алеша Павлов, который в «Бедности» предстает в роли брата отца, пьяницы и весельчака, в драме Горького превращается в седого и набожного Луку, человеколюбивого бродягу, в «Женитьбе» с завораживающей выразительностью передает нерешительность главного героя Подколесина, в «Живом труппе» выходит в незначительной роли Александра, представителя богемы, в которой, тем не менее, ярко выделяется; и под конец он, как и подобает, нагоняет на нас страху поразительными чертами характера Карамазова-отца. Можно ли загримироваться, измениться, преобразить лицо и душу до безукоризненной схожести с персонажем, как это сделал Асланов, который в «Бедности» сыграл нечистоплотного старика Коршунова, гнусного слизняка, ползущего к чувствитель-



Обложка книги Сильвио д'Амико
«Закат старого актера»

ной «мимозе стыдливой», и который на следующий день был Актером среди прочих нищих оборванцев Горького и изумительным морским офицером в «Женитьбе», затем облачился в строгий сюртук князя в «Живом труп» и в «Карамазовых» постепенно довел своего Ивана до безумного бреда? И Вырубов, актер с безграничными способностями, прошедший путь от шумной импульсивности друга интригана-махинатора в «Женитьбе» к отчаянию Феде в сценах Толстого и Дмитрия в «Карамазовых»? И грустный взгляд и острый носик совсем еще юной Кедровой, которые в «Бедности не порок» стали улыбкой, а в «Живом труп» – драмой?

Не будем повторять, что места мало, а время позднее: слишком избитые оправдания, и нам же хуже, если на этот раз они окажутся верными. Но правда и в том, что знание этого искусства, совершенно противоположного тому, что представляет или какое-то время представляло наше, могло бы и должно было многому научить нас. Итальянский театр сегодня разваливается под последними ударами уцелевших амбициозных желаний «первых актеров» или, при крайней скудости средств, с помощью которых некоторые директора по доброй воле предпринимают время от времени, и всякий раз напрасно, одиночную и сугубо личную операцию по спасению. И все же мы не перестаем верить, что сила подражания, которой мы славились на

протяжении двух тысячелетий, в нашей породе не может иссякнуть, и все дело состоит в том, чтобы вновь открыть ее в себе, воспитать и вылепить *в едином стиле*. И посему надо обратить внимание на чудеса этих великолепных варваров не как на пример для пассивного подражания, а как на побуждение к действию. Среди них нам не довелось обнаружить тех, кого на нашем старом театральном жаргоне называют «великими актерами»; ни одного ведущего актера, ни одного исключительного виртуоза, ни одного гениального «творца» (что в театре означает, как известно, де-форматора). В них есть, не устану это повторять, фанатичная преданность даже не собственному персонажу, а еще до него духу драмы, который они привносят на сцену. И все от первого до последнего стремятся найти его и выразить в общем и, более того, полном небрежении к себе, поскольку тот, кто последний из них сегодня, завтра станет первым. Не довольствуясь тем, чтобы раствориться вечер за вечером в своих персонажах и освободиться от самих себя, становясь время от времени тем, кем они должны быть, эти «мистики», которые давно преодолели стадию оголенного веризма, живут на сцене как бы в опьянении. И чтобы не говорили, что наше восхищение слепо, мы не отрицаем, что, вероятно, и в этом может быть не изъян, а излишество: преувеличение изыска, почти что нездорового удовольствия в том, чтобы извлекать из любого повода все, что он может дать и, в общем-то, сильная тенденция к выделению, к раскрытию сущности и к типажности, вследствие чего, например, всякий судья становится конкретным судьей, всякий доктор – конкретным доктором, всякий жандарм – конкретным жандармом, всякий торговец – конкретным торговцем и так далее. Но все это, выражаясь ясно, без тени абстракции; мало того, стоя на земле обеими ногами, глядя на реальность зорким взглядом, который выхватывает из нее и тщательнейшим образом фиксирует ее характерные черты и немного, скажем, их преображает; составляя затем подобие лирической симфонии, которая, на первый взгляд, удовлетворяется самыми простыми средствами, но на самом деле прибегает к чудодейственным хитростям.

И что тогда? Тогда происходит вот что: в стране, где годами бушевали споры о декадансе драматического театра и о причинах, по которым публика не идет в театры, подобная театральная компания, не обладающая известным мировым именем и говорящая на непонятном даже каждому двадцатому зрителю языке, за неделю заполнила главный римский театр, представив всего восемь спектаклей из пяти

различных произведений. Сегодня восьмым спектаклем, повторением волшебной «Женитьбы», театральная компания попрощается с нами и, значит, в последний раз нас ожидает переполненный зал.

Завтра...

Публикация и вступительная статья Н.М. Вагановой

- ¹ *Silvio d'Amico*. Cronache 1914/1955. Palermo: Novecento, 2002 vol. I–III.
- ² *Ibidem*, vol. II.
- ³ Двадцатилетие (*итал.*)
- ⁴ См.: *Князева С.Е.* Итальянский фашизм в контексте итальянской идентичности: социокультурные практики // Фашизм, неофашизм и их преступная практика. Сборник статей памяти Елены Дмитриевны Строгановой М.: Весь Мир, 2021.
- ⁵ *Бушуева С.* Д'Амико Сильвио, итальянский критик и историк театра – 100 лет со дня рождения (1887–1955) // Wikipedia.org // <https://istorija.teatra>. Дата обращения 11. 07. 2023
- ⁶ Архив Павлова и Греч хранится в библиотеке Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына, ф. 011.
- ⁷ Музей МХАТ, фонд А, 9712/2. Подробнее см.: *Ваганова Н.М.* Три русских режиссера в Европе. Страницы непрочитанной истории русского театрального зарубежья: 1920–1960-е годы. М.: ГИИ, 2022.
- ⁸ Русское присутствие в Италии в первой половине XX века: энциклопедия [ред.- сост. Антонелла д'Амелия, Даниела Рицци.] М.: Политическая энциклопедия, 2019.
- ⁹ *Уподобившись трупу* (лат.). Одно из правил устава монашеского ордена иезуитов, означавшее безусловное, беспрекословное повиновение. (Прим. переводчика).
- ¹⁰ Бог из машины (*лат.*)
- ¹¹ Брагалья Антонио Джулиано (1890–1960) – итальянский художник, фотограф, кинорежиссер, футурист, театральный деятель.