

УДК 821.161.1.0 + 792
ББК 83.3(2Рос=Рус)6 +
85.334(4Ита)6

ПЬЕСА М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ» В ИТАЛИИ:
ПОСТАНОВКА ТРУППЫ ТАТЬЯНЫ
ПАВЛОВОЙ 1926 Г. (ПО МАТЕРИАЛАМ
АРХИВА А.М. ГОРЬКОГО)

© 2018 г. М.А. Ариас-Вихиль
Институт мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия
Дата поступления статьи: 13 января 2018 г.
Дата публикации: 25 марта 2018 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-1-266-281

При поддержке гранта РФФИ/РГНФ «М. Горький в Италии. К 150-летию юбилею со дня рождения писателя» № 16-04-00394.

Аннотация: Русская актриса и режиссер Татьяна Павлова в 1926–1928 гг. осуществила две успешные постановки пьес Максима Горького на итальянской сцене. Речь идет о самой известной пьесе Горького «На дне» и пьесе «Фальшивая монета», которая писалась Горьким в Сорренто и была поставлена впервые труппой Татьяны Павловой как европейская премьера. Интерес этих постановок — в попытке Татьяны Павловой поставить эти пьесы в традиции Московского художественного театра, осуществившего первую постановку пьесы «На дне» в 1902 г. Максим Горький, находившийся в то время в Италии, участвовал в подготовке спектакля «На дне», приглашал актеров Татьяны Павловой к себе на виллу Галотти в Позиллипо, читал им текст пьесы, как когда-то делал это в МХТ. Однако спектакль Павловой не повторил постановки МХТ, отличавшейся, по мнению современников, излишней натуралистичностью. Спектакль Павловой поразил зрителей своей мистической атмосферой. При этом особенности «новой драмы», создаваемой Горьким в русле художественных исканий драматургов начала XX в., таких как А.П. Чехов, Г. Ибсен, А. Стриндберг, М. Метерлинк, были восприняты публикой и критикой как существенные недостатки драматургии Горького: на итальянской сцене в то время царил «театральный театр» А. Брагалли. Отсутствие драматического действия, обилие диалогов, отсутствие разделения персонажей на главные и второстепенные, перегруженность мелкими эпизодами мешали, по мнению критики, восприятию трагического содержания пьесы Горького. Премьера спектакля Павловой состоялась в декабре 1926 г., а в декабре 1927 г. в том же римском театре Валле состоялись гастроли МХАТ и итальянские зрители смогли увидеть и сопоставить два выдающихся спектакля. Это сравнение открыло зрителю своеобразие «жизни русской души», с ее пессимизмом и фатализмом, в то время как герои Павловой отличали ясное сознание и понимание своего положения.

Ключевые слова: Горький, Татьяна Павлова, пьеса «На дне» в Италии в 1926–1927 гг., театр Валле, «новая драма», итальянская театральная критика о пьесе «На дне».

Информация об авторе: Марина Альбиновна Ариас-Вихиль — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: arias-vikhil@mail.ru



THE LOWER DEPTHS IN ITALY:
THE 1926 PERFORMANCE BY TATYANA
PAVLOVA (BASED ON THE ARCHIVES
OF A.M. GORKY)

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018. M.A. Arias-Vikhil
A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: January 13, 2018
Date of publication: March 25, 2018

Acknowledgement: This work was supported by the Russian Foundation for Humanities (RFH) / Russian Foundation for Basic Research (RFBR). Project title "M. Gorky in Italy. To the sesquicentennial." № 16-04-00394.

Abstract: Russian actress and stage director Tatyana Pavlova successfully staged two of Maxim Gorky's plays in Italy from 1926 through 1928. Those were *The Lower Depths*, the most famous play by Gorky, and *Counterfeit Coin*, a play he wrote in Sorrento; Tatyana Pavlova's troupe played it for the first time. These productions are interesting mainly as attempts to follow the tradition of the Moscow Art Theater where *The Lower Depths* was staged for the first time in 1902. Maxim Gorky who was in Italy at a time participated in the staging of his play: he invited Tatyana Pavlova and her actors to his villa Galotti in Posillipo and read them the text of the play aloud, as had done it at the Moscow Art Theater. However, Pavlova's performance did not simply reproduce the production of the Moscow Art Theater that contemporaries found too naturalistic. Pavlova's performance impressed the audience with its mystical atmosphere instead. At the same time, the elements of the "new drama" that Gorky introduced in his play in the fashion of such early 20th century playwrights, as Chekhov, Ibsen, Strindberg, and Maeterlinck, did not meet Italian public's approval due to the popularity of Anton Giulio Bragaglia's "theatrical theatre" that reigned on the Italian stage at that time. Absence of dramatic action, abundance of dialogues, no division of characters into main and secondary, and overload with secondary, minor episodes hindered, in the opinion of critics, the perception of the tragic content of *The Lower Depths*. The premiere of Pavlova's performance took place in December 1926, and in December 1927, the same Valle theater in Rome hosted the tour of the Moscow Art Theater. This way Italian public was able to see and compare two outstanding performances. This comparison revealed the specificity of the "Russian soul," its pessimism and fatalism, while the characters in Pavlova's play were distinguished by a sharp understanding of their existential situation.

Keywords : Gorky, Tatyana Pavlova, *The Lower Depths*, Italy, 1926, 1927, Vallee Theater, "new drama," Italian theater criticism.

Information about the author: Marina A. Arias-Vikhil, PhD in Philology, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: arias-vikhil@mail.ru

Татьяна Павлова (Татьяна Павловна Зейтман, 1893–1975) — легендарная русская актриса и режиссер, построившая свою карьеру в Италии, — уникальный случай в театральной истории XX в. Начинала она в московской труппе П.Н. Орленева, где дебютировала в роли Агнесс в пьесе Г. Ибсена «Бранд». После 1910 г. она играла у многих режиссеров, в труппе Московского драматического театра, в том числе сезон 1915–1916 гг. — в театре «Эрмитаж», и получила большой профессиональный опыт (среди ее ролей — фрекен Джулия А. Стриндберга, Грушенька в «Братьях Карамазовых», Маргарита Готье в «Даме с камелиями» и др.). В 1920 г. она начала работать в компании «Амброзио Фильм» в Турине, на первой кинофабрике в Италии, где снималась в немых кинофильмах у режиссера Уральского («Роковая орхидея», «Цепь», «Муки совести», «Смертельное очарование»). В 1921 г. Павлова эмигрировала из Советской России в Италию, где организовала свою труппу и работала в ней как актриса, режиссер и директор, пропагандируя русскую драматургию и русскую драматическую школу. 3 октября 1923 г. Павлова дебютировала со своей труппой в Театре Валле в Риме в «Сне любви» А.И. Косоротова. Ее труппа играла на сцене Театра Филодраматичи в Милане и Театра Гольдони в Венеции, в неаполитанском Театре Политеама она представляет драму «Ревность» М.П. Арцыбашева (1926). Она ставила пьесы А.Н. Островского («Бесприданница», 1926), Горького («На дне», 1926; «Фальшивая монета», 1928), Л.Н. Толстого («Воскресенье», 1929; «Живой труп», 1941), «Дорога цветов» (1947) В.П. Катаева, пьесы Л.Н. Андреева, Ю.Д. Беляева и др. В конце 1920-х у нее уже был свой театр во Флоренции, куда она пригласила главным режиссером В.И. Немировича-Данченко (1930–1933), поставившего «Вишневый сад» и

свою собственную пьесу «Цена жизни». В письме своему секретарю О.С. Бокшанской Немирович писал в то время, что Компания Павловой считается лучшей в Италии. Художником спектакля «Вишневый сад» был Н.А. Бенуа, художник-декоратор Мариинского театра, ставший в 1936 г. главным художником и заведующим художественно-постановочной частью театра Ла Скала. В последующие годы Павлова поставила еще несколько пьес, в том числе «Анну Каренину», где главную роль играла известная итальянская актриса Марта Абба. С 1934 г. она преподавала систему Станиславского в созданной ею совместно с театральным деятелем Сильвио д'Амико Академии драматического искусства, в 1938 г. вышла замуж за писателя и сценариста Нино Д'Арома, фашиста по политическим убеждениям, близкого к Муссолини. Заведовала кафедрой режиссуры в Королевской академии драматургического искусства в Риме. В 1950-е гг. Т. Павлова работала как режиссер оперных спектаклей, поставила «Бориса Годунова» в Ла Скала, «Пиковую даму» (1953) и «Войну и мир» С. Прокофьева (1953) в Театре Комунале во Флоренции, «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова в Риме (1960) и др.

В Архиве А.М. Горького ИМЛИ РАН хранятся газетные вырезки из итальянской прессы за 1926–1928 гг. (коллекция П. Цветеремича), относящиеся к постановке пьесы «На дне» труппой Татьяны Павловой на итальянской сцене. Постановка драматической труппы Татьяны Павловой осуществлена в 1926 г., а в декабре 1927 г., год спустя, в Италии гастролировал Московский Художественный театр, показавший свой спектакль «На дне» итальянскому зрителю в том же Театре Валле в Риме. В это же время шел спектакль по пьесе «Мещане», поставленный Эммой Граматикой в Театре «И Фьорентини». В 1927 г. Татьяна Павлова обращается к еще одной пьесе Горького — «Фальшивая монета» — театральной новинке, написанной писателем уже в Сорренто (хотя начата пьеса была еще в 1913 г., но не закончена автором и положена в стол). Такой интерес к театру Горького не случаен и показывает востребованность его драматургического творчества в его бытность в Италии: присутствие писателя придает премьерам спектаклей особую актуальность, да и сам Горький по мере сил помогает режиссеру и актерам, благо в данном случае режиссер — русская актриса, понимающая писателя с полуслова. Обращает внимание тот факт, что в Театральной энциклопедии в статье о режиссерской работе Татьяны Павловой год постановки пьесы «На дне» указан неверно (1927 вместо 1926 [8]). Исследование итальянской прессы тех

лет позволяет узнать точную дату премьеры пьесы «На дне»: 30 марта 1926 г. («Il Mezzogiorno», 1926, 28–29 марта).

Замысел постановки пьесы Горького «На дне», возможно, возник у Татьяны Павловой в связи с возможностью работать над спектаклем совместно с автором. 20 ноября 1925 г. Горький переехал из Сорренто в Неаполь, так как нуждался в лечении. На его вилле «Иль Сорито» в Сорренто шел ремонт, и писатель поселился в Позиллипо, на вилле Галлотти, где провел зиму 1925–1926 гг. В Сорренто он вернулся 7 мая 1926 г. [4, с. 745].

Нарушив свое привычное уединение в Сорренто, Горький в Неаполе пользуется возможностью участвовать в театральной жизни Италии: «Вчера Горький посетил театр Политеама, чтобы присутствовать на постановке Татьяны Павловой (была премьера «Ревности» М. Арцыбашева), и после второго акта прошёл за кулисы, где имел продолжительную беседу со знаменитой русской актрисой» («Il Mezzogiorno», 1926, 24 февраля). Горький пригласил к себе в гости режиссера и труппу. Проект совместной работы, восходящий, вероятно, к беседе за кулисами, обрел вполне конкретные очертания: «Вчера синьора Павлова посетила в Позиллипо дом Максима Горького, которому знаменитая актриса представила основных актеров своей труппы» («Il Mezzogiorno», 1926, 24 февраля).

«Состоялось значительное событие в артистической жизни, что подтверждается самой рубрикой, освещающей эту новость: великий писатель прочел своим гостям пьесу «Ночлежка» (под таким названием в Италии знали пьесу «На дне». — М.А.), замечательное произведение для театра, которое в постановке Татьяны Павловой будет представлено нашей публике. Максим Горький также проиллюстрировал выдающимся актерам различные типы, выведенные в его пьесе, раскрыв им в тончайших деталях психологический рисунок драмы» («В доме Горького», «Il Mezzogiorno», 1926, 3–4 марта, среда–четверг). Горький оказался в числе зрителей и почитателей Татьяны Павловой: «М. Горький, замечательный русский писатель, живший в течение двух лет на вилле в Сорренто, несколько дней назад переехал в Позиллипо <...> Он ходит в театр, с интересом смотрит постановки, аплодирует, поздравляет актеров. Постановки Татьяны Павловой <...> нарушили покой его “виллы Галлотти” в Позиллипо» (Горький работал над романом «Сорок лет», который мы знаем как «Жизнь Клим Самгина»; в итальянской прессе встречается и другое название романа: «Исследователь». — М.А.) («Il Mezzogiorno», 1926, 23–24 марта).

Итальянская пресса пристально следит за творческой и личной жизнью писателя. Журналист Джино Казерта пишет: «Максим Горький в Неаполе. Он будет нашим гостем еще долгое время — так сложились обстоятельства, что в его обычной резиденции в Сорренто начат ремонт, и Горький в ожидании возвращения в свой любимый дом решил приехать к нам. Сейчас он живет на вилле на холме Позиллипо в исключительно русском окружении — с сыном, невесткой и графиней Будберг, милой дамой, его личным секретарем, чудом избежавшей советской бойни, — и принимает только русских — художника Бориса Григорьева, Татьяну Павлову, адвоката Якова Львова, интеллигентного и смелого русско-итальянского журналиста, синьору Шаляпину, жену знаменитого баса (имеется в виду вторая жена Ф.И. Шаляпина М.В. Петцольд, брак с которой Шаляпин заключил в 1927 г. — М.А.) с дочерью синьориной Татьяной¹ и некоторых других» («Il Mezzogiorno», 1926, 23–24 марта).

В интервью итальянскому журналисту Горький объяснил, отвечая на вопрос о новом спектакле по его пьесе:

— Через несколько дней мы увидим большую премьеру новой постановки вашей «Ночлежки».

— «На дне», — поправляет Горький, — буквально это переводится так (итал. Sul fondo или Nei bassifondi). Это название переводили как «Приют для бедных» — Albergo dei poveri, а затем «Ножлежка» — Asilo notturno, — может быть, потому что действие разворачивается в типичном русском ночлежном доме — в подвале, где сдаются за плату грязные тюфяки. Я с большим удовольствием дал разрешение на постановку, поскольку Татьяна Павлова — прекрасная актриса, хорошо понимающая свою художественную задачу. Я даже придумал несколько последних репетиций, чтобы указать замечательным актерам ее труппы на отдельные колоритные детали, которые, естественно, могут от них ускользнуть» («Il Mezzogiorno», 1926, 23–24 марта).

1 Татьяна Федоровна Шаляпина-Либераги (1905–1993) — дочь Ф.И. Шаляпина от первого брака, актриса, в Италии играла в труппе Татьяны Павловой, жила в Европе и в США. В Италии вышла замуж за театрального импресарио Эрмете Либераги, который помогал в организации концертов Шаляпина и переводил его русские арии на итальянский язык. После разрыва с мужем жила в Берлине, во время войны нашла убежище в Нью-Йорке, где жили ее брат и сестры. В третий раз вышла там замуж. Последние десять лет своей жизни провела в Риме. Скончалась во время пребывания в Москве на торжествах по случаю 120-летия со дня рождения отца, и была похоронена, как и он, на Новодевичьем кладбище.

Горький активно включился в работу, как это было некогда с постановками «На дне» МХТ и труппой М. Рейнхардта в Берлине, взяв за образец сотрудничества с труппой Павловой модель своих отношений с В.И. Немировичем-Данченко и труппой МХТ, когда он встречался с актёрами, заказывал фотографии типажей, рисунки декораций. Л.Н. Андреев писал по этому поводу в 1902 г.: «М.П. Дмитриев (нижегородский фотограф, с которым был дружен Горький. — М.А.) с риском для себя собирает их на нижегородской Миллионке, в ночлежных домах и всюду, где ютятся забытые богом и людьми герои Горького. Я видел у Горького эти художественные снимки и понял, какое важное и необходимое подспорье составляют они для театра, имеющего дело с совершенно новой и неисследованной областью жизни» [2]. Эту же атмосферу Горький стремился передать, работая над спектаклем с труппой Татьяны Павловой, включая читку и разбор ролей, что было традицией МХТ. 30 марта 1926 г. состоялась премьера спектакля в неаполитанском Театре Политеама. Газета анонсировала присутствие автора на премьере: «Во вторник состоится большое представление, интересное в высшей степени также и в литературном смысле, по самой сильной и гуманистической драме Горького “Ночлежка”. На спектакле будет присутствовать автор пьесы» («Il Mezzogiorno», 1926, 28–29 марта, воскресенье–понедельник). Затем Павлова гастролировала с этим спектаклем по Италии и в декабре 1926 г. показала его на сцене старейшего и престижнейшего римского Театра Валле. В анонсе премьеры в Валле говорилось: «Труппа Татьяны Павловой представит сегодня в Театре Валле «Ночлежку» Максима Горького. Эта талантливая драма не ставилась в Италии много лет. Синьора Павлова подготовила ее постановку в сотрудничестве с самим Горьким. Постановка соответствует первой постановке этой пьесы на сцене Московского художественного театра» («Il Giornale d'Italia», 1926, 31 декабря, пятница). Насколько реальным было это соответствие? Удалось ли Татьяне Павловой найти ключ к этой пьесе?

Известно, что пьеса Горького представляла определенные трудности для сценического воплощения, связанные с новаторским характером драмы Горького и её новыми для сцены героями [1]. А.П. Чехов, например, воспринял пьесу как пессимистическую и мрачную. А финал и вовсе показался ему неудачным: «Этот акт может показаться скучным и ненужным, особенно если с уходом более сильных и интересных актеров останутся одни только сред-

ние. Смерть актера ужасна; Вы точно в ухо даете зрителю, ни с того ни с сего, не подготовив его» (письмо от 29 июля 1902 г.) [9, с. 236–238].

Несмотря на трудности постановки, спектакль МХТ имел огромный успех, равный успеху «Чайки» (по отзыву О.Л. Книппер). Немирович-Данченко не сразу, но «нашел настоящую манеру играть пьесы Горького» (письмо А.П. Чехову от 13 декабря 1902 г.) [6, с. 310]. К.С. Станиславский писал: «Для всей пьесы выработали мы тон новый для нашего театра — бодрый, быстрый, крепкий, не загромождающий пьесу паузами и малоинтересными подробностями» [7, с. 252].

Судя по рецензиям итальянской театральной критики, ключ, найденный Татьяной Павловой, был другим: постановка была выдержана в тоне лирико-мистической экзальтации, сквозь которую «светилась и мерцала славянская душа» («Il Giornale d'Italia», 1927, 1 января, суббота).

По словам самой Павловой, она стремилась к тому, чтобы постановка была сделана в духе русского мироощущения, с тем особым «безысходным и яростным русским сценическим натурализмом» («Il Giornale d'Italia», 1927, 1 января, суббота), в котором критика увидела отражение драмы целого народа. «Этническая живописность», отличавшая спектакль Павловой, не вызвала со стороны критики упреков в излишней натуралистичности и «ненужной правде», как в своё время это произошло со спектаклем МХТ. В статье «Ненужная правда. По поводу Художественного театра», напечатанной в программном журнале русского символизма «Мир искусства», В.Я. Брюсов критиковал натуралистические тенденции МХТ, преувеличенное внимание к воссозданию жизнеподобия на сцене [3, с. 67].

Труппа Татьяны Павловой инсценировала драму «с образцовым вкусом и знанием дела». Кровавые отблески света, нагромождение грязных нар, ужасные переплетения лестницы, завывания ветра, всполохи солнца — всё служило созданию особой атмосферы, заставляя зрителей смотреть широко раскрытыми глазами на «убожество этого логова» и содрогаться от ужаса при виде «мужчин и женщин, опустошённых, отупевших от страдания и лишённых всякой чувствительности» («Il Mezzogiorno», 1926, 31 марта — 1 апреля, среда-четверг).

Действительно, итальянскую публику поразила необычность героев горьковской драмы: «В два часа ночи закончилось представление драмы в четырех актах Максима Горького “Приют для бедных”. Двадцать лет назад

эта драма ставилась Труппой Де Санктиса² под более эlegantным названием “Ночлежка”. Однако ни одно из этих названий не соответствует мысли знаменитого русского романиста. Оригинальное название означает социальное подполье, в котором обитает слой нищих морально и физически, циничные, преступные алкоголики и воры, бродяги-паразиты, человеческие отбросы» («Il Mezzogiorno», 1926, 31 марта — 1 апреля, среда–четверг).

Барон Саверио Прочида (Saverio Procida, 1867–1933), знаменитый неаполитанский театральный и музыкальный критик, востребованный журналист, сотрудничавший в самых авторитетных итальянских газетах «Il Pungolo», «Corriere della Sera», «Il Popolo», «Gazzetta del Mezzogiorno», «Resto del Carlino», увидел характерную черту новой драмы в отсутствии катарсиса в традиционном понимании. По его мнению, эта особенность «новой драмы», представленной Горьким, связана с особой типологией горьковских персонажей: «Сострадание не может победить ужаса и отвращения <...>. Отвращение сильнее рыдания, сдавившего горло. Жалость и сострадание не воздействуют должным образом» («Il Mezzogiorno», 1926, 31 марта — 1 апреля, среда–четверг).

Интересно, что, воспитанная на традициях «театрального театра» Антона Брагалли, итальянская критика сопоставила драматургию Горького с чеховской, и художественные особенности «новой драмы», восходящие к идеологическим установкам писателей, сочла недостатками «построения» пьесы. Так, один из критиков говорит о «благородном порыве актрисы (Т. Павловой. — М.А.), которая из уважения к художнику принесла себя в жертву постановке, где само построение пьесы предполагает отсутствие главных и второстепенных персонажей и каждый герой становится всего лишь штрихом в общей картине». Отсутствие разделения персонажей на главные и второстепенные было воспринято как «ограниченность» («Il Giornale d'Italia», 1927, 1 января, суббота).

Несмотря на то что пьеса относилась к «незапамятным временам», ее новаторский характер с трудом воспринимался итальянской публикой. Еще ярче это глубинное непонимание проступило во время гастролей МХТ в декабре 1927 г., год спустя после премьеры труппы Павловой. Парадокс

2 Альфредо де Санктис (Alfredo De Sanctis, 1865–1954) — итальянский актер театра и кино, певец. В 1898 руководил Драматической компанией Театра Арте в Турине. В 1900, став капокомико, создал свою собственную компанию с исключительным репертуаром эпохи (Ибсен, Горький, Брие, Бутти). В 1921 триумфально гастролеровал в Париже в Театре Евр. Прославился также своими актерскими работами в кино (1930–1940-е).

восприятия этих постановок состоит в том, что при неприятии характерных особенностей «новой драмы», обе постановки имели успех и собирали многочисленную публику.

Отсутствие действия в традиционном смысле слова стало самой большой трудностью для восприятия пьесы публикой: «За исключением двух-трех сцен, в “Приюте для бедных” ничего не происходит. Защитники нового искусства отвечали: ничего и не может происходить, т. к. в пьесе выведено сборище неудачников, априори обреченных на поражение и не способных действовать по определению. “Ну и что же? — ответят недовольные, — Гамлет тоже не мог действовать, однако посмотрите, что сделал Шекспир в то же самое время, чтобы показать неспособность своего героя к действию: когда Гамлет решается, наконец, на удар шпаги, уже накапливается такой ряд катастроф и смертей, что для перечисления их не хватит пальцев руки”» («La Tribuna», 1927, 4 декабря, воскресенье).

Другая пьеса, показанная МХТ (комедия «Бедность не порок»), так же новая для итальянского зрителя, была сразу понятна: «это был театральный театр, как сказал бы Брагалья³» («La Tribuna», 1927, 4 декабря, воскресенье). Происшествия, события, небольшие сценические эффекты — публика развлекалась. На представлении пьесы Горького, напротив, на сцене господствовало, за исключением двух-трех кульминационных моментов, «Его Величество Слово» (Гастон Бати⁴): «“Приют для бедных” — это сплошные слова, то есть диалоги и исповеди; разглядеть в этом драматический сюжет для публики, не знающей языка, — нелегкая задача» («La Tribuna», 1927, 4 декабря, воскресенье). Сложность состояла в том, что публика за словами должна была увидеть драму; подобно тому,

3 Антон Джулио Брагалья (Anton Giulio Bragaglia, 1890–1960) — итальянский художник, фотограф и кинорежиссёр-футурист, театральный деятель. Родился в семье режиссера кино Ф. Брагалья. В 1916 г. создает свою киностудию, на которой ставит, совместно с художником-футуристом Э. Прампolini, 3 фильма. В 1918 г. основал в Риме Дом Искусств Брагалья, а в 1922 г. — театр. Выступал как эссеист и театральный критик.

4 Гастон Бати (Gaston Baty, 1885–1952) — французский драматург и режиссёр, теоретик театра, один из основателей в 1927 г. знаменитого театра «Картель» (фр. Cartel des quatre). Совершенствовался в театральной режиссуре в Германии и России, проявил большой интерес к взглядам Макса Рейнхардта и Станиславского на реформирование театра. С конца 1920-х по середину 1940-х гг. работал во многих театрах Франции, в том числе в Театре Елисейских полей и Théâtre de l'avenue, в 1930 г. занял место директора театра Монпарнас.

как в чеховских драмах публика должна была увидеть драму не за словами, а в паузах, не в том, что герои говорили, а в том, о чем они молчали. И в этом колоссальное отличие новой драмы от «театрального театра». В этой связи «трагическая фреска» драмы Горького показалась «слишком многословной, слишком пространной, слишком подробной, перегруженной мелкими эпизодами, иной раз избыточными для целей искусства и театральной экономии» («La Tribuna», 1927, 4 декабря, воскресенье). Неприятие формальных приемов новой драмы не помешало критике оценить по достоинству содержание горьковской пьесы, которое и есть выражение души художника, если воспользоваться определением В.Я. Брюсова. В Горьком увидели продолжателя высоких традиций русской литературы, наследника Достоевского и Толстого. Анализируя впечатление, производимое пьесой на строй чувств современников, «с ее вспышками поэзии и политическими и социальными коннотациями», критика заявила о своем несогласии «с мнением Льва Толстого, смотревшего, как вспоминает сам Горький в своих знаменитых “Заметках”, несколько свысока на его творчество» («Il Giornale d'Italia», 1927, 1 января, суббота).

Наибольший интерес вызвал образ Луки, который Д.С. Мережковский считал «величайшим созданием Горького», «главным и, в сущности, единственным героем “На дне”» [5, с. 663].

Мережковский увидел в «старце лукавом» проповедника религии лжи и богоборца («Религия “старца лукавого” и есть религия лжи. Дьявол — “отец лжи”; он истину ненавидит, потому что не устоял в истине; когда говорит ложь, свое говорит, потому что он — отец лжи и вечная ложь — его оружие в борьбе с Вечною Истиною — с Богом» [5, с. 664]. Трактовка Д.С. Мережковского по сути близка к позиции Горького: «Они (Лука и Великий Инквизитор. — М.А.), подобно отцу своему, отцу лжи, который “человекоубийца был искони”, хотят не спасти, а погубить мир. Оба они знают, что человек никогда ни для какого блаженства не откажет окончательно от свободы, никогда, ни для какой утешительной лжи не отвергнет истину окончательно, никогда, ни для каких золотых снов земли не забудет снов небесных окончательно. Оба они знают, что рано или поздно человек проснется от сна, затоскует и в рабстве, проклянет ложь и увидит за ложью бездонную пустоту, в которую влечет его “отец лжи”» [5, с. 666]. Горький писал по этому поводу: «Успех “Дна” приподнял всех на высоту полной потери

разума... Тем не менее — ни публика, ни рецензента — пьесу не раскусили. Хвалить — хвалят, а понимать не хотят. Я теперь соображаю — кто виноват? Талант Москвина-Луки или же неумение автора?» [4, т. 3, с. 127]. «Лука — жулик. Он, собственно, ни во что не верит. Но он видит, как страдают и мучатся люди. Ему жаль этих людей. Вот он и говорит им разные слова — для утешения» [4, т. 3, с. 356].

В отличие от Горького и Мережковского, рецензент спектакля Саверио Прочиды с образом Луки связывает «свет христианской кротости», «религиозной надежды»: «Но свет христианской кротости, сладкая иллюзия, сияние веры проникает и в эту пугающую тьму. Странник Лука приносит с собой слова надежды, обещания будущей награды, напоминает о Боге тем, кому нечего ждать от людей. И это утешение от символического персонажа, которого то осмеивают, то принимают как единственный проблеск радости и надежды на высшую справедливость, — пожалуй, единственная вера, которая может родиться среди этого мрачного ужаса» («Il Mezzogiorno», 1926, 31 марта — 1 апреля, среда–четверг). Более глубокая трактовка, чем в рецензии Прочиды, и более близкая к трактовке Мережковского содержится в рецензии Сильвио д’Амико: «Появляется, как бы в функции “хора”, посреди трясины отчаяния добродушный старец Лука, с белой бородой и сердцем благочестивого анархиста; но свет его пламени слишком слаб, чтобы осветить эту тьму, его сократовское лицо скорее подходит наивному философу, чем христианину, его усилия и доброта сводятся к призыву на помощь иллюзии. Разражается катастрофа, а он исчезает. На всеобщей трагедии лишь остаётся написать слово приговора: бесполезно» («La Tribuna», 1927, 4 декабря, воскресенье). Очень интересно сравнение роли Луки с функцией «хора» в греческих трагедиях. Хор — безличный коллективный разум, высшая мудрость рода, оценивающий действия героя-протагониста. Хор хвалит его, предостерегает от ошибок и заблуждений и порицает, если герой ошибается. Хор может утешать героя, сострадать ему. То же самое делает Лука, персонифицируя функцию хора: хор не участвует в действии, как отстранен от действия Лука.

Проецируя образ Луки на античную трагедию, Сильвио д’Амико дает более глубокую перспективу восприятия драмы Горького, ее мистериюности, закладывает возможности новых глубоких интерпретаций путешествия души, её нисхождений и восхождений.

В январе 1927 г. в Театре Валле шла постановка Т. Павловой, а в декабре того же года со спектаклем «На дне» в Рим приехал на гастроли МХАТ: «Создалось впечатление, что публика увидела новое произведение; даже не понимая слов актеров, зрители прекрасно поняли состояние души каждого персонажа, так как трагическая атмосфера создавалась каждой деталью мизансцены, каждым словом и даже интонацией каждого слова! Ни малейшая деталь не отвлекла внимание публики, которая сидела не шелохнувшись, и, можно даже сказать, она жила жизнью героев, такая абсолютная тишина стояла в зале» («Il Giornale d'Italia», 1927, 1 января, суббота). Создание атмосферы критика сочла главным достоинством мхатовского спектакля. Удивительный результат дало сопоставление двух спектаклей: «Год назад мы слушали эту пьесу в прекрасной интерпретации итальянской труппы: сейчас мы ждали с большим интересом русскую интерпретацию, но мы никогда бы не поверили, что сопоставление двух этих спектаклей может быть таким занимательным. Оно позволило нам понять, в каком-то смысле, особенности и секреты жизни русской души. Итальянские актеры поддерживают в горьковских персонажах ясное сознание относительно их положения, и именно эта бдительность и понимание внушают настоящий ужас. В исполнении русских актеров Московского художественного театра горьковские герои, напротив, явились бессознательными и безотчётными. Их речь представляет собой не умозаключения, рассуждения, лирические или трагические пассажи, а бесполезные слова, сказанные в состоянии полуавтоматизма. Но когда приходит осознание собственного положения, разверзшейся бездны, на краю которой они очутились, эти люди сопротивляются боли и убивают себя, как Актёр, или готовятся к самоубийству, как Настенька» («Il Messaggero», 1927, 3 декабря, суббота).

Проявление на сцене бессознательного — «полуавтоматизма» — открывает дорогу фрейдистской трактовке. Такое исполнение явилось настоящим открытием для итальянского зрителя. Успех спектакля МХАТ был велик: «Многочисленная публика долго аплодировала, начиная с того момента, когда был опущен занавес и до самого конца, включая выходы на поклон актёров семь или восемь раз, вызываемых возгласами энтузиазма» («Il Messaggero», 1927, 3 декабря, суббота).

Действительно, с пьесой «На дне» связано немало открытий. Ее постановки открыли итальянскому зрителю целый мир с его особыми героями.

Ведь именно эта пьеса признана вершиной творчества писателя: «Горький заслужил свою славу: он открыл новые, неведомые страны, новый материк духовного мира; он первый и единственный, по всей вероятности, неповторимый в своей области» [5, с. 645].

Список литературы

- 1 *Ариас-Вихиль М.А.* Идеи и драмы Максима Горького в Италии в 1905 году (по материалам Архива А.М. Горького) // Новые российские гуманитарные исследования. Вып. 8. 2013. URL: <http://nrgumis.ru/articles/270/> (дата обращения: 08.01.2017).
- 2 *Андреев Л.Н.* // Курьер. 1902. 25 августа.
- 3 *Брюсов В.Я.* Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра) // Мир искусства. 1902. № 4. С. 67–69.
- 4 *Горький М.* Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. М.: Наука, 1997. 478 с. Т. 3; М.: Наука, 2012. Т. 15. 966 с.
- 5 *Мережковский Д.С.* Чехов и Горький // Максим Горький: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГА, 1997. 880 с.
- 6 *Немирович-Данченко В.И.* Избранные письма: в 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 1: 1879–1909 / сост., вступ. ст. В.Я. Виленкин. 608 с.
- 7 *Станиславский К.С.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7: Письма 1886–1917. 812 с.
- 8 Театральная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1965. Т. IV. URL: www.voakбула.рф/энциклопедии/театральная-энциклопедия/павлова35 (дата обращения 08.01.2018).
- 9 *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1983. Т. 11: Письма, июль – декабрь 1903. М.: Наука, 1982. 719 с.

References

- 1 Arias-Vikhil' M.A. Idei i dramy Maksima Gor'kogo v Italii v 1905 godu (po materialam Arkhiva A.M. Gor'kogo) [Ideas and dramas by Maxim Gorky in Italy in 1905: On the material of A.M. Gorky archive]. *Novye rossiiskie gumanitarnye issledovaniia*, issue 8, 2013. Available at: <http://nrgumis.ru/articles/270/> (Accessed 08 January 2017) (In Russ.)
- 2 Andreev L.N. *Kur'er*, 1902, 25 avgusta.
- 3 Briusov V.Ia. Nenuzhnaia pravda (Po povodu Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra) [Unnecessary truth: on the Moscow Art Theatre]. *Mir iskusstva*, 1902, no 4, pp. 67–69. (In Russ.)
- 4 Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii. Pis'ma: v 24 t.* [Complete works. Letters: in 24 vols.] Moscow, Nauka Publ., 1997. Vol. 3. 478 p.; Moscow, Nauka Publ., 2012. Vol. 15. 966 p. (In Russ.)
- 5 Merezhkovskii D.S. Chekhov i Gor'kii [Chekhov and Gorky]. *Maksim Gor'kii: pro et contra* [Maxim Gorky: pro et contra]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RKhGA Publ., 1997. 880 p. (In Russ.)
- 6 Nemirovich-Danchenko V.I. *Izbrannye pis'ma: v 2 t.* [Selected letters: in 2 vols.] Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. Vol. 1: 1879–1909 / ed., intro. V.Ia. Vilenkin. 608 p. (In Russ.)
- 7 Stanislavskii K.S. *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Works: in 8 vols.] Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. Vol. 7: Pis'ma 1886–1917 [Letters 1886–1917]. 812 p. (In Russ.)
- 8 *Teatral'naia entsiklopediia* [Theatrical encyclopedia]. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1965. Vol. IV. Available at: www.vokabula.rf/entsiklopedii/teatral'naia-entsiklopediia/pavlova35 (Accessed January 08, 2017). (In Russ.)
- 9 Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t.* [Complete works and letters: in 30 vols.], AN SSSR. In-t mirovoi lit. im. A.M. Gor'kogo. Moscow, Nauka Publ., 1974–1983. Vol. 11: Pis'ma, iiul' – dekabr' 1903 [Letters, July – December 1903]. Moscow, Nauka Publ., 1982. 719 p. (In Russ.)