

МИКРОДРАМЫ П. П. ПОТЕМКИНА
НА СЦЕНЕ ТЕАТРА НЕЗАВИСИМЫХ*

Антонелла д'Амелия

Двадцатые годы были одним из самых ярких периодов в истории итальянской культуры XX века. После окончания Первой мировой войны в стране наблюдался невиданный расцвет творческих начинаний и исканий. Это выразилось, с одной стороны, в художественных и театральных инициативах футуристов, с другой – в выставках художников, близких журналу Марио Брольо “*Valori Plastici*” (1918-1922). Сюда же относятся и сценографические эксперименты, и находки итальянских режиссеров и теоретиков театрального искусства, которые внесли заметный вклад в общеевропейский дискурс нового театра. Поиски и эксперименты итальянского искусства находили отражение во множестве авангардистских журналов, среди которых отметим двуязычные итало-французские тетради “900. *Cahiers d’Italie et d’Europe*” (1926-1929),¹ выходившие под руководством рупора ‘новечентизма’ Массимо Бонтемпелли, журнал “*Ars Nova*” (1917-1919), задуманный композитором Альфредо Казелла, чтобы возобновить панораму итальянской музыки и журнал “*Noi*” (1917-1925), издававшийся под руководством Энрико Прампolini, с выразительным подзаголовком (на итальянском и французском языках): “Интернациональный сборник искусства авангарда”.²

* Автор признателен другу и коллеге Ксане Кумпан за ценные замечания и редакторскую помощь.

¹ Среди сотрудников “900. *Cahiers d’Italie et d’Europe*” значились: дадаист Жорж Рибемон-Дессен, сюрреалист Филипп Супольт, Илья Эренбург и др. В журнале были переведены и изданы, впервые в Италии, “Улисс” Джойса, “Миссис Дэллоуэй” Вирджинии Вулф, рассказы Чехова и Толстого.

² О деятельности журнала и о его значении в культурной жизни Италии см. *д’Амелия А.* Футуристический арт-журнал “Мы”: Энрико Прампolini и русская культура // *Venok. Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata*, Ed. by G. Carpi, L. Fleishman, B. Sulpasso, Stanford, Stanford Slavic Studies, 2012, т. II, с. 89-107.

По вечерам представители искусства и театра собирались в новом “Доме искусств” братьев Брагалья, расположенном в просторных подземных помещениях палаццо Титтони на виа дельи Авиньонези, где был открыт и Театр Независимых, вмещавший свыше двухсот пятидесяти человек. Среди посетителей театра – писатели, представители высшего света, а также политические фашистские деятели, которые любили проводить время в бывших термах Септимия Севера.³ По окончании спектакля подвижный маленький партер, спроектированный архитектором Вирджилио Марки, поднимался до уровня сцены, которая таким образом расширялась и превращалась в ресторан-кабаре. Эта оригинальная смена обстановки, снимавшая барьеры между посетителями и актерами, способствовала созданию в зале живой, неформальной атмосферы. Это был основной источник самофинансирования театральной деятельности братьев Брагалья.

По замыслу режиссера, Антона Джулио Брагалья, программа в Театре Независимых была смешанной: короткие прозаические скетчи чередовались с пантомимами, одноактные спектакли с танцевальными дивертисментами, и часто за один вечер показывали три-четыре спектакля разных жанров:⁴ здесь ставились мелодрама и костюмированная комедия, трагедия и психологическая драма, комедия дель арте и фарс. Как можно заметить и пестрый репертуар, и соединение театра с рестораном, и сама обстановка во многом напоминали французские кабаре и русские дореволюционные театры миниатюр.⁵

Вагнеровский идеал синтетического театра, уже несколько десятилетий оказывавший влияние на европейское искусство, властвовал над умами Италии. Сцена мыслилась как место для экспериментов с новыми формами, позволявшими стереть границы между разными художественными языками. Театр Независимых самоидентифицировался в

³ Об отношениях Брагалья с фашизмом см.: *Verdone M., Pagnotta F., Bidetti M. La Casa d'Arte Bragaglia. (1918-1930)*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 327-331; *Alberti A., Bevere S., Di Giulio P. Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 198; *Alberti A. C. Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia*. Roma, Bulzoni, 1974.

⁴ *Alberti A., Bevere S., Di Giulio P. Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*. P. 20-23.

⁵ Вирджилио Гуцци вспоминал, что перестроенные древние термы, в скором времени превратились в место ночных встреч римской интеллигенции и напоминали Париж и Берлин, атмосфера которых оказалась перенесенной в старый, “неподвижный и глуховатый”, Рим: см. *Verdone M., Pagnotta F., Bidetti M. La Casa d'Arte Bragaglia (1918-1930)*. P. 345.

этих параметрах. Именно здесь воплощались в жизнь новые идеи и замыслы. Не случайно слава театра вышла за пределы Италии – о нем заговорили в Европе.

Как вспоминал несколько лет спустя Курцио Малапарте,

все лучшие из нас родились там – из тех литературных, художественных, театральных экспериментов, из тех встреч со всем самым новым и дерзким, что было в европейском авангарде [...] Нужно мысленно перенестись в нищую, ханжескую, провинциально-обывательскую, мелкобуржуазную страну, каковой в идейном и художественном отношении являлась тогдашняя Италия, чтобы осознать значение Антона Джулио Брагалья и объединившейся вокруг него молодежи для обновления искусства и литературы.⁶

Антон Джулио Брагалья внес свой вклад как в теорию, так и в практику театрального искусства. Борясь со скучным и сухим традиционным “антитеатром”, где доминировало слово, а не зрелище, он постоянно подчеркивал необходимость “заново театрализовать” театр, создать новую “сценическую атмосферу” и с помощью света и звуков полностью овладеть зрителем.⁷ Речь шла о театре, говорящем преимущественно на визуальном языке, т.е. о театре для глаз – неиссякаемом источнике эмоций, о театре, способном, благодаря возможностям света, подарить новую жизнь спектаклю, который должен быть основан на эффекте неожиданности, удивления и чуда.

Неутомимый экспериментатор, Брагалья безгранично верил в возможности технического прогресса в искусстве, эту веру он поддерживал в других. На страницах книги “О театральном театре” он так пророчествует о его будущем:

Пространственный ритм, который электричество задает цветному свету, пульсирует и существует в гармонии с ритмом времени. Фону, на котором разворачивается драма, даровано создание поэтической атмосферы, позволяющей вдыхать поэтическое слово. Из этого и рождается музыка жизни: новый театр. Индустрия и техника сотрудничают с искусством, как сотрудничала в XVII веке механика. Современное чудо свершилось.⁸

Брагалье принадлежит целый ряд сценографических находок. Благодаря таким техническим решениям как подвижные части сцены, движу-

⁶ См.: *Verdone M., Pagnotta F., Bidetti M. La Casa d'Arte Bragaglia (1918-1930)*. P. 86.

⁷ *Bragaglia A. G. Del Teatro Teatrale, ossia del Teatro*, Roma, Tiber, 1929, p. 167. О деятельности режиссера см.: *Sinisi S. Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995.

⁸ *Bragaglia A. G. Del Teatro Teatrale, ossia del Teatro*. P. 194.

щиеся задники, множественные подмости, проецируемые изображения, особые световые эффекты он приблизил театр к недавно изобретенному кинематографу.⁹ Всего этого еще не видела провинциальная довоенная Италия. Спустя несколько лет о находках Брагалли писал Энрико Прампolini:

В Театре независимых Брагалли не только ставил и решал самые сложные режиссерские задачи, ему удалось зародить и поддерживать у зрителя и у молодых художников, сражавшихся в то время в рядах авангардистов, интерес к сценографии. [...] Архитектура сцены, созданная Брагалли и молодыми сценографами, элементы перспективы, расположение объемов, яркий и необычный хроматизм можно было изучать. [...] Силы освещения достигали удивительной выразительности. Развитие сценотехники продолжало вдохновлять режиссуру, которая у нас только зарождалась.¹⁰

Важную роль в театральных поисках Брагалли сыграла пантомима и балет – жанры, свободные от словесных ограничений и синтезирующие жест, музыку, хореографию и светоживопись на основе идеальной синхронизации.

Театра Независимых коснулась и распространенная в те годы в Италии русофилия: русские художники, хореографы, танцовщики, мимы, музыканты и режиссеры заполнили итальянские подмости и принесли с собой отголоски русских театральных событий. Главными исполнителями многих балетных и мимических представлений были русские танцоры.

В июне 1922 года в “Доме искусств Брагалли” был показан спектакль “Механический футуристический балет” (постановка Виничо Паладини и Иво Паннаджи), который стал шедевром театрального футуризма, связанного с культом машин. Заметим, что он на несколько месяцев опередил “Триадический балет” Оскара Шлеммера.¹¹ Исполните-

⁹ В те годы сценографы обращались к возможностям кино и пробовали проецировать на сцену изображения с киноленты, чтобы добиться живого динамического оформления. Братья Брагалли были связаны с кинопродукцией; Антонио Брагалли с Прампolini работали как режиссеры и художники, но до нас дошел только один из их футуристических фильмов.

¹⁰ *Prampolini E. Scenografia e coreografia futurista // “Variété”. Prampolini e la scena, a c. di S. Sinisi, Torino 1974, p. 106.*

¹¹ “L’Italia”. Roma 4 giugno 1922. См. также: *Verdone M. Drammaturgia e arte totale: l’avanguardia internazionale, Soveria Mannelli, Rubettino, 2005, pp. 22-23.* Подробное о “Триадическом балете” и деятельности Паладини см. *д’Амелия А. Русско-итальянский художник на итальянской сцене: Виничо Паладини // “Безпокойные Музы”: к истории*

лями были русские танцовщики Икар и Иванов,¹² которые исполнили свои перформансы перед профессиональной публикой, способной оценить не только оригинальность сценографии и костюмов,¹³ но и новаторскую хореографию. По ходу пантомимы два мима разыгрывали пластическое действие, перемещаясь в трехмерном пространстве: то вдоль, то поперек зрительного зала, то вверх, то вниз. Музыка заменила ритмическая полифония моторов, полученная из оркестровки двух мотоциклов. Их поместили на балконе, над центральным залом, в котором разворачивалось главное действие:

Двое танцовщиков, связанные пластическим диалогом, сопровождаемые светом прожекторов, которые следили за ними, заливая то потоками белого света, то многоцветными отображениями, переходили из зала на галерею, затем возникали за балюстрадой и жестами и движениями изображали подобие прелюдии. Спустившись в зал, они разыгрывали мимическое действие, подчиненное ритму моторов, а затем исчезали в противоположной части зала, поднявшись по лестнице, которая вела в вестибюль; вслед за этим они снова возвращались в зал и, в конце концов, исчезали на лестнице, ведущей в бар.¹⁴

В Театре Независимых большое место отводилось и другим ‘бессловесным’ искусствам – танцу как таковому и мимодрамме. Отметим, что в это время современный балет пользовался покровительством фашистских властей, стремившихся создать в Италии новую культуру тела и благосклонно смотревших на танец, который напоминал неопытному

русско-итальянских отношений. Сост. А. д’Амелия, Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2011, т. 2, с. 227-252.

¹² Икар (псевдоним Николая Федоровича Барабанова, 1880-1975) – танцовщик и мим, прославившийся в России благодаря своему исключительному умению подражания и пародирования (см.: *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России (1908-1917), М., РИК “Культура”, 1995, с. 47-67); с 1922 по 1947 г. жил за границей; после Италии работал в Париже (театр Одеон). В 1947 г. вернулся в Россию и последние годы жил в ленинградском Доме ветеранов сцены (*Кумпан К. А., Конечный А. М.* Александр Блок в Введенской гимназии // Александр Блок. Новые материалы и исследования. ЛН. Т. 95. Кн. 4. М., 1987. С. 597-617). Об Иванове сведений не сохранилось.

¹³ Костюму человека-манекена, созданному Паладини, был противопоставлен (в соответствии с любимой антитезой футуристов) костюм Икара, созданный Паннаджи по канонам механической иконографии из белого, черного, красного и серебристого картона, разноцветной блестящей бумаги и труб; при этом тело артиста превращалось в подвижную опору для костюма, построенного из жесткого материала.

¹⁴ *Pannaggi I.* Prefazione // *Catalogo della mostra alla Galleria SM 13 (Roma, 20 gennaio – 8 febbraio 1969)*, p. 64.

взгляду гимнастические упражнения.¹⁵ С 1923 по 1925 гг. в Театре Независимых было поставлено свыше тридцати балетных спектаклей. И здесь также видное место занимали русские исполнители – тот же Икар и юная танцовщица Евгения Борисенко, выступавшая под псевдонимом Ия Руская. Брагалья сумел разглядеть в ней будущую звезду, придумал для нее экспрессионистический танец и способствовал ее успеху в Италии (в 1930-е годы она была одним из ведущих хореографов Ла Скалы).

Ия Руская выступила на открытии балетного сезона Театра Независимых 18 января 1923 г. в музыкальной пантомиме Гвидо Сомми-Пиченарди¹⁶ “Красная башня” по мотивам трагедии из мрачной эпохи средневековья. Сюжет строился вокруг фигуры хозяйки замка, влюбленной в убитого трубадура, который является ей в мечтах и в кошмарных снах. Ревнивый муж принимает ее фантазии за правду и убивает жену. Ритмически богатая музыка, в которой слышались отголоски произведений Стравинского, сопровождала движения “исполненной страсти” (по определению критики) балерины.

Особенно сильное впечатление на зрителей произвело оформление сцены, сделанное А. Дж. Брагальей, который воссоздал пустые пространства метафизической живописи, уносящие в мир снов: “Среди разбегающихся наклоненных башен на первом плане возвышается громадное основание Красной башни, имеющей неестественно большие размеры”. Свету – эфемерному и самому динамичному элементу – поручено было оживлять сцену и преобразовывать пространства: “разноцветный свет, падающий на поверхности и углы, умножает пространства и зрительно увеличивает размеры”.¹⁷

Столь же удачным было названное критикой “незабываемым” исполнение Ией Руской одноактной мимодрамы Франческо Сантоликвидо “Баядерка в желтой маске”, показанной 23 января 1923 года. Здесь также зрители отмечали на редкость удачный синтез музыки, исполнения и сценографии. Опираясь на Штрауса и Равеля, Сантоликвидо соткал “нежную музыкальную канву с симметричными ритмами, пестрым восточным колоритом и приглушенными красками сна”,¹⁸ а декорации

¹⁵ Veroli P. Danza e balletto in Italia tra le due guerre // La danza moderna. I fondatori, Milano 1998, с. 98.

¹⁶ Русский по происхождению музыкант, сын Надины Григорьевны Базилевской, которая в 1891 г. вышла замуж за маркиза Джироламо Сомми-Пиченарди. Иногда он подписывался Сомми-Базилевский.

¹⁷ Il Teatro degli Indipendenti. L'inaugurazione // La Tribuna. 20 gennaio 1923.

¹⁸ La bajadera dalla maschera gialla al Teatro degli indipendenti // La Tribuna. 26 gennaio 1923.

Брагалли воссоздали душную атмосферу курильни опиума (где разворачивался сюжет драмы), с низкими потолками и завешенными восточными коврами стенами. Большую роль сыграла тут также игра со светом: переходы от холодного к теплomu меняли настроение и психологическую атмосферу, а внезапно пересекающиеся лучи света маркировали переход от реальности к фантазии.

Большой успех имели также мимические сцены с гротескными танцами Ии Руской, Лены Эртель и Икара в спектакле “Детские пьесы” на музыку Альфредо Казеллы, показанном 30 января 1923 года. Актеры, имитировавшие танцы марионеток, которые двигали руками и ногами, как плетьюми, черно-белые футуристические костюмы, созданные Брагалли, – все это воспринималось зрителями как квинтэссенция авангардного спектакля.¹⁹

Упомянем также относящуюся к февралю этого года постановку сатирической мимодрамы “Драма в номере 77”, где роль примадонны досталась Руской. Восторг публики был вызван и “очаровательным” исполнением танцовщицы, и “современной” музыкой Сомми-Пиченарди и необычайными декорациями футуриста Прампolini. Уверенно владевший техническими средствами, этот художник превратил уборную героини драмы (актрисы) в волшебный, сказочный мир с необычайным освещением: задрапированные цветными тканями расставленные по сцене светильники создавали неожиданные цветовые и световые эффекты.²⁰

Что касается драматических произведений, то на сцене Театра Независимых А. Дж. Брагалли были поставлены, впервые в Италии, многие замечательные мировые произведения, например, пьесы Брехта, Жарри, Аполлинера, Лафорга, Мериме, Ведекinda, Стриндберга, Шоу, Унамунo, Шницлера и других. К сотрудничеству над их постановками Брагалли приглашал наиболее ярких и талантливых сценографов.²¹ Ста-

¹⁹ Due novità da Bragaglia // Il Nuovo Paese. 31 gennaio 1923.

²⁰ Il dramma del numero 77 al Teatro degli Indipendenti // La Tribuna. 16 febbraio 1923; Al Teatro degli Indipendenti // Il Giornale d'Italia. 14 febbraio 1923.

²¹ В эти годы Театр Независимых стал настоящей школой сценографии: именно здесь раскрылся самобытный талант Иво Паннаджи с его механическими персонажами, здесь же можно было познакомиться с причудливыми сказочными фантазиями Антонио Форнари, с конструктивизмом Виничо Паладини, с тонкими декорациями Антонио Валенте и оригинальными сценическими находками Энрико Прампolini, который вместе с Дж. Баллой и Ф. Деперо расписал помещения театра футуристическими фресками.

вились в Театре Независимых и произведения молодых еще не ставших известными итальянских авторов, пьесы которых служили наиболее удобным материалом для авангардистских экспериментов: Арденго Соффичи, Никола Москарделли, Коррадо д'Эррико, Марчелло Галлиан, Риккардо Марки, Умберто Барбаро, Бонавентура Грасси, Эрколе Патти, Орио Вергани, Альберто Спаини и т. д.

И действительно Брагалья не боялся ставить и западную и русскую классику. Уже в интервью первого сезона Брагалья признавался:

Наряду с самыми смелыми произведениями мы не боимся ставить самые традиционные, поскольку мы убеждены, что новое в искусстве заключается не только в том, чтобы создавать нечто новое, но и в том, чтобы ставить по-новому. Главный критерий, которым мы руководствуемся, составляя программу и отбирая произведения, – разнообразие и краткость, поскольку и то, и другое отвечает задачам нашего театра [...], настоящего экспериментального театра.²²

Из русских классических произведений, пожалуй, наибольший успех имела одноактная комедия Тургенева “Провинциалка”, поставленная на сцене театра 22 марта 1926 г. Хвалебные отзывы относились и к пьесе, которую итальянские зрители восприняли через собственные культурные ассоциации (называв “комедией в духе Гольдони”), и к сценическому оформлению Брагалья, а также к замечательной игре актрисы Веры д'Ангара – главной героини вечера, обратившей на себя внимание “грациозностью движений, нежностью оттенков, обостренным вниманием к комически-сентиментальным психологическим переходам”.²³

Спектакль по мотивам рассказа Чехова “Мститель”, поставленный 9 апреля 1923 г., не вызвал энтузиазма у зрителей. Постановка показалась плоской, а игра актеров – посредственной, хоть сам чеховский текст был назван “по-настоящему умным, пронизательным и одновременно сатирическим”.²⁴ Однако не прошла незамеченной интересная новация Брагалья. В постановке был использован кинотекст: во время разговора героя с оружейником, фантазии покупателя проектировались на белый экран, где зрители видели разные ситуации, в которых ему якобы приходится применять выбираемые револьверы. Таким образом, диалог становился зрелищным действием.

Из современных русских пьес на сцене Театра Независимых были поставлены драмы Соломона Полякова-Литовцева, владельца “Еврей-

²² *Bragaglia A. G. Il teatro degli Indipendenti di Bragaglia // Il Nuovo Paese. 16 gennaio 1923.*

²³ *a.f. Maeterlick e Turgenev // La Fiera letteraria. 28 marzo 1926.*

²⁴ *Tre novità agli Indipendenti // Il Messaggero. 10 aprile 1923.*

ского Кривого зеркала” в Париже, и русско-итальянского писателя Осипа Фелина (псевдоним Осипа Абрамовича Блиндермана). Среди ‘русских’ авторов был и оригинальный драматург Василий Четов-Штернберг – мистификация сиенского писателя Луиджи Бонелли.²⁵

Остановимся подробнее на постановках пьес наиболее известного русского эмигрантского писателя П. П. Потемкина, написанных им в соавторстве с двумя другими деятелями театра миниатюр. На фоне заслуживших всеобщее признание русских пантомим и балетов с русскими исполнителями, спектакли эти были встречены неоднозначно.

Речь пойдет о пьесах “Блэк энд уайт” и “Дон Жуан – супруг Смерти”, внешне вполне подходивших к репертуару Театра Независимых: это были современные короткие пьесы (скетч и микродрама) писателей авангардной культуры, пользовавшиеся успехом в русских (первая) и французских (вторая) кабаре.

Поэт-юморист и фельетонист П. П. Потемкин, имя которого носило на рубеже 1900-1910-х гг. несколько скандальную поэтическую известность, являлся одним из ярких представителей столичной богемы начала XX века. С появлением в Петербурге первых театров-кабаре и театров миниатюр, Потемкин нашел новое место в литературном процессе, став не только их завсегдатаем, но и плодовитым сочинителем веселых скетчей и одноактных пьес. “Он сам их ставил, нередко играя в них главную роль, – вспоминал позднее Николай Оцуп. – Он очень искусно танцевал, умел поддерживать веселье, отлично умел вызывать на ‘поединок остроумия’ любого из посетителей Собаки и подавал реплики меткие, веселые, всегда корректные”.²⁶ Его изысканные и остроумные театральные миниатюры шли на эстрадных подмостках кабаре “Дома интермедий”, “Бродячей собаки”, московской “Летучей мыши”, театра “Кривое зеркало”.

Написанная им совместно с К. Фон Гибшманом пьеса “Блэк энд уайт. Негритянская трагедия” была впервые поставлена в “Доме интермедий”, с большим успехом шла во многих театрах-миниатюр в России вплоть до 1917 года.²⁷ Вот как описывается ее действие в книге, посвященной истории кабаре:

²⁵ *Piccolo L. Novità agli Indipendenti: russi reali e immaginari in scena // Archivio russo-italiano V: Russi in Italia / Русско-итальянский Архив V: Русские в Италии*, Сост. А. д'Амелия, К. Дидди, Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2009, pp. 219-236.

²⁶ *Оцуп Н. Современники*. Париж 1961. С. 113.

²⁷ Об успехе “великой англо-негритянской трагедии Black and white” пишет Осип Мандельштам в статье о ростовском театре “Гротеск”: “Здесь незримо присутствует

Перед началом спектакля к зрителям выходил помощник режиссера, усаживался совсем по-домашнему на авансцене, чтобы переводить, как он доверительно общал почтенной публике, “с английского”. Комизм заключался именно в нем. Упиваясь сознанием необычайной важности порученного ему дела, захлебываясь от рвения, он переводил не только текст – чудовищную смесь из иноземных словечек (бутерброд, кэкс, ундервунд) – но и физические действия. На сцене негр Джим сморкался и помощник режиссера объяснял: “он сморкается”. Разоблачив выкрасившегося из любви к черной Молли белого, негры надвигались на него с криком “линч, линч!” и переводчик добродушно растолковывал залу: “Линч – это ихнее национальное удовольствие”.²⁸

Этот гротескный прием придумал К. Гибшман, гениально (по свидетельству современников) исполнявший роль помощника режиссера. Смысл самой сценки заключался даже не в том, что она забавно травестировала сентиментальные сюжеты из негритянской жизни, а именно в этом игровом приеме, который сам по себе является пародийным.²⁹ Двойная театральная реальность нравилась и развлекала публику. Кроме того, воодушевление, вероятно, вызывала заключающаяся в репликах и деталях “злоба дня”, свойственная в принципе импровизациям в театрах варьете и в частности театральной миниатюре Потемкина – остроумного импровизатора и пародиста.

За границей, куда Потемкин бежал с семьей в 1920 году (из Одессы через Румынию в Прагу, а с 1924 г. в Париже), он продолжал сотрудничать в театрах миниатюр (“Летучая Мышь”, “Еврейское Кривое Зеркало”, “L'Arc en Ciel”),³⁰ но это был уже другой Потемкин. Мучительная тоска по России коренным образом изменила характер его смеха. Оцуп

‘гений’ Потемкина, автора великой англо-негритянской трагедии ‘Black and white’”, здесь живет традиция творчества остроумия и “каждое слово – чистое золото нелепости” (Мандельштам О. Сочинения, М. 1990, т. 2, с. 270-271).

²⁸ См.: Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России (1908-1917). С. 41.

²⁹ Появление на сцене помощника режиссера претворяет и пародирует символистские театральные концепции, в частности идеи знаменитой статьи Ф. Сологуба “Театр одной воли”, где предлагалось вывести на сцену одновременно автора и актера, причем каждый из них претендует на свое истолкование постановки (Сологуб Ф. Театр одной воли // Книга о новом театре, СПб. 1908, с. 186 и др.).

³⁰ Об этой неизвестной странице в биографии Петра Потемкина, а также о его участии в съемках фильма “Казанова” в Венеции в 1926 г. см. в публикации: Янгиров Р. “Evviva Casanova!”: О венецианских очерках Петра Потемкина // Русско-итальянский архив VII / Archivio russo-italiano VII, Сост. К. Дидди, А. Шишкин, Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2011, с. 247-279.

вспоминал, что когда в Париже в 1924 году были устроены шуточные “поминки” по “Бродячей собаке”, “грусть поэта была не элегической, а горькой, трагической. От былой его веселости не осталось и следа, он осунулся, вид имел угрюмый”³¹.

Пьеса “Блэк энд уайт” была поставлена в Театре Независимых 3 января 1926 года. Можно предположить, что скетч этот для Потемкина остался, как его светлый и веселый юмор, в далеком прошлом. Вероятно, были и более веские причины, не способствующие успеху этого известного в России спектакля. В один вечер с ним шла драма “Сноб” модного немецкого писателя Карла Штернхайма, с внешне занимательным сюжетом и интригой. И критике, возможно, не удалось переключиться на произведение русского драматурга. Остался непонятым пародийный пласт и незамеченной тонкая языковая игра – почти что заумь, контраст итальянского и английского, белого и черного. Вероятно, в переводе не удалось передать смешной лексической абракадабры, имитирующей якобы английский язык, от которого осталась лишь фонетика и интонация. Возможно, пьеса многое потеряла и из-за отсутствия Гибшмана, в игре которого акцентировался абсурд происходящего.

Так или иначе, смысл пьесы не был уловлен критикой, и зрителям остался непонятен комизм подлинника. Немногочисленные отзывы в театральной прессе были отрицательными: так критик Якопо Комин назвал пьесу “несмешным фарсом”,³² а Альберто Чекки с недоумением писал о странном веселье на сцене:

³¹ *Оцун Н.* Современники. С. 115. В некрологе В. Талина замечается как его эмигрантское отчаяние, так и владение высоким искусством молчания: “Потемкин был одним из талантливых его служителей. Да и говорил он тихо-тихо, иногда так детски улыбнется, даже по-ребячески хихикнет и затем опять уйдет в себя. <...> Знал, что занимается поэтическими пустяками, что талант его все уходит глубже в него, и нет ему выхода, занимался и тем и этим, а больше слонялся в степи мирской... И вот стало ему вдруг так худо, так худо, что не сказать ни ему, ни кому другому. Такая тяжелая, такая эмигрантская смерть... Бедный, тихий, грустный русский поэт умер в изгнании. Умер потому, что ему было, ему стало худо, так худо...” (*Талин В.* <Португейс С.> Смерть в изгнании // Последние Новости. 22 октября 1926). Его молчаливость, скромность и “бесшумность” жизни в эмиграции отмечали и другие авторы некрологов (см.: *И. И.* Памяти П. П. Потемкина // Звено (Париж). 1926. № 196 (31 октября); *Камышиников Л.* Петр Потемкин // Новое Русское Слово (Нью-Йорк). 6 ноября 1926.

³² *Comin J.* “Snob” du Sternheim ouvre la saison di Théâtre des Indépendents // L’Italie. 5 gennaio 1926.

Блэк энд уайт, насколько можно понять из названия, был создан в целом под благоприятным воздействием бутылки виски: в спектакле все заражены чертовским весельем, хотят шутить и рвутся в пляс.³³

Сам факт непонимания выявляет те огромные сложности, с которыми пришлось столкнуться устроителям новой театральности: визуальный язык не всегда работал на расшифровку чужих литературных кодов.

Вторая пьеса, комедия “Дон Жуан – супруг Смерти”, была написана уже ‘поздним’ Потемкиным в Париже в 1924 г., совместно с упомянутым С. Л. Поляковым-Литовцевым, и поставлена в Театре Независимых 11 апреля 1926 года.³⁴ А ргіогі имеются основания полагать, что успеху постановки должны были способствовать и качественный перевод Раисы Олькеницкой-Нальди³⁵ и знакомый интернациональный пратекст. Известен был итальянскому зрителю и соавтор Потемкина, Соломона Полякова.

Действительно, большой интерес, судя по откликам, вызывал заявленный в заглавии новый сюжет: “Дон Жуан – супруг Смерти”. Причем сюжет этот мог быть воспринят двояко: отдельные эпизоды были прописаны серьезно в символистском ключе, в то же время некоторые из них даны насмешливо-пародийно. Напомним, что пародийные и парадоксальные трактовки легенды о Дон Жуане начинают превалировать в литературе XX века.³⁶ У Потемкина пародийным был не только сюжет,

³³ *al. ce.* Riapertura degli Indipendenti: “Snob” di Carlo Sternheim e “Bianco e nero” di Potiemkine // Il Tevere. 4 gennaio 1926.

³⁴ В статье И. Лежавой “Дон Жуан – Супруг Смерти” дата постановки указана неверно: 8 января 1925 г. (<http://www.pro-za.ru/2010/12/14/570>). Пьеса также шла в парижской “Летучей мыши”, готовилась постановка на английском языке в Нью-Йорке, но этому помешала вторая мировая война. В 1928 г. пьеса была опубликована в приложении к парижскому сборнику П. Потемкина “Избранные страницы”, изданному после смерти автора по инициативе и при непосредственном участии Саши Черного (с. 83-143).

³⁵ Раиса Григорьевна Олькеницкая-Нальди (1886-1978), переводчица и поэт, автор первой итальянской “Антологии русской поэзии XX века” (Милан 1924), познакомила итальянскую публику с драматургией России XX века: в ее переводе вышли в 1924 г. “Дядя Ваня” А. П. Чехова, “Лабиринт” С. Л. Полякова, “Кого ищешь? Мистерия” Н. М. Минского, в 1925 г. “Ревность” М. П. Арцыбашева, “Заложники жизни” Ф. К. Сологуба, “Роза и Крест” А. А. Блока, триптих Н. Н. Евреинова: “Веселая смерть”, “В кулисах души”, “Самое главное”. Эти произведения получили признание у выдающихся итальянских режиссеров и актеров эпохи. О ней см. на сайте www.russinitalia.it.

³⁶ *Бабанов И.* Апология Дон Жуана // Звезда. 1996. № 10. С. 175. См. также: *Ferretti P.* Don Giovanni in Russia. Echi del mito nella poesia e nel teatro della prima metà del Novecento, Roma, Carocci, 2011.

но и его построение (большое количество псевдо коллизий), а также обыгрывание и переворачивание некоторых ситуаций и образов персонажей в ключе символистской и постсимволистской театральной практики, однако иногда происходит пародирование самих этих приемов.³⁷ Подобная поэтика крайне усложняет адекватное восприятие (и соответственно – пересказ) сюжета комедии,³⁸ требуя его предварительной расшифровки.

Начало пьесы акцентирует известные версии легенды о Дон Жуане. Традиционное место действия (близ Мадрида) и характеристика героя, данная от лица молвы – “безбожник, бессовестный соблазнитель” и “беглый убийца”, отсылают в качестве ближайшего источника к пушкинскому Дон Жуану; цитатно звучат упоминание близлежащего монастыря, куда скрылась от мира Донна Анна, и сюжет грядущего ночного свидания с ней. Кажется вполне традиционным и образ слуги: “славный каналья” и “плут” с тем же, закрепившимся в пушкинско-моцартовской традиции, именем Лепорелло (ср. также идущий от знаменитой оперы мотив переодевания). Заметим, однако, что, в самом первом диалоге комедии, еще до появления Лепорелло на сцене, происходит смена его социального статуса: Дон Жуан указывает трактирщику, что он вовсе не слуга, а приятель. В этом же диалоге и сам герой меняет свой традиционный образ – он просит трактирщика не называть его “благородным кавалером”, объясняя, что он никакой не “гидальго”.

Как минус прием звучит и ремарка перед началом первого действия (“Вне времени”): для традиционных версий легенды важна была имен-

³⁷ Появление Смерти в маске, возможно, восходит к маскарадам в доме Ф. Сологуба, где появлялась маска-убийца. Образ Смерти полигенетичен: он включает черты средневековой иконографии (*La Danse Macabre*), использованной в постановках стилизованных мираблей и фарсов начала XX века и корреспондирует с героиней хлебниковской “Ошибки смерти” (барышня Смерть превращающаяся в прислугу), а также отсылает к арлекинаде Евреинова “Веселая Смерть”, известной итальянской публике по постановке в театре Пиранделло в 1925 г. Так можно сопоставить веселое препирание Арлекина со Смертью у Евреинова и диалог обольщения Дон Жуаном Смерти, диалог Доктора со Смертью у Евреинова и перевернутый сюжет – врачевание лже-доктором Лепорелло Смерти у Потемкина и т.д.

³⁸ Для примера можно привести следующее изложение сюжета: “Сначала Дон Жуан обольстил Маску и на 10 лет стал ее супругом, превратившись по сути в живой труп. Когда же это духовное омертвление стало невыносимо, Жуан добровольно отдает себя во власть Смерти, потому что жизнь без любви – та же смерть” (*Лежава И. Дон Жуан – Супруг Смерти. Указ. соч.*). При таком пересказе остается непонятным, почему пьеса относится к жанру комедии, а не трагедии.

но эпоха их написания и время действия, а для современных – характерен перенос Дон Жуана в наши дни. На приеме перевернутой ситуации построена и сцена обольщения дочери трактирщика Агнессы в первом действии. Как правило, в мировой литературе о Дон Жуане эти сцены являются важными в завязке сюжета или дают представление о характере героя. Здесь не происходит ни то, ни другое. Дон Жуан, чтобы соблазнить юную и набожную девушку вообще не должен был прикладывать никаких усилий, поскольку само его легендарное имя безотказно действовало на женщин, стоило лишь напомнить известные истории его побед, истории вполне литературные.³⁹ Поэтому двойственно звучит и оценка слов Лепорелло, убеждавшего своего друга (“Не беспокойтесь сударь <...> Прибежит Донна Анна, прибежит! Я знаю силу Дон Жуана!”), которые воспринимаются одновременно и иронически (прямая лесть), и серьезно.

Однако Донна Анна так и не появляется на сцене⁴⁰ – это первая лже-завязка комедии. Следующий не реализованный сюжетный ход связан с инквизицией, в руки которой попадает герой. И только с появлением в этот момент Смерти, наконец-то, завязывается интрига. Деканонизация героя продолжается и далее. Дон Жуан Потемкина оказывается антагонистом пушкинской героической ипостаси: он не “ждал” и, тем более, не приглашал Смерть, при ее узнавании “бледнеет” от испуга, вступает с ней в препирательство. Позиция героя все время меняется, что психологически мотивировано желанием оттянуть минуту смерти: сначала он уговаривает Смерть не спешить (отсылка к распространенному сюжету обмана смерти путем получения отсрочки), потом патетически убеждает ее в трагической бессмысленности и бесплодности ее призвания, потом дразнит, именуя “рабыней Вечности”, но видя, что смерть поддается ухаживанию, включает патетический регистр и называет Смерть своей “последней любовью”. Эта, наиболее эмоциональная и звучащая на высоких нотах часть диалога построена на обыгровании центральной декадентской апофегмы “любовь к смерти”.⁴¹

³⁹ Имена эти отсылают к героиням “Дон Жуанов” Пушкина, А. К.Толстого, Ленау, Леси Украинки и др.

⁴⁰ Однако она латентно присутствует на протяжении всей пьесы и в разговоре с Агнессой (упоминание о бледнеющей от зависти “мраморной статуи Командора”), и в сцене знакомства со Смертью (которую герой в темноте принимает за Донну Анну) и во втором действии, когда Дон Жуан взволнованно спрашивает что с ней случилось у Лепорелло, цитатно она появляется и в финале комедии – в сцене смерти Дон Жуана.

⁴¹ Опровергая сомнения Смерти в любви к ней, Дон Жуан ‘убежденно и с пафосом’ произносит тираду с узнаваемыми идеями (“Смерть источник всякой любви. Она ро-

Со Смертью тоже происходят метаморфозы. Сняв страшную и величественную маску она на глазах перерождается в ‘увядающую’, но еще красивую женщину, которая пудрится и прихорашивается, а затем, будучи соблазненной Дон Жуаном, совсем “сходит с пьедестала”, превращаясь во втором действии в ревнивую, “ничтожную, жалкую, пошлую, мстительную и трусливую” жену. Выворачивание образа доходит до парадокса, когда выясняется, что она сама каждую минуту боится смерти.

Одним из немногих эпизодов, выдержанных в жанре традиционной ‘комедии положений’ является коллизия, связанная с Лепорелло, который во время любовной сцены Дон Жуана со Смертью подбирает оставленную ею косу и прячет сей “славный инструментик” в кованый ящик. Благодаря превращению Смерти в банальную женщину и исчезновению косы устанавливается всеобщее бессмертие. Во втором действии (через десять лет) хитроумный слуга/приятель Дон Жуана является в маске лекаря-шарлатана, и под именем доктора Лепориуса врачует сильных мира сего, поскольку они все равно не могут умереть.

Сам Дон Жуан, став супругом Смерти, тоже перерождается, вместо “севильского озорника” и блистательного соблазнителя он является опустошенным и усталым.⁴² В нем проскальзывают автобиографические черты, тоска и сожаление об ушедших годах, презрение к себе, горечь обманутых надежд. Десятилетний брак со Смертью он называет “мукой”, ибо “впереди – бесконечность”. Состарившийся герой вдруг вновь предпринимает успешную попытку обольщения той самой Агнессы из первого акта, которая теперь оказывается женой Лепорелло. Мотив соращения чужих жен и невест из многочисленных версий старой легенды отменяется: в финале второго акта Дон Жуан благородно отказывается от ночного свидания с Агнессой и оставляет ее любящему мужу –

ждает любовь, она ее питает...”), которая завершается предсказанием финала пьесы: “Какой холодный ужас объял бы мир без мысли о смерти, о последней цели”.

⁴² По указанию исследователя первым опытом представить разочарованного Дон Жуана была незаконченная пьеса Э. Ростана “Последняя ночь Дон Жуана”, опубликованная посмертно в 1921 г. (Бабанов И. Апология Дон Жуана. С. 176). Русскую поэтическую эмиграцию также привлекала тема старого, немощного Дон Жуана: она возникает в сонете “В изгнанье” пражского поэта Сергея Рафальского (1927), и у парижанина Вадима Андреева (“Седая прядь, и руки Дон Жуана...”, 1929), в стихотворной драме “Смерть Дон Жуана” В. Корвин-Пиотровского (1929), но следует заметить, что все эти произведения были написаны уже после парижской и римской постановок настоящей комедии.

другу Лепорелло. Вероятно, в данном случае Потемкин отсылает и переворачивает сюжет драмы Гумилева “Дон Жуан в Египте” (безусловно, хорошо ему известный), где Дон Жуан на глазах жениха соблазняет невесту Лепорелло.

Патетика благородного жеста снижается фарсовым приемом, на котором строится все второе действие: оно развивается параллельно на нескольких сценических площадках, так что диалог Лепорелло со Смертью, предлагающего ей нелепые способы лечения нарыва на пальце, перемежаются со страстными монологами Дон Жуана, обольщающего Агнессу: лексическая ткань совпадает настолько, что сложно подчас понять, кому и к какому сюжету относится та или иная фраза.

В последнем акте сцена всеобщего бунта, вероятно, принадлежала Полякову-Литовцеву. Она так же построена на какофонии реплик и абсурдной ситуации, но все же выдержана в жанре не литературной пародии, а политической сатиры. Причиной бунта послужило бессмертие. Люди не желают его, а думают лишь об удовлетворении повседневных мелких желаний: принц – о короне не умирающего отца, старики – успокоения в могилах, инквизиторы – былой власти над душами еретиков, гробовщики жалуются на пустоту своих гробов и т.д. В случившемся бессмертии они винят короля. Нелепость ситуации усиливается репризами Лопарелло и репликами Предводителя восстания, который выкрикивает демагогические обвинения в адрес правителей и королевского двора (“кровопийцы”, “гнездо подлого заговора”), знакомые лозунги (“Долой правительство!”, “Долой паразитов!”, “Долой узурпаторов!”, “Долой короля!”), и угрозы (“Пробил ваш последний час!”). Политические аллюзии, понятные русскому читателю, судя по критическим отзывам, не воспринимались итальянским зрителем.

В развязке комедии Дон Жуан на время обретает черты своей героической ипостаси. Он умиряет бессмысленное “беснование черни”, торжественно возвращая людям Смерть, не ради “жалких” людских вождений, “а во имя *Ее величия*, во имя попранного *величия* смерти”.⁴³ По его страстным монологам потрясенная толпа узнает своего любимца – Дон Жуана и выражает ему свое восхищение и восторг, а он возвращает ей прежнюю Смерть, “ее царственное величие, ее божественный скипетр, ее страшную мощь”. В финале соединяются оба варианта не-

⁴³ Возможно, эти признания Дон Жуана и сама ситуация пародируют бальмонтowski эпитафия к его “Дон Жуану”: “Теперь я властелин над целым миром / Над этим малым миром человека”.

соединимых Дон Жуанов:⁴⁴ это и грешник, публично приносящий покаяние, признающий, что брак со Смертью был совершен из желания “измерить” свою “безмерную силу” обольстителя, это и нераскаявшийся любовник Донны Анны, с именем которой на устах он умирает, что отсылает к пушкинскому финалу, ставшему мифом символистской вечной тоски по несбывшемуся.⁴⁵ Но и тут Потемкин оказался верен себе: упоминание имени вечной возлюбленной вызывает ревнивую реплику Смерти, резко снижающую символистский пафос: “Опять Донна Анна... Какая мука!”.

В финале мерцает и многократно меняется образ самой Смерти. После ревнивой реплики следует монолог Дон Жуана о былой любви к ней, в котором она вырисовывается в ореоле божественного величия, прекрасного вечно женственного начала, но в финале Смерть становится сердобольной любящей женой, на руках которой умирает/засыпает ее возлюбленный. Интересно, что и эта сцена не является финалом комедии. Пафос гибели героя окончательно дезавуируется возгласом Герольда с балкона: “Король умер – Да здравствует король!”, означая не только реальную смерть старого короля, но и крылатое выражение, иносказательно означающее бесконечную повторяемость “человеческой комедии”.

Таким образом, текст комедии с намеренно замедленным и расшатанным сюжетом, построенный на капризной череде минус приемов и смене масок/образов персонажей, занимает особое место в ареале постмодернистского культурного пространства, предвосхищая ‘комедию абсурда’. При этом эффект обманутого ожидания, возникающий постоянно и на разных уровнях (сюжета, интриги, образов) становится деструктивным фактором, нарушающим драматургические установки. Встает вопрос, в какой мере эта пьеса могла быть реализована на сценической площадке вообще и на подмостках Театра Независимых в частности, при указанной ориентации Брагальи на поэтику гротеска, фантазмагии и футуристического конструктивизма (контрастную смену световых эффектов, экспрессивность жеста, и т.д.). Кроме того представляется очевидным, что выбранный текст был сложен для де-

⁴⁴ Смерть без покаяния – атрибут наиболее устоявшейся и ранней версии Дон Жуана.

⁴⁵ Ср., например, финальные стихи “Шагов Командора” Блока: “Донна Анна в смертный час твой встанет, / Анна встанет в смертный час”. Сам сюжет “не встречи” можно сравнить со стихом из “Пятистопных ямбов” Гумилева: “Дон Жуан не встретил Донны Анны”.

шифровки из-за пародийных аллюзий на неизвестные итальянскому зрителю произведения русских символистов и акмеистов.⁴⁶ Трудно сказать, насколько Раиса Нальди уловила пародийный пласт (перевод не сохранился). Известно, однако, что она выбирала для переводов произведения символистского направления: возможно в переводе пьеса звучала в более серьезном ключе, чем в оригинале.

Тем не менее, спектакль вызвал интерес критики. В газетах и журналах встречались общие комплиментарные его оценки: отмечалась оригинальность выбора репертуара в Театре Независимых, отдавалась дань “неповторимым и уникальным постановкам” Брагалли,⁴⁷ а также фиксировался успех этого спектакля в целом.⁴⁸ Однако для ответа на поставленные нами вопросы более информативны разноречивые критические рецензии, где сюжет осмыслялся в различных параметрах.

Именно с пересказа сюжета, как правило, начинались рецензии. При этом он очищался от игровой многоплановости. Так театральный обозреватель газеты “Il Tevere” указывает, что в сюжете комедии воспроизведен “пик всех мировых подвигов Дон Жуана – покорение самой Смерти” и предлагает серьезную философски-символическую ее трактовку:

Идея преобразования смерти в жизнь, возможно, подсказана глубоким и таинственным чувством смерти, испытанным человеком в любви, т.е. желанием умереть в самый высший миг любви, так как каждое сильное выражение любви граничит со смертью.⁴⁹

Упоминание Донны Анны в момент смерти также однозначно трактуется как выражение мистической идеи о продолжении любви после смерти. Шутливые же и лирические сценки комедии, рецензент считал досадными недоработками, мешающими понять трагический пафос пьесы.

Еще более сурово оценил комедию драматург Коррадо д'Эррико. Опять же кратко и однозначно пересказав сюжет драмы, он обрушивается на ее текст, справедливо считая его лишенным драматургического развития. В частности, рецензент отмечал, что “из бесспорно интерес-

⁴⁶ В оправдание итальянской публики следует напомнить о провале дебюта Потемкина в качестве драматурга – о постановке в 1908 г. в кабаре “Лукоморье” фарса “Петрушка” (реж. Мейерхольд), пародийный пласт которого не был понят зрителями.

⁴⁷ La Tribuna. 13 aprile 1926.

⁴⁸ La Fiera Letteraria. 25 aprile 1926, p. 4.

⁴⁹ Vice, Al Teatro degli Indipendenti // Il Tevere. 12 aprile 1926.

ных находок и идей, на которых должна строиться пьеса, ничего не реализовано”.⁵⁰ И далее дает свою трактовку пьесы:

Имеются лишь поверхностные скупые намеки на то, что должно было представлять собой развитие театрального действия в трех актах, то есть драму человечества, лишенного смерти. Зато много времени отводится фрагментарным сценам, плохо выстроенным вокруг сюжетных эпизодов, мелким литературным философствованиям Дона Жуана [...]. Вся работа выглядит как куча набросков и эскизов.⁵¹

Не понравилось критику и “карикатурное” (по его определению) изображение Смерти, “поскольку она вовсе не похожа на Смерть: это заурядный персонаж, которого всунули в пьесу, дав ему столь громкое имя”.⁵²

Наиболее сложна для восприятия оказалась тема бунта. Ее смысл пытались истолковать по-разному: то как выступление молодого поколения против поколения стариков,⁵³ то как “бунт голодных”. Памфлетный аспект не был уловлен. Рецензент “Il popolo di Roma” вообще счел сцену лишней и мешающей драматургии финала, который он сформулировал как “жертвенную смерть усталого от десятилетней супружеской жизни со Смертью Дон Жуана”.

Написанная с настоящим мастерством, гениальная выдумка двух авторов теряет свой смысл [...] в хаосе народных манифестаций, повторах одних и тех же возгласов [...], заглушающих и мешающих реализации действия.⁵⁴

Критик газеты “L’Impero” уловил макаберность и гротескность текста, но отметил, что в последнем действии теряется символистская линия сюжета из-за постоянных трагедий персонажей и финал оказывается ослабленным и лишается пуанты.⁵⁵

Однако были критики, которые чутко уловили пародийный подтекст пьесы. Так рецензент театрального журнала “Comœdia” увидел сущность пьесы в “сценах тонкой и умной иронии” и обвинил исполнителей, не уловивших этого подтекста и не сделавших нужную акценти-

⁵⁰ D’Errico C. Le novità agli Indipendenti: “Don Giovanni sposo della Morte” di Poljakow e Potiemkine // L’Impero. 13 aprile 1926.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

⁵³ Il Tevere. 12 aprile 1926; La Tribuna. 13 aprile 1926.

⁵⁴ “Don Giovanni sposo della morte” di Poliakov e Potemkine al Teatro degli Indipendenti // Il popolo di Roma. 13 aprile 1926.

⁵⁵ L’Impero. 13 aprile 1926.

ровку, отчего вечная тема Дон Жуана потеряла живость и элемент игры.⁵⁶ Наиболее четко эта оценка прозвучала в заметке Сильвио д'Амико "Novità agli Indipendenti", который отметив, что "возвращение к вечной (старой) теме – оказалось способным вызывать живой отклик у зрителей", провел разделительную черту между привычной для итальянцев площадной буффонадой *commedia dell'arte* и рецензируемой драмой, имеющей "особое изящество и стиль".⁵⁷ Критик справедливо указал, что в постановке Брагалья эта специфика пьесы "проявилась только в самых общих чертах", но основную вину и непонимание отнес к актерскому исполнению: "Для этой драмы нужна особая деликатная, ироничная и стилизованная манера актерской игры, но ее не было... как жаль!".⁵⁸ Тем не менее большинство итальянских критиков оценило пьесу, назвав постановку великолепной и достойной страсти, которую вкладывал в свою работу 'волшебник'-хозяин Театра независимых.

Сохранившиеся в периодике отклики дают объемную и красноречивую картину постановок русских пьес в Театре Независимых. Большинство из них свидетельствует об интересных новациях режиссуры, некоторые выявляют проблемы, с которыми приходилось сталкиваться режиссеру при театрализации иностранных 'словесных' произведений, но в общем критики единодушно подчеркивали новаторскую роль Театра Независимых, ставшего не только главнейшей лабораторией творческих экспериментов и своеобразным резонатором, предоставляющим возможность высказаться различным авангардным течениям, но и уникальным художественным пространством, на котором встречались русская и итальянская культуры.

⁵⁶ *Ruberti G.*, "Don Giovanni sposo della morte" di Poliakov e Potiemkin agli Indipendenti // *Comoedia*. 20 maggio 1926, p. 39.

⁵⁷ *d'Amico S.*, *Novità agli Indipendenti* // *La Tribuna*. 13 aprile 1926. Актерская игра в этом спектакле, вероятно, была действительно неудачной, в некоторых рецензиях отмечалось даже слабое знание актерами текста (*Il Tevere*. 12 aprile 1926; *La Tribuna*. 13 aprile 1926).

⁵⁸ Там же.