
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПЕРЕВОДА

УДК: 821.131.1 + 792.09

БИБИКОВА А.М.¹ «ГОРНЫЕ ВЕЛИКАНЫ» Л. ПИРАНДЕЛЛО В РОССИИ: ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ. DOI: 10.31249/lit/2021.01.07

Аннотация. В статье освещается история создания и постановки последней неоконченной пьесы Луиджи Пиранделло «Горные великаны» (1936) в Италии. В центре исследования – сценическое воплощение и интерпретация пьесы Пиранделло на российской сцене, а именно в постановке 2014 г. «Гиганты горы» Е. Каменьковича и П. Агуреевой в московском театре «Мастерская Петра Фоменко». Сотрудники «Мастерской» подготовили свой перевод пьесы с итальянского на русский. Чтобы выявить особенности этого перевода текста и изменения, внесенные авторами при постановке пьесы Пиранделло для русскоязычного зрителя, а также чтобы понять, как постановщики преодолевают проблему отсутствующего финала, был проведен сравнительный анализ текста пьесы Пиранделло на итальянском и видеозаписи спектакля Мастерской Петра Фоменко.

Ключевые слова: драматургия; итальянская драматургия; «Горные великаны» Луиджи Пиранделло; постановка.

VIBIKOVA A.M. «The Mountain Giants» by Luigi Pirandello in Russia: translators' readings and theatrical reception.

¹ © Бибикова А.М., 2021.

Бибикова Александра Михайловна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романского языкознания филологического факультета МГУ.

Abstract. The article briefly discusses the history of the creation and staging of the last unfinished play by Luigi Pirandello «Mountain Giants» (1936) in Italy. The main focus is on staging and interpretation of Pirandello's play in Russia, namely on the E. Kamenkovich and P. Agureeva 2014 production at the Moscow Theater «Workshop of Pyotr Fomenko», for which a new translation of the play into Russian was prepared. The comparative analysis of the text of Pirandello's play in Italian and the video record of the performance at the «Peter Fomenko's Workshop» was carried out, which aim is to identify peculiarities of this Russian translation and changes made by the producers while staging the Pirandello's play for the Russian-speaking audience, as well as to understand how the directors overcome the problem of the missing ending.

Keywords: drama; Italian drama; «The mountain giants» by Luigi Pirandello; production.

Для цитирования: Бибикова А.М. «Горные великаны» Л. Пиранделло в России : переводческая интерпретация и сценическая рецепция // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 79–89. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.07

Пьеса, которой Луиджи Пиранделло посвятил последние восемь лет своей жизни – «Горные великаны», – осталась тем не менее не законченной. «Произведение сложно по нескольким причинам: от крайней многослойности смыслов, которые выражаются в аллегориях, в разнообразии затрагиваемых тем, – настолько, что кажется, будто пьеса представляет собой итог всего творчества Пиранделло, – до ее автобиографического компонента как в темах, так и в персонажах, до, наконец, сети интертекстуальных связей с другими пьесами Пиранделло», – указывает П. Паренти [5, р. 97].

За время работы над пьесой драматург завершил несколько произведений, так или иначе связанных с «Горными великанами»: среди них «Сказка о подмененном сыне» (*La favola del figlio cambiato*, 1934) [4], мелодраматическая опера в пяти актах на музыку Малипьеро. После премьеры в Риме фашистское правительство подвергло «Сказку...» цензуре.

Первый акт «Горных великанов» был напечатан в 1931 г., второй – в 1934. Третий акт был написан Луиджи Пиранделло, но не был опубликован. Последний, четвертый, дошел до нас в виде

краткого пересказа, так называемого синопсиса, благодаря сыну драматурга, Стефано Пиранделло, записавшему то, что ему надиктовал умирающий отец.

Место действия – таинственная вилла под названием Scalogna («Отчаяние»), затерянная в лесах у подножия горы. Она дает пристанище всем отверженным. В ее пространстве реализуются мечты, идеи и фантазии тех, кто туда попадает. Там живет маг Котроне и его странные друзья.

И вот на виллу приезжает театральная труппа графини Ильзе, много лет колесившая по свету, играя «Сказку о подменном сыне» – драму, созданную влюбленным в графиню поэтом, покончившим жизнь самоубийством. Представления труппы нередко не находили отклика в сердцах зрителей, и некоторые актеры покинули графиню, а те, кто остались с ней, едва сводили концы с концами. Декорации и реквизит, необходимые для спектаклей, давно были сломаны или пропали. Казалось, только на вилле они смогут сыграть и прожить свою «Сказку...», найти благодарную аудиторию. Это и предлагает им маг Котроне.

Однако несмотря на все чудеса, включая появление идеальных актеров-заместителей вместо тех, кто покинул труппу, вилла не может удержать Ильзе. Она уверена, что «Сказку...» нужно играть среди людей, пусть даже они не поймут ее. Котроне предлагает актерам отправиться к великанам, живущим в окрестных горах, и представить им пьесу на празднике по случаю бракосочетания двух великанов-монархов. При этом маг дает понять, что за пределамивиллы колдовство не работает, и актерам придется рассчитывать только на себя и поэтическую силу «Сказки...». Ильзе с оставшимися актерами отправляются к великанам. Маг все-таки представляет великанам актеров, но те, ссылаясь на усталость от предсвадебных хлопот, предлагают актерам сыграть спектакль перед челядью, сами же оставляют его без внимания. Представление не нравится грубой публике, ожидавшей чего-то смешного и низкопробного, и толпа зрителей убивает Ильзе и некоторых других актеров, раздирая их на части. Иными словами, уничтожает поэзию, высокое искусство.

Несмотря на отсутствие авторского финала, пьеса «Горные великаны» имеет сценическую историю – в первую очередь на итальянских подмостках. В Италии пьеса ставится и имеет успех

до сих пор. Классическими считаются три постановки: Джорджо Стрелера в Пикколо Театро ди Милано (1947, 1966, 1994), постановка Марио Миссиролли в Туринском театре (1979), а из последних выделяется моноспектакль Роберто Латини (театр Фортебраччо) 2018 г.

И хотя другие пьесы Пиранделло давно идут на театральной сцене в России (например, «Шесть персонажей в поисках автора», «Генрих IV», «Это так, если вам так кажется»), «Горные великаны» до недавнего времени не переводились и не ставились на русской сцене. Только в 2014 г. Мастерская Петра Фоменко выпустила спектакль «Гиганты горы», подготовив для постановки собственный перевод последней пьесы Л. Пиранделло. Режиссуру взяли на себя Евгений Каменькович, который возглавил театр после смерти Петра Фоменко, и актриса театра Полина Агуреева, игравшая в постановке роль Ильзе.

Перевод, выполненный Еленой Касаткиной (с 2007 г. сотрудницей Мастерской, до того преподававшей итальянский язык в Литинституте и в РГГУ, сотрудничавшей с журналом «Новый мир» и фестивалем нового итальянского кино NICE), был выверен итальянкой Моникой Санторо, также актрисой Мастерской. В спектакле она исполнила роль старушки Ла Сгричи, обительницы виллы.

По какой причине деятелей московского театра привлекла именно эта неоконченная пьеса итальянского автора? Е. Каменькович в одном из интервью назвал Пиранделло «мощным драматургом», одним из тех, которые «интересуют всегда...» [2]. Полина Агуреева в интервью порталу «Культура» хоть и не стала причислять Пиранделло к своим любимым драматургам, выразила интерес к теме «взаимоотношения жизни и творчества, реальности и иллюзии», отметив к тому же, что эта «символистская» пьеса «не поддается простому психологическому разбору», поскольку в ней «почти нет живых людей», и персонажи ее – «скорее знаки, символы, пазлы, необходимые для выражения идеи автора» [7].

Чтобы выявить особенности перевода текста на русский язык и изменения, внесенные при постановке пьесы для русского зрителя, а также понять, как постановщики преодолевают проблему отсутствующего финала, был проведен сравнительный анализ

текста пьесы на итальянском языке и видеозаписи спектакля Мастерской Петра Фоменко.

Выяснилось, что при воплощении пьесы на сцене русские постановщики не всегда следуют авторским ремаркам. Это относится, в частности, к описаниям места действия и облика персонажей.

Действие пьесы разворачивается на вилле Scalogna, название которой переведено как «вилла Отчаяние». Ремарка Пиранделло с описанием местности и самого строения подробно и реалистична – вплоть до описания цвета стен здания и мостика неподалеку. На сцене же зритель видит минималистические декорации, здания как такового нет вовсе. При этом такая трактовка вполне отвечает последней авторской ремарке, касающейся сценического пространства: «Tempo e luogo indeterminati: al limite fra la favola e la realtà» [3, р. 6] – «Время и место не определены: на границе между сказкой и реальностью». Вопрос о названии виллы и ее сущности поднимается в интервью Полины Агуреевой порталу «Культура», где она подчеркивает, что туда приходят люди, которые потеряли надежду, находящиеся на грани между жизнью и смертью, и именно в момент отчаяния в человеке открывается такое, о чем он сам не подозревал [7].

В московском спектакле, когда труппа Ильзе входит в здание виллы, зритель видит, что актеров практически насильно затаскивают внутрь ее странные обитатели. Входная ее дверь в спектакле представляет собой огромную круглую конструкцию, поднимающуюся вверх, при этом открывая проход, по форме напоминающий лежащий полумесяц. То есть визуально актеры труппы Ильзе, сопровождаемые обитателями виллы, входят в неземное, магическое, потустороннее пространство.

В постановке на виллу прибывают шесть персонажей, в то время как у Пиранделло их восемь: не хватает il Sacerdote (Священника) и il Lumachi (Лумаки). В итоге на сцене пересекаются шесть обитателей виллы (не считая мага Котроне, который стоит особняком) и шесть приехавших актеров. Здесь можно увидеть отсылку к пьесе Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», только в данном случае перед нами шестеро актеров в поисках зрителя.

Внешний вид обитателей виллы в постановке также отличается от описанного в ремарках Пиранделло: у «фоменок» все одежды в белое. При этом отсылки к национальной принадлежности героев в постановке стираются. На Маре нет шотландки, у Котроне – вовсе не «восточный» вид в феске и голубоватом кафтане-халате, а скорее вид эксцентричный северный, при этом болезненный (он время от времени чешет горло) и нервный. В трактовке образа Котроне снимается также присутствующая в оригинальном тексте пьесы оппозиция мусульманин – христианин:

«COTRONE: Ma io l'ho in odio, questa gente, signor Conte! Vivo qua per questo. E in prova, vedono? *mostra il fez che dall'arrivo degli ospiti tiene in mano e se lo caccia in testa* ero cristiano, **mi son fatto turco!**

LA SGRICIA Non tocchiamo, o oh! non tocchiamo la religione!

COTRONE Ma no, cara, niente da veder con **Maometto! Turco**, per il fallimento della poesia della cristianità» [3, p. 35–36].

«*Котроне*: Я ненавижу этих людей. Поэтому я живу здесь. А в доказательство – видите? – я был христианином, **меня вынудили стать язычником!**

Ла Сгрича: Не будем касаться религии! Оставим в покое религию!

Котроне: Нет-нет, это не имеет никакого отношения к **идолам**, Ла Сгрича! Я стал **язычником**, потому что вся поэзия христианства... она... обанкротилась» (пер. Е. Касаткиной).

В переводе, принятом к постановке, «turco» (турок) последовательно заменяется на «язычник», а вместо мусульманского пророка Магомета упоминаются абстрактные идолы.

Некоторая деориентализация заметна и в costume актёра Кромбо во втором акте – он одет не как восточный паша (в соответствии с ремаркой Пиранделло), а как грустный клоун Пьеро, чем подчеркивается его трагическая безответная любовь к Ильзе.

Акцент на национальной принадлежности в московской постановке сделан лишь в образе Ла Сгричи, которую играет итальянка Моника Санторо: здесь все наоборот, «итальянскость» подчеркивается, актриса даже произносит несколько реплик на итальянском (тогда как у Пиранделло ничего подобного нет). Однако указанная «компенсация» также не полная: момент, связанный с религией, убирается и здесь. Ла Сгрича ожидает прихода

Сто Первого Ангела со свитой, и в оригинальном тексте пьесы он действительно проходит за задником, у «фоменок» же Ла Стрича появляется на сцене в шляпке с прикрепленными к ней бумажными фигурами ангелов, которые расположены прямо у нее перед глазами: иными словами, чудо появления Ангела хотя и происходит, но только для нее.

Изменения в трактовке образа касаются и актера труппы по имени Батталья. В пьесе он описывается так: «*benché uomo, ha la faccia cavallina d'una vecchia zitella viziosa, tutta lezii da scimmia patita. Fa parti da uomo e da donna, in parrucca s'intende, e anche da suggeritore. Ma pur tra i segni del vizio, ha due occhi supplichevoli e miti*» [3, p. 14] – «хоть он и мужчина, у него лошадиное лицо порочной старухи, которая жеманится, как больная обезьяна. Играет и мужчин, и женщин (конечно, в парике), также исполняет обязанности суфлера. Хотя он и отмечен следами порока, глаза его добры и будто просят о милости». В спектакле «фоменок» у Батталья нет женских черт, наоборот, это плотный бородатый мужчина. Все реплики, намекающие на женственность актера, из текста, звучащего со сцены, убраны. Только в одной сцене, где актеры (Кромо, Батталья, Диаманте и Спицци) действуют, выйдя из тел во время сна, он появляется в балетной пачке и говорит о себе в женском роде, что смотрится скорее абсурдно.

Среди чудес, происходящих на вилле, следует отметить появление Магдалины, дурочки из кафе из «Сказки о подменном сыне». Она появляется в третьей картине: «*Appare sul ponte Maria Maddalena, illuminata di rosso da una lampadina che tiene in mano. È giovine, fulva di capelli, di carne dorata. Veste di rosso, alla paesana: e appare come una fiamma*» [3, p. 50] – «На мостике появляется Мария Магдалина, освещаемая красным светом фонаря, который она держит в руке. Она молода, волосы ярко-рыжие, а кожа золотистая. Одета в красное платье селянки, и ее появление подобно пламени». В постановке «фоменок» в момент появления Магдалины на сцену выходит женщина – двойник Ильзе с маской на лице. Такая трактовка переключается с замечаниями некоторых исследователей, в частности Р. Тессари: «*Giovane cenciosa e ebete sempre ingravidata che interpreta l'aspetto carnale e animalesco di una maternità reiterata e inconsapevole di contro al rifiuto di Ilse dell'amore fisico che avrebbe potuto renderla madre*» [6, p. 111–112] – «Эта мо-

лодая сумасшедшая нищенка, все время от кого-то беременная, представляет собой плотский и животный аспект материнства – для нее самой неосознаваемого; при этом она противопоставлена Ильзе, отказавшейся от физической любви – связи с поэтом – которая могла бы сделать ее матерью».

В постановке вообще акцентируется мотив противопоставления телесности / бестелесности: так, живые актеры из труппы Ильзе уподобляются куклам [1]. Причем «это наблюдается как во “внутренней” (“Сказке...”), так и в основной (“Горные великаны”) пьесах, образующих единое целое в спектакле “Гиганты горы” московского театра» [1, с. 119].

По тексту Пиранделло все чудеса виллы необъяснимы и связаны с местом, где происходят. Так раскрывается идея драматурга об относительности реальности и фантазии, между которыми нет четких границ, как между искусством и жизнью. В постановке Е. Каменьковича все чудеса, напротив, суть результаты действий Котроне или обитателей виллы – их мастерства, их искусства (иллюзий), их игры. Они отбросили собственную личность и реализовались в игре, сделавшись таким образом идеальными «медиумами». Но Графу, Ильзе и ее труппе все это кажется скорее странным и внушает страх: эти актеры не отдаются целиком своим ролям, они едва осмеливаются вступить в игру в пространстве виллы.

Главный вопрос, однако, в том, как российские режиссеры ставят ненаписанный финал пьесы. Во-первых, они в своем финале используют текст «Сказки о подменном сыне», более объемно цитируя его, чем это предполагал сам Пиранделло. После своеобразной «репетиции» – представления отрывка произведения, написанного поэтом, – Ильзе вроде бы соглашается с Котроне, что такая сказка может жить только на вилле. Но тут прибегают остальные обитатели магического места и кричат, что идут великаны. Ильзе при этих словах отходит подальше от Котроне и, влекомая к таинственным великанам, удаляется со словами: «Мне страшно, но сказка должна жить среди людей». Когда Ильзе и ее актеры окончательно покидают мага, он хватается за голову, предчувствуя катастрофу, и кричит им вслед: «Останьтесь! Мы будем репетировать!»

В интерпретации Мастерской Петра Фоменко великаны – это публика, пришедшая на спектакль. Именно в зал смотрит

Котроне, рассказывая о них Ильзе. В тексте Пиранделло у великанов, которые празднуют свадьбу, есть имена, в московской постановке имена не упоминаются вовсе: великаном может оказаться любой. Такая интерпретация подкрепляется признанием П. Агуревой в интервью: «Да, это люди, которые не берут на себя труд задаться главными вопросами в жизни. Обыватели» [7].

Текст, написанный Л. Пиранделло, на этом заканчивается. Остаются только ремарки-наброски, записанные его сыном. Но для режиссеров отсутствие финала пьесы – не только вызов, но и новые возможности. Классическим считается решение Дж. Стрелера при постановке пьесы «Горные великаны». Оба режиссера московской постановки высказываются по поводу его интерпретации финала, при этом П. Агурева отмечает, что спектакль знаменитого режиссера ей не понравился и не повлиял на нее [7], а Е. Каменькович вспоминает, что «основоположники Мастерской», будучи на гастролях в Италии, видели третью редакцию спектакля Стрелера и «запомнили его гениальный финал, который описан во всех театральных учебниках» [2]. Описывая работу над постановкой, он отмечает, что в процессе «тщательной подготовки» режиссеры «многие спектакли пересмотрели по Интернету – румынские, итальянские, а поскольку внутри пьесы “Гиганты горы” есть еще “Сказка о подмененном сыне”, которую труппа графини все время играет, мы историю постановки и этой сказки тщательно выучили» [там же]. Однако главное достижение он видит в том, что «на каком-то интуитивном уровне мы поняли, про что эта пьеса. Пиранделло ведь успел написать только три картины, начал умирать и в последнюю свою ночь продиктовал сыну синопсис финала. И все театры мира, которые за нее берутся, каждый по-своему дописывают последнее мгновение. Мы тоже долго мучились. Вначале написали целую пьесу по четвертой картине, потом поняли – какое мы имеем право выдумывать свои слова, – взяли и поставили синопсис» [2].

Однако при анализе видеозаписи спектакля выясняется, что это утверждение не вполне соответствует действительности. Реплики сильно модифицированы, видимо, для того, чтобы придать тексту, произносимому разными актерами, связность, а некоторые фрагменты синопсиса и вовсе опущены. Визуально сцена выглядит так: текст произносится обитателями виллы, стоящими лицом

к залу, которые как будто видят все происходящее с труппой Ильзе. Маг Котроне при этом стоит к публике спиной. А на заднике сцены зрителю видны тени Ильзе и актеров ее труппы, совершающих те действия, которые озвучиваются обитателями виллы.

Существенными можно назвать следующие изменения: Ильзе выступает не перед слугами великанов, как у Пиранделло, а перед самими великанами, и это они в бешенстве убивают актрису. Ее тело падает на сцену, прорывая задник, туда бегут актеры ее труппы, и остальные финальные реплики распределяются между ними. Слова о том, что в этой смерти некого винить, по тексту Пиранделло говорит Котроне, а у «фоменок» – Кромю. При этом реплики взяты не из синопсиса окончания пьесы, а из других ее частей. Иными словами, московские режиссеры производят определенную деконструкцию и рекомпозицию текста пьесы, собирая его как мозаику в свою картину финала. Спектакль заканчивается жестом и словом мага Котроне, который призывает наступление ночи.

В интервью с Е. Каменьковичем журналистка И. Корнеева подводит итог: «Если говорить коротко, то мысль в ней [в пьесе. – А. Б.] заключена следующая: спасутся только художники. (...) Но внешний сюжет “Гигантов горы” исключительно трагический: если ты отстаиваешь принципы высокого искусства, то толпой ты будешь растерзан. Людям оно не нужно, понять его в состоянии только призраки...» [2]. На что Е. Каменькович отвечает, что начинал делать спектакль именно с таким посылом, а вот Полина Агуреева присоединилась к работе «с четкой мыслью, что это надо ставить про то, что искусством надо заниматься только до полной гибели всерьез» [2]. Сама П. Агуреева в интервью «Культуре» называет «несколько ущербными» как позицию Ильзе с ее убежденностью, что искусство следует непременно нести в мир, так и позицию мага Котроне, который творит, запершись в башне из слоновой кости. Сама она предлагает искать истину где-то посередине [7].

В заключение хотелось бы отметить, что спектакль «Гиганты горы» шел в театре Мастерская Петра Фоменко три года (до 2018), но и потом, благодаря переводу, продолжил жизнь на российской сцене: в 2018 г. пьесу поставил режиссер Роман Дорофеев

в Государственном театре республики Саха, в Якутии, и его спектакль был хорошо принят критикой.

Список литературы

1. Бибикова А. Искусственные и живые актеры в пьесе Л. Пиранделло «Горные великаны» : воплощение в художественном тексте и на сцене // *Studia Litterarum*. – 2019. – Т. 4, № 3. – С. 108–123.
2. Корнеева И. Гиганты как люди // *Российская газета*. – Москва, 2014. – URL: <http://fomenko.theatre.ru/kamen/19274>
3. Пиранделло Л. Новая колония. Лазарь. Горные великаны.
Pirandello L. La nuova colonia ; Lazzaro ; I giganti della montagna. – Milano : Garzanti, 1995. – 267 p.
4. Пиранделло Л. Сказка о подменном сыне.
Pirandello L. La favola del figlio cambiato // PirandelloWeb [risorsa elettronica]. – URL: <https://www.pirandelloweb.com/il-teatro-di-pirandello/la-favola-del-figlio-cambiato/#01>
5. Паренти П. «На краю жизни» : мифы «Горных великанов» и «Сказки о подменном сыне».
Parenti P. «Agli orli della vita» : i miti dei «Giganti della montagna» e della «Favola del figlio cambiato» // «L'emozione feconda». Pirandello e la creazione artistica / a cura di Nardi F. – Roma : Nuova Cultura, 2008. – P. 97–126.
6. Тессари Р. «Сказка о подменном сыне». Мистерия естественного рождения и духовное зачатие : между гипотетической драмой и написанной «поэмой».
Tessari R. La favola del figlio cambiato. Mysteria della nascita secondo natura e del concepimento spirituale : tra dramma ipotetico e «poema» scritto // Pirandello: teatro e musica / a cura di Lauro E. – Palermo : Palumbo, 1995. – P. 101–114
7. Чужкова А. Полина Агуреева : «Встречаю роботов повсеместно» // *Культура*. – Москва, 2014. – URL: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/43659/>