

УДК 821.131.1  
ББК 83.3(4Ита)6

## ИСКУССТВЕННЫЕ И ЖИВЫЕ АКТЕРЫ В ПЬЕСЕ Л. ПИРАНДЕЛЛО «ГОРНЫЕ ВЕЛИКАНЫ»: ВОПЛОЩЕНИЕ В ХУДОЖЕ- СТВЕННОМ ТЕКСТЕ И НА СЦЕНЕ

© 2019 г. А.М. Бибикова

*Московский государственный университет имени  
М.В. Ломоносова,*

*Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 17 января 2019 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2019 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-108-123

**Аннотация:** В статье рассматривается концепция замены театрального актера на сцене автоматом, куклой, манекеном или же бесплотной субстанцией в последней неоконченной пьесе Луиджи Пиранделло «Горные великаны» (1931–1936). Взаимодействие живых актеров и «неживых» в анализируемой пьесе раскрывает идею драматурга об относительности реальности и фантазии, между которыми нет четких границ, как и между искусством и жизнью. Пиранделло привлекало противоречие между видимостью («маской») и сущностью («лицом») человека, уподобление людей марионеткам, лишенным всякой индивидуальности. В последней своей пьесе драматург обращается к куклам и материализующимся духам, создаваемым самим пространством и силой поэзии как высшего выражения искусства. Среди течений, повлиявших на видение Пиранделло искусственного тела в произведении искусства, можно назвать театр «гротесков», футуризм, интеллектуальную и символистскую драму и сицилийскую традицию марионеточного театра. В статье освещается также сценическое воплощение, которое получили куклы Луиджи Пиранделло в некоторых известных постановках пьесы «Горные великаны»: Стреллер (Милан) — 1947, 1966 и 1994 гг., Миссиरोли (Турин) — 1979 г., Каменькович и Агуреева (Москва) — 2014 г., Латини (Болонья) — 2018 г.

**Ключевые слова:** драматургия, итальянская драматургия, Горные великаны, Луиджи Пиранделло, куклы, постановка.

**Информация об авторе:** Александра Михайловна Бибикова — кандидат филологических наук, преподаватель, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.

**E-mail:** alexandra.m.b@mail.ru

**Для цитирования:** Бибикова А.М. 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.

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-108-123



## ARTIFICIAL AND LIVE ACTORS IN LUIGI PIRANDELLO'S PLAY *GIANTS OF THE MOUNTAIN*

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

© 2019. A.M. Bibikova

*Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia*

*Received: January 17, 2019*

*Date of publication: September 25, 2019*

**Abstract:** The article discusses the concept of replacing a stage actor with an automaton, a puppet, a dummy, or a bodiless substance in the last unfinished play by Luigi Pirandello, *Giants of the Mountain* (1931–1936). The interaction of human and non-human actors in the analyzed play illustrates the idea of the playwright about the relativity of life and art, the real and the fantastic that have no clear-cut boundaries between them. Pirandello was attracted by the contradiction between the appearance (“mask”) and the essence (“face”) of a person, as well as by the likening of people to puppets devoid of any individuality. In his last play, the playwright sees dolls and materializing spirits created by the space itself and the power of poetry as the highest expression of art, and he continues the already established tradition. Among the trends that influenced Pirandello’s vision of the artificial body in the work of art are the theater of the “grotesque,” futurism, intellectual and symbolist drama, and the Sicilian tradition of the puppet theater. The paper also highlights scenic interpretations of Pirandello’s puppets in the following performances of the play *Giants of the Mountain*: Strehler (Milan) 1947, 1966 and 1994, Missiroli (Turin) 1979, Kamenkovich and Agureeva (Moscow) 2014, Latini (Bologna) 2018.

**Keywords:** dramaturgy, Italian dramaturgy, *Giants of the Mountain*, Luigi Pirandello, puppets, production.

**Information about the author:** Alexandra M. Bibikova, PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, GSP-1, Leninskie Gory 1-51, 119991 Moscow, Russia.

**E-mail:** alexandra.m.b@mail.ru

**For citation:** Bibikova A.M. Artificial and Live Actors in Luigi Pirandello’s Play *Giants of the Mountain*. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 108–123. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-108-123

В начале XX в. в литературе и в мире театра — европейского в целом и итальянского в частности — тело воспринималось как механизм, который нужно разобрать и изучить, с которым можно и нужно экспериментировать. Часто это приводило к абсолютной деперсонализации человеческого образа, к намеренному отказу от реалистичности; это касается авангардистских течений искусства. На театральной сцене актер здесь часто уподобляется марионетке. Мотивы и история процесса этой «марионетизации» подробно рассмотрены Сарой Веккьети в книге «Автоматы, маски, марионетки, андройды в театре и в искусстве» (2017) на европейском материале [7]. Поэтому в данной статье предполагается лишь дополнить данное исследование и сфокусироваться на концепции замены театрального актера на сцене автоматом, куклой, манекеном или же бесплотной субстанцией.

В центре нашего анализа — последняя (неоконченная из-за смерти автора в 1936 г.) пьеса известнейшего итальянского писателя и драматурга, лауреата Нобелевской премии по литературе Луиджи Пиранделло под названием «Горные великаны». Пьеса рассказывает о таинственной вилле Отчаяние, затерянной у подножия горы. В пространстве виллы реализуются мечты, идеи и фантазии тех, кто туда попадает, и при этом она становится пристанищем для всех отверженных. На виллу, где живет маг Котроне и его странные и простосердечные друзья, приезжает театральная труппа графини Ильзе. Труппа много лет колесила по миру, играя «Сказку о подменном сыне», которую написал влюбленный в графиню поэт, покончивший жизнь самоубийством. Однако представления часто не находили отклика в сердцах зрителей. Труппа постепенно распадалась, декорации и реквизит пропадали, актеры едва сводили концы с концами. Кажется, что только на

вилле они могут сыграть и прожить теперь «Сказку...» в полной мере и найти благодарную аудиторию.

Важно заметить, что «Сказка о подменном сыне» и правда существует как драматическое произведение, написанное самим Луиджи Пиранделло в 1932 г., в процессе работы над его последней, так и не оконченной пьесой, являющейся предметом настоящего исследования [6].

В тексте Пиранделло «Горные великаны» куклы (*fantocci*) появляются в последнем, написанном им самим акте — III *momento*: «E, posati goffamente sulle sedie, molti fantocci: tre marinai, due sguadrinelle, un vecchietto in finanziaria e capelluto, un'arcigna vivandiera. Al levarsi della tela la scena apparirà rischiarata, non si sa come né donde, da una luce innaturale. I fantocci, posati sulle sedie, assumeranno in questa luce parvenze umane che faranno senso, pur scoprendosi fantocci per l'immobilità delle loro maschere» [3, с. 60–61] — «Неуклюже посаженные на стулья — множество кукол: три моряка, две шлюшки, волосатый старичок в сюртуке и хмурая маркитантка. При поднятии занавеса сцена освещается неестественным светом, исходящим неведь откуда. Куклы, посаженные на стулья, в этом свете примут человеческие очертания, и только неподвижность их масок будет говорить о том, что это куклы» (перевод здесь и далее мой. — А.Б.).

Граф и Ильзе, видя кукол, отмечают, что они как живые и будто делают вид, что не замечают их. Кажется, что они приготовлены специально для них — в каждой кукле узнается недостающий персонаж «Сказки...». Но Граф удивляется, что же они будут делать с куклами вместо актеров, ведь куклы не говорят. То есть куклы воспринимаются как объекты, а не самостоятельные, способные к действиям субъекты.

Но, когда Граф и Ильзе уходят со сцены, куклы оживают — меняют позы и начинают смеяться. Описывая их смех, Пиранделло употребляет слово «*sghignazzata*» — грубый издевательский хохот. Куклы комментируют отношения людей: «Как же они всё усложняют».

Вдруг они прекращают смеяться и принимают те позы, в которых находились изначально, потому что входит Ла Сгреча, обитательница виллы, старушка, которая считает себя мертвой и ждет прихода виденного ею когда-то Ангела. Она появляется, возвещая приход Сто Первого Ангела и призывая всех пасть на колени. На этот призыв и реагируют куклы, в то время как, согласно ремарке, задник освещается и становится прозрачным, а за

ним проходит вереница душ Чистилища и на белом коне Сто Первый Ангел. После этого куклы по очереди кидаются обратно на стулья, где сидели, и остаются до поры до времени неподвижны.

Далее на сцене появляются актеры труппы Ильзе — Кромю, Диаманте, а через некоторое время Батталья. Все они внешне изменились по сравнению с тем, как их описывает Пиранделло в изначальных ремарках, и все они испытывают странные ощущения, которые, как они устанавливают позднее, обусловлены тем, что их тела остались спать в их комнатах, в то время как сознание — в другом обличии — гуляет во сне. Первым к этой мысли приходит Кромю. И именно с ним первым во взаимодействие входят куклы: опять же комментируют, как долго люди думали, и как им, куклам, от этого было смешно, а затем предлагают Кромю вместе с ними «размять ноги», разыгрывая сцену танца в кафе из «Сказки о подменном сыне». Все вместе они начинают странный механический танец, к которому присоединяются Диаманте и Батталья, побуждаемые Кромю. Движения и кукол, и спящих людей в этом танце одинаковы: угловаты, они сгибаются настолько, насколько это позволено манекенам. То есть живые актеры уподобляются куклам. Сцена прерывается появлением актера Спицци, который хочет повеситься. Но и он тоже спит, так что вешается он только во сне. На этот акт самоубийства куклы снова реагируют хохотом — и замирают в прежних позах на стульях. Вся эта сцена представляет собой некую генеральную репетицию «Сказки о подменном сыне», где недостающие персонажи появляются из небытия.

Куклы не взаимодействуют с людьми, которые находятся в сознании, но высмеивают их. Они откликаются на импульсы полусумасшедших (например, старушки Ла Сгричи), входят во взаимодействие с живыми людьми, если те способны выйти за грань привычного, например, признать, что они вышли из собственного тела во сне. При этом не очень понятно, откуда же появились куклы. Их приготовил маг Котроне? Но когда? Это выясняется чуть позже.

Когда на сцене вновь оказываются главные действующие лица — Ильзе, граф и маг Котроне, последний уговаривает актеров остаться на вилле и играть сказку там: «*Leggendola, mi son sentito rapire. È fatta proprio per vivere qua, Contessa, in mezzo a noi che crediamo alla realtà dei fantasmi più che a quella dei corpi*» [3, с. 79] — «Читая ее, я почувствовал, как она меня заты-

гивает. Она создана как раз, чтобы жить здесь, Графиня, среди нас, ведь мы верим в реальность призраков больше, чем в реальность тел».

Далее выясняется, что Котроне не готовил специально кукол для спектакля, но по мере того, как он читал «Сказку...», они сами собой материализовались в пространстве виллы: «Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. Il vostro ufficio» [3, с. 81] — «Вот, например, эти куклы. Если дух персонажей, которых они представляют, воплотится в них, Вы увидите, как эти куклы задвигаются и заговорят. И настоящим чудом будет не представление, поверьте, а фантазия поэта, благодаря которой эти персонажи родились, такие живые, что Вы можете увидеть их, даже если их нет в телесном воплощении. Переводить их в искусственную (фиктивную) реальность на сцене — это то, что повсеместно делается в театрах. Это ваше ремесло».

Тут Котроне задевает одного из актеров, Спицци: «Вы ставите кукол наравне с актерами». — «Не наравне, а выше», — отвечает Котроне. И их появление, и то, что они двигаются и говорят, повинуюсь фантазии автора, Котроне предлагает считать чудом, в которое нужно верить, уподобляясь детям:

SPIZZI Ah, lei ci mette allora a paro di quei suoi fantocci là?

COTRONE Non a paro no, mi perdoni; un po' più sotto,  
amico mio.

SPIZZI Anche più sotto?

COTRONE Se nei fantocci s'incorpora lo spirito del personaggio, scusi,  
tanto da farli muovere e parlare...

SPIZZI Sarei curioso di veder questo miracolo!

COTRONE Ah, lei sarebbe «curioso»? Ma sa, non si vedono per «curiosità»  
questi miracoli. Bisogna crederci, amico mio, come ci credono i bambini [3, с. 81].

Спицци: Ах, так нас вы ставите наравне с этими куклами?

Котроне: Не наравне, простите меня; немного ниже, мой друг.

Спицци: Даже ниже?

Котроне: Но если в куклах воплощается дух персонажа, простите, до такой степени, что заставляет их двигаться и говорить...

Спицци: Мне было бы любопытно посмотреть на это чудо!

Котроне: Ах, «любопытно»? Знаете, такие чудеса не смотрят из «любопытства». Нужно верить в них, друг мой, как верят дети.

Спицци говорит, что хотел бы видеть это чудо, и в итоге Котроне призывает Ильзе начать играть свою роль, произнося слова Матери. И в нужный момент рядом с актрисой оказываются две живые фигуры, необходимые в этом моменте «Сказки...», — женщины из селения. Здесь уже речь не идет о куклах, судя по ремаркам Пиранделло, а именно о живых женщинах, в совершенстве исполняющих уготованные им роли. Куклы из неживых объектов сначала превращаются в самостоятельные действующие лица, а затем и в идеальных актеров для воплощения замысла драматурга.

Однако все чудесавиллы, в том числе появление недостающих персонажей в исполнении идеальных актеров, пусть не реальных, не может заставить Ильзе остаться. Она уверена, что должна играть «Сказку...» среди людей, что в итоге и приводит ее к трагической смерти. Комментируя гибель Ильзе на сцене от рук зрителей, Котроне сравнивает актеров труппы с куклами: «Cotrone: "Non è, non è che la Poesia sia stata rifiutata; ma solo questo: che i poveri servi fanatici della vita, in cui oggi lo spirito non parla, ma potrà pur sempre parlare un giorno, hanno innocentemente rotto, come fantocci ribelli, i servi fanatici dell'Arte, che non sanno parlare agli uomini perché si sono esclusi dalla vita, ma non tanto poi da appagarsi soltanto dei propri sogni, anzi pretendendo di imporli a chi ha altro da fare, che credere in essi"» [3, с. 100] — «Нет, не поэзия была отринута! Не в этом дело: дело в том, что бедные фанатичные служители жизни, в которых сейчас дух не говорит — но однажды, однако, может быть, заговорит — невинно сломали, как восставших кукол, фанатичных служителей Искусства, которые не умели больше говорить с людьми, ведь они исключили себя из жизни, но при этом они не удовлетворились только собственными снами, более того, они пытаются навязать свои сны тем, у кого другие заботы, и заставить поверить в них».

Всё это заставляет нас вспомнить об основном мотиве творчества Луиджи Пиранделло, о его философии, о трактовке автором проблемы «ис-

куство/жизнь», «видимость/реальность». Взаимодействие живых актеров и «неживых» в анализируемой пьесе раскрывает как раз идею драматурга об относительности реальности и фантазии, между которыми нет четких границ, как и между искусством и жизнью.

Мнение Котроне в его полемичном диалоге со Спицци насчет способностей актеров перекликается с позицией самого Пиранделло, который еще в своем эссе 1908 г. "Illustratori, autori e traduttori" («Иллюстраторы, писатели и переводчики») [4] говорил о театре как деградации написанного произведения. И около десяти лет спустя Пиранделло повторил эту идею в статье, опубликованной в газете «Мессаджеро»: «L'opera letteraria è il dramma e la commedia concepita e scritta dal poeta: quella che si vedrà in teatro non è e non potrà essere altro che una traduzione scenica. Tanti attori e tante traduzioni, più o meno fedeli, più o meno felici; ma, come ogni traduzione, sempre e per forza inferiori all'originale» [5] — «Литературное произведение — это драма или комедия, задуманная и написанная поэтом. То, что потом зритель увидит на сцене, есть не что иное, как сценический перевод, и ничем иным это быть не может. Сколько актеров — столько и переводов: более или менее верных, более или менее удачных; но — как и любой перевод — он всегда будет ниже оригинала».

Личный опыт Пиранделло как одновременно драматурга, режиссера и директора труппы в театре Дель Арте, его взаимодействие с талантливейшими актерами того времени не удовлетворило писателя в его желании точно воплотить задуманных персонажей в реальности, в жизни на театральных подмостках.

В последней пьесе драматург обращается к куклам и материализующимся духам, создаваемым самим пространством и силой поэзии как высшего выражения искусства, таким образом продолжая некую уже сложившуюся традицию. В литературе европейского модернизма (авангарда в частности) вообще кукла, неживое тело, монумент, манекен, призрак, видение, просто звук — частые персонажи, можно сказать, топосы — и в символизме, и в экспрессионизме, и в сюрреализме. Известно, что на Пиранделло оказало влияние творчество группы писателей, создавших театр «гротесков»: так, в пьесах Луиджи Кьярелли (пьеса-гротеск «Маска и лицо», 1916) и Россо ди Сан Секондо («Марионетки, сколько страсти!», 1918) Пиранделло привлекла, как упоминает в своей статье И.П. Володина, проблема



противоречия между видимостью («маской») и сущностью («лицом») человека, а также и уподобление людей марионеткам, лишенным всякой индивидуальности [1]. Нельзя также отрицать влияние на Пиранделло идей итальянских футуристов, воспевавших еще в 1910–1920-е гг. появление машин, неестественного света и газов не только на производстве, в жизни, но и в театре, в виде замены «устаревшим» живым актерам [2]. Еще в 1909 г. в пьесе «Электрические куклы» Филиппо Томмазо Маринетти, показанной в Париже, героями являются фантастические роботы (в Италии пьеса шла под названием «Сердце красавицы склонно к измене»). Второй акт этой пьесы Маринетти превратил позднее (1914) в самостоятельную пьесу, названную им «Электричество»). В пьесе Паоло Буцци «Футуристический приз» премию (аэроплан) получал человек, готовый стать механическим человеком-киборгом. А в манифесте 1915 г. «Футуристическая сценография» Энрико Прампolini писал, что люди-актеры — «инфантильные куклы» — перестанут существовать и их заменят цветные газовые сущности. В своей театральной реформе Пиранделло опирался и на опыт создателей европейской интеллектуальной драмы (Г. Ибсена, А. Стриндберга, М. Метерлинка, Г. Гауптмана, Б. Шоу). А с другой стороны, не будем забывать о сицилийских корнях Пиранделло: ведь на Сицилии издревле существует традиция марионеточного театра — *pupi siciliani*. Возвращение драматурга к корням, к родной земле, к Сицилии запечатлелось в еще одном мотиве, который стал частью замысла автора незаконченной пьесы и о котором будет сказано чуть позже.

Таким образом, можно сделать вывод, что в последней пьесе Пиранделло куклы, материализующиеся по волшебству в пространстве виллы, ставятся выше живых актеров из плоти и крови, а далее трансформируются в бесплотные идеальные сущности, идеальных интерпретаторов художественного произведения, наиболее точно реализующих замысел драматурга. «В контексте творчества Пиранделло “Торные великаны” завершают тему “Шести персонажей в поисках автора”, но теперь эта тема раскрыта иначе: “чудо искусства” — это не сам спектакль, а фантазия, которая его создает. Однако это “чудо” — живую поэзию — нельзя соединить с реальной действительностью» [1, с. 573]. Преодолеть противоречие искусства и жизни Пиранделло намеревался, по свидетельству его сына Стефано, с помощью появления на сцене могучего масличного дерева, «которое должно

было воплотить важную для писателя мысль о вечности прекрасного, высшим выражением которого является искусство, и самой жизни» [1, с. 573]. Это масличное дерево, типичное для Сицилии, должно было появиться, по идее Пиранделло, по центру сцены, на него должен был крепиться занавес для последнего представления труппы Ильзе.

Представляется важным рассмотреть, каким же образом режиссеры решают в постановке на сцене эту сложную задачу, предложенную фантазией Пиранделло: противопоставление живых актеров и марионеток; актеры, которые уподобляются марионеткам; материализующиеся из ничего идеальные «живые» персонажи пьесы.



[Горные великаны] Джорджо Стреллер и марионетки. Театр Пикколо. Милан. 1994 г.

[Giants of the Mountain] Giorgio Strehler and the puppets. Teatro Piccolo. Milan. 1994

В ставшей классической постановке Джорджо Стреллера в миланском театре Пикколо (варианты 1947, 1966 и 1994 гг.) куклы похожи на схематически абстрактные образы художников-футуристов. Но внутри этих кукол — живые актеры, которые движут ими.

В постановке Марио Миссироли 1979 г. в Туринском театре появляются гигантские куклы-марионетки.

Интересна интерпретация 2014 г. российских режиссеров театра «Мастерская Петра Фоменко» (Москва) — Евгения Каменьковича и Полины Агуреевой. В спектакле под названием «Гиганты горы» мотив телесности-нетелесности-искусственности тела акцентируется и развивается, воплощаясь на сцене. Так, оказавшись среди кукол, Ильзе отмечает: «Это



[Горные великаны] Сцена с марионетками. Туринский театр. 1979 г.  
[Giants of the Mountain] Scene with the puppets. Teatro Stabile. Turin. 1979

же чудо, что трогая себя, мы еще чувствуем собственное тело». При ближайшем рассмотрении оказывается, что куклы-марионетки состоят практически только из костюма, под которым нет тела как такового, а их маски-лица повторяют лица актеров, занятых в постановке. При этом люди-актеры — Кроммо, Батталья, Диаманте — уподобляются марионеткам за счет схожих масок.

В спектакле «фоменок» также интересна материализация телесного образа подмененного Младенца, который упоминается в «Сказке...»:

La madre: Ditelo voi che lo sapete: com'era? com'era?

L'Una: Ah, bello! bello! Biondo come l'oro.

L'altra: Come un Gesù bambino, di cera.

L'Una: Ecco, sì, proprio il Bambinello Gesù, che si vede la notte di Natale, sopra l'altare, dormire nel cestello di seta celeste, con la manina sotto la guancia [6].

Мать: Скажите, ведь вы знаете: каким он был? Каким?

Первая женщина: Ах, красивым, красивым! С волосами цвета золота!

Вторая женщина: Как младенец Иисус из воска.

Первая женщина: Да, совсем как Младенчик Иисус, который появляется в рождественскую ночь над алтарем, спит в корзинке из голубого шелка, подложив ручки под щеку.

Тело Прекрасного Младенца составляется из плоских элементов — картинка в итоге напоминает Младенца Иисуса, о котором говорится в тексте пьесы, а при переворачивании же эти элементы воспроизводят темное и деформированное тело Уродливого Младенца, который также описывается в «Сказке...»:

L'Una: Ah! brutto! brutto!  
L'altra: E tutto nero!  
L'Una: Povera creatura!  
Come un sole, quello,  
bello in carne, tutto vivo;  
e questo invece  
patito patito,  
un capino straziato  
d'uccellino malato,  
che faceva ribrezzo  
a vedere e a toccare» [6].

Первая женщина: Ах, урод! Урод!  
Вторая женщина: Весь черный!  
Первая женщина: Бедное создание!  
Тот — как солнце,  
Красивый, живой;  
А этот же —  
Совсем жалкий,  
Ощипанный птенец  
Больной птички,  
Так что отвратительно было  
Смотреть на него и трогать его.

Акцентирование мотива тела и бестелесности наблюдается как и во «внутренней» («Сказке...»), так и в основной («Горные великаны») пьесах, создающих единое целое в спектакле «Гиганты горы» московского театра.



[Гиганты горы] Сцена с марионетками. Мастерская Петра Фоменко. Москва. 2014 г.

[Giants of the Mountain]. Scene with the puppets. Pyotr Fomenko's Workshop. Moscow. 2014



[Гиганты горы] Сцена матери и женщин. Мастерская Петра Фоменко. Москва. 2014 г.

[Giants of the Mountain]. Scene with the Mother and the Women. Pyotr Fomenko's Workshop. Moscow. 2014

Панораму сценических воплощений искусственного тела в постановках пьесы «Горные великаны» завершает интерпретация Роберто Латини итальянского театра «Фортебраччо» (Болонья) 2018 г.: это спектакль одного актера во взаимодействии со светом, звуками, сценическими спецэффектами и видеопроекциями, который заставляет вспомнить мечты футуристов о синтетическом театре.



[Гиганты горы] Сцена с Младенцем. Мастерская Петра Фоменко. Москва. 2014 г.  
[Giants of the Mountain]. Scene with the Child. Pyotr Fomenko's Workshop. Moscow.  
2014



[Горные великаны] Театр Фортебраччо. Болонья. 2018 г.  
[Giants of the Mountain] Teatro Fortebraccio. Bologna. 2018

Как можно увидеть, ни один из упомянутых выше постановщиков не воплощает на сцене образ масличного дерева, о котором говорит Стефано Пиранделло. Тем не менее, режиссеры в каждой постановке предлагают свою интерпретацию текста Луиджи Пиранделло и трактовку образа и роли кукол в ней, свой перевод. Можно ли согласиться с Пиранделло, что перевод всегда ниже оригинала, задумки автора? Или все же сценическая версия может обогатить литературное произведение? Эти вопросы уже долгое время заставляют дискутировать как любителей литературы, так и театралов, как деятелей искусства, так и ученых.

**Список литературы**

- 1 Володина И.П. Послесловие. «Маски» и «лица» персонажей Пиранделло // *Пиранделло Л. Избранные произведения*. М.: Панорама, 1994. С. 555–573.
- 2 *Berghaus G. Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford: Clarendon Press, 1998. 616 p.
- 3 *Pirandello L. La nuova colonia; Lazzaro; I giganti della montagna*. Milano: Garzanti. 1995. 267 p.
- 4 *Pirandello L. Illustratori, autori e traduttori, in Arte e scienza / a cura di Macchia G. // Opere. Saggi e interventi*. Milano: Mondadori. 2006. pp. CLVIII – 1650.
- 5 *Pirandello L. Teatro e letteratura // Il Messaggero della Domenica*. 30 luglio 1918 URL: <https://www.pirandelloweb.com/saggi-e-discorsi/teatro-e-letteratura/> (дата обращения: 30 апреля 2019)
- 6 *Pirandello L. La favola del figlio cambiato // Quando si è qualcuno; La favola del figlio cambiato; I giganti della montagna*. Milano: Mondadori. 1993. 274 p. URL: <https://www.pirandelloweb.com/il-teatro-di-pirandello/la-favola-del-figlio-cambiato/#01> (дата обращения: 30 апреля 2019)
- 7 *Vecchietti S. Automi, maschere Marionette, androidi nel teatro e nell'arte*. Publisher: Lulu.com. 2017. 360 p.

## References

- 1 Volodina I.P. Posleslovie. “Maski” i “litsa” personazhei Pirandello. [Afterword. “Masks” and “faces” of Pirandello’s characters]. Pirandello L. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected works]. Moscow, Panorama Publ., 1994, pp. 555–573. (In Russ.)
- 2 Berghaus G. *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford, Clarendon Press, 1998. 616 p. (In English)
- 3 Pirandello L. *La nuova colonia; Lazzaro; I giganti della montagna*. Milano, Garzanti. 1995. 267 p. (In Italian)
- 4 Pirandello L. *Illustratori, autori e traduttori*, in *Arte e scienza*, a cura di Macchia G. *Opere. Saggi e interventi*. Milano, Mondadori. 2006, pp. CLVIII–1650. (In Italian)
- 5 Pirandello L. *Teatro e letteratura*. Il Messaggero della Domenica. 30 luglio 1918. Available at: <https://www.pirandelloweb.com/saggi-e-discorsi/teatro-e-letteratura/> (Accessed 30 April 2019) (In Italian)
- 6 Pirandello L. *La favola del figlio cambiato. Quando si è qualcuno; La favola del figlio cambiato; I giganti della montagna*. Milano, Mondadori. 1993. 274 p. Available at: <https://www.pirandelloweb.com/il-teatro-di-pirandello/la-favola-del-figlio-cambiato/#01> (Accessed 30 April 2019) (In Italian)
- 7 Vecchiotti S. *Automi, maschere Marionette, androidi nel teatro e nell’arte*. Publisher: Lulu.com. 2017. 360 p. (In Italian)