

Ксения Дергунова, Василиса Попова

Техническое как посредник и соучастник в создании театральной иллюзии:

МЕДИАЛЬНОСТЬ В ТЕАТРАХ ТОЛСТОГО,
ПИРАНДЕЛЛО И «БИ-БИ-СИ 1»¹

Ksenia Dergunova, Vasilisa Popova

Technology as Mediator and Partner in the Creation of Theatrical Illusions:
Mediality in the Theaters of Tolstoy, Pirandello, and BBC One

Ксения Дергунова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), магистрантка образовательной программы «Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах»; бакалавр филологии) kndergunova@edu.hse.ru.

Василиса Попова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), магистрантка образовательной программы «Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах»; бакалавр филологии) vapopova_5@edu.hse.ru.

Ключевые слова: медиальность, театр, театральная машинерия, телесериал, Луиджи Пиранделло

УДК: 792.01+82.091

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_175

В статье прослеживается, как технические составляющие театрального представления из медиального «посредника» становятся медиальным «соучастником», создавая принципиально иной тип иллюзии, перераспределяющий и «запутывающий» референциальные отношения между объектами, средствами и субъектами изображения. Возникновение, снятие и вторичное утверждение театральной иллюзии рассматриваются на материале некоторых положений руссоистской эстетики Л.Н. Толстого, игрового эксперимента с реальностью в пьесе Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», а также новейших подходов к созданию нарративов популярной культуры, примененных в телевизионном арт-сериале производства компании «Би-би-си 1» «Постановка».

Ksenia Dergunova (Bachelor's degree in Philology; Master's degree candidate, Program in Russian Literature in Cross-Cultural and Intermedial Perspectives, HSE University, Saint Petersburg) kndergunova@edu.hse.ru.

Vasilisa Popova (Bachelor's degree in Philology; Master's degree candidate, Program in Russian Literature in Cross-Cultural and Intermedial Perspectives, HSE University, Saint Petersburg) vapopova_5@edu.hse.ru.

Key words: mediality, theater, theatrical rigging system, TV series, Luigi Pirandello

UDC: 792.01+82.091

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_175

This article traces how the technical components of a theatrical performance goes from a medial "intermediary" to a medial "partner," creating a fundamentally different type of illusion, redistributing and "confusing" the referential relationship between objects, tools, and subjects. The emergence, removal, and re-assertion of theatrical illusions are examined in various aspects of Leo Tolstoy's Rousseauist aesthetics and the playful experimentation with reality in Luigi Pirandello's *Six Characters in Search of an Author*, as well as the latest approaches to the creation of narratives in popular culture used in the BBC One television series *Staged*.

1 Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (№ 22-00-023) в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2022 г.

Премьера пьесы Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» состоялась в Риме 10 мая 1921 года. Войдя в зал, зрители насторожились: занавес был поднят, но на сцене отсутствовали какие-либо декорации — театр казался голым. Последовавшее оказалось столь же неожиданным: одетые в повседневную одежду актеры, режиссер и машинист расхаживали по залу, обсуждая детали будущего представления... Вскоре большинство недовольных зрителей сошлось на том, что режиссер, по удачному определению Гаспаре Джудиче, занимается «немотивированным эксгибиционизмом» [Giudice 1975: 116]. К середине спектакля разъяренная публика хором скандировала: «Сумасшедший дом!» и «Шут!», — обращаясь к не явленному по ходу представления и до конца так и не установленному лицу — «автору». Вид «обнаженной» сцены, семиотически не отделенной, как положено, от пространства зрительного зала (ср.: [Лотман 1998]), и дальнейшее появление мнимых работников театра скорее напоминали открытые часы с работающими шестеренками, нежели место, где рождается иллюзия. Например, машинист, коему по всем существующим канонам надлежало прятаться в закулисы, у Пиранделло выходил на сцену и «ошибался», невпопад опуская занавес [Пиранделло 1994: 475].

Такой подход к театральной постановке представляется практической реализацией иронии, часто преследующей «искусственность» театра в критических отзывах руссоистского толка. В настоящем исследовании прослеживается, как открытая демонстрация механизмов театральной иллюзии структурно соответствует вербально выраженной иронии в литературе.

Между тем театр, как и любой другой медиум, традиционно стремился скрыть свое посредничество в передаче информации и, конкретнее, в достижении своей основной цели — создании иллюзии: «...очень типично, что “содержание” всякого средства коммуникации скрывает от наших глаз характер этого средства» [Маклюэн 2003: 11]. Механизмы были надежно скрыты от глаз зрителей, а будучи замеченными, воспринимались как допустимая, сама собой разумеющаяся условность, которую не стоит замечать. В пьесе Пиранделло все секреты театрального мира, начиная с внешнего вида сцены и заканчивая театральной группой, были выставлены напоказ, как в анатомическом театре, когда человек видит собственную ампутированную конечность [Там же: 54]. Шок, вызванный подобной «самоампутацией», перечеркивает возможность узнавания, что в театре обычно выражается в приятной зачарованности иллюзией, а не ужасе ее разоблачения. Однако первые зрители Пиранделло пережили обратное: технологии в лице машиниста продемонстрировали свое могущество, скрытое в других спектаклях. Сладкое оцепенение сменилось разочарованием от обмана.

На протяжении веков механизмы являлись частью театрального представления. С античных времен человечеству известны машины, использовавшиеся для перемещения актеров на сцене: софокловская Медея воспаряла в воздухе с помощью «журавля» (крана), а дворцовые интерьеры выступали на передний план с помощью эскилемы, открывавшей заднюю часть сцены. В XVII веке театральные механизмы могли включать в себя машины для имитации грома, сценические люки, подвижные кулисы, а также механизмы, чей функционал описывается современным термином «спецэффекты». В барочных оперных представлениях «ни одна постановка, если в ней действовали аллегорические или мифологические персонажи, не обходилась без полетов»

[Луцкер, Сусидко 1998: 34]. С XVIII века формируется особая гносеологическая парадигма, в рамках которой механизм становился не просто объектом увеселения балаганной публики, но и моделью познания. Для XVIII столетия механизм становится своеобразным макетом, иллюстрирующим работу самых разнообразных явлений и систем: природы и общества, человека и животного, разума и чувства.

Театральная машинерия, ставшая неотъемлемой частью представления, есть особый вид медиа. В расхожем определении Маклюэна медиа представляют собой продолжение человеческого тела [Маклюэн 2003: 5]. Медиа мыслятся как средство, расширяющее сенсорное восприятие человека, подобно протезу, способному восполнить и даже значительно усовершенствовать его физические способности. Однако технология, о которой пишет Маклюэн, охватывает собой различные средства медиации и не обязательно включает в себя непосредственно технику. С одной стороны, техническое является общим понятием, обозначающим любое средство медиации. Идея посредничества, заложенная в значении понятия «медиа», указывает на важную роль связующего элемента, соединяющего разные области информационного взаимодействия. Театр как медиум образует канал связи между зрителями и изображаемой историей с помощью различных технологий, включающих в себя работающее актерское тело, осветительную и музыкальную аппаратуру и с разных сторон окружающие сцену невидимые механизмы. В этом случае техническое представляется любым материальным средством передачи информации, и уместнее всего назвать этот вид технического «технологией» в широком смысле, как совокупность приемов создания чего-либо. По выражению Маклюэна, содержание любого медиума является другой медиум [Там же: 10]. Это значит, что, следуя более узкому определению, техническое, представленное в театре в виде сопроводительной машинерии, само представляет собой полноценное медиа, непосредственно воздействующее на органы чувств [Kreuzer 2018: 18]. Такой вид технического обозначим как «техника». В настоящей статье речь пойдет как о технике в смысле театральной машинерии и других механизмов, так и о некоторых технологиях, роль которых метафорически связывается с техникой. В этом случае механичность как свойство техники является «целью» в рамках «метафорического переноса» на «источник», технологию в широком понимании [Лакофф, Джонсон 2004: 9].

Медиация, то есть процесс, посредством которого материальные медиа реализуют некоторое содержание, становится особенно важным понятием для нашего исследования. Принцип театральной иллюзии заключается в сокрытии процесса медиации, то есть маскировке посредничества как такового. Осветительные механизмы, создающие эффект солнечного света, и машины, имитирующие гром, «притворяются» своим содержанием, маскируя технологичность трансляции. То же самое происходит с актером, который в процессе имитации скрывает игровую сущность своих действий.

Если Лабрюйер в «Характерах» жалуется на постепенный отказ оперы от машин [Лабрюйер 1964: 38], то Жану-Жаку Руссо, отправляющему своего героя в Парижскую оперу, театральная машинерия кажется дурным вкусом. Сен-Пре так описывает устройство театральной сцены:

Стоит задеть за кулисы, пробираясь позади, — и они начинают презабавно ходить ходуном, словно во время землетрясения. Голубоватое тряпье, свисающее с балок

или веревок, как белье, вывешенное для просушки, изображает небо. Солнце, поскольку его иногда видно, — просто зажженный фонарь [Руссо 1961а: 234]².

Руссоистская традиция ассоциирует любую медиацию с притворством. Сам Руссо негативно относился к комедии и смеху, спровоцированному со сцены. Опасаясь эффекта сильных страстей, которые испытывают зрители в театре, Руссо считал, что подобное увеселение пагубно для зрителя [Руссо 1961б: 76]. Культура мыслится им как никуда не годный протез, иллюзорное восполнение целостности, которую следует искать в другом месте. Тогда природа, изображенная на оперной сцене, — нелепая декорация.

Ирония становится особым языком критики искусства, основанного на опосредовании природного. Образ техники как материальной формы медиации метафорически фигурирует в критике любой технологии: механическим для Руссо оказывается не только театр, но и люди в процессе светской беседы или игры в карты. С помощью иронии Руссо обличает театральное, «притворяющееся» реальным, и техническое, рукотворное, стремящееся казаться естественным. При этом ирония сама оказывается опосредующей инстанцией, приемом, структурно соответствующим своему же объекту приложения: в ней тоже содержится и притворство, и искренность. Техническое, чья миметическая, подражательная сущность стремится заполнить пробелы в пространстве реального, достроить театральную сцену до высшей степени правдоподобия, разоблачается вторым, ироническим притворством, обнаруживающим двойственную природу первичной маскировки. Ирония сопротивляется медиальному обману, обнажая технические аспекты создания иллюзии.

Технология актерской игры также критикуется с использованием технических метафор. Лев Толстой так описывает балет:

И если бы это (движения балерин. — *К.Д., В.Л.*) делалось просто, естественно, а то не то, что естественно, всякий жест, всякий звук, все это механически выработано и делается по приказу распорядителя, по 20 раз заставляющего повторять, пока не сделают, как он хочет, и потому все это мертво [Толстой 1951: 326].

Технология и техника разделяют единый общий признак механичности. Механическое, таким образом, пронизывает театр, согласуясь с его главным принципом — подражанием. Именно такой декоративный, поверхностный театр Толстой называет антихудожественным.

В сочинении «О Шекспире и драме» (1906) Толстой прибегает к тому же действенному методу борьбы с драмой, каким пользовался Руссо. Целая глава его эссе посвящена содержанию «Короля Лира». Иронический пересказ шекспировских драм как бы удваивает образы оригинального творения, тем самым разоблачая неестественность, которую Толстой видит в текстах Шекспира. Иллюзия, пишет он, разрушается единообразной манерой речи персонажей, каждый из которых, лишенный собственного голоса, шутит, декламирует и рыдает голосом самого Шекспира [Толстой 1983: 281]. Правда, по мнению Толстого, отсутствие уникальной речи иногда компенсируется миметическими актами, такими как жестикуляция, плач или повторение одних и тех же фраз

2 Это описание под стать рассказу Л. Толстого о посещении репетиции «одной из самых обыкновенных новейших опер, которые ставятся на всех театрах Европы и Америки» [Толстой 1951: 28].

[Там же: 291—292], однако для правды этого мало. Иначе говоря, один мимесис в качестве имитации без семиозиса, то есть без содержательной оригинальности голоса каждого персонажа, достигает лишь эффекта поверхностного «заражения» реципиента.

Устройство драмы должно способствовать мимесису, иначе эффект от представления будет направлен лишь на развлечение публики, подобно тому как Татьяна из «Плодов просвещения» (1890) имитирует поведение духа на спиритическом сеансе, незаметно дергая колокольчик и стуча по стене [Толстой 1982: 176]. Пытаясь помочь крестьянам, желающим выкупить земли у несговорчивого барина, Татьяна организует представление внутри пьесы Толстого, в ходе которого обманом заставляет помещика подписать документ о передаче собственности. Однако даже после раскрытия обмана многие свидетели чудес «медиумизма» не отказываются от иллюзии, а еще крепче утверждают в убеждении о существовании благонамеренного духа. Иллюзия, таким образом, оказывается разоблаченной лишь для зрителей и некоторых персонажей пьесы, для других же, менее догадливых действующих лиц обман оказывается действенным: «Вы говорите, Анна Павловна, что эта девушка, может быть, и эта милая барышня что-то делали; но свет, который мы все видели, а в первом случае понижение, а во втором — повышение температуры, а волнение и вибрирование Гросмана, — что же, это тоже делала эта девушка? А это факты, факты, Анна Павловна!» [Там же: 192].

Сам Толстой сравнивает эффект от оперных представлений Вагнера с воздействием на зрителей спиритического сеанса, в котором медиум способен за гипнотизировать присутствующих [Толстой 1951: 139]. Завороженность перед чудесами медиума, на сей раз художественного, обманом создающего иллюзию присутствия духа, и очарованность театральной машинерией имеют общую природу:

При этом все подражательно: подражательны и декорации, и костюмы. Все это сделано так, как по всем данным археологии это должно было быть в древности, — подражательны и самые звуки. Вагнер, не лишенный музыкального таланта, придумал именно такие звуки, которые подражают ударам молота, шипению раскаленного железа, пению птиц и т.п. [Там же: 138].

Простая имитация не способна воссоздать жизнь на сцене, но потенциал театра как медиа не исчерпывается созданием иллюзии. Руссо и Толстой, два ненавистника театра, иронизируя, в сущности, не разрушают принцип театральной иллюзии, но применяют метод, который в очередной раз легитимизирует медиальность, несколько ограничивая ее. Ирония, используемая критиками театральной иллюзии как сатирический прием, направленный на разоблачение «обмана» путем раздвоения оригинала и копии, из литературы мигрирует в театр и перенаправляется на роль технологии в искусстве постановки.

Подобно Толстому, К.С. Станиславский постоянно обращается к образу механической, техничной актерской игры, которая проистекает из ряда повторений одного и того же действия или заученной фразы. По своей сути театральная реформа Станиславского была нацелена на максимальное сокращение дистанции между изображаемым и изображающим, на деавтоматизацию актерского аппарата. Осмысление собственного актерского опыта, к которому Станиславский часто прибегает в своих текстах, не лишено дуализма: тело, проявляющее себя через зазубренные слова или неаккуратную походку, про-

тивнопоставляется душевным переживаниям, искренним и естественным по своей сути. Впрочем, такое восприятие телесной привычки характерно для рубежа столетий: история понятия «автоматизм» тесно связана с развитием психологических наук, начиная от сочинения Ламетри «Человек-машина» (1743) и заканчивая работами по физиологии о связи движения тела и нервной системы (см.: [Сироткина 2004]). Станиславский обращается к образу механизма, когда намеревается показать, что традиционная ремесленная актерская игра поверхностна и не касается самой сути отыгрываемой роли. Описывая свои ощущения от участия в постановке пьесы Островского, Станиславский пишет:

С первых шагов я пошел по верхним слоям роли, не задевая ее внутри. Так усиленно вертится холостая трансмиссия, пока сама машина бездействует. Холостая трансмиссия работает вовсю, но результатов никаких. Так и я работал вхолостую, поверхностными нервами и периферией тела, не задевая самой души, которая оставалась холодной и бездействовала [Станиславский 2007: 144].

Актерское тело здесь не просто технично, оно представляет собой сломанную технику, механизм, не выполняющий своих функций. Некоторые упражнения, которые Станиславский рекомендовал актерам, направлены на починку этого механизма. В «Работе актера над собой», до сих пор издающейся как учебник, Станиславский описывает занятия с педагогом А.Н. Торцовым, чей образ во многом является воплощением идей самого Станиславского. Обучая актеров сценической походке, Торцов наблюдает за манерой ходьбы и отмечает «неисправности» учеников, обращая внимание на неправильное положение ноги, сбивчивость шагов или неестественное использование мышц. Такая диагностика, пишет Станиславский, привела к тому, что актеры постепенно разучились ходить и, чтобы вернуть походке естественность, были вынуждены начинать с азов, а именно с устройства ноги: «Надо быть не столько актером, сколько инженером и механиком, чтоб понять и до конца оценить роль и действие нашего ножного аппарата» [Станиславский 2013: 39]. Ключом к технологии становится техника.

Чтобы актер вел себя естественно, ему необходимо учиться, как бы заново овладевая природным умением. Это напоминает представления Руссо о воспитании как о способе возвращения к природному через минимизацию культурного влияния, но метод Станиславского предполагает усиленное воспитание актера, которое должно лишить его культурных привычек. Воспитание в человеке естественности — такой же парадоксальный ход, как и научить актера проживать подлинную жизнь на сцене. Чтобы научиться естественности, необходимо обращаться к устройству «ножного аппарата» и знать механику движения, подобно инженеру.

Итак, в рассуждении о сущности театральной иллюзии и роли технического в ней до начала XX века главенствуют две тенденции: режиссеры стремятся скрыть машинерию как способ воссоздания действительности; критики механического стремятся к изгнанию техники и технологии из театра. Однако к началу XX века, когда формируется потребность в кардинально новом искусстве и синтезе искусств, отношение к техническому меняется: исконно добавочный, чужеродный и вытесняемый из сферы внимания зрителя элемент обретает статус органичной части самой жизни и, как следствие, творчества.

Приемы, некогда использованные Руссо и Толстым для критики медиальности, стали своеобразной антитезой, благодаря которой образовался синтез,

открывший новые возможности для работы с иллюзией и техническим началом. Критика медиальности переродилась в практическое желание писателей нового поколения создать такой тип искусства, в котором разрушаются традиционные бинарные оппозиции (актер и герой, сцена и зрительный зал, механическое и живое), мимесис уступает место «живому» изображению, а медиальность технического нивелируется. Способом разрушить театральную иллюзию становится уже не обличительная ирония и овладение естеством, как следовало из логики Руссо, Толстого и Станиславского, но удвоение иллюзии. Чтобы достичь подобного эффекта, драматурги используют, среди прочего, снятие медиальности технического. Так, анатомическое устройство театра демонстрируется зрителям, выпячивается (для этого наиболее часто используется прием «театра в театре»), технологии прямо признаются бесполезными, а актеры не просто пытаются вжиться в роли, а уступают место «живым» персонажам: так мы получаем формулу пьесы Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921).

Эта пьеса существенно повлияла на более поздние эксперименты с драматическими медиа [Bassanese 1997: 17]. На первый взгляд, Пиранделло эксплуатирует хорошо известный со времен «Гамлета» прием «театра в театре»: актеры приходят на репетицию новой пьесы, Директор (то есть режиссер) недоволен текстом из-за его принадлежности к пресловутому новому искусству, которое не нравится ни исполнителям, ни зрителям:

Да, смешно и глупо! Но что вы от меня хотите, если Франция давно уже перестала ставить нам хорошие комедии и мы вынуждены ставить комедии этого Пиранделло, которого понять — нужно пуд соли съесть и который, словно нарочно, делает все, чтобы и актеры, и критики, и зритель плевались? [Пиранделло 1994: 435]

Однако, не успев начаться, репетиция прерывается внезапным появлением Персонажей, утверждающих, что именно их ненаписанная неназванным автором история должна быть поставлена на сцене, ибо она представляет реальность, «саму жизнь», лишённую художественной условности. В этот момент схема «театра в театре» перестает работать, так как посредством собственного удвоения (драма Персонажей существует в рамках репетиции вымышленных Актеров, которые, в свою очередь, являются героями пьесы Пиранделло, но не той, которую они пришли репетировать по сюжету...) усложняется и разоблачается одновременно. Завязка (репетиция) оказывается ложной. Как только Директор соглашается ставить драму Персонажей, начинается другая репетиция: актеры пытаются сыграть роли Персонажей, а те возмущаются неадекватности их профессиональных ужимок. Кульминация — выстрел из-за кулис в одного из Персонажей, Мальчика, — переходит в амбивалентную развязку: героя убили то ли по-настоящему, поскольку он не Актер, то ли понарошку, как подсказывают театральные подмостки, на которых это произошло... Директор в раздражении сетует на зря потраченный день, актеры расходятся, и лишь «в глубине сцены, словно по оплошности осветителя, загорается зеленая подсветка; появляются огромные тени персонажей» [Там же: 489].

Так ирония и рефлексия становятся имманентными свойствами искусства, новой технологией: уже в литературном медиуме пьесы, опережая постановщиков и критиков, заявляет, что театр изжил себя. Директор жалуется на драматургов, Персонажи на Актеров, Актеры на Персонажей, и все взаимные претензии вращаются вокруг злополучной естественности. Привычные технологии

не работают: занавес опускается по ошибке, у Суфлера нет текста, который он вынужден записывать за Персонажами. На смену механическому повторению, таким образом, приходит реверсивное удвоение. Акт иронии в отношении механичности и бессодержательного театрального мимесиса предугадан уже «прячущимся» от нас автором и произведен в тексте. Уже здесь зрительный зал (еще один не обозначенный в перечне действующих лиц коллективный персонаж пьесы) видит «репетицию», оставаясь для нее «невидимым»; персонажи-Актеры, механически исполняющие свои профессиональные обязанности до появления персонажей-Персонажей, жестко противопоставляются последним; техника, создающая иллюзию, не функционирует. Такое обнажение всех приемов удваивает иллюзию: зритель, можно сказать, вынужден поверить, что является участником событий и видит сцену из реальной жизни, поскольку действительно находится в театре, где сцена — это сцена, актеры — это Актеры, и т.д.

Важная для сюжета и формального деления пьесы на акты ошибка Машиниста сцены [Там же: 431] демонстрирует бессилие техники в современном театре; подразумевается, что историей и действиями героев управляет не сценарий (фиксированный и механизированный инструмент), а некая «неведомая сила» [Там же: 439, 483], которая происходит из реальности, но не вполне ясно, как, с учетом декларированного отсутствия автора. Кроме того, Пиранделло допускает и свободу интерпретации, коль скоро он позволил Персонажам уйти от своего создателя, подобно Колобку. Драматург одновременно производит серию перформативных актов уже в тексте своей пьесы и отрешивается от них, пеня на действительность и показывая, что драма Персонажей вполне может существовать и без автора [Nelson 2011: 55], а театральное пространство и техника не обязаны подчиняться режиссеру и актерам. Демонстративное удаление автора с поля также удваивает иллюзию: нам не просто кажется — нам прямо сказано, что Персонажи обладают собственным голосом и волей. Техническое перестает быть способом подражания природе — оно начинает действовать помимо или даже вопреки намерениям театральных медиаторов, всячески «запутывая» систему референциальных отношений между объектами, средствами и субъектами изображения.

Актеры больше не машины: зритель видит, как они сталкиваются с Персонажами, спорят о том, кто из них более реален, и, кажется, проигрывают: игра как техническое ремесло, как мастерство притворства оказывается лишней в присутствии на сцене «самих» Персонажей. Театр вновь делает вид, что слился с действительностью, перед этим максимально размежевавшись с ней. Представление внутри представления, мнимое отсутствие автора и высмеивание театральных условностей способствует оптической иллюзии сокращения дистанции между человеком и актером, пьесой и жизнью, театром и зрителем. При таком искус(ствен)ном сближении театр избавляется от медиации. Техническое теряет роль посредника: медиум теперь «неведомая сила». Иными словами, мы вновь общаемся с духами на спиритическом сеансе.

Новым принципом правдоподобия в этой перспективе становится разоблачение иллюзии с ее последующим удвоением: театр существует внутри театра, актер исполняет роль актера, имитация имитируется. Поверхностная иллюзия не снимается иронией, как в случае Толстого или Руссо, а усложняется посредством умножения. Такой тип правдоподобия невозможен без самообличения: Пиранделло смеется над концепцией медиальности, усложняет

границы между фикциональностью и реальностью и заставляет зрителя стать участником событий, но все же не сливает реальность и искусство в один художественный конструкт. Писатель не способен по-настоящему умертвить автора, не отрицает своего присутствия в тексте и сохраняет сценическое пространство как нечто, ограниченное временными и пространственными рамками представления.

Мнимость отказа от авторства видна в насмешке Пиранделло над предполагаемым постановщиком «Шести персонажей...» (образ Директора явно высмеивается, а ремарки противоречивы и не предоставляют потенциальному постановщику пьесы о пьесе возможности ориентироваться на них)³, а также в самореференции, которая, по мнению исследователей Пиранделло, подчеркивает автобиографичность его текстов [Brustein 1991: 248]. Кроме того, фигура автора остается значимой на сюжетном уровне пьесы: самостоятельность персонажей иллюзорна, и литературный медиум призван первым гарантировать эту иллюзию. Судьба героев предрешена, они не могут менять сюжет или собственные характеры: так и не зафиксированный письменный текст анонимного автора внутри пьесы Пиранделло обладает гегемонией над «живой» драмой Персонажей [Marranca 1983: 23]. Предлагая зрителю философское размышление об исключении иллюзии и фикциональности из нового театра и о сути искусства, Пиранделло не исключает из него рассуждение о роли и влиянии автора. Мы имеем дело именно с удвоением, фиктивным перечеркиванием медиальности технического, а не с разрушением иллюзии или стиранием границы между жизнью и постановкой, так как главное условие — отсутствие автора — не выполняется [Brustein 1991: 249]. Сформулированные Пиранделло признаки и правила искусства существуют, воспроизводятся и нарушаются лишь внутри самого произведения, на сюжетном уровне.

Отсюда рождается необходимость в дальнейшем усовершенствовании принципа правдоподобия и возникает удвоение удвоения — сложная структура, способная выразить сформулированные Пиранделло условные концепции на формальном, а не только образно-тематическом уровне. Подобное возможно в современном мультимодальном медиуме, где иллюзия и медиация не разоблачаются и обнажаются, а попросту сливаются с реальностью. Причем именно техника, подвергавшаяся критике Руссо и Толстым за нелепость осуществляемого с ее помощью подражания действительности, позволяет создать такой тип медиума, то есть буквально перенести повседневность в искусство.

Телесериал «Постановка» («Staged»), созданный и показанный на канале «Би-би-си 1» в условиях пандемии 2020 года, снят в формате Zoom-конференции двух актеров Вест-Эндского театра, Майкла Шина и Дэвида Теннанта. Сюжетной завязкой первого сезона «Постановки» является попытка героев дистанционно отрешетировать «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло (функциональный аналог «Игры интересов» Пиранделло у Пиранделло), од-

3 Пиранделло сознательно создает пьесу как театральный объект, содержащий рекомендации и оставляющий за режиссером определенную свободу действий: «На сцене должно быть человек девять или десять... словом, столько, сколько необходимо для репетиции пьесы Пиранделло “Игра интересов”, назначенной на сегодня»; «Весьма желательно, чтобы актеры и актрисы были одеты в костюмы и платья веселых тонов и чтобы вся эта импровизированная сценка при всей ее натуральности шла в быстром, хорошем темпе. Одного из актеров можно даже усадить за рояль и заставить сыграть что-нибудь веселое, танцевальное» [Пиранделло 1994: 433].

нако действие быстро смещается в плоскость выяснения отношений между актерами, их коллегами и членами их семей, разворачивая перед зрителем изошренную, в духе Пиранделло, игру с границами реальности и фикциональности в рамках используемого в сериале медиума, быстро теряющего непосредственность функции прямой профессиональной коммуникации между запертыми в своих домах людьми⁴.

Каждая стадия развития массовой медиакультуры начинается в момент, когда меняются технологии, и сериалы изначально являются видом искусства, зависимым от техники [Jeppner 2018: 9—10]. Эпидемия коронавируса не только формирует новую проблему, важную для всего человечества и становящуюся главной темой «Постановки» (а именно неспособность людей самых разных профессий быстро и безболезненно адаптироваться к новым реалиям), но и провоцирует переход сериала в новый формат — из интернета (куда он перекочевал с телевидения на цифровом этапе эволюции последнего) в видеоконференцию. С одной стороны, техническое в «Постановке», как и в любом другом сериале, становится не просто посредником, а определяющим условием существования жанра. С другой стороны, перенос нарратива в Zoom способствует деконструкции исконных технических рамок сериала и созданию сложной структуры повествования, выражающей иронию авторов, направленную на традиционное театральное и сериальное устройства. Использование конференции как дополнительной рамки внутри кадра исключает анализ в терминах масштаба и продолжительности плана, характера переходов, точки зрения и типа движения камеры [Salt 2001: 100—101]. Техническое является главным способом создания сериала, но формальное устройство «Постановки», подобно пьесе Пиранделло, исключает исправное функционирование техники, и тематический уровень пьесы переносится на структурный уровень сериала. Традиционный кинематографический анализ перестает работать: кадры больше не зависят от оператора и режиссера монтажа, сериальные условности умножаются и далее в результате нескольких удвоений исключаются из дискурса.

То же удвоение удвоения зритель видит и в модифицированной технике «театра в театре»: так и не поставленная в «Постановке» пьеса Пиранделло существует в контексте ее несостоявшейся репетиции, которая, в свою очередь, оказывается помещенной в иное художественное произведение с самостоятельным сюжетом (разногласия между Теннантом, Шином и Эвансом в первом сезоне и споры вокруг американского ремейка — во втором). При единичном удвоении (простом изображении театра в театре) зритель остается лишь номинальным участником событий, и традиционное отделение зала от сцены и зрителя от экрана сохраняется. Перенос репетиции сценических и кадровых границ в Zoom, который исконно является средством двусторонней коммуникации и создает иллюзию непосредственного взаимодействия: зритель, конеч-

4 Шин и Теннант вступают в конфликт с Саймоном Эвансом — неуверенным режиссером, всячески пытающимся сохранить контроль над репетициями. Второй сезон начинается с новости об успехе первого сезона сериала и решения о создании американского ремейка последнего — Эванса приглашают туда в качестве режиссера, а Шин и Теннант остаются на обочине и вынуждены обсуждать несправедливость ситуации и критиковать актеров, которых пригласили для исполнения их ролей. Так, во втором сезоне иллюзия изображения живой действительности резко разоблачается, и в сериале появляется близкая пьесе Пиранделло идея о конфликте между «персонажем» и актером.

но, осознает, что видит записанный ранее диалог, но, будучи пространственно помещенным на позицию участника конференции, естественным образом интегрируется в него как свидетель реального события, а не зритель фикционального шоу⁵. В итоге в пространстве сериала создается своеобразный зеркальный коридор, умножающий оригинал до состояния неразличимости с копиями. Зритель, гуляющий по этому коридору, вынужден периодически сталкиваться лбом с собственным отражением.

Механичность актеров как мастеров своего дела разрушается посредством нескольких удвоений. В первом сезоне «Постановки» герои ставят пьесу, у которой «нет автора». При этом создатели сериала не дают зрителю понять, воспроизводят ли герои, которые ставят пьесу внутри сериала, сценарий или лишь записывают свой разговор. У Пиранделло автор обрамляющей пьесы настоятельно проводит четкую грань между Актерами и Персонажами. В «Постановке» же зритель сталкивается с невозможностью отличить сценарий от импровизации, вымышленных героев от реальных актеров (второй сезон здесь ничего не объясняет, поскольку он ничем не надежнее первого)⁶. Следовательно, необходимость учиться естественности, описанная Станиславским, окончательно пропадает, ибо исчезает сама категория актера: в отличие от пьесы Пиранделло, актеры не заменяются персонажами, а становятся ими. Актеры не механизированы: они не играют себя (камео), а якобы вообще не играют (жизнь).

Зритель вынужден воспринимать увиденное как реальность, и отсутствие автора не только постулируется, но и кажется действительным, а не мнимым. Техническое выступает в абсолютно новой роли. У Руссо и Толстого техническое служит декорацией, пусть никуда не годной. В «Постановке» же изображен мир, который изначально существует внутри машин и технологий. Пространство Zoom абсолютно реально; более того, в (пост)пандемической ситуации театр уже не может существовать обособленно от него. В пьесе Пиранделло техническое бессильно перед реальностью с ее порочно циклической амбивалентностью, а в сериале — сливается с ней в полной неразличимости.

Как и «Шесть персонажей в поисках автора», «Постановка» снабжена «авторскими» комментариями. Однако если Пиранделло в своем «Предисловии» (1925) разъясняет концепцию пьесы, ее новаторство и связь с процессом становления искусства [Pirandello 1952], то создатели «Постановки» в интервью настаивают на том, что происходящее в кадре никак не запланировано [Nogan 2021]. Таким образом, игра выходит за пределы фикционального и продолжа-

5 Игра с позицией зрителя по отношению к предмету изображения широко представлена в медиаискусстве с его намеренным перенасыщением нарратива знаками: «Сенсорное измерение зрителя является решающим фактором в восприятии медиаискусства, и его особенно важно учитывать, когда речь идет о средствах остранения», и реципиенту предлагается «согласовывать свое положение с произведением искусства в пространстве» [Benthien et al. 2018: 43].

6 Интересно, что второй сезон сериала начинается с развенчивания мифа: оказывается, что герои сериала не только осведомлены о том, что их бытие — художественный конструкт, но и осознают его место и образ в искусстве. Зритель мгновенно осознает не столько неизбежность обмана, сколько множественность способов отображения действительности не в сериале, а в самой жизни. Для современного искусства вопрос об иллюзорности искусства является решенным: все, что запечатлено является фикцией, а авторов интересуют лишь технологии ее создания [Fuchs 1996: 175].

ется в фактуальном пространстве: зрители и впрямь воспринимают первый сезон как «просмотр приватных видеочатов» [Bierly 2021]. Так опробованные Пиранделло в начале XX века приемы воплощаются в современном мульти-модальном медиуме, продолжающем стирать границы, «затирая швы»: в условиях синтеза искусств и многократного умножения иллюзии противопоставление между техническим и «естественным» не снимается, но перестает иметь значение.

Современное медиаискусство не просто содержит в себе техническое как средство коммуникации, но сводимо к нему. Механика становится не посредником, а реальностью, в которой разворачиваются события, своеобразным действующим лицом произведения и модусом его существования. Маскировка технологии, невозможность прочертить грань между вымыслом и реальностью в таком медиуме реализованы буквально, поэтому посредничество уничтожено, из инородного импланта превратившись в органичную материю. Если Толстой, следуя за Руссо, разлагает техническую иллюзию иронией, отсекающей оригинал от копии, а в театральной реформе Станиславского иллюзия становится возможной благодаря обращению к технике, то у Пиранделло техническое является во плоти, активно «путая следы», а в «Постановке» его след теряется. Культура современных сериалов, иммерсивного театра, перформанса и других явлений этого ряда отражает общие тенденции изменения роли технического в искусстве.

Библиография / References

- [Лабрюйер 1964] — *Лабрюйер Ж.* Характеры, или Нравы нынешнего века / Пер. с фр. Э. Линецкой и Ю. Корнеева. Л.; М.: Худ. лит., 1964.
- (*La Bruyère J.* Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle. Leningrad, 1964. — In Russ.)
- [Лакофф, Джонсон 2004] — *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем / Пер. с англ. А.Н. Барановой и А.В. Морозовой. М.: Едиториал УРСС, 2004.
- (*Lakoff G., Johnson M.* Metaphors We Live By. Moscow, 2004. — In Russ.)
- [Луцкер, Сусидко 1998] — *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века: В 2 ч. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М.: [Б.и.], 1998.
- (*Lutzker P., Susidko I.* Ital'yanskaya opera XVIII veka. Pt. 1: Pod znakom Arkadii. Moscow, 1998.)
- [Лотман 1998] — *Лотман Ю.М.* Семиотика сцены // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 583—602.
- (*Lotman Yu.M.* Semiotika stseny // Lotman Yu.M. Ob iskusstve. Saint Petersburg, 1998.)
- [Маклюэн 2003] — *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
- (*McLuhan M.* Understanding Media: The Extensions of Man. Moscow, 2003. — In Russ.)
- [Пиранделло 1994] — *Пиранделло Л.* Шесть персонажей в поисках автора // Пиранделло Л. Избранные произведения / Пер. с итал. Н. Томашевского. М.: Панорама, 1994. С. 431—490.
- (*Pirandello L.* Sei personaggi in cerca d'autore. Moscow, 1994. — In Russ.)
- [Руссо 1961а] — *Руссо Ж.-Ж.* Юлия, или Новая Элоиза // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. / Пер. с фр. Л.Е. Пинский. Т. 2. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1961. С. 13—661.
- (*Rousseau J.-J.* Julie ou la Nouvelle Héloïse. Moscow, 1961. — In Russ.)
- [Руссо 1961б] — *Руссо Ж.-Ж.* Письмо к д'Аламберу о зрелищах // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. / Пер. с фр. Д.А. Горбова. Т. 1. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1961. Т. 1. С. 65—177.
- (*Rousseau J.-J.* Lettre à d'Alembert sur les spectacles. Moscow, 1961. — In Russ.)

- [Сироткина 2004] — *Сироткина И.Е.* Теория автоматизма до формалистов // Русская теория: 1920—1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений / Ред. С.Н. Зенкин. М.: РГГУ, 2004. С. 295—303.
- (*Sirotkina I. Teoriya avtomatizma do formalistov // Russkaya teoriya: 1920—1930-e gody. Materialy 10-kh Lotmanovskikh chteniy / Ed. by S.N. Zenkin. Moscow, 2004. P. 295—303.*)
- [Станиславский 2007] — *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2007.
- (*Stanislavski K.S. Moya zhizn' v iskusstve. Moscow, 2007.*)
- [Станиславский 2013] — *Станиславский К.С.* Работа актера над собой: Процесс воплощения. М.: Эксмо, 2013.
- (*Stanislavski K. Rabota aktera nad soboy: Protsess voploshheniya. Moscow, 2013.*)
- [Толстой 1951] — *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? Вторая редакция // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 30. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1951. С. 325—391.
- (*Tolstoy L.N. Chto takoe iskusstvo? Vtoraya redaktsiya // Tolstoy L.N. Polnoe sobranie sochine-niy. Vol. 30. Moscow, 1951. P. 325—391.*)
- [Толстой 1982] — *Толстой Л.Н.* Плоды прощвления // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 11. М.: Худ. лит., 1982. С. 101—194.
- (*Tolstoy L.N. Plody prosveshheniya // Tolstoy L.N. Sobranie sochineniy: In 22 vols. Vol. 11. Moscow, 1982. P. 101—194.*)
- [Толстой 1983] — *Толстой Л.Н.* О Шекспире и драме // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 15. М.: Худ. лит., 1983. С. 258—314.
- (*Tolstoy L.N. O Shekpire i drame // Tolstoy L.N. Sobranie sochineniy: In 22 vols. Vol. 15. Moscow, 1983. P. 41—220.*)
- [Bassanese 1997] — *Bassanese F.A.* Understanding Luigi Pirandello. Columbia: University of South Carolina Press, 1997.
- [Benthien et al. 2018] — *Benthien C., Lau J., Marxsen M.M.* The Literariness of Media Art. New York: Routledge, 2018.
- [Bierly 2021] — *Bierly M.* 3 Reasons to Watch “Staged” with Michael Sheen and David Tennant on Hulu // TV Insider. 15.04.2021. <https://www.tvinsider.com/989812/staged-season-2-michael-sheen-david-tennant-reasons-to-watch/> (accessed: 26.05.2022).
- [Brustein 1991] — *Brustein R.* The Theatre of Revolt. Studies in Modern Drama from Ibsen to Genet. Chicago: Elephant Paperbacks, 1991.
- [Fuchs 1996] — *Fuchs E.* The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- [Giudice 1975] — *Giudice G.* Pirandello: A Biography / Transl. by A. Hamilton. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- [Hogan 2021] — *Hogan M.* Staged’s Anna Lundberg and Georgia Tennant: “Scenes with All Four of Us Usually Involved Alcohol” // The Guardian. 03.06.2021. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/jan/03/staged-bbc-anna-lundberg-georgia-tennant-david-michael-sheen-scenes-with-all-four-of-us-usually-involved-alcohol> (accessed: 26.05.2022).
- [Jenner 2018] — *Jenner M.* Netflix and the Re-invention of Television. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- [Kreuzer 2018] — *Kreuzer G.* Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera. Oakland: University of California Press, 2018.
- [Marranca 1983] — *Marranca B.* Pirandello: A Work in Progress // Performing Arts Journal. 1983. Vol. 7. № 2. P. 7—28.
- [Nelson 2011] — *Nelson S.* Pirandello’s Theater and the Rules of the Delusional Mind. University of North Carolina at Chapel Hill, 2011. <https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/w6634406h> (accessed: 26.04.2022).
- [Pirandello 1952] — *Pirandello L.* Preface to Six Characters in Search of an Author // Naked Masks / Ed. by Eric Bentley. New York: E.P. Dutton, 1952. P. 363—377.
- [Salt 2001] — *Salt B.* Practical Film Theory and its Application to TV Series Dramas // Journal of Media Practice. 2001. Vol. 2. № 2. 2001. P. 98—113.