

Луиджи Пиранделло

Шесть персонажей в поисках автора

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Персонажи еще не написанной комедии

Отец.
Мать.
Падчерица.
Сын.
Мальчик, Девочка – оба не произносят ни единого слова.
Мадам Паче (лицо, впоследствии исключенное).

Актеры и служащие театра.

Директор – он же режиссер. В дальнейшем будет именоваться просто Директором.
Премьерша.
Премьер.
Вторая актриса.
Молодая актриса.
Молодой актер.
Другие актеры и актрисы.
Заведующий сценой.
Суфлер.
Бутафор.
Машинист сцены.
Секретарь директора.
Швейцар.
Осветители и рабочие сцены.

Действие происходит днем, во время репетиции, на сцене драматического театра.

Пьеса не делится ни на акты, ни на сцены. Действие прерывается в первый раз, когда Директор и глава персонажей еще не написанной комедии уйдут за кулисы обдумывать сценарий, а актеры разойдутся по своим уборным. Занавес при этом не дается. Второй раз оно прерывается из-за машиниста сцены, который даст занавес по ошибке.

При входе в зал зрители увидят поднятый занавес и почти пустую, затемненную сцену... словом, у них будет впечатление, что к спектаклю ничего еще не готово.

Две приставные лесенки (одна – справа, другая – слева) соединяют сцену со зрительным залом.

На авансцене, рядом с зияющим люком, – сдвинутая набок суфлерская будка.

Сбоку от будки, у самой рампы, – столик и директорское кресло, повернутое спинкой к зрительному залу. Рядом еще два столика – один побольше, другой поменьше, с расставленными вокруг них стульями. Все это приготовлено для репетиции. В глубине

сцены виднеются еще стулья. Они предназначены для актеров, ожидающих своей очереди. Еще дальше виднеется угол рояля. После того как в зале притушат огни, на сцене появится Машинист. На нем синяя рабочая блуза, у пояса – сумка с инструментами. Машинист проследует в дальний угол сцены, возьмет приспособления для установки декораций, разложит их на авансцене и, опустившись на колени, примется вколачивать гвозди. На стук молотка из-за кулис выбежит Заведующий сценой.

Заведующий сценой. Ты что делаешь?

Машинист. Что делаю? Прибиваю.

Заведующий сценой. А знаешь, который теперь час? *(Смотрит на ручные часы.)* Половина одиннадцатого. С минуты на минуту придет директор, и начнется репетиция.

Машинист. Скажи, пожалуйста, а когда же работать?

Заведующий сценой. Когда хочешь, только не сейчас.

Машинист. А когда же?

Заведующий сценой. Уж конечно, не во время репетиции! Сейчас же забирай свое барахло! Мне надо готовить сцену для второго акта «Игры интересов».

Машинист, вздыхая и чертыхаясь, собирает инструмент и уходит за сцену. Сцена постепенно начинает наполняться акте рам и. Сначала появляется один, потом другой, затем сразу двое, потом целая группа. На сцене должно быть человек девять или десять... словом, столько, сколько необходимо для репетиции пьесы Пиранделло «Игра интересов», назначенной на сегодня. При входе на сцену актеры раскланиваются сперва с Заведующим сценой, затем здороваются друг с другом. Некоторые расходятся по своим уборным; другие – и среди них Суфлер, держащий под мышкой свернутый в трубку текст пьесы, – остаются на сцене в ожидании Директора. Оставшиеся перебрасываются шутками, кто-то закуривает сигарету, кто-то жалуется на порученную ему роль, кто-то громким голосом читает отрывки из театрального журнальчика. 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. Тогда самые молодые из актеров и актрис смогут даже потанцевать.

Заведующий сценой *(хлопает в ладоши, призывая актеров к порядку)*. Внимание, внимание! Пришел господин директор!

Музыка и танцы резко обрываются. Актеры поворачиваются к входу в зрительный зал, откуда появляется Директор. На голове у него котелок, под мышкой трость, в зубах толстая сигара. Он идет по проходу между рядами кресел и, отвечая на приветствия актеров, подымается по приставной лесенке на сцену. Секретарь вручает ему почту: журнал и машинописные листы.

Директор. Писем нет?

Секретарь. Нет. Это все.

Директор *(протягивая ему машинописные листы)*. Отнеси ко мне в кабинет. *(Оглядевшись вокруг, обращается к Заведующему сценой.)* О, да здесь ни черта не видно! Дайте, пожалуйста, свет.

Заведующий сценой. Одну минуту! *(Идет распорядиться насчет света.)*

Вскоре вся правая сторона сцены, где находятся актеры, заливается слепящим белым светом. Пока Заведующий сценой возился с освещением, Суфлер уже занял место в будке, зажег лампочку и разложил перед собой текст репетируемой пьесы.

Директор *(ударяя в ладоши)*. Начали, начали! *(Заведующему сценой.)* Кого нет?

Заведующий сценой. Премьерши!

Директор. Как всегда! *(Смотрит на часы.)* Мы и так опоздали на целых десять минут. Прошу отметить... В другой раз будет знать...

Не успел он излить свой гнев, как из глубины зала раздается голос Премьерши: «Нет, нет! Не отмечайте! Я здесь!»

Одетая во все белое, в кокетливой шляпке и с маленькой собачонкой на руках, она

вихрем промчалась по залу и вспорхнула по лесенке на сцену.

Можно подумать, что вы дали обет всегда опаздывать!

Премьерша. Извините! Я так долго искала такси, чтобы успеть вовремя! Но вы ведь еще не начали! К тому же в первой сцене я вообще не занята! *(Назвав Директора фамильярно по имени, она сует ему собачку.)* Умоляю, запишите ее в уборной!

Директор *(ворчливо)*. Еще и собака! Как будто здесь своих мало. *(Снова ударив в ладоши, Суфлеру.)* Начали, начали! Второй акт «Игры интересов». *(Усаживаясь в кресло.)* Внимание, господа! Кто занят в первой сцене?

Актеры и актрисы покидают авансцену и рассаживаются в стороне. На месте остаются только три актера, занятых в первой сцене, да еще Премьерша, которая, не обращая внимания на слова Директора, присела к одному из столиков, предназначенных для репетиции.

(Премьерше.) Вы, значит, заняты?

Премьерша. Я? Нет, господин директор!

Директор *(сухо)*. Так отойдите же, черт возьми!

Премьерша поднимается и отходит к другим, незанятым актерам, сидящим в стороне.

(Суфлеру.) Начали!

Суфлер *(читает по бумажке)*. «В доме Леоне Гала. Столовая и одновременно кабинет...»

Директор *(поворачиваясь к Заведующему сценой)*. Поставим красную гостиную.

Заведующий сценой *(делает пометку на листке бумаги)*. Красная. Отлично.

Суфлер *(продолжает читать текст)*. «Обеденный стол накрыт, письменный – завален книгами и бумагами. Книжные шкафы и витрины с роскошными безделушками. В глубине сцены – дверь в спальню Леоне. Дверь слева ведет на кухню. Прихожая – справа».

Директор *(подымаясь с кресла и показывая жестами)*. Прошу внимания: здесь, справа, – прихожая, вот тут, слева, – кухня. *(Актеру, исполнителю роли Сократа.)* Вы будете входить и уходить с этой стороны. *(Заведующему сценой.)* Там вы повесите компас, тут натянете занавески. *(Снова усаживается в кресло.)*

Заведующий сценой *(записывает)*. Понятно.

Суфлер *(продолжает чтение)*. «Сцена первая. Леоне Гала, Гвидо Венанци, Филиппе, по прозвищу Сократ». *(Директору.)* Авторские ремарки читать?

Директор. Ну да! Сто раз твердил вам об этом!

Суфлер *(читает)*. «При поднятии занавеса мы видим на сцене Леоне Гала в поварской шапочке и белом переднике. В руках у него чашка и деревянная палочка, которой он приготовился сбивать гоголь-моголь; Филиппе, выраженный поваром, также сбивает гоголь-моголь. Гвидо Венанци сидя слушает».

Премьер *(Директору)*. Простите, я непременно должен напялить поварской колпак?

Директор *(задетый этой репликой)*. А как вы думаете? Если здесь так написано? *(Показывает на текст.)*

Премьер. Но, простите, это смешно и глупо!

Директор *(вскакивая в ярости)*. «Смешно и глупо»! Да, смешно и глупо! Но что вы от меня хотите, если Франция давно уже перестала поставлять 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?

Актеры смеются.

(В бешенстве подбегает к Премьеру.) Да, ты напялишь этот дурацкий колпак! И будешь сбивать яйца! Может, ты вообразил, что здесь все дело в желтках, которые ты сбиваешь? Нет, голубчик! Ты должен воплотить скорлупу тех яиц, которые ты вертишь своей деревяшкой!

Актеры снова раздражаются смехом и обмениваются ироническими замечаниями.

Молчать! Извольте слушать, когда вам объясняют! *(Снова Премьеру.)* Да-с, сударь,

именно скорлупу! Пойми наконец, что человеческий разум есть не что иное, как скорлупа, если он не наполнен слепым инстинктом! В этой пьесе ты воплощаешь разум, а твоя жена – инстинкт, понятно? Так вот, твоя задача заключается в том, чтобы изобразить собственную видимость... Теперь ясно?

Премьер (*разводя руками*). Не больше, чем прежде!

Директор (*возвращаясь на свое место*). И мне тоже! Поехали дальше... Дальше все будет в порядке! (*Доверительно, Премьеру*.) Прошу повернуться лицом к залу... Если всю эту галиматью произносить еще так, что публика вообще ничего не разберет, – тогда пиши пропало! (*Снова ударяя в ладоши*.) Внимание, внимание! Продолжаем!

Суфлер. Извините, господин директор, здесь дует. Разрешите поправить будку?

Директор. Хорошо, хорошо! Только поскорее!

В это время в зале появляется театральный швейцар; на голове у него фуражка с галунами. Он шествует по проходу между креслами к сцене, чтобы доложить Директору о приходе шести персонажей. Персонажи следуют за швейцаром в некотором отдалении, немного смущенные и растерянные, поминутно озираясь по сторонам. Кто захочет поставить эту комедию на сцене, тот должен будет приложить все усилия, чтобы шесть персонажей не смешивались с актерами труппы. Ясно, что такому разделению будет способствовать расположение этих двух групп на сцене (оговоренное в ремарках), как, впрочем, и различное освещение с помощью особых рефлекторов. Однако самым подходящим и верным средством было бы использование специальных масок для персонажей: эти маски следует изготовить из материала, который бы не жухнул от пота и был в то же время достаточно легким и не утомлял актеров. В масках должны быть вырезы для глаз, ноздрей и рта. Маски эти призваны, помимо всего прочего, наиболее полно выражать самую суть комедии. Персонажи должны появляться не как призраки, а как реальные воплощения, как незыблемые порождения фантазии, то есть тем самым они будут реальнее и устойчивее, чем переменчивое естество актеров. Маски помогут создать впечатление, что это фигуры, сотворенные искусством, причем каждая из этих фигур будет выражать одно неизменное, присущее только ей чувство: Отец – угрызение совести, Падчерица – мстительность, Сын – презрение, Мать – страдание (восковые слезы у глазниц и у зияющего отверстия рта будут придавать этой маске сходство с изображением Mater Dolorosa в церквах). Особое внимание следует обратить и на одежду персонажей. В ней не должно быть ничего неестественного, но жесткие складки и почти статуарные формы костюмов должны тем не менее все время напоминать, что платье их сделано не из той материи, которую можно приобрести в любой лавочке и сшить у любого портного.

Отец – мужчина пятидесяти лет, волосы рыжие, редкие, но до лысины еще далеко; маленькие густые усики скрывают часть еще совсем не старческого рта; на губах появляется иногда какая-то растерянная улыбка; в фигуре заметно предрасположение к полноте; бледен; лоб широкий, глаза голубые, продолговатые, живые и пронизательные; брюки светлые, куртка темная; в голосе слышится то медоточивость, то жесткие, властные нотки.

Мать – кажется, вот-вот рухнет под бременем стыда и душевной усталости. Черная вуаль, какие носят вдовы, черное скромное платье; когда подымает вуаль – открывается бесцветно-восковое лицо; взгляд ее все время устремлен куда-то вниз.

Падчерица – ей восемнадцать лет, держится дерзко, почти вызывающе. Очень красива. Платье траурное, но подчеркнуто элегантное.

Все время сердится на своего брата, Мальчика четырнадцати лет, с лица которого не сходит кроткое, озабоченное, растерянное выражение. На Мальчике черный костюм. Зато с необыкновенной нежностью относится Падчерица к своей сестренке, Девочке четырех лет, одетой в белое платье, перехваченное у пояса черной шелковой лентой.

Сын – двадцати двух лет; высокий, почти застывший в позе презрения к Отцу и злобного безразличия к Матери. На нем лиловый плащ и длинный зеленый шарф, повязанный

на нее.

Швейцар (*робко*). Господин директор, к вам пришли, желают с вами поговорить...

Директор и актеры поворачиваются и с удивлением смотрят в зал.

Директор (*сердито*). Я же репетирую! Вам известно, что во время репетиции вход воспрещен! (*Поворачиваясь к вошедшим.*) Что вам угодно?

Отец (*приближаясь к лесенке, ведущей на сцену. За ним – его спутники*). Мы забрели сюда в поисках автора...

Директор (*с удивлением, сердито*). Автора?... Какого автора?...

Отец. Да все равно какого!

Директор. Нет здесь никакого автора... Мы репетируем не новую пьесу.

Падчерица (*с игривой поспешностью взбегая по лесенке*). Тем лучше, тем лучше! Мы сами можем стать вашей новой пьесой...

Один из актеров (*среди общего смеха и шуток других актеров*). Вот тебе и на!

Отец (*идя следом за Падчерицей*). Так-то оно так... Но если нет автора? (*Директору.*) Вот если бы вы, господин директор, согласились стать нашим автором...

Мать, Девочка и Мальчик поднимаются на первые ступеньки лестницы и останавливаются в ожидании. Сын остается внизу, в зале.

Директор. Это что, шутка?

Отец. Вовсе нет. Напротив, мы принесли вам очень тяжелую драму.

Падчерица. И она принесет вам настоящий успех!

Директор. Ах вот как!.. Ну, а пока доставьте мне удовольствие: уберите отсюда вон!.. Мы не можем терять время на сумасшедших...

Отец (*оскорбленный в своих лучших чувствах, но тем не менее медоточивым голосом*). Ах, господин директор! Вы же знаете не хуже меня, что жизнь полна таких несуразностей, которые вовсе не нуждаются в правдоподобии. А знаете почему, господин директор? Потому что эти несуразности и есть правда!

Директор. Что вы такое плетете?

Отец. Я хочу сказать, господин директор, что пытаться делать как раз обратное, то есть создавать иллюзию правды, – это чистое сумасшествие. И это сумасшествие, разрешите вам заметить, составляет весь смысл вашей профессии.

Актеры дружно протестуют.

Директор (*поднимается с кресла и смотрит на него в упор*). Ах вот как! Так наша профессия кажется вам ремеслом сумасшедших?

Отец. Ну, конечно! Судите сами! Придавать подобие правды тому, что не является правдой, и при этом без всякой нужды, просто так, ради игры... А разве ваша профессия не заключается в том, чтобы оживлять на сцене выдуманные персонажи?

Директор (*прерывая его, возбужденный нарастающим ропотом актеров*). Прошу вас зарубить себе на носу, дорогой мой, что профессия актера – профессия самая благородная. И если нынешние авторы поставляют нам идиотские пьесы, выводят какие-то чучела вместо человеческих характеров, то это не значит, что мы не можем гордиться своими подмостками, на которых нам удавалось воссоздавать многие гениальные творения!

Актеры выражают свое удовольствие и рукоплещут Директору.

Отец (*поспешно перебивая Директора*). Так, так! Превосходно! Вы создаете людей куда более живых, чем те, которые едят, дышат и числятся на службе! Эти существа, быть может, и не столь реальны, но зато куда более правдивы!.. Тут мы с вами не спорим.

Актеры в недоумении переглядываются.

Директор. Но как же, позвольте... Сперва вы говорили, что...

Отец. Нет, позвольте... Я просто отвечал вам! Вы сказали, что не можете терять время на сумасшедших, а между тем вы же сами знаете, что природа пользуется человеческим воображением для того, чтобы продолжить свою созидательную работу.

Директор. Совершенно верно! Но что же из этого следует?

Отец. Ничего, господин директор! Я просто хотел вам показать, что можно появиться

на свет под тысячью видимостей, в тысячах различных форм. Можно родиться деревом или булыжником, водой, мотыльком или... женщиной! Можно родиться и театральным персонажем!

Директор *(с деланой иронией)*. Уж не родились ли случайно такими персонажами вы и ваши почтенные спутники?

Отец. Именно это, господин директор, я и хотел сказать. И все мы, как вы видите, люди вполне живые.

Директор и актеры разражаются хохотом, словно им довелось услышать удачную шутку.

(Обиженно). Весьма сожалею, что вам это показалось таким смешным... Мы носим в себе, повторяю, тяжелую драму. Об этом вы можете судить хотя бы по виду этой женщины, одетой в траур.

Директор *(сначала сбивый с толку, потом сердито)*. Будет, довольно! Замолчите наконец! *(Персонажам.)* Прошу освободить сцену *(Заведующему сценой)*. Да выгоните вы их!

Заведующий сценой *(толкает пришельцев к выходу, но потом внезапно останавливается, словно его удерживает какая-то сила)*. Прошу! Прошу!

Отец *(Директору)*. Обождите, выслушайте нас. Мы...

Директор *(переходя на крик)*. Да понимаете ли вы, что мы работаем?

Премьер. Разве можно так шутить?...

Отец *(выходя вперед, решительно)*. Ваше недоверие поражает... Неужто вы, актеры, не привыкли иметь дело с живыми воплощениями персонажей, сотворенных автором? Неужто только потому, что нас нет в шпаргалке суфлера... *(Показывает на суфлерскую будку.)*

Падчерица *(с вызывающей улыбкой приближаясь к Директору)*. Поверьте, господин директор, что перед вами действительно шесть самых необычных и интересных персонажей... хотя и сбившихся с пути!

Отец *(отстраняя ее)*. Да, если хотите, сбившихся с пути... *(Директору.)* И вот в каком смысле: автор, который дал нам жизнь, потом раздумал или не смог возвести нас в ранг искусства... Это было настоящим преступлением, потому что кому выпало счастье породить хоть один настоящий живой персонаж, тот может смеяться даже над смертью. Он не умрет! Умрет человек, писатель, орудие творения, но само творение не умрет никогда! И заметьте, что для жизни в веках это творение не нуждается ни в каких-то особых качествах, ни в необходимости совершать чудеса. Кто такой Санчо Панса? Кто такой дон Аббондио? И тем не менее они вечны, потому что им посчастливилось найти благодатную почву, найти фантазию, которая сумела взрастить и выпестовать их, наделить бессмертием!

Директор. Все это прекрасно... Но что вам нужно в театре?

Отец. Мы хотим жить, господин директор!

Директор *(с иронией)*. В веках?

Отец. Нет, господин директор, хотя бы одно мгновение – в вас.

Премьер. Скажи пожалуйста!

Премьерша. Они хотят жить в нас!

Молодой актер. С удовольствием! *(Показывая на Падчерицу.)* А я с ней!

Отец. Обождите, пьесу еще надо сделать. *(Директору.)* Если вы и ваши актеры согласны – мы мигом примемся за дело!

Директор *(сухо)*. За какое дело? Здесь этим не занимаются! Мы только исполняем драмы и комедии!

Отец. Правильно... Вот почему мы и пришли сюда...

Директор. Где ваш текст?

Отец. Он внутри нас.

Актеры смеются.

Драма заключена в нас; мы сами – драма, и мы сгораем от нетерпения представить ее

так, как нам подсказывают бушующие в нас страсти!

Падчерица (*с шутливым бесстыдством*). Ах! Моя страсть! Если б вы только знали мою страсть... к нему! (*Показывает на Отца и делает жест, будто хочет его обнять. Потом заливается громким смехом.*)

Отец (*в гневе*). Держи себя прилично! Прекрати этот дурацкий смех!

Падчерица. Ну, тогда хотите, я покажу вам, как я умею петь и танцевать? Этому я обучилась всего за два месяца – после того как умер отец. (*Затягивает «Берегитесь Чу Цын-Чу» Дейва Стемпера, переделанную в фокстрот или медленный уанстен Френсисом Салабером. Поет первый куплет, сопровождая пение танцевальным па.*)

Les chinois sont un peuple malin,
De Shangai à Pekin,
Ils ont mis des écrit eaux partout:
Prenez garde à Tchou-Thin-Tchou!¹

Актеры и актрисы (*смеются и хлопают в ладоши*). Отлично!..

– Браво!..

– Изумительно!

Директор (*сердито*). Тише! Можно подумать, что вы в кафешантане. (*Отведя Отца в сторону, с некоторым удивлением.*) Скажите: она сумасшедшая?

Отец. Нет... Хуже!..

Падчерица (*прерывая его, Директору*). Хуже! Хуже! Разве дело в том, хуже или лучше? Прошу вас, дайте нам сыграть эту драму сейчас же... В нужное время вы увидите... когда эту душу... (*Берет за руку Девочку, которая до сего времени стояла, прижавшись к Матери, и подводит к Директору.*) Видите, какая чудесная крошка! (*Берет ее на руки и целует.*) Милая ты моя, милая!.. (*Опускает на пол и прибавляет как бы против воли, в волнении.*) Так вот, когда господь приберет ее к себе... и когда этот идиот (*грубо, за рукав выталкивает вперед Мальчика*) сделает самую большую свою глупость – а ведь он полный кретин (*резко отпихивает его*), – тогда вы увидите, на что я способна, да, сударь, увидите! Сейчас еще не время! Ведь после того, что произошло между ним и мной (*с жуткой многозначительностью подмигивает в сторону Отца*), я больше не в силах находиться в этой компании. Я не могу видеть страдания Матери из-за этого болвана-переростка. (*Показывает на Сына.*) Взгляните на него, взгляните! Безразличен, холоден как лед, полон презрения ко мне, к этому мальчугану (*показывает на Мальчика*) и к этой крошке... и все оттого, что он законный сын... А мы, видите ли, незаконные!.. (*Подходит к Матери и обнимает ее.*) И эту несчастную женщину, которая приходится матерью всем нам, он не признает, смотрит на нее свысока, будто она только наша мать... Прохвост! (*Все это произносится скороговоркой, в крайнем возбуждении. Сделав ударение на слове «наша», слово «прохвост» она произносит тихо, с таким выражением, будто хочет сплюнуть.*)

Мать (*с бесконечной печалью в голосе, Директору*). Сударь, во имя этих двух несчастных созданий умоляю вас... (*Пошатывается, вот-вот лишится сознания.*) О боже, боже!..

Отец (*с помощью взволнованных, сбитых с толку актеров поддерживает ее*). Стул! Ради бога, скорее стул!..

Актеры (*поспешно подбегая*). Так это не игра? Ей и в самом деле дурно?

Директор. Скорее стул!

Один из актеров приносит стул; другие предупредительно обступают ее. Мать, сидя на стуле, пытается помешать Отцу приподнять с ее лица вуаль.

Отец. Взгляните на нее, синьор, взгляните!..

Мать. Нет, нет, ради бога, не надо!

Отец. Оставь, пусть смотрят! *(Поднимает вуаль.)*

Мать *(вскакивает со стула и закрывает лицо руками, с отчаянием в голосе)*. Заклинаю вас, господин директор, не позволяйте ему привести свой замысел в исполнение! Я этого не вынесу!

Директор *(я недоумении, совершенно сбитый с толку)*. Я решительно не понимаю, где мы находимся и что тут происходит! *(Отцу.)* Это ваша жена?

Отец *(поспешно)*. Да, сударь, моя жена!

Директор. Так почему же вы говорите, что она вдова?

Актеры, словно сбросив с себя тяжелый груз, раздражаются громким смехом.

Отец *(уязвленно, с обидой)*. Не смейтесь! Ради всего святого, не смейтесь! Ведь в том-то и заключается драма этой женщины, сударь! Она принадлежала другому мужчине, и тот, другой, должен был бы быть здесь!

Мать *(кричит)*. Нет, нет! Не слушайте его!

Падчерица. На свое счастье, он умер два месяца назад. Как видите, мы еще носим траур.

Отец. Но здесь его нет не потому, что он умер. Его здесь нет – посмотрите на эту женщину, и вы мигом поймете, почему его здесь нет! Драма этой женщины вовсе не в том, что она любила двух мужчин... к настоящей привязанности она не способна... разве что чувство благодарности, да и то не ко мне, а к тому, покойному! Она ведь не женщина-любовница, а мать! Ее драма – и заметьте себе: драма страшная – заключена вот в этих четырех отпрысках от двух разных мужчин, которым она принадлежала.

Мать. Я принадлежала? И у тебя хватает духу говорить, что я принадлежала, будто я сама этого хотела? Это он, синьор! Это он силой навязал мне того, другого! Он вынудил меня уйти с ним!

Падчерица *(с возмущением)*. Это ложь!

Мать *(растерянно)*. Как так – ложь?

Падчерица. Ложь! Ложь!

Мать. Что ты можешь об этом знать?

Падчерица. Ложь! *(Директору.)* Не верьте ей! Знаете, почему она так говорит? *(Показывая на Сына.)* Только ради него. Она клянет себя, убивается из-за этого сынка... хочет уверить его в том, что если она и бросила его двухлетним ребенком, то только потому, что ее вынудил он...

Мать *(настойчиво)*. Вынудил, вынудил! Богом клянусь, что вынудил! *(Директору.)* Спросите его самого. *(Показывая на мужа.)* Пусть скажет!.. А ты *(показывая на Дочь)*, ты ничего не знаешь.

Падчерица. Знаю только, что с моим отцом ты была счастлива до самой его смерти. Разве не так?

Мать. Так...

Падчерица. Он всегда был так ласков и заботлив к тебе! *(Мальчику, в ярости.)* Разве не так? Скажи! Чего молчишь, болван?

Мать. Оставь ребенка в покое! Зачем ты хочешь, чтобы меня считали неблагодарной? Я вовсе не желала обидеть твоего отца! Я просто сказала, что бросила дом и сына вовсе не по своей прихоти!

Отец. Это верно, господин директор. Виноват я.

Пауза.

Премьер *(своим товарищам)*. Ну и сценка!

Премьерша. Да, для нас это просто готовый спектакль!

Молодой актер. И еще какой!

Директор (*живо, с интересом*). Послушаем, что будет дальше! (*Говоря это, он спускается по приставной лесенке в зрительный зал как бы для того, чтобы охватить картину в целом.*)

Сын (*не двигаясь с места, тихо, холодно, с иронией*). Вот, вот, послушайте, как он будет философствовать! Сейчас он заговорит о демоне опыта!

Отец. Я тебе сто раз говорил, что ты просто циник и болван! (*Директору.*) Он издевается надо мной за то, что я сказал в свое оправдание.

Сын (*презрительно*). Пустая болтовня!

Отец. Почему же болтовня? Разве, когда случится горе, не приносят нам подчас облегчение самые обыкновенные слова?

Падчерица. Особенно те, что заглушают угрызения совести.

Отец. Угрызения совести? Неправда! Я не заглушал их одними словами.

Падчерица. Ну да, еще чуть-чуть – деньгами... Да, да, именно деньгами!.. Вспомните хотя бы те сто лир, которые вы предложили мне в уплату!

Актеры содрогаются от омерзения.

Сын (*презрительно, сводной сестре*). Вот это уже подло!

Падчерица. Подло? А сто лир в синем конверте, которые были оставлены на столике красного дерева в гостиной заведения мадам Паче? Вы знаете, господа, мадам Паче? Это из тех хозяек, которые под вывеской «Платья и пальто» привлекают таких, как мы, бедных девушек из порядочных семей.

Сын. Так неужели эти паршивые сто лир, которые он хотел тебе уплатить и, по счастью, – по счастью, заметь! – просто не имел повода уплатить, дают тебе право всех нас тиранить?

Падчерица. Но ведь ты-то знаешь, что еще немного – и деньги были бы мои? (*Хохочет.*)

Мать (*вмешиваясь*). Как тебе не стыдно, дочка!

Падчерица (*запальчиво*). Чего стыдиться? Просто я решила отомстить. Мне и сейчас жутко вспомнить эту сцену! Представьте комнату... Здесь вешалка, там диван-кровать, зеркало, ширма, а перед окном – тот самый столик красного дерева, и на нем синий конверт с деньгами. Я вижу конверт... Стоит протянуть руку – и он мой... Отвернитесь, синьоры, ведь я почти голая!.. Теперь уж я не краснею – краснеет он... (*Показывает пальцем на Отца.*) Но тогда, уверяю вас, он был бледен, как мертвец. (*Директору.*) Даю вам слово!

Директор. Ничего не понимаю!

Отец. Еще бы! Когда на вас обрушиваются со всех сторон! Прикажете им замолчать, дайте я скажу... На их наскоки я отвечать не буду...

Падчерица. Нечего тут рассказывать, нечего!

Отец. Да не рассказывать, а просто кое-что пояснить!

Падчерица. На свой лад, конечно!

Директор выходит на сцену, чтобы навести порядок.

Отец. Но ведь если все зло отсюда! В словах-то именно все зло и есть! В каждом из нас – целый мир, и в каждом – этот мир свой, особенный. Как же мы можем понять друг друга, господа, если в свои слова я вкладываю только то, что заключено во мне, а собеседник мой улавливает в них лишь то, что согласно с его собственным миром? Мы только думаем, что друг друга понимаем, а на деле нам никогда не столкнуться! Вот, к примеру, моя жалость к этой женщине (*показывает на Мать*) была понята ею как жестокость.

Мать. Но ведь ты же прогнал меня!

Отец. Вы слышите? Прогнал! Ей кажется, что я ее прогнал!

Мать. Говорить-то ты умеешь, а я нет... Но раз ты на мне женился... уж почему не знаю!.. Была я бедная, забитая...

Отец. Вот потому-то я и женился! Твоя забитость трогала меня, я верил... (*При виде отрицательных жестов Матери замолкает, в отчаянии разводит руками и, видя*

никчемность своих попыток убедить ее, Директору.) Вот видите! Она не согласна! Ведь это ужасно, господин директор, право, ужасно, когда... *(Постукивает себя полбу.)* Тут пусто!.. Сердце! Ну да, конечно, для детей! Но ведь когда тут пусто – поневоле впадешь в отчаяние!

Падчерица. А может, ты скажешь этим господам, что дал нам твой светлый ум?

Отец. О, если б можно было предугадать все зло, которым так часто оборачиваются наши благие намерения!

В этот момент Премьерша, которая мучается ревностью при виде заигрываний Премьера с Падчерицей, выступает вперед и спрашивает Директора.

Премьерша. Простите, господин директор, мы будем продолжать репетицию?

Директор. Да, да! Конечно! Дайте только дослушать!

Молодой актер. Удивительный случай!

Молодая актриса. Поразительный!

Премьерша. Конечно, для тех, кто проявляет к нему особый интерес! *(Бросает многозначительный взгляд на Премьера.)*

Директор *(Отцу)*. Объясните все толком. *(Садится.)*

Отец. Пожалуйста. Видите ли, был при мне секретарем человек, преданный своему делу, тихий, порядочный. С ней он мигом и во всем решительно находил общий язык... *(Показывает на Мать.)* Боже упаси вас подумать что-нибудь такое... Был он скромненький, покорен и чист душой, совсем как она... Оба они были не только не способны сделать что-либо дурное, но даже помыслить о дурном!

Падчерица. Зато он не только помыслил за них *(показывает на Отца)*... но и сделал!

Отец. Неправда! Я желал им добра... ну и себе тоже, сознаюсь. Но ведь дело зашло так далеко, господин директор, что я слова не мог сказать ни тому, ни другому без того, чтобы они тут же понимающе не переглянулись... не посмотрели вопросительно друг на друга, будто спрашивая, как отнестись к моим словам, как бы не задеть моего самолюбия. Это, как вы понимаете, бесило меня, и порой я просто приходил в отчаяние.

Директор. А почему вы не выставили за дверь этого вашего секретаря?

Отец. Легко сказать – выставить! Я и выставил его! Но тогда эта несчастная женщина совсем потеряла рассудок и бродила по дому, словно понуряя собака, подобранная на улице из жалости.

Мать. Еще бы, если...

Отец *(мигом повернувшись к ней, как бы желая предупредить ее слова)*. Все дело в сыне? Не правда ли?

Мать. Сначала, господин директор, он отобрал у меня сына!

Отец. Но вовсе не из желания причинить ей боль. Я хотел, чтобы он рос здоровый и сильный духом, поближе к земле!

Падчерица *(показывая на Сына, иронически)*. Оно и видно!

Отец *(поспешно)*. Ах, значит, я виноват и в том, что он вырос таким? Я отдал его кормилице, в деревню... Жена хотя и из простых, но сама кормить не могла. К деревне, знаете ли, у меня какая-то особая тяга... Быть может, это заскок, но что поделаешь? Я всегда возлагал проклятые надежды на здоровую простую мораль...

При этих словах Падчерица заливается громким смехом.

Заставьте ее замолчать! В конце концов, так же нельзя!

Директор. Замолчите! Не мешайте слушать, черт возьми!

Окрик Директора заставил ее умолкнуть. Она так и застыла с усмешкой на лице, далекая, словно ушедшая в себя. Директор спускается в зрительный зал, чтобы взглядом охватить всю сцену.

Отец. Больше я не мог видеть подле себя эту женщину. *(Показывает на Мать.)* Но, верьте, не столько из-за мертвящей пустоты, которая царила в доме, сколько из сострадания, искреннего сострадания к ней...

Мать. Потому-то ты и прогнал меня...

Отец...и к этому человеку! Я дал денег... я должен был избавить ее от себя!

Мать. И избавиться от меня!

Отец. Ну что же... отчасти! А в результате – лишь одна беда. Я старался сделать как можно лучше... и лучше для нее, чем для себя, клянусь вам! (*Скрещивает руки на груди; Матери.*) Я не терял тебя из виду до тех пор, пока тот, другой, не увез тебя куда-то далеко, глупо приревновав меня. Верьте мне, господин директор, что интерес, который я проявлял к новой семье моей жены, был самым бескорыстным, Я с такой нежностью следил за тем, как подрастают ее новые дети! Даже она это подтвердит! (*Делает жест в сторону Падчерицы.*)

Падчерица. Ну как же! Я была еще малюткой – косы до пят, панталончики длиннее юбки – вот такой маленькой, – а он, помню, все поджидал меня у школы. Все ходил смотреть, как я подрастаю...

Отец. К чему эти гадкие намеки? Это же просто подло!

Падчерица. Почему же?

Отец. Подло! Подло! (*Директору, как бы пытаясь что-то объяснить.*) Мой дом, господин директор, когда она ушла (*показывает на Мать*), сразу мне опостылел. Как ни было с ней тяжело, а все не так одиноко! Я метался по комнатам, как зверь в клетке. Когда этот субъект (*показывает на Сына*) был привезен из деревни от своей кормилицы, он показался мне совсем чужим. Рос он без матери, как-то в стороне, и между нами не было никакой близости. И вот тогда-то – как ни странно, господин директор, – сперва я заинтересовался, а потом мало-помалу и привязался к новой семье моей жены, в появлении которой, как вы понимаете, отчасти я был повинен; мысли о ней заполняли образовавшуюся пустоту. У меня явилась настоящая потребность знать, что там, в этой маленькой семье, занятой милыми житейскими заботами и такой далекой от сложности моих душевных переживаний, все благополучно. И вот, желая убедиться, я и ходил смотреть на этого ребенка к дверям школы.

Падчерица. Он ходил за мной по пятам, дорогой улыбался, а когда я подходила к дому, махал мне рукой – вот так! Я отвечала ему сердитым взглядом. Ведь я даже не знала, кто он такой. Дома я рассказала обо всем маме. Видно, она сразу поняла, кто это.

Мать утвердительно кивает головой.

Несколько дней она не пускала меня в школу. Когда же я снова пошла, то увидела его у дверей – это было смешно, – он стоял с большим бумажным пакетом в руках. Подойдя, он приласкал меня и вытащил из пакета большую соломенную шляпу, украшенную майскими розочками, какие носят во Флоренции... Это был его подарок!

Директор. Но, сударыня, это же домашние воспоминания, а не...

Сын (*презрительно*). Дешевая литература!

Отец. Какая там литература! Это сама жизнь, господин директор!

Директор. Пусть жизнь! Но ведь на сцене такое не представишь!

Отец. Согласен. Это только еще предыстория! Я вовсе не требую, чтобы вы ее изображали. С тех пор прошло много времени. Как видите (*показывает на Падчерицу*), она уже не та девочка с косами до пят...

Падчерица...и в панталончиках, торчащих из-под юбки!

Отец. Драма только сейчас начнется, господин директор! Драма невиданная, неслыханная, потрясающая!

Падчерица (*прерывает его и гордо выступает вперед*). Когда умер отец...

Отец (*прерывает Падчерицу*). ...наступила полная нищета! Они вернулись сюда, даже не известив меня. И все по ее глупости. (*Показывает на Мать.*) Правда, она и писать-то почти не умеет, но ведь могла же она попросить дочь или этого парнишку написать мне, что они терпят нужду!

Мать. А как я могла догадаться, господин директор, что им владеют такие благородные чувства?

Отец. В этом-то и заключалась твоя всегдашняя ошибка – ты никогда не умела угадывать истинные мои чувства!

Мать. После стольких лет разлуки и всего, что между нами произошло...

Отец. А разве я виноват, что этот достойный человек увез вас куда-то к черту на рога? *(Директору.)* Там он, кажется, нашел какую-то работу. И понятно, что со временем – ведь я не видел их несколько лет – мой интерес к ним стал ослабевать. Драма, господин директор, разыгралась молниеносно и совершенно непредвиденно, когда они вернулись... в тот день, когда я поддался влечению своей еще не угасшей плоти... Ах, какое это несчастье для одинокого мужчины, который не хочет идти на случайные связи... для мужчины, который еще не так стар, чтобы обходиться без женщин, и не так молод, чтобы гоняться за ними без стыда и зазрения совести!.. Несчастье? Да что несчастье! Ужас, настоящий ужас! Ведь ни одна женщина уже не может подарить тебе свою любовь. Как только ты это понял – смиришься... Но, увы, господин директор, на людях-то мы все стараемся поддержать внешнее достоинство, а вот оставшись наедине с самим собой, охотно признаемся в самых сокровенных своих влечениях... Мы уступаем искушению... и как часто лишь для того, чтобы тут же, словно спохватившись, вновь напялить маску невозмутимого достоинства, глухую, как надгробие, только бы похоронить под ней следы и самую память о своем позоре. Так поступают все! Но не всем хватает мужества признаться в этом!

Падчерица. А делать так всем хватает!

Отец. Всем без исключения! Но только тайком! Вот почему требуется столько мужества признаться в этом! Стоит кому-нибудь из нас признаться – и конец! Его сейчас же прозовут циником. И это несправедливо, господин директор. Такой человек ничуть не хуже других; даже, наоборот, гораздо лучше, потому что он не боится выставить на общее обозрение свою сокровенную животную сущность, при виде которой люди жмурятся и стыдливо отводят глаза. Ну вроде как женщина, – впрочем, вы сами знаете, как поступает женщина. Она смотрит на вас призывно, словно поддразнивая... Как только вы сжали ее в своих объятиях, она закрывает глаза. Это и есть знак согласия, знак, который говорит мужчине: «Я ничего не вижу, закрой и ты глаза!»

Падчерица. А когда женщина не закрывает глаза. Когда она не ощущает необходимости таиться от самой себя, когда, напротив, она смотрит сухими, незамутненными глазами и видит, как краснеет мужчина, который теряет голову, не испытывая при этом никакой любви? Ах, какая мерзость все эти ваши умствования, вся эта философия, которая обнажает скотское нутро и к тому же еще оправдывает!.. Противно слушать! Когда сама бываешь вынуждена «упростить» жизнь таким животным способом, растоптать все человеческое, что есть в тебе: свои чистые помыслы, чувства, идеалы, долг, стыдливость, целомудрие – ничто не вызывает большего отвращения, чем подобные излияния: все это крокодиловы слезы!

Директор. Вернемся к фактам, господа! Довольно рассуждений!

Отец. Правильно, господин директор. Но ведь факты подобны мешкам – если они пусты, они не могут стоять. Чтобы факт стоял на ногах, нужно прежде всего напитать его разумом и чувствами, которые дали ему жизнь. Как мог я предполагать, что, вернувшись после смерти этого человека сюда, ей *(показывает на Мать)*, чтобы прокормить семью, придется просить работу именно у этой самой... мадам Паче!

Падчерица. Ох и тонкая бестия эта мадам Паче! Как будто обслуживает женщин высшего круга, но при этом выходит так, что клиентки сами работают на нее... О женщинах попроще я уж не говорю, на них она здорово наживается!

Мать. Поверьте, господин директор, мне даже на секунду в голову не приходило, что эта мегера дает мне работу только потому, что ей приглянулась моя дочь...

Падчерица. Бедная мама! Знаете, что делала мадам Паче, когда я приносила ей мамину работу? Она перемеряла материал, говорила, что он испорчен, – и вычитала из маминих денег. Сами понимаете, расплачиваться приходилось мне, а бедняжка верила, будто жертвует собой ради меня и этих крошек, просиживая ночи напролет над платьями для мадам Паче!

Присутствующие на сцене актеры громко негодуют и делают возмущенные жесты.

Директор (*нетерпеливо*). И там-то в один прекрасный день вы встретили...

Падчерица (*указывая на Отца*). ...его! Еще бы, старый клиент! Вот посмотрите, какая это будет сцена! Потрясающая!

Отец. Приход ее матери...

Падчерица (*перебивая, с ехидством*)... столь своевременный!

Отец (*повышая голос до крика*). Именно! По счастью, все разъяснилось вовремя! Я тут же забрал их всех к себе! Но представьте мое теперешнее положение – я не могу ей даже в глаза смотреть, а она... сами видите, как она держится!

Падчерица. Поразительный тип! Неужели, господин директор, можно после «того, что произошло», требовать, чтобы я прикидывалась скромной, добродетельной девицей, воспитанной в согласии с его проклятыми идеями «простой здоровой морали»?

Отец. Для меня смысл всей этой драмы в том, что каждый из нас напрасно воображает себя «одним», неизменно единым, цельным, в то время как в нас «сто», «тысяча» и больше видимостей... словом, столько, сколько их в нас заложено. В каждом из нас сидит способность с одним быть одним, с другим – другим! А при этом мы тешим себя иллюзией, что остаемся одними и теми же для всех, что сохраняем свое «единое нутро» во всех наших проявлениях! Совершеннейшая чепуха! Мы сами подчас ловим себя на том, как вдруг, в каком-то нашем акте, мы словно оказываемся подвешенными на крючок; и только тогда понимаем, что в этом акте выразилась отнюдь не вся наша суть и что было бы вопиющей несправедливостью судить о нас лишь по нему... в этот момент нам кажется, будто нас выставили у позорного столба пожизненно, будто вся наша жизнь выразилась в одном этом мгновении! Теперь вам понятно коварство этой девицы? Она застала меня в месте, в котором ей не следовало меня встречать, в виде, в каком я не должен был ей являться; и она хочет закрепить за мной образ, который мне несвойствен, образ, которой принадлежал мне в отношениях с ней только мимолетно, в позорную минуту моей жизни! Вот это-то, господа, я и переживаю особенно тяжело. И вы убедитесь в том, что именно это обстоятельство придаст нашей драме настоящий размах. Однако нужно выяснить положение и других персонажей, например, его... (*Показывает на Сына.*)

Сын (*брезгливо пожимая плечами*). Оставь меня в покое, я-то тут при чем?

Отец. Как – при чем?

Сын. Ни при чем и не хочу быть при чем, потому что в вашей компании мне делать нечего!

Падчерица. Мы для него слишком грубы! Подумаешь, возвышенное создание! Как вы могли заметить, господин директор, всякий раз, когда я взглядываю на него, он отводит глаза! Он ведь знает то зло, которое мне причинил.

Сын (*посмотрев краем глаза на нее*). Кто? Я?

Падчерица. Конечно, ты, а кто же еще? Кому я обязана, дорогой мой, тем, что оказалась на панели?

Актеры в ужасе вздрагивают.

Разве не из-за тебя нет у нас в доме ни согласия, ни даже обычной теплоты и доброжелательства? Мы все выглядим какими-то втирушами, которые самочинно ворвались в царство твоей «законности»! Мне бы хотелось, господин директор, чтобы вы попристутствовали при какой-нибудь сценке «с глазу на глаз» между мной и им! Он утверждает, будто всех в доме тираню я! Но именно его поведение заставило меня решиться! Иначе я не вошла бы в этот дом на правах хозяйки! Ведь у нас есть мать, его родная мать, с которой он не хочет считаться!

Сын (*медленно выступая вперед*). Против меня у них у всех хорошие карты, потому им так легко играть. Но представьте себе сына, который спокойно живет в отчем доме, как вдруг, в один прекрасный день, он видит нахальную девицу, она спрашивает, где отец, ему ей нужно якобы сказать что-то важное; затем она заглядывает все чаще и чаще, иногда с этой крошкой, нагло и двусмысленно разговаривает с отцом, вымогает у него деньги, словно отец должен ей эти деньги в силу каких-то обязательств...

Отец. Но у меня и в самом деле есть обязательства: ведь это же ради твоей матери!

Сын. А что я об этом знаю? Когда я видел свою мать? Когда мне говорили о ней? И вдруг однажды она является с этой *(показывает на Падчерицу)* и вот с этими мальчиком и девочкой и мне говорят: «Познакомься, это твоя мать!» По ее манерам *(снова показывает на Падчерицу)* я сразу понял, что это за птица и как она сумела втереться в Дом... Ах, сударь, если б вы только знали, чего я натерпелся и что пришлось мне пережить! Такое можно услышать только на исповеди... Я сам себе боюсь в этом признаться! Словом, судите сами, есть ли в этой драме для меня роль? Поверьте, господин директор, что я персонаж драматургически «нереализованный», и в этой компании мне приходится куда как туго. Пусть оставят меня в покое!

Отец. Как так? Нет уж, извини! Ты должен участвовать именно потому, что ты таков...

Сын *(в отчаянии)*. Ты-то откуда знаешь, каков я есть? Когда ты мной занимался?

Отец. Согласен, согласен! Но разве для театра это не интересная ситуация? Например, как ты относишься ко мне, к матери, которая вернулась и видит тебя почти впервые и сразу таким большим, не узнает тебя, но знает, что ты ее сын... *(Указывает Директору пальцем на Мать.)* Смотрите, она плачет!

Падчерица *(в ярости топает ногой)*. Как последняя дура!

Отец *(показывает Директору на Падчерицу)*. Она его не выносит! *(Продолжает о Сыне.)* Он говорит, что в нашей драме не играет никакой роли, а на самом деле он-то и есть главная ее пружина! Взгляните на этого крошку, который так испуганно жмется к матери... Ведь это все из-за него! Быть может, самое тяжелое положение именно у этого крошки! Он чувствует себя несчастнее всех нас; он чувствует смертельную обиду, что принят в этом доме лишь из сострадания... *(Доверительным тоном.)* Поразительно похож на отца! Такой же униженный, как и он; слова не вымолвит...

Директор. Признаться, это не находка для вашей драмы. Вы не представляете, как чертовски мешают на сцене дети!

Отец. Этот не будет вам долго морочить голову! И эта девочка тоже. Она первая исчезнет со сцены...

Директор. Отлично! Уверяю вас, что все безумно интересно! Чувствую, что здесь есть что-то от настоящей драмы!

Падчерица *(вмешиваясь в разговор)*. Еще бы! С таким персонажем, как я!..

Отец *(жестом прогоняя ее, взволнованный словами Директора)*. Тише, ты!

Директор *(как бы не замечая этой сценки, продолжает)*. Очень все оригинально...

Отец. В высшей степени оригинально!

Директор. Однако у вас, должно быть, много мужества, если вы так вот прямо решились явиться сюда на сцену...

Отец. Господин директор поймет и извинит нас: люди, подобные нам, рожденные для сцены...

Директор. Вы актеры-любители?

Отец. Нет, я просто говорю, что мы рождены для сцены, потому что...

Директор. Оставьте, вы же играли!

Отец. Да нет, сударь: лишь в той мере, в какой каждый из нас играет отведенную ему в жизни роль... или роль, которую ему отводят другие... Все дело в страсти, и, как всякая страсть – стоит ей воспламениться, – она принимает театральный характер!..

Директор. Ну это бог с ним! Однако я полагаю, вы поймете, что без автора... Послушайте, я могу вас направить к...

Отец. Да нет, вы будете нашим автором!

Директор. Я?

Отец. Да, да, вы! Почему же нет?

Директор. Потому, что я еще никогда не выступал в роли автора!

Отец. А почему бы вам не попробовать? Ведь дело-то пустяковое! Кто только не берется за него! Задача ваша куда как упрощается благодаря тому, что мы все живы и

находимся здесь, перед вами...

Директор. Но ведь этого мало!

Отец. Как – мало? Вы увидите, как драма будет оживать прямо на ваших глазах...

Директор. Да, но ведь ее нужно еще и написать!

Отец. Не написать, а просто-напросто записать то, что мы будем говорить, сцену за сценой. А впрочем, можно даже набросать сценарий и попробовать его сыграть.

Директор (*сдавшись, выходит на авансцену*). Эх... почти уломали... Если так, разве что в шутку... Может, и впрямь попробовать...

Отец. Ну конечно, господин директор! Вот увидите, какие сцены у нас пойдут! Я вам помогу!

Директор. Пожалуй, мне не устоять... Сдаюсь. Что ж, попробуем... Идемте в мой кабинет! (*Актерам.*) Можете отдохнуть, но прошу не расходиться. Через пятнадцать-двадцать минут будьте снова на сцене. (*Отцу.*) Посмотрим, попробуем... Может, и в самом деле получится что-нибудь необыкновенное...

Отец. Наверняка! Вам не кажется, что лучше захватить и их с собой? (*Показывает на своих спутников.*)

Директор. Да, да! Идемте с нами! (*Направляется в свой кабинет, затем возвращается и говорит актерам.*) Еще раз повторяю: прошу быть точными! Ровно через пятнадцать минут...

Директор и шестеро персонажей скрываются за кулисами. Актеры остаются на сцене, вид у них растерянный, они в недоумении смотрят друг на друга.

Премьер. Это он серьезно? Что он хочет делать?

Молодой актер. Какая-то чепуха!

Третий актер. Он хочет симпровизировать драму так, с налету?

Молодой актер. Словно это комедия дель арте.

Премьерша. Если он воображает, что может так шутить со мной...

Молодая актриса. Я тоже не намерена сносить подобные шутки!

Четвертый актер (*имея в виду персонажей*). Хотел бы я знать, кто это такие?

Третий актер. То есть как – кто? Сумасшедшие или чудаки!

Молодой актер. Неужели директор будет их слушать?

Молодая актриса. А все тщеславие! Видите ли, автором захотелось сделаться...

Премьер. Неслыханно! Если театр превратится в подобный балаган...

Пятый актер. Нет, как хотите, а это забавно!

Третий актер. А в общем, посмотрим, что из этого получится.

Так, переговариваясь между собой, актеры уходят со сцены. Часть из них скрывается в дверях в глубине сцены, часть расходится по своим уборным.

Занавес не опускается.

Спектакль прерывается минут на двадцать.

* * *

Звонки возвещают продолжение репетиции. На сцену, из-за кулис и из зрительного зала, начинают стекаться актеры и служащие театра: Заведующий сценой, Главный машинист, Суфлер, Бутафор. Точно по звонку на сцену выходит Директор в сопровождении шести персонажей.

Директор. Итак, господа, все собрались? Внимание, начинаем! Машинист!

Машинист. Здесь!

Директор. Сцену салона... Пока хватит одного задника с дверью. Прошу побыстрее!

Машинист уходит выполнять распоряжение. Директор уславливается с Заведующим сценой, Бутафором, Суфлером и актерами по поводу необходимых мизансцен.

(*Бутафору.*) Узнайте, нет ли на складе дивана.

Бутафор. Есть, зеленого цвета.

Падчерица. Только не зеленого! Диван там был желтый, плюшевый, в цветах, просторный и на редкость удобный.

Бутафор. Такого у нас нет.

Директор. Все равно! Давайте какой есть!

Падчерица. Как – все равно? Ведь это же знаменитое ложе мадам Паче!

Директор. Для репетиции хватит и такого! Прошу не вмешиваться! *(Заведующему сценой.)* Посмотрите, нет ли у нас низкого, широкого, застекленного шкафа.

Падчерица. Главное, не забудьте столик красного дерева, на котором должен лежать конверт с деньгами.

Заведующий сценой *(Директору)*. Есть маленький, с позолотой.

Директор. Подойдет.

Отец. Еще зеркало...

Падчерица. И ширму! Мне необходима ширма!

Заведующий сценой. Чего-чего, а этого добра у нас полно.

Директор *(Падчерице)*. Вероятно, и вешалки вам понадобятся?

Падчерица. Да, да! И очень много!

Директор *(Заведующему сценой)*. Давайте все, что есть.

Заведующий сценой. Не беспокойтесь, все будет в порядке.

Заведующий сценой идет отдавать распоряжения. Директор продолжает разговор с Суфлером, персонажами и актерами. Рабочие сцены вносят мебель и расставляют по указанию Директора.

Директор *(Суфлеру)*. Займите свое место в будке, вот вам листки; на них, сцена за сценой, набросан весь порядок действия... *(Протягивает ему несколько листов бумаги.)* От вас потребуются настоящий подвиг...

Суфлер. Стенографировать, что ли?

Директор *(радостно)*. Как? Вы знаете стенографию?

Суфлер. Не буду хвастаться, но со стенографией я...

Директор. Великолепно! Все идет как по маслу! *(Одному из рабочих сцены.)* Сбегай ко мне в кабинет и возьми всю бумагу, какую найдешь!

Рабочий уходит и вскоре возвращается с увесистой кипой в руках. Отдает ее Суфлеру.

(Суфлеру.) Будете записывать все подряд, сцену за сценой. Постарайтесь записать реплики точно, по крайней мере самые важные! *(Актерам.)* Освободите место, господа! Садитесь здесь *(показывает палевою часть сцены)* и будьте внимательны!

Премьерша. Но, позвольте, что же мы...

Директор *(перебивая ее)*. Успокойтесь, импровизировать вам не придется!

Премьер. А что мы должны делать?

Директор. Ничего! Смотреть и слушать. А потом вы все получите готовые тексты ролей. Сейчас проведем черновую репетицию; репетировать будут они. *(Жест в сторону персонажей.)*

Отец *(словно свалившись с заоблачных высот в неразбериху сцены)*. Мы? Простите, как вы сказали: репетировать?

Директор. Ну да, вы! Вы будете репетировать, а они будут смотреть! *(Жест в сторону актеров.)*

Отец. Но раз мы и есть персонажи драмы...

Директор. Эх, заладил: «Персонажи, персонажи!» Поймите, друг мой, что на сцене действуют актеры, а не персонажи. А персонажи находятся там *(показывает на суфлерскую будку)*, в шпаргалке суфлера, в тексте... если он, конечно, есть!

Отец. Вот видите! Текста нет, но зато вам выпала удача заполучить для сцены самых настоящих, живых персонажей...

Директор. Ах вот оно что! Я вижу, вы хотите делать все сами, с начала до конца? Хотите показаться публике?

Отец. Ну да, показаться ей такими, какие мы есть.

Директор. Смею вас уверить, что это будет презабавное зрелище!

Премьер. А что же в таком случае остается делать нам, настоящим актерам?

Директор. Уж не воображаете ли вы, что сможете играть на сцене? Это же курам на смех...

Актеры дружно хохочут.

Вот видите, они смеются! *(Вдруг, вспомнив об одном упущении.)* Кстати, мы забыли распределить роли. Правда, это пустяк, все и так ясно. *(Второй актрисе.)* Вы будете играть Мать!.. *(Отцу.)* Да, а какое мы дадим ей имя?

Отец. Амалия, господин директор.

Директор. Но ведь это имя вашей жены! Зачем же называть ее настоящим именем!

Отец. А что тут плохого? Если ее так зовут на самом деле... Впрочем, признаюсь, едва ли эта госпожа *(жестом показывает на Вторую актрису)* подходит... Ведь для меня Амалия *(жест в сторону Матери)* только она и никто другой! Но, сами понимаете, противиться... я не знаю... Просто мне начинает казаться, что в чужих устах ее слова будут звучать как-то фальшиво, иначе...

Директор. Об этом не беспокойтесь... Мы уж постараемся найти верный тон... А насчет имени – если хотите, назовем ее Амалией, а нет – подыщем другое. Остальные роли распределим так; *(Молодому актеру.)* Ты будешь Сыном. *(Премьерше.)* Вы, понятно, – Падчерицей.

Падчерица *(решение Директора кажется ей забавным)*. Как, как? Я – это вон та? *(Хохочет.)*

Директор *(сердито)*. Что тут смешного?

Премьерша *(возмущенно)*. Еще никто не позволял себе смеяться надо мной! Либо мне здесь будут оказывать подобающее уважение, либо я уйду!

Падчерица. Простите, я ведь совсем не потому смеялась...

Директор *(Падчерице)*. Вы должны гордиться, что вас будет играть...

Премьерша *(перебивая, с иронией)*. ...«вон та»!

Падчерица. Честное слово, я не хотела вас обидеть! Просто мне показалось забавным увидеть себя в вашем исполнении, вот и все. Не знаю, но... вы ведь на меня совсем не похожи!

Отец. Вот, вот... Послушайте, господин директор: наша индивидуальность...

Директор. Какая там к черту индивидуальность! Вы воображаете, что как персонажи представляете собой какую-то индивидуальность? Чепуха!

Отец. Как? Вы серьезно думаете, что у нас нет своего лица?

Директор. Конечно, нет! Ваша индивидуальность, ваше лицо, возникнет здесь, на сцене, когда актеры облекут вас с «помощью жестов, голоса и пластики в живую плоть. Мои актеры способны дать жизнь персонажам и почище вашего! Пока – вы еще мертвы; на сцене вы заживете только благодаря актерам.

Отец. Не смею спорить, господин директор, но подумайте только, как нестерпимо будет нам – таким, как мы есть, – видеть себя...

Директор *(перебивает его)*. Ну, это плевое дело! Для этого существует грим!

Отец. А голос, жесты...

Директор. Довольно препираться! На сцене вы не можете быть таким, как в жизни! Здесь вас будет играть актер, и все!

Отец. Понятно, господин директор; теперь я начинаю догадываться, почему автор, видевший нас такими, какие мы в жизни, не пожелал вывести нас на сцену. Я не хочу обидеть ваших актеров. Боже меня сохрани! Но когда я думаю, что мне придется увидеть себя в исполнении... уж не знаю, в чьем...

Премьер *(величественно выступает вперед под смехи молодых актрис)*. С вашего позволения – в моем!

Отец *(подобострастно, вкрадчивым голосом)*. Я счастлив, сударь. *(Отвешивает ему)*

поклон.) Одним словом, когда я думаю, что, каково бы ни было доброе намерение и искусство актера, который собирается, так сказать, меня «впитать»... *(Старается подыскать нужное слово.)*

Премьер. Гм! Гм!

Актеры смеются.

Отец... Образ, который он может воссоздать, даже прибегнув к гриму... фигура...

Актеры хохочут.

Вряд ли будет походить на то, каков я есть в действительности. Но даже отбросив вопрос о внешнем сходстве, актер сможет выразить свое личное представление обо мне, свое личное восприятие, – если только оно у него есть вообще, – а вовсе не то, что я представляю собой на самом деле, и не так, как я воспринимаю себя сам. И мне сдается, что люди, призванные нас судить, должны с этим считаться.

Директор. Так вы обеспокоены тем, что скажет критика? А я-то развесил уши! Пусть критика говорит, что ей угодно. Давайте лучше подумаем о том, как нам поставить пьесу! *(Оглядывается кругом.)* Внимание, внимание! Все готово? *(Актерам и персонажам.)* Займите свои места! Дайте взглянуть! Так. *(Спускается со сцены.)* Не будем терять времени! *(Падчерице.)* Ну как, похоже?

Падчерица. Ничего общего!

Директор. Уж не хотите ли вы, чтобы мы выстроили здесь на сцене точную копию заведения мадам Паче? *(Отцу.)* Вы говорили, что на обоях были цветы?

Отец. Да, господин директор, белые обои, и на них цветы.

Директор. Ну а у нас полосатые! Разница невелика. Зато с мебелью дело, кажется, в порядке! Этот столик выдвиньте вот сюда...

Рабочие сцены передвигают столик.

(Бутафору.) Раздобудьте где-нибудь конверт, хорошо бы синего цвета, и дайте его вот этому господину. *(Показывает на Отца.)*

Бутафор. Конверт почтовый?

Директор. Ну да, почтовый!

Бутафор. Сию минутку! *(Уходит.)*

Директор. Так, начали! Первая сцена: выходит синьорина...

Премьерша выходит вперед.

Да обождите! Я говорю вот этой синьорине *(показывает на Падчерицу)*, а вы должны смотреть, как...

Падчерица *(подхватывает)*. ...я перевоплощаюсь.

Премьерша *(с обидой в голосе)*. Можете, милая, не сомневаться, что, когда нужно будет, я сама сумею перевоплотиться!

Директор *(схватившись за голову)*. Да оставьте наконец свои глупые пререкания! Итак, первая сцена: синьорина и мадам Паче... А где же мадам?

Отец. Ее здесь нет.

Директор. Как же быть?

Отец. Но вообще-то она есть, она жива!

Директор. Где же она?

Отец. Разрешите! Сейчас мы все устроим. *(Актрисам.)* Будьте любезны, сударыни, одолжите мне на время ваши шляпки!

Актрисы *(слегка удивленные, смеются, говорят все вместе, перебивая друг друга)*. Что?

– Наши шляпки?

– Что он говорит?

– Зачем ему шляпки?

– Увидим!

Директор. Что вы будете делать с этими шляпками?

Актеры смеются.

Отец. О, ровно ничего! Просто я развешу их вот на этих вешалках. А может быть, кто-нибудь будет так любезен, что снимет и свое пальто?

Актеры (*та же сцена*). Еще и пальто?

– А дальше?

– Он с ума сошел!

Несколько актрис (*вместе, перебивая друг друга*). Зачем?

– Сперва пальто, а потом, смотришь...

Отец. Нужны только пальто и шляпки... Прошу вас, окажите мне эту услугу! Хорошо?

Актрисы (*стаскивают с себя шляпки, некоторые свои пальто и со смехом развешивают их*). Почему же нет?

– Вот, пожалуйста!

– Да он и впрямь шутник!

– Может, лучше развесить, как на выставке?

Отец. Лучше всего, как на выставке!

Директор. Скажите, для чего вам это понадобилось?

Отец. Видите ли, господин директор, может статься, что, когда мы подготовим сцену как надо, не замедлит появиться и мадам Паче, привлеченная предметами своей торговли... (*Показывает на дверь в глубине сцены.*) Смотрите, смотрите!

Дверь распахивается, на пороге появляется мадам Паче и делает несколько шагов вперед. Это жирная мегера неохватных размеров. На голове у нее пышный шерстяной парик морковного цвета, в который вставлена огненная роза â la Кармен. Лицо густо намазано; платье – темно-красного шелка, самого невиданного покроя; в одной руке она держит веер из диковинных перьев, в другой – зажженную сигарету. При ее появлении актеры и сам Директор опрометью, с криками ужаса, бросаются со сцены вниз по приставным лесенкам и будут бегать по проходам зрительного зала. Падчерица подбежит к мадам Паче со знаками всяческого подбострастия, как полагается при появлении хозяйки.

Падчерица (*подбегая к ней*). Вот она! Вот она!

Отец (*радостно*). Она! Я говорил вам! Вот она!

Директор (*победив приступ первого страха, с возмущением*). Это что еще за чертовщина?

Премьер (*почти перебивая его*). Где мы, наконец, находимся?

Молодой актер (*тоже*). Откуда взялось это чудище?

Молодая актриса (*тоже*). Где они ее прятали?

Премьерша (*тоже*). Что они, фокусники-иллюзионисты?

Отец (*заглушая негодующие голоса*). Позвольте, позвольте! Почему во имя вульгарного правдоподобия вы хотите убить это чудо реальности, которое вызвано к жизни самой сценической ситуацией и которое имеет куда больше прав на существование, чем все вы?... Ведь она правдивее, истиннее и достовернее, чем все вы вместе взятые! Кто из ваших актрис будет играть мадам Паче? Пусть внимательно посмотрит на нее – вот она! Согласитесь с тем, что актриса, которой доведется ее играть, будет куда менее жизненно правдива! Взгляните: моя дочь мигом узнала ее! Смотрите, что сейчас произойдет!

Директор и актеры опасливо возвращаются на сцену. Пока Отец и актеры обменивались репликами, сцена между Падчерицей и мадам Паче уже началась. Но шла она пока вполголоса, совсем тихо, чего, разумеется, на настоящей сцене быть не должно. Словом, когда актеры заняли свои места и стали следить за сценой, это уже был тот момент, когда мадам Паче держала Падчерицу за подбородок, стараясь приподнять ей голову и заглянуть в лицо. Некоторое время актеры слушали с напряжением, но, поскольку ничего нельзя было разобрать, начался шум.

Директор. Ну?

Премьер. Что она говорит?

Премьерша. Ничего не разберу!

Молодой актер. Громче, громче!

Падчерица (*отходит от мадам Паче, которая продолжает улыбаться, и подходит к актерам*). «Громче!» Не обо всем можно говорить громко! Раньше я говорила громко, чтобы пристыдить его. (*Показывает на Отца.*) Это была месть. Но что касается мадам, то тут дело другого рода: она рискует тюрьмой!

Директор. Здорово! Отлично!.. Но в театре требуется, чтобы слышали все, дорогая моя! А мы на сцене – и то ничего не разберем! Представьте себе положение публики! Нужно говорить громко, отчетливо. Поймите, что вы ничем не рискуете! Считайте, что никого, кроме вас, на сцене нет! Вам должно казаться, будто вы одни в задней комнате ателье и никто вас не слышит.

Падчерица, мило улыбаясь, несколько раз делает отрицательный жест указательным пальцем.

Как так – нет!

Падчерица (*вполголоса, таинственно*). Есть некто, кто может услышать, если она (*кивает на мадам Паче*) станет говорить громко!

Директор (*становясь в тупик*). Еще кто-нибудь должен появиться?

Актеры вздрагивают в испуге.

Отец. Нет, господин директор. Она имеет в виду меня. Я должен находиться за дверью в ожидании, и мадам Паче об этом знает... С вашего разрешения, я займу свое место за дверью... чтобы быть готовым... (*Направляется к двери.*)

Директор (*останавливая его*). Пойдите! Нужно считаться с законами театра! Прежде чем вы будете готовы...

Падчерица (*прерывая Директора*). Чего вы тянете! Я горю желанием снова пережить эту сцену! Пусть он идет быстрее, я готова!

Директор (*переходя на крик*). Но ведь сперва надо отработать сцену между вами и этой мадам! (*Показывает на мадам Паче.*) Понятно?

Падчерица. Боже мой, господин директор! Она сказала мне то, что вы уже давно все знаете, господин директор... Она сказала, что мамина работа гроша ломаного не стоит, что материал испорчен и его надо выкинуть на помойку и что мне нужно решиться, если я хочу, чтобы она и впредь помогала нам...

Мадам Паче (*с победоносным видом, торжественно выступая вперед*). Иначе, сеньор мой, я не могу мне позволить... я не хочу профитар... мне не угодно получать выгоду из...

Директор (*почти в ужасе*). Как, как? Что она городит?

Актеры заливаются смехом.

Падчерица (*тоже смеясь*). Она испанка, господин директор, и говорит на какой-то забавной смеси...

Мадам Паче. Мне не представляется хороший тон делать смешно, что я говорю плохо ваш язык, сеньор!

Директор. Да нет, нет! Уверяю вас, сударыня! Продолжайте... это будет даже очень эффектно! Чтобы немного смягчить грубость и щекотливость ситуации, лучше ничего и не придумаешь! Продолжайте в том же духе, и все пойдет отлично!

Падчерица. Отлично! Еще бы, господин директор! Если говорить на такой тарабарщине, то, разумеется, все может показаться веселой шуткой! Конечно, трудно удержаться от смеха, когда услышишь, как «один сеньор рамолитико» хочет «делать амур со мной». (*Ударяет себя в грудь.*) Не правда ли, мадам дуэнья?

Мадам Паче. Рамолитико, да! Старый рамолитико и такая красotka! Но мехор... лутче для тебя! Если тебе не любитcя он, зато научит тебя пруденcтoрoжнocти!

Мать (*на глазах у пришедших в замешательство актеров яростно вмешивается в эту сцену. До сих пор на нее никто не обращал внимания; теперь все пытаются удержать ее. Она срывает с головы мадам Паче парик и швыряет на пол. Это вызывает приступ всеобщего веселья*). Ведьма! Ведьма! Убийца! Дочь моя!

Падчерица (*подбегая к Матери, пытается ее успокоить*). Успокойся, мама! Ради

бога, успокойся!

Отец (*подбегает одновременно с Падчерицей*). Успокойся, прошу тебя... сядь, посиди!

Мать. Гоните ее вон!

Падчерица (*подоспевшему Директору*). Маму нужно увести отсюда!

Отец (*Директору*). Вместе они не могут оставаться! Именно поэтому мадам не было с нами, когда мы пришли сюда!.. Если они будут вместе, развязка, как вы понимаете, наступит моментально, и все действие полетит к черту!

Директор. Ничего! Ничего! Для чернового прогона и так неплохо! Потом я склею все эти разорванные сценки. (*Усаживает Мать на прежнее место.*) Возьмите себя в руки, сударыня, успокойтесь, сидите тихо!

Падчерица, снова вышедшая на середину сцены, обращается к мадам Паче.

Падчерица. Продолжим, мадам...

Мадам Паче (*обиженно*). Ах, но! Милльон благодарностей! Я ни шагу, пока на сцене твоя мадре!

Падчерица. Пошли дальше! Пусть входит «сеньор рамолитико, который хочет делать амур со мной!» (*Повелительно.*) Эта сцена должна быть сыграна... Давайте, давайте! (*К мадам Паче.*) Вы свободны, можете идти!

Мадам Паче. Я ушел, ушел... ушел совсем... (*Подняв с полу парик и гордо взглянув на актеров, в ярости покидает сцену.*)

Актеры провожают ее смешками и шутливыми аплодисментами.

Падчерица (*Отцу*). Входите, входите же! Что вы там крутитесь? Сделайте вид, будто входите! Вот так! Я стою здесь, скромно опустив голову... Говорите! Говорите так, будто видите меня впервые: «Добрый день, синьорина...»

Директор (*поднявшись со своего места*). Скажите, кто ведет репетицию, вы или я? (*Отцу, который обалдело смотрит на него.*) Делайте то, что вам говорят: приготовьтесь к своему выходу.

Отец покорно, как лунатик, выполняет указание. Он очень бледен, но, захваченный реальностью своего перевоплощения, улыбается, словно не подозревая надвигающейся на него драмы. Актеры напряженно следят за сценой.

(*Тихой скороговоркой, Суфлеру.*) Приготовьтесь записать все, слово в слово!

Сцена.

Отец (*выходя на середину сцены, совершенно новым, неузнаваемым голосом*). Добрый день, синьорина!

Падчерица (*с потупленным взором, с трудом преодолевая отвращение*). Здравствуйте.

Отец (*пытается заглянуть под шляпку, которая почти совсем скрывает лицо синьорины. При виде ее молодости не может удержаться от восклицания, которое одновременно выражает и радостное предвкушение, и некоторую боязнь возможной неудачи*). А... что... скажите, вы здесь не в первый раз? Верно?

Падчерица (*не меняя позы*). Нет, сударь.

Отец. Вы уже бывали тут? (*Как бы в ответ на утвердительный знак головой, который делает Падчерица.*) И много раз? (*Некоторое время ожидает ответа, снова заглядывает ей под шляпку и улыбается.*) Так почему же?... Вы не должны быть так суровы... Разрешите снять шляпку?

Падчерица (*поспешно, как бы предупреждая его, не в силах сдержать отвращение*). Спасибо, сударь, я сама! (*Судорожным движением снимает шляпу.*)

Мать, которая присутствует при этой сцене, равно как и Сын и двое других детей, сидящих в противоположной стороне рядом с актерами, чувствует себя как на иголках. Она следит за сценой между Отцом и Падчерицей, и на ее лице сменяются поочередно выражения то боли, то гнева, то страха, то презрения. Она то прячет лицо, то испускает стоны.

Мать. О боже, боже, боже!

Отец (*услышав стон Матери, словно камнеет, затем берет себя в руки и продолжает в прежнем тоне*). Разрешите вашу шляпку, я сам повешу. (*Берет у нее из рук шляпку*.) На такой прелестной маленькой головке хотелось бы видеть шляпку понаряднее... Хотите, мы сейчас выберем любую из тех, что тут развешаны? Не хотите?

Молодая актриса (*выступающая на ролях инжени*). Тут нужен глаз да глаз! А то плакали наши шляпки!

Директор (*свирепея*). Тише, черт вас побери... Бросьте свои дурацкие остроты! Вы же на сцене! (*Падчерице*.) Продолжайте, прошу вас, синьорина!

Падчерица (*продолжая сцену*). Нет, спасибо, сударь.

Отец. Не отказывайтесь, прошу вас... Не обижайте меня... Смотрите, какие красивые! И потом, мадам Паче будет приятно. Она ведь нарочно их тут держит!

Падчерица. Спасибо, сударь, но мне они ни к чему, ведь я даже не смогу надеть...

Отец. Вы думаете, что скажут дома, когда вы придете в новой шляпке? Какие пустяки! Знаете, что нужно сказать?...

Падчерица (*не в силах сдержаться*). Ах, совсем не в этом дело, сударь! Я не смогу ее носить, потому что... Неужели вы не видите! (*Показывает на свое черное платье*.)

Отец. Ах, вы носите траур! Простите! Теперь я вижу и прошу извинить меня! Верьте, что я очень вам сочувствую. Падчерица (*героическим усилием подавляет в себе гнев и отвращение*). Это я, сударь, должна благодарить вас за внимание... Но вам-то вовсе ни к чему страдать и огорчаться. Не обращайтесь на мои слова внимания... Ведь и мне лучше (*пытается выдавить улыбку*) пореже вспоминать об этом своем наряде. (*Показывает на траурное платье*.)

Директор (*прервав сцену, выходит на подмостки и кричит Суфлеру*). Подождите, подождите записывать! Не надо последней реплики! (*Отцу и Падчерице*). Отлично! Просто замечательно! (*Только Отцу*.) Дальше действуйте так, как мы условились! (*Актерам*.) Правда, прелестная сценка с предложением шляпки?

Падчерица. А вот сейчас будет самая сильная! Почему мы не продолжаем?

Директор. Наберитесь терпения! (*Актерам*.) Конечно, эту сцену придется трактовать с несколько большей легкостью...

Премьер... изяществом.

Премьерша. Нет, так, конечно, нельзя! (*Премьеру*.) Хотите, попробуем?

Премьер. Если желаете... Сейчас мой выход! (*Уходит в глубину сцены, за двери*.)

Директор (*Премьерше*). Так, хорошо! Сцена между вами и мадам Паче прошла... Потом я ее отработаю и запишу. Стойте! Куда вы?

Премьерша. Одну минуту! Я только надену шляпу... (*Снимает свою шляпу с вешалки*.)

Директор. Замечательно! Голову вниз – и ждите! Падчерица (*смешиливо*). Но как же без черного платья?

Премьерша. У меня будет черное платье еще получше вашего!

Директор (*Падчерице*). Прошу помолчать! Лучше внимательно следите! Это вам полезно! (*Ударяет в ладоши*.) Раз, два, три! Выход! (*Спускается в зрительный зал, чтобы охватить взглядом целое*.)

Дверь открывается, и появляется Премьер. У него развязный, самоуверенный вид старого ловеласа. Исполнение этой сцены актерами с первых же реплик будет совершенно отличным от того, что мы только что видели, но без малейшего намека на пародию. Все гораздо приглаженнее, внешне красивее. Как и следовало ожидать, Падчерица и Отец совершенно неузнаваемы в исполнении Премьера и Премьерши; и, хотя оба они произносят те же самые слова, слова эти звучат иначе, сопровождаются другими жестами, другими улыбками, другим удивлением и другим страданием. Вся сцена будет идти под четкий аккомпанемент голоса Суфлера.

Премьер. «Добрый день, синьорина...»

Отец (*не в силах сдержаться*). Совсем не так!

Падчерица при виде выхода Премьера не может удержаться от смеха.

Директор (*обозлившись*). Да замолчите же наконец! Будет вам! Так мы никогда не сдвинемся с места!

Падчерица (*уходя с просцениума*). Простите, но я не могла сдержаться, господин директор! Синьорина (*показывает на Премьершу*) стоит молча, неподвижно, как ей полагается, но если бы я очутилась сейчас на ее месте, то, уверяю вас, услышав «добрый день, синьорина», сказанное с такой интонацией и с такими жестами, я бы лопнула от смеха!

Отец (*вмешиваясь в разговор*). Да, выражение лица и интонация...

Директор. Какого лица? Какой интонации? Отойдите в сторону и не мешайте репетировать!

Премьер (*выходя вперед*). Поскольку я должен играть старика, попавшего в дом сомнительной репутации...

Директор. Да не обращайтесь вы на них внимания! Давайте лучше повторим! Все было превосходно! (*Ждет повторения.*) Ну...

Премьер. «Добрый день, синьорина...»

Премьерша. «Здравствуйте...»

Премьер (*копируя жест Отца, заглядывает под шляпку, но только выражая при этом, строго последовательно, сначала радостное предвкушение, потом боязнь возможной неудачи*). «А что... скажите, вы здесь не в первый раз, наверно?...»

Отец (*не в силах удержаться от поправки*). Не «наверно», а «верно»!

Директор. «Верно» требует несколько иной интонации.

Премьер (*показывая на суфлерскую будку*). А мне послышалось «наверно»!

Директор. А, подумашь, разница – «верно» или «наверно». Продолжайте! Только не надо так нажимать... Сейчас я сам покажу... (*Поднимается на сцену и показывает «выход Отца»*.) «Добрый день, синьорина...»

Премьерша. «Здравствуйте».

Директор. «А... скажите...» (*Поворачивается к Премьеру для того, чтобы пояснить ему, как он должен себя вести, заглядывая под шляпку Премьерши*.) Вы должны выразить удивление... страх, радость... (*Премьерше*.) «Вы здесь не в первый раз? Верно?» (*Делает Премьеру экспрессивный знак рукой*.) Теперь понятно? (*Премьерше*.) Вы отвечаете: «Нет, сударь». (*Снова Премьеру*.) В общем, пластики больше, пластики! (*Уходит с подмостков*.)

Премьерша. «Нет, сударь...»

Премьер. «Вы уже бывали тут? И много раз?»

Директор. Да нет же! Дайте сначала ей (*показывает на Премьершу*) сделать утвердительный знак. «Вы уже бывали тут?»

Премьерша слегка приподнимает голову и, скорбно закатив глаза, по знаку Директора два раза как бы с отвращением кивает головой.

Падчерица (*не в силах сдержаться, заливается смехом*). Боже мой! (*Поспешно прикрывает рот ладонью*.)

Директор (*быстро поворачивается к ней*). Это еще что?

Падчерица (*торопливо*). Ничего, ничего!

Директор (*Премьеру*). Давайте дальше! Чего вы медлите?

Премьер. «И много раз? Так почему же?... Вы не должны быть так суровы... Разрешите снять шляпку?»

Премьер произносит эту последнюю реплику с такой интонацией и сопровождает ее таким жестом, что Падчерица, все еще прикрывавшая рот ладонью, при всем желании не выдерживает и начинает оглушительно смеяться.

Премьерша (*возмущенная до глубины души, возвращается на свое место*). Нет, я решительно не намерена служить посмешищем для этой девчонки!

Премьер. И я тоже! Довольно!

Директор (*набрасываясь на Падчерицу*). Долго это будет продолжаться?

Падчерица. Простите меня!.. Я больше...

Директор. Вы просто невоспитанная, самоуверенная девчонка!

Отец (*пытаясь вмешаться*). Правда, господин директор, сушая правда, но все-таки постарайтесь простить ее...

Директор (*возвращаясь на сцену*). Это здесь не поможет. Ведь это, наконец, просто неприлично!

Отец. Верно, господин директор, но согласитесь, что то странное впечатление, которое производит на нас...

Директор. Странное? Что же тут странного?

Отец. Конечно, господин директор, актеры ваши мне нравятся... Вот, например, хотя бы тот господин... (*Показывает на Премьера*.) Или эта госпожа... (*Показывает на Премьершу*.) Но сознайтесь: право же, это не мы...

Директор. Чудак! Зачем же им быть «вами», если они актеры?

Отец. Именно потому, что они актеры! И оба хорошо играют наши роли. Но нам-то кажется, что у них получается нечто совсем другое...

Директор. Так что же у них получается?

Отец. То, что... принадлежит лично им, а вовсе не нам.

Директор. Иначе невозможно! Я вам уже сказал!

Отец. Понимаю, понимаю...

Директор. Ну, значит, на этом мы и покончим! (*Актерам*.) Продолжим наши репетиции без них. Репетировать в присутствии автора – всегда такая мука! Всегда-то они недовольны! (*Отцу и Падчерице*.) А сейчас давайте продолжать с вами! Только на этот раз прошу без смешков.

Падчерица. О, мне совсем не до смеха! Настает самая сильная для меня сцена... Будьте спокойны!

Директор. Значит, после реплики: «Прошу, не обращайтесь на мои слова внимания... ведь я тоже!» (*Отцу*.) Вы поспешно говорите: «Понимаю, понимаю» – и тут же спрашиваете...

Падчерица (*перебивая Директора*). О чем он спрашивает?

Директор. О причине вашего траура!

Падчерица. Э, нет, господин директор! Вы знаете, что он ответил, когда я попросила не обращать внимания на мое траурное платье? Он ответил: «Чудесно! Ну так снимите его скорее!»

Директор. Потрясающе! Вы что, хотите, чтобы зрительный зал пришел в негодование?

Падчерица. Но ведь это правда!

Директор. Бросьте вы свою правду! Вы в театре! И правда здесь хороша только до известного предела!

Падчерица. А что вы предлагаете?

Директор. Увидите, увидите! Предоставьте это дело мне!

Падчерица. Нет, господин директор! Весь этот наворот грязных и постыдных фактов, сделавших меня «такой», какая я есть теперь, я не позволю заменить сентиментально-романтической сценкой: он спрашивает о причине траура, а я, всхлипывая и утирая слезы, рассказываю ему о недавней кончине дорогого папочки! Нет, нет и нет! Нужно, чтобы он сказал все так, как было на самом деле: «Чудесно! Ну, так снимите его скорее!» А я с щемящей болью в сердце от недавно пережитой утраты пошла, видите, туда... за ширму, и вот этими самыми пальцами, которые и теперь еще дрожат от стыда и отвращения, расстегнула корсаж, юбку...

Директор (*хватаясь за голову*). Ради бога! Подумайте, что вы говорите?

Падчерица (*в исступлении*). Правду! Самую неприкрытую правду, господин директор!

Директор. Да я... я и не отрицаю, что это правда... мне понятно ваше отвращение; но согласитесь, что на сцене все это решительно невозможно!

Падчерица. Невозможно? Ну что ж, тогда простите, я отказываюсь играть!

Директор. Да нет, видите ли...

Падчерица. Отказываюсь, отказываюсь – и все! То, что может подойти для сцены, вы уже обдумали вдвоем, спасибо! О, я отлично понимаю вас! Ему *(показывает на Отца)* не терпится вытащить на сцену свои душевные терзания, а я хочу показать вам свою драму! Именно свою!

Директор *(пожимая плечами, сухо и высокомерно)*. Скажите пожалуйста, «свою драму»? Нет уж, извините, драма эта отнюдь не только ваша! Это и их драма тоже! Например, его *(показывает на Отца)* и вашей матери. Поймите, что сцена не терпит, чтобы один какой-нибудь персонаж действовал в ущерб другим. Все персонажи должны представлять одно слаженное целое, на сцене может играть только то, что целесообразно! Мне и самому известно, что у каждого есть своя особая внутренняя жизнь, которую он хотел бы выразить как можно полнее. Но в том-то вся загвоздка: выражать нужно ровно столько, сколько необходимо для партнера, а все остальное остается «внутри», должно угадываться! Конечно, было бы куда проще и удобнее, если бы каждый персонаж мог в просторном монологе... или даже в специальном обращении к зрителю... выложить все, что у него накопилось! *(Уже более добродушным, примирительным тоном.)* Нужно уметь ограничивать себя, сударыня, это в ваших же интересах. Могу заверить вас, что ваша излишняя откровенность может произвести на публику тяжелое впечатление!

Падчерица *(потупившись, прочувствованным тоном, после некоторой паузы)*. Верно! Но не забудьте, что, говоря о других мужчинах, я все равно подразумеваю только его!

Директор *(сбитый с толку)*. Как так? Что вы хотите сказать?

Падчерица. А разве в глазах согрешившего виновником его падения является не тот, кто первый толкнул его в пропасть? Для меня первым был он... еще до моего рождения. Подумайте, и вы увидите, что это так.

Директор. Допустим! Но разве груз совести, тяготеющий над ним, представляется вам таким уж ничтожным? Дайте возможность и ему излить душу!

Падчерица. Позвольте! Как может он излить душу, выставить напоказ свои «благородные» страдания, свои душераздирающие нравственные сомнения, если вы не даете ему возможности сперва ощутить весь ужас объятий с падшей женщиной – той, которой он предлагал сбросить траурное платье и которая оказалась тем самым ребенком, которого он когда-то ходил встречать у дверей школы? *(Последние слова она произносит дрожащим от волнения голосом.)*

При последних словах дочери Мать разражается рыданиями. Все взволнованы. Длительная пауза.

(Едва рыдания Матери стихают, добавляет мрачно и решительно.) Здесь все свои. Публики тут нет. Завтра можете показывать ей все, что вам заблагорассудится. А сейчас хотите посмотреть драму такой, какой она была в действительности? Хотите видеть, как развивалась она в жизни?

Директор. Ну да, конечно! Все, что я смогу оттуда взять, я, понятно, возьму!

Падчерица. Тогда уведите отсюда эту бедняжку.

(Показывает на Мать.)

Мать *(поднимаясь, истерически)*. Нет, нет! Не позволяйте ей, господин директор! Не позволяйте!

Директор. Мы только посмотрим!

Мать. Я не могу! Не могу!

Директор. Но раз это уже все в прошлом! Я вас не понимаю!

Мать. Нет, это происходит и сейчас, это происходит всегда. Мои мучения еще не кончились, господин директор! Я жива и свои страдания переживаю вновь и вновь, и нет мне от них избавления! А вот эти крошки, вы слышали их? Они молчат, они безмолвствуют, господин директор! Они цепляются за меня, чтобы вечно продлить мои мучения, но сами по себе они не существуют... больше не существуют! Вот она *(показывает на Падчерицу)* покинула... бежала от меня, и теперь она пропащая, пропащая... Если сейчас я ее увижу здесь, на сцене, то лишь для того, чтобы разбередить и без того не заживающие раны!

Отец (*торжественно*). О вечный миг! Она (*указывает на Падчерицу*) здесь для того, чтобы схватить меня, связать и приковать к позорному столбу навечно, придравшись к одному позорному мгновению моей жизни. Она не может от этого отказаться, а вы не в силах меня избавить.

Директор. Я не говорю, что не надо этого показывать: пусть эта сцена будет основой всего первого акта – вплоть до неожиданного ее появления. (*Показывает на Мать.*)

Отец. Точно так, господин директор. Тот миг явился тяжким приговором для меня. В ее крике заключены все наши страсти. (*Показывает на Мать.*)

Падчерица. Он у меня еще стоит в ушах! Ее крик чуть не лишил меня рассудка! Вы можете изображать меня на сцене как вам угодно, господин директор, даже в одежде... оставьте только руки обнаженными, одни руки... Мы находились в такой вот позе. (*Подходит к Отцу и склоняет голову к нему на грудь.*) Голова здесь, руки обвили шею... Я видела, как бешено пульсирует вена на моей руке... Я закрыла глаза и уткнулась ему в грудь! (*Поворачиваясь к Матери.*) Кричи, кричи! (*Прячет голову на груди Отца; плечи вздернуты, словно для того, чтобы не слышать крика. Сдавленным голосом.*) Кричи, кричи, как ты кричала тогда!

Мать (*бросаясь вперед, чтобы разнять их.*) Дочь! Дочь моя! (*Оторвав ее от Отца.*) Несчастный, ведь это моя дочь! Не видишь, что это моя дочь?

Директор *отшатывается при этом крике к самой рампе; чувствительные восклицания актеров: «Отлично!», «Превосходно!», «Занавес! Занавес!»*

Отец (*в сильном возбуждении подбегает к Директору*). Вот видите, вот... И все потому, что так оно и было на самом деле!

Директор (*в восхищении, убежденный виденным*). Ну да! Это как раз то, что нам нужно! Занавес! Занавес!

Как бы в ответ на многократные выкрики Директора Машинист дает занавес; у рампы, на фоне опущенного занавеса, остаются Директор и Отец.

(*Глядя наверх, размахивает руками.*) Идиот! Я говорил «занавес» в том смысле, что так кончается акт, а он и в самом деле опустил занавес! (*Отцу, приподымая краешек занавеса, чтобы пройти на сцену.*) Просто великолепно! Зрители будут в восторге! Успех первого действия я гарантирую!

Вместе с Отцом уходит за занавес.

Занавес поднимается – на сцене новая декорация. Вместо комнаты в заведении мадам Паче – уголок сада с небольшим бассейном. По одну сторону сцены сидят рассаженные в ряд актеры, по другую – персонажи. Директор стоит посреди сцены, подперев щеку кулаком, в позе крайней задумчивости.

Директор (*после короткой паузы, будто стряхивая оцепенение*). Да-с! Значит, переходим ко второму действию! Предоставьте это дело мне, как мы условились, и все пойдет отлично!

Падчерица. Мы переселяемся к нему в дом (*жест в сторону Отца*) вопреки его желанию (*жест в сторону Сына*).

Директор (*нетерпеливо*). Ладно, ладно! Говорят вам, предоставьте все мне!

Падчерица. Только не забудьте подчеркнуть его злость и раздражение. (*Снова жест в сторону Сына.*)

Мать (*покачивая головой*). При всем том, что было хорошего...

Падчерица (*обрывая Мать*). Какое это имеет значение! Чем больше он причинил нам зла, тем сильнее должна его мучить совесть!

Директор (*раздраженно*). Все понятно! Мы это будем иметь в виду, особенно в начале сцены! Можете не волноваться!

Мать (*умоляюще*). Очень прошу вас, господин директор, постарайтесь ради моего

спокойствия сделать так, чтобы было сразу понятно, что я всеми силами пыталась...

Падчерица (*грубо перебивая Мать, заканчивает ее фразу*). ...утихомирить меня, примирить с ним. (*Директору.*) Сделайте, как она просит... Ведь это сушая правда! Я даже рада буду. А какой результат? Чем больше она просила его, чем больше пыталась снискать его расположение, тем больше он отдалялся, сторонился ее. Вот награда!

Директор. Будем мы наконец репетировать дальше или нет?

Падчерица. Я умолкаю! Но разве это правдоподобно, чтобы действие целиком шло тут, в саду?

Директор. Почему же нет?

Падчерица. Потому что он (*показывает на Сына*) всегда держался в стороне, запершись в своей комнате! И жизнь вот этого несчастного малютки (*показывает на Мальчика*) протекала только в стенах дома.

Директор. Какое это имеет значение! Мы же не можем развешивать таблички, извещающие зрителя о том, что где происходит! Не можем мы и менять декорации по три, по четыре раза в течение одного действия!

Премьер. Так делалось только в старину...

Директор. Во времена, когда публика была не разумнее вот этой маленькой девочки!

Премьерша. И создать иллюзию тогда было – пара пустяков!

Отец (*внезапно прорываясь, даже встав со своего места*). Иллюзию? Сделайте милость, только не произносите этого слова! Для нас оно звучит особенно жестоко!

Директор (*удивленно*). Простите, почему жестоко?

Отец. Жестоко, даже очень жестоко! И вы должны это понять!

Директор. А как же надо говорить? Именно иллюзию, сударь. Иллюзию, которую необходимо вызвать у зрителя.

Премьер...с помощью нашего исполнения...

Директор...иллюзию реальности происходящего!

Отец. Я понимаю, господин директор. А вот вы, простите, не можете нас понять. Видите ли, для вас и ваших актеров дело заключается только в самой вашей игре...

Премьерша (*перебивает его, с возмущением*). Игре? Вы что, принимаете нас за детей? Для нас это серьезная работа, а не игра!

Отец. Я с вами не спорю! Под игрой я понимаю только ваше мастерство, которое, как говорил господин директор, и должно дать полную иллюзию реальности.

Директор. Наконец мы поняли друг друга!

Отец. Хорошо, но неужели вы думаете всерьез, что мы (*показывает на себя и на пятерых своих спутников-персонажей*) такие, какие есть, не имеем никакой другой реальности, кроме этой вашей иллюзии?

Директор (*сбитый с толку, смотрит на растерявшихся актеров*). Что вы хотите сказать?

Отец (*некоторое время молча, едва заметно улыбаясь, смотрит на Директора*). Именно так, господа! Какая другая реальность? То, что для вас является игрой, поводом для создания иллюзии, для нас является единственной нашей реальностью. (*Короткая пауза. Сделав несколько шагов в сторону Директора.*) И не только для нас, подумайте об этом! Подумайте хорошенько! (*Смотрит Директору прямо в глаза.*) Вы можете сказать, кто вы такой? (*Ждет ответа, не убирая вытянутой руки с указующим перстом.*)

Директор (*смущенно, с какой-то кислой полуулыбкой*). Как – кто я такой? Я – это я!

Отец. А если я скажу, что это неправда, что вы – это я?

Директор. Я отвечу, что вы сумасшедший!

Актеры хохочут.

Отец. Они правы, что смеются: ведь здесь все собрались для игры. (*Директору.*) Вы можете сказать мне, что с помощью простой игры этот господин (*показывает на Премьера*), являясь «самим собой», должен стать «мною» и что «я» – это, собственно, не я, а «он»! Видите, я поймал вас в ловушку!

Актеры смеются.

Директор (*которому явно надоели все эти препирательства*). Об этом вы уже говорили! Неужели опять сначала?

Отец. Нет, нет! Я вовсе не то хотел сказать. Напротив, я призываю вас забыть на время эту игру... (*Смотрит на Премьершу и как бы спешит ее предупредить.*) ...художественную игру, к которой вы привыкли на сцене со своими актерами, – и еще раз спрашиваю вас: кто вы такой?

Директор (*поворачиваясь к актерам, сердито и одновременно растерян*). Хорош шутник! Сам выдает себя за театральный персонаж, а туда же, спрашивает, кто я такой!

Отец (*с достоинством, но без высокомерия*). Персонаж, господин директор, всегда имеет право спросить у человека, кто он такой. Потому что персонаж и в самом деле всегда имеет свою собственную жизнь, отмеченную характерными, ему одному присущими чертами... Персонаж всегда есть «кто-то»: Между тем человек – разумеется, не вы, сударь, – человек вообще часто может быть и «ником».

Директор. Но зачем вы меня-то об этом спрашиваете? Ведь я же и директор, и режиссер! Понятно вам?

Отец (*тихо, вкрадчиво*). Я спрашивал, господин директор, чтобы узнать... как вы... такой, какой вы есть сейчас... ощущаете ли вы себя сейчас таким, каким вы были когда-то, много лет назад, со всеми иллюзиями, которые вы тогда питали... видите ли вы вещи так, как видели тогда и какими они и в самом деле тогда были... Так вот, господин директор! Раздумывая над прошлыми иллюзиями, которых у вас нет теперь, над тем, что сегодня уже не кажется вам таким, каким казалось прежде, – разве не чувствуете вы, как колеблются под вашими ногами не только доски этой сцены, но уходит из-под ног сама земля?... Разве не даете вы себе отчета в том, что ваше нынешнее самочувствие, вся ваша сегодняшняя реальность завтра вам покажется пустой иллюзией?

Директор (*ничего не понял; хитроумная аргументация собеседника окончательно запутала его*). Я не возьму в толк, куда вы клоните?

Отец. Да никуда, господин директор! Я просто старался пояснить, что если мы (*тут он снова показывает на себя и на своих пятерых спутников*) являемся иллюзией, а не реальностью, то и вам тоже следует опасаться, как бы ваша собственная реальность, которой вы живете сегодня, завтра не улетучилась и не превратилась, как всякий вчерашний день, в иллюзию.

Директор (*решив обратить все в шутку*). Допустим. Ну а скажите, вы сами, с этой комедией, которую вы пришли показывать сюда, вы сами – реальнее меня?

Отец (*совершенно серьезно*). О, безусловно, господин директор!

Директор. Вы полагаете?

Отец. Я думал, что вы это сразу поняли.

Директор. Вы – реальнее меня?

Отец. Естественно, поскольку ваша реальность может меняться с каждым днем.

Директор. Но ведь все же знают, что она меняется! Она непрерывно меняется. Уж такова общая наша участь! Отец (*переходя почти на крик*). А наша не меняется, господин директор! Вот в чем разница! Мы не меняемся, мы не можем измениться, стать «другими»; мы такие, какие есть (это страшно, не правда ли, господин директор?). И всегда такими останемся! Вам, наверное, жутко даже приближаться к нам!

Директор (*порывисто, пораженный какой-то внезапно пришедшей ему мыслью*). Хотел бы я знать, виданы ли на свете персонажи, которые, выйдя за пределы своей роли, брались бы толковать ее вкривь и вкось! Вы таких видели? Мне, по крайней мере, не приходилось!

Отец. Вы не видели, господин директор, просто потому, что авторы нередко скрывают муки творчества. А вот когда персонажи здравствуют, и не только здравствуют, но находятся перед глазами автора, он должен лишь следить за их словами, жестами и переносить их на бумагу; автор должен их брать такими, какие они есть; горе тому автору, который поступает

иначе! Когда персонаж родился – он тотчас получает такую независимость даже от своего автора, что легко может быть примыслен кем угодно к ситуации, в которую автор и не думал его ставить... а иногда персонажу случается приобретать значение, которое автору и не снилось!

Директор. Это-то мне хорошо знакомо!

Отец. Так чего же вы удивляетесь! Представьте себе персонаж, вроде любого из нас, на которого свалилось тяжкое несчастье – авторская фантазия произвела его на свет, а потом отказала ему в месте под солнцем! Признайтесь: разве такому брошенному персонажу, живому, но без места в жизни, не имело смысла попытаться сделать то, что сейчас мы пробуем проделать перед вами?... Особенно после того, как много раз – поверьте, господин директор, – мы много раз пытались убедить автора сесть за перо. То я унижался перед ним, то она *(показывает на Падчерицу)*, то эта несчастная мать...

Падчерица *(выходя вперед, словно в беспамятстве)*. Это правда, господин директор. Я не раз пыталась убедить его... когда в тиши кабинета, в полумраке, откинувшись на спинку кресла, он не решался зажечь свет и сумрак вплывал в комнату, заполнял ее, и в этом сумраке возникали мы, персонажи... и пытались соблазнить его взяться за перо... *(Говорит так, словно и сейчас находится в кабинете и только смущена присутствием актеров.)* Ах, если бы вы все тогда ушли и оставили нас наедине!.. А тут и Мать со старшим своим сыном... и я с сестренкой... и мальчик, как всегда, хмурый и нелюдимый... и снова я, уже вместе с ним... *(показывает на Отца)* и, наконец, я одна... в этом полумраке. *(Вздрагивает, будто перед ее глазами пронесли эти картины прошлого.)* Ах, жизнь, жизнь... Какие только сцены мы ему не предлагали! Кажется, ему я приглянулась больше всех!

Отец. Но, быть может, именно из-за тебя, из-за твоей настойчивости и страсти все преувеличивать он так и не решился!

Падчерица. Неправда! Он сам требовал, чтобы я была такой! *(Подходит к Директору. Доверительно.)* Я думаю, господин директор, что тому причиной скорее его презрение к театру, театру, какого требует сегодняшняя публика...

Директор. Довольно, довольно! Довольно, черт возьми! К делу!

Падчерица. Мне кажется, что для сцены переезда в его дом *(показывает на Отца)* фактов больше чем достаточно! Вы сами, господин директор, говорили, что вывешивать таблички и каждые пять минут менять декорации нельзя!

Директор. Безусловно! Главное – отобрать факты, сгруппировать их, наметить действие одновременное и стремительное, а не так, как предлагали вы: сначала показать вашего младшего братика, как он приходит из школы и потом, словно призрак, мается по дому, прячась по углам и обдумывая свое намерение, которое... как вы говорили?

Падчерица...его истачивает!

Директор. Никогда не слышал подобного выражения! Но ведь это намерение остается только намерением, не правда ли?

Падчерица. Да, господин директор. Вот он, этот мальчик! *(Показывает на Мальчика, который сидит возле Матери.)*

Директор. И еще вы хотели, чтобы зрители видели одновременно и эту маленькую девочку, которая, ничего не подозревая, играет себе в саду... Один там, в доме, другая – в садике, так, что ли?

Падчерица. Да, да, господин директор! И обязательно на солнышке! Ее смех, ее игры в садике – единственная моя отрада. Видеть ее вырванной из нищеты, из ужасной конуры, в которой мы спали все четверо, вповалку... Я спала с ней, я чувствовала свое поруганное тело рядом с ее тельцем, которое жалось ко мне... Она обвивала меня своими ручонками, невинными и нежными... Едва завидев меня в саду, она неслась навстречу и хватала меня за руку... Больших цветов она не замечала, всегда отыскивала «махонькие, махонькие» и показывала их мне, заливаясь радостным смехом.

Увлечшись воспоминаниями, Падчерица волнуется все больше и больше и под конец

начинает плакать горячими слезами, уронив голову на руки, вытянутые на столе. Присутствующие растроганы. Сам Директор подходит к ней и по-отечески утешает.

Директор. Будет у нас сад, будет, не бойтесь! Все сцены мы перенесем туда! (Окликнув одного из рабочих сцены.) Эй, спусти-ка деревца! Пару кипарисиков сюда, к бассейну!

Из-под колосников на сцену спускаются два кипариса. Машинист подбегает и гвоздями закрепляет их на полу.

(Падчерице.) Ну, как? Теперь лучше? Уже на что-то похоже! (Опять подзывает Рабочего.) Дай сюда клочок неба!

Рабочий (сверху). Клочок чего?

Директор. Клочок неба! Опускай задник сразу за бассейном!

Сверху спускается белая ткань.

Да не белый! Я же сказал – небо! Ну ладно, черт с ним, сейчас поправим! (Зовет.) Осветитель! Прикрой лампы и дай сюда луну... синего, синего сюда... рефлектором... Так, довольно!

Сцена заливается таинственным лунным светом. Обстановка заставляет актеров двигаться и говорить так, словно они и в самом деле гуляют в саду при луне.

Директор (Падчерице). Теперь ваш маленький братец, вместо того чтобы прятаться по углам, сможет прятаться за стволы деревьев. А вот с Девочкой будет трудновато! Нужно найти такую, которая могла бы хорошо провести сцену с цветами. (Мальчику.) Ну-ка, иди вперед! Посмотрим, что тут можно сделать.

Мальчик не двигается с места.

Иди, иди! (Тацит его вперед, пытаясь заставить держать прямо голову, которую тот все время опускает.) Упрямый парнишка... Что с ним? Необходимо заставить его сказать хоть несколько слов... (Подходит к Мальчику, кладет ему руку на плечо и подводит к кипарисам.) Иди, иди сюда, посмотрим! Спрячься вот сюда... Так... Выгляни одним глазом, будто подсматриваешь... (Отходит назад, чтобы проверить, что из этого выходит.)

Мальчик выполняет свою задачу с таким правдоподобием, что актеры поражены.

Отлично... Замечательно... (Падчерице.) А что, если в тот момент, когда он так стоит и подсматривает из-за дерева, к нему подбежит Девочка и попытается с ним заговорить?

Падчерица (подымаясь со стула). И не надейтесь! Он рта не раскроет, пока здесь этот... (Показывает на Сына.) Сначала нужно его убраться!

Сын (решительно направляясь к одной из лесенок). Я готов! Счастлив! Больше мне ничего и не надо!

Директор (поспешно останавливает его). Куда вы? Подождите!

Мать приподымается со своего места, опечаленная мыслью, что он и в самом деле уйдет; инстинктивно она вытягивает руки вперед, словно для того, чтобы удержать его. Но с места не двигается.

Сын (подходит к самому краю сцены. Директору, который удерживает его). Мне здесь решительно нечего делать! Позвольте мне уйти! Я не хочу здесь оставаться!

Директор. Как так – нечего делать?

Падчерица (тихо, с иронией). Да не держите вы его! Пусть, пусть идет!

Отец. Он должен показать ужасную сцену в саду, которая разыгралась у него с матерью!

Сын (быстро, решительно и не без гордости). Я ничего показывать не буду! Я заявил об этом с самого начала!

(Директору.) Пустите!

Падчерица (подбегая к Директору). Разрешите, господин директор! (Отстраняет руку Директора.) Оставьте его! (Как только Директор опустил руку, Сыну.) А теперь прочь отсюда!

Сын, занесший было ногу на лесенку, так и застыл на месте, словно скованный какой-то таинственной силой; затем, под тревожными, растерянными взглядами актеров,

он проходит через всю авансцену к другой лесенке, но и там какая-то сила удерживает его. Падчерица, следившая за ним презрительным взором, начинает безудержно хохотать.

Видите, он не может уйти! Он вынужден остаться здесь, незримая цепь держит его! Это я могла бы бежать отсюда, господин директор, так как то, что должно было случиться, уже случилось – я могла бы бежать из одной ненависти к нему, бежать, лишь бы его не видеть. И если я еще тут и переношу его присутствие, то как же может уйти отсюда он, когда ему нужно еще побыть здесь со своим папочкой, когда ему предстоит сцена с Матерью, у которой не останется других детей, кроме него?... *(Матери.)* Иди! Ну, иди же!.. *(Директору, обращая его внимание на Мать.)* Она поднялась, чтобы остановить его... *(Матери, почти заклиная.)* Иди, иди!.. *(Директору.)* Вы представляете, что происходит у нее в душе, если она решилась при актерах подвергнуться такому испытанию?... Она так жаждет подойти к нему, поговорить, что... вот видите... готова пережить такую сцену!

И действительно, как только Падчерица замолчала, Мать раскрыла объятия, как бы выражая свое согласие.

Сын *(торопливо)*. Но я – нет, я – нет! Если меня не отпускают, я останусь здесь, но повторяю еще раз – принимать участие в ваших сценах я не намерен!

Отец *(Директору, вздрагивая)*. Вы можете его заставить, господин директор!

Сын. Никто не может меня заставить!

Отец. Я тебя заставляю!

Падчерица. Пойдите, пойдите! Сначала идет сцена Девочки у бассейна! *(Подбегает к Девочке, опускается перед ней на колени.)* Бедная моя детка смотрит так растерянно своими чудными глазенками. Тебе, наверное, кажется, что мы бог знает куда попали! Успокойся, мы всего-навсего на сцене! Знаешь, что такое сцена? Видишь? Место, где взрослые пытаются играть «не понарошку». Сейчас они играют комедию. И мы будем с тобой играть. Только всерьез, понимаешь? И ты тоже... *(Обнимает Девочку, прижимает ее к груди и некоторое время укачивает.)* Ах, милая моя крошка, милая крошка, в какой противной комедии довелось тебе участвовать! Каких только ужасов не напридумали для тебя! Сад, бассейн... Ненастоящий, конечно! На сцене в этом вся соль! Здесь нет ничего настоящего! Но, может быть, тебе, малышка, ненастоящий бассейн нравится больше настоящего? Ведь в нем можно играть, не правда ли? Нет, пусть это будет игра для других, а ты ведь, малышка, настоящая, и играешь ты в самом деле, в настоящем бассейне, большом, красивом, зеленом, кругом растет бамбук и отражается в воде, а в ней плавают уточки и ломают это отражение. Одну такую уточку ты хочешь поймать... *(С воплем, который наполняет всех ужасом.)* Нет, Розетта, милая Розетта! Мать совсем не смотрит за тобой, и все из-за этого прохвоста, своего сыночка! И у меня голова забита всякой чертовщиной... И еще этот... *(Оставляет Девочку и уже обычным тоном обращается к Мальчику.)* Ты что тут делаешь? Стоишь и смотришь, словно нищий! Если девочка утонет, то помни: ты будешь виноват... все это из-за твоего проклятого стояния... Подумаешь, нищий!.. Как будто я не расплатилась за всех вас! *(Хватает его за рукав и заставляет вынуть руку из кармана.)* Что у тебя там? Что ты прячешь? Давай сюда руку! *(Выдергивает его руку из кармана. В руке у него револьвер.)*

Присутствующие на сцене в ужасе отшатываются.

(Смотрит на него даже как бы с некоторым удовлетворением. Строгим тоном.) Откуда ты его взял?

Мальчик стоит с вытупленными, бессмысленными глазами. Молчит.

Падчерица. Болван! Вместо того чтобы стреляться, я бы убила одного из них или даже обоих сразу. *(Показывает на Отца и Сына. Толкает Мальчика за кипарис, из-за которого он продолжает наблюдать. Затем берет Девочку и опускает ее в бассейн так, что ее совсем не видно; сама становится на колени возле бассейна и, опершись локтями на край, пристально смотрит на дно.)*

Директор. Потрясающе! *(Сыну.)* А теперь ваша сцена...

Сын *(презрительно)*. Какая сцена! Неправда, господин директор. Между нами не было никакой сцены! *(Показывает на Мать.)* Пусть она сама скажет, как было дело.

А в это время Вторая актриса и Молодой актер отделились от своих товарищей; Актриса внимательно наблюдает за Матерью. Молодой актер – за Сыном. Обоим предстоит играть их роли.

Мать. Да, это верно, господин директор! Я вошла в его комнату.

Сын. В мою комнату, вы слышите? В мою комнату, а не в сад!

Директор. А какая разница? Пусть все происходит в саду!

Сын (*заметив наблюдающего за ним Молодого актера*). Что вам угодно?

Молодой актер. Ничего, я просто присматриваюсь к вам.

Сын (*поворачиваясь в ту сторону, где находится Вторая актриса*). А она к ней присматривается? (*Показывает на Мать.*)

Директор. Именно, именно! Мне кажется, вы должны быть довольны, что вами интересуются!

Сын. Покорнейше благодарю! А вы еще не поняли, что сделать эту комедию вам не под силу? Мы, сударь, не стали вашей сущностью, ваши актеры смотрят на нас как-то «со стороны». Неужели вам представляется возможным находиться перед зеркалом, которое не довольствуется простым честным отображением того, что есть на самом деле, но возвращает нам его с гримасой, которая делает нас неузнаваемыми даже для самих себя?

Отец. Это верно. Он прав. Вам следует это понять.

Директор (*Молодому актеру и Второй актрисе*). Хорошо. Отойдите от них.

Сын. Мне безразлично, пусть смотрят. Я ведь все равно не намерен участвовать в спектакле.

Директор. Помолчите! Дайте послушать, что говорит ваша несчастная мать! (*Матери.*) Так, значит, вы вошли. Что же дальше?

Мать. Да, господин директор, я вошла к нему в комнату, больше я не могла терпеть. Мне нужно было открыть ему сердце, излить душу. Но едва он увидел меня в дверях...

Сын. Никакой сцены не было! Я просто ушел, ушел, чтобы не устраивать сцены. Я никогда не устраивал никаких сцен, понятно?

Мать. Верно! Он правду говорит, я подтверждаю!

Директор. Но здесь-то такая сцена как раз и нужна! Она нам совершенно необходима!..

Мать. Я, господин директор, готова! Ах, если б вы могли помочь мне сделать так, чтобы я могла поговорить с ним хоть одну минутку, излить все, что накипело у меня в душе!

Отец (*подойдя к Сыну, очень сурово*). Для своей матери ты это сделаешь! Обязан сделать!

Сын (*решительно*). Нет, не сделаю!

Отец (*хватает Сына за шиворот и встряхивает*). Клянусь богом, сделаешь! Разве ты не слышишь, как она просит? Разве она не мать тебе?

Сын (*тоже хватая Отца за шиворот*). Нет, нет и нет! Отстань, говорю тебе по-хорошему!

Всеобщее замешательство. Мать в ужасе пытается их разнять.

Мать. Умоляю!.. Сжальтесь надо мной!

Отец (*не отпуская Сына*). Ты должен это сделать! Должен!

В завязавшейся борьбе Сын в конце концов одолевает Отца и валит его на пол, возле самой лесенки. Общий испуг.

Сын. Что с тобой? Как тебе не стыдно так позориться на публике да еще позорить весь наш дом? Я не хочу, не хочу! Отказываясь играть, я всего лишь выполняю волю того, кто не пожелал вывести нас на сцену.

Директор. Но раз вы сюда пришли!..

Сын (*указывает на Отца*). Это он пришел, а не я!

Директор. А вы разве не здесь?

Сын. Это он захотел прийти сюда и привел всех нас... Мало того, он еще принялся на пару с вами прилаживать для сцены не только то, что произошло на самом деле – хотя и этого хватило бы за глаза, – но и то, чего и в помине не было!

Директор. Но расскажите по крайней мере мне, что там у вас произошло! Лично мне! Вы вышли из своей комнаты, ни слова не сказав...

Сын *(после некоторых колебаний)*. Ни слова. Я не хотел сцен...

Директор *(пытаясь возбудить интерес Сына)*. Ну, а потом... что вы сделали?

Сын *(среди мучительного ожидания присутствующих на сцене, сделав несколько шагов)*. Ничего... Проходя через сад... *(Мрачно задумывается.)*

Директор *(наседая на Сына, заинтригованный сбивчивостью его рассказа и недомолвками)*. Ну-ну... Проходя через сад...

Сын *(в отчаянии, закрыв лицо рукой)*. Почему, зачем вы пытаете меня? Это ужасно!..

Мать дрожит, с растущей тревогой смотрит на бассейн.

Директор *(отметив про себя ее взгляд, тихо, но настойчиво, Сыну)*. Девочка?

Сын *(глядя в зал, прямо перед собой)*. Там, в бассейне...

Отец *(сочувственным жестом указывая на Мать)*. И она шла за ним, господин директор!

Директор *(Сыну, с тревогой)*. И что же она?

Сын *(медленно, по-прежнему устремив взор куда-то перед собой)*. Я увидел, бросился ее спасать... Но внезапно остановился: там, за деревом, я увидел такое, от чего кровь у меня застыла в жилах, – там стоял мальчишка и совершенно сумасшедшими глазами смотрел на утонувшую сестренку...

У Падчерицы, сидящей у бассейна, вырывается отчаянный крик.

Пауза.

Сын. Я подошел, и тогда...

Из-за деревьев, где прятался Мальчик, раздается выстрел. Мать с душераздирающим криком подбегает вместе с Сыном и актерами к месту общей сумятицы.

Мать. Сын, сын мой!

Среди замешательства выделяется крик: «На помощь, на помощь!» Директор пытается проложить себе дорогу, а в это время Мальчика поднимают за руки и за ноги и выносят со сцены.

Директор. Он что, и в самом деле ранен?

Все, кроме Директора и Отца, стоящего подле лесенки, отправляются за занавес, изображающий клочок неба. Оттуда доносится смутный шум встревоженных голосов. Затем постепенно, двумя параллельными потоками актеры возвращаются на сцену.

Премьерша *(выходя справа, страдальческим голосом)*. Умер! Бедный ребенок! Какое горе!

Премьер *(возвращаясь слева, смеется)*. Да не думал он умирать! Это же игра! Видимость! Не верьте!

Другие актеры *(появляются справа)*. Игра?

– Увы, это сама реальность!

– Он умер!

Другие актеры *(выходя слева)*. Нет! Самая обыкновенная игра!

– Видимость!

Отец *(поднимаясь, крича)*. Какая там игра! Сама реальность, господа, сама реальность! *(В отчаянии убегает за кулисы.)*

Директор *(не в силах сдержаться)*. Видимость! Реальность! Игра! Смерть! Идите вы все к черту! Свет! Свет! Дайте свет!

Внезапно сцена и зал озаряются ярчайшим светом. Директор издает такой вздох, словно он избавился от наваждения. Все смотрят друг на друга, смущенные и взволнованные.

Черт знает что такое! Зря потерял целый день! *(Смотрит на часы.)* Идите, идите! На сегодня все кончено. Начинать репетицию слишком поздно. До вечера!

Актеры прощаются с Директором и уходят.

Директор. Осветитель, гаси свет!

Театр мгновенно погружается в крошечную тьму.

Экий остопоп! Хоть бы лампочку догадался оставить! Здесь сам черт сломит ногу!

И сразу же в глубине сцены, словно по оплошности осветителя, загорается зеленая подсветка; появляются огромные тени персонажей – за исключением Мальчика и Девочки. При виде их Директор в ужасе вихрем сбегает со сцены. Однако подсветка в этот момент выключается, и сцена заливается прежним синеватым светом. Медленно с правой стороны появляется Сын, за ним, с простертыми руками, Мать; с левой стороны – Отец. Пройдя половину сцены, они останавливаются в неподвижных позах. После всех с левой стороны появляется Падчерица: она быстро пробегает по сцене к лесенке, уже занеся ногу на ступеньку, оборачивается и при виде других персонажей не может сдержать смех, затем сбегает вниз, бежит по проходу между креслами, по дороге оборачивается и при виде трех застывших на сцене фигур снова смеется. Последний раз ее смешок раздается уже в дверях зала.

Занавес медленно опускается.

Послесловие

«Маски» и «лица» персонажей Пиранделло

Луиджи Пиранделло (1867–1936) была присуждена Нобелевская премия по литературе в 1934 г. за драматургию и прозу. Выступив новатором в жанре новеллы и романа, писатель наибольших успехов добился в области театрального искусства. Он стал создателем в Италии в начале XX в. новой философской драмы. Но путь к этому был долгим.

«Я вышел из хаоса», «Я сын хаоса», – любил повторять Пиранделло. В год, когда он родился на Сицилии, там разразилась эпидемия холеры и семья будущего писателя укрылась от нее в небольшом загородном доме в окрестностях Агридженто. Место это называлось «Хаос». «Итак, я сын хаоса, – вспоминал Пиранделло, – и не аллегорически, а в самом прямом смысле, потому что я родился за городом, в том месте, которое находится возле густого леса и обитателями Джирдженти² на местном наречии называется «Хаос». Однако, называя себя «сыном хаоса», Пиранделло подразумевал и нечто большее – состояние Сицилии и всей Италии, недавно вышедшей из кровопролитной национально-освободительной борьбы (Рисорджименто), в которой участвовал и его отец. Отдельные области Италии, находившиеся прежде под властью итальянских или иностранных правителей, превратились в единое государство. Однако их население продолжало придерживаться старинных обычаев и традиций, заботиться о местных нуждах и говорить на своих диалектах. Это тоже был хаос, из которого еще только предстояло создать единую Италию.

Правящие круги страны проводили жесткую унитарную политику, не учитывая своеобразия местных условий, что вело к обострению отношений между разными частями Италии. На Сицилии в силу ее вековой экономической и культурной отсталости противоречия итальянской действительности ощущались более остро, так как новые социальные отношения приспособлялись здесь к традициям и нормам жизни, существовавшим еще с феодальной поры. Все это приводило к усилению оппозиционных настроений и неприятию политики «итальянцев из Рима», как говорили на Сицилии. И как представление о мире, утратившем гармонию и находящемся в процессе становления, в сознании Пиранделло возник образ хаоса.

Отец будущего писателя, состоятельный арендатор серных копей, хотел, чтобы сын получил техническое образование, но юный Пиранделло настоял на занятиях филологией сначала в университете в Палермо, а затем в Риме. Здесь он работает под руководством

² В 1927 г. было восстановлено старинное название города Агридженто (от древнегреческого Акрагант).

известного лингвиста Э. Моначи, по совету которого завершает свое образование в Германии. В 1891 г. Пиранделло заканчивает Боннский университет, написав работу о диалекте родной провинции. Вернувшись в Италию, он сотрудничает в журналах, с 1897 г. начинает преподавать итальянскую литературу в Римском университете, а с 1908 г. становится профессором этого университета.

Свою литературную деятельность Пиранделло начал не с поэзии, как принято думать, а с прозы. В 17 лет он написал небольшую новеллу из сицилийской жизни под названием «Домишко» (1884). Но это была лишь проба пера, о которой автор скоро забыл, обратившись к более трудному жанру, каким считалась поэзия. В 1889 г. выходит в свет его сборник стихов «Радостная боль», в котором Пиранделло обращается к античным мифам и образам. В его стихах чувствуется стремление к пантеистическому слиянию с природой, олицетворяющей царство чистоты и покоя, а также горькая насмешка над настоящим. В Бонне Пиранделло пишет две другие книги стихов: «Пробуждение Геи» и «Рейнские элегии», опубликованные в 1891 и 1895 гг., уже после его возвращения в Италию. В первой из этих книг культ языческой богини земли, связанный с прославлением природы и земных радостей, противостоит аскетическому идеалу смирения и умерщвления плоти. В «Рейнских элегиях» темы любви и природы переплетаются с прошлым и настоящим величественного Рейна. В 1896 г. выходит в свет перевод Пиранделло «Римских элегий» Гёте, который был духовно близок Пиранделло и своими языческими увлечениями.

Хотя Пиранделло и признавался, что вплоть до 1892 г. ему казалось невозможным писать иначе чем стихами, его настоящим призванием стала проза. Совет попробовать свои силы в прозе дал Пиранделло Л. Капуана, один из основателей и теоретиков веризма, нового литературного направления в Италии. Веризм (от слова «vero» – истинный, правдивый) возник после завершения национально-освободительного движения и создания единого государства как отражение нового устроения эпохи.³ Веристский кружок, куда входили видные писатели, литературные критики и журналисты Дж. Верга, Л. Капуана, Л. Стеккетти, Ф. Камерони, образовался в Милане около 1878 г. Выступая с критикой искусства Рисорджименто, ориентировавшегося главным образом на прошлое, веристы ставили своей задачей создание современной литературы, способной показать итальянское общество на новом этапе его развития.

Веристское движение возникает на базе позитивизма и опирается на теоретические труды и художественное творчество французских натуралистов, и прежде всего Э. Золя. Главным для веристов становится требование объективного изображения действительности. Вслед за своими французскими собратьями по перу веристы придают важное значение собиранию и использованию в произведении искусства жизненных фактов, или «человеческих документов». Другим не менее важным требованием веристской эстетики является изучение «среды», которую писатели понимают достаточно широко, включая в это понятие все, что окружает человека и воздействует на него, в том числе и природу. Придерживаясь принципа детерминизма – причинной обусловленности человеческого поведения, веристы полагали, что наряду с внешними причинами психология формируется и под влиянием причин внутренних – особенностей данного организма, т. е. физиологии. «Жизнь души» рассматривалась ими как некая функция организма и вместе с тем ставилась в прямую зависимость от условий существования. Пороки отдельного человека они объясняли неблагоприятным состоянием общества и его негативным воздействием на индивида. Таким путем писатели пытались вскрыть общественные причины социального зла.

В своем творчестве веристы обратились к жанру наброска, зарисовки с натуры, который они заимствовали из живописи и который полностью отвечал их требованию объективного изображения действительности. В «наброске» («бощетто») в сжатой форме

³ Термин появился около 1870 г. для обозначения искусства, близкого к природе. Из изобразительных искусств он проник в литературу и с конца 1870-х гг. стал употребляться наравне с понятиями «реализм» и «натурализм».

описывалось какое-либо событие или давалась психологическая зарисовка нравов. Он заключал в себе «человеческий документ», который, по мнению веристов, своей горькой правдой сильнее, чем вымысел, воздействует на душу. Веристская новелла и роман тесно связаны с «боццетто». Новелла отличается краткостью, лишена занимательной интриги и трагической концовки, представляя собой жизненный факт или «ломоть действительности». Роман складывается из многих «ломтей действительности», являя собой серию картин или набросков с натуры. Писатели-веристы полагали, что осуществить объективное, «научное» изучение действительности можно в рамках романа из современной жизни, который они провозгласили всеобъемлющим литературным жанром нового времени.

В духе такого классического в своей форме веризма и написана новелла Пиранделло «Домишко», которая носит подзаголовок «Сицилийский набросок» и по своей проблематике близка к сицилийским новеллам Дж. Верги из сборника «Жизнь полей» (1880). Рассказ Пиранделло состоит из пяти «боццетто», в которых на фоне живописного пейзажа рассказывается о любви молодого батрака к дочери его хозяина, о побеге влюбленных и о бессильной ярости ее отца, сжигающего свой домишко. Герои Пиранделло неотделимы от «среды» и так же вписаны в пейзаж, как и персонажи Верги.

Однако очень скоро эта отчетливая ориентация на классический веризм сменяется поисками новых путей в искусстве. Пиранделло увлекается поэзией, а затем в Германии погружается в изучение немецкой литературы и философии. Он интересуется философскими и эстетическими проблемами в тесной связи с психологией, о чем свидетельствуют заметки из его «Боннской записной книжки». В этих записях и статьях конца 1880-х – начала 1890-х гг. Пиранделло говорит о том, что современной прозе не хватает непосредственности выражения, а следовательно, и жизненности. Он утверждает, что новое поколение утратило гармонию, которой в полной мере обладали лишь древние греки, имевшие «четкое представление о жизни и человеке». Пиранделло приходит к заключению, что в последнее десятилетие наблюдается «большой сдвиг идеалов» и что позитивная философия уже не может разрешить волнующих его поколение вопросов.

В 1890-е гг. Пиранделло знакомится в Риме с Л. Капуаной, который становится его «другом и наставником», и начинает посещать литературный кружок, собиравшийся в его доме. Он принимает участие в обсуждении стихов, рассказов, статей членов кружка, а также читает то, что пишет сам. В это время Пиранделло стоит ближе к Капуане, чем к Верге, восприняв интерес Капуаны к изучению странных психологических «казусов». Свой первый роман «Марта Айала» (1893) о судьбе женщины, которую предрассудки общества едва не приводят к гибели, Пиранделло написал под влиянием Капуаны, который сам разработал эту тему с трагической развязкой в романе «Джачинта» (1879), посвященном Золя. Опубликованный в журнале роман получил более общее название – «Отверженная» (1901), а в отдельном издании 1908 г. он посвящен Капуане. Как будто роман Пиранделло развивается в традициях веризма: здесь есть «среда» – провинциальный сицилийский город, где сознание людей особенно цепко держится за старые традиции и нравственные нормы. Есть и «факт»: муж, обвинив жену в измене на основании одного лишь подозрения, изгоняет ее из дома. Однако Пиранделло показывает случайность, даже иллюзорность «факта», который не соответствует реальному положению вещей, ибо Марта не изменяла мужу. Но, раз возникнув, факт измены влияет на судьбу персонажей. Весь город ополчается против опозоренной женщины, когда же происходит ее настоящее падение и она ждет ребенка от другого мужчины, муж прощает ее и возвращает под родной кров, а сограждане возвращают ей свое уважение.

Конфликт веристского романа, заключающийся в столкновении личности и общества (например, в романе «Джачинта»), заменяется в «Отверженной» проблемой несоответствия реального облика героини и представлений о ней окружающих, поэтому и разрешение этого конфликта у Пиранделло не трагическое, а, скорее, комическое. Сам Пиранделло называл свой роман юмористическим и жаловался, что критика не уловила этой направленности книги. Ирония и юмор не были чужды веристскому искусству. Капуана использовал иронию

в «Джачинте», чтобы, как и Флобер в «Мадам Бовари», снизить трагическую развязку. У Пиранделло смысл иронии – в утверждении взгляда на жизнь как на некую игру человеческих судеб, идей или, вернее, иллюзий. В «Отверженной» писатель дал, по сути дела, новое понимание важнейших веристских постулатов.

Отход Пиранделло от веризма, отказ от изображения «среды» и ее определяющего воздействия на человека, взгляд на жизнь как на столкновение трагических и комических случайностей, внимание к подсознательным импульсам, влияющим в большей степени на психологию, чем сознание, еще более явно обнаружилось в сборнике рассказов «Любовь без любви» (1894) и в небольшом романе «Очередь» (1902).

В конце XIX – начале XX в. Пиранделло уже стоял на пороге выработки нового художественного метода, получившего впоследствии название «юморизма». Первую попытку определить свое изменившееся отношение к действительности и дать оценку состояния искусства того времени он предпринял в статье «Искусство и современное сознание» (1893), в которой более подробно говорит о кризисе идеалов, переживаемом молодым поколением, о его безверии и разочарованности. Подвергая критике позитивизм за его неспособность в новых условиях объяснить быстро меняющийся мир, Пиранделло все же не отказывается от науки, выделяя психиатрию, которая одна, по его мнению, помогает понять внутреннюю жизнь человеческого «я». Пиранделло ссылается при этом на труды по психиатрии Б.О. Мореля, М. Нордау, на книги Ч. Ломброзо. Позднее он назовет и книгу А. Бине «Изменения личности» (1892), которая произвела на него глубокое впечатление. Пиранделло заинтересовался также работой итальянского ученого Дж. Маркезини «Уловки души» (1905), посвященной той же проблеме. Эти труды как будто подтвердили мнение Пиранделло о том, что не существует «единой души», а следовательно, и единой психологии, которую изучали веристы. На ее место Пиранделло ставит комбинацию случайных и непрочных душевных состояний, составляющих, по его убеждению, психическую жизнь индивида. В этих мыслях получил отражение новый взгляд на личность.

На рубеже XIX–XX веков личность рассматривается уже не как нечто стабильное, зависимое от условий существования, а как меняющееся и непостоянное. Философское обоснование изменчивости личности находили в теории относительности Эйнштейна, из которой заимствовались лишь самые общие положения. Это вело к отрицанию закономерностей развития и причинной обусловленности явлений. В действительности видели проявление самых общих законов, содержание которых легко могло изменяться. Заменяв детерминизм понятием относительности и случайности, освободили и личность от всех общественных связей. Личность получила подвижность; в ней принялись исследовать не объективные закономерности эпохи, а субъективно понятую психическую жизнь. Этому способствовало также распространение фрейдистских идей. Новый взгляд на личность формируется у Пиранделло не без влияния и его семейной драмы – разорение отца и тяжелая психическая болезнь жены, – что лишний раз как будто подтверждало мысль об изменчивости и нестабильности человеческой судьбы.

Свое новое отношение к проблеме личности и ее воплощению в искусстве Пиранделло изложил в книге «Юморизм» (1908). Жизнь в представлении писателя – бесконечный поток, постоянно изменяющийся вокруг нас и в нас самих, и в том, что «мы называем душою и что составляет все живое, этот поток продолжается незаметно... образуя наше сознание, конструируя нашу личность». Этот поток, составляющий глубинную жизнь индивида, не прекращается ни на минуту и получает отражение, или фиксируется, как говорит Пиранделло, в отдельных «формах». Затем он назовет эти «формы» «масками». Это – наши представления о нас самих и об окружающих, которые могут выразить лишь часть кроющейся в нас глубинной жизни. «Формы», т. е. наша сознательная жизнь, непостоянны и временны и легко могут быть разрушены мощным жизненным потоком.

Ставя «жизнь души» в зависимость от подсознания, Пиранделло утверждает, что в одном человеке сосуществует много душ и что наше «я» многолико. Так человеческая личность теряет свои четкие контуры и раздваивается. О комическом раздвоении

собственной личности Пиранделло писал еще в 1890-е гг. в письме к своей будущей жене Антонiette Портулано: «Во мне заключены как бы два человека. Ты уже знаешь одного, другого даже я сам не знаю хорошенько. Я имею обыкновение говорить, что во мне живет «Я» большое и «я» маленькое. Эти два синьора почти постоянно ведут между собою войну, так как один испытывает неприязнь к другому. Первый молчалив и постоянно погружен в свои мысли, второй – легко ведет беседу, шутит и не прочь посмеяться и посмешить... Я полностью разделен между этими двумя лицами».

То же предпочтение стихийного начала логике и разуму характерно и для определения творческого процесса: Пиранделло полагает, что художественное произведение создается «свободным движением внутренней жизни, которое преобразует идеи и образы в гармоническую форму» – мысль, впервые высказанная им еще в 1890-е гг., но теперь эта мысль получает воплощение в новом художественном методе писателя, который он назвал «юморизмом». Пиранделло понимал под «юморизмом» разрушение иллюзий с помощью рефлексии, которой подвергают себя его персонажи; их драма, считал писатель, заключает в себе момент сострадания, поэтому трагическое и комическое, сосуществуя в жизни, отражают «чувство контраста», присущее юмористическому произведению в понимании Пиранделло. Только метод «юморизма» позволит художнику в полной мере раскрыть противоречивую сущность личности в постоянно меняющемся мире.

Философско-эстетические идеи книги «Юморизм» находят полное воплощение в художественном творчестве Пиранделло, сначала в прозе, затем в драматургии. Он написал еще пять романов. Самым известным из них является «Покойный Маттиа Паскаль» (1904). Проблема непонимания героини окружающими в «Отверженной» перерастает теперь в более общую, даже глобальную проблему отчуждения индивида в современном мире – трагедию личности, в которой, по мысли Пиранделло, раскрываются важнейшие противоречия эпохи. Порывая связи с враждебной действительностью и создавая воображаемый мир, человек уходит в иллюзорный мир, а по сути дела, в пустоту. Такой путь проходит и герой романа «Покойный Маттиа Паскаль». Сначала он ведет унылое существование в провинциальном городке на Лигурийском побережье, находясь на нищенском жалованье библиотекаря и проводя время среди пыльных книг, которых никто не читает, и мышей. Семейные дразги, смерть детей, одинокие прогулки по пляжу, чтобы хоть как-то убить время и отделаться от скуки, и, конечно, мечты об освобождении. Неожиданно случай помогает Маттиа – в Монте-Карло он выигрывает в рулетку крупную сумму денег. Он думает уехать в Америку, чтобы обрести свободу. И снова случай помогает ему – из газет он узнает, что в его родном городке найден утопленник, в котором жена и родные опознали Маттиа. Мечты о свободе как будто становятся реальностью. Маттиа решает отказаться от привычного существования и «маски», которую носил, и начать новую жизнь. Но так как «лицо», сущность человека, по мнению Пиранделло, не совпадает с его «маской», Маттиа принужден надеть на себя новую «маску» – иначе ему нет места в обществе. Для этого ему нужно создать себя как бы заново, изменив даже внешность: он бреет усы и бороду, надевает другой костюм и темные очки, так как один глаз у него косит (позднее он подвергнет себя операции, чтобы избавиться от этого недуга). Он придумывает себе новое имя – Адриано Меис и новую биографию. Под «маской» Адриано Меиса он сначала наслаждается свободой: путешествует, а затем поселяется в Риме в обычной мещанской семье.

Однако очень скоро Маттиа замечает, что его новое существование, по сути дела, мало чем отличается от прошлой жизни и его новая «маска» оказывается еще более стесняющей, чем прежняя. У него нет паспорта, а следовательно, и юридического лица: он не может потребовать удовлетворения за оскорбление, не может заявить в полицию о краже денег, он не может даже ответить на чувства милой и нежной девушки, дочери хозяев его квартиры, полюбившей его. Маттиа в полную меру ощущает свою несвободу и зависимость от «маски» Адриано Меиса. И тогда он еще раз принимает решение освободиться и вернуться к прежней жизни. Предварительно он инсценирует самоубийство и снова меняет свою внешность, чтобы походить на Маттиа Паскаля. Он садится в поезд и едет в родной город. Ему кажется,

что он оживает и становится самим собой. Но и это новое освобождение оказывается очередной иллюзией, и возврат к прошлому оборачивается возвращением в пустоту – его место в жизни занято: жена вышла замуж за другого, в библиотеке – другой библиотекарь, и на кладбище под могильной плитой с его именем лежит другой человек.

Маттиа потерял все, чем обладал раньше, даже имя. Теперь он – «бывший Маттиа Паскаль», и у него нет преимущества, которое было прежде, твердого убеждения, что он – это он и никто другой. Он уже ни о чем не мечтает, а, сидя в библиотеке, пишет воспоминания. Так параболы жизни героя Пиранделло завершилась: от несвободы через эксперимент обретения этой свободы он вернулся к тому, с чего начал, потерпев неудачу в попытке «выразить» себя. Да это и невозможно, считает Пиранделло. Одним из первых европейских писателей (и задолго до экзистенциалистов!) он понял и показал трагедию человеческой личности, отчужденной от самой себя. С образом Маттиа Паскаля в творчество Пиранделло вошел не только герой, который стал символом раздвоенного, больного сознания своего времени, но и герой, которому не дано «осуществить» себя, – и в этом суть иронии Пиранделло.

Переведенный на французский и немецкий языки роман сделал известным имя Пиранделло за пределами Италии, а на родине писателя он не вызвал ни энтузиазма, ни похвал – итальянцы еще не были готовы воспринять новаторские идеи Пиранделло.

Мысль о своеобразном круге, который прошел Маттиа Паскаль, в расширенном плане повторяется в идее круговорота событий и человеческих судеб в романе «Старые и молодые» (1909). Здесь на примере Италии после окончания Рисорджименто Пиранделло высказывает свой взгляд на историю не как поступательное движение, а как топтание на месте, в лучшем случае – возвращение к своим истокам. Этот тезис писателя звучит и в эпиграфе к роману: «Моим детям – сегодня молодым, завтра старым». Всем суетным стремлениям многочисленных персонажей романа Пиранделло противопоставляет прозрение нескольких из них, понявших, что высшей мудростью является желание «просто жить», ни во что не вмешиваясь, за что подчас тоже приходится расплачиваться жизнью.

Проблеме творчества и состоянию современного ему искусства Пиранделло посвятил роман «Ее муж» (1911), получивший в процессе переработки название «Джустино Рончелла, урожденный Боджоло». Новым названием писатель хотел подчеркнуть мысль, что в жизни муж занял место, предназначенное жене. Пиранделло утверждает в романе идею о том, что в искусстве получает отражение не столько логическая деятельность рассудка, сколько непосредственное чувство художника. Поэтому всем дельцам от искусства, в том числе и собственному мужу, противостоит героиня романа, скромная писательница, в которой воплощен подлинный идеал искусства, не подчиняющийся никаким выкладкам ума и денежным расчетам.

Сложным взаимоотношениям жизни, искусства в его высоком понимании и кино как некоего суррогата подлинного искусства, способного, по мнению Пиранделло, лишь копировать действительность, посвящен роман «Снимается кино» (1916), озаглавленный затем «Записки Серафино Губбьо, кинооператора». И, наконец, в последнем романе Пиранделло «Кто-то, никто, сто тысяч» (1926) мысли об отчуждении, одиночестве, бессмысленности существования выражены особенно отчетливо. Идея субъективного восприятия действительности и раздвоения личности, существующей в восприятии других людей, не совпадающем с ее сущностью, заставляет героя романа в поисках самого себя порвать всякие связи с обществом, отказаться от богатства и поселиться в приюте в надежде, что лишь «растительное существование» поможет ему обрести душевный покой.

Под пером Пиранделло изменяется не только содержание романа по сравнению с веристскими романами, меняется и его структура. Веристский роман строился по «методу картин» («Джачинта» Капуаны, «Семья Малаволя» Верги и др.). Смена картин в их неторопливом ритме создавала иллюзию реальной жизни. Отказ Пиранделло от изображения «среды», погружение в глубинную внутреннюю жизнь персонажа, взгляд на действительность как на хаос, в котором безраздельно господствует случай, помогающий

проявиться разным сторонам психической жизни персонажа, – все это привело писателя к взгляду на роман как на серию эпизодов, в которых разные сюжетные линии иногда сталкиваются, а чаще существуют самостоятельно. В романах нет единого стержня повествования, а замедленное развитие действия создает ощущение растянутого времени, в котором случайное сцепление обстоятельств выступает как главный двигатель происходящего.

Новеллистика – другой важный аспект творчества Пиранделло. Он писал новеллы на протяжении всей жизни и часто обращался к ним как источнику своих пьес. С 1900 по 1919 г. Пиранделло написал более двухсот новелл, которые выходили отдельными сборниками, а позже были объединены под общим названием «Новеллы на год» (I–XIII тт. – с 1922 по 1928 г., XIV и XV тт. – 1934 г. и 1937 г.). В этих рассказах жизнь предстает как калейдоскоп, в котором сталкиваются различные человеческие судьбы, и читатель становится участником жизненных драм и комических ситуаций. В новеллах Пиранделло, как и в жизни, трагедия и фарс соседствуют. И в этот хаотический и вечно меняющийся мир постоянно – и неожиданно – вторгается случайность, которая все запутывает, распутывает и меняет лики. Идеи одиночества, отчуждения, «лица» и «маски», омертвляющей это «лицо», стремление персонажей разбить свою «маску» и стать хотя бы на несколько мгновений самим собой – все это и составляет живую ткань рассказов. «Где же выход из этого скорбного и тягостного существования?» – как бы спрашивает писатель. Как можно обрести самого себя? Пиранделло видит единственный выход – уйти от общества, от людей на лоно природы, слиться с окружающим миром, почувствовать себя его частицей, отказавшись от рассудка и памяти. Такова общая тональность новеллистики Пиранделло.

Сначала он продолжал писать на темы, близкие веризму, обратившись к сицилийскому материалу. Жизнь в его новеллах иногда предстает в своем комическом аспекте («Глиняный кувшин», «Живая и мертвая»). Иногда же – это трагедия, причиной которой являются жестокость близких и непонимание окружающих («Черная шаль»). Драматична история двух молодых людей, которых жизнь развела в разные стороны и сделала чужими («Сицилийские лимоны»). Подчас трагедия может обернуться фарсом правосудия («Чистая правда»), и только глубокое горе вызывает чувство сострадания («Брачная ночь»). В этих новеллах не только смех и слезы, есть в них и глубокий лиризм, который рождается от чувства сопричастности человека и природы, как в истории бедного, забитого рабочего на серной шахте, который, впервые увидев на ночном небе луну, заливавшую землю своим ясным светом, заплакал от умиления, почувствовав себя утешенным во всех горестях («Чаула открывает луну»). Как светлячок светит в ночи (в Сицилии его называют «пастушья свечка»), так и любовь пробивается через все препоны и распри («Свинья»). А счастье материнства Пиранделло сравнивает с солнцем, освещающим человеческую жизнь («Счастье»).

Новеллы Пиранделло, подобно его романам, все больше насыщаются философским содержанием. Его герои, окончательно оторвавшись от «среды», живут в своем особом мире, который чище их обыденного пошлого существования («Некоторые обязательства»), или предпочитают смерть, желая остаться навечно в мире своих грез («Длинное платье»). Истинной оказывается не та жизнь, в которую человек погружен повседневно, а та, что вдруг, нечаянно открывается ему («Свисток поезда»), и в сознании бесполезно прожитой жизни кроется настоящая трагедия («Соломенное чучело»). В этом мире лишь горечь пережитого может на несколько мгновений сблизить бывших врагов, пробудив в них чувство жалости («Скамья под старым кипарисом»).

Одной из самых ужасающих бед современного человека Пиранделло считал одиночество, выходом из которого часто оказывается смерть («В молчании»). Лучше принять смерть, чем жить с истерзанной душой, – так и поступает героиня новеллы «В самое сердце». Лишь немногие персонажи Пиранделло отваживаются разорвать душющие их условности («Тесный фрак») или попросту пренебречь ими («Подумай, Джакомино!»). Комическую интерпретацию темы отчуждения и стирания личности Пиранделло разработал

в новелле «Незабвенная душа», героиня которой чем-то напоминает чеховскую Душечку. Пустота, фальшь и лицемерие, неспособность к состраданию прикрываются в обществе «маской» добропорядочности («Все как у порядочных людей»). Но порой даже у самых респектабельных людей появляется желание взглянуть на свою «форму» со стороны, сбросить хотя бы на миг свою «маску», чтобы хотя бы на миг почувствовать себя свободным («Тачка»). Если же герой хочет продлить этот миг свободы, он отказывается навсегда от своей привычной жизни, чтобы погрузиться в мир живой природы – жить «жизнью травинки», стать подобно растениям, птицам, зверям, и смерть тогда совсем не страшна («Пой-Псалом»).

Наряду с зеленым, цветущим деревом – символом животворной, обновляющей человека силы (образ, широко распространенный в натуралистической и веристской литературе), у Пиранделло появляется и образ засыхающего дерева как символ увядания доброты и человеколюбия («Скамья под старым кипарисом»).

Многие новеллы Пиранделло заключают в себе парадоксы, отражая парадоксальность жизненных ситуаций («Три мысли горбуньи», «Живая и мертвая» и др.).

Воплощая свои философско-эстетические идеи в новеллах и романах, Пиранделло мечтал о театре. Его зрелая драматургия венчает творческий путь писателя и свидетельствует о новом взлете его таланта. Именно в театре в полной мере проявились оригинальность мысли и режиссерское новаторство Пиранделло, благодаря которым он стал реформатором драмы в Италии.

На рубеже XIX–XX веков на итальянской сцене, помимо веристских пьес, господствовали семейно-психологические драмы Р. Бракко, связанные еще с веризмом; пьесы о «сильной» личности и сильных страстях Г. Д'Аннунцио, а также неоромантические драмы на исторические сюжеты Сема Бенелли. Однако постепенно итальянские писатели начинают отходить от этих традиционных форм и усваивать опыт создателей «новой драмы»: Г. Ибсена, А. Стриндберга, М. Метерлинка, Г. Гауптмана, Б. Шоу, А. Чехова.

Первую попытку обновления итальянского театра предприняла группа писателей, создавших театр «гротесков»: Л. Кьярелли, П. М. Россо ди Сан Секондо, Л. Антонелли и др. Отказавшись от внешнего бытописания и событийности, они пытались углубиться во внутренний мир человека, раскрыть движения духа и нюансы чувств. В пьесах Кьярелли («Маска и лицо»,⁴ 1916) и Россо ди Сан Секондо («Марионетки, сколько страсти!», 1918) Пиранделло привлекла проблема противоречия между видимостью («маской») и сущностью («лицом») человека, а также и уподобление людей марионеткам, лишенным всякой индивидуальности (у Россо ди Сан Секондо персонажи называются «Синьор в сером», «Синьора с голубым песком», «Певница» и т. п.).

В своей театральной реформе Пиранделло опирался на опыт создателей европейской интеллектуальной драмы, а также на достижения театра «гротесков». В области драматургии он шел тем же путем, что и в прозе, – от ранних пьес, написанных в традициях веризма, к новой философской драме, воплотившей идеи его книги «Юморизм».

В первых веристских пьесах, многие из которых являются переделками его новелл: «Сицилийские лимоны» (1910), «Подумай, Джакомино!» (1916), «Лиола» (1916), «Глиняный кувшин» (1917), «Колпак с бубенчиками» (1917), и других уже проявляется ирония Пиранделло в интерпретации эстетических принципов веризма. Лучшей среди этих пьес является жизнерадостная комедия из сицилийской жизни «Лиола», в которой крестьянский парень и поэт по прозвищу Лиола, живущий в полном согласии со здоровыми требованиями природы и естественной нравственности, противостоит миру сельских богатеев и накопителей. Конфликт, возникший из-за корыстных интересов, разрешается в парадоксальном плане – в борьбе не за красавца, бедняка Лиода, а за богача, немощного старика.

⁴ Жанр своей пьесы Л. Кьярелли определял как «гротеск», отсюда и название всей группы драматургов.

К 1920-м годам основной задачей Пиранделло становится воплощение на сцене новых идей о театре как зрелище, что потребовало от него коренной ломки старых представлений о режиссуре. Именно в эти годы, развивая традиции интеллектуальной драмы Ибсена и особенно Шоу и обогащая их достижениями театра «гротеска», Пиранделло создает свои самые известные философские пьесы: «Шесть персонажей в поисках автора» (1921), «Генрих IV» (1922), «Каждый по-своему» (1924), «Сегодня мы импровизируем» (1930) и др. В этих пьесах с особой остротой ставится проблема отчуждения и невозможности самовыражения человека, противоречия «лица» и «маски», реальности и мечты, относительности истины и т. п. Первой попыткой сценического воплощения идеи «драмы-спектакля», в которой действующим лицом выступает сам театр, стала программная пьеса Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора». Драматург предпослал ей предисловие, в котором обосновывает философские принципы своей пьесы и рассказывает историю ее написания. Тема «нереализованного» персонажа была подсказана Пиранделло Капуаной, который в последней новелле сборника «Малый Декамерон» (1901) набросал драму двух влюбленных, «требовавших» от автора завершить их историю.⁵ Но то, что для Капуаны осталось психологическим «казусом», превратилось для Пиранделло в важный эстетический принцип. Этой темы он коснулся в новелле «Трагедия персонажа» (1911) и более подробно разработал ее в пьесе. Относя себя к «писателям-философам», Пиранделло не нашел «особого» смысла в жизненной драме шести персонажей, которых однажды привела к нему его «служанка» (фантазия), и не стал писать о них ни новеллу, ни роман. Но, созданные воображением и не получившие воплощения в произведении искусства, персонажи обрели неполную жизнь и мучились своей «недосознанностью». Желая избавиться от них, Пиранделло решил выпустить их на сцену. Он попытался вскрыть творческий процесс, показать, как создается художественное произведение и как соотносятся в этом процессе воображение и действительность, искусство и жизнь.

Идея придать действию большую театральность заставила Пиранделло обратиться к приему «театра в театре», популярному еще в эпоху Возрождения. В пьесе Пиранделло занавес поднят, на сцене актеры, занятые репетицией новой пьесы. В этот момент из зрительного зала появляются освещенные ярким светом шесть персонажей: Отец, Мать, Сын, Падчерица, мальчик 14 лет и девочка 4 лет. Чтобы отделить персонажей от актеров труппы, Пиранделло использовал прием импровизированной комедии и «надел» на персонажей маски, выражающие суть каждого из них: Отец – угрызение совести, Мать – страдание, Сын – презрение, Падчерица – месть. Персонажи ищут автора, который воплотил бы их в художественные образы, и предлагают режиссеру поставить их драму на сцене. Пиранделло намеренно сталкивает два плана: реальный (актеры, репетирующие пьесу) и нереальный, фантастический (персонажи из ненаписанной комедии). Созданные воображением персонажи, по мысли Пиранделло, так же реальны, как и актеры, и еще более реальны, чем сама жизнь.

Драма персонажей начинается обыденно и заканчивается трагически. Это история семьи, в которой Отец, думая, что жена влюблена в другого, оставляет ее. Она уходит к секретарю своего мужа и счастливо живет с ним, оставя старшего сына. У нее рождается еще трое детей. После смерти секретаря семья возвращается в родной город. Это – прошлое. Настоящее семьи более драматично. Старшая дочь (Падчерица), чтобы спасти родных от нищеты, становится на путь порока, встречаясь с мужчинами в заведении некоей мадам Паче. Отец, узнав обо всем, раскаивается и поселяет семью в своем доме. Здесь разыгрывается новая трагедия. Старший сын отворачивается от Матери и не признает ее незаконных детей, Падчерица не хочет примириться с Отцом. Семейный конфликт завершается смертью детей: в бассейне тонет маленькая девочка и стреляется Младший сын.

⁵ См.: Капуана Л. Рассказ доктора Маджолли//Искусство и художник в зарубежной новелле XX века. Л., 1985. С. 281–286.

Режиссер, сбивый с толку всем, что происходит, не может отличить, где игра, а где реальность, и прерывает спектакль. Четверо персонажей покидают сцену – им так и не удалось воплотить себя в искусстве.

В пьесе нет последовательного развития сюжета. Драма персонажей раскрывается то в их рассказе, то в показе на сцене отдельных моментов из их жизни (например, встреча Падчерицы и Отца в заведении мадам Паче), то в финале – смерти двух детей. Эта смерть такая же фантастика, превращенная в реальность, как и появление на сцене мадам Паче, которой не было в числе персонажей. Такова сила искусства, которое может, по утверждению Пиранделло, не только заменять жизнь, но и опережать ее. Он поставил искусство на уровень действительности, противопоставив правдоподобию реальность иллюзии.

Прошлое, настоящее и непосредственная реальность как бы сосуществуют в пьесе Пиранделло, что позволяет ему глубже раскрыть драму персонажей. Эта драма психологическая, однако в ней отразился и социальный момент – трагическое положение индивида в современном писателю обществе, что он подчеркнул в судьбе Падчерицы.

Проблему отчуждения и разобщенности людей своего времени драматург попытался обосновать философски с помощью неадекватности «лица» и «маски». В пьесе «маски» всех персонажей отражают лишь малую долю их глубинной внутренней жизни. Только «маска» Матери совпадает с ее истинным лицом страдающей женщины, целиком поглощенной одним чувством – любовью к детям.

Постановка «Шести персонажей» в Риме ознаменовалась скандалом; пьеса шла под громкие крики негодования и одобрения зрителей, большинству из которых трудно было отказаться от традиционных представлений о театре и воспринять новаторские идеи Пиранделло.

Проблему «драмы-спектакля» Пиранделло разрабатывает в двух других пьесах: «Каждый по-своему» и «Сегодня мы импровизируем», составивших вместе с «Шестью персонажами» «театральную трилогию». В новых пьесах, используя тот же прием «сцены на сцене», Пиранделло создает яркое театральное представление, стирая традиционные грани между режиссером, актерами и зрителями. Актеры как бы получают возможность импровизировать, а зрители – непосредственно участвовать в развитии действия. Так актеры, режиссер и зрители как бы вместе создают спектакль – «чудо искусства», которое длится мгновение. Пиранделло особо подчеркнул роль режиссера в творении этого «чуда».

Пьеса «Генрих IV» по праву считается одной из самых глубоких философских драм Пиранделло, которую иногда ошибочно именуют фарсом. Главный герой (настоящее его имя не называется) выступает только под «маской» германского императора Генриха IV, жившего в XI в., а его одинокая вилла предстает как императорский замок с тронным залом. Другие персонажи пьесы выступают под своими собственными именами и под именами исторических лиц. Но пьеса Пиранделло не историческая, а философская. В ней рассказывается не об участии германского императора, вступившего в конфликт с папской властью, а о трагической судьбе одинокого человека, испытавшего предательство в любви и дружбе.

Действие пьесы развивается в двух планах – прошлом и настоящем. Прошлое – молодость героя, любовь и надежды на счастье, а также и безумие в течение двенадцати лет после случайного падения с лошади, неожиданное выздоровление и разыгрывание в течение восьми лет роли императора Генриха IV. Уход от действительности в иллюзию обусловлен в пьесе конфликтом героя со светским обществом, к которому он прежде принадлежал. Когда герой, выздоровев, узнал о том, что его соперник в любви, подстроивший несчастный случай, овладел сердцем его возлюбленной, он решил не возвращаться в общество, в котором для него уже не было места. Добровольно надетая «маска» Генриха IV сделалась своеобразной формой самозащиты и вместе с тем протеста и насмешки, превратив карнавальную маскарад в реальность его нового бытия.

Настоящее – встреча мнимого Генриха IV через двадцать лет с его бывшей

возлюбленной и ее юной дочерью, невестой племянника главного героя, а также с его соперником и врагом и доктором, готовым вылечить больного. Все они появляются перед Генрихом IV переодетыми в костюмы исторических лиц той эпохи. Как будто их миссия гуманна – они хотят помочь главному герою обрести рассудок. Однако, вскрывая противоречие между видимостью и сущностью действующих лиц, Пиранделло показывает Генриха IV мудрецом и философом, а настоящими безумцами тех, кто хочет вернуть его в общество с его лицемерной моралью. В тронном зале разыгрывается настоящий спектакль, в котором сталкивается «игра» двух сторон: добровольная, но вынужденная игра Генриха IV и игра – светская забава приехавших на виллу, которые подвергают его жестокому испытанию: вместо портретов Генриха IV и его возлюбленной в молодости в рамы встают племянник главного героя и его невеста. В этот кульминационный момент развития действия Генрих IV вынужден сбросить «маску», чтобы разоблачить обман. Он показывает свое истинное лицо одинокого и страдающего человека и мстит за себя, пронзив шпагой своего противника. Акт возмездия, совершенный через двадцать лет, является нравственной победой главного героя, но он и углубляет его драму – теперь он уже всегда должен носить свою «маску», уйдя в созданный им иллюзорный мир.

В «Генрихе IV» нет развития характера главного героя. Его внутренняя жизнь раскрывается с помощью идеи «лица» и «маски» и предстает как сумма душевных состояний, изменчивых и непостоянных, в зависимости от ситуаций, в которых оказывается герой. Важную роль в самораскрытии персонажей драмы Пиранделло отводит парадоксу: приехавшие на виллу гости разыгрывают исторических лиц XI в., что ставит их в положение шутов, а мнимый сумасшедший, понимая это шутовство, издевается над ними и даже выходит из своей роли. Второй парадокс – замена портретов живыми людьми – приводит к обратному результату: умственно здоровый человек, отомстив за себя, навсегда надевает «маску» безумия. Парадоксы в пьесах Пиранделло – это не только наследие театра «гротеска», для которого главным была пародия на современное общество и буржуазную семью, в парадоксах Пиранделло получили отражение трагизм действительности и противоречивость сознания его времени.

В пьесах Пиранделло нет не только характера, но и развития действия в его традиционном понимании. Внимание переносится с событий на «словесное» действие, которое движет пьесу по замкнутому кругу, возвращаясь всякий раз к тому, с чего оно началось. В новой структуре пьесы нашел свое воплощение взгляд писателя на бесполезность всяких усилий самовыражения персонажей. Таким образом, «юморизм» в драматургии Пиранделло – это прежде всего анализ внутреннего мира персонажей, приводящий к разрушению иллюзий, а также соединение в пьесе трагических и комических черт.

В утверждении философского содержания драмы и новых требований режиссуры на итальянской сцене важную роль сыграл основанный Пиранделло в Риме в 1925 г. «Театро д'арте» («Художественный театр»). Деятельность театра продолжалась три года; его гастроли по Европе и в Латинской Америке принесли Пиранделло мировое признание.

Завершают драматургическую деятельность Пиранделло пьесы, которые он сам назвал «мифами»: «Новая колония» (1928), «Лазарь» (1929), «Горные великаны» (1936). Его обращение к «мифам» продиктовано стремлением обрести нравственно-философскую опору в фашистской Италии, в которой он все больше чувствовал одиночество. Это и время глубоких раздумий писателя над судьбами искусства в современном мире.

Жанр театральной притчи, к которому обратился драматург, по его мысли, открывал больше возможностей изображать вечные и неизменные человеческие чувства, которые приобретали очертания мифологических аллегорий и символов. В пьесе «Новая колония» Пиранделло проводит идею о невозможности социального переустройства общества на примере неудачной попытки начать новую жизнь на одиноком острове нескольких представителей «дна». Пьеса «Лазарь» – притча о потере и обретении веры и о духовном обновлении персонажей. Через всю пьесу проходит противопоставление догмы (ее

олицетворяет огромное распятие) и жизни (ее символом является зеленый кипарис). Наконец, последняя, неоконченная пьеса «Горные великаны» как бы подводит итог творческому пути писателя. В ней в форме иносказания Пиранделло воплотил свои заветные мысли о роли и назначении искусства в современном мире. В контексте творчества Пиранделло «Горные 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, в которой господствует грубое физическое начало, лишенное духовности, которое олицетворяют Горные великаны и их слуги (очевидный намек на фашистскую правящую верхушку). Преодолеть противоречие искусства и жизни Пиранделло намеревался (по свидетельству его сына Стефано) с помощью могучего масличного дерева, которое должно было воплотить важную для писателя мысль о вечности прекрасного, высшим выражением которого является искусство, и самой жизни.

Дорогой для Пиранделло образ дерева – олицетворение жизни – связан и с его посмертной судьбой: прах писателя покоится возле величественной сосны в «Хаосе», в окрестностях Агридженто, где он когда-то увидел свет.

Творчество Пиранделло развивалось в переломный для итальянской истории и культуры период. Работая на стыке двух эпох, Пиранделло одним из первых ощутил и запечатлел в своих произведениях кризисный, трагический характер своего времени. Он был новатором в области новеллы, романа и драмы. Вершиной его творчества, безусловно, является его философский театр, в котором воплотились смелость мысли и творческая оригинальность. Он добивался максимального воплощения своей идеи «драмы-спектакля» как театрального действия, в которое вовлечен и зритель. От актеров Пиранделло требовал полного слияния с героями пьесы, внутренней напряженности и эмоциональности при речевой передаче текста, тщательного следования авторским ремаркам в развитии действия и в поведении персонажей, использования мнимой импровизации и приема «сцены на сцене». Все эти средства режиссерски подчинялись одной цели – утверждению реальности театральной иллюзии и силы искусства. Новаторские идеи Пиранделло и новые принципы режиссуры во многом определили пути развития европейской драматургии XX века.

И. Володина