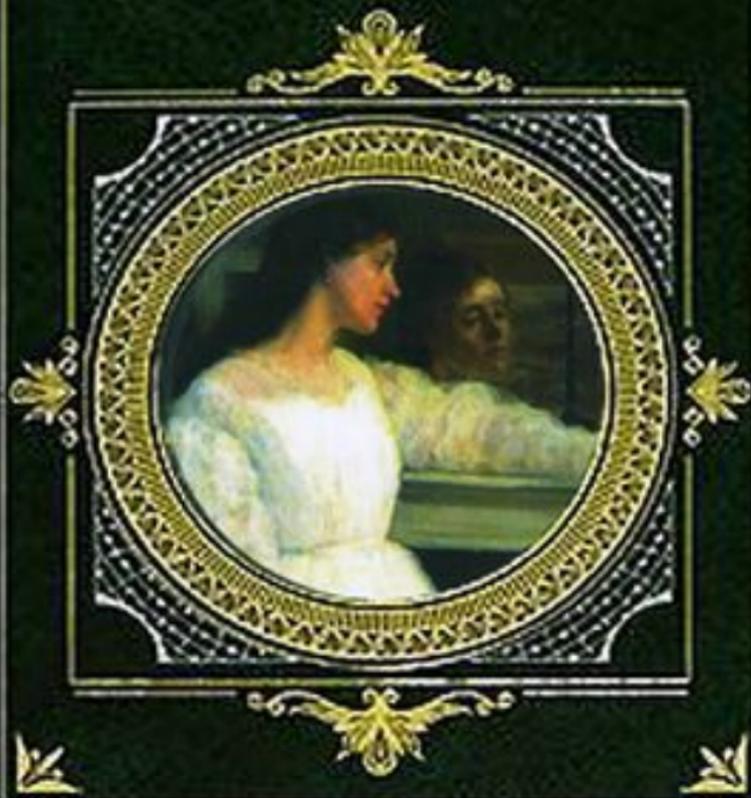


Ауроджен
ШИРАНДЕЛЮ

Шри мисли торбуним



Луиджи Пиранделло

Генрих IV

OCR Busya

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=599175

Луиджи Пиранделло «Три мысли горбуны», серия
«Зарубежная классика»: ЭКСМО; Москва; 2006

ISBN 5-699-19157-7

Аннотация

Луиджи Пиранделло как драматург ставил своей основной задачей воплощение на сцене новых идей о театре как о 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.

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, тем не менее, 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.

Содержание

Действие первое	6
Действие второе	57
Действие третье	95
Послесловие	111

Луиджи Пиранделло

Генрих IV

Трагедия в трех действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Генрих Четвертый.

Матильда Спина, маркиза.

Фрида, ее дочь.

Карло ди Нолли, молодой маркиз.

Тит о Белькреди, барон.

Дионизио Дженони, доктор.

Четыре лица, изображающие тайных советников:

1 – Ландольфо (Лоло).

2 – Ариальдо (Франко).

3 – Ордульфо (Момо).

4 – Бертольдо (Фино).

Джованни, камердинер.

Двое переодетых лакеев.

Уединенная вилла в сельской Умбрии в наши дни.

Действие первое

Комната виллы, в точности воспроизводящая строгое убранство тронного зала Генриха Четвертого в императорском дворце в Госларе. Среди старинных вещей два больших современных портрета, написанных маслом в натуральную величину, поставленных в глубине сцены на невысоком резном деревянном цоколе, который тянется вдоль всей сцены (он широк, выступает вперед, так что на нем можно сидеть, как на скамейке). Трон, императорское кресло с низким балдахином, разрезает цоколь на середине стены. Портреты, стоящие по обеим сторонам трона, изображают мужчину и женщину – молодых, одетых в маскарадные костюмы, один – Генриха Четвертого, другой – Матильду Тосканскую. Двери справа и слева.

При поднятии занавеса два лакея испуганно соскакивают с цоколя, на котором они лежали, и, с алебардами в руках, застывают, как статуи, с двух сторон трона. Немного погодя из правой двери выходят Ариальдо, Ландольфо, Ордульфо и Бертольдо – юноши, служащие у маркиза Карло ди Нолли и разыгрывающие роль «тайных советников» – королевских вассалов из мелких дворян при дворе Генриха

Четвертого. Они одеты в костюмы немецких рыцарей X века. Последний из них, Бертольдо, по имени Фино, только начинает свою службу. Три товарища учат его, слегка потешаясь над ним. Вся сцена разыгрывается с крайней живостью.

Ландольфо (к Бертольдо, как бы продолжая свои объяснения). А это тронный зал!

Ариальдо. В Госларе!

Ордульфо. Или, если хочешь, в Гарце.

Ариальдо. Или в Вормсе.

Ландольфо. В зависимости от того, что мы изображаем, он переносится вместе с нами то туда, то сюда.

Ордульфо. В Саксонию!

Ариальдо. В Ломбардию!

Ландольфо. На Рейн!

Один из лакеев (не меняя позы, чуть шевеля губами). Тсс... тсс...

Ариальдо (оборачиваясь на призыв). Что такое?

Первый лакей (стоя по-прежнему неподвижно, как статуя, шепотом). Идет он или нет? (Намекает на Генриха IV.)

Ордульфо. Нет, нет. Он спит, будьте спокойны.

Второй лакей (переводя дух, вместе с первым лакеем потягивается и снова ложится на цоколь). Боже мой, что стоило сказать нам об этом!

Первый лакей (подходя к Ариальдо). Будьте добры,

нет ли у вас спички?

Ландольфо. Ой, здесь, в зале, нельзя курить трубку.

Первый лакей (*пока Ариальдо передает ему зажженную спичку*). А я выкурю папиросу. (*Зажигает и, покуривая, укладывается на цоколь.*)

Бертольдо (*в изумлении и смущении оглядывая зал, свои костюм и костюмы товарищей*). Но простите... этот зал... эта одежда... Какой Генрих Четвертый? Не могу понять: это французский король Генрих Четвертый или нет?

При этом вопросе Ландольфо, Ариальдо и Ордульфо раздражаются громким смехом.

Ландольфо (*продолжая смеяться, показывает на Бертольдо товарищам, тоже продолжающим смеяться, точно приглашая их еще посмеяться над ним*). Французский, ты говоришь?

Ордульфо (*как раньше*). Он думал – французский.

Ариальдо. Генрих Четвертый германский, дорогой мой, из Салийской династии.

Ордульфо. Великий и трагический император.

Ландольфо. Генрих Четвертый из Каноссы! Мы ведем здесь, изо дня в день, ужасающую войну церкви и государства! Ох!

Ордульфо. Войну императора против папства. Ох!

Ариальдо. Антипап против пап!

Ландольфо. Королей против антикоролей!

Ордульфо. Войну против саксонцев!

Ариальдо. И против всех непокорных князей!

Ландольфо. Против родных сыновей императора!

Бертольдо (*защищая голову руками от этой лавины слов*). Понял! Понял! А то я никак не мог собраться с мыслями, видя свой костюм и войдя в этот зал. Конечно, я прав: этот костюм не подходит к шестнадцатому веку.

Ариальдо. Хорош шестнадцатый век!

Ордульфо. Мы здесь в начале одиннадцатого века!

Ландольфо. Можешь сосчитать: если двадцать пятого января тысяча семьдесят первого года мы были перед Каноссой...

Бертольдо (*все более и более смущаясь*). О боже мой, я пропал!

Ордульфо. Конечно, если ты считал, что находишься при французском дворе.

Бертольдо. Вся моя подготовка по истории...

Ландольфо. Мы, дорогой мой, живем на четыреста лет раньше. Ты кажешься нам мальчишкой.

Бертольдо (*раздражаясь*). Черт побери, они должны были мне сказать, что речь идет не о французском, а о германском Генрихе Четвертом. За две недели, которые мне дали на подготовку, сколько книг я перелистал!

Ариальдо. Извини – разве ты не знал, что бедный

Тито – это епископ Адальберт Бременский?

Бертольдо. Какой Адальберт? Ни черта я не знал!

Ландольфо. Вот так раз! Когда умер Тито, молодой маркиз ди Нолли...

Бертольдо. Вот, вот, этот самый маркиз! Что ему стоило сказать мне?...

Ариальдо. Он, наверно, думал, что ты знаешь!

Ландольфо. Маркиз не хотел брать никого другого взамен. Ему казалось, что нас троих будет достаточно. Но тот начал кричать: «Прогнали Адальберта!» Знаешь, ведь он не понял, что бедный Тито умер, и, считая его Адальбертом, решил, что его изгнали враждующие с ним епископы Кельнский и Майнцкий.

Бертольдо (*хватаясь обеими руками за голову*). Но я ни черта не знаю во всей этой истории!

Ордульфо. В таком случае ты влип, дорогой мой!

Ариальдо. А хуже всего то, что и мы не знаем, кто ты.

Бертольдо. И вы тоже? Вы не знаете, кого я должен изображать?

Ордульфо. Гм, Бертольдо.

Бертольдо. Но кто этот Бертольдо и почему – Бертольдо?

Ландольфо. «Вы изгнали Адальберта? Теперь я хочу Бертольдо, хочу Бертольдо!» – начал он кричать.

Ариальдо. Мы все переглянулись: кто такой этот Бертольдо?

Ордульфо. И вот оказался ты, Бертольдо, дорогой мой.

Ландольфо. Теперь и ты попал в историю!

Бертольдо (*возмущаясь и делая вид, что направляется к выходу*). Но я не хочу! Благодарю вас! Я ухожу! Ухожу!

Ариальдо (*удерживает его и смеется вместе с Ордульфо*). Успокойся, успокойся!

Ордульфо. Ты ведь не будешь сказочным Бертольдо. Ландольфо. И можешь утешиться, что и мы, в сущности, тоже не знаем, кто мы такие. Это – Ариальдо; он – Ордульфо; я – Ландольфо. Так он называет нас. Теперь мы к этому привыкли. Но кто мы такие? Вероятно, люди той эпохи! Вероятно, и твое имя – Бертольдо – взято из той же эпохи. Только одному из нас, бедному Тито, посчастливилось играть хорошо известное в истории лицо – епископа Бременского. И Тито казался настоящим епископом! Бедный Тито, он был великолепен!

Ариальдо. Еще бы! Ему нетрудно было изучить материал по книгам!

Ландольфо. И он даже приказывал его величеству: настаивал, руководил им, как и подобает опекуну и советнику. Мы тоже именуемся «тайными советниками». Ведь, согласно истории, высшая знать ненавидела Генриха Четвертого за то, что он окружил себя

молодыми людьми низкого происхождения.

Ордульфо. Вот мы и изображаем этих молодых людей.

Ландольфо. Ну да, мелких королевских вассалов, преданных, немного развратных, веселых...

Бертольдо. Я тоже должен быть веселым?

Ариальдо. Конечно! Как и мы!

Ордульфо. Это совсем нелегко, знаешь?

Ландольфо. И обидно. Видишь, какая здесь декорация: наши костюмы были бы очень эффектны в исторической пьесе; они похожи на те, которые имеют теперь такой успех в театрах. А материала, материала история Генриха Четвертого дает достаточно – не для одной, а для нескольких трагедий. Увы! Нас четверых и этих двух несчастных (*показывая на лакеев*), когда они стоят вытянувшись, точно проглотив аршин, у подножия трона, нас... нас никто не приглашает разыграть какую-нибудь сцену. Мы – ну, как бы это выразить – форма, и нам не хватает содержания. Нам гораздо хуже, чем настоящим тайным советникам Генриха Четвертого. Хотя им тоже не позволяли играть никакой роли, они по крайней мере не знали, что должны ее разыгрывать. А если и приходилось им играть, они играли; для них это была не роль, а сама жизнь; они боролись за свои интересы в ущерб другим; они продавали инвеституры и еще кое-что.

Мы же живем здесь, при великолепном дворе, костюмированные... для чего? Чтобы ничего не делать... Мы точно шесть марионеток, повешенных на стенку, ждем, чтобы кто-нибудь взял нас, заставил двигаться и сказать несколько слов.

Ариальдо. О нет, дорогой мой! Это не так просто! Надо отвечать в тон! Надо уметь отвечать в тон! Горе тебе, если он с тобой заговорит, а ты не сможешь ему ответить так, как он хочет!

Ландольфо. Да, да! Это верно.

Бертольдо. И ты меня не предупредил! Как же я могу отвечать в тон, если я готовился к встрече с Генрихом Четвертым французским, а передо мной появится теперь Генрих Четвертый германский?

Ландольфо, Ордульфо, Ариальдо опять смеются.

Ариальдо. Надо тебе сейчас же перестроиться.

Ордульфо. Не бойся! Мы тебе поможем.

Ариальдо. У нас столько книг! На первое время тебе хватит, если ты их просмотришь.

Ордульфо. Поймешь кое-что в общих чертах.

Ариальдо. Смотри. *(Заставляет его обернуться и показывает на задней стене портрет маркизы Матильды.)* Например, кто эта женщина?

Бертольдо *(разглядывая)*. Эта? Простите, прежде всего это анахронизм: две современные картины среди всей этой почтенной древности.

Ариальдо. Ты прав. И действительно, раньше их не было. За этими картинами – две ниши. Там надо было поставить две статуи в стиле той эпохи. Но так как ниши оставались пустыми, их закрыли этими картинами.

Ландольфо (*прерывая его и продолжая*). Они были бы анахронизмом, если бы действительно были картинами.

Бертольдо. А разве это не картины?

Ландольфо. Да, на ощупь действительно картины. Но для него (*с таинственным видом указывает направо, намекая на Генриха Четвертого*), ведь он к ним не прикасается...

Бертольдо. Не прикасается? Так что же они для него?

Ландольфо. Не запутайся, толкователь! Хотя я думаю, что, по существу, это так. Они – образы. Образы, как... ну, хотя бы вот как отражает зеркало – сейчас объясню! Вот этот (*показывает на портрет Генриха Четвертого*) представляет его, живого, в этом самом тронном зале, а зал, как полагается, – в стиле той эпохи. Позволь, чему ты удивляешься? Если перед тобой поставят зеркало, разве ты не увидишь себя в нем живым, таким, как сейчас, одетым в эти старинные одеяния? Ну вот, а это – как бы два зеркала, отражающие живые изображения здесь, в мире, который, живя с нами, увидишь ожившим и ты, не беспо-

койся.

Бертольдо. Знаете, я не хочу сойти с ума.

Ариальдо. Вот еще! Ты будешь просто развлекаться.

Бертольдо. Ну, а скажи, как это вы все стали такими мудрыми?

Ландольфо. Дорогой мой, нельзя, вернувшись на восемьсот лет назад, не стать хоть немного мудрей.

Ариальдо. Полно! Полно! Вот увидишь, мы очень скоро и тебя заразим этой мудростью.

Ордульфо. В такой школе и ты сделаешься ученым.

Бертольдо. Да, ради бога, помогите мне сейчас же. Дайте мне по крайней мере основные указания.

Ариальдо. Предоставь все нам. Каждый понемногу...

Ландольфо. Мы свяжем твои проволочки и приведем тебя в порядок, как самую способную и совершенную марионетку. Пойдем, пойдем. *(Берет его под руку, чтобы увести.)*

Бертольдо *(останавливаясь и смотря на портрет)*. Подождите! Вы мне не сказали, кто она. Жена императора?

Ариальдо. Нет. Жена императора Берта из Сузи, сестра Амедея Второго Савойского.

Ордульфо. А император, который хочет быть молодым, как мы, поэтому терпеть ее не может и думает

развестись с ней.

Ландольфо. А на этом портрете самый непримири-
мый враг его – Матильда, маркиза Тосканская.

Бертольдо. Ага, я понял! Та самая, которая приюти-
ла папу.

Ландольфо. Вот именно. В Каноссе.

Ордульфо. Папу Григория Седьмого.

Ариальдо. Да, наше пугало! Пойдем! Пойдем!

*Все четверо направляются направо к двери, через
которую вошли, в это время из двери слева выходит
старый камердинер Джованни во фраке.*

Джованни (*торопливо, взволнованно*). Эй! Тсс...
Франко! Лоло!

Ариальдо (*останавливаясь и оглядываясь*). Что те-
бе нужно?

Бертольдо (*удивившись, что Джованни входит в
тронный зал во фраке*). Как же это? Он – здесь?

Ландольфо. Человек двадцатого века! Прочь! (*Бе-
жит ему навстречу вместе с другими и в шутку гро-
зит и гонит его.*)

Ордульфо. Посол Григория Седьмого, вон!

Ариальдо. Вон! Вон!

Джованни (*защищаясь, раздраженно*). Ну, доволь-
но.

Ордульфо. Нет. Ты не имеешь права входить сюда!

Ариальдо. Прочь! Прочь!

Ландольфо (*к Бертольдо*). Это, знаешь ли, кощунство! Демон, вызванный магом из Рима. Вынимай шпагу! Вынимай шпагу! (*Вытаскивает шпагу.*)

Джованни (*крича*). Довольно, я вам сказал! Не разыгрывайте передо мной сумасшедших! Приехал синьор маркиз и с ним...

Ландольфо (*потирая руки*). А, чудесно! Есть и дамы.

Ордульфо (*так же*). Молодые? Старые?

Джованни. С ним двое мужчин.

Ариальдо. А дамы-то кто такие?

Джованни. Синьора маркиза и ее дочь.

Ландольфо (*удивленно*). О-о! Возможно ли?

Ордульфо (*так же*). Ты сказал – маркиза?

Джованни. Маркиза! Маркиза!

Ариальдо. А кто мужчины?

Джованни. Не знаю.

Ариальдо (*к Бертольдо*). Понимаешь, они приехали продиктовать нам роли.

Ордульфо. Все они – послы Григория Седьмого, Вот потеха!

Джованни. Дадите ли вы мне сказать наконец?

Ариальдо. Говори! Говори!

Джованни. Кажется, один из этих господ – врач.

Ландольфо. А! Понятно! Один из обычных врачебных визитов.

Ариальдо. Bravo, Бертольдо! Ты приносишь счастье!

Ландольфо. Вот увидишь, как мы обработаем этого синьора доктора.

Бертольдо. Я думаю, что сразу же попаду в затруднительное положение.

Джованни. Да послушайте же меня! Они хотят войти в этот зал.

Ландольфо (*удивленно и озабоченно*). Как? Она? Маркиза? Сюда?

Ариальдо. Ну, значит, дело уже не в ролях.

Ландольфо. Разыграется настоящая трагедия.

Бертольдо (*с любопытством*). Почему? Почему?

Ордульфо (*показывая на портрет*). Да ведь вот она – маркиза, понимаешь ты это?

Ландольфо. А дочь – невеста маркиза ди Нолли.

Ариальдо. Но зачем они приехали? Можно узнать?

Ордульфо. Беда, если он ее увидит!

Ландольфо. Но, может быть, теперь он ее не узнает?

Джованни. Надо, чтобы вы удержали его там, если он проснется.

Ордульфо. Вот как! Ты шутишь! Каким образом?

Ариальдо. Ты же знаешь, какой он?

Джованни. Черт возьми, хотя бы силой! Раз мне так приказали! Идите! Идите!

Ариальдо. Да, да, может быть, он уже проснулся.

Ордульфо. Идем, идем!

Ландольфо (уходя с другими, к Джованни). Ты нам объяснишь потом.

Джованни (крича им вслед). Заприте дверь и спрячьте ключ! И от другой двери тоже. (Показывает на другую дверь направо.)

Ландольфо, Ариальдо и Ордульфо уходят во вторую дверь направо.

Джованни (лакеям). И вы тоже уходите туда! (Указывает на первую дверь справа.) Заприте дверь и уберите ключ.

Лакеи уходят в первую дверь направо. Джованни направляется к двери слева и открывает ее, чтобы пропустить маркиза ди Нолли.

Ди Нолли. Ты распорядился как следует?

Джованни. Да, синьор. Будьте спокойны.

Ди Нолли выходит на мгновение, чтобы позвать других. Сначала входят барон Тито Белькреди и доктор Дионизио Дженони, потом маркиза Матильда Спина и синьорина Фрида. Джованни кланяется и уходит. Маркизе Матильде Спина около сорока пяти лет; она еще сохранила свою красоту и обаяние, хотя слишком заметно исправляет неизбежные разрушения, произведенные возрастом, сильно, но искусно красясь. Этот грим придает ей гордый

вид валькирии, которому противоречит линия красивого и скорбного рта. Она вдова уже много лет, ее другом является барон Тито Белькреди, которого ни она, ни кто-либо другой не принимают всерьез, по крайней мере внешне. То, чем Тито Белькреди на самом деле является для нее, знает только он, и ему смешно, когда его подруге необходимо притворяться, будто ничего между ними нет; он смеется в ответ на смех, который вызывают у других резкости маркизы по его адресу. Он – сухощавый, преждевременно седой, немного моложе ее; его голова удивительно похожа на птичью. Он был бы очень живым, если бы его гибкая подвижность (что делает его очень опасным фехтовальщиком) не была ослаблена сонной ленью араба, проявляющейся в своеобразном голосе, слегка гнусавом и тягучем. Фриде, дочери маркизы, девятнадцать лет. Она отодвинута на задний план своей властной и затмевающей ее матерью и несколько страдает от злословия, которое мать этим вызывает, в ущерб не столько себе, сколько дочери. К счастью, она уже обручена с маркизом Карло ди Нолли, строгим юношей, снисходительным к другим, но твердо разыгрывающим ту роль, которую он считает предназначенной ему в мире; хотя, в чем она состоит, он сам хорошенько не знает. Во всяком случае, он сознает боль-

шую ответственность, по его мнению, возложенную на него; он считает, что другие счастливицы могут болтать и развлекаться, а он – нет, не потому, что не хочет, а потому, что действительно не может. Он соблюдает строгий траур по случаю недавней смерти матери. У доктора Дионизио Дженони красивое, румяное и бесстыдное лицо сатира; глаза навыкате, коротко подстриженная острая борода, блестящая, как серебро; он почти совсем плешив, манеры его безукоризненны.

Все входят взволнованные, почти испуганные; они осматривают зал с любопытством (за исключением ди Нолли) и сначала говорят шепотом.

Белькреди. Великолепно! Великолепно!

Доктор. Очень интересно. Эта безумная фантазия последовательно выдержана даже в обстановке! Великолепно! Поистине великолепно!

Синьора Матильда (ищет глазами свой портрет, видит его и подходит к нему). Ах, вот он! (Пока она смотрит на него на некотором расстоянии, в ней возникают разные чувства.) Да... да... О, посмотри... Боже мой... (Зовет дочь.) Фрида, Фрида... Посмотри...

Фрида. А, твой портрет!

Синьора Матильда. Да нет же! Посмотри! Это не я, это ты!

Ди Нолли. Не правда ли? Я вам говорил.

Синьора Матильда. Но я никогда не могла бы себе представить... *(Вздрагивая, точно от холода в спине.)* Боже, какое чувство! *(Потом, глядя на дочь.)* Ну что, Фрида! *(Привлекает ее к себе, обняв за талию.)* Подойди ближе. Разве ты не видишь себя во мне на этом портрете?

Фрида. Право же...

Синьора Матильда. Тебе не кажется? Как ты этого не видишь? *(Оборачиваясь к Белькреди.)* Посмотрите вы, Тито! Скажите вы!

Белькреди *(не глядя)*. Нет, я не хочу смотреть. Я заранее не верю.

Синьора Матильда. Как глупо! Вы думаете, что делаете мне комплимент! *(Оборачиваясь к доктору Дженони.)* Скажите, скажите вы, доктор.

Доктор подходит к портрету.

Белькреди *(смотрит через плечо на доктора, таинственным тоном.)* Тсс... Не поддавайтесь, доктор!

Доктор *(смущенно улыбаясь)*. Чему?

Синьора Матильда. Не обращайтесь на него внимания. Подойдите! Он невыносим!

Фрида. Он шут по профессии, разве вы не знаете?

Белькреди *(доктору, видя, что он опять направляется к портрету)*. Посмотрите себе на ноги, на ноги, доктор! На ноги!

Доктор (*тем же тоном*). На ноги! Почему?

Белькредди. У вас железные сапоги.

Доктор. У меня?

Белькредди. Да. А вы идете навстречу четырем стеклянным ножкам.

Доктор (*громко смеясь*). Да нет! Мне кажется, что, здраво рассуждая, нет оснований удивляться, что дочь похожа на мать...

Белькредди. Трах! Готово!

Синьора Матильда (*крайне разгневанная, направляется к Белькредди*). Почему «трах»? Что случилось? Что он сказал?

Доктор (*невинно*). Разве это не так?

Белькредди (*отвечая маркизе*). Он сказал, что удивляться нечему; а вы, напротив, крайне удивлены. Но почему же, если вам кажется это таким естественным?

Синьора Матильда (*еще более раздражаясь*). Дурак! Дурак! Именно потому, что это так естественно! Потому что там (*показывая на портрет*) не моя дочь. Это мой портрет. И меня удивило то, что я увидела на картине свою дочь, а не себя; и поверьте, удивилась искренне; и я запрещаю вам в этом сомневаться!

Проходит минута смущенного молчания, вызванного этой резкостью.

Фрида (*тихо, с неудовольствием*). Боже мой, веч-

но так... ссоры из-за всякого пустяка!

Белькредди (*тоже тихо, словно поджав хвост, виноватым голосом*). Но я ни в чем не сомневался. Я только заметил, что ты с самого начала не удивлялась, как твоя мать, а если и удивлялась, то только поразительному сходству между тобой и портретом.

Синьора Матильда. Понятно! Не могла же она узнать себя во мне, какой я была в ее годы; но я отлично могу узнать себя в ней такой, как она сейчас.

Доктор. Совершенно правильно! Потому что портрет навсегда фиксирует мгновение прошлого, далекого и выходящего за пределы памяти синьорины, между тем как все то, что он может напомнить синьоре маркизе: движения, жесты, взгляды, улыбки, все то, чего в ней уже нет...

Синьора Матильда. Вот именно!

Доктор (*доканчивает, обращаясь непосредственно к ней*). ...вы, естественно, видите теперь ожившими в вашей дочери.

Синьора Матильда. А он считает необходимым испортить мне всякое, самое непосредственное чувство, только чтобы мне досадить.

Доктор (*в восторге от собственного объяснения, продолжает профессорским тоном, обращаясь к Белькредди*). Сходство, дорогой барон, возникает часто из вещей неуловимых! И таким именно образом

объясняется, что...

Белькреди (*чтобы прервать лекцию*)... .что кто-нибудь способен найти сходство даже между мной и вами, дорогой профессор!

Ди Нолли. Перестаньте! Перестаньте, прошу вас! (*Указывает на две двери направо, чтобы предупредить, что за ними находится некто, кто может их услышать.*) Мы и без того уже многим рискуем, придя сюда.

Фрида. Конечно! Раз он здесь... (*Намекая на Белькреди.*)

Синьора Матильда (*быстро*). Потому-то я и не хотела, чтобы он ехал с нами!

Белькреди. И это после того, как повеселились на мой счет! Какая неблагодарность!

Ди Нолли. Довольно, Тито, прошу тебя! Здесь доктор; мы приехали сюда по очень важному делу, которое меня серьезно волнует.

Доктор. Да, да. Давайте сначала выясним некоторые подробности. Скажите, маркиза, как попал сюда ваш портрет? Вы его давно подарили?

Синьора Матильда. Нет, нет! Как бы я могла его подарить? Я была тогда как Фрида, и даже не обручена. Я уступила его через три или четыре года после того, как случилось несчастье, по настоятельным просьбам его матери. (*Указывает на ди Нолли.*)

Доктор. Которая была его сестрой? *(Указывает на дверь направо, намекая на Генриха Четвертого.)*

Ди Нолли. Да, доктор! Приезд сюда – наш долг, долг по отношению к моей матери, умершей месяц тому назад. Вместо того чтобы быть здесь, я и она *(указывая на Фриду)* должны были бы быть в дороге...

Доктор. И думать совсем о другом! Понимаю!

Ди Нолли. Но она умерла с твердой верой, что близок момент, когда ее любимый брат выздоровеет.

Доктор. А не можете ли вы мне сказать, на основании чего она пришла к такому выводу?

Ди Нолли. Кажется, вследствие одного странного разговора, который был у них незадолго до ее смерти.

Доктор. Разговор? Так... так... Было бы страшно важно, страшно важно, черт возьми, узнать его содержание!

Ди Нолли. К несчастью, я не знаю. Знаю только, что моя мать вернулась после своего последнего посещения чрезвычайно взволнованной; кажется, он выказал к ней необычную нежность, точно предчувствуя ее близкий конец. На смертном одре она заставила меня дать слово, что я никогда не перестану о нем заботиться, что я буду показывать его врачам, навещать...

Доктор. Так, так... Теперь еще один вопрос... Иногда самые ничтожные причины... Значит, этот порт-

рет...

Синьора Матильда. Боже мой! Я не думаю, доктор, что стоит придавать ему большое значение. Он произвел на меня такое впечатление только потому, что я не видела его столько лет.

Доктор. Позвольте, позвольте...

Ди Нолли. Ну да! Он здесь уже лет пятнадцать...

Синьора Матильда. Больше! Более восемнадцати лет.

Доктор. Простите, пожалуйста, вы еще не знаете, о чем я хочу спросить! Я придаю огромное значение, да, огромное, этим двум портретам, написанным, как мне кажется, перед несчастной прогулкой верхом. Не правда ли?

Синьора Матильда. Конечно!

Доктор. Когда он был совершенно здоров, – вот что я хотел сказать! Он просил вас заказать их?

Синьора Матильда. Нет.

Доктор. Это сделали и многие другие участники кавалькады, просто на память.

Белькреди. Я тоже заказал свой портрет, в костюме Карла Анжуйского.

Синьора Матильда. Как только были готовы костюмы.

Белькреди. Потому что, видите ли, было предположение собрать их все на память, как в картинной галере-

рее, в салоне виллы, куда должна была приехать кавалькада. Но потом каждый захотел взять свой портрет.

Синьора Матильда. А мой портрет, как я вам уже сказала, я уступила, – впрочем, без особого сожаления, – потому что его мать... (*Снова указывает на ди Нолли.*)

Доктор. Не знаете, не он ли просил об этом?

Синьора Матильда. Не знаю. Возможно... А может быть, сестра хотела доставить ему удовольствие...

Доктор. Я не о том! Мысль устроить кавалькаду явилась у него?

Белькредди (*поспешно*). Нет, нет! У меня! У меня!

Доктор. Разрешите...

Синьора Матильда. Не слушайте его! Эта мысль пришла в голову бедному Беласси.

Белькредди. Совсем не Беласси!

Синьора Матильда (*доктору*). Графу Беласси, который умер, бедняга, через два или три месяца после этого.

Белькредди. Но если Беласси не было, когда...

Ди Нолли (*опасаясь нового столкновения*). Простите, доктор, не все ли равно, у кого явилась эта мысль?

Доктор. Нет... все-таки мне помогло бы...

Белькредди. Мысль эта явилась у меня! Поверьте,

мне тут нечем хвастаться, принимая во внимание печальные последствия этой затеи. Это было, доктор, – я прекрасно помню – в один из первых вечеров ноября, в клубе. Я перелистывал немецкий иллюстрированный журнал (понятно, я рассматривал только картинки, потому что я не читаю по-немецки). На одной из них был изображен император в каком-то университетском городе, где он был студентом.

Доктор. В Бонне, в Бонне!

Белькреди. Допустим, что в Бонне! Он ехал верхом, одетый в один из удивительных традиционных костюмов стариннейших студенческих обществ Германии. За ним следовал целый кортеж других студентов из дворян, тоже верхом и в костюмах. При виде этой картинки у меня явилась мысль. Потому что, надо вам сказать, в клубе собирались устроить большой маскарад по случаю карнавала. Я предложил эту историческую кавалькаду – лучше сказать, не историческую, а вавилонскую. Каждый из нас должен был выбрать персонажа того или другого века и изображать его: короля, или императора, или князя, рядом со своей дамой, королевой или императрицей, верхом на коне. Лошади, понятно, тоже должны были быть наряжены в стиле эпохи. И предложение было принято.

Синьора Матильда. Я получила приглашение от Беласси.

Белькредди. Если он сказал вам, что мысль принадлежала ему, он просто незаконно присвоил ее. Я говорю вам, что он даже не был в клубе в тот вечер, когда я внес предложение. И он (*намекает на Генриха Четвертого*) тоже не был.

Доктор. Тогда-то он и выбрал образ Генриха Четвертого?

Синьора Матильда. Потому что и я должна была выбрать себе какое-нибудь имя; даже не подумав, я заявила, что хочу быть маркизой Матильдой Тосканской.

Доктор. Но... я не понимаю, какая связь...

Синьора Матильда. Ах! Сначала и я не поняла, когда он сказал мне, что в таком случае он будет у моих ног, как Генрих Четвертый в Каноссе. Название «Каносса» было мне знакомо; но, по правде сказать, я не очень хорошо помнила всю эту историю; а когда перечла ее, готовясь к своей роли, мне показалось очень забавным, что я – вернейшая и усерднейшая союзница папы Григория Седьмого в ожесточенной борьбе с германским императором. Тогда я хорошо поняла, почему он, когда я уже выбрала роль его непримиримого врага, захотел, как Генрих Четвертый, быть со мной в паре в этой кавалькаде.

Доктор. А! Вероятно, потому, что...

Белькредди. Поймите, доктор, что он тогда настояй-

чиво за ней ухаживал, а она (*указывая на маркизу*), естественно...

Синьора Матильда (*подчеркивая с жаром*). «Естественно!» Именно «естественно!» И тогда более чем когда-либо «естественно!»

Белькреди. Вот видите! (*Показывая на нее.*) Она его не выносила!

Синьора Матильда. Это неправда! Он никогда не был мне неприятен! Напротив! Но всякий раз, как кто-нибудь начинает серьезно ухаживать...

Белькреди (*заканчивая*)...вам хочется посмеяться над его глупостью!

Синьора Матильда. Нет, дорогой мой! В данном случае –нисколько! Потому что он никогда не был так глуп, как вы.

Белькреди. Я никогда не требовал к себе серьезно-го отношения.

Синьора Матильда. Я это хорошо знаю! Но с ним нельзя было шутить. (*Другим тоном, доктору.*) Дорогой доктор! Одно из несчастий для нас, женщин, когда вдруг за нами начинают неотступно следить чьи-то глаза и упорно обещают прочное чувство! (*Разражается пронзительным смехом.*) Ничего нет смешнее этого! Если бы мужчины видели себя с этой «прочностью» во взгляде... Мне всегда становилось смешно! А в то время – особенно. Теперь я могу сознать-

ся: ведь с тех пор прошло больше двадцати лет. Если я тогда смеялась, то больше от страха. Возможно, что обещанию этих глаз надо было поверить. Хотя это было бы крайне опасно.

Доктор (*с живым интересом, сосредоточенно*). Вот-вот, именно это мне было бы интересно узнать. Очень опасно?

Синьора Матильда (*легкомысленным тоном*). Потому что он не был таким, как другие! Надо сказать, что и я... Ну да... тоже... тоже немного... по правде сказать, достаточно... (*ищет более мягкого выражения*) нетерпимо, да, нетерпимо отношусь ко всему умеренному и вялому! Но я была тогда слишком молода, понимаете? И женщина! Я закусил удила. Надо было иметь мужество, которого у меня не доставало. Я посмеялась над ним! С сожалением, с настоящим раздражением против себя самой, больше всего потому, что видела, как мой смех сливался со смехом остальных – всех тех глупцов, которые смеялись над ним.

Белькреди. Так же, как и надо мной.

Синьора Матильда. Ваша униженность и кривляние всегда были смешны, дорогой мой, а он – никогда не был смешон. В этом большая разница! И потом, вам всегда смеются в лицо!

Белькреди. Я нахожу, что лучше в лицо, чем за спи-

ной.

Доктор. К делу, вернемся к делу. Значит, он был уже несколько возбужден, насколько мне удалось понять?

Белькреди. Да, но так странно, доктор!

Доктор. А именно?

Белькреди. Как бы это сказать? Кто-то холодно возбужден.

Синьора Матильда. Ничего подобного! Такова его натура, доктор. Он был немного странный, конечно, но от избытка жизненных сил, вдохновенных порывов.

Белькреди. Я не говорю, что он симулировал возбужденность. Даже напротив, часто эта возбужденность была вполне искренней. Но я готов поклясться, доктор, что он сейчас же сам начинал видеть себя со стороны в этом состоянии. В этом вся штука! И я думаю, что это случалось с ним при каждом произвольном возбуждении. Больше того, я уверен, что он страдал от этого. Иногда он очень забавно сердился на самого себя.

Синьора Матильда. Это верно!

Белькреди (*синьоре Матильде*). А почему? (*Доктору.*) Конечно, потому, что этот взгляд со стороны сразу же разрушал в нем живую связь со своим собственным чувством; ведь он не притворялся, это чувство было искренним, и тем не менее он сразу же начинал его оценивать... ну, как бы это выразить... оце-

нивать рассудком, стараясь разжечь в себе ту душевную искренность, которой ему не хватало. И он сочинял, преувеличивал, раздувал без удержу, чтобы оглушить себя, чтобы не видеть себя со стороны. Он казался непостоянным, тщеславным и... ну да, можно сказать, иногда даже смешным.

Доктор. А... может быть, необщительным?

Белькреди. Вовсе нет! Он был очень общительным! Большим мастером по части устройства живых картин, танцев, благотворительных спектаклей – для развлечения, понятно! Иногда он превосходно играл, могу вас уверить!

Ди Нолли. А сойдя с ума, он сделался великолепным и страшным актером!

Белькреди. И сразу же! Представьте себе, когда случилось это несчастье и он упал с лошади...

Доктор. Он ударился затылком, не правда ли?

Синьора Матильда. Ах, какой ужас! Он ехал рядом со мной, и я увидела его под копытами вставшей на дыбы лошади...

Белькреди. В первый момент мы не подумали, что он сильно ушибся. Конечно, все остановились, возникло замешательство; все бросились смотреть... но его сразу же подняли и отнесли в виллу.

Синьора Матильда. Никакого следа! Даже самой маленькой ранки! Ни одной капли крови!

Белькреди. Подумали, что он просто лишился чувств...

Синьора Матильда. А когда часа через два...

Белькреди...он вновь появился в салоне виллы, — я именно это хотел сказать...

Синьора Матильда. Ах, какое у него было лицо! Я сразу же заметила.

Белькреди. Ну, нет! Не говорите! Поймите, доктор, мы ничего не заметили.

Синьора Матильда. Потому что вы все были как сумасшедшие!

Белькреди. Каждый в шутку играл свою роль! Настоящее вавилонское столпотворение!

Синьора Матильда. Вы представляете себе, доктор, какой ужас охватил нас, когда мы увидели, что он играет свою роль всерьез?

Доктор. Ах, значит, и он тоже?...

Белькреди. Ну да! Он присоединился к нам. Мы думали, что он оправился и играет роль, как мы все... только лучше нас, потому что, как я уже говорил вам, он был мастером по этой части. Словом, мы думали, что он шутит.

Синьора Матильда. Начали хлестать его...

Белькреди. И тогда... у него было оружие, как полагается королю... он обнажил шпагу и бросился на двух или трех из присутствующих. Это был такой ужас!

Синьора Матильда. Я никогда не забуду этой сцены! Все наши глупые, искаженные лица в масках перед его ужасной маской, которая была уже не маской, а безумием!

Белькреди. Генрих Четвертый! Настоящий Генрих Четвертый, собственной персоной, в момент бешенства.

Синьора Матильда. Я думаю, доктор, на него подействовала навязчивая мысль о маскараде, которая занимала его целый месяц. Эту навязчивую мысль он и слил со своими действиями.

Белькреди. И все то, что он изучил, когда готовился. До самых малейших подробностей... до последних мелочей.

Доктор. Да, это часто бывает. Навязчивая идея одного мгновения зафиксировалась во время падения; удар в затылок был причиной сотрясения мозга. Эта идея зафиксировалась навсегда. Так можно стать идиотом, сумасшедшим.

Белькреди (*Фриде и ди Полли*). Вы понимаете, что он шутит, дорогие мои? (*К ди Нолли*.) Тебе было тогда четыре или пять лет. (*Фриде*.) Твоей матери кажется, что ты заменила ее здесь на портрете, – а тогда она даже и не думала, что произведет тебя на свет! У меня уже седые волосы, а вот он (*показывает на портрет*) – трах, шишка на затылке – и остановка. Он так

и остался Генрихом Четвертым!

Доктор (*глубоко задумавшись, поднимает руку, словно желая привлечь общее внимание и готовясь дать научное объяснение*). Да, да, именно так. Видите ли...

Но в это мгновение распахивается дверь справа, ближайшая к рампе, и из нее с искаженным лицом выбегают Бертольдо.

Бертольдо (*врываясь, совершенно вне себя*). Можно? Простите. (*Сразу останавливается, видя смятение, вызванное его появлением.*)

Фрида (*с криком ужаса, отбегая*). О боже! Это он! Синьора Матильда (*отступая в ужасе и закрываясь одной рукой, чтобы не видеть его*). Это он? Это он?

Ди Нолли (*тотчас же*). Да нет! Нет! Успокойтесь. Доктор (*удивленно*). Но кто же это? Белькреди. Один из беглецов с нашего маскарада. Ди Нолли. Это один из четырех юношей, которых мы держим здесь, чтобы угодить его безумию.

Бертольдо. Простите, синьор маркиз...

Ди Нолли. Не принимаю никаких извинений! Я приказал, чтобы двери были заперты на ключ и никто сюда не входил!

Бертольдо. Да, синьор, но я не мог выдержать. Прошу позволения уйти.

Ди Нолли. А, это вы должны были приступить к своим обязанностям с сегодняшнего утра?

Бертольдо. Да, синьор, но уверяю вас, что я не могу выдержать...

Синьора Матильда (*к Ди Нолли, с большой тревогой*). Значит, он не так спокоен, как ты говорил?

Бертольдо (*горячо*). Нет, нет, синьора! Он ни при чем! Это трое моих товарищей! Вы говорите – «угождать», синьор маркиз? Какое тут угождение! Они не угождают: они настоящие сумасшедшие. Я пришел сюда в первый раз – и вместо того, чтобы помочь мне, синьор маркиз...

Быстро в тревоге выбегают из той же двери справа Ландольфо и Ариальдо, на секунду все же задерживаясь на пороге, прежде чем войти.

Ландольфо. Можно войти?

Ариальдо. Можно, синьор маркиз?

Ди Нолли. Войдите. Но что случилось? Что вы делаете?

Фрида. Я ухожу, ухожу, мне страшно. (*Направляется к двери слева.*)

Ди Нолли (*сейчас же останавливая ее*). Подожди, Фрида!

Ландольфо. Синьор маркиз, этот глупец... (*Указывает на Бертольдо.*)

Бертольдо (*протестуя*). Ну нет, спасибо, дорогие

мои! При таких условиях я не останусь! Не останусь!

Ландольфо. Как так – не останешься?

Ариальдо. Удрав сюда, синьор маркиз, он все испортил.

Ландольфо. Он вывел его из себя! Мы не можем больше удержать его там. Он приказал арестовать его и хочет сейчас же «судить» его в тронном зале. Что нам делать?

Ди Нолли. Заприте! Заприте! Подите и заприте эту дверь!

Ландольфо запирает дверь.

Ариальдо. Один Ордульфо будет не в силах удержать его...

Ландольфо. Синьор маркиз, нельзя ли сейчас же сообщить ему о вашем приезде, чтобы отвлечь его? Если уже решено, как будут распределены роли...

Ди Нолли. Да, да, мы все решили. (*Доктору.*) Если бы вы, доктор, могли сейчас же повидать его...

Фрида. Но я не хочу, не хочу, Карло! Я ухожу. И ты тоже, мама, ради бога, пойдем, пойдем со мной!

Доктор. Скажите... Он сейчас не вооружен?

Ди Нолли. Да нет, доктор, что вы! (*Фриде.*) Прости меня, Фрида, но твой страх – просто ребячество. Ты хотела приехать.

Фрида. Вовсе не я: это мама!

Синьора Матильда (*решительно*). Я готова! Итак,

что мы должны делать?

Белькреди. Скажите, нам действительно необходимо нарядиться кем-нибудь?

Ландольфо. Необходимо! Необходимо, синьор! Ведь вы же видите... *(Показывает свой костюм.)* Беда, если он увидит вас в современном платье!

Ариальдо. Он сочтет это дьявольским наваждением!

Ди Нолли. Вам кажутся переодетыми они, а ему покажемся переодетыми мы, если останемся в наших костюмах.

Ландольфо. И хуже всего, синьор маркиз, что ему может показаться, будто это дело рук его смертельно-го врага.

Бертольдо. Папы Григория Седьмого?

Ландольфо. Вот именно! Генрих Четвертый говорит, что папа – «язычник».

Белькреди. Папа? Недурно сказано!

Ландольфо. Да, синьор! И еще, что он вызывает мертвецов! Он обвиняет папу в занятиях черной магией и смертельно боится его.

Доктор. Мания преследования.

Ариальдо. Он придет в бешенство.

Ди Нолли *(к Белькреди)*. Знаешь, тебе незачем присутствовать. Уйдем-ка отсюда. Достаточно, если его увидит доктор.

Доктор. Как... совсем один?

Ди Нолли. Они останутся здесь! (*Указывает на трех юношей.*)

Доктор. Нет, нет... Я хотел сказать, что если синьора маркиза...

Синьора Матильда. О да! Я тоже хочу присутствовать! Я буду здесь. Хочу снова увидеть его!

Фрида. Зачем, мама? Прошу тебя, пойдем с нами!

Синьора Матильда (*повелительно*). Оставь меня! Я для этого сюда приехала! (*К Ландольфо.*) Я буду Аделаидой, матерью.

Ландольфо. Отлично! Матерью императрицы Берты! Вполне достаточно, если синьора наденет герцогскую корону и мантию, которая всю ее закроет. (*К Ариальдо.*) Иди, иди, Ариальдо.

Ариальдо. Подожди, а синьор? (*Указывает на доктора.*)

Доктор. Ах да... Мы, кажется, решили выбрать роль Ключийского епископа Гуго?

Ариальдо. Синьор хочет сказать – аббата? Превосходно. Гуго Ключийский.

Ландольфо. Он уже столько раз был здесь...

Доктор (*удивленно*). Как – был?

Ландольфо. Не бойтесь, я хотел сказать, что это очень легкая роль и потому...

Ариальдо. Ее играли и раньше.

Доктор. Но...

Ландольфо. Не беспокойтесь, он не запомнил лица. Он смотрит больше на одежду, чем на человека.

Синьора Матильда. Это хорошо и для меня.

Ди Нолли. Идем, Фрида! Идем! И ты иди с нами, Тито!

Белькреди. Ну нет. Если она останется (*указывает на маркизу*), то останусь и я.

Синьора Матильда. Вы мне совсем не нужны.

Белькреди. Я не утверждаю, что я вам нужен. Мне тоже хочется посмотреть на него. Разве нельзя?

Ландольфо. Почему нет? Может быть, даже лучше, если вы будете все трое.

Ариальдо. Но в таком случае, синьор?

Белькреди. Подыщите легкую роль и для меня.

Ландольфо (*к Ариальдо*). Пусть синьор будет ключником...

Белькреди. Ключником? Что это такое?

Ландольфо. Бенедиктинским монахом из Ключийского аббатства. Вы будете изображать спутника монсиньора. (*К Ариальдо*.) Иди! Иди! (*К Бертольдо*.) Ты тоже уходи и не показывайся сегодня весь день! (*Но как только они направились к двери, он кричит*.) Подождите! (*К Бертольдо*.) Принеси сюда одежды, которые он тебе даст. (*К Ариальдо*.) А ты иди и доложи сейчас же о прибытии «герцогини Аделаиды» и «мон-

синьора Гуго Ключнийского». Понял?

Ариальдо и Бертольдо уходят через первую дверь справа.

Ди Нолли. Ну, мы уходим. *(Выходит вместе с Фридой в дверь слева.)*

Доктор *(к Ландольфо)*. Надеюсь, он отнесется ко мне хорошо, когда я буду Гуго Ключнийским?

Ландольфо. Очень хорошо. Будьте спокойны. Мон-синьора всегда здесь принимали с большим уважением. И вы тоже будьте спокойны, синьора маркиза. Он помнит всегда, что после двух дней ожидания на снегу только благодаря вам двоим его, почти околоченевшего, впустили во дворец Каноссы к папе Григорию Седьмому, который не хотел принимать его.

Белькреди. А я?

Ландольфо. А вы почтительно держитесь в стороне.

Синьора Матильда *(возбужденно, очень нервно)*. Лучше бы вы ушли.

Белькреди *(тихо, раздраженно)*. Вы очень взволнованы...

Синьора Матильда *(гордо)*. Я такая, как всегда! Оставьте меня в покое!

Входит Бертольдо с костюмами.

Ландольфо *(увидев его)*. Вот и костюмы! Эту мантию – маркизе.

Синьора Матильда. Подождите, я сниму шляпу. *(Снимает шляпу и передает ее Бертольдо.)*

Ландольфо. Отнеси ее туда. *(Потом маркизе, показывая жестом, что хочет надеть ей на голову герцогскую корону.)* Вы разрешите?

Синьора Матильда. Боже мой, неужели здесь нет зеркала?

Ландольфо. Есть там. *(Указывает на дверь слева.)*
Если синьора маркиза хочет сама...

Синьора Матильда. Да, да, лучше я сама. Дайте сюда, я сейчас надену.

Берет шляпу и выходит с Бертольдо, который несет мантию и корону. В это время доктор и Белькреди старательно надевают рясы бенедиктинцев.

Белькреди. По правде сказать, я никогда не думал, что мне придется изображать бенедиктинца. Да, скажу я вам, это сумасшествие стоит изрядных денег.

Доктор. Да, как и многие другие безумства...

Белькреди. Когда можешь тратить на это доходы с родового имения...

Ландольфо. Да, синьор. У нас есть полный набор костюмов той эпохи, превосходно изготовленных по старинным образцам. Это моя обязанность: я обращаюсь к лучшим театральным костюмерам. И это обходится недешево.

Синьора Матильда входит в мантии и в короне.

Белькреди (*восхищаясь ею*). Великолепно! Поистине царственный вид!

Синьора Матильда (*при виде Белькреди раздражается смехом*). О боже мой, лучше снимите рясу! Вы невозможны! Вы похожи на страуса, одетого монахом!

Белькреди. Посмотрите лучше на доктора.

Доктор. Ничего... ничего...

Синьора Матильда. Нет, вы выглядите не так уж плохо, доктор. А вы, Белькреди, просто смешны.

Доктор (*к Ландольфо*). Значит, здесь бывают большие приемы?

Ландольфо. Случается. Иногда он приказывает, чтобы явился тот или другой персонаж, и тогда нужно, чтобы кто-нибудь согласился сыграть его роль. Даже женщины...

Синьора Матильда (*обиженно, хотя и хочет скрыть это*). А! Даже женщины?

Ландольфо. Раньше, да... Многие...

Белькреди (*смеясь*). Великолепно! В костюмах? (*Показывая на маркизу*.) Вроде нее?

Ландольфо. Ну, знаете, женщины из тех, которые...

Белькреди. Которые соглашаются? Я понял. (*Лукаво, маркизе*.) Смотрите, это становится для вас опасным.

Открывается вторая дверь справа, и появляется Ариальдо.

Ариальдо (делает знак прекратить все разговоры в зале. Потом объявляет торжественно). Его величество – император!

Входят сначала двое слуг, которые располагаются у подножия трона; потом между Ордульфо и Ариальдо, которые почтительно держатся немного позади, появляется Генрих Четвертый. Ему около пятидесяти лет. Он очень бледен, наполовину седой. На висках и на лбу у него волосы белокурые благодаря бросающейся в глаза краске, положенной весьма неумело; на щеках, среди трагической бледности, два красных пятнышка, как у кукол, тоже очень заметных. Поверх королевского платья на нем надета одежда кающегося, как в Каноссе. В глазах – пугающая, нервная сосредоточенность, контрастирующая с одеждой, говорящей о чисто показном смирении и раскаянии, – потому что он считает это унижение незаслуженным. Ордульфо несет императорскую корону, Ариальдо скипетр с орлом и державу с крестом.

Генрих Четвертый (кланяясь сначала синьоре Матильде, потом доктору). Мадонна... Монсиньор... (Смотрит на Белькреди, готов ему поклониться, но потом оборачивается к Ландольфо, который к нему подошел, и спрашивает у него недоверчивым шепотом.) Это Петр Дамианский?

Ландольфо. Нет, ваше величество, это клюнийский монах, сопровождающий аббата.

Генрих Четвертый *(снова взглядывается в Белькреди со все возрастающим недоверием и, видя, что тот оборачивается нерешительно и смущенно к синьоре Матильде и доктору, точно спрашивая у них совета, выпрямляется и кричит)*. Это Петр Дамианский! Напрасно, отец мой, вы смотрите на герцогиню! *(Внезапно обернувшись к синьоре Матильде, точно желая предотвратить опасность.)* Клянусь вам, клянусь вам, мадонна, что я переменялся по отношению к вашей дочери. Признаюсь, что, если бы он *(указывая на Белькреди)* не пришел ко мне с запрещением от папы Александра, я развелся бы с ней. Да, нашелся человек, который готов был благословить развод за сто двадцать имений, – епископ Майнцкий *(смотрит на немного смущенного Ландольфо и тотчас же продолжает)*, но я не должен сейчас дурно говорить о епископах. *(Почтительно оборачивается к Белькреди.)* Я благодарю вас, поверьте, благодарю вас теперь, Петр Дамианский, за это запрещение! Вся моя жизнь полна унижений: моя мать, Адальберт, Трибур, Гослар и теперь – эта ряса, которую вы на мне видите. *(Внезапно меняет тон и говорит в сторону, как человек, который репетирует свою роль.)* Неважно! Ясность мысли, зоркость,

сдержанность и терпение в тяжкую минуту! (Потом оборачивается ко всем и говорит с печальной серьезностью.) Я умею исправлять свои ошибки и смиряюсь даже перед вами, Петр Дамианский. (Делает глубокий поклон и остается склоненным перед ним, затем, точно охваченный неясным подозрением, которое в нем сейчас зародилось и заставляет его как бы против воли говорить угрожающим тоном.) Если только не вы распространяете гнусные слухи, будто моя святая мать Агнеса была в незаконной связи с епископом Генрихом Аугсбургским!

Белькреди (в то время как Генрих Четвертый остается еще склоненным, но с угрожающе направленным на него пальцем, прикладывает руку к груди, в знак отрицания). Нет... не я... нет...

Генрих Четвертый (выпрямляясь). Не вы? Значит, это клевета. (Смотрит на него, потом говорит.) Я не считаю вас способным на это. (Приближается к доктору и тянет его слегка за рукав, лукаво подмигивая.) Это из «их» шайки! Все то же, монсиньор.

Ариальдо (тихо, со вздохом, точно желая подсказать доктору). Да, да, епископы-похитители.

Доктор (желая продолжить игру, оборачиваясь к Ариальдо). Да, эти... эти...

Генрих Четвертый. Им все мало! Бедный мальчик, монсиньор... беззаботно играл, хотя и был королем,

сам не зная этого. Мне было шесть лет, когда меня украли у моей матери и воспользовались мной, несмышленищем, против нее же и против могущества династии, все оскверняя, все воруя, один жаднее другого: Анно больше Стефана, Стефан больше Анно.

Ландольфо (*шепотом, настойчиво, чтобы отвлечь его*). Ваше величество...

Генрих Четвертый (*тотчас оборачиваясь*). Да, да! Я не должен говорить сейчас плохо о епископах. Но эта клевета о моей матери, монсиньор, переходит границы. (*Смотрит на маркизу и смягается.*) Я даже не могу оплакивать ее, мадонна. Я обращаюсь к вам; в вас, вероятно, живет материнское чувство! Она приезжала ко мне из своего монастыря месяц тому назад. Мне сказали, что она умерла. (*Замолкает, охваченный глубоким волнением. Потом грустно улыбается.*) Я не могу оплакивать ее, потому что если вы здесь, а я в таком виде... (*показывает на свою покаянную одежду*), то это значит, что мне двадцать шесть лет.

Ариальдо (*почти вполголоса, ласково, чтобы утешить его*). Но, значит, она жива, ваше величество!

Ордульфо (*так же*). И живет в своем монастыре!

Генрих Четвертый (*оборачивается и смотрит на*

них). Да, и я могу отложить свою скорбь на другое время. *(Кокетливо показывает маркизе свои крашенные волосы.)* Посмотрите, еще белокурые... *(Потом тихо, точно по секрету.)* Для вас! Мне этого не нужно. Но внешность все же имеет значение. Знамение времени, не правда ли, монсieur! *(Снова подходит к маркизе и смотрит на ее волосы.)* Э, да я вижу, что... и вы, герцогиня... *(Прищуривает один глаз и делает выразительный знак рукой.)* Итальянка *(точно желая сказать: «ненастоящая», но без тени презрения, даже с насмешливым восхищением).* Боже упаси меня выказывать отвращение или удивление! Суета сует! Никто не хочет смириться и признать темную и роковую власть, кладущую пределы нашей воле. Но раз людям суждено рождаться и умирать... рождаться... Вы хотели родиться, монсieur? Я – нет. И между этими двумя гранями, равно не зависящими от нашей воли, происходит столько событий, нежеланных для нас, с которыми волей-неволей приходится мириться!

Доктор *(чтобы что-нибудь сказать, в то же время внимательно его разглядывая).* Да, да, конечно!

Генрих Четвертый. Если мы смиряемся, появляются суетные желания. Женщина хочет стать мужчиной, старик – юношей... Никто из нас не лжет и не притворяется. Больше того: мы добровольно носим придур-

манную нами маску. В то время, монсиньор, как вы стоите неподвижно, держась обеими руками за вашу святую рясу, оттуда, из рукавов, скользит, скользит, ускользает, как змея, что-то такое, чего вы не замечаете. Жизнь, монсиньор. А потом удивитесь, внезапно поняв, что она ускользнула: сколько досады, злости на самого себя и угрызений совести, да, да, и угрызений. Ах, если бы вы знали, сколько раз это было. И я видел на своем собственном лице такое ужасное выражение, что не мог смотреть на него... *(Подходит к маркизе.)* С вами этого никогда не случилось, мадонна? Вам кажется, что вы всегда были такой же? О боже, но ведь однажды... Как же... Как же вы могли сделать это?... *(Он так пристально смотрит ей в глаза, что она едва не лишается чувств.)* Да, именно «это» – мы понимаем друг друга! Будьте спокойны, я никому не скажу! И вы, Петр Дамианский, могли быть другом такого...

Ландольфо *(так же)*. Ваше величество...

Генрих Четвертый *(сразу же)*. Нет, нет, я не назову его! Я знаю, что вызываю в нем такое раздражение... *(Быстро оборачиваясь к Белькредди.)* Что вы думаете... что вы думаете об этом?... Но все мы продолжаем цепко держаться за нашу маску, как старик, который красит волосы. Разве важно, что эта краска не может быть выдана вам за настоящий цвет моих волос?

Вы, мадонна, красите их, конечно, не для того, чтобы обмануть других или самое себя; вы хотите немного, чуть-чуть, изменить ваше собственное изображение в зеркале. Я это делаю для смеха. Вы – серьезно. Но уверяю вас, что, хотя это и серьезно, вы все же в маске, мадонна; я говорю не о почтенном венце на вашей голове, я склоняюсь перед ним, не о вашей герцогской мантии, – я хочу сказать, что вы захотели искусственно сохранить воспоминание о ваших белокурых волосах, которые вам когда-то нравились, или о каштановых – если они были каштановые; вы хотите удержать гаснущий образ вашей молодости! А вам, Петр Дамианский, воспоминание о том, чем вы были и что сделали, кажется теперь только призраком прошлого, затаенным в душе, как сон, не правда ли? И мне все кажется сном – если вдуматься, есть столько необъяснимого... Ба! В этом нет ничего удивительного, Петр Дамианский; завтра наша сегодняшняя жизнь тоже покажется сном! *(Внезапно выходя из себя, хватая покаянную одежду.)* Эта ряса! *(С почти дикой радостью пытается сорвать ее, в то время как испуганные Ариальдо, Ландольфо и Ордульфо подбегают к нему, пытаясь удержать его.)* Ах, черт возьми! *(Отступает, срывает рясу и кричит.)* Завтра в Брессаноне двадцать семь немецких и ломбардских епископов подпишут вместе со мной низложение па-

пы Григория Седьмого – не первосвященника, а лже-монаха!

Ордульфо (*вместе с остальными двумя умоляет его замолчать*). Ваше величество, ваше величество, умоляю вас!

Ариальдо (*жестом предлагая ему снова надеть рясу*). Подумайте о том, что вы говорите!

Ландольфо. Монсиньор здесь вместе с герцогиней, чтобы защитить вас! (*Настойчиво делает доктору знаки, чтобы тот сказал что-нибудь*).

Доктор (*в смущении*). Да... да... Мы здесь, чтобы защитить вас...

Генрих Четвертый (*сразу же раскаявшись, почти испуганно, позволяет снова надеть на себя рясу и судорожно хватается за нее руками*). Простите, да, да... простите, простите, монсиньор; простите, мадонна... Я чувствую, клянусь вам, чувствую всю тяжесть анафемы! (*Склоняется, обхватив обеими руками голову, точно ожидая, что сейчас на нее что-то обрушится; некоторое время остается в этом положении, затем другим голосом, не меняя позы, говорит тихо Ландольфо, Ариальдо и Ордульфо*.) Не знаю, почему сегодня мне не удастся быть смиренным в его присутствии. (*Показывает тайком на Белькреди*.)

Ландольфо (*вполголоса*). Потому что вы, ваше ве-

личество, упорно принимаете его за Петра Дамианского, между тем как это совсем не он.

Генрих Четвертый (*глядя на него со страхом*). Это не Петр Дамианский?

Ариальдо. Нет, это просто скромный монах, ваше величество!

Генрих Четвертый (*скорбно, с тяжелым вздохом*). Ах, никто из нас не может понять своих поступков, если действует инстинктивно... Может быть, вы, мадонна, поймете меня лучше, чем другие, вы – женщина и герцогиня. Это – великая, решающая минута. Я мог бы сейчас, пока говорю с вами, принять помощь ломбардских епископов, захватив папу и заключив его здесь в замке, устремиться в Рим и выбрать там другого папу, протянуть руку для союза с Робертом Гискарром. Григорий Седьмой погиб бы! Я не поддаюсь искушению и, поверьте, поступаю умно. Я чувствую дух времени и величие человека, умеющего быть тем, кем он должен быть: папой! Вы готовы смеяться надо мной, видя меня в таком состоянии? Неужели вы так глупы, чтобы не понять, что политическая мудрость побудила меня надеть эту покаянную одежду! Говорю вам, что завтра, быть может, мы поменяемся ролями! И что вы тогда будете делать? Смеяться над папой в одежде пленника? Нет. Мы – равны. Сегодня я нарядился кающимся; завтра он нарядится пленни-

ком. Но горе тому, кто не умеет носить своей маски, все равно, короля или папы. Быть может, он сейчас чересчур жесток; пожалуй, да. Подумайте, мадонна, что Берта, ваша дочь, по отношению к которой, повторяю вам, я переменялся (*внезапно оборачивается к Белькреди и кричит ему в лицо, точно тот сказал: «нет»*), переменялся, переменялся, потому что в тот ужасный час она проявила ко мне столько привязанности и преданности... (*останавливается, задышавшись от прилива гнева, и делает усилие, чтобы сдержаться и подавить в себе стон; потом с ласковой и скорбной покорностью снова оборачивается к маркизе*) она приехала со мной, мадонна; она внизу, во дворе; она хотела последовать за мной, как нищая, и мерзла две ночи на открытом воздухе, под снегом! Вы ее мать! Все внутри у вас должно перевернуться от жалости, вы должны вместе с ним (*указывая на доктора*) молить папу о прощении; нужно, чтобы он принял нас.

Синьора Матильда (*дрожа, еле слышным голосом*).
Да, да, сейчас же...

Доктор. Мы сделаем это, сделаем!

Генрих Четвертый. И еще одно! Еще одно! (*Подзывает их к себе и говорит тихо, очень таинственно.*) Мало, чтобы он меня принял. Вы знаете, что он может сделать «все», поверьте мне, «все». Он даже вызы-

вает мертвых! *(Ударяет себя в грудь.)* Вот я! Вы меня видите! – И нет такого магического искусства, которое бы не было ему известно. Итак, монсиньор и мадонна, мое настоящее наказание в том – смотрите *(показывает почти со страхом на свой портрет на стене)*, – в том, что я не могу освободиться от этого колдовства! Я теперь кающийся и останусь им, пока он меня не примет. Но потом, после того как с меня будет снята анафема, вы оба должны умолять папу, – ибо это в его власти, – освободить меня отсюда *(снова указывает на портрет)* и дать мне прожить всю, всю мою бедную жизнь, из которой я выброшен... Нельзя же всегда быть двадцатишестилетним, мадонна! И я прошу вас об этом также ради вашей дочери: чтобы я мог любить ее, как она того заслуживает, теперь, когда я так настроен и растроган вашим милосердием! Вот. Только это. Я в ваших руках... *(Кланяется.)* Мадонна! Монсиньор!

Продолжая кланяться, он идет к той же двери, из которой вышел. Маркиза так глубоко взволнована, что, как только он исчезает, она, почти без чувств, тяжело падает на стул.

Занавес

Действие второе

Другой зал в вилле, смежный с тронным, обставленный строгой старинной мебелью. Налево два окна, выходящих в сад. В глубине выход.

Направо дверь, ведущая в тронный зал. Под вечер в тот же день. На сцене синьора Матильда а, доктор и Тито Белькреди. Они продолжают разговор, но синьора Матильда держится особняком. Она мрачна и, видимо, раздражена тем, что говорят ее собеседники. Но не слушать их она не может, так как находится в состоянии такого возбуждения, что все невольно ее занимает, не позволяя сосредоточиться и обдумать намерение, поглощающее сейчас все ее мысли. Слова, которые Матильда слышит, привлекают ее внимание еще и потому, что она инстинктивно чувствует необходимость в том, чтобы ее удержали.

Белькреди. Это верно, верно, что вы говорите, дорогой доктор; но таково мое впечатление.

Доктор. Не буду спорить с вами; но все же согласитесь, что это только так... впечатление.

Белькреди. Позвольте, ведь он это почти сказал, и вполне ясно! (Оборачиваясь к маркизе.) Не правда ли, маркиза?

Синьора Матильда (*отвлекаясь от своих мыслей, оборачивается к нему*). Что он сказал? (*Потом, не соглашаясь.*) Ах да... но по другой причине, чем вы думаете.

Доктор. Он имел в виду наши одежды: вашу мантию (*показывает на маркизу*) и наши бенедиктинские рясы. Все это очень по-детски.

Синьора Матильда (*внезапно снова оборачиваясь, с возмущением*). По-детски? Что вы говорите, доктор?

Доктор. С одной стороны, конечно, по-детски! Прошу вас, дайте мне договорить, маркиза. Но с другой стороны, дело гораздо сложнее, чем кажется.

Синьора Матильда. Для меня, напротив, все ясно.

Доктор (*со снисходительной улыбкой специалиста, говорящего с профанами*). Видите ли, надо вникнуть в особую психологию сумасшедших, благодаря которой – заметьте это себе – можно быть уверенным, что сумасшедший замечает, часто очень хорошо замечает, что перед ним – люди переодетые; он понимает это и все же верит, совсем как ребенок, для которого игра и реальность – одно и то же. Поэтому-то я и сказал: по-детски. Но в то же время это очень сложно, и вот почему: он отчетливо сознает, что для себя, перед самим собой, он только образ – тот самый образ! (*Намекая на портрет в тронном зале, показывает пальцем налево от себя.*)

Белькреди. Он сам это сказал!

Доктор. Вот именно! Образ, перед которым появились другие образы, – я хочу сказать, наши. И вот в своем бреде, обостренном и пронизательном, он сразу же заметил разницу между своим образом и нашими: то есть то, что в нас, в наших образах, было притворным. И он почувствовал недоверие. Все сумасшедшие всегда настроены настороженно и недоверчиво. И в этом все дело! Он, конечно, не понял доброго намерения нашей игры, разыгранной для него. А его игра показалась нам особенно трагичной, потому что он, словно нарочно, – понимаете ли? – побуждаемый недоверием, отнесся к ней именно как к игре; и он, видите ли, тоже играет, выходя к вам с накрашенными висками и щеками и сообщая, что он сделал это нарочно, ради смеха!

Синьора Матильда (*снова всплыв*). Нет, это не то, доктор! Не то! Не то!

Доктор. А что же тогда?

Синьора Матильда (*решительно, сильно взволнованная*). Я убеждена, что он меня узнал!

Доктор, Белькреди (*одновременно*) Это невозможно... Невозможно... Что вы!

Синьора Матильда (*еще решительнее, почти судорожно*). Поверьте, он меня узнал! Когда он подошел близко, чтобы поговорить со мной, глядя мне в глаза,

прямо в глаза, – он меня узнал!

Белькреди. Но ведь он говорил о вашей дочери...

Синьора Матильда. Неправда. Обо мне! Он говорил обо мне.

Белькреди. Да, может быть, когда он говорил...

Синьора Матильда (*сразу же, порывисто*). О моих крашенных волосах! Но разве вы не заметили, что он тотчас же прибавил: «или воспоминание о ваших каштановых волосах, если они были каштановые». Он припомнил, что я «тогда» была шатенкой.

Белькреди. Полноте! Полноте!

Синьора Матильда (*не обращая на него внимания, оборачивается к доктору*). Мои волосы, доктор, были действительно каштановые, как у моей дочери. И потому-то он заговорил о ней.

Белькреди. Но он не знает вашу дочь! Он ее никогда не видел!

Синьора Матильда. Вот именно! Вы ничего не понимаете! Под моей дочерью он подразумевал меня – такой, какой я была в то время!

Белькреди. О, безумие заразительно! Заразительно! Синьора Матильда (*тихо, с презрением*). Заразительно? Дурак!

Белькреди. Простите, вы когда-нибудь были его женой? В его бреде жена его – ваша дочь: Берта Сузская. Синьора Матильда. Понятно! Потому что я уже

не шатенка, какой он меня помнит, а такая, как теперь, блондинка, явившаяся к нему под видом «Аделаиды» – матери его жены. Моя дочь для него не существует: он ее никогда не видел, как вы сами сказали. Поэтому он не может знать, блондинка она или шатенка.

Белькреди. Но он сказал «шатенка» случайно, наугад! Чтобы назвать цвет волос, какой бывает у молодых женщин, блондинок или шатенок! А вы, как всегда, принялись фантазировать! Доктор, она говорит, что я не должен был приезжать, а по-моему, не должна была приезжать она.

Синьора Матильда (*на одно мгновение сбитая с толку замечанием Белькреди, затем оправляется, хотя ее все же смущает закравшееся в ее душу сомнение*). Нет... нет... он говорил обо мне... Он все время говорил, обращаясь ко мне, со мной, обо мне.

Белькреди. Помилуйте! Он ни минуты не дал передохнуть, а вы заявляете, что он все время говорил о вас! Может быть, он имел в виду вас, когда разговаривал с Петром Дамианским?

Синьора Матильда (*вызывающе, готовая перейти все грани приличия*). Кто знает! Можете вы мне сказать, почему он сразу же, с первого момента, почувствовал к вам отвращение – только к вам?

Тон ее вопроса допускает лишь один возможный ответ: «Потому что он понял, что вы мой любов-

ник!» Белькреди это настолько ясно, что он растерянно замолкает, застыв на месте с глупой улыбкой на лице.

Доктор. Позвольте! Это могло быть вызвано тем, что ему доложили только о приходе герцогини Аделаиды и Ключийского аббата. Увидев третье лицо, о котором его не предупредили, он почувствовал недоверие...

Белькреди. Вот именно недоверие заставило его увидеть во мне врага – Петра Дамианского! Но если она вбила себе в голову, что он ее узнал...

Синьора Матильда. В этом нет никакого сомнения! Мне это сказали его глаза, доктор. Знаете, когда смотрят так, что... что никакого сомнения быть не может! Вероятно, это было одно мгновение! Почему я знаю?

Доктор. Нельзя исключить возможности момента просветления.

Синьора Матильда. Может быть, и так. И тогда вся его речь показалась мне полной сожалений о моей и его юности – из-за этого ужасного случая, навсегда замкнувшего его в маске, от которой он не может больше освободиться, хотя и хочет, очень хочет этого!

Белькреди. Вот как? Чтобы начать любить вашу дочь? Или, быть может, вас, растрогавшую его своим сочувствием?

Синьора Матильда. Поверьте, я очень сочувствую

ему.

Белькреди. Это видно, маркиза! Сочувствуете так сильно, что кудесник, вполне возможно, увидел бы здесь чудо.

Доктор. Позвольте мне сказать! Я не совершаю чудес, потому что я врач, а не кудесник! Я очень внимательно слушал все, что он говорил, и повторяю, что та специфичная стройность бреда, которая свойственна всякому систематическому безумию, явным образом в нем уже значительно – как бы сказать? – ослабела. Словом, элементы его бреда уже не так плотно спаяны. Мне кажется, что он с трудом удерживает в равновесии элементы принятой им на себя роли, ибо резкие вспышки бросают его, что очень утешительно, от состояния не то чтобы начинающейся апатии, но скорее болезненной вялости, в состояние задумчивой меланхолии, что доказывает – да, действительно доказывает – значительную мозговую активность. Повторяю вам, это очень утешительно. И теперь, если этот резкий толчок, который мы задумали...

Синьора Матильда (*оборачиваясь к окну, тоном жалующейся больной*). Но почему еще не вернулся автомобиль? Я распорядилась, чтобы в половине четвертого...

Доктор. О чем вы говорите?

Синьора Матильда. Об автомобиле, доктор! Теперь

уже больше чем половина четвертого!

Доктор (*вынимая часы и смотря на них*). Да, уже пятый час!

Синьора Матильда. Он уже полчаса как должен был быть здесь. Но, по обыкновению...

Белькреди. Может быть, они не могут найти платья?

Синьора Матильда. Но ведь я им ясно объяснила, где оно находится! (*В сильном нетерпении.*) Фрида лучше бы... Где Фрида?

Белькреди (*выглядывая из окна*). Вероятно, она в саду, с Карло.

Доктор. Он убедит ее преодолеть страх...

Белькреди. Это не страх, доктор, не верьте! Она просто не в духе.

Синьора Матильда. Пожалуйста, не упрашивайте ее! Я знаю ее характер!

Доктор. Будем терпеливо ждать. Все произойдет быстро, и надо, чтобы это было вечером... Одно мгновение! Если нам удастся встряхнуть его, разбить одним ударом уже ослабевшие нити, которые связывают его еще с призраком, возвратит ему то, о чем он сам просил, сказав: «Нельзя же вечно быть двадцатилетним, мадонна!» – и освободит его от того, что он сам называет своей карой... словом, если нам удастся на одно мгновение дать ему почувство-

вать разницу во времени...

Белькреди (*быстро*). Он выздоровеет! (*Потом отчеканивая, с иронией.*) Мы его освободим!

Доктор. Да, есть надежда, что мы «заведем» его, как часы, остановившиеся в определенное мгновение. И вот, мы тоже, можно сказать, с часами в руках будем дожидаться, когда настанет тот самый час; потом – удар, и будем надеяться, что его часы снова придут в движение после такой долгой остановки.

В этот момент из двери в глубине входит маркиз Карло ди Нолли.

Синьора Матильда. Карло!.. А где Фрида? Куда она пошла?

Ди Нолли. Она здесь, сейчас придет.

Доктор. Автомобиль вернулся?

Ди Нолли. Да.

Синьора Матильда. Вот как! И привез платье?

Ди Нолли. Все давно уже здесь.

Доктор. Тогда все в порядке.

Синьора Матильда (*в трепете*). Где оно? Где ж оно?

Ди Нолли (*пожимает плечами, грустно улыбаясь, как человек, который нехотя соглашается на неуместную шутку*). Сейчас увидите... (*Показывая на дверь в глубине.*) Оно там...

На пороге появляется Бертольдо.

Бертольдо (*торжественно докладывает*). Ее светлость маркиза Матильда Каносская.

Тотчас же входит Фрида во всем блеске красоты: она одета в старое платье матери, платье маркизы Тосканской, и кажется ожившим портретом тронного зала.

Фрида (*проходя мимо низко склонившегося Бертольдо, говорит ему с презрительной гордостью*). Тосканская, из Тосканы, пожалуйста. Каносса – это только один из моих замков.

Белькреди (*любуйся ею*). Поглядите! Поглядите! Она кажется совсем другой!

Синьора Матильда. Ее можно принять за меня! Боже мой, поглядите! Остановись, Фрида. Поглядите! Это прямо мой оживший портрет...

Доктор. Да, да... Безусловно! Безусловно! Портрет! Белькреди. Не нахожу слов... Смотрите! Смотрите! Какая картина!

Фрида. Не смешите меня, не то все лопнет. Ну и талия же была у тебя, мама! Мне пришлось совсем сжаться, чтобы влезть в это платье.

Синьора Матильда (*нервно поправляет на ней платье*). Погоди. Стой. Надо оправить складки... Тебе оно действительно так узко?

Фрида. Я прямо задыхаюсь! Кончим скорее, ради бога!..

Доктор. Мы должны дождаться вечера...

Фрида. Нет, нет. Мне не выдержать. Мне не выдержать до вечера.

Синьора Матильда. Зачем же ты сразу его надела?

Фрида. Сразу же, как только увидела! Непреодолимый соблазн!

Синьора Матильда. Ты должна была позвать меня! Чтоб помочь... Оно еще все в складках!..

Фрида. Я видела это, мама. Но это старые складки. Их невозможно расправить.

Доктор. Это неважно, маркиза! Иллюзия полная.

(Потом подходит и приглашает ее встать перед дочерью, но так, чтобы не заслонять ее.) Простите. Станьте так сюда... на некотором расстоянии... немного ближе...

Белькреди. Чтобы дать почувствовать разницу во времени!

Синьора Матильда *(оборачиваясь к нему, небрежно)*. Двадцать лет! Ужасная беда – не правда ли?

Белькреди. Не будем преувеличивать!

Доктор *(смущенно, желая загладить впечатление)*. Нет-нет. Я... я... имел в виду костюм... Я хотел посмотреть...

Белькреди *(смеясь)*. Ну, доктор, между костюмами – не двадцать лет! Восемьсот! Пропасть! Вы действительно хотите заставить его одним прыжком пере-

прыгнуть (*указывая сначала на Фриду, потом на маркизу*) отсюда – сюда? Как бы он не сломал при этом шею! Я говорю вам серьезно. Для нас – это двадцать лет, два платья и маскарад. Но если для него, доктор, время, как вы говорите, остановилось, – и в нем самом и вокруг него, – если он живет там (*показывает на Фриду*), с нею восемьсот лет тому назад, – у него может так закружиться голова, что, перепрыгнув к нам...

Доктор делает пальцем отрицательный знак.

Вы говорите, нет?

Доктор. Нет. Потому что жизнь, дорогой барон, сразу захватывает человека. Наша жизнь сразу же станет реальной для него. Она тотчас вернет его на землю, мгновенно разбив его иллюзию, и откроет ему, что восемьсот лет, о которых вы говорите, – не больше чем наши двадцать. Понимаете, это вроде фокуса, например, масонского прыжка в пустоту, который кажется чем-то необычайным, а на самом деле является лишь спуском на одну ступеньку.

Белькреди. Какое открытие это будет для него. Да! Посмотрите, доктор, на Фриду и на маркизу! Которая из них впереди? Мы – старики, доктор. Молодые люди думают, что они впереди; неправда, впереди – мы, потому что время больше принадлежит нам, чем им.

Доктор. Да, если бы прошлое нас не отдаляло!

Белькреди. Отдаляло? От чего? Если они (*показывает на Фриду и на ди Нолли*) должны делать то же самое, что уже делали мы, – стареть, повторяя примерно те же самые глупости... Ошибка – думать, что человек выходит из жизни в ту дверь, которая перед ним. Неправда! Едва лишь человек родился, как он начинает умирать; кто первый начал, тот впереди всех. И самый молодой – праотец Адам! Посмотрите-ка на нее (*показывает на Фриду*), она маркиза Матильда Тосканская на восемьсот лет моложе нас! (*Низко кланяется.*)

Ди Нолли. Прошу тебя, прошу тебя, Тито, перестань шутить.

Белькреди. По-твоему, я шучу?...

Ди Нолли. А как же? С первого момента, как ты сюда приехал...

Белькреди. Как! Я даже нарядился бенедиктинцем...

Ди Нолли. Да, но ради очень серьезного дела...

Белькреди. Ну, знаешь, не все чувствуют его серьезность... Вот, например, Фрида сейчас. (*Оборачивается к доктору.*) Честное слово, доктор, я все еще не понимаю, что вы хотите сделать.

Доктор (*сухо*). Скоро увидите. Предоставьте все мне... Если он увидит маркизу в таком платье...

Белькреди. А, значит, она тоже должна...

Доктор. Понятно, понятно! Надеть другое платье, которое там лежит. Чтобы он увидел, что перед ним маркиза Матильда Каносская...

Фрида (*тихо разговаривавшая с ди Нолли, замечает ошибку доктора*). Тосканская! Тосканская!

Доктор (*сухо*). Это все равно!

Белькреди. А, я понял! Он увидит перед собой обеих...

Доктор. Совершенно верно, обеих. И тогда...

Фрида (*отзывает его в сторону*). Подите сюда, доктор, послушайте...

Доктор. Иду. (*Переходит к молодым людям и что-то объясняет им.*)

Белькреди (*тихо, синьоре Матильде*). Черт возьми! Но в таком случае...

Синьора Матильда (*оборачиваясь, с замкнутым выражением лица*). В чем дело?

Белькреди. Это вас действительно так увлекает? Настолько, чтобы согласиться на это? Это невероятно для женщины!

Синьора Матильда. Для обыкновенной женщины!

Белькреди. Ну нет, дорогая моя, – для всякой женщины! Такая самоотверженность...

Синьора Матильда. Я обязана сделать это для него.

Белькреди. Не лгите! Вам ведь не свойственно уни-

жаться!

Синьора Матильда. Так что же? При чем тут самоотверженность?

Белькреди. Да, вы хотите не себя унижить в глазах других, а оскорбить меня.

Синьора Матильда. Кто думает о вас в этот момент?

Ди Нолли (*выступая вперед*). Вот-вот, так и сделаем... (*Оборачиваясь к Бертольдо.*) Эй, вы, подите и позовите одного из тех троих!

Бертольдо. Сию минуту! (*Уходит через дверь в глубине.*)

Синьора Матильда. Но мы должны сначала притвориться, что прощаемся с ним.

Ди Нолли. Конечно! Я для того и позвал «советника», чтобы уговориться с ним насчет прощания. (*К Белькреди.*) Ты можешь в этом не участвовать! Оставайся здесь.

Белькреди (*иронически качая головой*). Да, могу... могу...

Ди Нолли. Хотя бы для того, чтобы снова не возбудить в нем подозрительности, понимаешь?

Белькреди. Еще бы! Такое ничтожество!

Доктор. Необходимо совершенно убедить его, что мы уехали отсюда.

Из двери направо выходит Ландольфо, за ним Бер-

только.

Ландольфо. Можно войти?

Ди Нолли. Войдите! Войдите. Вот что... Вас зовут Лоло?

Ландольфо. Лоло или Ландольфо, как вам угодно!

Ди Нолли. Слушайте. Сейчас доктор и маркиза с ним прощаются...

Ландольфо. Прекрасно. Достаточно будет сказать, что они получили от папы милостивое согласие на свидание. Он там, в своих комнатах, стонет, кается в том, что он говорил, и отчаивается в получении прощения. Если бы вы были так добры и сообразовали бы снова надеть костюмы...

Доктор. Да! Да. Идем, идем...

Ландольфо. Подождите немного. Разрешите мне посоветовать вам одну вещь: прибавить, что и маркиза Матильда Тосканская просила вместе с вами о той милости, которую он ему оказал.

Синьора Матильда. Вот видите! Он меня узнал!

Ландольфо. Нет, простите меня. Просто он очень боится враждебности этой маркизы, приютившей папу в своем замке. Но вот что меня удивляет. В истории, насколько мне известно, – впрочем, вы должны быть более осведомлены, чем я, – ничего не говорится о том, что Генрих Четвертый тайно любил маркизу Тосканскую!

Синьора Матильда (*быстро*). Нет, не говорится! Даже напротив!

Ландольфо. И мне так казалось! Но он говорит, что любил ее, и все время повторяет это... А теперь он боится, что ее отвращение к этой тайной любви может плохо повлиять на отношение к нему папы.

Белькреди. Надо дать ему понять, что этого отвращения больше нет!

Ландольфо. Вот-вот! Очень хорошо!

Синьора Матильда (*к Ландольфо*). Очень хорошо! (*Потом к Белькреди.*) Потому что в истории как раз говорится, – хотя вы этого, может быть, и не знаете, – что папа уступил именно просьбам маркизы Матильды и Ключийского аббата. И прибавлю вам, дорогой Белькреди, что, когда мы устраивали кавалькаду, я как раз хотела воспользоваться этим, чтобы показать ему, что я совсем не так враждебна к нему, как он это думал.

Белькреди. В таком случае – превосходно, дорогая маркиза. Продолжайте, продолжайте следовать истории...

Ландольфо. Отлично. Значит, синьора может не прибегать к новому переодеванию. Она может явиться вместе с монсиньором (*показывает на доктора*) в одежде Матильды Тосканской.

Доктор (*быстро и настойчиво*). Нет, нет! Только не

это, пожалуйста! Это может погубить все! Эффект сопоставления должен быть мгновенным, внезапным! Нет, нет! Пойдемте, пойдемте, маркиза: вы снова явитесь герцогиней Аделаидой, матерью императрицы. И мы попросаемся. Особенно важно, чтобы он знал, что мы ушли. Скорее, скорее, не будем терять времени, нам еще столько надо приготовить.

Доктор, синьора Матильда и Ландольфо уходят в дверь справа.

Фрида. Мне опять становится страшно...

Ди Нолли. Опять, Фрида?

Фрида. Лучше было бы, если бы я его увидела сначала.

Ди Нолли. Поверь, совсем не стоит его бояться!

Фрида. Он не буйный?

Ди Нолли. Да нет, он очень спокоен.

Белькреди (*иронически, ласковым тоном*). Меланхолик! Разве ты не слышала, что он тебя любит?

Фрида. Очень вам благодарна! Именно за это!

Белькреди. Он не захочет причинить тебе зла...

Ди Нолли. Ведь это будет длиться только одно мгновение...

Фрида. Да, нотам, в темноте, с ним...

Ди Нолли. Только одно мгновение – и я буду рядом с тобой, а все другие будут за дверями, готовые прибежать в любую минуту. Как только он увидит перед со-

бой твою мать, – понимаешь? – твоя роль будет кончена.

Белькреди. Я боюсь другого – что это будет холостой выстрел.

Ди Нолли. Брось! Мне этот способ кажется очень действенным.

Фрида. И мне, и мне тоже! Я предчувствую... и вся дрожу!..

Белькреди. Но, дорогие мои, сумасшедшие, сами того не сознавая, обладают счастьем, которого мы не ценим.

Ди Нолли (*раздраженно прерывая его*). Каким там счастьем? Пожалуйста, брось это!

Белькреди (*с силой*). Они не рассуждают!

Ди Нолли. Но, позволь, при чем тут рассуждение?

Белькреди. Как! Тебе не кажется, что именно на рассуждение его должен был бы навести вид ее (*показывает на Фриду*) и рядом с нею – ее матери? Ведь на этом мы и строим все!

Ди Нолли. Ничего подобного! Никаких рассуждений! Мы покажем ему, как сказал доктор, удвоенный образ его бреда!

Белькреди (*с внезапным раздражением*). Знаешь, я никогда не мог понять, почему им выдают докторские дипломы!

Ди Нолли (*ошеломленно*). Кому?

Белькреди. Психиатрам.

Ди Нолли. Вот мило! А какие же дипломы, по-твоему, должны они иметь?

Фрида. Раз они психиатры!

Белькреди. Вот именно! Дипломы юристов, дорогая! Сплошная болтовня! Кто больше болтает, того больше ценят! «Растяжимость аналогии!..» «Ощущение дистанции во времени»... И прежде всего они заявляют, что не делают чудес, между тем как тут именно требуется чудо! При этом они прекрасно знают, что чем больше уверяют, что они не кудесники, тем больше верят их знаниям. Не делают чудес, но падают только на ноги, просто великолепно!

Бертольдо *(который следил, глядя в замочную скважину первой двери)*. Вот они! Вот они! Собираются идти сюда...

Ди Нолли. Ах так?

Бертольдо. Он, кажется, хочет их сопровождать... Да, да – вот он, вот он!

Ди Нолли. Уйдем отсюда! Скорее! *(Оборачивается к Бертольдо, прежде чем уйти.)* А вы останетесь здесь!

Бертольдо. Я должен остаться?

Не отвечая, ди Нолли, Фрида, Белькреди уходят в дверь в глубине, оставив Бертольдо в нерешительности и смущении. Дверь направо открывает-

ся, первым входит Ландольфо, почтительно кланяясь, за ним синьора Матильда в мантии и герцогской короне на голове, как в первом действии, а за нею доктор в рясе Ключийского аббата. Генрих Четвертый идет между ними. На нем королевское платье. За ним следуют Ордульфо и Ариальдо.

Генрих Четвертый (*продолжая разговор, начатый в тронном зале*). Скажите, как же я могу быть хитрым, когда они сами считают меня упрямым?

Доктор. Да нет же, совсем не упрямым!

Генрих Четвертый (*ласково улыбаясь*). Значит, я вам действительно кажусь хитрым?

Доктор. Нет, нет! Ни упрямым, ни хитрым.

Генрих Четвертый (*останавливается и восклицает тоном, которым хочет добродушно, но иронически доказать, что этого не может быть*). Монсиньор! Если упрямство – порок, который не может совмещаться с хитростью, то я полагаю, что, отказывая мне в упрямстве, вы все же признаете за мной некоторую долю хитрости. Уверяю вас, мне она очень необходима! Но если вы хотите удержать ее целиком для себя...

Доктор. Как, я? Я вам кажусь хитрым?

Генрих Четвертый. Нет, монсиньор! Что вы говорите! Совсем не кажется. (*Обрывает и обращается к синьоре Матильде.*) Разрешите, мадонна герцо-

гиня, прежде чем расстаться, сказать вам несколько слов с глазу на глаз? *(Отводит ее немного в сторону и спрашивает с большим волнением, очень таинственно.)* Ваша дочь вам действительно дорога?

Синьора Матильда *(смущенно)*. О да, конечно.

Генрих Четвертый. И вы хотите, чтобы я отблагодарил ее со всей любовью, со всем благоговением за все те серьезные проступки, в которых я повинен перед ней, – хотя вы, конечно, не должны верить тому, что я развратен, как утверждают мои враги?

Синьора Матильда. Нет, нет, я этому не верю и никогда не верила...

Генрих Четвертый. Значит, вы хотите?

Синьора Матильда *(как раньше)*. Что?

Генрих Четвертый. Чтобы я снова полюбил вашу дочь? *(Смотрит на нее и тотчас же прибавляет таинственным тоном, полным мольбы и одновременно ужаса.)* Разве вы не друг, не друг маркизы Тосканской?

Синьора Матильда. И все же я повторяю вам, что она умоляла и заклинала не меньше всех нас, стараясь выхлопотать вам прощение...

Генрих Четвертый *(быстро, тихо, в трепете)*. Не говорите, не говорите мне об этом! Разве вы не видите, как это на меня действует?

Синьора Матильда *(смотрит на него, потом ти-*

хо, точно выспрашивая тайну). Вы еще любите ее?

Генрих Четвертый *(растерянно)*. Еще? Как вы знаете? Никто об этом не знает! Никто не должен знать!

Синьора Матильда. Но, может быть, она так просила за вас?

Генрих Четвертый *(смотрит на нее некоторое время, потом говорит)*. И вы любите вашу дочь? *(Короткая пауза. Оборачивается к доктору со смехом в голосе.)* Ах, монсиньор, это верно, я узнал, что женат, только поздно... очень поздно... И даже теперь жена у меня есть, – несомненно, она у меня есть, – но я могу вам поклясться, что почти никогда о ней не думаю. Это грех, но ее нет, нет в моем сердце. А самое удивительное, что ее нет и в сердце ее матери! Сознайтесь, мадонна, что вам очень мало до нее дела! *(Доктору, с отчаянием.)* Она мне говорит о другой *(все больше возбуждаясь)* с таким упорством, с таким упорством, что мне никак не удастся уяснить себе...

Ландольфо *(скромно)*. Может быть, для того, ваше величество, чтобы рассеять ваше ошибочное мнение о маркизе Тосканской? *(Испугавшись, что позволил себе такое замечание, тотчас же добавляет.)* Я, конечно, говорю только о данном моменте...

Генрих Четвертый. И ты тоже утверждаешь, что она была мне другом?

Ландольфо. Да, в настоящий момент – да, ваше ве-

личество!

Синьора Матильда. Да! Да, именно поэтому...

Генрих Четвертый. Я понял. Вы, значит, хотите сказать, что не верите в мою любовь к ней? Понял, понял! Этому никто никогда не верил, никто никогда не подозревал. Тем лучше. Довольно об этом! Довольно! *(Обрывает, доктору с совершенно другим настроением и выражением лица.)* Монсиньор, вы видели? Условия, в зависимости от которых папа ставит снятие отлучения, не имеют ничего, совершенно ничего общего с теми причинами, по которым он меня отлучил! Сообщите папе Григорию, что мы увидимся с ним в Брессаноне. А если вам, мадонна, посчастливится встретить свою дочь во дворе замка вашей подруги маркизы, то что я могу сказать ей? Пускай она приедет ко мне. Посмотрим, может быть, мне удастся удержать ее здесь при себе как супругу и императрицу. До сих пор многие женщины приходили сюда, и каждая уверяла меня, что она – моя жена, которую я знаю, которую я искал иногда... ведь это же не стыдно, ведь это – моя жена!.. Но все они, называя себя Бертой и говоря, что они из Сузи, начинали смеяться не знаю почему! *(Точно по секрету.)* Понимаете ли вы, в постели, когда на мне нет этого костюма... и на ней тоже. Ну да, боже мой, раздетые... как мужчина с женщиной... это так естественно!.. Забываешь о

том, кто ты такой. Когда одежда висит на крючке, она только призрак! *(Другим тоном, доверительно, доктору.)* И я думаю, монсеньор, что вообще призраки – это только легкое расстройство мозга: образы, которые не удается удержать в царстве сна, вдруг оживают днем, когда человек бодрствует, и пугают его. Мне всегда бывает так страшно, когда я ночью вижу их перед собой – пеструю толпу людей, которые смеются, прыгнув с лошадей. Иногда меня пугает даже биение собственной крови в жилах или глухой звук шагов в дальних комнатах, в ночной тишине... Но довольно, я и то слишком долго заставил вас стоять. Мое почтение, мадонна! Привет, монсеньор! *(Проводив их до порога задней двери, прощается с ними, отвечая на их поклоны.)*

Синьора Матильда и доктор уходят.

Генрих Четвертый *(закрывает дверь и тотчас же оборачивается с совершенно изменившимся лицом.)* Шуты! Шуты! Шуты! – Цветная клавиатура! Стоит до нее дотронуться – и готово: белая, красная, зеленая, желтая. А этот, Петр Дамианский. – Ха, ха, ха! Великолепно! Угадал! – Не посмел вторично предстать передо мной.

Он говорит все это с судорожной и нервной веселостью, шагая назад и вперед и блуждая взглядом, пока внезапно не замечает Бертольдо, более чем

пораженного и испуганного происшедшей с ним переменой. Он останавливается перед ним и показывает на него трем его товарищам, которые тоже изумлены.

Полюбуйтесь на этого дурака, который смотрит на меня, разинув рот!.. *(Трясет его за плечи.)* Ты не понимаешь! Не видишь, как я дурачу всех, в каком виде заставляю появляться передо мной этих испуганных шутов! А ведь боятся они только того, что я сорву с них шутовскую маску и распознаю их переодевание: точно не я сам заставил их маскироваться из-за того, что мне хочется разыгрывать сумасшедшего!

Ландольфо, Ордульфо и Ариальдо *(потрясенные, переглядываются)*. Как? Что вы говорите? Так, значит...

Генрих Четвертый *(тотчас же оборачивается на их восклицания и кричит повелительно)*. Довольно! Кончим! Мне все это надоело! *(Потом сейчас же самому себе, как человек, который не может успокоиться и не в состоянии поверить тому, что он видит.)* Черт возьми, какое бесстыдство – явиться ко мне сюда, да еще вместе со своим любовником... И еще делают вид, что являются из сострадания, чтобы не взбесить беднягу, который живет вне мира, вне времени, вне жизни! – А иначе он, конечно, не стерпел бы их притеснения! Эти люди каждый день, каж-

дую минуту требуют, чтобы другие были такими, как они хотят. Для них это не насилие! Нет! Это их образ мыслей, их способ видеть и чувствовать: у каждого – свой! А у вас тоже есть свой? Конечно! Но только какой? Стадный, жалкий, изменчивый, неуверенный. И они этим пользуются, заставляют вас подчиняться и принять их взгляд на вещи – чтобы вы чувствовали и видели, как они. Или же они просто заблуждаются? Да и что они могут навязать другим! Слова, слова, которые каждый понимает и повторяет по-своему. Да, но ведь так и слагаются так называемые «ходячие мнения»! И горе тому, кто в один прекрасный день окажется заклеянным одним из тех словечек, которые затем будут повторять все. Например: «сумасшедший»! Например, – ну, что бы еще? – «дурак»! – Но, скажите, можно ли относиться спокойно к тому, что кто-нибудь внушает другим свой собственный взгляд на вас, внедряет его в сознание других – «сумасшедший», «сумасшедший»! Я не говорю теперь, что делаю это для шутки! Но раньше, прежде чем я ударился головой, упав с лошади... *(Внезапно останавливается, видя, что другие волнуются, все более изумляясь и пугаясь.)* Вы переглядываетесь? *(Передразнивает их удивленные жесты.)* А? Какое открытие? Да или нет? Ну да, я сумасшедший? *(Приходит в бешенство.)* А если так, черт возьми, стано-

вительсь на колени! На колени! *(Заставляет их всех встать на колени.)* Я приказываю вам стоять на коленях передо мной – вот так! И три раза стукнуться лбом о землю. Ниже! Все должны стоять так перед сумасшедшим! *(При виде юношей, стоящих перед ним на коленях, он чувствует, как в нем внезапно исчезает дикая веселость, и приходит в негодование.)* Ну, довольно, бараны, вставайте! Вы повиновались мне? А могли бы надеть на меня смирительную рубашку... Можно раздавить кого-нибудь тяжестью одного слова? Пустяки! Что случилось? Пролетела муха? Так вся жизнь раздавлена тяжестью слов! Тяжестью мертвецов! – Вот я здесь: разве вы действительно верите, что Генрих Четвертый еще жив? – А между тем вот я говорю и повелеваю вам, живым. Хочу, чтобы вы были такими! Вы думаете, выдумка, что мертвые продолжают жить? – Да, здесь это выдумка. Но выйдите туда, в живой мир. Начинается день. Время в вашем распоряжении. Заря. – Этот день, который перед нами, говорите вы, мы проживем по-своему! Да? Вы? Приветствуйте все обычаи!.. Приветствуйте все традиции! Начните говорить! Вы будете повторять те же слова, которые звучали столько раз! Вы думаете, что живете? Вы пережевываете жизнь мертвецов! *(Подходит к совершенно одуревшему Бертольдо.)* Ты совсем ничего не понимаешь? А? Как тебя зовут?

Бертольдо. Меня?... Бертольдо.

Генрих Четвертый. Да брось, Бертольдо, дурак! Мы здесь без посторонних. Говори, как тебя зовут?

Бертольдо. По... по-настоящему меня зовут Фино...

Генрих Четвертый (*заметив предостерегающий жест остальных, тотчас же оборачивается, чтобы заставить их молчать*). Фино?

Бертольдо. Фино Падьюка, синьор.

Генрих Четвертый (*снова оборачиваясь к другим*). Ведь я столько раз слышал, как вы называете друг друга между собой. (*К Ландольфо.*) Тебя зовут Лоло?

Ландольфо. Да, синьор... (*В порыве радости.*) О боже!.. Так, значит?...

Генрих Четвертый (*быстро и резко*). Что такое?

Ландольфо (*сразу сжимаясь.*) Нет... я так...

Генрих Четвертый. Значит, я больше не сумасшедший? Конечно, нет! Разве вы не видите? – Посмеемся над теми, кто этому верит. (*К Ариальдо.*) Я знаю, тебя зовут Франко... (*К Ордульфо.*) А тебя, дай вспомнить...

Ордульфо. Момо!

Генрих Четвертый. Да, Момо! Неплохо?

Ландольфо (*как раньше*). Но, значит?... О боже...

Генрих Четвертый (*как раньше*). Что? Ничего не значит. Давайте хорошенько посмеемся все вместе... (*Смеется.*) Ха-ха-ха-ха-ха!

Ландольфо, Ариальдо и Ордульфо (*нерешительно переглядываются, не зная, радоваться им или бояться*). Он выздоровел? Правда ли это? Как это случилось?

Генрих Четвертый. Тише! Тише! (*К Бертольдо.*) А ты не смеешься? Ты все еще обижен? Полно! Ведь это я не тебе говорил! – Понимаешь ли, иногда удобно объявить кое-кого сумасшедшим, чтобы держать его взаперти. Знаешь почему? Потому что нет сил вынести его слов. Что можно сказать об ушедших? Одна – потаскуха, другой – грязный распутник, третий – обманщик... Все скажут – неправда! Никто этому не поверит. Но все в ужасе слушают меня. Хотел бы я знать, почему слушают, если это неправда? Нельзя же верить тому, что говорит сумасшедший! – А все-таки слушают, вот так, широко открыв глаза от ужаса. Почему? – Скажи, скажи мне, почему? Ведь ты видишь, я спокоен!

Бертольдо. Может быть... потому что думают, что вы...

Генрих Четвертый. Нет, милый... нет... Посмотри мне как следует в глаза... Я не говорю, что это правда, будь спокоен. Все неправда. Но посмотри мне в глаза.

Бертольдо. И что же?

Генрих Четвертый. Ты видишь? Видишь? И у тебя теперь ужас в глазах. Потому что я кажусь тебе сума-

сшедшим! Вот доказательство! Вот доказательство!
(Смеется.)

Ландольфо (с решимостью отчаяния спрашивает за всех троих). Какое же доказательство?

Генрих Четвертый. Ваш страх потому, что теперь я снова кажусь вам сумасшедшим! И все же, черт возьми, вы знаете! Вы мне верите; ведь верили же вы до сих пор, что я сумасшедший! – Правда или нет? (Глядит на них и видит, что они в замешательстве.) Вот видите? Вы чувствуете, что этот страх может стать ужасом, от которого почва уходит из-под ног и легким не хватает воздуха? Еще бы! Ведь вы знаете, что значит находиться с сумасшедшим! Это значит быть с человеком, который разрушает все, что вы построили в себе и вокруг себя – логику, логику всех ваших построений! Чего же вы хотите? Сумасшедшие – счастливы: они строят без логики! Или повинуюсь собственной логике, которая порхает, как перышко! Они летают! Летают! Сегодня сюда, а завтра – кто знает куда! Вы обуздываете себя, а они не сдерживаются. Они летают! Летают! Вы говорите: «Этого не может быть!» – а для них все может быть. Вы говорите, что это неправда. А почему? Потому что тебе, тебе, тебе (показывает на троих из них) и ста тысячам других это кажется неправдой. Ах, милые мои! Стоит посмотреть на то, что кажется правдой этим ста тысячам, ко-

торых не считают сумасшедшими! Стоит полюбоваться на их согласие, на цветы их логики! Я помню, что, будучи ребенком, я принимал за настоящую луну ее отражение в колодце! И сколько еще вещей казались мне настоящими! Я верил всему, что мне говорили другие, и был счастлив! Ибо горе, горе вам, если вы не уцепитесь изо всех сил за то, что вам кажется истинным сегодня, или за то, что покажется вам истинным завтра, хотя бы оно противоречило тому, что казалось вам истинным вчера! Горе вам, если вы углубитесь, как я, в созерцание того ужаса, который может действительно свести с ума; если, будучи рядом с другим человеком, вы глубоко заглянете в его глаза, — как я заглянул тогда в одни глаза, стоя, как нищий, перед дверью, в которую никогда не удастся войти; ибо тот, кто войдет в нее, будет уже не вы, с вашим внутренним миром, каким вы его видите и чувствуете, но некто неведомый вам, по-иному видящий и ощущающий себя в своем непроницаемом мире...

Долгое молчание. Тени в зале сгущаются, увеличивая чувство смятения и глубокой тревоги, которым охвачены четверо замаскированных; они внутренне все более отдаляются от главного замаскированного, углубленного в созерцание великой нищеты — не только его одного, но и всех людей. Затем он вздрагивает, точно ища своих спутников,

которых не чувствует больше около себя, и говорит.

Здесь уже стало темно.

Ордульфо *(быстро выступая вперед)*. Хотите, я принесу лампу?

Генрих Четвертый *(насмешливо)*. Лампу, да... Вы думаете, я не знаю, что, как только я выхожу со своей масляной лампой, направляясь спать, вы для себя зажигаете электричество – здесь и даже там, в тронном зале? Я притворяюсь, что не вижу этого...

Ордульфо. А! Значит, вы хотите...

Генрих Четвертый. Нет, мне будет слепить глаза. Я хочу мою лампу.

Ордульфо. Она, наверное, уже приготовлена здесь, за дверью. *(Направляется к двери в глубине; открывает ее, на секунду выходит и тотчас же возвращается, неся одну из старинных ламп, с кольцом наверху.)*

Генрих Четвертый. Вот и немного света. Садитесь здесь, вокруг стола. Да не так! Непринужденно, в красивых позах... *(К Ариальдо.)* Ты вот так... *(Поправляет его позу, потом к Бертольдо.)* А ты так. *(Делает то же.)* Ну вот... *(Садится против них.)* А я здесь... *(Повернув голову к одному из окон.)* Надо было бы заказать луне хороший декоративный луч... Помогай нам, помогай, луна. Мне она нужна всегда, и я часто

забываюсь, глядя на нее из окна. Глядя на нее, разве можно поверить, что она-то знает, что прошло восемьсот лет и я не могу быть настоящим Генрихом Четвертым, любующимся луной, как любой бедняк? Но посмотрите, посмотрите, какая великолепная ночная сцена: император среди своих верных советников... Разве вам не нравится?

Ландольфо (*тихо Ариальдо, точно не желая нарушить очарования*). Удивительно! Подумать только, что это было притворством...

Генрих Четвертый. Что такое?

Ландольфо (*запинаясь, виноватым тоном*). Нет... видите ли... Я вот ему (*показывает на Бертольдо*) – ведь он только что поступил на службу – как раз сегодня утром говорил: «Как жаль, что в таких одеждах... когда у нас столько красивых костюмов там, в гардеробе... и такой зал, как этот...» (*Указывает на тронный зал.*)

Генрих Четвертый. Ну? Что жаль?

Ландольфо. Что мы не знали...

Генрих Четвертый. Что разыгрываете в шутку эту комедию?

Ландольфо. Потому что думали...

Ариальдо (*выручая его*). Ну да... что это серьезно!

Генрих Четвертый. А разве нет? Вам кажется, что это было несерьезно?

Ландольфо. Понятно, если вы говорите, что...

Генрих Четвертый. Говорю вам, что вы глупцы! Вы должны были создать иллюзию для самих себя; не для того, чтобы играть передо мной, посещая меня время от времени, а так, как будто вы здесь живете целые дни, ни перед кем (*к Бертольдо, беря его за руку*), а для тебя самого, чтобы, живя в мире вымысла, ты мог есть, спать, почесывать плечо, если чувствуешь зуд (*ко всем*), чувствовать себя живым в истории одиннадцатого века, здесь, при дворе вашего императора Генриха Четвертого, и видеть отсюда из глубины далекой эпохи, красочной и торжественной, как склеп, видеть, как восемь веков спустя люди двадцатого столетия хлопчут и мечутся в страстном стремлении узнать, как обернутся их дела, как разрешатся волнующие и мучающие их вопросы. А в это время жить – там, в истории, со мной! Пусть печальна моя судьба, ужасны мои деяния, жестока моя борьба со скорбным уделом – но все это уже отошло в историю, не изменится, не может измениться, все закреплено навсегда, понимаете? Вы можете приспособиться к нему, любуясь тем, как каждое следствие логически вытекает из своей причины и как каждое событие разворачивается ясно и естественно во всех своих подробностях. Словом, испытать все то великое наслаждение, которое дает нам история!

Ландольфо. Как это прекрасно! Как прекрасно!

Генрих Четвертый. Прекрасно – да, но теперь все кончено! Теперь, когда вы это знаете, я не смогу больше продолжать. *(Берет лампу, чтобы идти спать.)* Да и вы не сможете, если не поняли до сих пор истинной причины. Теперь мне все это стало противно! *(Почти про себя, с сильным, хотя и сдержанным гневом.)* Черт возьми, я заставлю ее раскаяться в том, что она приехала сюда! Нарядилась тещей... А он отцом аббатом... И еще приводят доктора исследовать меня. И кто знает, быть может, надеются меня вылечить... Шуты! Я бы с удовольствием дал пощечину хотя бы одному из них. Он отличный фехтовальщик. Пожалуй, заколет меня?... Посмотрим, посмотрим...

Слышен стук в заднюю дверь.

Кто там?

Голос Джованни. Deo gratias! ¹

Ариальдо *(радуясь возможности подшутить над ним.)* А, это Джованни. Джованни пришел, как всегда, вечером, чтобы изображать монашка!

Ордульфо *(так же, потирая руки)*. Да, да, пусть себе изображает!

Генрих Четвертый *(быстро, строго)*. Глупец! Зачем? Смеяться над бедным стариком, который делает это из любви ко мне?

¹ Благодарение богу, слава богу *(итал.)*.

Ландольфо (*к Ордульфо*). Все должно быть так, как в жизни! Понимаешь?

Генрих Четвертый. Именно! Как в жизни. Потому что только тогда правда перестает быть шуткой! (*Идет, открывает дверь и вводит Джованни, одетого скромным монахом, со свитком пергамента под мышкой.*) Войдите, войдите, отец мой! (*Потом трагически серьезно и с глубокой горечью.*) Все документы моей жизни и моего царствования, которые говорили в мою пользу, были умышленно уничтожены моими врагами; единственно, что избегло уничтожения, — это моя жизнь в описании скромного, преданного мне монаха, — а вы хотите посмеяться над ним? (*Ласково оборачивается к Джованни и приглашает его сесть к столу.*) Садитесь, отец мой, садитесь. А рядом поставим лампу. (*Ставит рядом лампу, которую до этого держал в руках.*) Пишите, пишите.

Джованни (*развертывает свиток и готовится писать под диктовку*). Я готов, государь!

Генрих Четвертый (*диктуя*). Декрет о мире, подписанный в Майнце, был столь же благодетелен для бедных и добрых, как тягостен для сильных и злых.

Занавес понемногу опускается.

Он принес достаток первым, голод и Нужду вторым...

Занавес

Действие третье

Тронный зал. Темнота. Во мраке едва можно различить стену в глубине. Портреты убраны, а их место между карнизами, обрамляющими углубления ниш, занимают, воспроизводя в точности позу портретов, Фрида, одетая маркизой Тосканской, какой она появилась во втором действии, и Карло ди Нолли, одетый Генрихом Четвертым. После поднятия занавеса сцена одно мгновение остается пустой. Затем открывается дверь слева, и выходит, держа лампу за кольцо, Генрих Четвертый; обернувшись, он говорит с четырьмя юношами, которые находятся в соседнем зале вместе с Джованни, как в конце второго действия.

Генрих Четвертый. Нет, оставайтесь, оставайтесь! Я все сделаю сам! Спокойной ночи. (Закрывает дверь и направляется, печальный и усталый, через зал ко второй двери направо, ведущей в его комнату.)

Фрида (едва увидев его из-за трона, лепечет из ниши, теряя сознание от страха). Генрих...

Генрих Четвертый (останавливаясь при звуке этого голоса, словно предательски пораженный в спину ножом, испуганно оборачивается к стене в глу-

бине, пытаюсь инстинктивно, точно для защиты, поднять руки). Кто меня зовет! (Это не вопрос, а восклицание, полное ужаса и не требующее ответа от мрака и от ужасного молчания зала, сразу возбуждающих в нем подозрение, что он действительно сумасшедший.)

Фрида (одинаково испуганная как этим проявлением ужаса, так и тем, что она решилась, повторяет немного громче). Генрих... (При этом она слегка высовывает голову, чтобы посмотреть на другую нишу, но все же продолжает играть назначенную ей роль.)

Генрих Четвертый испускает вопль, роняет лампу, охватывает руками голову и хочет бежать.

Фрида (выпрыгнув из ниши на цоколь, кричит как безумная). Генрих... Генрих... Мне страшно... Мне страшно...

Ди Нолли тоже спрыгивает на цоколь, а оттуда на землю и подбегает к Фриде, которая продолжает судорожно кричать, почти теряя сознание; в то же мгновение из двери слева выбегают: доктор, синьора Матильда, одетая маркизой Тосканской, Тито Белькреди, Ландольфо, Ариальдо, Ордульфо, Джованни. Один из них немедленно зажигает свет в зале: странный свет от скрытых на потолке лампочек, отчего хорошо освещена лишь

верхняя часть залы. Генрих Четвертый, пережив мгновение ужаса, от которого еще дрожит всем телом, стоит молча, пораженный неожиданным нашествием. Остальные, не обращая на него внимания, торопливо устремляются к Фриде, чтобы поддержать и успокоить ее. Она дрожит, стонет и мечется в руках жениха. Все говорят сразу.

Ди Нолли. Успокойся, Фрида... Я здесь... с тобой...

Доктор (*подбегая с другими*). Довольно! Довольно!

Больше ничего не нужно...

Синьора Матильда. Он выздоровел, Фрида! Он выздоровел! Видишь?

Ди Нолли (*изумленно*). Выздоровел?

Белькреди. Это была шутка! Успокойся!

Фрида (*как раньше*). Нет! Я боюсь! Боюсь!

Синьора Матильда. Но чего же? Посмотри на него!

Это все обман, обман!

Ди Нолли (*как раньше*). Обман? Что вы говорите?

Выздоровел?

Доктор. По-видимому! Что касается меня...

Белькреди. Ну да! Они нам сказали это. (*Показывает на четырех юношей.*)

Синьора Матильда. Да, и уже давно, – он сказал им это!

Ди Нолли (*теперь уже более возмущенный, чем удивленный*). Как так! Если он еще сегодня...

Белькреди. Ба! Он играл роль, чтобы посмеяться над тобой, а также и над всеми нами, а мы доверчиво...

Ди Нолли. Возможно ли? И над сестрой, до самой ее смерти?

Генрих Четвертый (*смотрит то на одного, то на другого; блеск его глаз показывает, что он замышляет месть, для которой негодование, кипящее в нем, еще мешает найти нужную форму; и вдруг у него, оскорбленного до глубины души, является мысль признать истиной то притворство, которое ему коварно приписали. Кричит*). И дальше! Говори дальше!

Ди Нолли (*останавливаясь от крика, ошеломленный*). Что дальше?

Генрих Четвертый. Разве умерла только «твоя» сестра?

Ди Нолли (*как раньше*). Моя сестра? Я говорю – «твоя», которую ты принуждал до последней минуты являться сюда под видом твоей матери Агнесы.

Генрих Четвертый. Разве она не была «твоей» матерью?

Ди Нолли. Да, именно так, – это была моя мать.

Генрих Четвертый. Она умерла и для меня, «старого и далекого», твоя мать! Ты только что выскочил оттуда. (*Показывает на нишу, откуда тот выпрыг-*

нул.) Почему ты думаешь, что я не оплакивал ее долго, долго, тайно, хотя и в такой одежде?

Синьора Матильда (*удрученно оглядывая остальных*). Что он говорит?

Доктор (*очень заинтересованный, наблюдая за ним*). Тише, тише, ради бога!

Генрих Четвертый. Что я говорю? Я спрашиваю у всех: разве не была Агнеса матерью Генриха Четвертого? (*Оборачивается к Фриде, точно та действительно маркиза Тосканская.*) Вы, маркиза, должны, мне кажется, это знать!

Фрида (*еще испуганная, крепче прижимаясь к ди Нолли*). Я? Нет, нет!

Доктор. Опять возвращается его бред... Тише, синьоры!

Белькреди (*в негодовании*). Какой бред, доктор? Он снова начинает разыгрывать комедию!

Генрих Четвертый. Я? Вы опустошили эти две ниши; он является передо мной Генрихом Четвертым...

Белькреди. Теперь уже довольно этих шуток!

Генрих Четвертый. Кто сказал «шутка»?

Доктор (*резко, к Белькреди*). Не раздражайте его, ради бога!

Белькреди (*не обращая на него внимания, громко*). Мне это сказали они! (*Снова указывает на четырех юношей.*) Они, они!

Генрих Четвертый (*оборачиваясь, чтобы посмотреть на них*). Вы? Вы сказали, что это – шутка?

Ландольфо (*робко, смущенно*). Нет... мы сказали, что вы выздоровели!..

Белькреди. А, этого довольно! Довольно! (*Синьоре Матильде*.) Не находите ли вы, что его вид (*показывая на ди Нолли*), да и ваш, маркиза, в этих костюмах кажется невыносимо ребяческим?

Синьора Матильда. Замолчите! Можно ли говорить сейчас о костюмах, если он действительно выздоровел?

Генрих Четвертый. Да, выздоровел! Выздоровел! (*К Белькреди*.) Но не для того, чтобы все забыть так легко, как тебе кажется. (*Наступает на него*.) Знаешь ли ты, что уже двадцать лет как никто не смел появляться здесь передо мной в таком виде, как ты и этот синьор? (*Показывает на доктора*.)

Белькреди. Ну да, знаю. И я тоже сегодня утром появился перед тобой одетый...

Генрих Четвертый. Монахом, да!

Белькреди. А ты меня принял за Петра Дамианского! И я не смеялся, потому что думал...

Генрих Четвертый. Что я сумасшедший! Теперь тебе хочется смеяться, видя ее в таком костюме! Теперь, когда я выздоровел? И все же ты мог подумать, что для меня ее вид, теперь... (*Обрывает фразу*)

зу негодующим восклицанием.) А-а! (И сейчас же обращивается к доктору.) Вы доктор?...

Доктор. Да.

Генрих Четвертый. И вы ее тоже нарядили маркизой Тосканской? Знаете, доктор, вы чуть-чуть не вернули тьму моему разуму. Черт возьми, оживить портреты и заставить их говорить, выпрыгнув из рам... (Смотрит на Фриду и ди Нолли, затем на маркизу, потом на свое платье.) А, прекрасная комбинация... Две парочки. Прекрасно, прекрасно, доктор: для сумасшедшего... (Слегка взмахнув рукой в сторону Белькредди.) Ему это кажется неуместным маскарадом, а? (Смотрит на него.) Теперь мне надо снять маскарадный костюм! Чтобы пойти с тобой, не правда ли?

Белькредди. Со мной! Снами!

Генрих Четвертый. Куда? В клуб? Во фраке и в белом воротничке? Или вместе с тобой в дом маркизы?

Белькредди. Куда угодно! Неужели же ты захочешь оставаться здесь, чтобы продолжать в одиночестве то, что было несчастной карнавальной выдумкой? Непостижимо, как ты мог продолжать так жить после выздоровления.

Генрих Четвертый. Но видишь ли, дело в том, что, упав с лошади и ударившись головой, я действительно сошел с ума на некоторое время...

Доктор. Вот как! И это длилось долго?

Генрих Четвертый (*очень быстро, доктору*). Да, доктор, долго! Около двенадцати лет. (*Тотчас снова обращаясь к Белькреди.*) И я ничего не видел, мой милый, из того, что происходило после маскарада – с вами, не со мной. Как изменились вещи, как изменили друзья; как кто-то занял мое место... ну, например, в сердце женщины, которую я любил... между тем как я словно умер... словно исчез... И все это, понимаешь, совсем не было для меня шуткой, как тебе казалось!

Белькреди. Да нет, я не об этом говорю, а о том, что было после.

Генрих Четвертый. А после? Однажды... (*Останавливается, доктору.*) Необычайно любопытный случай, доктор! Изучайте меня, изучайте хорошенько! (*Весь дрожит, говоря.*) Внезапно, сам не знаю как, это... (*касается лба*)... ну, как бы сказать... все это залечилось. Приоткрываю глаза и не знаю сначала, сон это или явь; трогаю одну вещь, другую и начинаю ясно понимать... А – как он сказал (*показывая на Белькреди*) – долой маскарадную одежду. Долой наваждение! Откроем окна, вдохнем жизнь! Долой все это! Долой! Выйдем на улицу! (*Внезапно сдерживает свою горячность.*) Куда? Что делать? Чтобы все исподтишка показывали на меня пальцем, как на Генриха Четвертого, в то время как я прогуливаюсь под руку с тобой, в компании милых спутников моей жизни?

Белькреди. Позволь! Что такое ты говоришь?

Синьора Матильда. Кто мог бы... хотя бы подумать об этом! Раз случилось такое несчастье!

Генрих Четвертый. Но ведь меня и раньше все называли сумасшедшим! *(К Белькреди.)* И ты это знаешь! Ты, больше всех нападавший на тех, кто пытался защищать меня!

Белькреди. Это было так, для шутки!

Генрих Четвертый. Посмотри на мои волосы! *(Показывает ему волосы на затылке.)*

Белькреди. Но и у меня они седые!

Генрих Четвертый. Да, но с той разницей, что они у меня поседели здесь, пока я был Генрихом Четвертым! И я этого не замечал! Я заметил это только в тот день, когда внезапно открыл глаза и ужаснулся, ибо тотчас же понял, что не только волосы, но и все во мне поседело, все разрушилось, все для меня кончилось, что я приду голодный, как волк, на пир, когда все уже убрано со стола.

Белькреди. Да, но другие, прости...

Генрих Четвертый *(быстро)*. Я знаю. Они не могли ждать, пока я выздоровлю, даже тот, кто сзади уколол до крови мою разукрашенную лошадь...

Ди Нолли *(взволнованно)*. Что? Что?

Генрих Четвертый. Да, предатель заставил лошадь встать на дыбы и сбросить меня!

Синьора Матильда (*быстро, с ужасом*). Но я-то это в первый раз слышу!..

Генрих Четвертый. Может быть, и это было шуткой?

Синьора Матильда. Кто это был? Кто ехал за нашей парой?

Генрих Четвертый. Не все ли равно, кто? Все те, кто продолжал пировать, а теперь, маркиза, предлагают мне остатки скудной и дряблой жалости или обглоданную кость угрызений совести на грязном блюде. Благодарю! (*Резко оборачивается к доктору.*) – И тогда, доктор, – вы видите, как интересен этот случай для истории психиатрии! – я предпочел остаться сумасшедшим, найдя здесь все готовым и приспособленным для наслаждений особого рода: пережить в просветленном сознании свое безумие и этим отомстить грубому камню, разбившему мне голову! Одиночество – такое, как это, – показавшееся мне убогим и пустым, когда я открыл глаза, наполнилось для меня сразу же всей красочностью и великолепием того далекого маскарада, когда вы, маркиза (*смотрит на синьору Матильду и показывает ей на Фриду*), блистали так, как сейчас блистает она, – и я заставил всех тех, кто посещал меня, продолжать – черт возьми, по моей уже прихоти! – этот давнишний знаменитый маскарад, который был не для меня, а для вас забавой одного дня! Сделать так, чтоб он стал навсегда уже

не забавой, а реальностью, реальностью подлинного сумасшествия; все здесь – маскированные: и тронный зал, и эти мои советники – тайные советники и, понятно, предатели! *(Внезапно обращается к ним.)* Хотел бы я знать, что вы выиграли, разгласив, что я выздоровел! – Если я выздоровел, вы здесь больше не нужны и будете уволены! Довериться кому-нибудь, вот это – действительно сумасшествие! – Ну, а теперь я вас буду обвинять, моя очередь! – Знаете? Они собирались тоже посмеяться вместе со мной над вами. *(Разражается смехом.)*

Смеются, но тревожно, и другие, кроме синьоры Матильды.

Белькредди *(к ди Нолли)*. Слышишь?... Неплохо...

Ди Нолли *(к четверем юношам)*. Вы?

Генрих Четвертый. Надо простить их! Это *(дергает свое платье)*, это для меня – карикатура, явная и добровольная, на тот, другой маскарад, непрерывный, ежедневный, в котором мы, шуты *(показывает на Белькредди)*, невольно маскируемся в то, чем мы кажемся, – и потому простите им их маски, ибо они еще не понимают, что это и есть их лица. *(Снова к Белькредди.)* Знаешь ли, ужасно легко к этому привыкаешь и прогуливаешься вот так, как ни в чем не бывало, в виде трагического персонажа *(прохаживается)* по залу вроде этого! – Послушайте, доктор! Я видел, как один

священник – наверно, ирландец, очень красивый, – спал на солнце в ноябрьский день, опершись рукой о спинку скамьи в публичном саду, утонув в золотистом блаженстве тепла, которое было для него почти летним. Вы можете быть уверены, что в это мгновение он не помнил ни того, что он священник, ни того, где он находится. Он грезил! Кто знает, о чем он грезил! Подошел какой-то мальчишка, вырвал с корнем цветок и на ходу пощекотал ему шею. Я увидел, как священник открыл смеющиеся глаза, и его губы блаженно улыбались этому сну – он был в забытьи; но почти в то же мгновение он принял снова свой суровый вид священника и в глазах его снова появилась та же серьезность, какую вы видели в моих; потому что ирландские священники защищают серьезность своей католической веры с таким же рвением, с каким я защищал священные права наследственной монархии. – Я выздоровел, господа, потому что прекрасно умею изображать сумасшедшего и делаю это спокойно! Тем хуже для вас, если вы с таким волнением переживаете свое сумасшествие, не сознавая, не видя его.

Белькредди. Полюбуйтесь, он теперь пришел к выводу, что сумасшедшие – это мы!

Генрих Четвертый (*с порывом, который он пытается сдержать*). А если бы вы не были сумасшедшими, ты, да и она тоже (*показывает на маркизу*), разве

вы бы явились ко мне?

Белькреди. Сказать по правде, я приехал в уверенности, что сумасшедший – это ты.

Генрих Четвертый (*быстро, резко указывает на маркизу*). А она?

Белькреди. Она? Не знаю... Видишь, она совсем зачарована тем, что ты говоришь... увлечена твоим «сознательным» сумасшествием! (*Синьоре Матильде*.) Уверяю вас, что в этом платье, маркиза, вы вполне можете здесь поселиться...

Синьора Матильда. Вы – наглец!

Генрих Четвертый (*быстро, желая успокоить ее*). Не обращайтесь на него внимания! Он продолжает выводить других из себя, хотя доктор и просил его этого не делать. (*К Белькреди*.) Почему меня должно волновать то, что произошло между нами? Роль, которую ты играл в моих былых неудачах (*показывает на маркизу и затем обращается к ней, показывая на Белькреди*), роль, которую он теперь исполняет при вас? – Моя жизнь не в этом. Она не ваша! В той вашей жизни, в которой вы состарились, я не участвовал. (*Синьоре Матильде*.) Вы хотели мне это сказать, показать это, пожертвовав собой, одевшись по указанию доктора? О, это было отлично выполнено, – я уже вам сказал, доктор: «Вот какими мы были тогда и какими стали теперь!» Но я, доктор, не тот сумасшедший, ка-

кого вам надо! Я отлично понимаю, что он (*указывая на ди Нолли*) не может быть мной, потому что Генрих Четвертый – это я, я, вот уже двадцать лет! Я застыл з этой вечной маске! Она их прожила, эти двадцать лет (*указывая на маркизу*), она насладились ими, чтобы стать вот такой – мне незнакомой, потому что я знаю ее в таком виде... (*указывает на Фриду и подходит к ней*) и для меня она навсегда такая... Вы все кажетесь мне детьми, которых я пугаю. (*Фриде.*) А ты и вправду перепугалась, девочка, от той шутки, которую они заставили тебя разыграть, не понимая, что для меня это не может быть шуткой, как им хотелось, а только грозным чудом, ибо моя мечта ожила в тебе ярче, чем когда-либо! Здесь было изображение – они сделали из него живое существо, и ты – моя! Моя! По праву моя! (*Обнимает ее, смеясь, как сумасшедший, в то время как остальные испуганно кричат; но, когда они подбегают, чтобы вырвать Фриду из его объятий, он становится страшным и кричит своим четырем юношам.*) Задержите их, я приказываю вам задержать их!

Юноши в смятении, точно ослепленные, автоматически пытаются удержать ди Нолли, доктора, Белькредди.

Белькредди (тотчас же освобождается и бросается на Генриха Четвертого). Оставь ее! Оставь! Ты

не сумасшедший!

Генрих Четвертый (*молниеносно выхватывая шпагу у Ландольфо, стоящего рядом с ним*). Я не сумасшедший? Вот тебе! (*Ранит его в живот.*)

Раздается крик ужаса. Все бросаются, чтобы поддержать Белькреди, восклицая в смятении.

Ди Нолли. Он тебя ранил?...

Бертольдо. Ранил! Ранил!

Доктор. Я говорил вам!

Фрида. О боже!

Ди Нолли. Фрида, сюда!

Синьора Матильда. Он сумасшедший! Он сумасшедший!

Ди Нолли. Держите его!

Белькреди (*в то время как его выносят через левую дверь, кричит в бешенстве*). Нет! Ты не сумасшедший! Он не сумасшедший! Не сумасшедший!

Все выходят через дверь слева с криками, продолжаясь раздаваться из-за сцены, пока не доносится, заглушая все голоса, вопль синьоры Матильды, за которым следует молчание.

Генрих Четвертый (*оставшийся на сцене около Ландольфо, Ариальдо и Ордульфо, с широко раскрытыми глазами, потрясенный жизнью своей собственной выдумки, заставившей его сейчас совершить преступление*). Теперь – да... Уже неизбеж-

но... (Зовёт юношей к себе, точно желая защитить-
ся.) Мы останемся здесь вместе, вместе... и навсегда!

Занавес

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 Джирдженти ² на местном наречии называется «Хаос». Однако, называя себя «сыном ха-

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

оса», 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 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: «Пробуж-

дение 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 умонастроения эпохи ³. Веристский кружок, куда входили видные писатели, литератур-

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».

ные 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» рассмат-

ривалась ими как некая функция организма и вместе с тем ставилась в прямую зависимость от условий существования. Пороки отдельного человека они объясняли неблагополучным 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» («боццетто») в сжатой форме 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 про-

возгласили 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 созна-

ние 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 взгля-

да 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 «Очердь» (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 изменять-

ся. 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 Антониетте 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 посмеяться... 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 выска-

занная 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, заключается 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 су-

ти 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 дру-

гой 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 парабола 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, болезненного 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

идею 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, противопоставит героиня романа, скромная писательница.

ца, 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 Малаволья» 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 новел-

лах 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 душасщие 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 – симво-

лом 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 горбуни», «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 создате-

лей «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 песцом», «Певица» 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».

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

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.

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 импрови-

зируем» (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 историю⁵. 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.

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

Но, созданные воображением и не получившие воплощения в произведении искусства, персонажи обрели неполную жизнь и мучились своей «недосозданностью». 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. Режиссер, сбитый 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 предста-

ет 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 надевая «маска» Генриха IV сделалась своеобразной формой самозащиты и вместе с тем протеста и насмешки, превратив карнавальный 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 нача-

лось. 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 челове-

ские 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 сви-

детельству 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, использо-

вания 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