

М. Л. АНДРЕЕВ

ДРАМЫ ПИРАНДЕЛЛО В ИСТОРИИ ЖАНРА¹

XIX век в истории драматургии – время формирования драмы как «среднего» жанра, снимающего прямую оппозицию трагедии и комедии и синтезирующего ряд их признаков в новом жанровом образовании. В репертуарной практике это жанровое превращение сказалось в превалировании сюжетов, эксплуатирующих тему супружеской измены, которой в классический период были отмечены в основном пьесы высокого, трагического регистра. У Пиранделло преобладает именно тип репертуарной драмы и сохраняются все его внешние, успевшие стать шаблоном характеристики. Разрушает он этот шаблон либо изнутри, сообщая сюжетной ситуации парадоксальный поворот, тем самым обнажая условность социальных отношений и общепринятой морали, либо, в трилогии «театр в театре», извне – обнажая условность театральной формы и обнаруживая в избитом сюжете трагическое измерение.

Ключевые слова: Л. Пиранделло, драма, театр в театре

Луиджи Пиранделло – один из самых знаменитых драматургов XX века, признанный реформатор драматического искусства. Написал он много (более сорока пьес), но вся его всемирная слава связана в основном с тремя пьесами, обычно объединяемых под рубрикой «театр в театре»: «Шесть персонажей в поисках автора» (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921), «Каждый по-своему» (*Ciascuno a suo modo*, 1924) и «Сегодня мы импровизируем» (*Questa sera si recita a soggetto*, 1930)². Во всех трех изображено театральное событие: в первой – репетиция, в двух других – спектакль. Абсолютной новацией это не является. Игра с театральной условностью сопровождает всю историю новоевропейской драматургии. У Шекспира в «Укрощении строптивой» есть зритель, а собственно пьеса является элементом розыгрыша, которому подвергается персонаж интродукции. В «Иллюзии» Корнеля волшебник показывает безутешному отцу судьбу пропавшего сына в живых картинах, а под конец сын принимает участие еще в одной пьесе уже как актер (пьеса в пьесе второго порядка). В «Пасквине» Филдинга изображена репетиция двух пьес, на которой присутствуют их авторы и критик, то и дело вмешивающиеся в репетицию и комментирующие сами пьесы. Зрители вмешиваются в ход представления и в комедиях Тика. В «Первой пьесе Фанни» Бернарда Шоу специально приглашен-

¹ Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и с использованием средств субсидии в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации "5-100".

² См.: *La trilogia di Pirandello* 1977.

ные критики обсуждают показанный им спектакль, а в число персонажей метатеатральной рамки входит автор.

Опираясь на эту традицию, Пиранделло идет дальше по пути воспроизводства театрального события и его деконструкции. К зрителям и критикам добавляются постановщики, из толпы зрителей выделяются прототипы действующих лиц («Каждый по-своему»), в выведенном на сцену театральном пространстве зал дополняют фойе и коридоры. Наконец, на сцену выходят персонажи еще не написанной пьесы («Шесть персонажей в поисках автора»). Как указывал сам Пиранделло в предисловии (1933) к «окончательному» собранию своих пьес (*edizione definitiva del suo Teatro*), в «Шести персонажах» конфликт происходит между персонажами и труппой (актеры и глава труппы), в «Каждый по-своему» - между зрителями и автором и актерами, в «Сегодня мы импровизируем» - между актерами и режиссером³.

Пиранделло, кроме того, не ограничивается, в отличие от большинства предшественников, эксплуатацией эффектов, порожденных разоблачением театральной иллюзии, а акцентирует в метатеатральных эпизодах излюбленные свои идейные лейтмотивы: соотношение маски и лица, формы и сути, плавающая в зависимости от ракурса идентичность, ненадежность факта. И, кроме того, он резко меняет жанровую принадлежность «вставной» пьесы и ее статус в составе драматического целого. Она у Пиранделло, действительно, вставная. У предшественников по использованию этого приема удельный вес рамы может быть более значительным или менее (скажем, в «Первой пьесе Фанни» ее роль существенно больше, чем в «Укрощении строптивой»), но в любом случае она остается рамой: без нее при желании можно обойтись (что, при постановке «Укрощения строптивой», часто и происходит). У Пиранделло это невозможно. В «Каждый по-своему» пьесу не доигрывают до конца, она срывается из-за скандала. В «Шести персонажах» пьеса попросту не написана: автор отказался ее заканчивать, и теперь ее недооволенные герои ищут того, кто мог бы дать им жизнь (а на сцене проигрываются эскизы нескольких эпизодов). Только в «Сегодня мы импровизируем» пьеса доведена до логического конца, но также распадается на отдельные эпизоды, разделенные метатеатральными интермедиями.

Что касается жанровой идентификации пьесы, постановка которой составляет сюжет пьесы в целом, то тут Пиранделло также проявляет оригинальность. У Шекспира, Тика и Шоу это комедия. У Корнеля и Филдинга комедия и трагедия (у Корнеля первый эпизод, основной, – комедия, трагедия – второй, пьеса в пьесе «второго порядка»); у Филдинга репетируются две разножанровые пьесы). Присутствие комедии обязательно, видимо, оно является своеобразным алиби при нарушении

³ Pirandello 1958. V. I. P. 51.

драматических конвенций. У Пиранделло даже об отдельных комедийных включениях говорить не приходится. В «Шести персонажах» атмосфера царит совершенно беспросветная, несчастны все, дети погибают. В «Каждый по-своему» развязки нет (поскольку пьеса оборвана), зато есть трагическая завязка – самоубийство. В «Сегодня мы импровизируем» убит отец и умирает героиня. В общем все это близко к трагедии, однако окончательное жанровое определение дать трудно, в том числе ввиду большей или меньшей сюжетной неполноты.

Игра с театральными конвенциями сопровождается и некоторыми элементами саморефлексии. В «Каждый по своему» критики спорят о драматургии Пиранделло (у Шоу в «Первой пьесе Фанни» тоже есть спор о Шоу), в «Сегодня мы импровизируем» режиссер отмечает те повороты сюжета, в которых его сценарий отличается от новеллы Пиранделло, послужившей ему источником, в «Шести персонажах» персонажи своим появлением прерывают репетицию пьесы Пиранделло «Расклад ролей» (*Il giuoco delle parti*, в переводе Н.Б.Томашевского названа «Игрой интересов»), в отношении которой успевают прозвучать весьма нелицеприятные высказывания («Франция давно уже перестала поставлять нам хорошие комедии и мы вынуждены ставить комедии этого Пиранделло, которого понять – нужно пуд соли съесть и который словно нарочно делает все, чтобы и актеры, и критики, и зритель плевались»)⁴.

«Расклад ролей» (1918), конечно, тоже не комедия, поскольку заканчивается гибелью на дуэли одного из протагонистов, но все же к комедии существенно ближе – здесь, по крайней мере, есть интрига, не очень тонкая, но вполне коварная. Леоне Гала и его жена Силия живут раздельно. Леоне предоставил жене полную свободу, руководствуясь своей философией жизнеповедения, в основе которой лежит что-то вроде квиетизма. У Силии есть любовник – Гвидо Венанци, которого она, однако, держит в ежовых рукавицах. К мужу у нее отношение сложное: внешне она его ненавидит (причем, больше всего за его невозмутимость) и даже говорит Гвидо, что была бы ему благодарна за его убийство, но при этом ее к нему тянет, и она все время пытается ему что-то доказать. Как-то вечером в квартиру Силии вламываются четверо подвыпивших синьоров, принимая ее за девицу легкого поведения. Силия некоторое время поддерживает их в этом заблуждении и выставляет вон, только получив визитную карточку от одного из непрошенных гостей, маркиза Мильорити. Тем самым она ставит мужа перед необходимостью вызвать обидчика на дуэль. Леоне, к удивлению жены, соглашается (она начинает раскаиваться в том, что до этого довела) и требует, чтобы одним из секундантов был Гвидо. При этом мар-

⁴ Пиранделло 1960. С. 352.

киз отличный стрелок и фехтовальщик, а Леоне никогда не брал в руки шпагу. Условия, которые обговаривает Гвидо, оказываются крайне жестокими. Утром в день дуэли секунданты, явившиеся на квартиру к Леоне, застают его спящим; когда его удастся добудиться, он заявляет, что свою роль уже сыграл (послав вызов), а роль дуэлянта по праву принадлежит Гвидо. Тот вынужден согласиться. Пьеса заканчивается сценой с ворвавшимся в комнату за инструментами врачом и отчаянным криком Силии: «Он убит?»

На первый взгляд никаких существенных сюжетных или структурных аналогий со вставными пьесами из «театра в театре» эта пьеса не содержит. В «Шести персонажах» намечены всего два эпизода: отец, наведавшись в публичный дом, только чудом не совершает инцест с дочерью; девочка тонет в бассейне, мальчик застреливается. В «Каждый по-своему» художник, обрученный с актрисой, застаёт ее с другим и кончает с собой. Это предыстория, а непосредственно в ходе действия персонажи не столько совершают поступки, сколько меняют точку зрения на произошедшее. В «Сегодня мы импровизируем» на сцене семейство (отец, мать и три дочери), которое своим вольным поведением противопоставляет себя патриархальным нравам сицилийского городка; одна из дочерей выходит замуж за офицера; тот, ревнуя к ее прошлому, запирает ее в домашнюю тюрьму; она умирает.

С выходом на более широкий контекст некоторые связи, однако, можно заметить. В центре «Расклада ролей» стоит адюльтер, измена жены, правда, адюльтер несколько странный, почти узаконенный. Супружеская измена, как становится очевидно при обращении ко всему корпусу пьес Пиранделло, является тем сюжетным ходом, который драматург использует наиболее охотно. Чаще всего изменяет жена, как в «Раскладе ролей». В «Тисках» (1892), одной из самых ранних пьес Пиранделло, жена после измены кончает самоубийством. Во «Врачебном долге» (1913) муж хочет убить любовников, любовник убивает мужа, пытается покончить самоубийством, врач его спасает (с моральной коллизией: должен ли был врач спасти раненого, обрекая на тюрьму). Мужу нужен от жены наследник, и он совершенно доволен, когда жена нагуливает ему наследника на стороне («Лиола», 1916). Муж поощряет и оберегает отношения жены с любовником, но он и женился с тем, чтобы эти отношения таким своеобразным способом «узаконить» («Подумай об этом, Джакомино», 1916). Муж забросил жену, сожительствует с неаполитанкой, жена беременна и не от мужа, для создания алиби нужно, чтобы муж в один из своих редких приездов домой (он моряк) переспал с женой (чего он давно уже не делает), этого удастся добиться («Человек, скотина и добродетель», 1919). В «Как прежде, но лучше, чем прежде» (1920) жена возвращается к мужу спустя тринадцать лет после разлуки и вновь уходит с любовником (опро-

кидывание социально-моральных конвенций: виновен муж). Муж принимает измену жены спокойно, жена, на время вернувшись к мужу, все же остается с любовником, поскольку родила от него дочь («Синьора Морли, первая и вторая», 1920). Муж только после смерти жены узнает, что она ему изменяла («Все к лучшему», 1920). Муж терпел адюльтер при жизни жены, но после ее смерти устраивает своеобразную месть любовнику, как бы разделяя свою с ним скорбь и представляя его лучшим другом («Беллавида», 1927). Место измены может занять изнасилование, жена подводит мужа к тому, чтобы он принял плод насилия как своего ребенка («Прививка», 1919).

Измена мужа предстает также в нескольких вариантах. Муж заводит ребенка на стороне, хочет вернуться в семью, жена принимает его только вместе с ребенком, любовница должна от своей дочери отказаться («Право для других», 1915). Муж, пользуясь служебным положением, изменяет жене с женой своего секретаря, жена обвиняет его перед комиссаром, но вынуждена согласиться на то, что ее объявляют сумасшедшей («Дурацкий колпак», 1917). Для любовницы, ждущей ребенка, подыскивают подставного мужа, она остается с ним, отвергая любовника («Наслаждение в добродетели», 1917). Муж, отказываясь от перерождения, возвращается в семью (но его измена, скорее, символическая) («Когда ты – некто», 1933). Муж невольно, повинувшись мгновенному инстинкту, соблазняет жену друга, затем, понимая, что преступление должно быть наказано, подводит друга к тому, что тот, в таком же самозабвении, его убивает («Не зная как», 1935).

Теперь видно, что и во «вставных» пьесах «театра в театре» имеется похожая сюжетная коллизия. В «Шести персонажах» есть измена жены: мать ушла от отца к любовнику (вернее, отец сам ее к нему отправил), и младшие ее дети рождены вне брака. В «Каждый по-своему» есть измена невесты накануне свадьбы, а в «Сегодня мы импровизируем» муж бешено ревнует жену к ее прошлому, к ее мнимым изменам. Эта коллизия долго пребывала в драматургии на далекой периферии. Тема адюльтера была испробована в одной из первых новоевропейских комедий («Мандрагора» Макьявелли), но большой популярностью в рамках жанра не пользовалась (за исключением английской комедии Реставрации, где она, однако, находится в стороне от главной сюжетной линии). Привлекательнее эта тема оказалась для трагедии и трагикомедии (Шекспир, Вебстер, Бомонт и Флетчер, Лопе де Вега, Кальдерон), но и здесь она далеко не всегда главная (у Шекспира в «Отелло», «Цимбеллине», «Зимней сказке» обыгрывается тема мнимой измены, у Кальдерона во «Враче своей чести» есть только угроза измены, и этого оказывается вполне достаточно для трагического поворота, зато в «Наказание – не мщение» Лопе на измене строится вся трагическая коллизия).

Положение меняется в XIX в. на фоне снятия резкой оппозиции жанровых полюсов: для формирующейся драмы тема супружеской измены оказывается чрезвычайно удобной, поскольку легко ложится в любой регистр, и трагический, и комический, и столь легко переходит в «средний». Трагический (или мелодраматический) регистр, впрочем, по-прежнему превалирует: так это и на этапе «слезной» драмы (например, у А. Коцебу в одной из самых популярных его пьес «Ненависть к людям и раскаяние»), и позже. У Островского как настоящей трагедии супружеская измена приводит в «Грозе» и в «Грех да беда на кого не живет» (в «Грозе», конечно, трагедия только находит выход в измене, корни ее много глубже), трагические обертоны весьма ощутимы в «На бойком месте» и в «Сердце не камень»; если же интонация остается в целом комедийной, разве что с легкой мелодраматической нюансировкой, то речь идет об измене несостоявшейся («Невольницы») или инсценированной («Красавец мужчина»). У Ибсена супружеская измена, отнесенная в прошлое, формирует комплекс трагической вины: в «Привидениях» и «Дикой утке», с некоторыми коррективами – в «Женщине с моря» (у Тургенева в «Нахлебнике» измена также отнесена в прошлое, но на трагедию не выводит, только на драму или мелодраму).

В период наивысшей драматургической активности Пиранделло (1910–1920-е годы) пьесы с изображением адюльтера образуют основу театрального репертуара⁵. В Италии это пьесы Оресто Поджо, Андреа Косты, Эдоардо Берты, Луиджи Кьяреллы, Карло Венециани, Пьера Марии Россо ди Сан Секондо, Сильвио Дзамбалди, Сабатино Лопец, Раффаэле Кальдини, Пилале Веккетти, Амалии Гульельминетти, Энрико Кавакьоли, во Франции – Саша Гитри, Анри Бернштейна, Анри Батая, Феликса Гандера, Поля Жерарди⁶. В России «классическая» (при всей ее художественной банальности) трагедия адюльтера представлена «Второй молодостью» П.М. Невежина, одной из самых репертуарных пьес конца XIX века – достойную конкуренцию ей составляла «Цена жизни» В.И. Немировича-Данченко. В то же время драматурги первого ряда к этой теме остаются в целом равнодушны (у Чехова она есть только в «Грех сестрах», у Горького – в «Дачниках» и «Врагах»). Любопытно, что в «Ракете» (1916) А.Н. Толстого содержится своего рода саморефлексия этого поджанра. Герой главной «адюльтерной» линии (изменяющий жене с героиней, изменяющей мужу) готовит диссертацию

⁵ Ср.: Pirandello e il teatro del suo tempo 1983.

⁶ Большинство этих имен, особенно итальянских, прочно забыто. Характерно, что Антонио Грамши, подвизавшийся в эти годы в туринской газете «Аванти», в т.ч. и в качестве театрального рецензента (его рецензии печатались с января 1916 по декабрь 1920 г.), и подвергший итальянский театральный репертуар самой суровой критике, за единичными исключениями не выделяет Пиранделло на этом фоне.

цию под названием «Разложение трагедии в драму девятнадцатого века» и видит причину этого жанрового превращения в «измельчании любовной энергии». «Современная драма только приподнимает занавеску над альковом и показывает любопытным тот или иной любовный анекдот... Любовь в античной трагедии представляется как мировое событие... А в современной драме ведут истерические разговоры, боясь выстрелить из пистолета, замахиваются и не ударяют»⁷.

Конечно, о Пиранделло этого сказать нельзя, он не подглядывает за занавеску. У него два подхода к репертуарному шаблону. В основном корпусе своих «кадильтерных» пьес он, как правило, не переступает границы «среднего жанра» (и, следовательно, не решается представить любовь «как мировое событие»), но дает разрабатываемой сюжетной ситуации парадоксальный поворот (муж одобряет и поощряет измену жены, жена принимает мужа обратно в семью только с прижитым на стороне ребенком, жена отдает предпочтение фиктивному мужу), тем самым обнажая условность социальных отношений и общепринятой морали. Или – второй подход – он обнажает условность театрального события, что дает ему возможность сообщить «драме алькова» трагическое измерение. Все персонажи Пиранделло носят маски, скрывающие их истинное лицо, но только недоволенные персонажи, ищущие автора, носят маски античной трагедии, поднимающие их над собственной обыденностью.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Пиранделло Л. Пьесы. М., Искусство, 1960. 487 с. [Pirandello L. P'esy. Moskva, Iskusstvo, 1960. Pp. 487.]
- Толстой А.Н. Собрание сочинений в десяти томах. М., Художественная литература, 1960. Т. 9. 789 с. [Tolstoj A.N. Sobranie sočinenij v desiati tomakh. Moskva, Khudožestvennaia literatura, 1960. V. 9. Pp. 789.]
- Pirandello L. Maschere nude / A cura di M. Lo Vecchio Musti. Milano, Mondadori, 1958. V. I–II. Pp. 2625.
- Pirandello e il teatro del suo tempo / A cura di S.Milioto, E.Scrivano. Agrigento. Centro di studi pirandelliani, 1983. Pp. 356.
- La trilogia di Pirandello. Atti del convegno internazionale su Teatro nel teatro di Pirandello / A cura E.Lauretta. Agrigento. Centro di studi pirandelliani, 1977. Pp. 380.
- Pirandello L. Maschere nude / A cura di M. Lo Vecchio Musti. Milano, Mondadori, 1958. V. I–II. Pp. 2625.
- Pirandello e il teatro del suo tempo / A cura di S.Milioto, E.Scrivano. Agrigento. Centro di studi pirandelliani, 1983. Pp. 356.
- La trilogia di Pirandello. Atti del convegno internazionale su Teatro nel teatro di Pirandello / A cura E.Lauretta. Agrigento. Centro di studi pirandelliani, 1977. Pp. 380.

Андреев Михаил Леонидович, доктор филологических наук, член-корр. РАН, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН; ведущий научный сотрудник ИГИТИ НИУ «Высшая школа экономики», ведущий научный сотрудник ШАГИ РАНХиГС; mikhailandreev1@gmail.com

⁷ Толстой А.Н. 1960. С. 197.

Dramas by Pirandello in the history of the genre

In the history of dramaturgy, the 19th c. was a time when drama emerged as a “middle” genre, which eliminated a direct opposition between tragedy and comedy and synthesized a number of their characteristics in a new genre. In theatre repertoires, this genre transformation revealed itself in the prevalence of plots that exploited the theme of adultery, which in the classical period belonged to the high, tragic register. Pirandello’s works belong to repertoire drama and retain all its external, formula characteristics. This formula is destroyed either from within, by a paradoxical plot twist that demonstrated relativity of social relations and accepted morals, or, in the trilogy “theatre in theatre”, from without by revealing the conventions of theatre and finding tragic dimensions in a trivial theme.

Keywords: Luigi Pirandello, drama, theatre in theatre

Mikhail Andreev, Dr.Sc. (Philology), Member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher, Institute of World Literature, RAS; Leading Researcher, National Research University “Higher School of Economics”; Leading Researcher, Russian Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA); mikhailandreev1@gmail.com