

Л. Пиранделло

Пиранделло Луиджи

Избранная проза. Том 1

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84
Л11

Л11 **Л. Пиранделло**
Пиранделло Луиджи: Избранная проза. Том 1 / Л. Пиранделло – М.: Книга по Требованию, 2014. – 376 с.

ISBN 978-5-458-36120-0

Луиджи Пиранделло (1867-1936) - крупнейший итальянский драматург и прозаик, получивший Нобелевскую премию по литературе в 1934г. "за творческую смелость и изобретательность в возрождении драматургического и сценического искусства". В настоящее издание вошли избранные прозаические произведения писателя

ISBN 978-5-458-36120-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2014

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2014

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

О ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО

Пустынная окраинная улица, низенькие домики, облупившиеся каменные ограды, сырой вечер, туман. По тротуару медленно бредет человек в черном. Он толстый, с бледным отечным лицом, на больных распухших ногах — матерчатые туфли. Это чиновник. Он идет со службы домой, так же как утром по этой же улице шел из дома на службу. Он идет, перебирает в памяти привычные подробности своего существования, весь неизменный его ритуал и — ненавидит. Все ненавидит: и эту улицу, и дом, куда он должен вернуться, и тех, кто там его ждет. И, главное, он ненавидит самого себя, ненавидит за то, что живет жизнью, которую не чувствует своей, но не находит в себе силы ее изменить, прорвать серую пелену, опутавшую его по рукам и ногам, застлавшую ему глаза.

И вдруг перед ним из густого тумана возникают очертания повозки. Это повозка молочника, она нагружена бидонами, лошадь послушно ждет отлучившегося куда-то хозяина. И тут что-то происходит с бледным, тучным, из последних сил бредущим человеком. Он схватил поводья, вскочил на облучок, хлестнул лошадь, и та, испугавшись, понесла. Она исчезла в тумане, и туман поглотил человека навсегда. Больше мы его не увидим. Нам покажут только взмыленную лошадь и ее налитые кровью глаза, когда ночью она притащит к порогу молочника разбитую пустую повозку.

Это рассказ Пиранделло «Бегство», рассказ, ранее не переводившийся на русский язык, и тем не менее он кажется странно знакомым. Где-то мы уже видели и таких вот героев, в пропыленных черных пиджаках, толстых, прозаических, приземленных, бредущих сквозь густой туман повседневности, и то, как рвался вдруг этот туман, и в разрыве возникал образ подлинной жизни, собственной их жизни, о которой они тосковали смутно и неосознанно.

Да, мы это видели, видели в фильме Феллини «Амаркорд», там, где герои блуждают по туманной осенней улице, не в силах отыскать собственный дом. Да и вообще почти во всех фильмах Феллини мы видели эту пугающую и прекрасную близость реального и ирреального, земли и неба. Один только шаг в сторону от привычной колеи — и

человек оказывается в совсем ином измерении, измерении подлинной жизни, очищенной от патины повседневности.

Пиранделловские толстяки и слоноподобные толстухи, его плешивые хилые чудачки, его уродцы словно переселились в фильм Феллини, который рассказывает нам об этих героях таким же образным языком, каким рассказывал о них Пиранделло. Языком фантастическим и в то же время реалистическим, в котором реалии повседневной жизни не возводятся нарочито и намеренно в степень символа, а просто вдруг начинают просвечивать символическим смыслом, открывающимся человеку лишь в момент высшего душевного напряжения.

И эта внутренняя, глубинная близость одного из величайших художников сегодняшней Италии и великого писателя, умершего в 1936 году, неожиданно делает явной необычайную современность, жгучую актуальность Пиранделло, актуальность и современность прежде всего его прозы, фантастически опередившей свое время. Хотя начинал Пиранделло вполне традиционно.

Дебют Пиранделло, родившегося в 1867 году, пришелся на 1890-е годы, когда самым влиятельным из литературных течений в Италии был веризм — реалистическое направление, близкое натурализму, но отличающееся от него подчеркнутым вниманием к социальным проблемам и более выраженным авторским отношением к описываемому.

И потому естественно, что первые опыты молодого писателя (в 1894 году он выпустил сборник рассказов «Любовь без любви», в 1901 году — роман «Отверженная») несли на себе печать веристской школы. И рассказы, и роман Пиранделло явно подверстываются к так называемому южному веризму: герои, взятые из самой простой — мещанской и крестьянской — среды, ярко выраженный местный — сицилийский — колорит, обусловленность персонажей происхождением и окружением. Преимущественно этот, веристский, пласт прозы Пиранделло и известен современному советскому читателю, знакомому лишь с двумя десятками его ранних новелл и двумя романами, относящимися к первому периоду его творческого пути¹.

Однако в масштабе всего творчества писателя (кроме множества пьес он написал еще семь романов и двести сорок шесть новелл) этот пласт не так уж значителен и, главное, не так характерен. Хотя Пиранделло, никогда не покидавший почвы реальности, нигде не рвал с веризмом радикально, он очень скоро начал от него отходить. Причем отходить весьма последовательно, так что самый этот отход и определил эволюцию его творчества, которую в общих чертах можно представить как эволюцию от характерного для веристов

¹ Новеллы. М., 1958; Покойный Маттиа Паскаль. Л., 1967; Старые и молодые. Л., 1975.

объективного метода воспроизведения реальности к методу субъективному.

Этот отход был для Пиранделло, по-видимому, неизбежен, так как диктовался глубокими внутренними причинами. Дело в том, что само понятие «объективного» как бы не укладывалось в рамки мировосприятия писателя, исповедовавшего философию субъективного идеализма¹. В приверженности Пиранделло этой философской системе сказалось многое. И характерное для рубежа веков оживление интереса к идеалистической интерпретации действительности в философии и искусстве, и пятилетняя учеба юного Пиранделло в Германии, на философском факультете Боннского университета, откуда он вынес непреходящее увлечение иррационализмом Шопенгауэра, и, наконец, личная судьба писателя, вплотную и надолго столкнувшая его с миром больного сознания: его жена, родив ему трех детей, заболела паранойей, и Пиранделло прожил рядом с нею, уже безумной, более десяти лет.

Именно это специфическое мировосприятие Пиранделло и определило субъективный характер его художественного метода, который Пиранделло называл «юмористским».

Юмористским методом в представлении Пиранделло был такой метод разложения образа, при котором выявлялись и демонстрировались противоположные тенденции его развития, обнаруживающие свою несоединимость, невозможность синтеза. По мысли Пиранделло, художник должен был «разлагать», «разымавать» явление в каждый отдельно взятый момент его существования, чтобы из-под поверхностной, случайной оболочки выступила наружу его подлинная, внутренне противоречивая суть. Картина мира, считал Пиранделло, в произведении искусства должна быть такой же «текучей» и «неуловимой», как сама жизнь, которую нельзя «определить», потому что нельзя остановить. То, что остановилось, отлилось в форму, — мертво, жизнь — это непрерывное течение и изменение².

Казалось бы, что при такой установке, хотя и рожденной стремлением писателя глубже, чем веристы, проникнуть в смысл реальности, образ действительности в его произведениях должен был представлять хаотическим и разорванным, соотносящимся только с внутренним миром художника и не имеющим соответствий в мире внешнем — то есть

¹ См. об этом: Топуридзе Э. И. Философская концепция Луиджи Пиранделло. Тбилиси, 1971.

² Хотя Пиранделло и претендовал на оригинальность созданной им эстетической программы, на самом деле в его «юморизме» ясно слышится голос немецких романтиков, их теория иронии, согласно которой «данный смысл данной вещи не последний, всегда остается смысловой резерв, запас новых и неожиданных точек зрения у автора» (Берковский Н. Я. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 39).

таким, каким он предстает обычно в произведениях художников-модернистов.

Однако в случае с Пиранделло это было не так. Картина реальности в книгах Пиранделло при всей ее подчеркнута субъективной окраске несет в себе все характеристики объективного мира. Субъективность Пиранделло — это, в сущности, обычная субъективность лирика, пропускающего все впечатления бытия сквозь свой душевный опыт, рассказывающего о себе через других.

И в самом деле, присутствие автора — вот чего Пиранделло никогда не удается скрыть ни в романах, ни в пьесах, и это присутствие — типично лирическое присутствие, хотя порой оно проступает в некоторой нарочитости построения.

«Пиранделло, — пишет итальянский исследователь А. Пальяра, — всегда присутствует в своих произведениях, и не только в прозе, что вполне допускает традиционная повествовательная техника, но и в драматургии, где персонаж должен быть автономен... Это столь устойчивое присутствие производит впечатление насилия автора над действием и персонажами»¹.

Итальянский литературовед, может быть, чересчур категоричен, утверждая, что «в драматургии... персонаж должен быть автономен». На самом деле в пределах жанра — романного ли, драматического ли — вполне возможны большие или меньшие отступления от «автономности» персонажа, уклонения в сторону «лирического» голоса автора, как это бывает, например, в лирической драме.

Но, говоря о Пиранделло, Пальяра прав по существу, ибо тут речь идет не об уклонениях, а о том, что сама художественная природа писателя, по-видимому, противилась «объективному» как родовому свойству романа и пьесы.

И в самом деле, если присмотреться внимательно, то почти все пьесы Пиранделло — это, в сущности, его собственный лирический монолог (и недаром большая часть их представляет собою переделки рассказов), который в соответствии с требованиями жанра просто положен автором на несколько голосов.

Что же касается его романов (больших романов, так как маленькие — «Покойный Маттиа Паскаль», «Кто-то, никто, сто тысяч» — это по сути своей скорее длинные рассказы или повести), то свойственная им структурная громоздкость, при которой разнонаправленные сюжетные линии не сливаются в единство, а существуют сами по себе как несколько самостоятельных структур², тоже свидетельствует о устойчивых, но не вполне успешных попытках автора преодолеть лирическую природу своего письма.

¹ Pagliara A. Il realismo dialettico di Luigi Pirandello. — Il Veltro, 1968, № 1—2, p. 49.

² Характерный пример такого построения мы видим в «большом романе» Пиранделло «Старые и молодые» (Л., 1975).

Так что за тем, что принято называть рассудочностью Пиранделло, то есть за тою откровенностью, с которой Пиранделло манипулировал персонажами своих пьес и романов, не заботясь о том, чтобы скрыть от читателя и зрителя свою руку, руку кукловода, стоит нечто прямо ей противоположное: непреодолимая жажда лирического самовыражения. И потому новеллы и небольшие романы — то, из чего составлен настоящий двухтомник, — это и есть лучшее, что оставил нам Пиранделло, ибо здесь лирическая природа писателя выразила себя наиболее свободно.

Как мы уже говорили, начинал Пиранделло как верист, то есть как объективный повествователь, и покуда он был объективен, он был почти неотличим от других веристов, скажем от того, кого он считал своим учителем, от Луиджи Капуаны. И только тогда, когда он перестал подавлять свою лирическую природу, он, как мы увидим ниже, и стал собою, художником, которому именно страстная субъективность помогла проникнуть в смысл коллизий эпохи гораздо глубже, чем удалось это Капуане и другим веристам. Чем слышнее звучал на страницах Пиранделло его собственный авторский голос, не как голос комментатора, а как голос самого лирического героя, тем больше становилось в его прозе главной правды о жизни. Так что «лирический реализм» Пиранделло оказался реализмом даже в большей степени, нежели реализм веристской школы.

«Непонятно, как это произошло, — пишет о Пиранделло итальянский писатель Корrado Альваро, — но его одетые в черное провинциалы превратились вдруг в представителей буржуазного мира, увиденного под углом важнейших перемен, которые принесла ему наша эпоха»¹. Перемены, которые принесла эпоха, были сосредоточены для Пиранделло в обострившемся чувстве отчуждения человека в предвоенном капиталистическом мире.

Великое значение Пиранделло, может быть, в том и состоит, что он первым среди европейских писателей, задолго до французских экзистенциалистов, представил драму отчуждения человека как главную драматическую коллизию своего времени: коллизию, при которой единственной реальностью делается для человека субъективная реальность, а объективная для него, отчужденного, воспринимающего ее как неподлинную, перестает существовать вовсе².

Трагедия отчуждения! Вот тут-то, в этом месте, одетые в черное провинциалы Пиранделло и отделяются от толпы, населяющей стра-

¹ Alvaro C. Pirandello Premio Nobel 1934. — Nuova antologia, 1934, 16 nov.

² См. об этом: Реизов Б. Роман Пиранделло «Покойный Маттиа Паскаль». — В кн.: Пиранделло Л. Покойный Маттиа Паскаль. Л., 1967, с. 7—9.

ницы веристской прозы, и вплотную подходят к персонажам экзистенциалистской литературы, чьи массовые прототипы появились в мире в 1930-х годах. Но Пиранделло увидел их раньше, потому что увидел через самого себя.

Таким образом, лирический субъективизм Пиранделло был для писателя не только способом остаться самим собою — это был единственный для него способ войти в контакт с миром, надежно огражденным от него броней отчуждения. Пусть даже войти в контакт значило в его, пиранделловском, случае биться об эту броню и кричать о том, что она непреодолима.

И потому совершавшееся на протяжении сорока лет превращение Пиранделло из бесстрастного, объективного, веристского повествователя в сочинителя повестей и новелл, проникнутых страстным субъективным чувством, — это все-таки движение не к себе, а от себя, навстречу миру.

Тесно заставленная, знакомо обставленная, узнаваемая в малейших деталях вселенная веристской прозы Пиранделло («Муха», «Званный обед») кажется странно мертвой и почти нереальной рядом с миром его поздних новелл, миром фантастическим и неправдоподобным, миром, в котором время и пространство человеческой жизни могут вдруг «свернуться» в один день и в одну ночную привокзальную площадь («Один день»), но, при всей фантастичности и неправдоподобности этого мира, он все-таки остается живым и реальным, потому что вся невероятность ситуаций и положений восходит тут к реально существующей невероятности, невероятности состояния отчужденного человека.

И Пиранделло воссоздает это состояние во всей отчаянной его неразрешимости посредством лирического способа выражения.

Дело не только в том, что повествование у позднего, зрелого Пиранделло очень часто ведется от первого лица, от лица героя, который прямо обращается к читателю с интонацией такой интимной и нервной — то доверительной, то иронической, — что возникает ощущение, будто тебя самого втягивают в пространство романа («Кто-то, никто, сто тысяч»).

Важнее то, что, как бы ни велось повествование — от первого ли, от третьего ли лица, пространство, в которое оказывается втянутым читатель, — это замкнутое и обозримое пространство, вселенная, свернувшаяся до размеров одной души: лирическая вселенная.

Пространство, в котором происходит действие романов и рассказов Пиранделло, только по видимости раздроблено, на самом деле оно едино. Недаром Пиранделло так свободно манипулирует кусками собственных новелл, вкрапывая их в свой последний роман («Кто-то, никто, сто тысяч»). Так, скажем, в этом романе мы снова видим пенсионера из бывших военных — того самого, который сидел за столиком кафе в рассказе «Немного вина». И двор подле

дома героя — «мощенный булыжником пологий склон» — этот двор нам уже показывали в «Возвращении». Ну, а самого героя романа, его душу, строй его мыслей, его лирические монологи мы встречали уже множество раз — и в «Ловушке», и в «Тачке», и в «Пой-Псалом».

В каком-то смысле лирическое пространство прозы Пиранделло похоже на тот сюрреалистический пейзаж, в котором происходит действие «Одного дня». Всю свою жизнь герой находит как бы спрессованной в приключениях одного дня, когда, завернув за угол в ночном незнакомом городе, он оказывается подле своего дома и находит в нем собственных детей, только что маленьких, и вот — уже взрослых, почти старых.

И так же и мы, «завернув за угол» в одном рассказе, краем глаза замечаем деталь, которую уже видели в другом — ну хотя бы таможенно, в прохладе которой укрываются от раскаленного августовского солнца герои рассказа «Прах» и которую мы мельком заметили в скупом ночном освещении в рассказе «Ничто».

Ощущение замкнутости, «очерченности», обозримости пиранделловского пространства усугубляется еще и тем, что свою вселенную Пиранделло видит не ландшафтно, как видел бы ее эпический писатель, а будто бы со дна глубокого колодца. Между глазами, которые смотрят, и предметом, который они видят, словно длинный темный туннель, но зато связь между ними прямая и стремительная как стрела.

Так видит герой «Посещения» случайно обнажившуюся прекрасную грудь женщины, и внезапно ему становится внятно в этой женщине все. Так герой романа «Кто-то, никто, сто тысяч» усиливает воображения, встрепенувшегося при слове «сад», пробивается сквозь пещерную темноту монастырской приемной, и в глубине ее ему открывается залитая солнцем колышущаяся зелень листьев. Так, обернувшись в уже прошедшее время, видит себя, молодую, смертельно больная героиня «Пушинки». Интересно, что туннель, этот темный пролет, сквозь который пролетают мысль и взгляд пиранделловских героев, становится в этом рассказе видимым и осязаемым, приобретая облик перголы — увитых виноградником искусственных сводов аллеи, которую пробегает юная Амина, и, пробежав, останавливается перед открывшейся ей сверкающей гладью озера.

Это расстояние, этот туннель, этот колодец — они есть всегда, даже когда предмет, на который смотрят, совсем рядом. Сидя в ногах постели Анны Розы («Кто-то, никто, сто тысяч»), Москарда все равно «смотрит на нее как бы из бесконечной дали времени, не поддающегося уже никакому определению».

Взгляд — и где-то — далеко-далеко! — предмет, который ему предстает, и между ними ничего, кроме расстояния, глухого пролета вре-

мени и пространства, в сущности, это ракурс воспоминания, когда жизнь проживается не «наружу», а «внутри».

Так в самой художественной ткани пиранделловской прозы проступает — чем дальше, тем яснее — трагедия отчуждения, переживаемая автором в той же степени, что и его героями.

Правда, эту эволюцию Пиранделло не надо понимать слишком буквально: собственно пиранделловский, лирический субъективизм уже в ранние годы творчества пробивался сквозь веристский способ писания («Когда я был сумасшедшим...», 1903), а веристские рецидивы могли неожиданно возникнуть и на страницах его поздней прозы («Уничтожить человека», 1921).

Но направление эволюции было именно таким. Представляемый читателю двухтомник, в котором рассказы и романы расположены в хронологическом порядке¹, подтверждают это со всей очевидностью.

Луиджи Пиранделло родился и вырос на острове Сицилия, в маленьком городке Агридженто, в окрестностях которого находились серные копи, принадлежавшие его отцу.

Так что и этот остров (уже не вполне Европа, почти Ближний Восток, а то и Африка!), и его обитателей — помещиков, промышленников, чиновников, крестьян, рабочих, священников — Пиранделло знал так, как знают только родной дом: в подробностях, за которыми стоит дух места и времени.

И хотя, окончив лицей, Пиранделло продолжил свои занятия в Германии, а потом, женившись, переехал в Рим, где прожил до самой смерти, снискав там сначала итальянскую, а потом и всемирную славу, одним из выражений которой было присуждение ему в 1934 году Нобелевской премии, Сицилия так и осталась для него тем неисчерпаемым источником впечатлений, из которого выросло все им написанное.

Именно сицилийских, темных и забытых как нигде в Италии крестьян и рабочих, именно сицилийских чудаков и самодуров чаще всего встречаем мы в новеллах, романах, пьесах Пиранделло. «Свет и тьма», «Хозяин Господь», «Вера», «Путешествие», «Гроб про запас», «Возвращение» и «Покойный Маттиа Паскаль» и «Кто-то,

¹ В настоящем издании принята двойная датировка новелл. Первая дата соответствует году первой журнальной, газетной или иногда книжной публикации новеллы. Вторая — году выхода новеллы в новой авторской редакции, нередко со значительными изменениями, в очередном томе пятнадцатитомного собрания новелл, объединенных автором под общим названием «Новеллы на год» (тома I—XIII выходили с 1922 по 1928 год в издательстве «Бемпорад», тома XIV и XV — в 1934 и 1937 году, соответственно, в издательстве «Мондадори»).

никто, сто тысяч» — все это Сицилия, ее впечатления, даже если место действия автором не обозначено. Ну и что ж, что не обозначено, все равно в его пейзажах мы узнаем давящий сицилийский зной, в его героях — сицилийское, то есть уже не европейское, фаталистическое мироощущение, в нарисованных им картинах городской ли, деревенской ли жизни — сицилийские тяжкие замедленные ритмы. Куда бы Пиранделло ни занесло, какими бы новыми, несицилийскими впечатлениями он ни обогатился, все равно он продолжает видеть все через Сицилию.

Уже и Европа вошла в его жизнь (его много ставили на сцене, и он ездил на премьеры), и даже Америка, которую он посетил в тридцатых годах в связи с гастролями своего театра, но все равно: маленькой моделью вселенной продолжал оставаться для Пиранделло его родной остров. В этом смысле он был как герой его рассказа «Похищение», которого с завязанными глазами волокут через горы и доли, потом снимают повязку, и он, взглядевшись с вершины горы в ночные созвездия огней неведомых городов, вдруг с радостью узнает в них родные места: «Ну конечно, это Джирдженти. Так, значит... Бог ты мой! До деревни рукой подать. А ведь шли и шли, и дороге конца не было». Словно и не было этого безумного бега, словно куда он и не уходил.

И Пиранделло действительно куда не уходил — не ушел, и трагическую формулу человеческого существования, в которой узнал и продолжает узнавать себя современный буржуазный мир, он вывел из сицилийских своих впечатлений.

Кажется странным, что формулу эту, как бы концентрирующую в себе трагический итог развития буржуазного мира, нашел выходец с глухой окраины Европы, ведущей добуржуазное еще, феодальное, а то и дофеодальное даже существование. Она, эта формула, понятна, скажем, у Камю или у Кафки, но у Пиранделло, у этого островитянина!

Но дело, видимо, в том, что было что-то общее между индивидуальной непроявленностью, характерной для мироощущения дофеодального человека, и ощущением утраты индивидуальности, которым мучился современный «отчужденный» человек.

Пиранделловские сицилийцы («Вера», «Requiem aeternam dona eis, Domine», «Возвращение», «Похищение»), намертво вросшие в землю, ощущающие себя просто частью природного круговорота, просто формой, в которой осуществляет себя жизнь, были, в сущности, такими же отчужденными, такими же к ней «непричастными», как и герои новейшего буржуазного времени. Только последние знали о своей трагедии и бессильно бились о прозрачную, но непроницаемую стену отчуждения, а первые не знали. Жизнь просто протекала сквозь них, как протекает песок в песочных часах, пересыпаясь из одной стеклянной колбы в другую.

Но и тут и там было ощущение связанности, невозможности свободного жизнеизъявления, через которое и пришел, по-видимому, Пиранделло к формуле отчуждения.

Правда, пришел он к ней не сразу.

В ранних рассказах Пиранделло Сицилия предстает еще именно и только как Сицилия, как нечто неповторимое, единственное. Так, как предстал мир в описаниях веристов: замкнутый в себе «частный случай», который описывается «с поверхности», грандиозная несообразность, в которой не различить главных законов бытия.

В этих рассказах Пиранделло ведет себя как объективный описатель. Обманчивая точность, яркость, ясность его зарисовок, их композиционная уравновешенность, их ровная освещенность свидетельствуют о том, что картина жизни здесь увидена со стороны. Тут ничто не пропущено через себя, тут лавина впечатлений еще оттесняет в сторону самую личность художника, еще не сформировавшуюся, не сознающую, что в этих впечатлениях его собственное, неповторимое, где здесь его, и больше ничей, ключ к разгадке бытия.

Это еще фотографическая память на людей и предметы, а не память души. Душа здесь не отпечаталась, тут нет ее отпечатка, и потому естественно, что все эти собственные (несомненно, собственные!) впечатления выливаются у Пиранделло в форму типично веристского жанра аббозцо, то есть наброска, фрагментарность которого принципиальна: не мир, а фрагмент мира.

Рассказ «Званый обед» (1902), прочитав который хочется сказать: «Ну и что?» — настолько фрагментарен этот фрагмент! — мог бы написать Луиджи Капуана.

В то время как морализующие акценты в «Сицилийских лимонах» (1900) словно расставлены рукой Джованни Верги, этого певца угнетенных и обездоленных.

И такого — не вполне своего — будет много и в более поздние годы: «Живая и мертвая» (1910), «Нотариус Боббио» (1912), «Requiem aeternam dona eis, Domine» (1913), «Статуэтка Мадонны» (1913). Жизнь будет представлять в них обманчиво пестрой, рассыпающейся на множество частных случаев, почти анекдотов, где все будет разное, неповторимое — и характеры, и ситуации.

Но тем не менее уже очень скоро рядом с фотографической памятью на места и лица даст знать о себе и память души, которая, оказываясь, откладывает в своих глубинах только совершенно определенные характеры и ситуации. Не то чтобы все прочее Пиранделло сознательно игнорировал, нет. Просто его донные рассредоточенное зрение все больше тяготело к тому, чтобы, сосредоточившись, распознать за обманчивой пестротой красок «главный» цвет жизни. Оттенки характеров и ситуаций постепенно возводились к одному, главному для Пиранделло характеру, к одной, главной для него ситуации, по мере того как за простейшим механизмом среды и наследственности,