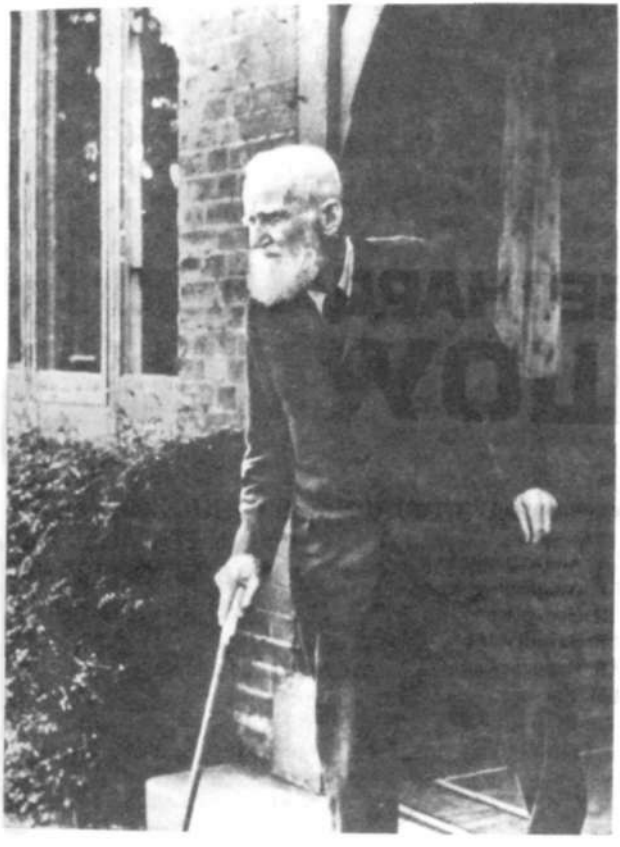
BERNARD

SHAW

БЕРНАРД

ШОУ



БЕРНАРД ШОУ

ВЕК И ВРЕМЯ ПИСАТЕЛЬ

БЕРНАРД ШОУ

Редакционная коллегия:

Г. А. Анджапаридзе
Л. Г. Андреев
Я. Н. Засурский
Д. В. Затонский
П. В. Палиевский
Д. М. Урнов

БЕРНАРД ШОУ

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ.
СТАТЬИ.
ПИСЬМА

Перевод с английского

Москва "Радуга" 1989

ББК 84.4. Вл
Ш 81

Составление А. ОБРАЗЦОВОЙ, Ю. ФРИДШТЕЙНА
Послесловие А. ОБРАЗЦОВОЙ
Перевод В. ВОРОНИНА, А. ЛИВЕРГАНТА,
А. ЦИПЕНЮК
Комментарии Ю. ФРИДШТЕЙНА
Редактор В. КУЗЬМИНА

Ш81 **Шоу Б.**
Автобиографические заметки. Статьи. Письма: Сборник / Пер. с англ.; Составление А. Образцовой и Ю. Фридштейна, Послесл. А. Образцовой. — М. : Радуга, 1989. — 496 с.

Творчество Бернарда Шоу— драматурга (1856-1950) хорошо известно у нас в стране. Его пьесы "Пигмалион", "Цезарь и Клеопатра", "Профессия миссис Уоррен" и др. прочно вошли в репертуар театров. В сборнике, выходящем в серии "XX век. Писатель и время", представлены автобиографические заметки, статьи и письма писателя, не переводившиеся ранее на русский язык.

Книга рекомендуется широкому кругу читателей,

Ш $\frac{4703010600\text{-}577}{030\,(01)\text{-}89}$ 082-89 ББК 84.4. Вл

© Перевод на русский язык, составление, послесловие и комментарии издательство "Радуга", 1989

ISBN 5-05-002420-X

КТО Я ТАКОЙ?

Знаменитый Джи-Би-Эс не более реален, чем страус из пантомимы. Но я всегда играл в честную игру, никогда не притворяясь, что Джи-Би-Эс реален; я многократно разбирал его на части перед публикой, чтобы продемонстрировать свой фокус. И даже те, кто, несмотря ни на что, избавился от иллюзии, считают Джи-Би-Эс каким-то ярмарочным уродцем. Все дело в том, что Джи-Би-Эс — существо уникальное, фантастическое, нетипичное, неподражаемое, несносное, в больших дозах невыносимое, абсолютно ни на кого не похожее, безнадежно неестественное и начисто лишенное истинной страсти. Ясно, что такое чудище не может принести вред, даже если бы оно подавало дурной пример — чего, впрочем, никогда не было.

Меня часто спрашивают, есть ли сходство между моим образом и реальным человеком. Меня это интересует не больше, чем есть ли сходство между Филиппом на картине Веласкеса и живым Филиппом или Карлом на картине Тициана и настоящим Карлом. Я не сомневаюсь, что какой-нибудь придирчивый негодяй со временем развенчает меня в своей книге "Правда о Шоу", которая во многом будет справедливой. Быть может, какому-нибудь иностранцу, далекому от англо-ирландской среды, удастся создать труд, такой же неожиданный и нелестный, как висящий в Национальной галерее портрет Нельсона кисти турецкого миниатюриста. Как и все люди на свете, я одновременно исполняю много ролей, и все они для меня характерны. Для одной аудитории я — владелец дома в Аделфи, для другой — "один из этих проклятых социалистов". Оживленная клубная дискуссия совсем юных девиц о том, что точнее меня характеризует: "старый тупица" или "старый псих", закончилась тем, что было единодушно принято третье определение "старый зануда". А ведь есть и такие люди, которые считают, что мне нет равных. Короче говоря, я — это не только то, что я сам о себе думаю (а думаю я

о себе очень по-разному в зависимости от времени и обстоятельств), но и то, каким меня видят другие. А гений отличается от обычного наблюдательного человека не тем, что он многое замечает, а тем, что умеет отличить главное от второстепенного. Приведите одного человека на Флит-стрит, спросите его, что он видит, и он распишет вам во всех подробностях, какого цвета автобусы, какого пола лошади, назовет номера машин, опишет вывески пивных, внешность и примерный возраст людей. А другой человек, который ничего этого не заметит, скажет, что Флит-стрит — это лестница Иакова, по которой с неба на землю и обратно снуют ангелы.

По странному совпадению я, как и святой, чьим именем меня назвали, не ем ни мяса, ни рыбы, ни дичи, не курю (будь то табак или любая другая отрава) и не увлекаюсь спиртными напитками и наркотиками. Я не хожу в монашеской рясе, подпоясавшись веревкой, но на одежду трачу не больше (а то и меньше) тех, чей доход составляет четвертую часть моего. Уже без малого пятьдесят лет я не испытываю недостатка в средствах и мог бы жить припеваючи, ничего не делая. Однако я, как пролетарий, тружусь каждый божий день. Если воздержание и трудолюбие и есть праведность, меня вполне могли бы причислить к лику святых, и я бы занял место рядом со своим тезкой святым Бернардом.

Существует легенда, будто я продукт аскетического пуританского воспитания. Все это выдумки. Единственное вероучение Ирландской протестантской церкви, которое мне внушили в раннем детстве, сводилось к тому, что все католики после смерти отправляются прямиком в ад, а все протестанты, и в первую очередь послушные дети, — в рай. Но во все это я верил только до тех пор, пока не сменил платьице на бриджи, после чего меня воспитывали в атмосфере столь скептической, богемной, анархистской, а с точки зрения образования — эстетской, что десяти лет от роду я был уже убежденным атеистом, который, не питая никакого благоговения перед Троицей, с глубочайшим уважением относился к Микеланджело и Рафаэлю, к Генделю, Моцарту и Бетховену. Писать я начал без энтузиазма и амбиций, поскольку литература была у меня в крови. Как бы то ни было, я последний человек на свете, которого можно назвать аскетом — как в теории, так и на практике.

Мало сказать, что я невоздержан, я — самый беспробудный пьяница в своей изрядно пьющей семье, ведь отец довольствовался спиртным, а для меня алкоголь настолько слаб, что я скорее выпью парафинового масла, чем бренди. Трусы пьют спиртное, чтобы заглушить потребность в настоящих возбудителях; я же избегаю алкоголя, чтобы испытать их истинный вкус. К тому же я являю собой прискорбный пример того, что запойный труженик ничем не лучше, чем запойный пьяница.

Помните автобиографию Герберта Спенсера, который предостерегает нас от работы? А я ужасно тоскую, когда не работаю. После месяца непрерывной работы у меня раскалывается голова, и я даю себе слово сделать перерыв, не садиться за стол после обеда, работать только два часа в день, но тщетно: каждое утро меня вновь охватывает нестерпимая жажда трудиться, и я ничего на свете так не боюсь, как выходных дней.

Нельзя сказать, чтобы писатели были совершенно равнодушны к деньгам, вовсе нет, но любой человек, который стремится к материальному благосостоянию, никогда в жизни не станет профессионально заниматься литературой. Есть религиозные ордена, где действуют такие суровые правила, что при вступлении вы обязаны пожертвовать всем, чем владели, до последнего гроша. Члены ордена даже одежду себе выбирать не вправе. Но зато им не приходится думать о хлебе насущном, и, куда бы они ни поехали, они могут по крайней мере три дня жить за счет ордена. Однажды я спросил своего знакомого, члена ордена, есть ли отрицательные стороны в такого рода существовании.

— Как вам сказать, — собравшись с мыслями, ответил он, — наша индивидуальность развивается столь своеобразно, что в сорок лет у всех служителей ордена появляются самые разнообразные причуды.

Объясняется это, по-видимому, тем, что из-за отсутствия материальных затруднений происходит чрезмерное развитие личности — правда, у тех, кому есть что развивать и кого не приучают, как солдат, жить не думая.

Лучше всего сочинять пьесы на необитаемом острове, ведь писателей труднее организовать, даже в их собственных интересах, чем собак. На бумаге они — образец добродетели, а в деле — закоренелые анархисты, сварливые, изнеженные, в споре то и дело выходят из себя, а мнение, отличное от их собственного, воспринимают как личное оскорбление. Журналистика, будучи деятельностью общественной, их дисциплинирует, но сочинителям, которые сидят в четырех стенах и высасывают свои опусы из пальца, которых никто не издает и которым никто не противоречит, никогда не научиться, если только они не наделены отменным чувством юмора, жить в обществе, и политикам приходится разговаривать с ними, как с пришельцами из другого мира...

Когда я впервые беседовал с Анатолем Франсом, он спросил меня, кем я себя считаю.

— Гением, как и вас, — не моргнув глазом ответил я.

Однако ему с его французской благопристойностью мои слова показались столь нескромными, что он поспешил возразить:

— Что ж, шлюха имеет право говорить, что торгует удовольствиями.

Я не обиделся, ведь все художники действительно зарабатывают себе на жизнь тем, что торгуют удовольствиями, а не философствуют и пророчествуют. Кроме того, сравнение писателя со шлюхой было не внове для автора "Профессии миссис Уоррен". Но почему он не сказал "кондитер имеет право называть себя торговцем удовольствиями", что было бы так же верно? Или ювелир? Или любой лавочник, торгующий сотнями товаров, которые не являются жизненно необходимыми и имеют лишь эстетическую ценность? Что же до меня, то я никак не могу признать себя торговцем удовольствиями. Да, читатели и зрители получают удовольствие от прочтения и просмотра моих пьес, что и дает мне возможность зарабатывать на жизнь. Но мне слишком хорошо известно, что пустые и нуждающиеся драматурги вынуждены исключительно ради денег торговать сомнительными удовольствиями, замешанными на непристойности, шутовстве, богохульстве, безнравственности и клевете. Даже самая лучшая пьеса, чтобы привлечь зрителей, пусть немногочисленных и избранных, должна быть кассовой, развлекательной. Даже нашему величайшему драматическому поэту Шекспиру, чтобы остаток жизни прожить в достатке и почете, приходилось сообразовываться с тем, "как вам это понравится".

Нет никаких сомнений, что каждый человек, независимо от того, художник он или нет, в определенных обстоятельствах смущается, как ребенок. Но каждый человек, чья профессия состоит в том, чтобы обрабатывать других людей, будь то художник, политик, адвокат, пропагандист, организатор, учитель и так далее, должен уметь подать себя, сыграть роль. Крестьянину, который только и делает, что копается в земле и собирает урожай, сквайру, который только и делает, что охотится да ест, математику и физику люди, играющие в оркестре или выступающие с трибуны, могут показаться позерами, однако когда они сами выражают свои потребности и желания, то замечают, что без позы не обойтись и им. Если же они останутся самими собой, то попросту потеряют дар речи. Иными словами, так называемая "поза" — это лишь технический прием, необходимый в определенных обстоятельствах. Поза отвратительна, лишь когда она неуместна: тот, кто позирует за обеденным столом, уподобляется генералу, который садится обедать со шпагой на бедре, или зубному врачу, который кладет свои щипцы рядом с прибором — чтобы показать, что они у него есть. Впрочем, не может же он всегда ходить без них!

При том что святой Бернард и святой Фома были такими же неисправимыми эгоистами, как я; точно так же, преисполнившись решимости действовать по-своему, пренебрегали интересами и желаниями своих семей; всегда, любой ценой избирали самый удобный для себя путь — непонятно, почему непосильным трудом и лишениями они погубили себя, когда им

было вдвое меньше лет, чем мне. Произошло это не потому, что они считали себя божьими слугами, ведь и я считаю себя слугой творческой эволюции, что в конечном счете одно и то же и что делает меня таким же, в сущности, религиозным существом, как и они; существом, для которого еда, питье и рождение детей — лишь досадная необходимость по сравнению с тягой к более обширным и глубоким познаниям, к лучшему пониманию, к умению владеть собой и создавшейся ситуацией. Поэтому я не вижу оснований, почему бы и меня когда-нибудь не канонизировать. Быть может, так оно и будет.

Сам я — всего лишь литературный артист, но на звание писателя претендую в большей или по крайней мере более очевидной степени, чем любой литератор моего поколения. Ведь я черпаю свое вдохновение из древнего, как мир, библейского источника, когда считалось, что писатель, если он нечто большее, чем простой кондитер, — либо пророк, либо никто. Задумываться над мыслями писателя, даже если этот писатель глуп, прекрасно; но поклоняться орудиям его труда, его приемам и уловкам, позе и стилю — омерзительно. Восхищайтесь всем этим, как вы восхищаетесь искусством каменщиков, плотников и скульпторов, которые выстроили вам собор. Но не заходите внутрь и не служите благодарственный молебен.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Перевод А. Ливерганта

ВСТУПЛЕНИЕ

Все автобиографии лгут, причем не случайно, а преднамеренно. Ведь надо быть отпетым негодяем, чтобы еще при жизни обнародовать всю правду, и не только о себе самом, но и о своей семье, друзьях, коллегах. И наоборот, только ангел во плоти сохранит истину для потомков, тщательно утаивая ее до тех пор, пока не останется никого, кто бы мог ее опровергнуть.

Меня часто спрашивают, почему я не пишу автобиографию. На это я отвечаю, что моя автобиография не представляет ни малейшего интереса. Я никогда никого не убивал. Со мной никогда не происходило ничего из ряда вон выходящего. Стоило гадалке мельком взглянуть на мою ладонь, как она тут же пересказала мне мою жизнь во всех подробностях. По всей видимости, ей было известно такое, о чем я никогда никому не рассказывал. Спустя несколько дней в беседе с приятелем (Уильямом Арчером) я обмолвился, что увлекся хиромантией. Он тут же протянул мне свою руку и потребовал, чтобы я пересказал ему какой-нибудь эпизод из его жизни, который произошел до нашего знакомства. И тогда я повторил ему слово в слово все то, что гадалка говорила мне.

Удивился он не меньше, чем в свое время я. Ведь нам всегда казалось, что жизненный путь каждого из нас неповторим, тогда как в действительности на 99 процентов наши биографии совпадали, а об одном проценте гадалка как раз и умолчала.

С тем же успехом две обезьяны могли бы возомнить, что у них совершенно разные скелеты. Поскольку анатомы утверждают, что в природе не существует двух одинаковых скелетов, обезьяны теоретически правы, но если их скелеты и отличаются, то всего одной-двумя костями; остальные же не представляют абсолютно никакого интереса, и если обезьяна не хочет прослыть занудой, то лучше ей обо всем скелете помалкивать.

Вот почему так нелегко писать автобиографию. В самом де-

ле, как вычленить всего один процент, отличающий меня от всех остальных представителей рода человеческого? Кому, скажите на милость, нужен подробный рассказ о том, как знаменитый Смит родился в доме номер 6 по Хай-стрит и с каждым годом, пока не достиг двадцатилетнего возраста, становился все выше и выше ростом, если абсолютно неизвестные Браун, Джонс или Робинсон, появившиеся на свет в доме номер 7, 8 или 9 по той же улице, росли, питались, испражнялись, одевались, раздевались и переезжали с места на место точно так же, как и он? Вот если бы жизнь Смита была полна приключений, каких-нибудь невероятных событий, тогда бы он имел право на автобиографию.

У меня же никаких приключений не было, со мной никогда не происходило ничего невероятного. Если кто и нарушал однообразное течение моей жизни, так это я сам, вернее, мои книги и пьесы. Прочтите их, поставьте на сцене — и вы узнаете мою биографию; все же остальное — не более чем бесконечная череда завтраков, обедов, ужинов, снов, пробуждений, умываний — словом, самых заурядных вещей. О личной жизни Мольера Вольтер исчерпывающе рассказывает всего на двух страницах. Читать об этом объемистые тома было бы невыносимо скучно.

Есть еще одна сложность. Если в автобиографии описывается какое-то событие, в нем, как правило, участвуете не вы один. Писать о том, что произошло с вами, вы, естественно, имеете полное право, но на другого человека это право не распространяется. Если же вы нарушили это правило, да еще человек, вами упомянутый, до сих пор жив, он наверняка с жаром опровергнет вашу версию, ведь не бывает на свете двух людей, у которых одно и то же событие запечатлелось в памяти совершенно одинаково. К тому же очень немногие по-настоящему понимают, что именно с ними произошло, а если и понимают, то не в состоянии искусно описать происшедшее. А автобиография, если вы хотите, чтобы ее читали, обязательно должна быть хорошо написана.

Самые лучшие автобиографии — исповеди, но у настоящего писателя все книги исповедальны. В этом жанре не преуспел даже великий Гёте. Описав свое детство (самая выигрышная часть даже совершенно негодных автобиографий), он, к сожалению, отходит от темы и так увлекается описанием сверстников, людей совершенно заурядных, что вскоре книга выпадает у вас из рук и больше вы никогда ее не откроете. Будучи одним из немногих читателей, одолевших "Исповедь" Руссо, я могу засвидетельствовать, что с того момента, как Руссо перестает быть повесой и авантюристом и становится великим человеком, его жизнеописание теряет всякий смысл.

Я прекрасно помню мадам де Уоренс, с которой Руссо встречался в шестнадцатилетнем возрасте, зато мадам д'Удето, с ко-

торой Руссо познакомился, когда ему было уже сорок пять, не произвела на меня никакого впечатления, в памяти осталось лишь ее имя. Иными словами, из "Исповеди" мы не почерпнем о зрелом Руссо ничего существенного. Только прочитав его художественные произведения, мы по-настоящему узнаем о его жизни. Если бы, скажем, до нас дошла подробная биография Шекспира, от рождения до самой смерти, а не Гамлет и Меркуцио, то совершенно заурядный человек заменил бы необыкновенно интересного. Биография Диккенса настолько хорошо известна, что она уже мало чем отличается от биографии Уикенса, Пикенса или Стикенса, поэтому для тех, кто не читает его книг, Диккенс как личность больше не существует, а для тех, кто читает, — изуродован до неузнаваемости.

В вошедших в этот том автобиографических заметках я не делюсь с читателем мыслями о себе, ведь на себя со стороны не посмотришь. В основном я останавливаюсь на том, чему раньше не придавалось значения. К примеру, я пишу, что шедевры современной музыки гораздо важнее для образования подростка, чем шедевры античной литературы. Я доказываю, как ужасна в нашем обществе судьба изгоя; под изгоем я в данном случае имею в виду юного джентльмена, потомка обделенных наследством младших сыновей из богатой семьи. Образования он не получает, так как обучение в университете его отцу не по карману, и на всю жизнь остается невежественным белоручкой без средств к существованию, то бишь снобом без гроша за душой. Я также счел уместным предупредить молодых, что знать слишком много так же опасно, как знать слишком мало; что быть паинькой не менее отвратительно, чем быть дьяволом, и что нет ничего хуже, чем жить своим умом.

Обо всем этом я пишу в автобиографии вовсе не потому, что сам подвергался жестоким притеснениям и чуть было не лишился жизни, а потому, что эти соображения касаются разорившейся аристократии, к которой я принадлежу, а для восстановления классового самосознания необходимо разобраться в существе дела. Поэтому как неисправимый дидактик я сам нарушаю законы автобиографического жанра, и мое жизнеописание мало чем отличается от историй тысяч Шоу и миллионов Смитов. Возможно, психоаналитики обнаружат в этой скучной материи нечто такое, на что не обратил внимание я.

Некоторое разнообразие в мое повествование внесут забавные истории о моих родственниках — чистая беллетристика. История ирландской семьи Шоу может показаться читателю более смешной, чем похождения швейцарской семьи Робинзонов, а может быть, и не менее назидательной — для тех по крайней мере, кто способен внять голосу рассудка. Что же касается меня самого, то весь мой товар выложен на витрине книжного магазина или на театральных подмостках. Все, что я хотел ска-

зать, уже сказано за мою долгую жизнь, которая — хотя про нее и не скажешь: ни дня без строчки — приближается (насколько это вообще возможно в наше здоровое и гуманное время) к римскому идеалу.

I. ИРЛАНДСКАЯ РОДОСЛОВНАЯ

Отец мой был троюродным братом баронета, а мать — дочерью сельского сквайра, имущество которого было заложено и перезаложено. Словом, родители друг друга стоили. Мой отец, дед и прадед были младшими, обделенными сыновьями в роду Шоу. Титул баронета был куплен за деньги пятым по счету сыном, который в свое время приехал в Дублин и осел там. Пусть гордятся собой и напрашиваются на комплименты те, кто начинал с нуля и выбился в люди; что до меня, то я, как и мой отец, был изгоем.

У моего деда были золотые руки. Кабинет его напоминал мастерскую плотника. Он даже лодки строил себе сам, и, будь он профессиональным ремесленником, обществу от него было бы куда больше проку. Но, к несчастью, он был не ремесленником, а сельским сквайром и зарабатывать на жизнь ручным трудом права не имел. Между тем управление поместьем нисколько его не занимало. Более того, он был заядлым путешественником и подолгу отсутствовал, бродя с ружьем и удочкой по глухим, заброшенным местам. В верховой езде и стрельбе ему не было равных. Вести хозяйство он предоставил приказчику и столько раз закладывал землю, что очень скоро она совершенно обесценилась. А ведь по природе дед вовсе не был неумелым и ленивым человеком, просто он не нашел своего места в жизни. В более совершенном обществе он стал бы состоятельным ремесленником, а вот мелкопоместный аристократ из него не получился.

Второй мой дед затеял совершенно невероятную аферу, отчего преуспел гораздо больше первого. Со стороны он казался образцовым сельским сквайром, который к тому же породнился с семьей родовитых ирландских джентри. В действительности же он сколотил состояние, став ростовщиком в одном из самых бедных кварталов Дублина. Его биография, как пример самоусовершенствования, могла бы заинтересовать Сэмюэла Смайлза. Как у него мог оказаться такой внук, как я, начисто лишенный практической сметки, остается генетической загадкой. Если бы не деньги, оставшиеся от его дублинских махинаций, я вряд ли пережил бы те годы, когда меня не печатали.

В Англии и Ирландии эти социальные dégringolade [1] не пре-

[1] *Здесь*: взлеты и падения (*франц.*).

кращаются никогда. В результате возникает сословие, которое заслуживает отдельного разговора. Речь идет не о среднем классе; это словосочетание вообще лишено всякого смысла, если только не имеется в виду деловой человек, который, с одной стороны, представляет интересы земли и капитала, а с другой — рабочего класса и организует дела и тех, и других. Я же воспеваю сословие Нищих, но Благородных, Бедных родственников, Разорившихся джентльменов. Чтобы было ясно, из какой семьи я родом, замечу, что из всех братьев моего отца только один, самый старший, ухитрился каким-то чудом получить высшее образование. Остальные обошлись без университета, причем прожили ничуть не хуже. Один, например, стал крупным чиновником, другой — состоятельным предпринимателем с собственным выездом. Правда, в конце концов он разорился, так как поторопился вложить средства в минеральные ресурсы Ирландии, не дождавшись строительства железных дорог во время первой мировой войны. Двое эмигрировали в Тасманию и там, подобно мистеру Микоберу, нашли себя. Один был слепым от рождения и находился на иждивении братьев; другой ослеп позже, но до самой смерти оставался независимым и жизнеспособным. Одна моя тетка вышла замуж за пастора церкви святого Брайда (церковь эту давно снесли). Вообще, из всех сестер моего отца неудачно вышла замуж только самая старшая, которая так много о себе понимала (семейный снобизм у нее оказался сильнее чувства юмора), что отказала бы графу на том основании, что он не герцог, а потому отправилась на тот свет старой-престарой девой. Всего их было четырнадцать братьев и сестер, и всем им, за исключением самой старшей, в детстве пришлось несладко, так как со смертью деда бабушка, на шее у которой было столько детей, оказалась в весьма стесненных обстоятельствах. Правда, баронет не оставил ее в беде и купил ей маленький невзрачный домик в Терeньюре (мы называли это место Круглым городом). Он и по сей день стоит, а верней, прячется в живописном садике за оградой, неподалеку от трамвайного круга, хотя в прихожей на стене больше не висят дедушкины медный шлем и сабля (он состоял то ли в Гвардии, то ли в Дворянской добровольной милиции). По профессии он был нечто среднее между адвокатом, нотариусом и биржевым маклером, что в те времена случалось нередко. Я сильно подозреваю, что, когда он умер, бедные сиротки жили впроголодь, ибо дети, несмотря на поразительную живучесть, были хилыми и косыми. У моего отца, например, было такое чудовищное косоглазие, что на этот физический изъян я до сих пор обращаю не больше внимания, чем на близорукость или плоскостопие.

Родился я в Дублине в 1856 году, а по лондонскому летосчислению, стало быть, на сто лет раньше. По сути дела, я был современником Свифта, Джонсона и даже Сэмюэла Пеписа,

ибо надо мной еще не рассеялся пушечный дым битвы при Бойне, а в детской памяти запечатлелся славный образ голландца Билли. Коль скоро по рождению я был ирландским протестантом и выпустил книгу под названием "Три пьесы для пуритан", про меня стали ходить легенды, будто я воспитывался в мрачной атмосфере набожной протестантской семьи, чем и объясняли мое поразительное сходство со святым Павлом, святым Антонием и Джоном Ноксом. (На самом же деле воспитывался я в атмосфере свободомыслия и любви к итальянской опере. Именно поэтому своим отношением к традиционному укладу британской жизни я всегда напоминал миссионера, который, чтобы установить контакт с туземцами, пытается вникнуть в их предрассудки.)

Вообще, если судить об Ирландии по мелкопоместной протестантской аристократии, то нет, по-моему, страны более безбожной. Крестить меня должен был мой дядя, а поскольку в тот день он был пьян и на крестины не явился, его заменил дьячок, который воспринял возложенную на него миссию так же естественно, как если бы ему приказали не клясться и давать обеты, а подбросить в ризнице уголь в камин. К причастию меня не водили ни разу, как, по-видимому, и моих родителей. Для меня совершенно непостижима та серьезность, с какой английские семьи относятся к обряду конфирмации, поскольку во времена моего детства ирландский протестантизм был не столько религией, сколько позицией, классовым предрассудком, убеждением, что католики — люди второго сорта, которые после смерти окажутся в аду, предоставив рай в полное распоряжение господ протестантов. В детстве раз в неделю я исправно ходил в воскресную школу, где благовоспитанные мальчики и девочки часами зубрили Библию. После занятий нас вели в соседнюю церковь, где мы садились перед алтарем и нетерпеливо ерзали и шушукались до тех пор, пока стоявшие рядом тоже не начинали считать минуты, когда же наконец кончится служба.

Что может быть хуже, чем неподвижно и бессловесно сидеть в выходном костюмчике в темной душной церкви, когда на улице ярко светит солнце, когда руки и ноги сводит от непривычной тишины, когда устают глаза смотреть на одних и тех же взрослых, застывших каждое воскресенье на своих местах; когда на сердце тяжело от мысли, что только ты один своим неподобающим поведением не заслужил благословения; когда ужасно хочется, чтобы вместо псалмов спели арию из какой-нибудь оперы? Если же вдобавок от души ненавидишь зануду священника и боишься, как бы дьячок не выставил из церкви непослушных ребят, а потом, по наущению свыше, не нажаловался на них, становится понятно, почему всякий мало-мальски разумный подросток дает себе слово, что когда он вырастет и начнет самостоятельную жизнь, то будет держаться подальше от церкви.

В семье отца почему-то считалось, что правительство обязано обеспечить всех Шоу работой, причем по возможности нетрудоемкой и хорошо оплачиваемой. Вот и отец, проработав некоторое время клерком в разных местах (в том числе и на чугунолитейном заводе), устроился наконец на постоянную работу в Четырех палатах — как видно, не без помощи своей сестры, вышедшей замуж за брата судьи. Впрочем, место, которое он занимал, было настолько бессмысленным, что его упразднили еще до моего рождения. Отец, разумеется, не растерялся и в качестве компенсации потребовал пенсию. Получив ее, он тут же вложил все средства в оптовую торговлю мукой и сопутствующими зерновыми изделиями (заниматься ручной продажей не позволяла дворянская честь). Контора и магазин находились на Джервис-стрит, а мельница — за городом, в Долфинс-Барн, на канале, в самом конце тихой зеленой улочки с громким названием Ратленд-авеню. Сейчас мельница развалилась, но с поля и по сей день видны мельничная запруда за Ратленд-хаус и два каменных орла на воротах. Отец иногда до завтрака брал меня с собой на мельницу (идти было довольно далеко), и я с удовольствием играл там.

В остальном же мельница была, по-моему, совершенно бесполезной: прибыли она не приносила никакой. Поскольку отец плохо разбирался в деле, а его компаньон, мистер Клибборн, в свое время учившийся на суконщика, — и того хуже, торговля шла как бы по инерции. Не они вели дело, а дело вело их. Они не разорялись, но и не процветали. Известие о том, что обанкротился один из их постоянных покупателей, было столь удручающим, что компаньон моего отца разрыдался, хотя его жена была вполне состоятельной особой и заботиться о хлебе насущном ему не приходилось. Что же касается моего отца, то его реакция была прямо противоположной; невзирая на весь ужас создавшегося положения, он счел ситуацию столь забавной, что вынужден был поспешно ретироваться из конторы в магазин, где, забившись в угол, стал хохотать как помешанный. Однако отец не только не разорился, но кое-как сводил концы с концами до самой смерти; благодаря своему предприятию он имел возможность поначалу помогать семье, которая, переехав в Англию — а точнее говоря, порвав с ним, — вышла наконец из затяжного финансового кризиса. Без нас ему жилось спокойнее и вольготнее. Сам он, насколько мне известно, не сделал и шага к примирению с матерью — и вовсе не из черствости. В нашей семье вообще не принято было сентиментальничать и придавать значение условностям.

Если бы отец не пренебрегал своим социальным положением, я получил бы вполне приемлемое воспитание. Моя мать легко сходилась с людьми и пользовалась в обществе успехом. Она прекрасно пела, да и семья Шоу была очень музыкальной. Все

женщины легко подбирали на пианино любую мелодию. Отец играл на тромбоне, его старший брат Барни (Бернардом меня назвали, по-видимому, в его честь) — на офиклеиде, гигантском духовом инструменте, напоминающем медный горн с клавишами. Тетя Эмили играла на виолончели, а тетя Ша (Шарлотта) — с красивыми руками, изящным лицом и светскими манерами — упражнялась на арфе и тамбурине, чем лишь подчеркивала свое изысканное воспитание. Описание семейного вечера в Буши-парк наверняка не вызовет у современного читателя ничего, кроме смеха: все представители рода Шоу во главе с холостяком сэром Робертом сидят в гостиной, а дядя Барни, взгромоздившись на скамеечку, с важным видом исполняет "Анни Лаури" на своем офиклеиде. Ныне здравствующему потомку нашего знатного рода такой досуг может показаться крайне нелепым, но в то время не принято было нанимать оркестр и даже считалось хорошим тоном, когда джентльмены сами играли на духовых инструментах.

Разве присутствие на музыкальных вечерах и постоянное общение с такими родственниками — это не "вполне приемлемое воспитание"? — спросите вы. К сожалению (или к счастью), за моим отцом водилась привычка, из-за которой перед ним (а значит, и перед матерью, которую неловко было приглашать без мужа) в конце концов закрылись все двери. Дело в том, что он довольно часто приходил на званый обед немного навеселе, а уходил всегда мертвецки пьяным. Веселый пьяница только украсит веселую компанию. Не испортит ее даже задиристый и хвастливый пьяница, чьи рассуждения хорошо настроенным гостям могут показаться вполне забавными. Но жалкий пьяница (а мой отец, в душе трезвенник, преисполнялся, стоило ему пропустить рюмку, стыдом и угрызениями совести) совершенно непереносим. Кончалось тем, что нам отказывали от дома. К родственникам, сколько себя помню, меня возили только в раннем детстве, а потом — ни разу. Если бы мать с отцом хотя бы раз пригласили на обед или к чаю, дети, наверно, решили бы, что началось светопреставление.

Моя мать, дочь сельского сквайра, воспитывалась в чрезвычайной строгости своей двоюродной бабкой, которая добивалась того, чтобы племянница стала ходячим воплощением женской добродетели. Горбатая старуха с симпатичным лицом, она чем-то напоминала мне добрую волшебницу. Если бы только бабка знала, какое "сверхъестественное" впечатление она производила на меня, то, возможно, завещала бы мне все свое состояние. Теперь-то я понимаю, что ребенком меня привозили к ней именно с этой целью. Но тогда я, увы, оплошал.

Итак, у матери было спартанское воспитание, которое очень пригодилось ей впоследствии. Лишений, выпавших на ее долю, с лихвой хватило бы, чтобы погубить десяток таких, как она;

о нее же несчастья разбивались, словно волны о гранитный утес.

Природа, однако, взяла свое, нарушив далеко идущие планы "доброй волшебницы"; когда мать выросла, она знала генерал-бас [1], которому научил ее дублинский учитель музыки Иоганн Бернхард Ложье; читала наизусть, с безупречным французским выговором две басни Лафонтена; держалась с поразительным достоинством и умела трудиться не покладая рук, оставаясь при этом госпожой, а не служанкой. Вместе с тем экономить она так и не научилась, деньгам счет не вела, от души ненавидела свою двоюродную бабку, а религию и дисциплину воспринимала как тиранию и рабство. В результате, будучи от природы человеком мягким, своим собственным детям она предоставила полную свободу, на которую, впрочем, отец также никогда не покушался.

Со временем, как и положено девице на выданье, ее стали вывозить в свет. Среди ее новых дублинских знакомых был и Джордж Карр Шоу, вполне безобидный на вид господин лет сорока, отличавшийся косоглазием и юмором в духе Чарлза Лэма. Опекали мать самым тщательным образом, но никому и в голову не могло прийти, что у Джорджа Карра Шоу достанет мужества, предприимчивости и средств, чтобы сделать ей предложение. К тому же невозможно было вообразить, что его возраст и косоглазие не отпугнут столь благовоспитанную особу, какой была мисс Люсинда Элизабет Герли. Поэтому ее родственники отзывались о нем с самой лучшей стороны и рекомендовали ей мистера Шоу в качестве вполне подходящего светского знакомого. Но мать, пребывая в полном неведении относительно того, что собой представляет брак, и ни разу еще не испытав материальных трудностей, могла опрометчиво выйти замуж за любого проходимца. Этого-то они и не учли.

Впрочем, на этот отчаянный шаг она решилась под воздействием обстоятельств, от нее не зависящих и совершенно непредсказуемых.

Дело в том, что ее овдовевший отец, не сказав никому ни слова, задумал снова жениться — на этот раз на совершенно нищей дочке своего старого приятеля, чьи векселя он в свое время подписывал, за что и поплатился. Союз этот никоим образом не устраивал семью его первой жены, в особенности ее брата, сквайра из Килкенни, которому дед был должен и от которого скрыл, что собирается жениться.

На свою беду, моя мать по наивности разболтала дяде о женитьбе отца, в результате чего деда, который в день свадьбы вышел купить себе пару перчаток, задержали прямо на улице, предъявив ему долговой иск шурина. Нетрудно догадаться, что "жених" пришел в неописуемую ярость и, совершенно потеряв

[1] Сокращенный способ цифрового обозначения нот. — *Здесь и далее примечания переводчика.*

голову, решил, что моя мать нарочно выдала его, чтобы помешать свадьбе. Вот и оказалось, что матери, которая как раз в это время гостила в Дублине у родственников, некуда было податься. Вернуться она могла либо в дом к мачехе и к разгневанному отцу, либо к бабке, чем вновь обрекла бы себя на рабство.

И тут какой-то бес, посланный, возможно, дабы вызволить меня на свет божий, попутал отца, и тот предложил руку и сердце девице Бесси Герли. Мать ухватилась за соломинку. Она слышала, что ему назначена пенсия в размере 60 фунтов в год, а для матери, которой выдавались лишь карманные деньги, такая сумма казалась поистине баснословной. Она совершенно невозмутимо объявила о своей помолвке, бросив тем самым в своих родных бомбу с той же беспечностью, с какой в "солитере" бросают на игральную доску разноцветные стеклянные шарики. Во что только не играли в то время!

Поскольку мать и слышать не хотела, когда ей рассказывали о стесненных обстоятельствах жениха и уговаривали под этим предлогом расторгнуть помолвку, ее родственники пошли по другому пути. Они сообщили ей, что Джордж Карр Шоу пьет. Мать не поверила и с возмущением напомнила им, что раньше они были о Шоу лучшего мнения. Но родные стояли на своем, и тогда она пошла к жениху и спросила его напрямую, правда ли это. Отец торжественно заверил ее, что он всю жизнь был и остается убежденным трезвенником. Мать поверила и вышла за него замуж. Но ее родные оказались правы. Он пил.

Страшно даже подумать, каково пришлось моей матери, когда она убедилась, что значит иметь "скромный достаток" и мужа-пьяницу в придачу. Впоследствии она рассказывала мне, что, когда они проводили медовый месяц в Ливерпуле (?!), она как-то открыла платяной шкаф и обнаружила, что он доверху набит пустыми бутылками из-под виски. Она в ужасе бросилась на улицу и побежала в порт, решив наняться на корабль. Но по дороге к ней пристали два докера, и она вынуждена была возвратиться.

Мне уже приходилось писать о том, как однажды во время прогулки отец сделал вид, что хочет столкнуть меня в канал, и чуть было не преуспел в этом. По возвращении я кинулся к матери со словами: "Мама, по-моему, папа пьян!" "А когда он бывает трезв?" — возразила она мне.

Было бы, конечно, преувеличением говорить, что с тех пор я никому и ничему не верю, но осознание того, что мой отец — вовсе не замечательный и всезнающий человек, а лицемер и алкоголик, было столь внезапным и болезненным, что не могло на мне не отразиться.

Но мать не унывала. Она вообще никогда не жаловалась, не устраивала сцен, не читала нотаций, не таила злобы — словом,

умела держать себя в руках. Вместе с тем ее нельзя было назвать слабым, покорным человеком; это была злопамятная, хотя и не мстительная женщина. Поскольку ссор в доме не было, то не было и примирений. Если вы чем-то перед ней провинились, то мать начинала относиться к вам как к человеку, способному на проступки такого рода. Она была терпима — но только до известного предела. Если же наступал окончательный разрыв, на примирение рассчитывать не приходилось, для нее вы просто больше не существовали. Среди моих "Афоризмов для революционеров" есть и такой: "Остерегайтесь того, кто не отвечает ударом на удар". Благодаря матери я хорошо уяснил себе, что сиюминутная ярость — ничто в сравнении с холодной недоброжелательностью, которая с раздражения не начинается и раздражением не кончается.

Наряду с этим мать неплохо относилась к своим детям, что лишний раз говорит в ее пользу. Нельзя сказать, впрочем, чтобы она нас безумно любила. Она вообще ко всем относилась ровно, без любви и ненависти. Материнское чувство пробудилось в ней лишь к моей младшей сестре, умершей двадцати лет, да и то только после ее смерти. Нами она особенно не занималась, ведь ее никто никогда не учил, что материнство — это наука и важно, какую пищу едят ее дети. Она препоручила нас прислуге, получавшей восемь фунтов в год и не умевшей ни читать, ни писать. Воспитанию она вообще не придавала значения, считая, что добродетель — от бога и научить ей нельзя. Во всяком случае, нас она не воспитывала, всецело полагаясь на нашу голубую кровь и голос разума. Нетрудно догадаться, к чему это привело.

Мой отец был неудачником, без гроша за душой, и мать относилась к нему с полным пренебрежением. Пить и дебоширить он бросил уже тогда, когда в их отношениях ничего нельзя было изменить. Если бы не богатое воображение, увлечение музыкой, любовь к морским пейзажам и закатам, свойственные всем нам мягкосердечие и кротость, трудно даже сказать, в каких циничных варваров мы бы превратились.

Прибежище от жизни мать находила в музыке. У нее от природы было редкой чистоты меццо-сопрано, и она брала уроки пения у Джорджа Джона Ванделера Ли, хорошо известного в Дублине дирижера, концертмейстера и педагога. Большой оригинал, Ли не давал выступать на концертах никому, кроме собственных учеников-любителей, и вызывал ненависть у своих коллег, которых называл "губителями голосов" — и, надо сказать, не без основания. Не переносил он и врачей, а также поражал нас тем, что ел только черный хлеб и спал с открытым окном. И ту и другую привычку я перенял у него на всю жизнь. Точно так же на всю жизнь Ванделер Ли, ставший вскоре своим человеком у нас дома, привил мне скептическое отношение к научным авторитетам.

Он не только поставил матери голос и сохранил его до глубокой старости, но сделал ее жизнь насыщенной, полноценной.

Родители не несли за меня никакой моральной ответственности. Я был фактом их биографии, с которым они вынуждены были считаться, — не более того. Поэтому мне никогда не приходилось испытывать на себе назойливой опеки тех не в меру добросовестных родителей, которые так лезут в душу своих детей, что забывают подчас о своей собственной. Не помню, чтобы мать хотя бы раз прочла мне нотацию, давала наставления морального или религиозного свойства. Отец, правда, пару раз пытался учить меня жить. Как-то, поймав меня на том, что я с игрушечной трубкой во рту изображаю его, он с таким пылом стал уговаривать меня не следовать дурному примеру, что я и по сей день не курю, не бреюсь и не употребляю спиртного. Вообще, он приучал меня относиться к нему как к неудачнику, человеку с дурными наклонностями, недостойному подражания. Чтобы я не вырос похожим на него, он даже старался всячески принизить себя, и теперь, по прошествии стольких лет, его тревога за меня кажется мне благородной и трогательной. Сейчас я стал понимать, что в душе он был образцовым отцом.

Помню, как он учил меня плавать в заливе Килини-Бэй. Для начала он прочел мне пространную лекцию о том, как важно уметь держаться на воде, и закончил ее следующими словами: "Четырнадцатилетним мальчишкой я плавал уже так хорошо, что спас жизнь твоему дяде Роберту". Заметив, какое впечатление произвели на меня его слова, он помолчал с минуту, а затем доверительно шепнул мне на ухо: "Сказать по правде, это был самый необдуманный поступок в моей жизни". С этими словами он бросился в воду, с удовольствием выкупался, а на обратном пути то и дело разражался довольным смехом.

Вообще надо сказать, смеялся он в ситуациях, которые, казалось бы, к шуткам не располагали. Стоило мне, к примеру, отпустить какое-то непочтительное замечание по поводу Библии, как отец тут же, со всей резкостью, на какую только был способен, принимался вполне искренне укорять меня: ты, мол, не вправе говорить такое, это недостойно образованного человека, Библия считается литературным и историческим памятником — и прочее в том же духе. Однако, распалившись, он вдруг начинал корчиться от смеха и прерывал свой монолог на полуслове (я-то заранее знал, что этим кончится), торжественно заверяя меня, будто даже самый набожный человек не станет отрицать того непреложного факта, что Библия — это набор самых невероятных небылиц, которые когда-либо были написаны. Затем он долгое время тер глаза и хихикал. Я часто провоцировал его на подобные шутки...

Понятно, что такой отец при всем желании не мог дать мне религиозное воспитание. Однако во многих отношениях он ока-

зывал на меня настолько благотворное воздействие, насколько позволял его низкий культурный уровень. Помню, совсем еще ребенком я читал ему вслух "Путь паломника", а он меня поправлял. Вместе с тем я ни разу не видел, если только память мне не изменяет, чтобы он читал что-нибудь, кроме газет. Любил он и Вальтера Скотта, других популярных классиков и всегда уговаривал меня читать их. Отец также настаивал, чтобы я посещал Национальную галерею, ходил, если есть время, в театр, в оперу. Шутил он обычно на серьезные, значительные темы и тем самым как бы "снижал" их своим смехом. Что же до меня, то я никогда сознательно не стремился в своих произведениях к такого рода "снижениям": этот юмор выходил у меня сам собой, и, безусловно, существует какая-то связь между заливистым хохотом моего отца и успехом моих комедий.

Читатель вправе задать вопрос, откуда у меня такие неортодоксальные взгляды, ведь из-за того, что отец пил. мне был заказан путь в общество, а никак не в церковь. На этот вопрос я могу ответить в духе того времени. Я был дурно воспитан оттого, что слишком хорошо была воспитана моя мать. Ее суровое, аскетическое воспитание настолько не соответствовало ее темпераменту и вызывало у нее столь сильное противодействие. что мне не исполнилось и десяти лет, как нас перестали водить в церковь.

Моей первой книгой была Библия в черном кожаном переплете с золотым тиснением и позолоченными металлическими пряжками. Моя Библия была немного крупнее по формату, чем Библии сестер, ведь я был мальчиком, и мне все полагалось большего размера — от обуви до Священного писания. Поскольку никто не заставлял меня читать Библию (в противном случае я убедился бы, что это занятие ничуть не лучше, чем хождение в церковь), я сам неплохо изучил ее и даже как-то прочел от начала до конца весь Ветхий завет и четыре евангелия — в тайной надежде, что до меня такое не удавалось никому.

В детстве я оттачивал литературное мастерство, придумывая молитву. Всех слов молитвы я уже не помню, но состояла она, как соната, из трех частей, а в стилистическом отношении ничем не уступала каноническому протестантскому богослужению. В самом конце ее, лежа под одеялом, я читал "Отче наш", хотя няня предупреждала, что молиться в теплой постели бессмысленно и что с богом можно говорить, лишь стоя на коленях на холодном полу. Это предостережение не устраивало меня по многим причинам, в основном же потому, что теплую постель я предпочитал холодному полу. Вместе с тем авторитет няни в такого рода вопросах был для меня непререкаем, ведь она была католичкой, и я даже не сопротивлялся, когда она иногда опрыскивала меня святой водой ("Если не будешь слушаться, — говорила она мне, — в камине закричит петух". Петух от этого

представлялся мне в детстве мстительным божеством). Ее аскетизм, однако, никак не вязался с моими религиозными подвигами, больше напоминавшими литературный экзерсис, чем обращение к богу. Кроме того, моя молитва не была наказуемой по той простой причине, что в ней не содержалось никакого прошения. Я был слишком осторожен, чтобы рисковать верой, прося о том, чего наверняка не получу. Поэтому мне было безразлично, услышит бог мои молитвы или нет, ведь они представляли собой художественное произведение, предназначенное для развле¬чения и умиротворения всевышнего, и, хотя я никогда бы не посмел сказать, что мне все равно, нравятся Ему мои молитвы, или не нравятся (возможно, я был тогда слишком самоуверен, чтобы предположить, что они могут прийтись Ему не по вкусу), я вел себя так, словно комфорт является необходимым условием разговора с богом.

Пару раз я молился от страха. Грозы в Ирландии бывают гораздо реже, чем в Англии, и в первый раз я ужасно испугался, а во второй вспомнил о молитве и, прочитав ее несколько раз подряд, немного успокоился... В детстве меня пугали, что если я буду плохо себя вести, то после смерти мне суждено целую вечность гореть в адском пламени и корчиться от мучительной жажды. Сначала я был слишком мал, чтобы поверить в эту сказку, когда же я вырос настолько, чтобы посмеяться над ней, у меня уже не было никакого стимула благочестиво вести себя и появилась привычка высмеивать любую религию как нелепое и лживое учение, в которое верят одни суеверные дураки да жулики. По счастью, к тому времени у меня возникло еще и понятие чести, которое подавляло во мне все плохое и стимулировало все хорошее. И тогда, как и полагается юному атеисту, я подметил, что природное чувство чести, о котором в Библии нет ни слова, является истинным источником благородного поведения и к религиозному воспитанию никакого отношения не имеет. Поэтому честь я по сей день ставлю так же высоко, как и страсть.

Привычку молиться на ночь, хотя она никак не вязалась с моим мятежным духом, я сохранял еще долгое время после того, как отпала необходимость ходить в церковь и в воскресную школу. Но однажды, продираясь в сумерках сквозь кустарник в Торка-Хилл, я вдруг задался вопросом: почему я по-прежнему каждый день читаю перед сном молитву, если в нее не верю? Усовестившись, я дал себе слово впредь отказаться от этой привычки и в тот же вечер, в первый раз в жизни с тех пор, как начал говорить, лег спать, не помолившись. Утром, почувствовав себя обездоленным, я задался другим вопросом: а почему, собственно, мне так не хватает молитвы? Совесть мучает? Но на следующий день отсутствие молитвы ощущалось уже гораздо меньше, а еще через два дня я напрочь забыл об этой привыч-

ке, словно родился язычником. К этому следует добавить, что интеллектуальная честность, ради которой я пожертвовал божьей благодатью (так меня всегда учили относиться к молитве), явилась проявлением того нравственного пробуждения, которое я описал в первом акте "Человека и сверхчеловека". Ведь раньше, стоило мне оказаться в сложном положении, как я начинал врать без зазрения совести; я не только не испытывал угрызений, но даже упивался своей искрометной фантазией и сообразительностью. В послушного ребенка я тоже играл, потому что, как говорят актеры, "видел себя в этой роли", но такое случалось крайне редко — моим прирожденным амплуа были не пай-мальчики, а злодеи и искусители (профилем Мефистофеля я изрисовал все стены своей спальни в Далки). Когда же, примерно в 1880 году, Природа наконец закончила мой портрет (до двадцати четырех лет у меня на щеках была еще весьма скудная растительность), вдруг обнаружилось, что у меня вполне демоническая внешность: пушистые усы, косматые брови и раздувающиеся ехидные ноздри оперного дьявола, чьи арии (из Гуно) я напевал еще ребенком, а взгляды стал разделять в отрочестве.

II. НЕДОУЧКА

Как выдающийся представитель рода недоучившихся, считаю своим долгом вкратце рассказать о том, как меня учили.

Нельзя сказать, чтобы мои родители экономили на жилье, пище и образовании детей. Они наняли гувернантку, которая учила меня читать и писать, а также простейшим арифметическим действиям. Дальше сложения и вычитания, правда, дело не пошло, поскольку бедная старая дама была не в силах постигнуть премудрость деления. С этим арифметическим действием я познакомился на первом же уроке в школе и должен признаться, что больше ничего из школьной программы так и не вынес. Математика давалась мне с таким трудом, что только в четырнадцатилетнем возрасте я смог осилить задачу: сколько можно купить селедок на одиннадцать пенсов, если известно, что полторы селедки на рынке стоят три полпенсовика.

Пытаясь привить мне и моим сестрам вкус к поэзии, она читала нам вслух "Паломничество Чайльд Гарольда", чем вызывала лишь дружный издевательский смех. Что же касается чтения, то я никак не мог взять в толк, почему она пристает ко мне с букварем и хрестоматией, если я грамотен от природы. Мне и в самом деле всегда казалось, что этим навыком я овладел не позже, чем у меня прорезались зубы, и что читал я всегда так же свободно, как теперь. Непонятно и то, зачем надо было заставлять меня выводить закорючки и палочки, если я и так

прекрасно писал. Старуха наверняка до последнего вздоха верила, что только ей обязан ее знаменитый ученик умением читать и писать. На самом же деле она задала мне загадку, которую я до сих пор не могу разгадать: что означает таинственное слово "аб-ба" в букваре?

Наказывала она меня, слабо ударяя по руке пальцами, не способными спугнуть даже муху, и при этом требовала, чтобы я непременно заплакал и устыдился. Она даже завела специальные дневники, чтобы после ее ухода мы могли либо ворваться на кухню с победным криком: "Сегодня отметок не было!", либо, наоборот, не показываться родителям на глаза, так как для радости не было никаких оснований... Думаю, она считала свой педагогический метод образцом нравственного воспитания. Если так, гувернантка глубоко заблуждалась, ведь я был настолько чувствителен, что малейшая неудача ущемляла меня до глубины души и доводила до слез; я был так впечатлителен, что хвастался не только заслуженными успехами, но и вымышленными приключениями и подвигами, тем более героическими, что в жизни я был самым жалким трусом. Бедная мисс Хилл (так звали нашу гувернантку) ! Она и не подозревала, что ей надлежало выбить из меня излишнюю чувствительность, а не культивировать ее; не провоцировать мою дурацкую хвастливость, а покончить с ней раз и навсегда. Она была ужасно бедна, к лишениям, как и всякая леди, не приучена, а потому ей приходилось зарабатывать жалкие гроши, воспитывая благовоспитанных детишек на собственном примере — достойной и крайне ограниченной особы. Хотя считается, что такие, как мисс Хилл, давно вымерли, ее учеников до сих пор встречаешь на каждом шагу, даже в университетах.

Свою первую книгу я запомнил не лучше, чем свой первый завтрак. Сколько себя помню, я всегда читал все, что попадалось под руку... Еще совсем маленьким мальчиком я обнаружил в шкафу книгу по энтомологии с цветными иллюстрациями. Изображенные на них жуки были настолько великолепны и необычны на вид, что первое время я не сводил с них глаз. Но потом жуки надоели, сделались похожи один на другого, а у меня возникли другие увлечения.

К самым ярким литературным впечатлениям моего детства, несомненно, относятся "Путь паломника" и "Тысяча и одна ночь". Выбор этот лишний раз свидетельствует о том, что в детстве я был таким же тонким ценителем искусства, как и теперь, вот только с логическим мышлением дело обстояло несколько хуже.

Сейчас мне кажется, что Старого морехода и Джона Гилпина я знаю с самого рождения. Каким-то непостижимым образом запомнил я и барона Тренка, не раз бежавшего из тюрьмы.

Пока Робинзон Крузо не попал на необитаемый остров, я

читал эту книгу с трудом, и матери приходилось меня подстегивать, зато потом не мог оторваться... Детские книги, начиная с ненавистных швейцарских Робинзонов, я терпеть не мог и презирал за лживость, лицемерие, тошнотворную слащавость и чудовищную тупость.

Шекспиром я увлекся (причем не по-детски, а всерьез), читая подписи под картинками в популярном иллюстрированном издании Кесселла "Семейный Шекспир". Мне искренне жаль всех тех, кто не получает удовольствия от Шекспира. Он уже пережил тысячи великих мыслителей и переживет еще стольких же. Благодаря своему дару рассказчика (впрочем, чужих историй), поразительному владению языком, что проявляется как в вопиющих нарушениях, так и в невиданной выразительности; благодаря юмору, чувству типического и неисчерпаемым запасам той жизненной энергии, в зависимости от которой, по всей видимости, и различаются наши способности, Шекспир настолько захватывает нас, что вымышленные сцены и люди в его пьесах становятся более реальными, чем живые, — во всяком случае, до тех пор, пока наши представления о жизни не расширяются и не расцвечиваются неожиданными красками. Когда мне было двадцать лет, шекспировских персонажей, от Гамлета до Абхорсона, я знал гораздо лучше, чем своих сверстников, и даже теперь, если в газете попадаются имена Пистоля или Полония, я читаю статью с бо́льшим интересом, чем если бы там встретилось имя... впрочем, не будем, пожалуй, называть конкретные имена.

О таких произведениях, как ранние хроники и трагедии Шекспира, по-настоящему судить может только музыкант. Красота обоих Ричардов, короля Джона и последнего действия "Ромео и Джульетты" всецело зависит от их музыкального восприятия. Поэзия этих пьес не отличается ни глубоким смыслом, ни изысканностью, ни разнообразием; зато по великолепию звучания, по магии романтической иллюзии, по необычайной выразительности, страсти, энтузиазму, по звуковой гармонии и тем поэтическим свойствам, что способны вызвать сердцебиение и творческий порыв, эти драматические произведения стоят выше любого музыкального. Их надо не на сцене ставить, а слушать. Недостаточно видеть "Ричарда III", его надо уметь *насвистывать*.

Латынь я начал изучать еще до школы, на дому у своего дя-Ди-священника Уильяма Джорджа Кэролла, мужа одной из моих многочисленных теток по материнской линии. Вместе со мной занимались два его сына. Начинались занятия рано утром, чтобы я успевал в протестантскую школу Уэсли-Колледж, где я вскоре стал первым учеником по латыни в классе.

Я не только не овладел школьной программой, но в конце концов забыл и многое из того, чему учил меня дядюшка, хотя в Уэсли готовили в университет, а потому отдавали предпочте-

ние латыни и греческому. "Предпочтение" заключалось в том, что раз в день, войдя в битком набитый класс, учитель вызывал ученика к доске и спрашивал его, как будет по-латыни "человек", или "лошадь", или что-нибудь еще в том же духе. Помимо древних языков, нас кое-как учили математике (только Евклидовой), английской истории (большей частью лживо и пошло) и географии, от которой в голове не осталось и следа. Поставить этой школе в заслугу можно, пожалуй, лишь то, что именно там впервые раскрылось мое литературное дарование. Нас заставляли писать сочинения, и я получил отличную отметку за вычурное описание реки Лиффи, "несущей свои воды под дублинскими мостами". Впрочем, никакой премии я за свой опус не получил: из всех предметов серьезно относились в школе только к латыни.

Всего хуже было с математикой. Нам в голову пытались вбить теоремы Евклида, не сказав ни слова об их практической пользе и истории создания. Поначалу все, что говорилось в классе, я хватал буквально на лету, и в конце семестра все были уверены, что экзамены я выдержу с блеском. Но я позорно провалился, потому что задачи имели цифровое, а не конкретное выражение, и, кроме квадрата гипотенузы, я решительно ничего запомнить не мог.

То же и с алгеброй — абсолютно никаких определений и разъяснений. Открываешь задачник Коллензо и решаешь примеры, в которых вместо пенсов и шиллингов таинственные a, b и x.

Необученный ребенок не воспринимает числа или символы в отрыве от конкретных вещей, к которым он привык. Вот и для меня a, b и c были пустым звуком, если за ними не стояли масло, яйца и фунт сыра. Моих математических способностей хватало, чтобы сообразить, что если a=b, а b=c, то a должно равняться c. Но и житейского ума тоже хватало, чтобы прикинуть: если кварту бренди приравнять к трем Библиям, а три Библии — к Апостольскому символу веры, то выходит, что Апостольский символ веры стоит кварты бренди — явное reductio ad absurdum [1].

Классы были переполнены, а учителя, которые большей частью метили в священники и в школе лишь подрабатывали, абсолютно ничего не смыслили в педагогике.

Нашего учителя ненавидел весь класс. В его присутствии я должен был сидеть неподвижно, а говорить имел право лишь в ответ на его вопрос. Когда эта пытка становилась совершенно невыносимой, мы с соседом, чтобы размяться, потихоньку обменивались пинками под партой (у нас это называлось "ножным боем"). Если бы учитель был моим отцом, а я — пятилетним ребенком, можно было бы попросить его объяснить то, чего я не понимаю. Я же поступил так, как, с точки зрения Вати-

[1] Сведение к абсурду (*лат.*).

кана, поступили бы все, если бы Галилей преуспел в критике Библии. Я заключил, что математика — это чудовищный вздор, о чем, спустя много лет, имел глупость заявить своему знакомому Карлу Пирсону, редактору "Биометрики", который полагал, что любая теория имеет право на существование только в том случае, если она математически доказана. Вместо того чтобы просветить меня, он рассмеялся (смех у него был заразительный, да и сам он был очень обаятельным человеком), чем лишь убедил меня в собственной правоте. По своему глубокому невежеству я считал, что, будучи педантом и скептиком в математике, в жизни Пирсон остается таким же доверчивым и беспечным, как и любой другой смертный. И только благодаря Грэму Уоллесу, прирожденному педагогу, я понял наконец, что представляет собой математика и какое огромное значение она имеет.

Бесполезно было бы пытаться скрыть мою чудовищную лингвистическую бездарность. Мне очень жаль, но языки мне явно не даются. Я честно делал все, что в моих силах, пока наконец не обнаружил, что у людей с самыми заурядными способностями уходит меньше времени на изучение санскрита, чем у меня на покупку немецкого словаря. Есть много неспособных к языкам людей, но таких, как я, — ни одного. Мои коллеги смотрят французские, немецкие, итальянские пьесы, от души смеются, сопереживают и явно понимают тончайшие оттенки иностранного языка. А я? Если я заранее не прочел пьесу, если во время антракта не разузнал у знакомого, о чем она, то мне приходится либо ежеминутно заглядывать в программку с кратким содержанием, не имеющим, как правило, ничего общего с происходящим на сцене, либо сидеть с нечистой совестью и отсутствующим видом, делая по жестам актеров самые несуразные умозаключения. Какие при этом испытываешь муки, можно понять, если вспомнить, что в обычных романах, пьесах или беседах большинство предложений вообще не несут никакой смысловой нагрузки и при первом же энергичном умственном усилии обнаруживается их незавершенность, неточность и бессодержательность. Когда я смотрю английскую пьесу, меня не волнует, если я не понял того, чего и понимать не надо, ведь я сразу понимаю, что понимать тут нечего. Когда же пьеса идет на иностранном языке, я этого не понимаю, и каждое предложение, не представляющее собой ничего особенного (а таких в проходных сценах и эпизодах пять из шести), кажется мне самым важным, и я боюсь, что упустил его смысл из-за постыдного незнания языка. Отсюда мучительные угрызения совести и сознание собственной неполноценности — и то, и другое уважающему себя критику строго противопоказано. Разумеется, дабы скрыть свое невежество, у меня на кончике языка всегда вертится парочка заготовленных на всякий случай иностранных фраз. Мне ничего

не стоит, например, поговорить об опере по-итальянски, что, впрочем, для музыкального критика естественно. По-итальянски я могу объясниться в любви; мог бы, если б не боялся, вызвать на дуэль врага; а если бы проглотил смертельный яд, то весьма красноречиво описал бы свои чувства на этом языке. Взялся бы, пожалуй, и помолиться по-итальянски. Но эти познания слишком легковесны для современной комедии и непринужденной беседы. По-французски же я не объясняюсь, а понимаю, и то с трудом, лишь в том случае, когда говорят с длинными, неестественными паузами. Есть у меня к тому же одно странное свойство: если ко мне обращается итальянец или француз, я почему-то бегло отвечаю ему по-немецки, хотя при любых других обстоятельствах язык этот мне не давался.

Итак, латынь в Уэсли была царицей наук, и это считалось настолько самоочевидным, что никто не объяснял мне, почему вместо живого языка я обязан учить мертвый. Впрочем, здравому объяснению этот факт вообще не поддается, ведь античная классика многократно переводилась на современные языки. Методика преподавания была варварской: не вызубрил новые слова, не отбарабанил без подсказки формы глаголов и падежи существительных — будешь бит и останешься без обеда. Если же спряжение и склонение я отвечал (для ребенка с тренированной памятью выучить грамматику не составляло труда), мне совали в руку хрестоматию с дневниками Цезаря или со знаменитым эпосом Вергилия и, не потрудившись хотя бы вкратце объяснить, чем могут заинтересовать меня старинные записи римского императора и какое отношение имеет ко мне древний троянец по имени Эней, приказывали, бросив вызов самому Драйдену, переводить эти произведения с листа. Не перевел — опять же пеняй на себя. Однако самым страшным наказанием была не порка, а ощущение прикованного к парте узника, который обречен просидеть всю первую половину дня, за вычетом получасовой перемены, в полной неподвижности и молчании.

По идее вопросы задает ученик, а учитель отвечает на них и объясняет; у нас же вопросы задавал учитель, какой бы предмет он ни вел. Если ученик не мог дать правильный ответ, он получал плохую оценку, а в конце недели наступала расплата — шесть ударов тростью по ладони. Было это не слишком больно, и я убедился на собственном опыте, что телесное наказание, дабы возыметь действие, обязательно должно быть болезненным.

Словом, школу я ненавидел и не вынес из нее ровным счетом ничего. Когда же я бросил ее и в возрасте пятнадцати лет был приговорен к пяти годам заключения в другой тюрьме конторе, в конце срока я знал жизнь гораздо лучше, чем все выпускники Оксфорда и Кембриджа, вместе взятые. Чего мне ужасно не хватало, так это светского воспитания. Даже поведению за столом и в обществе мне пришлось учиться по

весьма ценному изданию, озаглавленному "Хорошие манеры", великолепному пособию, которое, надо надеяться, до сих пор не устарело и пользуется спросом. С таким багажом я мог вести независимое существование, насколько это позволяли стесненные средства родителей. (Собственных средств у меня тогда не было вовсе, так как я предпочитал быть нищим безработным, чем снова добровольно садиться в тюрьму.) Всему, чему меня недоучили, я должен был учиться сам в зрелом возрасте.

Поскольку в школе я не жил и после уроков возвращался домой, а мои легкомысленные родители не слишком обременяли меня своим вниманием, вторую половину дня я был предоставлен самому себе. Мои отношения с соседскими мальчишками ничем не отличались от отношений между гангстерами; по существу, мы были даже хуже, ведь гангстеры по крайней мере стремятся к наживе, мы же безобразничали, просто чтобы покрасоваться друг перед другом. Воевали мы не только с учителями, но и с полицией, в чьи руки я, скорее всего, попал бы, если бы шатался по улицам, а не уединялся где-нибудь на природе, которая притягивала меня к себе.

По прошествии нескольких лет тюремного заключения в Уэсли, которое хотя и не прибавило мне знаний, но зато развязало руки родителям, освободив их от меня на полдня, мой дядюшка священник проэкзаменовал меня и нашел, что в школе я не только ничего не приобрел, но даже забыл то, чему в свое время учил меня он. Меня забрали из Уэсли и отправили в частную школу в Глестхьюле, между Кингстауном и Далки, принадлежавшую чете Халпин. Однако пребывание в частной школе оказалось недолгим, поскольку вскоре наша семья вернулась из своей "летней резиденции" обратно в Дублин.

И тут моему сословному снобизму был нанесен сокрушительный удар. Мне уже приходилось писать, что в нашем доме поселился Ванделер Ли, самобытный педагог и вдохновенный дирижер, учивший мать пению и выступавший вместе с ней в концертах. Моим родителям было, по-моему, безразлично, чему и как меня учат, лишь бы я, как все, ходил в школу. Но Ли придерживался на этот счет другого мнения. Хотя в жизни его интересовала только музыка, он решил, что необходимо срочно что-то предпринять, поскольку в Уэсли меня явно ничему путному на научат. Как раз в это время он познакомился с неким мистером Пичем, который был учителем рисования в Центральной образцовой школе для мальчиков на Мальборо-стрит. В действительности школа была католической и платной, хотя считалась общедоступной. Ученики, дети вполне обеспеченных родителей, регулярно носили в школу по пять шиллингов, а если забывали, то их, как в Уэсли, били тростью по рукам. Располагалась школа в громадном здании, обнесенном неприступной оградой с массивными воротами, на которых вполне могло бы зна-

читься: "Оставь надежду всяк сюда входящий", ибо у представителя знатного рода Шоу в голове не укладывалось, что может иметь общего сын протестанта и джентльмена с детьми из низшего сословия, к тому же католиками.

Однако Пич сумел убедить Ли, что учителя в этой школе опытные и что более дешевые частные школы для детей из знатных семей в сравнении с этой никуда не годятся. В результате меня отправили учиться на Мальборо-стрит, где я, стоило мне переступить порог, напрочь лишился своего положения в обществе и превратился в мальчишку, с которым не пожелал бы знаться ни один уважающий себя юный джентльмен-протестант.

Зато за оградой ко мне относились с почтением. Там я считался высшим существом и во время перемен не играл со всеми, а чинно расхаживал по асфальтовым дорожкам вместе с учителями.

Но продолжалось это недолго, с февраля (1869 года) по сентябрь, после чего, первый раз в жизни проявив характер, я наотрез отказался возвращаться на Мальборо-стрит. Отец, устыдившись не меньше моего и будучи человеком куда менее решительным, возражать не стал, и вскоре меня вернули в лоно протестантской церкви, в Английскую научную и коммерческую дневную школу на Эйнджер-стрит. Закрылась она в 1878 году. Этой школе суждено было стать моей последней учебной тюрьмой. Ушел я из нее в 1871 году, чтобы в свои неполные пятнадцать лет стать младшим клерком в весьма солидной конторе по продаже недвижимости, где меня окружали молодые джентльмены из хороших семей, в основном выпускники университета, которых за деньги обучали конторскому делу и называли "мистер", а ко мне обращались исключительно по фамилии.

За обучение в школе на Эйнджер-стрит я платил четыре фунта с четвертью и еще четыре шиллинга за рисование, на которое — кажется, впервые в жизни — расщедрились родители. Учитель рисования и не думал чему-то научить нас, тем более следить за порядком в классе. Раз в неделю приходил читать Библию священник, над которым мы весь урок потешались: к религии мы относились более чем легкомысленно.

Даже если бы школа на Мальборо-стрит была образцовым учебным заведением, где учится не "простой люд", а дети из католических и протестантских семей скромного достатка, занимающихся розничной, а не оптовой, как отец, торговлей, мне, наверно, все равно было бы довольно стыдно, ведь уже тогда мне претил снобизм отца. Я обратил внимание, что у его портного был свой загородный дом в Далки, своя яхта и что он мог себе позволить записать своих сыновей (лучше одетых и экипированных, чем я) в дорогие частные школы и в колледж. Предположить, что на социальной лестнице он стоит ниже, чем мой неимущий отец, который никогда вовремя не платил по векселям, было бы в равной мере абсурдно и тогда, в мои двенадцать с

половиной лет, и теперь, когда мне перевалило за восемьдесят.

Однако в ту пору джентльмены и торговцы, несмотря ни на что, не желали иметь между собой ничего общего. Классовый антагонизм исчезнет лишь при относительном равенстве доходов, когда представители разных сословий готовы будут породниться. Но такого в те годы еще не было, да и теперь происходит только между очень состоятельными семьями. Спустя много лет после того, как я отряхнул прах Образцовой школы со своих ног, меня однажды пригласили на ленч в дом виконта Пауэрскорта, аристократа из аристократов. Когда его дочь, не дождавшись конца трапезы, вышла из-за стола и удалилась, мне извиняющимся тоном объяснили, что она вынуждена была уйти, так как вечером едет в Дублин на бал, который дает сэр Джон Арнот, потомственный дублинский лавочник.

Я был потрясен. В мое время, перекинься она словом с лавочником, пусть даже через прилавок, и ее бы подвергли не меньшему остракизму, чем меня, когда я очутился в Образцовой школе, не зная, что она образцовая, и полагая, что это обычная "национальная школа", предназначенная для отбросов общества. Ведь мне ничего не объяснили. Мне вообще никогда ничего не объясняли. Всю жизнь я вынужден был до всего доходить своим умом.

В детстве мне казалось нелепым, что отец, занимавшийся оптовой торговлей, считал себя выше своего портного, которому, как никому другому, было известно, насколько он богаче отца. Но и наш портной был нищим в сравнении с владельцами столичных магазинов на Графтон-стрит; их дети (не в пример более образованные, чем я) жили в роскоши, которая мне и не снилась. Отец, однако, считал, что мне не пристало общаться с ними из-за их низкого происхождения; на самом же деле это им не пристало общаться со мной из-за моей бедности. Быть может, для отца такая позиция и имела какой-то непостижимый смысл, но мне его снобизм казался безумием. Со временем я стал свидетелем того, как дети лавочников, напрочь позабыв о социальных барьерах, принимают у себя ирландских пэров и самого вице-короля. Причем ирландские пэры почитали за честь попасть к ним в дом. Стал я свидетелем и того, как столичные магазины обросли многочисленными филиалами, куда нанимались работать молодые люди из хороших семей, у которых было не больше шансов пригласить к себе в дом короля, чем у нищего с большой дороги.

Хотя всего капитала моего отца вместе с капиталом его компаньона не хватило бы даже на двухнедельные почтовые расходы большой современной фирмы, отцовский портной относился к отцу как к человеку с более солидным положением в обществе, поскольку оба считали, что мелкий торговец в принципе уступает коммерсанту. Когда в раннем детстве у меня сна-

шивалась одежда, отец покупал несколько ярдов сукна и относил его какому-нибудь заштатному портному, который сидел скрестив ноги на столе в своей крошечной мастерской и которого назвать джентльменом нельзя было при всем желании. Эта давняя традиция связана с представлением о том, что джентльмену не пристало водить знакомство с человеком, который шьет ему брюки и сюртук. Сохранился этот предрассудок даже после того, как крупнейшие лондонские и дублинские портные стали королями коммерции, своими людьми в лучших столичных домах. Правнук герцога может стать нищим простолюдином, который не в состоянии расплатиться со своим зажиточным булочником; но булочник, каким бы богатым он ни был, никогда не станет оспаривать социальное превосходство своего клиента.

Я еще помню то время, когда средняя зарплата лондонского клерка составляла пятнадцать шиллингов в неделю, тогда как опытный механик получал целых два фунта. Тем не менее родители предпочитали, чтобы их дети становились клерками, а не каменщиками, плотниками или слесарями, потому что черный пиджак, накрахмаленный воротничок и авторучка считались более респектабельными, чем фланелевая роба, плисовые штаны, стамеска, пила или молоток. Будучи намного беднее механика, клерк все-таки был богаче пахаря с его тринадцатью шиллингами или батрака где-нибудь в Оксфордшире, которому приходилось всего на восемь шиллингов в неделю кормить многодетную семью. Вспоминаю эти невероятные теперь цифры в назидание тем, кто ко всем переменам относится скептически на том основании, что человеческую природу (а ведь речь идет не о природе, а о поведении — бесконечно многообразном) изменить нельзя.

Вот пример одного из самых поразительных сословных предрассудков. Шестьдесят лет тому назад, когда еще широко пользовались дверными молотками, а молодежь имела обыкновение от нечего делать по ночам срывать их, я, считая себя джентльменом, возвещал о своем прибытии ураганным стуком в дверь, очень напоминавшим пулеметную очередь. Простолюдину же полагалось стучать всего один раз, если только он не был почтальоном, который стучал дважды, громко и решительно, как и надлежит представителю его профессии. Поскольку с тогдашними допотопными звонками нельзя было обращаться как с молотком, в доме джентльмена устанавливались два звонка: один для гостей, а другой для лавочников, — и все звонили и стучали в соответствии со своим социальным положением. В результате один удар в дверь стал ассоциироваться у нас с бедностью, а "пулеметная очередь" — с богатством. Кончилось же тем, что мы почему-то стали с уважением относиться к посетителю, который колотил в дверь изо всех сил, и презирали того, кто стучал всего один раз, даже если второй был богаче первого. А ведь изба-

виться от этих сословных рефлексов, как их теперь принято по-научному называть, гораздо труднее, чем от классовых предрассудков, вызванных лишь несоответствием уровня жизни богатых и бедных.

Почему же, находясь в Образцовой школе, я не мог избавиться от стыда, ставшего у меня чуть ли не психозом? Я уже писал, что чисто эстетическое чувство неприязни к нищете и лишениям, а также к той человеческой особи, которую бедность порождает, возникло у меня не в Образцовой школе, где учеников кормили и одевали ничуть не хуже меня, а в дублинских трущобах, куда я ребенком ходил с нянькой, таскавшей меня с собой по гостям, вместо того чтобы гулять со мной в парке. Нищие кварталы вызывали у меня живейшее отвращение. Моя артистическая натура, которой красота и изысканность необходимы были как воздух, отказывалась считать бедняков людьми, а каморки в перенаселенных квартирах — домами. Я бы в таких условиях жить не смог. Эта мысль нашла свое наиболее полное выражение через пятьдесят лет в моей пьесе "Майор Барбара", где святой миллионер Эндрю Андершафт в запале восклицает, что нищету и рабство он ненавидит больше, чем тягчайшее из преступлений, и что по сравнению с нищетой убийство или кража — сущие пустяки.

Теперь, когда в кабинет-министры и государственные секретари выбиваются выпускники рядовых пролетарских школ, английским, шотландским и американским читателям может быть не вполне понятно, почему я так стыжусь Образцовой школы. Но там, где царит бедность, по-прежнему ничего не изменилось. В Ирландии аристократы и рабочие даже теперь не имеют между собой ничего общего. Тем более в мое время. В поездах были тогда вагоны первого, второго и третьего класса, причем леди и джентльмены третьим классом ездить не могли. В третьем классе сиденья были без подушек, мужчины курили махорку, сплевывали куда придется и носили подвязанные под коленями плисовые бриджи и сорочки без воротничка, такие грязные, что приходилось зажимать нос. Из тех, кто ездил третьим классом, никто не умел читать и писать; моя Образцовая школа была для них верхом совершенства, чем-то недосягаемым. В городе они снимали угол в многоквартирном доме, а за городом либо ютились вместе с домашним скотом в лачугах с затоптанным полом, либо размещались в полуразвалившихся коровниках. Их школы, если они вообще учились, назывались "бедняцкими", а их жены надевали туфли и носки только по большим праздникам — когда ехали на ярмарку или шли в церковь. А ведь были они ничем не хуже нас, а порой гораздо лучше, и среди них, как в палате лордов, тоже были более знатные и менее знатные. Те из нас, кому приходилось учреждать в английской деревне "Женский институт", замечали,

что своим происхождением простые люди кичатся не меньше нашего и нет ни одной крестьянки, которая бы не смотрела на свою соседку сверху вниз.

Все эти в общем-то естественные человеческие слабости, повторяю, не способствовали сближению сословий. В любом доме, где есть кухня и гостиная, собаке будет одинаково хорошо и со слугами, и с хозяевами. Человек же не таков, он — животное разборчивое. Что же касается меня, то я родился в доме, где были и кухня с гостиной, и по крайней мере один "настоящий" слуга, который жил в подвале и получал восемь фунтов наличными в год.

Английская научная и коммерческая дневная школа, как и школа в Уэсли, была дешевой, солидной и протестантской, однако подготовительной не считалась, а потому латынь и греческий в программу не входили. Рассчитана она была на тех детей, чьи родители, как мой отец, не имели средств отправить своих детей в Колледж Святой Троицы. К слову сказать, священники, которые были ничуть не состоятельнее отца, ухитрялись каким-то образом дать своим детям университетский диплом. Происходило это потому, что они считали поступление в университет делом совершенно необходимым и не раздумывали, по средствам это им или нет. Они выполняли свой родительский долг. Можно, конечно, назвать это капризом с их стороны, но ведь, в конце концов, все мы не без капризов: один не может жить без рояля, другой без лодки, третий без лакея, четвертый без лошади и т.д. А сказать, что отцу было не по карману дать мне университетское образование, — такая же нелепость, как допустить, будто ему было не по средствам пить, а мне — стать писателем.

Итак, готовила научная и коммерческая дневная школа не в университет, а в контору. Два-три ученика постарше, которые интересовались высшей математикой, сидели отдельно от нас и занимались самостоятельно, поскольку учить их было решительно некому. Директор не выходил из своего кабинета и вступал с учащимися в личный контакт, только когда порол их. Как раз в это время он срочно готовился к посвящению в духовный сан. Методы преподавания были здесь точно такими же, как в Уэсли, изменилась не школьная методика, изменился я сам. В Уэсли я никогда не делал уроков, а учителю, нашему общему врагу и палачу, врал напропалую. Но уже в Образцовой школе меня стала мучить совесть, а на Эйнджер-стрит говорить правду обязывало еще и положение ведущего ученика, которое я делил со своим одноклассником Данном. Данн учился вместе со мной в Уэсли, был вдумчив не по годам и в свои неполные шестнадцать лет осанкой и авторитетом не уступал епископу. Поэтому, чтобы не ударить лицом в грязь, мне приходилось добросовестно выполнять все классные задания (впрочем, пустяковые). Школьную дисциплину я нарушил всего один раз. Как-то наш

учитель, чтобы найти провинившегося, стал допрашивать всех учеников подряд. Я отвечать отказался под тем предлогом, что ученик вовсе не обязан на себя наговаривать и что допрос провоцирует учащихся на ложь. В течение последующих двух-трех дней я ждал неминуемой расправы, однако все обошлось. Ситуация для руководства школы сложилась необычная, а когда власти не знают, как быть, им остается делать то же, что и в прошлый раз. Поскольку ситуация, которую я создал, была беспрецедентной, делать им было нечего — но допросы с тех пор прекратились. Это была моя первая социальная реформа.

Что до моих политических симпатий, то проявились они еще в Образцовой школе. В хрестоматии по истории, которую мы читали вслух в классе, всячески превозносилась Англия и совершенно игнорировалась Ирландия. Там, где авторы пели дифирамбы Англии, я подставлял в тексте Ирландию. В классе думали, что меня накажут, но учитель лишь молча улыбался...

Я, конечно, пристрастен, но свою известность объясняю в основном тем, что я гораздо лучше образован, чем выпускники частных школ и университетов, которые в свою очередь считают невеждой меня. Хотя историю музыки, английской, немецкой, итальянской, с XVI века по XIX, я изучил досконально, и не по книгам, а на слух, слушая ее и напевая; хотя девять симфоний Бетховена и три крупнейшие симфонии Моцарта я знал ничуть не хуже самой популярной мелодии; хотя в музеях я бывал столько раз, что почерк величайших мастеров узнавал с первого взгляда, читать "Сатиры" Ювенала в оригинале я так и не научился, ведь в школе, где я просидел, как в тюрьме, столько лет, латыни и греческому в ущерб всем остальным предметам уделялось так много времени, что я и по сей день не могу без подсказки перевести простейшую латинскую эпитафию или написать под диктовку фразу из Цицерона. "Сатиры" в переводе Драйдена у меня есть, и я слишком часто заглядывал в эту книгу, чтобы воочию убедиться, что больше двух страниц этого пошлого, грубого и невежественного опуса осилить невозможно. И хотя, главным образом благодаря Гилберту Маррею, я теперь вполне прилично знаю древнегреческий театр; хотя о Гомере и Вергилии мне известно все, что написано лордом Дерби, Моррисом, Драйденом и Солтом, мне все же повезло, что в отрочестве я увлекался не латинскими рифмоплетами и игроками в крикет, а Микеланджело и Генделем, Бетховеном и Моцартом, Шекспиром, Диккенсом и им подобными.

Возьмем для примера историю — предмет, для воспитания гражданина совершенно необходимый. Вы когда-нибудь задумывались над тем, что историю невозможно выучить по голым фактам, расставленным в хронологической последовательности? С тем же успехом можно было бы почерпнуть сведения о Лондоне из телефонного справочника. В школе такого предмета, как

"история Франции", у меня не было, и тем не менее по увлекательным историческим романам Дюма-отца я неплохо представляю себе французскую историю с XVI по XVIII век, от Шико до Калиостро, с времен подавления дворянства монархией при Ришелье до Французской революции. Подобно Мальборо, я уже знаю по хроникам Шекспира все, что следует знать об английской истории — от короля Джона до поражения английской феодальной аристократии в битве с капиталистами при Босворте. Присовокупив к авторитетным хроникам Шекспира не менее авторитетные исторические романы Вальтера Скотта, я всерьез увлекся историей и познакомился с ее героями и событиями, которые, когда я вырос, облегчили мне понимание философии. Не могу сказать, чтобы Маколей, как историк, особенно раздражал меня; не надоели мне и Гегель с Марксом. Кончилось тем, что я и сам стал историком. Я написал пьесу под названием "В золотые дни доброго короля Карла". За ее достоверность поручиться не могу; более того, убежден, что описываемые в ней события вымышленные, и все-таки всякий, кто прочтет эту пьесу или же увидит ее на сцене, не только повеселится от души, но и реально представит себе, какова была обстановка в стране во времена Карла; иными словами, о политических коллизиях и исторических личностях эпохи читатель почерпнет из этой пьески больше, чем из архивов. И хотя большинство из нас, кончая школу, дают себе торжественную клятву никогда впредь не открывать учебников, дабы не вспоминать эти жуткие орудия пытки, я готов умереть мученической смертью, если, познакомившись с моими статьями и пьесами, мои читатели и зрители не перечтут все исторические книги до одной.

Помню, как нас, человек пятьдесят учеников, рассаживали на уроке истории в алфавитном порядке. Каждый день мы проходили по главе из учебника Хьюма. Учитель следил по учебнику и спрашивал нас события и даты по алфавиту. Поскольку моя фамилия начинается с буквы "Ш", я заранее, с точностью примерно до десяти строк, прикидывал, какой отрывок попадет мне. До сих пор помню, что в главе про наполеоновские войны мне всегда доставалась одна и та же тема: "Отступление из Бургоса". Пробежав глазами по дороге в класс десять строк из учебника, я мог не только ответить сам, но и подсказать своему соседу, если тот не был столь же прилежен.

Хотя в данном случае я не только давал своему заклятому врагу-учителю повод считать, будто я досконально изучил историю наполеоновских войн, но и уяснил себе, что отступление из Бургоса действительно имело место, это никак нельзя было назвать изучением истории. По-настоящему историю я учил не в школе, а дома, читая "Квентина Дорварда", "Повесть о двух городах" и "Трех мушкетеров". А поскольку занятия в школе отрывали меня от этих книг на целых полдня, могу смело утвер-

ждать, что школа не только не смогла научить тому, чему обязана научить, но и отрывала от самообразования. Я прихожу в бешенство от одной мысли о том, сколько бы я всего узнал, если бы не ходил в школу.

Своим легким пером я обязан Библии, Беньяну и иллюстрированному изданию Шекспира, которыми зачитывался в детстве. К Библии меня приучили относиться с таким подобострастием, что, когда владелец маленькой дублинской кондитерской, куда я зашел купить конфет, завернул их в вырванную из Священного писания страницу, я ужаснулся и про себя решил, что беднягу в тот же миг сразит молния. Это, впрочем, не помешало мне взять конфеты и съесть их, ибо, согласно моему протестантскому представлению о мире, кондитеру, католику и вдобавок простолюдину все равно заказана дорога в рай, осквернил он Библию или нет. Кроме того, я любил сладкое. В то время я был еще несмышленым и не понимал того, что понял впоследствии: Библию я постоянно перечитываю и помню, а учебники не перечитываю и давно забыл по той простой причине, что библейские сказания переводились в то время, когда искусство слова в Англии достигло своего апогея и переводчики полагали, что переводят на английский слова самого Бога.

Совершенно очевидно, что школа не дала мне абсолютно ничего и что моим единственным спасением было эстетическое образование, которое я получил вне ее. В школе я врал самым бессовестным образом, оправдываясь перед учителями за невыполненные задания и недописанные упражнения. Вместо того чтобы делать уроки, я зачитывался увлекательными книжками (школьные учебники в их число не входят), слушал музыку, смотрел картины и бродил по Далки-Хилл, то есть учился понастоящему. Поэтому я возненавидел школьную тюрьму, где искусству и красоте места не было.

Есть в Дублине скромная Национальная галерея с неплохой коллекцией старых мастеров. Туда бесплатно пускали мальчишек моего возраста, и я этим не раз пользовался. Не могу не сказать слова благодарности Национальной галерее, благословенному приюту моего детства. Думаю, я единственный ирландец, который так часто бывал там, если не считать официальных лиц. Но этот музей, я знаю точно, дал мне больше, чем два средневековых собора, великолепно отреставрированных на средства от продажи спиртного.

Известный дублинский музыкант Джозеф Робинсон разрешил мне брать у него художественную энциклопедию Дюшесна. Каждый раз, заходя к нему, я уносил по тому, а всего их было, кажется, двадцать. Когда у меня оказывались деньги (что случалось крайне редко), я покупал Вазари в переводе Бона и читал его с огромным интересом. В результате мне еще не было и пятнадцати, а я уже настолько хорошо знал итальянскую и фла-

мандскую живопись, что сразу же узнавал картины многих художников.

Летом наша семья жила в коттедже над морем, с видом на северную бухту Дублинского залива, от Хоута до Далки-Саунд, с одной стороны, и на южную бухту, от Далки-Саунд до Брей-Хэд, — с другой. Больших живописных гор или деревьев там нет, но я нигде, даже в Италии, не видал такого неба. А на небо я смотрю всегда.

Таким образом, моими университетами были музыка, Национальная галерея и Далки-Хилл.

Я говорю обо всем этом только потому, что многим моим критикам в суждениях обо мне не хватает патриотизма. Всякий раз, когда я высказываю точку зрения, которая не укладывается в голове у сельского церковного старосты, они заключают, что я подражаю Шопенгауэру, Ницше, Ибсену, Стриндбергу, Толстому или какому-нибудь другому ересиарху из северной или восточной Европы.

Не скрою, мне не может не льстить слепая вера критиков в мои незаурядные лингвистические способности и обширные философские познания. Но я никогда не поверю, будто жизнь и литература на наших островах столь бедны, что мы должны заимствовать оригинальные сюжеты и неординарные идеи за границей. А потому постараюсь рассказать, каким образом я приобщился в молодости к идеям века.

Примерно пятьдесят лет тому назад ирландский прозаик Чарлз Левер написал роман под названием "Прогулка длиной в день; любовь длиной в жизнь". Роман этот появился в журнале Диккенса "Домашнее чтение", но показался читателям таким необычным, что Диккенс уговорил Левера значительно сократить его. В детстве я читал отрывки из этого романа, и он произвел на меня неизгладимое впечатление. Герой был чистым романтиком; он вообразил себя сильным, отважным, благородным, хотя в действительности не обладал ни смелостью, ни средствами, ни знаниями, ни сноровкой — ничем, кроме поразительного жизнелюбия. Уже тогда, несмотря на возраст, мне подумалось, что в злоключениях этого бедолаги есть та острота, которая отсутствует в романтической беллетристике.

Так почему же, когда, исследуя конфликт между реальной жизнью и романтическим воображением, я прибегаю к трагикомической иронии, критикам не приходит на ум мой соотечественник и непосредственный предшественник Чарлз Левер? Почему они связывает меня не с Левером, а с норвежским писателем, на чьем языке я не могу сказать и трех слов и о чьем существовании я узнал лишь через много лет после того, как мировоззрение Шоу вполне недвусмысленно выразилось в многочисленных книгах, суть которых спустя десять лет свели к так называемому ибсенизму? Мало того, что сам я не был иб-

сенистом; мне даже не у кого было ибсенизм позаимствовать, ведь Левер мог читать Стендаля, но уж никак не Ибсена. О "Чарлзе О'Мелли" и "Гарри Лорекере", самых знаменитых романах Левера, я могу судить лишь по названиям и по иллюстрациям. Зато история героя "Прогулки длиной в день; любви длиной в жизнь" Поттса, считавшего себя ближайшим родственником Поццио ди Борго, захватила и поразила меня своей необычностью и значимостью, хотя к тому времени я уже знал и Альнасхара, и Дон Кихота, и Саймона Теппертита, а также многих других романтических героев, над которыми посмеялась жизнь.

В чем же тогда оригинальность произведения Левера? Думаю, что отчасти в серьезном подходе к заболеванию Поттса. Раньше противопоставление безумия здравому смыслу воспринималось комически: показывает же нам Хогарт, как светские люди ездили в Бедлам посмеяться над сумасшедшими. И у меня деревенский кретин всегда вызывал гомерический смех. Сумасшедший на сцене когда-то считался фигурой сугубо комической. Так, Гамлет появился в театре задолго до Шекспира. Шекспировский Гамлет отличался от других Гамлетов тем, что драматург серьезно и сочувственно отнесся к своему помешанному герою, тем самым приближаясь к восточному понимаю безумия, согласно которому безумие — это скрытое вдохновение, ведь если человек умнее окружающих, он представляется им таким же нелепым, как если бы он был глупее. Но для Пистоля и Пароля Шекспир не сделал того, что сделал для Гамлета. Фантазер-романтик, которого они олицетворяли, не вызывал симпатии в литературе; над ними издевались и насмехались точно так же, как над Альнасхаром на Востоке; такой же фантазер несколько столетий спустя будет выведен под именем Саймона Теппертита. Оттого что Сервантес сопереживал Дон Кихоту, а Диккенс — Пиквику, они не стали относиться к своим героям более беспристрастно, они просто начали по-новому смотреть на вещи: если раньше они были насмешниками, то теперь — друзьями и защитниками.

В романе Левера отношение автора к герою резко меняется. Левер не сопереживает Поттсу; тот, в отличие от Дон Кихота и Пиквика, не вызывает у нас никакой симпатии; даже лихой отваги Теппертита у него нет. И все-таки смеяться над Поттсом мы не можем, ибо узнаем в нем себя. У некоторых из нас достанет энергии, решительности, удачи, сноровки, ловкости, знаний, чтобы большего добиться, чем он; чтобы перехитрить тех, кто видел его насквозь; чтобы пленить героиню, которая так безжалостно повела себя с ним в финале, — и вместе с тем мы понимаем, что в нас очень много от Поттса и Поттс не книжный герой, а серьезная социальная проблема, состоящая в том, как сделать из Поттса человека. У нас создается ощущение (с Альнасхаром, Пистолем, Паролем и Теппертитом такого не было), что Поттс писан рукой естествоиспытателя, а не беллетриста.

Автор не бросает камень в более примитивное, чем он, существо, но исповедуется, поэтому камень бьет по нашей совести, и бьет пребольно. Отсюда неудача книги Левера у подписчиков "Домашнего чтения". Ущемленное чувство собственного достоинства и вынуждает критиков взывать к ибсенизму. Я же пытаюсь убедить их, что трагикомическое видение мира у меня от Левера, а у Левера — от Стендаля.

Помню, как в дискуссии, возникшей однажды по поводу моего образования, я заявил, что в университет идти не хотел, ибо все выпускники Колледжа Святой Троицы витают в облаках. Университетский идеализм меня совершенно не коснулся. Когда впоследствии я все же изучил философию, то понял, как несведущ я был в отрочестве. Однако спустя еще некоторое время, сообразив, что философии в наших школах и университетах не учат и идеализм служит лишь прикрытием, приманкой, чтобы порабощать детей и дурачить взрослых, я сделал вывод, что мое невежество предопределено судьбой и пошло мне только на пользу. Я и сейчас того же мнения.

Как бы то ни было, когда мне было лет тринадцать, я решил, что пора заниматься делом, зарабатывать деньги — словом, вести взрослую жизнь.

III. ДУБЛИНСКИЙ КЛЕРК

В те времена на одной из дублинских набережных была суконная лавка с вывеской: "Скотт, Спейн и Руни". Один наш знакомый знал Скотта и попросил его найти мне работу у себя в магазине. Я шел на прием к этому джентльмену, не имея ни малейшего понятия, что меня ожидает. Я знал только, что "иду устраиваться на работу". По правде сказать, я бы предпочел беседовать не со Скоттом, а со Спейном, поскольку имя его звучало более романтично [1]. Скотт оказался живым, довольно красивым мужчиной с усиками, который, судя по всему, мог взять на работу сколько угодно мальчиков, лишь бы оказать услугу приятелю. Задав мне несколько незначащих вопросов, он уже готов был принять меня, как вдруг — на мое счастье — появился Руни. Мистер Руни выглядел гораздо старше Скотта и, прямо скажем, живостью не отличался; это был долговязый, худой, угрюмый, чопорный джентльмен.

Последний раз, когда я видел покойного сэра Джорджа Александера (актера), он рассказывал, как, еще мальчишкой, ему довелось таскать тюки в суконной лавке в Чипсайде, где им были так довольны, что через несколько лет повысили зарплату до шестнадцати шиллингов в неделю. Руни избавил меня от не-

[1] Spain по-английски — Испания.

обходимости таскать тюки в суконной лавке.

Побеседовав со мной, он со всей решительностью заявил, что я еще слишком молод и с работой не справлюсь. По всей вероятности, он счел, что мой поручитель, родители и его юный компаньон поступили опрометчиво, и через несколько минут я уже сбегал вниз по ступенькам — веселый и безработный... Мистер Руни с пониманием отнесся ко мне, и я запомнил это.

Спустя примерно год мой дядя Фредерик, крупный чиновник в бюро цен, которому не мог отказать ни один земельный агент или юрист в Дублине, обратился в крупную и весьма уважаемую фирму по продаже недвижимости, которая находилась в доме номер пятнадцать по Молсуорт-стрит, с просьбой подыскать мне место. Место нашлось, и меня взяли на должность рассыльного (младшего клерка, как я предпочитал себя называть) с зарплатой восемнадцать шиллингов в месяц. Это было совсем неплохое начало для всякого, кто хотел сделать карьеру земельного агента — профессия, которая в Ирландии тех лет котировалась очень высоко. Для всякого, но не для меня.

В одной опере Гилберта и Салливена английский рассыльный вспоминает, как поначалу ему приходилось мыть окна, подметать полы и до блеска чистить ручку массивной входной двери. Я до всего этого не опустился. За восемнадцать фунтов в год я сортировал поступавшую корреспонденцию, а с писем, которые предстояло отправить, снимал оттиски на копировальном прессе. Единственные счета, которые мне доверяли, были почтовые. В качестве рассыльного я должен был носить договоры об аренде на таможню, где испытал на себе непочтительность чиновников "министерства многословия", о которых вычитал в "Крошке Доррит". В полдень я съедал булочку за пенни, а поскольку за ней все равно надо было выходить, то покупал завтрак на всех. В то время в середине дня не принято было столько есть, как теперь. Впоследствии я не раз сталкивался со старыми актерами, которые никак не могли взять в толк, почему ради ленча надо прерывать репетицию и надолго уходить из театра.

В конторе мне объясняли не больше, чем в школе, а если поручали выполнить какую-то непривычную работу, то советовали "делать ее, как делали до меня", благодаря чему я понимаю теперь, насколько необходима конституция в период, когда страной не руководят опытные монархи, вожди и диктаторы и властям поневоле приходится придерживаться установленного порядка. Я отличался редкой способностью черпать знания из жизни, но тогда я не подозревал еще, что это такая редкость, и не придавал этому никакого значения. Продажа недвижимости меня нисколько не интересовала, но за время работы в конторе У меня накопилось множество наблюдений, которые пригодились, когда Генри Джордж объяснил мне их политический смысл. Но в те годы коммерция была мне отвратительна и о ее полити-

ческом смысле я не задумывался. Примерно через год в конторе объявилась вакансия: внезапно освободилось место главного кассира. Коль скоро кассир должен был вести банковские операции, выдавать клиентам расписки, оплачивать чеки, а также взимать арендную плату, платить страховку и денежное пособие, — место это считалось весьма ответственным, а освободилось оно настолько неожиданно, что занять его, пока не наймут опытного кассира с хорошей репутацией, предложили мне. Но поскольку я хорошо справлялся со своими новыми обязанностями и даже умудрился изменить почерк — был косым, размашистым, детским, а стал бисерным и четким, как у моего предшественника; поскольку к тому же мне удвоили зарплату с двадцати четырех до сорока восьми фунтов в год, начальство решило сначала повременить с новым, более опытным кассиром, а затем не брать его вовсе. Выяснилось, что я прирожденный кассир и бухгалтер. Хотя я никогда не знал, какие деньги мои, а какие — конторские, у меня всегда все сходилось. Итак, я больше не был простым рассыльным. Я стал главным кассиром, старшим кассиром, единственным и незаменимым — не мелкой сошкой, как раньше, а самым активным и ответственным работником в конторе.

Но к продаже недвижимости сердце у меня все равно не лежало. Всякий раз, взимая с клиентов деньги, я надеялся, что делаю это в последний раз. Однако мне так не хватало предприимчивости, в житейских делах я был таким робким и беспомощным (хотя и производил, по-моему, обратное впечатление), что прошло полгода, а я по-прежнему сидел за кассой.

Правда, работая в агентстве, я познакомился с несколькими студентами, которые платили немалые деньги за обучение конторскому делу. Их общество несколько скрашивало мне жизнь. Я уже писал, что если они чему и научились, так только оперным ариям, которые я напевал. Никогда не забуду, как однажды один из студентов, взгромоздившись на умывальник и выглядывая из-за перегородки, символизировавшей темницу Манрико, с такой страстью пел "Ah, che la morte!" [1], что не заметил, как в комнату неожиданно вошел старший компаньон агентства Чарлз Таунзенд, который с минуту с недоумением взирал на торчащую из-за перегородки голову с разинутым ртом, а затем, совершенно ошарашенный, стремглав бросился к себе наверх.

Вскоре после того, как я пошел на работу, мне вдруг открылась страшная истина: оказывается, я вовсе не протестант, как подобает быть молодому человеку, за которого поручился крупный чиновник из бюро цен, а самый настоящий безбожник. Между мной и студентами часто возникали религиозные споры, в которых мне по молодости и неискушенности в диалектике

[1] "Ах, какая смерть!" (*итал.*)

крепко доставалось. "Чего ты споришь, — говорил мне студент Хамфри Лойд, — если даже не знаешь, что такое силлогизм?" Я полез в словарь и, как герой Мольера, обнаружил, что силлогизм — это то, чем я, сам того не подозревая, пользуюсь всю жизнь. Когда слух о моем безбожии дошел до Чарлза Таунзенда, ортодокса, оплота церкви, оплота Королевского дублинского общества и вообще всего, что нуждалось в оплоте, тот проявил себя горячим сторонником свободы вероисповедания, пускаться в споры о религии не стал, однако взял с меня слово впредь в его конторе на эти темы не говорить. Покривив душой, я дал ему обещание и сдержал его, и не потому, что рисковал местом (я всегда с легкостью сжигал мосты), а потому, что не намеревался надолго у него задерживаться. После этого случая я перестал всерьез думать о карьере клерка в агентстве по продаже недвижимости. Когда же после моего ухода мне дали по просьбе отца превосходное рекомендательное письмо, я пришел в бешенство оттого, что отец обратился к Таунзенду с такой просьбой. Теперь же (в 1947 году) я, пожалуй даже, этим документом горжусь.

Это вовсе не означает, что уже тогда я знал себе цену и ясно предвидел свое будущее. Но однажды тот самый студент, что со страстью пел "Ah, che la morte!", мимоходом заметил, что нет ни одного мальчишки, который не мечтал бы стать великим человеком. И тут вдруг до меня дошло, что я никогда прежде не задумывался, буду ли я великим человеком, по той простой причине, что всегда считал себя таковым, хотя записывать себя в одну компанию с Шекспиром, Шелли, Моцартом, Праксителем и Микеланджело у меня не было ни малейших оснований. Для мелкого клерка такие запросы покажутся верхом идиотизма; мои юношеские застенчивость и трусость подсказывали, что я всего лишь невежественный тупица. Однако письменный стол и касса привили мне навык каждодневной работы, научили тому, что нужно не витать в облаках, а дело делать; что самое главное для меня — сноровка, практика, овладение ремеслом. Я был лишен апломба своих кузенов, которые, судя по всему, гордились тем, что у них и у сэра Роберта Шоу из Буши-парка общие прапрадеды. Чтобы стать художником, титула баронета недостаточно. Я постоянно испытывал стыд и тоску оттого, что не мог делать то, что хотел. Я мог считать деньги Таунзенда, но уж никак не красть их (с возрастом я понял, что даже книги писать — меньший грех), но это не доставляло мне никакого удовольствия. Я научился делать все то, что ненавидел.

В это время и началась моя литературная деятельность, хотя сам я не подозревал об этом. Мой старый школьный товарищ Мэтью Эдвард Макналти, впоследствии автор трех романов из ирландской жизни, служил в Ньюрийском отделении Ирландского банка. Мы оба были натурами творческими, на чем, соб-

ственно говоря, в свое время и сошлись, но жизнь у нас складывалась настолько по-разному, что после окончания школы мы больше не виделись. Однако в течение нескольких лет мы вели оживленную переписку, обмениваясь длиннейшими посланиями с неприличными рисунками и шуточными пьесками. Было решено после прочтения письма уничтожать, ибо наша переписка носила сугубо откровенный характер и для посторонних глаз не предназначалась.

Смутно помню, как совсем еще мальчишкой я сочинил рассказ и послал его в детский журнал. Рассказ был о том, как один человек с ружьем напал во время охоты на другого человека с ружьем. Ружью в рассказе отводилось центральное место. Но свою первую литературную жажду я утолил в переписке с Эдвардом Макналти.

Примерно в то же время мне посчастливилось познакомиться с одним необычайно интересным человеком, который снимал комнату в том же пансионе, что и я. Это был Чичестер Белл, двоюродный брат Грэма Белла, изобретателя телефона, и племянник Мелвилла Белла, изобретателя фонетического шрифта, известного как "Визуальная речь". Отцом его был Александр Белл, автор пособия по ораторскому искусству, самый представительный и достойный человек из всех, кто когда-либо жил на земле или на любой другой планете. В свое время он преподавал мне риторику в Уэсли. Чичестер Белл был опытным врачом, изучавшим физику и химию в Германии, в школе Гельмгольца. Общение с ним принесло мне огромную пользу. Мы вместе занимались итальянским языком, и хотя по-итальянски я так и не заговорил, зато узнал многое другое, в основном из области физики и патологии. Я читал "Клиническую медицину" Тиндаля и Труссо. Благодаря Беллу я полюбил Вагнера. До нашего знакомства мне приходилось слышать только марш из "Тангейзера", да и то в исполнении никудышного военного оркестра. Когда выяснилось, что Белл считает Вагнера великим композитором, я купил себе клавир "Лоэнгрина" — ничего другого в дублинских нотных магазинах достать не удалось. Первые же несколько тактов покорили меня.

Мне иногда снится, что я до сих пор работаю в конторе, и тогда меня начинает мучить совесть, что уже столько лет я пренебрегаю своими непосредственными обязанностями. По утрам я не беру деньги из банка, а вечером не кладу их обратно в банк. Я уже давно не выплачиваю страховых премий и подушной аренды, не выдаю ссуд под закладную. Из-за этого, должно быть, уже распроданы целые поместья, вдовы и сироты умирают с голода, должники лишены права выкупа заложенного имущества, ирландские землевладельцы обречены на полное разорение; кругом царит анархия — и все из-за того, что я не выпол-

няю своих обязанностей уже многие годы, за которые — по столь же необъяснимой причине — ни я, ни остальные клерки в конторе не постарели ни на один день. Обычно просыпаюсь я как раз в тот момент, когда задаю своему начальству вопрос (причем с апломбом, не свойственным мне в ту пору), понимают ли они, что произошло, и не думают ли, что такой негодный работник, как я, должен по всей строгости ответить за свою вопиющую безответственность...

Спустя сорок лет после того дня, как я отряхнул прах конторы Таунзенда со своих ног, я вновь очутился возле ее дверей, неся на своих плечах тяжкое бремя Великого человека и являясь в глазах восхищенной Европы "Мольером двадцатого столетия". Мне нужен был нотариус, чтобы заверить какую-то завиральную бумагу, и вдруг я вспомнил, что нотариальная контора находится на втором этаже того самого здания, где я когда-то трудился в поте лица. Таким образом, у меня появился повод зайти внутрь и незаметно заглянуть сквозь стеклянную дверь в мою бывшую комнату. Оказалось, они не нашли ничего лучше, как поставить посередине перегородку, отчего та часть просторной, светлой комнаты, где сидел я, превратилась в темную каморку, в "лавку старьевщика", как пошутили бы мы тогда.

Я поднялся наверх. Нотариуса на месте не оказалось. Его помощника никак нельзя было принять за клерка: вылитый церковный староста, в длинном, словно ряса, сюртуке; дородный, важный, преуспевающий. С виду член масонской ложи, не иначе. А ведь всего лишь клерк, даже заверить бумагу права не имеет. По профессии я человек общительный, а поскольку дело было утром и спешить нам обоим было некуда, мы разговорились. Я сообщил ему, что сорок лет назад работал в этом здании клерком. Стоило мне произнести эти слова, как подчеркнутая предупредительность, с какой он, явно обманываясь на мой счет, держался, сменилась нескрываемым презрением, к которому примешивалось язвительное недоверие. Презрение выразилось в тоне, а недоверие — в следующих совершенно поразительных словах:

— Что-то я вас не помню.

Значит, когда работал я, работал и он. Он здесь уже сорок лет. Все те годы, что я бесконечно менял профессии, превращал в золото все, к чему ни притрагивался, терпел от газетчиков, как терпят только знаменитости; пока я разъезжал по свету (если не от Китая до Перу, то по крайней мере от Стамбула до Ямайки), он ежедневно приходил на службу к десяти утра, уходил в пять вечера и мог бы вполне осилить еще лет десять такой жизни. Подумать только, ведь то же самое могло произойти и со мной, если бы я, по чистой случайности, не оказался тем самым единственным на миллион, который от природы наделен умением так ловко лгать, что народ валит в театр посмотреть, как

актеры будут притворяться, будто это не гнусная ложь, а чистая правда. Допустим, он не выматывался на этой работе так, как я, и был в ладах с самим собой. Допустим, он был не жалким английским Ньюменом Ноггсом, а правой рукой ирландского столичного поверенного. Допустим, за всю свою жизнь он ни разу не вошел в вагон третьего класса, стенографию презирал как ремесло вульгарного писаки, а пишущую машинку не мог отличить от кассового аппарата. И все-таки в жизни не поверю, что, когда мы с ним, еще подростками, в семидесятые годы прошлого века вместе работали в этом здании, карьера стряпчего его больше устраивала, чем меня. Сбежав от спесивого клерка, я погрузился в воспоминания. Я вспомнил старого бухгалтера, у которого я как-то спросил, не пошел ли его сын по стопам отца, на что тот, не на шутку рассердившись, ответил, что он никогда бы этого не допустил, а потом рассказал, что с трудом избавил сына от этой участи, пристроив его учеником к аптекарю. Я вспомнил, как место старого бухгалтера предложили мне и как я наотрез отказался, чем несказанно удивил своего хозяина. Вспомнилось и то, как мой отец, добившись сначала выгодного места в суде, а затем, по упразднении этого места, — нескольких сот фунтов компенсации, открыл собственное дело, в котором ничего не смыслил, как, впрочем, и его компаньон, обучавшийся совсем другой профессии. Таким образом, отец и его партнер стали предпринимателями, у которых появились свои собственные клерки. Я размышлял о том, что сейчас весь этот бред был бы совершенно невозможен, хотя в те времена такое случалось едва ли не каждый день...

Снова в Ирландию я попал лишь в 1905 году, да и то не по собственной воле. Я приехал, чтобы доставить удовольствие жене, и по забавному нежеланию возвращаться тем же путем, каким в свое время уехал, я высадился на юге и вошел в Дублин не с парадного северного хода, а с черного, через Мит. В 1876 году Дублин мне уже порядком надоел. О том, чего стоит молодым людям жизнь в Дублине или, если угодно, чего стоит Дублину жизнь столичной молодежи, написал Джеймс Джойс в "Улиссе", причем с такой безжалостной правдивостью, что эту книгу почти невозможно читать. Правда, в условиях современной городской цивилизации жизнь молодежи разных стран во многом схожа. И все-таки, на мой взгляд, дублинская жизнь отличается какой-то дерзкой, показной насмешливостью и непочтительностью, отчего все благородное и серьезное неотличимо от пошлого и смехотворного. Впрочем, такое впечатление могло быть вызвано тем, что в молодости я безвыездно жил в Дублине и мне не с чем сравнивать, ведь, покинув Дублин, я оставил там свою молодость и стал общаться со своими сверстниками только после восьмилетнего перерыва, когда принял участие в социалистическом движении начала восьмидесятых годов, где меня

окружали не насмешливые ирландцы, а чрезвычайно серьезные англичане, которые горели желанием покончить с поразившими весь мир социальными недугами. Чтобы победить общего врага, всем нациям необходимо было духовно объединиться, а не таить ненависть друг к другу, выдавая ее за национальную гордыню. Иными словами, когда я переехал в Англию, в Дублине не осталось никого (за вычетом нескольких близких друзей), кто бы не вызывал у меня живейшего отвращения, да и по сей день моя ностальгия по Ирландии на столицу не распространяется. Неудачи, бедность, безвестность и, как следствие, гонения не вызывают у меня восторга, а ведь именно так ответил Дублин на мои непомерные юношеские притязания. Мы любим не те города, где родились, а те, что завоевали. Наполеон не отвернулся от Парижа, чтобы предаваться воспоминаниям об Аяччо, а Екатерина не перенесла столицу своей империи из Санкт-Петербурга в Штеттин.

Нереализованные амбиции самым непосредственным образом повлияли на мой отъезд из Дублина, чего мне до сих пор не могут простить многие молодые ирландцы. В Дублине я просто не мог бы осуществить свое предназначение в жизни. Лондон был мне так же необходим, как моему отцу хлебная биржа. Лондон был литературным центром английского языка, всей художественной культуры, на какую только способна британская литературная держава, которую я ехал завоевывать. В те дни в Ирландии еще не было Гэльской лиги, и невозможно было предположить, что в стране есть хотя бы ростки самобытной культуры. Всякий ирландец, который считал истинное искусство главным делом своей жизни, чувствовал, что должен жить в метрополии и приобщиться к европейской культуре — а значит, как можно скорее уехать из Ирландии. Такое же чувство было и у меня. А Лондон как таковой или Англия как таковая меня нисколько не занимали...

Представьте себе двадцатилетнего клерка, который ненавидит свою работу так, как только может ненавидеть всякий разумный человек любое дело, от которого не в состоянии избавиться. В марте 1876 года мое терпение лопнуло. Я подал заявление об уходе. Разумеется, мои хозяева сочли, что меня не устраивает жалованье (к тому времени, если не ошибаюсь, 84 фунта в год), и вежливо объяснили мне, что собираются его повысить. Больше всего я боялся, как бы они не повысили зарплату настолько, чтобы я лишился малейшего повода уйти. Я поблагодарил их и сказал, что решение мое окончательно, а чем оно вызвано, естественно, говорить не стал. Они даже немного обиделись и передали моему дяде, что отговаривали меня как могли, но я стоял на своем. Так оно и было. В течение нескольких дней я наслаждался бездельем, радуясь тому, что хоть и не стал еще сам себе хозяином, но по крайней мере перестал гнуть

спину на других, а затем сложил саквояж, сел на пароход в Норт-Уолл, наутро вышел из поезда в Юстоне и, кое-как забравшись в двухколесный экипаж, навязанный мне вместо привычного четырехколесного носильщиком, который говорил на каком-то другом, малопонятном английском языке, покатил по улицам весеннего города, известного мне лишь по книгам Диккенса, на Виктория-Гроув, где кучер, не поморщившись, содрал с меня целых четыре шиллинга.

IV. НЕЗАДАЧЛИВЫЙ РОМАНИСТ

1. ЛОНДОН. ПЕРВЫЕ ШАГИ

Я был вынужден начать писать, так как ничего другого не умел. Боксер, герой моего раннего романа "Профессия Кэшела Байрона", замечает, что в этом мире человек должен делать не то, что хочет, а то, что умеет. Я хотел стать вторым Микеланджело, но обнаружил, что не умею рисовать. Хотел стать музыкантом, но оказалось, что не умею играть на музыкальных инструментах; даже актер из меня не получился — голоса не было. А вот писать я не хотел — это вышло как-то само собой.

Итак, двадцати лет от роду я безрассудно ринулся в Лондон. К тому времени мое собрание сочинений состояло из письма, написанного в возрасте то ли шестнадцати, то ли семнадцати лет в "Общественном мнении", где я попытался сбить спесь со знаменитых тогда американских евангелистов Муди и Сэнки, заявив, что лично я счел религию обманом и отверг ее. Лондон еще не созрел для меня. Моя первая публикация появилась в детской газете — всего две строчки в отделе писем. А мой дебют критика и парадоксалиста состоялся в "Общественном мнении", после чего срочно собрался семейный совет, дабы обсудить страшную весть: в семье Шоу появился Атеист. Я, кстати, до сих пор считаю, что те мыслители, которые не были воинствующими атеистами в подростковом возрасте, к сорока годам наверняка станут безбожниками. Я же был хоть и начинающим, но подающим надежды дарвинистом.

На первый взгляд я производил тогда впечатление весьма непочтительного молодого человека. К тому времени, правда, у меня еще не выросли мефистофельские усы и брови и внешний вид никак не вязался с той чертовщиной, какую я нес. Много позже, когда я уже прослыл бунтарем, все, кто общался со мной в неофициальной обстановке, поражались моей мягкости и скромности. Но первое время я был никому не известен, и отношение ко мне, естественно, было настороженным. Я же и не думал скрывать свои радикальные взгляды, чувствуя, что такая позиция мне на руку, равно как и моя национальность, хотя

изображать из себя ирландского патриота я не имел никаких оснований. А поскольку вдобавок я всегда имел дурную привычку противоречить любому, у кого я мог, как мне казалось, чему-то научиться, чтобы в дальнейшем присвоить себе его мысли, я был отнюдь не из тех молодых людей, которые к себе располагают.

Вместе с тем я был ужасно робким, стеснялся даже принимать приглашения, отчего вскоре перестал их получать. Мне говорили, что если я хочу преуспеть в жизни, то нельзя так откровенно пренебрегать приглашениями (речь шла о званых обедах), потому что, во-первых, это не в моих интересах, а во-вторых, совершенно неприлично. Но я-то прекрасно знал, что светские знакомства не помогут человеку, который владеет лишь навыками мелкого клерка. Я понимал, что никому не нужен, что у меня нет ни денег, ни профессии и что, пока я чему-нибудь не научусь и не докажу этого на деле, ходить по гостям, не имея даже мелочи на обратную дорогу, просто глупо. По счастью, здравый смысл помог мне не только трезво оценить мое незавидное положение, но и понять, что если я возьму в долг, то отдать не смогу, а следовательно, честнее будет просить милостыню или красть. Отдавал я себе отчет и в том, что, одолжив пять фунтов у знакомого и не имея возможности расплатиться, я тем самым продаю его за пять фунтов, а это невыгодно.

Коль скоро речь зашла о моем пренебрежительном отношении к званым обедам и официальным визитам, должен признаться: за уверенностью, что они ни к чему не ведут, скрывался тайный страх, что они могут привести к устройству на работу. А этого мне совсем не хотелось. Разумеется, для матери было бы огромным облегчением, если бы я что-то зарабатывал. Разумеется, если бы я хотел, то смог бы себя содержать. Разумеется, если бы умер отец, а мать хватил удар, я вынужден был бы снова сесть за конторский стол (судьба всех разорившихся аристократов), окончательно потеряв надежду получить профессию; ведь даже профессия литератора, которая не предполагает академических знаний и дорогостоящего оборудования, требует массы свободного времени и свежей головы в придачу. Вот почему я инстинктивно избегал званых обедов и приемов и, располагая превосходной рекомендацией и безупречной характеристикой, оставался неисправимым Безработным. Правда, некоторое время я колебался (обманывая себя и других), подыскивал работу по объявлениям и даже устроился в телефонную фирму (что по тем временам было невероятной экзотикой). Помню, как я ходил на прием к директору банка на Онслоу-Сквер (его сосватал мне один настырный знакомый, с которым, кстати, я имел неосторожность пообедать). Развлекал я директора с таким блеском (это слово мне впоследствии никак не могли простить мои "доброжелательные" критики), что мы расстались

лучшими друзьями, и на прощанье он заявил, что рад был бы мне помочь, если бы не сомневался, что меня действительно устраивает служба в банке.

Первые несколько лет в Лондоне я прожил без определенных занятий. Одно время я писал рецензии за одного музыканта, который подвизался в качестве музыкального критика. Поскольку, как и полагается "литературному двойнику", сам я в редакции газеты не появлялся и гранок не читал, мои статьи — по большей части крайне резкие — выходили в свет с такими опечатками, так чудовищно уродовались и бессовестно перевирались, да вдобавок еще помещались рядом с материалами глубоко мне чуждыми, что с тех пор я всю жизнь стыдливо помалкиваю об этой работе, дабы какому-нибудь умнику, из тех, что любят копаться в старых газетах, не пришло в голову обвинить меня во всех смертных грехах. Итак, я писал рецензии, а музыкант передавал мне свой гонорар, не удерживая с меня ни пенса и утешаясь, вероятно, сознанием того, что, во-первых, оказывает посильную помощь юному и незадачливому литературному дарованию, а во-вторых, приобретает репутацию блестящего музыкального критика. Я же благодаря этим статейкам по-настоящему понял, что такое плохая критика. Литературный язык не способен адекватно передать все, что я сейчас об этих рецензиях думаю. Помню, эти опусы меня ужасно расстраивали, ведь тогда я был еще слишком неопытен, чтобы понять: невежество и неумение всегда сопровождаются мучительным чувством вины и стыда. В конце концов наша газета — и не без моей помощи — благополучно скончалась, а вместе с нею канули в небытие и мои критические прегрешения. Однако я, подобно убийце, прячущему окровавленный нож, и по сей день храню в укромном месте свидетельства совершенных мною на ее страницах литературных преступлений. Всякий раз, как меня начинает одолевать самолюбие либо я чувствую неоспоримое превосходство над младшим собратом по перу, я ставлю себя на место, перечитывая одну из своих старых рецензий — впрочем, достаточно и одного воспоминания о них. А между тем уже тогда я не испытывал недостатка ни в литературных способностях, ни в музыкальных познаниях. Если бы я вдобавок владел критическими навыками, то был бы вполне приличным для своего возраста критиком.

Даже сейчас мне стыдно признаться, что называлась газета "Осой" и что оса эта попала в руки некоего капитана Дональда Шоу, который не имел ко мне никакого отношения и которого я никогда в глаза не видал. Газета скончалась у него на руках, а в каком-то смысле и у меня...

Я начал было писать что-то вроде пародии на мистерию, где мать героя выведена мегерой, но так эту "мистерию" и не закончил. По счастью, такие безделушки мне никогда не удавались. Вообще все мои попытки заниматься "искусством ради

искусства" неизменно терпели неудачу — ведь это все равно что забивать гвозди в бумагу.

Одну статью у меня приняли: Г. Р. Симс, который только что начал издавать свою собственную — увы, недолговечную — газету, заплатил мне пятнадцать шиллингов. Я так обрадовался, что написал вторую, совершенно гениальную статью — чем дело и кончилось. Затем другой издатель предложил мне сочинять в подарочных изданиях стихи под картинками. Я сочинил на эти стихи пародию, которую и отослал ему в качестве дружеской шутки. К моему изумлению, он совершенно серьезно поблагодарил меня и заплатил мне пять шиллингов. Я так расчувствовался, что под другой картинкой написал вполне серьезное стихотворение. Однако его он воспринял как шутку, причем довольно сомнительную, и моя карьера версификатора закончилась. Как-то мне удалось заработать целых пять фунтов — но не в газете или издательстве, а в юридической конторе, где понадобилось эссе на медицинскую тему — по всей видимости, для рекламы какого-то патентованного средства. Этот успех мне развить не удалось. Таким образом, за девять лет я заработал в общей сложности шесть фунтов.

Затем моя кузина, миссис Хоуи, литературная дама, дочь той самой тетки, что играла на тамбурине, познакомила меня с Арнольдом Уайтом, занимавшим тогда пост секретаря Эдисоновской телефонной компании. Уайт устроил меня в эту недолговечную компанию, в отдел, где занимались прокладкой кабеля, и вскоре я уже изучал топографию восточного Лондона и уговаривал самых различных людей дать разрешение на установку у них на крышах изоляторов, столбов, подъемных машин и прочего оборудования. Изыскательные работы мне нравились, а вот, общаясь с незнакомыми людьми, приходилось постоянно преодолевать мучительную робость; кроме того, из-за нервозности, которую я тщательно скрывал под личиной развязной невозмутимости, я ужасно переживал, когда, приняв меня за агента из рекламного бюро, некоторые лондонцы, большей частью перепуганные женщины, захлопывали у меня перед носом дверь. Со временем, правда, все эти испытания остались позади: я сам возглавил отдел и по домам стали теперь ходить мои подчиненные, у которых нервы были покрепче, чем у меня. Но и это продолжалось недолго: телефонную компанию Эдисона проглотила телефонная компания Белла, и я, отказавшись писать заявление о приеме на работу в новую, объединенную фирму, вновь обрел желанную свободу. На этом и завершилась моя карьера чиновника, и вскоре я окончательно расстался с мыслью о том, чтобы ходить на службу.

История с телефонной компанией произошла в 1879 году, и в том же году я сделал то, что делали тогда и делают до сих пор многие литературные авантюристы, — я написал роман.

2. "НЕЗРЕЛОСТЬ"

Просидев в конторе несколько лет, я приобрел навык к регулярному, каждодневному труду. Я точно знал, что иначе успеха мне не добиться и книги не написать. Я накупил писчей бумаги, по шесть пенсов за пачку, сложил лист вчетверо и каждый день, независимо от погоды и настроения, обязал себя исписывать пять полных страниц. Если дневная норма кончалась на середине предложения, я — во многом еще школяр и клерк — дописывал его лишь на следующее утро. С другой стороны, если я почему-то пропускал день, то назавтра обязательно делал двойную порцию. В результате за пять лет я сочинил пять романов. За это время я прошел суровую школу профессионального мастерства, в которой был одновременно робким и постоянно недовольным собой учеником и весьма придирчивым наставником, которому не угодишь и от которого не ускользнешь. Из чувства собственного достоинства я проявил завидное упорство в борьбе с нищетой, выражавшейся в самые критические моменты (до сих пор не могу вспоминать об этом без содрогания) в оторванных подошвах, обтрепанных манжетах, которые приходилось подравнивать ножницами и тщательно скрывать под рукавами пиджака, и в высокой шляпе, такой старой, что я носил ее задом наперед, чтобы, когда снимаешь, не загибались поля.

Романы мои успеха не имели. Я разослал их всем лондонским и некоторым нью-йоркским издателям, но не нашлось ни одного, кто бы рискнул их напечатать. Получив пятьдесят или шестьдесят отказов и ни одного одобрения, я вдруг возомнил себя гением. Я стал ужасно самонадеянным, у меня выработалось сверхчеловеческое безучастие к похвале и критике, которое мне очень пригодилось впоследствии, хотя временами отсутствие честолюбия отрицательно сказывалось на моих делах, ведь мне не только было безразлично, напечатают или поставят на сцене мои произведения, но и досадно, что их публикация и постановка отвлекают от работы.

В конце концов все пять романов — плод, так сказать, незрелой юности — были напечатаны, но произошло это очень не скоро. Когда извлекаешь на свет старые бумаги, которые сродни старым могилам, то обнаруживаешь пачку тетрадей, по двадцать страниц каждая, и вдруг, не без некоторого трепета, начинаешь сознавать, что держишь в руках роман почти на двадцать тысяч слов. Называется он "Незрелость". Буквы четкие, крупные, с наклоном назад, таким же почерком я вел расчеты в кассовой книге. Две тетрадки как на грех погрызли мыши, и концы строк отсутствуют. Обидно...

Хотя ученическая дотошность ранних романов и вызывает у меня смех, я все-таки горжусь чудаковатой добросовестностью своих первых литературных опытов. Они доказывают, что я с

самого начала, как и Гёте, умел обращаться с материалом и что мне важен был не столько сам материал, сколько умение подать его. В моем тогдашнем стиле была какая-то юношеская непосредственность, которая сейчас никак мне не дается и в которой, быть может, наряду со слабостью и нелепостью, есть и свое обаяние.

Стиль моих ранних произведений безупречен. Я в этом нисколько не сомневаюсь. Между тем стиль как таковой меня никогда не занимал: ведь это та мелодия, что сама, без посредства автора, проникает во фразу. Когда писатель говорит то, что должен сказать, с предельной точностью и целеустремленностью, ему, если только у него есть чувство слова, о стиле заботиться не придется. Однако одно условие я себе поставил с самого начала. Я решил, что мой английский язык, как французский язык Вольтера, должен быть доступен иностранцу, читающему со словарем, а потому я старательно избегал идиом. (Впоследствии я, напротив, стал широко пользоваться идиоматическими выражениями, исходя из того, что это самые живые языковые средства.) Я решил также по возможности избегать дидактики, той самой, что так заметна в моих более поздних произведениях. "Незрелость" была написана в конце 1879 года, а чуть позже я наконец-то осмелился подняться на трибуну маленького дискуссионного клуба под названием "Общество пытливых", чтобы, с трудом справившись с нервной дрожью, впервые в жизни сказать публике все, что я о ней думаю.

Действующие лица романа во многом списаны с моих знакомых, членов семьи и, естественно, с меня самого. Однако точных копий среди них нет, и все прототипы, за исключением одного, не известны широкой публике. Этим исключением был покойный Сесил Лосон, художник, чьи пейзажи напоминали мне поразительные работы Рубенса в этом жанре живописи. Когда я жил на Виктория-Гроув, семья Лосонов (отец, мать, Малькольм и две его сестры) занимала красивый старый дом в Чейн-Уоке, в Челси. Сесил и еще один брат были уже женаты и жили отдельно. Малькольм был музыкантом, а сестры пели. У одной — смуглой, полной, живой, веселой — было прелестное сопрано. У другой — контральто; пела она с большим чувством и соответственно одевалась — "по-эстетски", как тогда говорили, то есть в стиле Россетти. Это вовсе не значит, что мисс Лосон, отдавая дань смехотворной эстетской моде, щеголяла в уродливых, броских туалетах. Ее скромные серые и коричневые платья каким-то образом сочетались с постоянным выражением грусти и даже страдания на лице; поэтому, когда она пела "Не обмани меня! Не покидай меня!", получался вполне законченный образ, не только музыкальный, но и зрительный. Сесил, который уже успел завоевать известность теми немногими картинами, что от него остались, в то время выставлялся в старин-

ном, а тогда только что открывшемся зале Гросвенор-Геллери, где висели нашумевшие работы Берн-Джонса и Уистлера.

Малькольм был председателем Общества Глюка, и я открыл для себя этого композитора, когда впервые услышал, как Тео Марциалс своим великолепным баритоном исполняет арию Геракла из "Альцесты". С Марциалсом моя мать часто встречалась на концертах, он познакомил ее с Малькольмом Лосоном, а она помогла Лосону попасть в Общество Глюка. В результате я получил приглашение от Лосонов, которые принимали по воскресеньям у себя в Чейн-Уоке. Я так стеснялся, что порой минут по двадцать мерил шагами набережную, прежде чем осмелиться постучать в дверь. Я бы не раздумывая вернулся домой (какой смысл подвергать себя пытке, когда ничего не стоит убежать!), если бы не безотчетная уверенность в том, что распускаться нельзя, если хочешь чего-то добиться в жизни. Мало кто, думаю, так страдал в молодости от собственной трусости и стыда, как я. Я увиливал и прятался, когда возникала реальная или воображаемая опасность, сталкиваться с которой у меня не было явной необходимости; когда же такая необходимость возникала, я шел навстречу опасности, испытывая при этом чудовищный ужас. Больше всего на свете я боялся, что светским Лосонам моя провинциальная робость, вполне в этой ситуации простительная и даже естественная, покажется неуместной. В то время я еще не умел владеть собой, и я не сомневаюсь, что Лосоны сочли меня резким, невоспитанным, самоуверенным и совершенно несносным субъектом. Надеюсь, что они, равно как и все те, кому я досаждал тогда, простили меня, когда выяснилось, что некоторые основания для самоуверенности у меня все же имелись. Богемная атмосфера в доме Лосонов мне необычайно импонировала, все члены этой гостеприимной семьи нравились, но, поскольку в то время я еще не владел искусством общения и сам тяготился своим топорным поведением, я вскоре перестал докучать им и, если не считать редких и случайных встреч с Малькольмом, навсегда ушел из их жизни, задержавшись в ней очень ненадолго.

Сесил Лосон был в семье всеобщим любимцем. Об искусстве он вещал капризным, не допускающим возражений тоном; растягивал слова, подолгу задумывался и бормотал себе под нос что-то несуразное. Когда я, следуя своей тогдашней, довольно несносной манере противоречить всякому, у кого, как мне казалось, я мог чему-то научиться, заметил, что, на мой взгляд, Уистлера никак нельзя причислить к величайшим художникам всех времен, он на мгновение лишился дара речи, а затем у него из горла, словно из старинных часов, которые должны вот-вот пробить, вырвались какие-то хриплые, нечленораздельные звуки, после чего он выпустил в меня пулеметную очередь, состоящую из слов: Тициан—Тернер—Рембрандт—Веласкес—Уистлер.

Он был довольно красив, невысок, но хорошо сложен, а вьющиеся волосы были как раз той длины, какую могут себе позволить художники, если они не хотят скомпрометировать себя как мужчины. Его работы я видел в нескольких музеях (в частных коллекциях — ни разу), и благодаря тому, что мальчишкой целые дни проводил в дублинской Национальной галерее (в детстве я хотел стать художником, а вовсе не писателем), я вполне мог оценить их по достоинству. После его безвременной кончины, которая произошла вскоре после нашего знакомства, воскресные приемы в Чейн-Уоке, надо думать, прекратились. Я, во всяком случае, после его смерти ходить туда не решался.

В "Незрелости" Сесил Лосон выведен под именем Сирила Скотта, тоже художника. Своего героя я так назвал потому, что Сирил созвучно Сесилу, а также потому, что считал Лосона шотландцем[1] — он же, как выяснилось, был родом из Шропшира. Вместе с тем я еще раз должен предупредить читателя, что моего литературного героя нельзя отождествлять с замечательным художником. Портретное сходство между Лосоном и Скоттом не распространяется на обстоятельства жизни моего героя, на то, например, как он ухаживает за своей будущей женой, как женится — и так далее. Ведь про личную жизнь Лосона я абсолютно ничего не знал, мы виделись с ним всего несколько раз, когда я бывал в Чейн-Уоке, а после его смерти мне о нем никто не рассказывал. Он вдохновил меня — только и всего.

Такова вкратце история создания моей первой книги. Написана она совсем еще зеленым, неопытным юнцом, который не прижился в стране, куда отправился искать счастья. Если же быть до конца честным, то надо добавить — и не мог прижиться, ведь, где бы я ни был, я везде чувствовал себя чужим, своего рода инопланетянином. То ли оттого, что я безумен от рождения, то ли оттого, что, наоборот, излишне нормален, я всю жизнь ощущал себя человеком не от мира сего; уютно я чувствовал себя только в воображаемом мире, непринужденно — только с великими мертвецами. Поэтому, не научись я быть актером, я бы не смог вжиться в самые различные роли, которые мне приходилось играть в жизни: писателя, журналиста, оратора, политика, общественного деятеля, светского льва и так далее. Однако в то время, о котором идет речь, актером я еще быть не научился, тогда я еще не понимал, что гигантская лондонская сцена потребует от меня перевоплощения. Когда из воображаемого мира мне приходилось возвращаться в мир реальный, я по-прежнему чувствовал себя неуютно. Я был вне общества, вне политики, вне спорта, вне церкви. Меня, пожалуй, можно было бы назвать Абсолютным Аутсайдером. С точки зрения британского

[1] Scott по-английски — шотландец.

варварства, разумеется. Когда же речь заходила о музыке, живописи, литературе, науке, я из непосвященного становился посвященным. Голова у меня работала хорошо, а для того, чтобы способность критически мыслить, помноженная на литературную изобретательность, могла проявиться в полном блеске, мне было необходимо ясное представление о жизни, какая-нибудь вразумительная теория, своего рода религия. Такой религии мне, в бытность мою начинающим литератором, как раз и не хватало, из-за этого не удался и мой первый роман.

3. "НЕРАЗУМНЫЙ БРАК", ИЛИ ПУТЬ НАВЕРХ

В беллетристике нет ничего более утомительного, чем то, что называется "плотью и кровью". Задача прозаика в основном состоит в том, чтобы воспитывать людей на положительных примерах. Первую попытку вывести положительного героя я предпринял в своем втором, очень большом романе "Неразумный брак". Сейчас даже не верится, что молодой человек двадцати четырех лет мог написать такую необыкновенную книгу, однако, с точки зрения тех, кто считает, что талант дан писателю только для развлечения читателя, роман не удался, так как действующие лица, при всей их реалистичности, были все как один ужасно скучными и неприятными, а их жизнь — пошлой и убогой. Коннолли, мой положительный герой, был квалифицированным рабочим, который изобрел электромотор, принесший ему богатство и славу. Он женился на женщине, которую я попытался изобразить идеальной — с общепринятой точки зрения. Идея романа состоит в том, что, хотя Коннолли — образец здравого смысла, ума, рассудительности, самообладания и всего, чего только может желать и заслуживать идеальная женщина, с женой он не уживается, в результате чего она убегает из дома с человеком, который решительно во всем является антиподом ее добропорядочного супруга. В конце концов она возвращается от любовника к мужу, однако Коннолли, обдумав все, что произошло между ними, приходит, как Нора в "Кукольном доме", к выводу, что их брачный союз при создавшихся обстоятельствах недолговечен, и уходит из дома, чем и заканчивается роман.

"Неразумный брак" написал, в сущности, не я, ведь если верить физиологам, субстанция наших тел (а следовательно, и душ) видоизменяется настолько быстро, что через каждые восемь лет мы становимся другими людьми. Сейчас, стало быть, я не имею ничего общего с человеком, который в 1880 году сочинил "Неразумный брак". Этот автор скончался в 1888 году, и, согласитесь, странно было бы, если бы я проявил живой интерес к романам своего литературного предка. Даже мои воспоминания

о том времени становятся с годами все более спутанными, ибо основываются на самом обманчивом источнике — на той лжи, которую мы внушаем сами себе о самих себе и в которую постепенно начинаем верить. Кое-что, однако, я запомнил хорошо. Например, сколько стоила бумага, на которой писался "Неразумный брак". Бумага была дешевой, весьма среднего качества, зато прочной. Помню я и то, что "Кармен" Бизе тогда только что появилась в Лондоне, и я использовал эту оперу как своего рода отдушину для своих романтических увлечений. Когда мне надоедал убогий реализм моего героя (имя его я вспомнить не могу), я садился за пианино и напрочь забывал о его существовании в пленительном обществе Кармен, ее малинового тореадора и желтого драгуна. Впрочем, когда я говорю "мне надоел", "я чувствовал", я, разумеется, имею в виду не себя, а своего, так сказать, предшественника. Сегодняшний "я" к "Кармен" равнодушен, да и Кармен, как это ни грустно сознавать, совершенно равнодушна ко мне.

"Неразумный брак" не был смесью интуиции и невежества. Взять хотя бы профессию моего героя, электромонтера, американца ирландского происхождения. Он отнюдь не плод моей буйной фантазии. То, что сейчас я свободный художник, вовсе не означает, что я никогда не пытался заработать на жизнь честным трудом. Этот грех я впервые (хотя не по своей воле) совершил в возрасте пятнадцати лет и по юношеской робости и неуверенности в себе продолжал грешить до тех пор, пока мне не исполнилось двадцать три года. В телефонной компании Эдисона, размещавшейся в подвальном помещении громадного казенного дома на улице Королевы Виктории, вместе со мной работало много американцев. Общаясь с этими наивными, прекраснодушными людьми, я составил себе некоторое представление об американских пролетариях. Они с чувством распевали старинные песни и говорили с таким чудовищным акцентом, что даже мне, ирландцу, было нелегко их понимать. Работали они с невероятной энергией, что, впрочем, на результате почти не сказывалось. Преисполнившись решимости продемонстрировать свою несгибаемую американскую стойкость, они отказывались выполнять приказы мастера, англичанина в шляпе, за подчеркнутой вежливостью которого скрывалась убежденность в своем превосходстве, и настаивали на том, чтобы десятником был их соотечественник, американец и демократ до мозга костей. Все они от души презирали ушлого английского работягу, который на работе, что называется, "не горел", никогда не спешил и умел подольститься к любому, кто готов был раскошелиться. В свою очередь и английский работяга никак не мог взять в толк, с какой стати эти заморские болваны "пашут" на хозяина вместо того, чтобы поживиться за его счет.

Вот откуда взялся мой электромонтер. Ввести его в свет-

ское общество, прежде чем он прославится и разбогатеет, также не составляло труда. Я знал трех английских пэров, которые предпочитали физические лаборатории конюшням, а изобретателей — лесникам. Один из таких изобретателей был, кстати, моим приятелем. Кроме того, я по собственному опыту знал, что на почве искусства, в особенности музыки, сходятся люди различного социального положения. Электрик, если он играет на пианино, может бывать где угодно и общаться с кем угодно — классовых барьеров для него не существует. Вся сложность состояла не в том, чтобы ввести электрика в высшее общество, а в том, чтобы правдоподобно это общество изобразить. Для этого мне не хватало опыта светского общения. Кроме того, я придерживаюсь (читатель, возможно, будет разочарован) классической традиции, в соответствии с которой все герои романа, за исключением тех, кто в комических целях пользуется просторечными и диалектными формами, говорят литературным языком XVIII столетия. Я писал в стиле Скотта и Диккенса, а поскольку речь и поведение светского общества лишены стиля вообще, читателю может показаться, что я пребываю в странном и смехотворном неведении относительно самого нелепого и доступного способа выражения. Вместе с тем я вовсе не был таким несведущим, каким мог бы быть при тогдашнем моем отчаянном финансовом положении.

Начать с того, что кое-какие сведения об аристократии я приобрел, что называется, нелегально, когда еще подростком служил в конторе одного дублинского джентльмена, который совмещал в одном лице земельного агента и частного банкира и у которого было много высокопоставленных клиентов. Лондонский литератор может в течение двадцати лет ходить по званым обедам и не узнать о человеческих слабостях своих сановных хозяев того, что семейный поверенный или (в Ирландии) частный агент по продаже недвижимости узнает всего за двадцать дней. Кое-какие сведения в таких случаях обязательно доходят и до клерков, особенно если клерк ведет все расчеты, а именно этим я и занимался. И тогда, если только этот клерк не глуп, ему становится ясно, что в профессии аристократа гении встречаются не чаще, чем в любой другой, а потому если вы решили возвести в звание пэра больше полудюжины человек, то будьте готовы к тому, что многие из них окажутся самыми заурядными, а то и просто подлыми людьми. И в кухне, и в палате лордов на одной родословной далеко не уедешь, что доказывает пьеса мистера Барри "Великолепный Криктон", где дворецкий выведен достойным человеком, а его хозяин, граф, — титулованным мошенником, и это не фантазия, а реальность, причем реальность в каком-то смысле объяснимая, ведь англичане очень тщательно отбирают дворецких, а баронов чтут всех подряд, лишь бы кровь была голубой. Последствия этого заблуждения довольно

забавны. Например, в Англии мы почему-то превозносим аристократов, то есть всех тех, кого лично не знаем, что отчасти примиряет нас с несомненным плебейством тех, кого мы знаем, а также сохраняет веру в институт аристократии как таковой. В аристократа-невидимку верят благоговейно, но его почему-то никогда нет на месте, он где-то рядом, поблизости, но не с нами. Высшее общество существует; над высшим обществом есть еще какая-то таинственная категория людей, таких изысканных, с такой голубой кровью, что даже на короля они взирают с высокомерной снисходительностью; сомнение в этом — неопровержимый знак низменной плебейской натуры. И такого рода фантазии глубоко укоренились во всех слоях английского общества.

Все это я очень хорошо знал, когда писал свои романы, и если атмосферу высшего общества мне убедительно передать не удалось, то не потому, что я питал иллюзии по поводу человеческих качеств пэров Англии, и не потому, что они говорят у меня литературным языком, а потому, что, никогда не имея ни гроша за душой, я по глупости не придавал значения деньгам, не понимал, какую колоссальную роль они играют в нашей жизни, в результате чего не смог вникнуть в мораль того класса, где знают счет деньгам, огромным деньгам, и где материальное благосостояние считается непреложным условием бытия.

Деньги — самое главное в жизни, и эта аксиома должна быть заложена в основу всякой здоровой морали — как личной, так и национальной. Всякий учитель или оратор, который это отрицает или скрывает, — враг жизни. Деньги управляют моралью.

Но тогда, повторяю, я еще всего этого не понимал, ибо за неимением денег ничего не знал про них. Помнится, однажды я купил книжку, заглавие которой по вполне понятным причинам сразу же привлекло мое внимание: "Как прожить на шесть пенсов в день". Изложенные в ней инструкции я честно выполнял на протяжении всего вечера, и, если когда-нибудь выйдет в свет моя биография, я непременно укажу в ней, дабы читатель убедился в моей стойкости и самоотречении, что некоторое время я жил на шесть пенсов в день...

Помню, однажды вечером, в то время когда я писал романы и моя литературная деятельность не принесла мне еще ни фартинга, я шел по Слоун-стрит во фраке, который, словно волшебный щит, скрывал от постороннего взгляда мою литературную несостоятельность. Ко мне подошел какой-то человек и жалобно попросил милостыню, уверяя, что у него нет ни единого пенса. "И у меня тоже", — ответил я, не покривив душой. Он вежливо поблагодарил меня и удалился, очевидно нисколько не удивившись, а я задумался, почему бы и мне не стать нищим, ведь, если просить милостыню так же умело, как этот человек, можно совсем неплохо жить. Вегетарианцем я стал в 1880 или в 1881 году. Как раз в это время начали открываться первые вегетариан-

ские рестораны, доступные даже для самых бедных посетителей, которые раньше не могли себе позволить специальную диету. Убежденным вегетарианцем я сделался благодаря Шелли (моему кумиру), а также после посещения соответствующих лекций. Впрочем, достаточно хотя бы раз всерьез задуматься о наших гастрономических привычках, и сразу станет понятно, сколь чудовищно питаться опаленными трупами животных — ведь это каннибализм без самого лакомого блюда. Я еще и трезвенник: семья Шоу внесла весомый вклад в развитие винной промышленности, и я не чувствую за собой никаких обязательств. Я во всеуслышание заявляю, что человек, который пьет виски и питается падалью, не в состоянии трудиться так хорошо, как мог бы.

Еще одно воспоминание. Однажды, когда я в первом часу ночи в том же самом фраке сворачивал с Пикадилли на Бонд-стрит, ко мне подошла женщина легкого поведения, от которой в тот вечер, как видно, отвернулась удача. Она пожаловалась, что опоздала на последний автобус в Бромптон, и спросила, не мог бы я подвезти ее домой в экипаже. В то время, несмотря на юный возраст и жизнь в Англии, во мне еще сохранилась старомодная ирландская галантность. Кроме того, я, как писатель, который не может найти издателя, был тронут сходством наших профессий и жизненных трудностей. Поэтому отказался я очень вежливо, сославшись на жену (придуманную к случаю), которая ждет меня дома, а также на то, что такая очаровательная особа, как моя собеседница, вне всяких сомнений, найдет себе другого попутчика. К несчастью, мои слова произвели на нее такое сильное впечатление, что она тут же повисла у меня на руке и заявила, что готова следовать за мной куда угодно на том лестном для меня основании, что я — истинный джентльмен. Я напрасно уговаривал ее, что, удаляясь по Бонд-стрит от Пикадилли, она теряет последний шанс на попутчика с экипажем; она так крепко вцепилась в меня, что пришлось, чтобы освободиться, применить силу. В самом конце Олд-Бонд-стрит мне все это надоело. Я вытащил кошелек, открыл его и вывернул наизнанку. Как она расстроилась, бедняжка! Порывисто повернулась на каблуках, грустно качнула юбкой и исчезла.

В обоих случаях я сталкивался с людьми, которые за неделю тратили никак не меньше, чем я за год. Почему же в таком случае меня, нищего и безвестного молодого человека, приняли в обществе? А потому, что, хотя пианист я был никудышный и только с изобретением пианолы заиграл как Падеревский, я зарекомендовал себя хорошим аккомпаниатором, который может подыгрывать певцу лучше многих любителей.

Таким образом, в пору написания "Неразумного брака" я был человеком, который хоть и не вхож в общество, куда попадает его герой, но об этом обществе наслышан и изображает

его, не всегда полагаясь только на интуицию. С моей высокой самооценкой никак не вязались два чудовищных недостатка, которые я старался не замечать, так как ничего с ними поделать все равно не мог. Я был беден и скверно одет. В результате я ошибочно заключил, что, хотя бедность тягостна и обременительна, быть бедным — не грех и не позор. Ведь мне было чем гордиться: правдолюбием, одаренностью, обширными познаниями в искусстве, усидчивостью — словом, всем, за что не приходится платить. Поскольку, в отличие от миллионеров, которые лениво зевают, будучи не в состоянии переварить обильный ужин, я мог пойти в Хэмптон-Корт или в Национальную галерею (только в те дни, когда вход свободный) и наслаждаться полотнами Мантеньи и Микеланджело; поскольку из-за одной неверно взятой ноты в Девятой симфонии Бетховена я расстраивался больше, чем герцогиня, потерявшая бриллиантовое ожерелье, я никогда не задумывался над тем, что, влюбись я в эту герцогиню, мне пришлось бы покупать утренний костюм, без которого она не подпустила бы меня на пушечный выстрел. Я совершенно не отдавал себе отчет в том, что ради роскошной жизни мне понадобилось бы пролить целое море крови. Ведь именно по этому принципу и живет современная аристократия. В этом и заключается секрет наших правящих классов: их представители на словах благородны, гуманны, культурны, пекутся об интересах общества, занимаются филантропией, а на деле озабочены лишь тем, чтобы красиво жить и иметь побольше денег, ради чего они вламываются в дома своих ближних, разоряют их, гноят в зловонных ямах, расстреливают, режут, вешают, бросают в тюрьмы, топят, сжигают, стирают с лица земли во имя закона и порядка. И в этом проявляется их исконное здравомыслие, ведь цель, как известно, оправдывает средства, а всякий, кто при достижении цели не руководствуется эгоистическими соображениями, — ничтожество, болван и раб в душе. Если бы только я сумел убедить в этом толпы неимущих, мир уже через неделю стал бы счастливым, ибо бездельники, которые хотят иметь деньги, не работая, и придурки, которые готовы работать, не богатея, вместе со всеми псевдоморалистами, пророками и прочими шарлатанами, нагоняющими страх на людей, были бы беспощадно истреблены во имя жизни на земле и благополучия человечества.

Но, работая над "Неразумным браком", этот урок я еще не усвоил. В то время я был способным молодым человеком в расцвете сил, на чью помощь очень рассчитывала семья, находившаяся в весьма стесненных обстоятельствах. Я же не только не помогал родителям, но сидел у них на шее, что, по тогдашним понятиям, было чудовищно, не укладывалось в голове. Но я, нисколько не смутившись, стал чудовищем. Не я боролся за выживание, а моя бедная мать. Не я был опорой моему престарело-

му отцу, а он мне. За это, правда, он был со временем вознагражден тем, что собственными глазами прочел рецензию на один из моих дурацких романов, напечатанную в каком-то никому не известном журнальчике и подписанную моим приятелем, мистером Джоном Макиноном Робертсоном, который подавал меня как вполне сложившегося автора. Мне кажется, такое вознаграждение стоит большего, чем ежемесячные подачки послушного сына, который, чтобы прокормить старика отца, исправно гнет спину в какой-нибудь захудалой конторе. Во всяком случае, никак иначе я не мог возместить отцу ту скромную сумму, которую он ухитрялся аккуратно посылать нам из Ирландии. Кое-что к этой сумме добавляла и мать, для которой занятие музыкой в преклонные годы стало способом зарабатывать деньги и не доставляло того удовольствия, как в молодости, когда она была счастлива и играла и пела из любви к искусству. Я же только помогал ей эти деньги тратить. Знакомые единодушно возмущались моей черствостью, а одна молодая, весьма пылкая особа, набравшись смелости, даже отчитала меня при всех, "отчего, — как выразился Пепис о жене корабельного плотника, которая отвергла его ухаживания, — я еще больше зауважал ее". Не обращая никакого внимания на упреки и нотации, я каждый день писал по пять страниц — и все за счет моей матери. И я вовсе не хочу, чтобы какой-нибудь автор "занимательной биографии" изображал меня добропорядочным крестьянским парнем, который буквально просится на страницы "Самоусовершенствования" Смайлза, или же трогательным сыночком, что ухаживает за беспомощной матерью, а не бессердечным юным дарованием, который всем весом своего голодного тела навалился на деловую и способную женщину. Моя мать работала на меня, а не читала мне нотации о том, что работать на нее — мой сыновний долг.

Перечитав "Неразумный брак" спустя много лет, я обнаружил, что у этого романа неизбитая мораль. Пьяная дива из старомодного музыкального ревю выведена не безнравственным, а вполне самобытным человеком; ее жизненная позиция по-своему ничуть не хуже позиции солидного виноторговца. Образ удачливого изобретателя с социальной точки зрения также вполне нетривиален: благодаря своей одаренности этот человек неуклонно преодолевает привычные сословные предрассудки, которые мешают его продвижению в обществе. Зато героиня — славная, доброжелательная, радушная, добропорядочная и уживчивая женщина, которая, однако, при всех своих достоинствах удручающе вторична, а потому не умеет за себя постоять, — в результате остается ни с чем. "Не могу понять, почему ей так не везет, она ведь такая хорошая!" — восклицаем мы, руководствуясь расхожей обывательской логикой. Можно подумать, что сильный человек непременно хороший.

Вот почему я считаю, что этот в общем-то слабый роман заслуживает высокой оценки. Примечательно, что последняя глава, далекая по духу от Скотта и Диккенса и близкая Ибсену, была написана задолго до того, как Ибсен стал мне известен, из чего следует, что бунт Жизненной силы против расхожей морали не является изобретением норвежца и нашел бы свое выражение в английской литературе, даже если бы Норвегии не было и в помине. Когда в восьмидесятые годы прошлого века в Англии вышел в переводе мисс Лорд "Кукольный дом", который так взволновал некоторых моих друзей-социалистов, что они затеяли домашний спектакль, где мне досталась роль Крогстада, оригинальность этой пьесы в трактовке нравственных аспектов брака не произвела на меня такого сильного впечатления, как на всех остальных. Ведь мне самому принадлежит достаточно оригинальная трактовка нравственных аспектов брака, причем без мелодраматических приемов типа заболевания позвоночника или самоубийства, хотя, должен признаться, с воздействием алкоголизма на семейную жизнь мне столкнуться пришлось. Как бы то ни было, я беззаботно болтал и сосал карамель в комнате, смежной с гостиной (наше артистическое фойе), в то время как за дверью Элеонора Маркс, исполнявшая роль Норы, призывала Хельмера к ответу. В те годы Ибсен, по правде сказать, очень мало меня занимал, и только много позже, когда Уильям Арчер прочел мне свой перевод "Пер Гюнта", я вдруг убедился, что Ибсен не только великий поэт, но и социальный реформатор.

Я нисколько не сомневаюсь, что "Неразумный брак" можно рассматривать как одну из первых попыток Жизненной силы создать английский вариант "Кукольного дома" при содействии очень еще неопытного писателя в возрасте 24 лет.

4. МУЗЫКАНТЫ, БОКСЕРЫ И СОЦИАЛИСТЫ

Интересно проследить за моей эволюцией мыслителя. В первых двух романах я занимался проблемой рационализма и материализма, а когда, продолжая аккуратно исписывать по пять страниц ежедневно, начал третий, "Любовь среди художников", то вдруг обнаружил, что с рационализмом и материализмом покончено и мой новый герой не имеет ничего общего с предыдущим: английский Бетховен, безрассудный, непредсказуемый, даже неуправляемый, но зато истинный гений, безупречно владеющий искусством, лишенным логики и даже слов.

Судьбе такого гения в меркантильном обществе, где каждый живет своим умом, не позавидуешь. В 1881 году, в то время как электрики становились миллионерами, композиторы, чтобы заработать на кусок хлеба, вынуждены были репетиторствовать,

разучивать гаммы с учениками, для рецензировавших мои романы композитор оказался еще более непонятным явлением, чем электромонтер. Судя по всему, они просто не считали его джентльменом.

"Любовь среди художников" единодушно отвергли все издатели. В мое отсутствие, когда мать переезжала из дома номер 29 по Фитцрой-сквер, многие страницы романа пошли на макулатуру. Впоследствии мистер Дэн Райдер восстановил рукопись, но затем вынужден был продать ее, чтобы финансировать кампанию по Закону об аренде. После этого рукопись, по всей видимости, рассыпалась на отдельные страницы, шесть из которых в настоящее время хранятся в нью-йоркской публичной библиотеке. Судьба остальных мне неизвестна.

Мне трудно сейчас восстановить в памяти содержание романа — впрочем, те же трудности я испытывал и при его написании. Дважды я забывал начало, и мне приходилось перелистывать первые страницы, как будто я читал не свою книгу, а чужую. Интрига в романе отсутствует. Ничто в нем не покоробит читательский вкус: здесь нет ни героев, которые в последней главе оказываются совершенно другими людьми, ни леденящих душу убийств или счастливых совпадений, которые то и дело меняют характер действия; здесь нет фальшивомонетчиков, обделенных наследников, детективов и заседаний суда — словом, привычного реквизита авантюрных романов. Нет в этой книге и драматического финала. В отличие от "Неразумного брака" трагическая развязка здесь в принципе невозможна. В романе вообще нет развязки. Герой женится на героине еще в середине книги, они не убегают из дома, не разводятся и вообще ничего необычного и предосудительного не совершают. Когда я рассказал читателю все, что счел нужным, я просто-напросто поставил точку.

"Любовь среди художников" писалась в 1881 году, в том самом, когда я заболел оспой, эпидемия которой разразилась тогда в Лондоне. Не могу сказать, изменились с болезнью мои взгляды или нет, но факт остается фактом: в этом романе почему-то превозносятся своевольные люди и всячески принижаются осмотрительные. Здесь, как и в большинстве своих произведений, я стремился к поучению, а не к развлечению. Мне хотелось изобразить столь многочисленных у нас людей от искусства, которые никогда не полюбили бы музыку или живопись, если бы не читали умных книг; их фальшивому энтузиазму я противопоставил творческую энергию истинного гения. Некоторые характеры получились превосходно, в особенности композитор Оуэн Джек, который отчасти списан с Бетховена. Я придерживаюсь гораздо более высокого мнения об этом романе, чем большинство критиков, и, хотя рядовой читатель вряд ли его осилит, мне кажется все же, что тот, кто даст себе труд про-

честь хотя бы часть книги, не потратит время зря — разумеется, я не имею в виду тех, кому вообще противопоказана художественная литература.

Написав "Любовь среди художников", я взялся за "Профессию Кэшела Байрона" — роман, который, по правде говоря, задуман был в основном для развлечения.

В 1882 году я подружился с Пэкенхемом Битти, второстепенным поэтом и боксером-любителем; как человек обеспеченный, он мог себе позволить вволю заниматься и тем, и другим. Битти таскал меня с собой на все соревнования, знакомил с тренерами и даже использовал в качестве спарринг-партнера, заставив предварительно проштудировать пособие Неда Доннелли, который выведен в романе под именем Неда Скина.

В результате я познакомился с профессиональным боксом, который в первую очередь привлек меня противостоянием антиподов: чемпиона, эдакого удалого наивного богатыря, и незаметного практичного антрепренера, интересующегося не спортом, а весом боксера, ценой билетов и т.д. Вообще нигде противоборство характеров не достигает такого драматизма, как в боксе, борьбе и фехтовании. Эти виды спорта всегда импонировали мне (как зрителю) и импонируют до сих пор, из-за чего в моем обширном литературном наследии есть, как ни странно, несколько статей и роман, посвященные боксу. В узком кругу знакомых я вскоре завоевал (впрочем, совершенно незаслуженно) репутацию боксера, а поскольку я был высокого роста, с сильным ударом прямой левой, да еще умел за себя постоять, я ни разу в жизни не подвергался нападению и никогда не испытывал ни малейшего страха, что меня могут поколотить мои политические противники.

Роман "Профессия Кэшела Байрона" получился самым увлекательным из первых четырех, настолько увлекательным, что не принимать его можно было, лишь исходя из скверной репутации моих предыдущих книг. Когда же этот роман все-таки проник в печать через заднюю дверь одного социалистического журнала, я удостоился похвалы Стивенсона и Хенли, после чего Бентли, ведущий издатель тех лет, тут же прислал мне письмо, где просил дать ему перечитать мой роман, и пришел в ярость, узнав, что я уже отдал его в конкурирующее издательство, которое Бентли в расчет не принимал.

Всякий раз, вспоминая "Профессию Кэшела Байрона", я содрогаюсь при мысли, как близок я был к тому, чтобы в возрасте 26 лет стать популярным романистом. Ведь предприимчивому издателю ничего не стоило разорить неопытного юнца. В то время, по счастью, предприимчивых издателей не было, и я был вынужден изо всех сил сражаться за существование, вместо того чтобы без борьбы сдаться на милость первого попавшегося прохвоста. "Профессия Кэшела Байрона" — мой четвертый по

счету роман, а за ним последовал пятый. Эти пять произведений далекой юности вспоминаются теперь в виде тяжелых, объемистых свертков, которые постоянна возвращались ко мне от какого-нибудь издателя, из-за чего всякий раз возникала неразрешимая финансовая проблема — где взять шесть пенсов, чтобы расплатиться с курьерами рассыльной фирмы "Картер и Паттерсон", а затем переслать бандероли очередному издателю. Получалось, что внакладе оставались все, кроме Картера и Паттерсона, ибо издателям приходилось выплачивать гонорары внутренним рецензентам за отрицательный отзыв, а мне — шестипенсовики курьерам за рассылку никому не нужных рукописей. В конце концов писать романы надоело, и я стал задумываться над тем, что же в действительности представляет собой этот мир. В результате длительных размышлений я пришел к тому же выводу, что и Гёте, который отмечал, как велико изумление, недоверие и нравственное потрясение поэта, который вдруг обнаруживает: того мира, который он считал реальным, нет вовсе, а окружающие его мужчины и женщины существуют лишь в воображении, они ничем не отличаются от вымышленных персонажей из его собственных ранних произведений — только гораздо глупее.

Начинающему поэту, увы, не дано испытать удовольствие от собственной прозорливости. Впустите крестьянина в гостиную, и, даже если практическая сметка подскажет ему, как себя вести, сам он намучается от ощущения, что все делает не так. Должен признать, что в первых своих литературных опытах я чувствовал себя именно таким крестьянином. Больше всего мне хотелось поскорее ретироваться из гостиной. В самом деле, когда теперь, с высоты накопленного опыта, я оглядываюсь на свои ранние опусы, то убеждаюсь, что совершал просчеты, причем в вопросах, выходящих за рамки чисто литературных. К примеру, я наделил богатую героиню одного из романов парком величиной в тридцать акров, будучи совершенно уверенным, что по размеру территория этого парка не уступает острову Уайт. Но, как правило, молодой литератор попадает в дурацкое положение не из-за таких ошибок. Меня подводило не невежество, а вдумчивость и честность. Тогда еще Англии я по-настоящему не знал. Я был молод, только что приехал из Ирландии восемнадцатого века и больше всего боялся, как бы бедность и провинциальность не помешали мне изобразить ум, утонченность, благородство и воспитание, то есть все те черты, которые я, начитавшись Вальтера Скотта, приписывал английскому высшему обществу. Мне почему-то казалось, что образованные люди добросовестно учатся хорошим манерам и набираются ума (иными словами, по-настоящему образованны), на самом же деле они лишь перенимают привычки и предрассудки своего круга и самонадеянно демонстрируют миру нелепый набор сословных глупостей,

выдавая их за истинно аристократические замашки. В результате естественными в моих романах выглядели лишь комические персонажи — по той простой причине, что население этого острова в основном состояло (и состоит до сих пор) из комических персонажей. Если серьезно изобразить их в романе, то получится сентиментальная героиня Диккенса или столь же сентиментальный герой Сары Грэнд — образы маловыразительные. Именно поэтому знатные английские джентльмены на страницах моих книг не имели ничего общего с реальными людьми, так как держались гораздо более напыщенно и самодовольно, что в наше время вызвало бы весьма неуместный смех у рецензентов. Но в 1882 году литературная мода, согласно которой положительные персонажи романов отличались чинным изяществом и безупречным поведением, как если бы они постоянно находились под присмотром гувернанток и школьных учителей, еще не была уничтожена "Новой журналистикой" 1888 года и новым поколением авторов, которые, желая угодить пролетариям, только что овладевшим грамотой в соответствии с Законом об образовании, никогда, по всей вероятности, ничего не читали. Что же касается писателей старшего поколения, то для них различие между естественным Калебом Болдерстоном и искусственными Эдгаром и Люси представлялось с социальной точки зрения вполне оправданным. Возможно, именно поэтому единственными читателями, на кого мои романы, судя по всему, произвели впечатление, пусть невыгодное, были люди немолодые, солидные, предпочитавшие традиционную литературу. И чем более индивидуальным становился мой стиль, чем более самостоятельными и либеральными — мысли, тем больше они во мне разочаровывались. Что же до издателей, чьи рецензенты рыскали в поисках расхожего чтива, то ко мне они относились без всякого снисхождения. Таким образом, я со своими романами оказался как бы между двух стульев: они совмещали в себе добросовестность традиционной литературы и идейность новой, которая получила распространение в Англии лишь спустя десять лет, да и то благодаря Ибсену.

Увлечение социализмом в 80-е годы, которое коснулось и меня, привело, как это часто бывает, к возникновению целого ряда пропагандистских журналов, причем средств с трудом хватало на то, чтобы расплатиться с типографией, сотрудники же работали и вовсе бесплатно. Интересных, живых материалов в таких журналах, как правило, не хватает, и типографские расходы не окупаются. Однако, если издателю попадутся в руки отвергнутые на книжном рынке скучные романы или второсортные стихотворения (а этого добра всегда хватает), такие романы и стихи он сможет выпускать в серийном приложении к журналу, чем сполна возместит все расходы. Вот почему мои объемистые свертки наконец пригодились. Я-то по наивности

считал, что моими романами впору затыкать разбитые стекла, а оказалось, что четыре из пяти увидели свет, став достоянием сперва лондонской публики, а в дальнейшем и граждан Соединенных Штатов. Первопроходцы, надо сказать, отнюдь не сразу оценили новое приобретение, и своему первому роману (а точнее, пятому, ведь свои рукописи я отдавал в социалистический журнал в обратном порядке) я исключительно обязан знакомством с Уильямом Моррисом, который, к моему удивлению, читал, и не без удовольствия, ежемесячные выпуски, где печатался я. Впрочем, это лишь доказывает, насколько проще угодить незаурядному человеку, чем ничтожному, в особенности когда разделяешь его политические убеждения. За романом № 5, "Неуживчивый социалист", в серийном приложении к журналу появился роман № 4, "Профессия Кэшела Байрона". Кэшел Байрон, однако, тихо лежать в своей серийной могиле не пожелал и вскоре восстал из нее в виде отдельной книги.

Однажды, когда я работал в читальном зале Британского музея над своим пятым, и последним, романом, мое внимание привлекла сидевшая за соседним столом молодая миловидная дама с дерзким, живым и очень умным лицом. В этот момент в моем воображении и родилась героиня романа Агата Уайли, которая списана с прелестной незнакомки. Я ни разу не обратился к ней, не попытался познакомиться, видел ее всего несколько раз и при тех же обстоятельствах — и все-таки, если я назову ее имя, ставшее широко известным в литературе (быть может, она тоже писала роман и наделила своего героя моим профилем), ее до конца дней будут называть Агатой и, исходя из того, что ее характер схвачен в романе очень точно, распространять самые гнусные сплетни о наших отношениях. Впрочем, и до этого эпизода, и после него я нередко списывал своих героев с живых людей, будто писал не книги, а картины. Иногда, как художник, я делал очень точный, правдивый портрет, который основывался на давней и близкой дружбе с прототипом, а иногда, как в случае с Агатой, мне хватало лишь мимолетного впечатления.

"Неуживчивый социалист" — уже само название этого романа погубило меня в глазах издателей. Один из них даже отказался читать его. Я изучил первый том "Капитала" Маркса и сделал своего героя социалистом-марксистом. Такого они перенести не могли. В моем первом романе героем был мелкий служащий; это неважно его характеризовало, однако он по крайней мере не хотел переделать мир и, как полагается, носил белый воротничок. Казалось, я еще мог исправиться. Но мой второй герой, электромонтер, разрушил кастовые препоны и стал выше их; это уже было безвкусно и непристойно. Я находился на ложном пути. Потом — английский Бетховен, небрежно одетый, непокорный, непонятый, бледный, живущий в жалкой квартире в бедном районе, — это уже не лезло ни в какие ворота. Сле-

дующий — боксер, он ухаживает за самодовольной знатной дамой. Чем не романтика! Правда, вместо умирающего младенца имеется парочка отличных драк. Но социалист! Красный, враг рода человеческого, вор, безбожник, прелюбодей, анархист, апостол сатаны, в которого он сам не верит! К тому же выведен богатым молодым человеком, эксцентричным, но вполне светским. Хуже некуда.

В конце концов две громадные главы из моего неоконченного "шедевра" увидели свет под заглавием: "Неуживчивый социалист. Роман в двух книгах". Хотя эти "книги" потерпели полное фиаско, я ни секунды не сомневаюсь, что никому из ныне здравствующих прозаиков не сочинить столь живых и оригинальных сцен, как те, в которых мой герой, Трефусис, является в школу для девочек, загримировавшись под Джеффферсона Смайлеша. Согласен, за вычетом нескольких сцен, все остальное мог бы сочинить и мало-мальски смышленый пудель, но ведь нет на свете произведений искусства, безупречных от начала до конца. Мой герой замечателен тем, что, не теряя, как и подобает герою, своей исключительности, он тем не менее не только нарушает, вслед за Томом Джонсом и Де Грие, все нормы поведения, но и все сложившиеся в обществе представления. В эпоху, когда все охвачены пагубным желанием стать истинными джентльменами, пример таких, как Трефусис, совершенно неоценим.

Что касается неоконченного романа, писавшегося в 1887—1888 годах, то я напрочь забыл о нем. Я бы вообще усомнился в его существовании, если бы лет десять спустя не воспроизвел его чисто викторианскую фабулу с традиционным любовным треугольником в своей пьесе "Кандида". В пьесе, правда, брак торжествует, в финале союз мужа и жены прочен, как никогда. Любовник же исчезает в ночи, освятив их союз, вместо того чтобы осквернить. А в неоконченном романе по-прежнему дает себя знать традиционная схема элиотовского "Мидлмарча": любовник — герой, а муж — не более чем ошибка жены. Поэтому нет ничего удивительного в том, что вскоре я потерял к этому роману всякий интерес и, набросав в самых общих чертах портреты трех главных героев, больше к нему не возвращался. Пусть те, кто считает, что из любовного треугольника еще можно что-то извлечь, дописывают этот роман за меня.

Итак, за исключением одного-двух дней в 1881 году, когда удалось заработать несколько фунтов, подсчитывая голоса на выборах в Лейтоне, я оставался безработным, то есть работоспособным нищим. И продолжалось это вплоть до 1885 года, когда я впервые заработал литературным трудом достаточно, чтобы полностью себя содержать.

V. ОРАТОР

Зимой 1880 года ирландец Джеймс Леки, клерк из Министерства финансов, увлекавшийся фонетикой, историей музыки и кельтским языком (ко всему этому он пытался приобщить и меня), потащил меня с собой на заседание дискуссионного клуба "Общество пытливых". "Пытливые" во многом напоминали популярное в прошлом "Диалектическое общество", созданное для обсуждения в свое время нашумевшего "Эссе о свободе" Джона Стюарта Милля. "Пытливые", как и "диалектики", придерживались взглядов Милля, абсолютно свободно высказывались на политические, религиозные и сексуальные темы. Женщины принимали активное участие в дебатах, особенность которых заключалась в том, что каждый оратор, закончив речь, обязан был ответить на многочисленные вопросы собравшихся. "Пытливые" выступали с индивидуалистических, атеистических, мальтузианских, ингерсолианских, спенсерианских и дарвинистских позиций, зачитывались Хаксли, Тиндалем, Джордж Элиот, ратовали за принятие закона о Правах замужних женщин, да так рьяно, что не заметили, как этот закон вступил в силу. Крайнее возмущение вызывало у них преследование за антирелигиозную деятельность, а также некоторые крупные судебные процессы, такие, как, например, дело Анни Безант и Шелли, которых, как убежденных атеистов, по требованию лорд-канцлера лишили родительских прав. В таких случаях "пытливые" выражений не выбирали. Социализм они считали анахронизмом и ошибкой Роберта Оуэна; в то время никто еще не мог предположить, что не пройдет и пяти лет, как марксизм распространится среди молодежи, а "диалектики" и "пытливые" канут в небытие.

До того как мы с Леки отправились на заседание "Общества пытливых", мне ни разу не доводилось выступать перед аудиторией. О том, как ведутся политические дискуссии, я понятия не имел. Хотя вид у меня был наглый, в действительности я ужасно трусил, смущался и нервничал. И все-таки на первом же собрании я не удержался и выступил. Сначала я вскочил и в запале что-то выкрикнул с места, а в следующий момент вдруг осознал, что сказал глупость, — и не ошибся. Тут меня охватил такой стыд, что я дал себе слово вступить в общество, каждую неделю ходить на собрания, участвовать во всех дебатах и любой ценой стать оратором. И я сдержал слово. Муки при этом я испытывал невообразимые. Когда выступал оратор, которому мне предстояло оппонировать, сердце так громко колотилось в груди, как у новобранца, что впервые в жизни слышит над головой свист пуль. Записями я пользоваться не мог: когда я заглядывал в зажатую в руке бумажку, то так волновался, что не мог разобрать ни слова. А из четырех или пяти соображений, ради кото-

рых я шел на пытку, самое выигрышное обязательно забывалось.

Члены общества мне, наверное, ужасно завидовали, я казался им таким уверенным в себе, что уже на третьем собрании меня попросили быть председателем. Я согласился, да так небрежно, словно был по меньшей мере спикером палаты общин, и, возможно, секретарь впервые подметил мой страх, лишь когда я трясущейся рукой подписывал протокол предыдущего собрания. Как видно, мои выступления повергали аудиторию почти в такой же ужас, как меня самого; тем не менее я заметил, что моя речь редко оставалась без внимания, ибо выступавший на вечернем заседании во время прений почти всегда реагировал только на мои замечания, большей частью крайне неодобрительно. Кроме того, хотя в экономике я ничего не смыслил, но в отрочестве увлекался Миллем и познакомился с его трудами о Свободе, Представительном правительстве и об Ирландском земельном вопросе; что же касается Дарвина, Тиндаля и Джордж Элиот, то их я знал ничуть не хуже, чем большинство "пытливых". При этом любую тему я умел подать так, что для аудитории она раскрывалась с совершенно неожиданной стороны. Впервые мне сопутствовал успех, когда "пытливые" уделили целый вечер искусству, в котором абсолютно не разбирались. Какая-то дамочка в модном тогда среди поклонниц Морриса, по-эстетски вычурном наряде выступила со своей статьей, которую я разнес в пух и прах, и несколько человек из присутствовавших на том собрании впоследствии признавались мне, что это была моя первая речь, когда я не производил впечатление надутого и злобного дурака.

Я продолжал работать над собой изо всех сил. В Лондоне не было, кажется, ни одного митинга, где бы я не выступал. Я участвовал в прениях после лекций, говорил на улицах, в парках, на демонстрациях — везде, где только было возможно. Я носился по собраниям, как носится, подставляя грудь под пули, уличенный в трусости офицер.

В Университетском колледже я присутствовал на унылых литературных вечерах Нового шекспировского общества под председательством Ф. Дж. Фернивелла, а также на оживленных собраниях возглавляемого им же Общества Браунинга, которое считалось сборищем длинноволосых эстетов, а в действительности было своего рода молельным домом, где набожные пожилые дамы обсуждали религиозные вопросы с Фернивеллом, который, как христианин и спортсмен, не мог простить Иисусу, что тот не постоял за себя в Гефсиманском саду.

Во всех обществах, которыми руководил Фернивелл (Новое шекспировское, Общество Браунинга, Общество Шелли), я, как заядлый оратор, как человек, всегда готовый оживить дискуссию, был на главных ролях. Фернивелл записывал меня без моего согласия и никогда не брал с меня вступительных взносов.

Однако я приличия ради взносы платил, тем более что Фернивелл потчевал членов общества не только духовной пищей, но и чаем с пирожными. Стихов Браунинга я отродясь не читал, что, впрочем, ничуть не мешало мне быть членом Общества Браунинга, зато Шелли и Шекспира знал превосходно.

Фернивелл, а вслед за ним и другие члены Общества Браунинга относились к своему кумиру, словно это не поэт, а какое-то божество; сам Фернивелл по всеуслышание ругал Иисуса за то, что "ему, — как он выражался, — в лицо плюют, а он даже сдачи дать не может". Мы же с покойным ныне Э. С. К. Гоннером из чистого озорства подбивали его пугать таким образом благочестивых дам, на чьи пожертвования и существовало общество.

Когда Фернивелл создал Общество Шелли, преданные ему старушки вступили в него, не задумываясь, чем это чревато. А когда на первом же заседании, состоявшемся в главной аудитории Университетского колледжа, я заявил, что, как верный последователь Шелли, являюсь социалистом, атеистом и вегетарианцем, две пожилые дамы тут же покинули помещение.

На всех собраниях я принимал активное участие в дискуссиях. Поначалу я ужасно нервничал, но со временем стал спокойнее. Как-то, в 1882 году, я попал на митинг, который проводился в Нонконформистском Мемориальном холле на Фаррингдон-стрит. В тот вечер с лекцией выступал американец Генри Джордж, ярый поборник национализации земли и обложения налогом земельной собственности. Своим выступлением он совершенно потряс меня и заставил пересмотреть свое скептическое отношение к экономике. Что Джордж американец, я сразу понял по тому, как он растягивает слова (его любимым словечком было "целесообразно"), по его не по-английски нарочитому красноречию; по тому, как он бросается такими понятиями, как Свобода, Справедливость, Истина, Закон природы и прочими диковинными предрассудками XVIII века; а также по тому, как он с исключительной простотой и искренностью изложил присутствующим взгляды Создателя, который в Лондоне уже лет десять назад вышел из моды и до сих пор спросом не пользуется. Я заметил также, что он прирожденный оратор и что у него маленькие пухлые ручки.

В то время я был еще совсем молодым человеком, лет двадцати пяти, очень неуживчивым и вспыльчивым. Я бредил Дарвиным, Тиндалем, Шелли, Де Куинси, Микеланджело, Бетховеном и никогда в жизни не изучал социальные проблемы с экономической точки зрения, если не считать того, что еще в отрочестве прочел памфлет Джона Стюарта Милля по земельному вопросу. Выслушав речь Генри Джорджа и купив там же, на собрании, его брошюру "Прогресс и бедность" (один бог знает, где я отыскал шесть пенсов), я бросился изучать экономику и, не постигнув даже азы этой науки, стал социалистом и

вскоре сам начал говорить на ту же тему и с той же трибуны, что и Джордж, а затем и с сотен других трибун, выступая то в залах перед избранной аудиторией, а то и под открытым небом, забравшись на стул или стоя прямо на тротуаре. Я, как и Джордж, снискал себе славу блестящего оратора, ибо до сих пор с гордостью вспоминаю, что, когда я закончил очередную лекцию в защиту социализма, мне набросали в шляпу целых шестнадцать шиллингов шесть пенсов.

Во время Великого социалистического возрождения 1883 года я обнаружил, что пять шестых моих соратников обрели веру в социализм благодаря Генри Джорджу. Я прочел его книгу "Прогресс и бедность" и отправился на собрание Марксистской демократической федерации, вождем которой был Генри Гайндман. Стоило мне выступить в защиту Генри Джорджа, взгляды которого, как мне показалось, пытаются извратить, как собравшиеся облили меня презрением и порекомендовали для начала почитать Маркса. Я не откладывая прочел первый том "Капитала", вновь явился на собрание федерации и заявил, что полностью согласен с прочитанным. Презрение тут же сменилось ужасом: ученики Гайндмана Маркса никогда не читали, поскольку в библиотеке Британского музея, моем ежедневном пристанище, "Капитал" имелся лишь во французском переводе Девилля. С этого часа я перестал быть учеником, пытающимся овладеть искусством красноречия. Я стал оратором, который отстаивает свои взгляды.

Первым моим побуждением было записаться в Демократическую федерацию, но затем я забрал свое заявление и вступил в только что созданное Фабианское общество, которое больше подходило мне по окружению: основу фабианцев составляли образованные интеллигенты среднего класса — такие же, как я. Что же касается Демократической федерации Гайндмана, то она состояла из рабочих-псевдомарксистов и была бы для меня только помехой.

Обретя наконец веру, я стал довольно известным оратором, и рыскать по городу в поисках политических дебатов не было больше необходимости: меня самого искали. Первыми выступить с лекцией меня пригласили члены Радикального клуба в Вулвиче. Сначала я собирался прочесть с трибуны заранее подготовленную речь, так как раньше участвовал лишь в дебатах, мое выступление никогда не продолжалось больше десяти минут, и я совершенно не представлял себе, как буду говорить целый час без бумажки. Но потом я все-таки решил выступать без подготовки, ведь, если я буду читать, за мной не будут успевать записывать, и часовая лекция о социализме пропадет даром. Свою лекцию я назвал "Воры" и доказывал в ней, что предприниматель, живущий на незаработанные средства, наносит обществу не меньший урон, чем грабитель. Я проговорил целый

час без всякого напряжения и с тех пор всегда импровизировал.

Главное, уверенно себя чувствовать на трибуне. Все остальное — дело техники. Начинать надо осторожно, без нажима, как бы прощупывая аудиторию, и продолжать в том же духе до тех пор, пока какая-нибудь ваша мысль не вызовет аплодисменты. А дальше развивайте ее, время от времени осведомляясь, есть ли в зале хоть один человек, кто мог бы эту мысль опровергнуть. Не забывайте громогласно заявлять, что от нее зависит судьба всего человечества. Чем чаще вы будете повторять это, тем больше сорвете аплодисментов. Кончать речь следует на надрыве, и, если вам удалось "завести" зал, вас ожидает овация. Впрочем, мне самому такой рецепт не годился: под слушателей я подстраиваться не желал, мне надо было любой ценой высмеять их предрассудки, переубедить и приобщить к социализму. Мне надо было не морочить им голову, а научить думать, из-за чего нередко приходилось прибегать к своего рода шокотерапии. Судите сами, хорош такой метод или плох, но факт остается фактом: я умел завоевать аудиторию, и те, кто слышал меня в первый раз, приходили послушать снова. Мне хлопали с пониманием, трезво, а не бездумно.

Так продолжалось почти двенадцать лет, в течение которых я вещал о социализме в среднем никак не меньше раза в неделю. Я выступал в любое время и в любом месте, не отказывая никому: когда меня приглашали прочесть лекцию, я назначал ее на первый же свободный день, независимо от того, где планировалось мое выступление: на улице, в пивной, на рыночной площади, на экономической конференции под эгидой Британской ассоциации, в Сити-Темпл, в подвале или в гостиной. На моих лекциях присутствовало от нескольких десятков до нескольких тысяч человек. Я готовился к бурным спорам, но споров почти не возникало. Дважды, когда полиция пыталась разогнать собравшихся на митинг социалистов (удавалось это им далеко не всегда, поскольку на помощь социалистам приходили члены религиозных сект, которые также часто митинговали под открытым небом), я чуть было не угодил за решетку. В первый раз это произошло на Дод-стрит в районе доков; полиция капитулировала в тот самый день, когда я вознамерился оказать им сопротивление. Во второй раз, много лет спустя, — в пивной "Конец света" в Челси, когда вышел спор, я или член другого социалистического общества должен был отсидеть за товарища положенный тюремный срок. Состоялось голосование, и, к моему тайному облегчению, мой соперник набрал два лишних голоса. Свою самую длинную речь, которая продолжалась четыре часа, я произнес воскресным утром в Манчестере перед большой толпой, собравшейся на Трэффордском мосту. А одну из лучших — под проливным дождем в Гайд-парке. Вся моя аудитория состояла тогда из семи человек: шести полицейских, посланных за

мной наблюдать, и секретаря общества, по просьбе которого я выступал и который держал надо мной зонтик. Я решил во что бы то ни стало заинтересовать полицейских, хотя слушали они меня лишь по долгу службы: обычно, убедившись, что оратор безвреден, они тут же про него забывали. Я развлекал их больше часу. До сих пор стоит мне закрыть глаза, как я вижу перед собой их сверкающие от дождя макинтоши.

Где я только не выступал!.. Генри Джеймс не поверил своим ушам, когда услышал, что однажды, остановившись на набережной, я обратился к прохожим с речью и разглагольствовал до тех пор, пока вокруг не собралась довольно большая толпа. Впоследствии Джеймс спросил, правда ли это, и, когда я ответил утвердительно, он воскликнул: "У меня бы так не получилось. Я бы сгорел со стыда". Мне же всегда казалось, что нет лучшего места для публичного выступления, чем улица.

Я никогда не брал денег за публичные лекции. Часто бывало, что воскресные общества в провинции предлагали мне десять гиней за выступление при условии, что я не стану касаться спорных политических и религиозных тем. На это я неизменно отвечал, что не читаю лекций, в которых нет спорных политических и религиозных тем, и что мое денежное вознаграждение обычно не превышает стоимости железнодорожного билета третьего класса, да и то лишь в том случае, если город, куда меня приглашают, находится слишком далеко. Узнав, каковы мои условия, секретарь Воскресного общества обычно заверял меня, что в таком случае я могу читать лекции о чем угодно и как угодно. Иногда, чтобы не подводить других лекторов, которые в отличие от меня зарабатывали этим себе на жизнь, мы договаривались так: мне платят причитающийся за лекцию гонорар плюс расходы на гостиницу и транспорт, а затем я жертвую всю сумму Обществу. Тем самым мне удавалось сохранить полную свободу слова и избежать клички "профессиональный агитатор". Приведу один пример. Когда во время выборов 1892 года я выступал в дуврской ратуше, с места вскочил какой-то субъект и стал кричать, что я наемный агитатор из Лондона, а потому мои слова ровным счетом ничего не стоят. Я тут же предложил отдать ему свой гонорар за пять фунтов. Он растерялся. Тогда я снизил цену до четырех. Потом до пяти шиллингов, полукроны, шиллинга, шести пенсов. Когда же он отказался перекупить мой гонорар даже за пенни, я заверил присутствующих, что, раз он отказывается от этой сделки, значит, ему прекрасно известно, что я приехал сюда за свой собственный счет и за выступление не получу ни гроша. Не имей я возможности так себя повести, собрание, возможно, было бы сорвано (дуврские избиратели были в то время печально известны своей продажностью, и зал был настроен очень враждебно).

Выступая с лекциями, я также приобрел весьма важный для

политической деятельности навык — заседать в комиссиях. В какое бы общество я ни вступал, меня немедленно избирали в президиум. Поначалу я делал то, что обычно делают представители литературной богемы, которые грешат анархизмом и индивидуализмом. Когда они терпят поражение, то слагают с себя полномочия. Так поступил и я, когда Земельная лига отказалась от предложенной мною социалистической программы. Больше я подобной ошибки не совершал никогда. Вскоре я уяснил себе: никогда не отказывайся от занимаемого поста. Ведь все общественные деятели единодушны во мнении: "Что-то надо делать". Весь вопрос только в том, что именно. Они могут говорить до бесконечности и так ничего не решить. Член комиссии, у которого есть конкретное предложение и который умеет помолчать, пока все не выговорятся, становится хозяином положения даже в том случае, если никто с ним не согласен. Тут-то он и начинает диктовать свои условия — "что-то же надо делать"! Вот и получается, что человек, чья точка зрения не совпадает с точкой зрения остальных, может стать лидером. А моя точка зрения редко совпадала с точкой зрения большинства.

Неумение вести себя на трибуне и отсутствие навыка ведения собраний сказывается даже на самых блестящих мыслителях. Герберт Уэллс, например, однажды попытался одним ударом покончить с Фабианским обществом, из-за чего у нас с ним вышел знаменательный спор. Тогда он был еще новичок, а я уже десять лет выступал с трибуны и вел собрания. Сказать, что я его стер в порошок, было бы преувеличением: он сам стер себя в порошок. Он ухитрялся все делать не так, как надо. По счастью, он вел себя вдобавок настолько вызывающе, что члены Общества, разобравшись в ситуации, посчитали его негодным тактиком, что, однако, никак не отразилось на его репутации убежденного социалиста. Да и моя победа над ним ничего не прибавила к моей репутации виртуоза трибуны.

Начинающие ораторы ошибутся, если сочтут, что я добился успеха исключительно благодаря практике. Практика избавила меня от волнения и научила думать на ходу — будь то перед толпой или в частном разговоре. Мне уже приходилось писать, как я познакомился с престарелым Ричардом Деком, эльзасцем по происхождению, слабеющим оперным басом, который полагал, будто открыл новый способ овладения бельканто, и рассчитывал не только вновь заявить о себе как о певце, но и открыть новую эру в музыке. Умер он нищим в больнице при Университетском колледже. Дек, который в свое время учился ораторскому искусству у Дельсарта, говорил мне, что, если оратор хочет, чтобы его речь была вразумительной, он должен заново учиться произносить буквы алфавита, чеканя каждый согласный звук и делая упор на дифтонгах. По его совету я твердил алфавит, как певец — гаммы, пока не научился целую

фразу произносить как одно слово, и наоборот. Я понял: научиться простонародной речи ничуть не проще, чем классической декламации. Политикам необходимо брать уроки ораторского искусства у опытных фонетистов. Но истинное искусство должно уметь скрывать искусственность, и от старого актера, который делает вид, что преподает актерское мастерство, понятия не имея о фонетике, следует бежать, как от чумы.

Меня буквально рвали на части: приглашений было столько, что я не успевал везде выступить. Повторять одни и те же цифры и доводы со временем надоело; мне грозила опасность превратиться в демагога, который твердит одно и то же. Я был свидетелем того, как многие профсоюзные деятели, которые раньше были убежденными трезвенниками, постепенно спивались, ибо без виски не могли вбить заезженные мысли в головы новых слушателей. К 1895 году я уже начал выдыхаться, а когда в 1898 году сначала заболел, а потом женился, с блестящей карьерой "народного трибуна" было покончено. В дальнейшем я выступал лишь в особых случаях: либо на собраниях Фабианского общества, либо в муниципальном совете. Но ораторские навыки у меня сохранились надолго, вплоть до 1941 года, когда мне исполнилось восемьдесят пять лет и я перестал подыматься на трибуну.

VI. КРИТИК

Моя жизнь в Лондоне складывалась в те годы очень нелегко. Судите сами. Во-первых, я был ирландцем, то есть самым иностранным из всех иностранцев; во-вторых, я не прошел через горнило английских высших учебных заведений. То, что знал я, не знали выпускники английских университетов, а то, что знали они, я либо не знал, либо не желал знать. Я был провинциалом, притом самоуверенным провинциалом, и, чтобы заявить о себе, мне нужно было заставить Лондон пересмотреть свои взгляды.

Мне хотелось стать вторым Микеланджело, моим кумиром, однако в Художественной школе при Институте науки и искусства в южном Кенсингтоне меня учили не живописи, а практической геометрии, "рисунку от руки" (как это у них называлось), а также тому, как заработать пять шиллингов за обучение...

Будь у меня учителя получше, я, пожалуй, мог бы стать вполне приличным живописцем и рисовальщиком, но в Художественной школе меня убедили, что я безнадежно бездарен, как будто я сам не знал, что рисую хуже Микеланджело, а кистью владею не так искусно, как Тициан.

Навыки, приобретенные в Художественной школе, очень пригодились мне как литератору. В 1885 году Уильям Арчер, войдя в читальный зал Британского музея, обратил внимание на рыжебородого субъекта, изучавшего одновременно "Капитал"

Маркса во французском переводе Девилля и партитуру "Тристана и Изольды". Арчер принял во мне такое деятельное участие, что вскоре "Пэлл-Мэлл газетт", тогда еще не почившая в бозе, стала использовать меня в качестве рецензента. Годом позже по рекомендации того же Арчера я стал штатным художественным обозревателем еженедельника "Уорлд", где сам Арчер подвизался в качестве театрального критика. Неожиданно для самого себя я начал зарабатывать: первый же год принес мне 117 фунтов.

Когда Арчер переложил на меня обязанности художественного обозревателя, с которыми сам совершенно не справлялся, я стал стремительно набирать высоту. Мои еженедельные фельетоны во всех жанрах изящных искусств не устарели до сих пор... На протяжении целых десяти лет, последовавших после полного провала моих романов, в Лондоне не было ни одной выставки, ни одного концерта или спектакля, о которых бы я не рассуждал на страницах периодической печати. Чем лучше становились мои романы, тем больше возмущались рецензенты, однако в критическом жанре я сразу же достиг таких высот, о которых молодые начитанные, но безвкусные литераторы не могли и помыслить.

В то время мне достаточно было одного взгляда на картину, чтобы обнаружить ее недостаток. Если картина мне не нравилась, я прикидывал, в чем состоит дефект ее композиции; предпочтение я отдавал тогда пирамидальным изображениям. Если же человек изображался в таком ракурсе, что не было видно ничего, кроме подошв, а глаза, казалось, выглядывали между пальцев ног, я восхищался этой картиной и расхваливал ее автора, хотя похвала никогда не была моей сильной стороной. Сам я довольно редко читал искусствоведческие и литературоведческие статьи, отчего никогда не объяснял неудачу пьесы тем, что четвертый акт длинней третьего, а преимущество "Больших надежд" над "Домби и сыном" — влиянием сенсационных романов Уилки Коллинза на позднего Диккенса. Впрочем, говорил я вещи не менее идиотские, и мне остается лишь благодарить судьбу за то, что чувство художественной реальности, как правило, оказывалось у меня сильнее, чем сиюминутный интерес к нелепым критическим условностям, увлечение голой техникой.

Занимаясь изобразительным искусством, я был горячим сторонником некоторых реформ в живописи, за которые высказывались импрессионисты и против которых — представители академической школы. До тех пор пока эти реформы не были с успехом реализованы на практике, я выступал на стороне импрессионистов, то есть против Лейтона и Бугеро, в защиту тех, у кого на картинах нос ничем не отличается от локтя; я делал все, что было в моих силах, чтобы публика отдала себе отчет в уродстве и надуманности студийных пейзажей, в бессодержательности и вторичности псевдоклассицистических картин. Точно так же я вел себя и в театре, поддерживая те прогрессивные си-

лы, которые сгруппировались не вокруг так называемых французских реалистов, которых я бы назвал антиобскурантистами, а вокруг скандинавов; я выступал за них, призывая Англию встать на их сторону, пока не будет одержана полная победа, а их противников пытался представить в абсурдном свете.

То же самое и в музыке. Я вообще всегда за что-нибудь агитирую. Если, к примеру, в опере, с моей точки зрения, назрели реформы, я указываю на их необходимость в каждой статье, о каком бы спектакле я ни писал, ведь ходульность современных оперных постановок со временем будет столь же очевидной, как нелепость Бугеро по сравнению с Моне или "идеальная справедливость" Тома Тейлора по сравнению с пьесами Ибсена. Я всегда был пристрастным критиком и, надеюсь, таким и останусь. Коль скоро мне чего-то не хватает, я стремлюсь эту нехватку устранить и прикладываю все силы к тому, чтобы заразить своим стремлением окружающих. Отсюда смертельная вражда между мной и моими антрепренерами, ибо их цель — любой ценой, не считаясь с риском и расходами, угодить публике, а моя — показать, что чем больше денег уходит на постановку, тем меньше спектакль соответствует пьесе, тем больше в нем вопиющих изъянов, которые лишают меня возможности получить истинное наслаждение от своего детища.

Такое отношение может показаться крайне несправедливым, ведь антрепренеры, со своей стороны, сделали при создавшихся обстоятельствах все возможное, однако меня этим не проймешь; я прекрасно знаю: стоит критику сделать скидку на "создавшиеся обстоятельства", и с этой минуты он утратит весь свой пыл, всю остроту. Он собственной рукой остановит часы. Его дело — придираться, требовать большего, биться головой о каменные стены, свято веря в то, что три-четыре крепкие головы способны сокрушить любую стену, преграждающую путь человечеству. Критик — не борец за справедливость; для него безупречная репутация — не более чем крепость; если в крепости союзники, он поможет укрепить ее, если враги — разрушит до основания. Все зависит от того, на чьей он стороне.

Мои полемические статьи можно отыскать в подшивках "Таймс", "Морнинг пост", "Дейли экспресс", "Уорлд" и "Сэтердей ревью". Я давно подметил, что консервативная газета может украсть лошадь, тогда как радикальная не посмеет даже заглянуть за изгородь, и что богатые, хоть они и преисполнены решимости не давать бедным читать ничего предосудительного, готовы — и даже любят — выслушивать от них нравоучения. Иными словами, я уяснил себе, что только с разрешения (и даже с молчаливого одобрения) имущих классов я смогу писать на революционные темы. В результате на страницах консервативной печати я занимался подстрекательством к бунту, а они за это набивали деньгами мои карманы, тогда, правда, еще не

очень глубокие. В прессе, как и везде, чем меньше разговоров, тем больше свободы.

Итак, превратившись из дублинского клерка в лондонского литератора и обнаружив, что все попытки сочинять романы безрезультатны, я в течение нескольких лет кормился тем, что освещал в прессе события столичной культурной жизни: рецензировал книги, писал о выставках, концертах, спектаклях. Моей похвалы в то время добивались многие, однако ни один художник, перекупщик картин, импресарио, композитор или актер ни разу не предложили мне взятку за хвалебную рецензию. Правда, какой-то желторотый юнец из провинции по недомыслию прислал мне однажды дорогую трубку и письмо, где просил быть снисходительным к своему горячо любимому брату, который недавно стал профессиональным актером. Ему даже не пришло в голову выяснить, курю ли я. Его родственные чувства тронули меня, и я, безусловно, откликнулся бы на его просьбу, если бы хоть раз видел его брата на сцене или запомнил его имя. Директора театров действовали не так прямолинейно. Обычно они советовались со мной, как со специалистом, по поводу какой-нибудь иностранной пьесы, право на постановку которой недавно приобрели. "Если вы находите эту пьесу интересной, — говорили они мне, — переведите ее и отдайте нам в театр фунтов, скажем, за пятьдесят". И то сказать, переведи я тогда какую-нибудь нашумевшую иностранную пьесу, тем более французскую, и я бы заработал на ней не меньше сотни в год. Один известный театральный деятель, директор труппы и актер одновременно, предложил мне, что возьмет мою собственную пьесу; не связывая себя словом относительно сроков постановки, он тем не менее намекнул, что, если мне потребуется аванс, он сможет в любой момент мне его выплатить. Его театр известен был тем, что после премьеры прямо на сцене устраивался роскошный банкет, попасть на который считалось большой честью. При входе в театр администратор потихоньку приглашал известных критиков поужинать после спектакля. Я же всегда милостиво принимал приглашение, воспринимая его как знак моей влиятельности, но на банкет не ходил ни разу.

Что же касается художников и перекупщиков картин, то они за положительный отзыв о выставке денег мне не предлагали никогда, ни впрямую, ни окольными путями. Продавцы картин пытались в дни, отведенные для посещения выставки прессой, вступать в личный контакт с критиками. Некоторым из них, тем, что постарше, ничего не стоило обвести журналистов вокруг пальца, ведь журналист, что ни говори, — всего лишь газетчик, он, как правило, не отличает Эль Греко от Гвидо или Фрита от Берн-Джонса и имеет обыкновение расхваливать знаменитостей, не обращая никакого внимания на новичков, если только перекупщик не внушит ему, что в своей последней статье,

посвященной творчеству молодого художника, он открыл миру нового гения. Когда я впервые появился на таком "вернисаже для прессы", ко мне обратился один очень известный перекупщик, которого давно уже нет в живых, и, рассыпавшись в комплиментах, стал с жаром расхваливать несколько мастеровитых, но заурядных акварелей какого-то неизвестного художника. Я долго слушал его, а затем сказал:

— Скажите, мистер... неужели вы думаете, что я поверил хоть одному вашему слову?

Нисколько не смутившись, он поманил меня к себе, доверительно шепнул "Пойдемте со мной" и отвел в небольшую комнатку, где у него хранились потрясающие старые мастера, в основном примитивисты.

Главный его конкурент, тоже известный в свое время перекупщик, действовал хитрее. Пригласив меня к себе показать новую картину одного очень известного художника, он дал понять, что ему эта картина не нравится.

— Пришли посмотреть на шедевр? — снисходительно процедил он с видом человека, которому претят расхожие вкусы. — Ради бога. Знаю, вы, критики, такие картины любите, только ради вас мы их и покупаем. А вот, по-моему, вещь, которая в десять раз лучше. — И он показал на небольшой холст, скромно висевший в углу. — Вы-то в ней не найдете ничего примечательного. Наверняка даже имени художника не знаете. Какая оригинальная манера! Какое небо! А вы, критики, на такие картины даже внимания не обращаете.

Разумеется, журналисты, которые ни черта не смыслили в живописи, начинали после этого, чтобы доказать свою сопричастность, не жалея эпитетов, расхваливать в печати "начинающего гения". Меня же перекупщику провести не удалось, но я промолчал: обижать старика, разыгравшего весь этот спектакль, не хотелось. Вскоре я завоевал репутацию знающего критика и был принят в негласное братство, существующее между истинными ценителями и теми перекупщиками, что знают толк в искусстве. В этом кругу грязные приемы не поощрялись, в результате чего самые лучшие критики понятия не имели о том, как обманывали и подкупали газетчиков, от которых невежественные издатели требовали материалов по искусству, без чего не могла обойтись ни одна уважающая себя газета. Поэтому самых бездарных и многословных репортеров отправляли на выставки, в оперу, в театр, а самых лучших приберегали для освещения политических собраний и уголовных процессов.

Однако подкупить критиков стремятся отнюдь не только перекупщики картин. Однажды мне пришлось отказаться от очень выгодного заказа — статьи в крупный лондонский еженедельник, так как меня попросили похвалить в ней весьма средние работы друзей владельца еженедельника. "Вам же ни-

кто не мешает хвалить собственных друзей, — убеждали меня в редакции. — Почему же не оказать услугу своему работодателю?" В другой раз я получил еще один, очень выгодный заказ, но и от него пришлось отказаться, поскольку дама, которой принадлежала газета, настаивала на том, чтобы в своей статье я расхвалил нескольких второстепенных художников, которые приглашали ее на чашку чая к себе в мастерскую.

В музыкальном мире о подкупе критиков мне ни разу слышать не приходилось. Вместе с тем и в опере, и в театрах, и в других местах массового увеселения гораздо легче и спокойнее все хвалить, всем льстить и закрывать глаза на недостатки, чем писать горькую правду. В опере мои добродушные коллеги, выйдя в фойе во время антракта, последними словами ругали знаменитого итальянского тенора с голосом уличного продавца газет и ухватками солдафона, который в тот вечер пытался изобразить из себя то ли Манрико, то ли Лоэнгрина. Послушать критиков, так дирижеру самое место среди вторых альтов, пропуски в партитуре — непростительный вандализм, оперу репетировали наспех или вообще не репетировали; в любовном дуэте сопрано дает петуха, а тенор фальшивит; фразировка вагнеровских лейтмотивов настолько по-разному передается струнными, медными и деревянными духовыми инструментами, что их невозможно узнать; солисты хора большей частью в летах и без голоса, да и в такт, как правило, не попадают. Словом, доставалось всем. "Выдайте им!" — подначивали меня мои коллеги, но сами никому ничего "не выдавали". В рецензиях они писали, что блеск спектакля затмил блеск бриллиантов, которыми были увешаны дамы в ложах, дабы разрекламировать баснословное богатство своих всемогущих супругов. Услужливые критики — всегда дорогие гости в театре, даже если все места в партере распроданы и им приходится красться в темноте в поисках свободного кресла. Через доверенных лиц и прихвостней знаменитая примадонна передала мне, что я не только могу рассчитывать на неограниченное число билетов на ее концерты, но и на приглашение в ее прелестный замок в Уэльсе. От меня же, как от критика, требуется немногое: не распространяться о том, что верхнее "ля" ей уже не вполне дается, и она поэтому предпочитает "соль". В замке примадонны я так и не побывал, хотя и поинтересовался у аккомпаниатора, в каком ключе она поет "Ah, non giunge" [1]. Мой вопрос был воспринят как шантаж: не пригласите в замок, выведу на чистую воду.

Почему я стал подписываться "Корно ди Басетто"?

Нотной азбуке я выучился лет в шестнадцать и с тех пор причинял соседям невыносимые страдания, ни разу не доставив удовольствия ни одной живой душе, кроме самого себя. Спра-

[1] "Ах, я не приду" (*итал.*).

шивается, зачем же я начал играть? Все дело в том, что я привык подолгу слушать музыку и мелодии, которые слышал, я мог по крайней мере напевать — а поэтому в нотах не нуждался. Но со временем обстоятельства изменились, и музыку я слушать перестал. Петь теперь было бессмысленно: мои "трели" (вдобавок у меня еще ломался голос) не могли восполнить острую потребность в гармонии, которую я испытывал и которая является эмоциональным содержанием всякой музыки. К моим услугам был всего один хриплый голос, а мне был нужен целый оркестр. Музыкальное голодание и вынудило меня пренебречь покоем соседей и сесть за пианино. Нотную азбуку я выучил по учебнику, а клавиатуру по схеме. Затем, не утруждая себя Черни и Плейди, я открыл... увертюру к "Дон Жуану", рассудив, что лучше начинать с чего-то знакомого, чтобы знать наверняка, по какой клавише бить.

На то, чтобы сыграть фа-минор, с которого начинается увертюра, ушло не меньше десяти минут, но зато, добившись правильного звучания, я был совершенно счастлив...

Вскоре я научился кое-как разбирать ноты и партитуру, и Доницетти, Верди и Бетховен открыли мне Гюго и Шиллера, Гендель — Библию, Шуман — Гёте, Моцарт — Бомарше и Мольера, Бизе — Мериме, а в Берлиозе я обнаружил толкователя Эдгара По. Когда я бывал в приподнятом, боевом настроении, то мог выбирать между Винсентом Уоллесом и Мейербером, если же вдруг на меня нападала тоска, я, не переносивший картин Шеффера или жеманные, слезливые стихи Теннисона и Лонгфелло, мог всплакнуть над Мендельсоном и Гуно...

В 1888 году, когда мне было уже 32 года и я был известен как критик и общественный деятель, покойный ныне Т. П. О'Коннор вместе с Г. У. Мэссингемом, человеком в издательском деле гораздо более искушенным, стали выпускать новую газету "Стар". Мэссингем уговорил О'Коннора взять меня в газету политическим обозревателем, но, поскольку я на четырнадцать лет раньше Ленина начал читать Маркса и в Лондоне не было ни одного перекрестка, где бы я не агитировал за социализм, нетрудно догадаться, какое впечатление на Тэй-Пэя (псевдоним О'Коннора) произвели мои первые материалы. Печатать их он наотрез отказался и сообщил мне, что мои политические взгляды можно будет обнародовать не раньше чем через пятьсот лет. Человек, однако, он был добродушный и выгонять меня не стал, да и мне уходить из газеты не хотелось, а потому я предложил свои услуги в качестве музыкального критика, который будет вести еженедельную рубрику в два столбца величиной. Поскольку больше всего Тэй-Пэй боялся моих политических статей, он согласился, но только на том условии, чтобы я писал о музыке не на непонятном жаргоне музыкальных критиков, к которому он привык, а доступным, человеческим языком. Меня

это условие вполне устраивало: собственно говоря, я и предложил вести музыкальную рубрику только потому, что хотел писать о музыке так, чтобы даже глухие ею заинтересовались. К тому же я запросил не так много: две гинеи в неделю.

Итак, мое решение заняться музыкальной критикой было воспринято в редакции с необыкновенным облегчением. Мне пошли навстречу, как идут навстречу помешанному, я получил в свое полное распоряжение два столбца газетного текста и на протяжении семи лет каждую неделю помещал в газете О'Коннора статью под рубрикой "Музыка". Основная моя задача состояла в том, чтобы музыкальный раздел по своей увлекательности ничем не уступал любому другому, чтобы его с одинаковым интересом читали все — и музыканты, и люди, от музыки далекие. Большинство издателей не верят, что такое возможно. Если так, они просто ничего не смыслят в издательском деле.

Мне позарез нужен был псевдоним, так как я никогда не пользовался приевшимся журналистским "мы" и все статьи писал от первого лица. Поскольку в то время инициалы "Джи-Би-Эс" еще никому ничего не говорили, мне пришлось придумать для псевдонима какой-нибудь вымышленный персонаж с иностранным именем. Сначала я остановился на графе ди Луна из "Трубадура" Верди, но затем стал подписываться "Корно ди Басетто", потому что, во-первых, своим звучанием это словосочетание напоминало имя итальянского аристократа, а во-вторых, никто не знал, что оно значит. В действительности corno di bassetto — это вовсе не титулованный чужеземец, а музыкальный инструмент, унылый бассетгорн, на смену которому в наше время пришел бас-кларнет. Бассетгорн давно бы забыли, если бы Моцарт не использовал его в своем "Реквиеме" — вероятно, из-за невыразительности и бедности звука — лучшего музыкального инструмента для похорон и в самом деле не придумаешь. Писал для бассетгорна камерную музыку и Мендельсон — по всей видимости, чтобы сделать одолжение тому, кто ее исполняет. Жив этот инструмент и по сей день, отчасти благодаря нашему мистеру Уоллу. Если бы в 1888 году я слышал, как заунывно он звучит, я бы ни за что не выбрал его в качестве псевдонима, которым намеревался подписывать свои искрометные статьи. Самому дьяволу не под силу исторгнуть из бассетгорна хоть один искрометный звук.

В 1895 году я стал вести театральную рубрику в газете "Сэтердей ревью". Д. С. Макколл писал о выставках, Каннингем Грэм — о событиях за рубежом, чаще всего почему-то о Южной Америке, а с тем, что происходило в музыкальном мире, читателей еженедельника знакомил Дж. Ф. Рансимен, молодой, способный человек, но, как и многие представители мелкобуржуазной богемы, совершенно собой не владеющий. Он пил, рано умер и теперь забыт, но личность это была, безусловно,

яркая и оригинальная. Издавал "Сэтердей ревью" Фрэнк Харрис. Как издатель он не умел ничего, кроме самого главного — отличать хорошую статью от плохой и не бояться напрямик сказать об этом. В свое время Харрис уехал в Америку, переменил множество профессий, был ковбоем, строил Бруклинский мост, работал администратором гостиницы, служил в юридической конторе. В Англию он вернулся с моралью, ухватками и словечками разбойника с большой дороги, что в сочетании с хорошо поставленным голосом и красноречием позволило ему завоевать большую популярность и очень быстро утвердиться как в политических, так и в интеллектуальных кругах. Больше всего на свете он любил литературу. Харрис боялся неортодоксальных взглядов, не отдавая себе отчета в том, чем это чревато. Себя он считал эдаким херувимчиком, не подозревая, что в Лондоне у него создалась репутация не столько ангела, сколько капитана Кидда. Возглавив "Сэтердей ревью", он пригласил таких авторов, каких никакому другому издателю не хватило бы ни сообразительности отыскать, ни смелости отстаивать. У его недоброжелателей, несомненно, есть все основания быть им недовольными, и все же, если бы мне пришлось сочинять Харрису эпитафию, я бы написал примерно следующее: "Здесь покоится литератор, который не переносил жестокости, несправедливости и плохого искусства и никогда, даже в собственных интересах, с ними не мирился. Мир его праху". Харрис, как и Гедда Габлер, больше всего ненавидел серость и убожество, из чего в основном состоит наша жизнь. Он не только недолюбливал посредственность, но и с нескрываемым презрением относился к тем, кто чинит препятствия таланту.

Сам я никогда не читал театральной критики, если не считать гранок моих собственных статей. В моей квалификации никто не сомневался. Редакторы никогда не правили того, что я написал. Правда, однажды я набросал заметку, в которой, между прочим, вкратце говорилось о старой мелодраме и о том, как в ней принято было играть. Когда заметка была напечатана, я обнаружил, что абзац о мелодраме снят, и поинтересовался у редактора, чем это место ему не понравилось. Тот ответил, что о мелодраме я написал прекрасно, если не считать того, что актриса, о которой идет речь, — его мать. Меня принято было ругать за парадоксальность суждений; когда на Генри Ирвинга, крупнейшего актера того времени, ссылались как на авторитетнейшего театрального специалиста, я говорил, что ни один человек не знает о театральной жизни Лондона меньше, чем Ирвинг, ибо он каждый вечер подымается на сцену одного и того же театра.

В свое время "хорошо сделанной пьесе" я нанес слишком много беспорядочных ударов, чтобы полагать, будто она канула в небытие из-за моей силы, а не из-за своей слабости. Когда кри-

тики увлекались "построением" пьес, я не уставал повторять, что произведение искусства — это не форма, а смысл. Когда Скрибы и Сарду сколотили свои броские пьески, складные, словно люльки, критики воскликнули: "Какое утонченное построение!" "А где же ребенок?" — поинтересовался я. Разумеется, никакого ребенка в этих "люльках" не было и в помине. Когда же "хорошо сделанные пьесы" стали выходить из моды, даже критики вынуждены были признать, что они безвкусны, словно прошлогодние шляпки. Театр fantoccini [1], в котором куклы играют роли мужчин и женщин, очень забавен, но французский театр, в котором мужчины и женщины играют роли кукол, совершенно непереносим. А ведь было время, когда "Адриенна Лекуврер" выдавалась иными критиками за уникальную в своем роде трагедию, а "Дора" (или "Дипломатия") — за шедевр в жанре комедии. Даже теперь эти надуманные пьески воспринимаются порой в высшей степени оригинальными. В этом отношении автор "хорошо сделанной пьесы" сродни лондонскому адвокату. У адвоката репутация тем выше, чем больше его подзащитных отправилось на виселицу (виселица одновременно служит рекламой и свидетельствует о серьезности процесса), а у драматурга слава тем громче, чем больше интриг втиснуто в два часа действия, как будто нужно прибегать к столь сложным ухищрениям, чтобы донести до зрителя нехитрый смысл пьесы.

Пусть читатель не принимает мои журналистские выпады против известных актеров и драматургов за окончательную оценку их талантов и достижений. Дело не в том, что мои выпады несправедливы — на высшую справедливость я никогда не претендовал. Я просто хочу предупредить: мои критические статьи о театре — это не случайные суждения, а планомерная осада драмы XIX века, предпринятая автором, которому пришлось, с пером наперевес, брать этот театр приступом и сбрасывать в пылу боя некоторых его защитников в ров.

Из этого, однако, вовсе не следует, что мои театральные статьи оставляют желать лучшего. Просто, читая их, нужно иметь в виду, что я обвинял своих противников в неудаче, ибо они делали не то, чего хотел я. Но ведь это вовсе не значит, что очень часто им не сопутствовал успех в том, чего хотели они сами. Образцовой я считал такую пьесу, какую спустя десять лет написал сам (об этом я, как вы понимаете, седьмым чувством догадывался уже тогда!), и всех — драматургов, актеров, директоров театра — я расценивал только с одной точки зрения: по пути им со мной или же они остаются на прежних позициях.

Иногда, особенно друзьям, я делал скидку на то, что они преследуют совсем другие цели. Но большей частью я строго при-

[1] Fantoccio — кукла, марионетка (*итал.*).

держивался своих (собственных) критериев, какой должна быть пьеса и как ее надлежит играть, и использовал все свое искусство критика, чтобы представить смехотворным либо устаревшим то, что с моими принципами не согласовывалось. Впрочем, в этом отношении я ничем не отличался от всех остальных более или менее сносных критиков. Ведь критики, которые нападали на Ибсена и защищали Шекспира, в то время как я защищал Ибсена и нападал на Шекспира, или критики, которые превозносили Ирвинга, якобы возродившего в "Лицеуме" театр Шекспира, в то время как я громил "Лицеум" и Ирвинга, были ничуть не более объективными, чем я. Когда же настало время критиковать меня, мне тоже ставили в упрек, что я пишу то, что хочу, а не то, чего хотят критики.

Когда я писал критические статьи, то в отличие от большинства журналистов точно знал, какую цель преследую. Обычно же, когда журналисты критикуют что-то новое, театр Ибсена например, это происходит во многом потому, что они не хотят менять своих привычек.

Пресыщение театром — вот преобладающее настроение лондонской театральной критики. Только самые одаренные критики полагают, что театр действительно необходим. Когда же я писал о театре, то считал, что театр играет не менее важную роль, чем церковь в Средние века, и гораздо более важную, чем церковь в наше время. Театр — это то место, которое объединяет людей. Театральная преемственность, от Эсхила до меня, столь же неуклонна и священна, как и более молодая по времени христианская традиция передачи апостольской благодати.

За годы занятия критикой я научился высказывать тщательно взвешенные суждения, научился видеть различие между блестящими способностями и незаурядным мастерством знаменитостей, мода на которых проходит с их смертью или даже раньше, и гением, который велик во все времена. Мне не раз приходилось видеть новичков, которые, памятуя заветы своих учителей, производили поначалу довольно сильное впечатление. Однако, не понимая цены того, чему их учили, они, стоило им освободиться от опеки и начать самостоятельную жизнь, становились посредственностью. Без того опыта, который приобрел я, критик не может научиться анализировать, а критик, который не умеет анализировать, легко попадает впросак.

Критик, несомненно, не должен принадлежать ни к какому клубу. Он не должен быть ни с кем лично знаком: он должен быть против всех, а все против него. Артисты, которые не могут насытиться самыми неумеренными и частыми похвалами, антрепренеры, жаждущие рекламы; все, кто не смог создать себе репутацию, но хотел бы выпросить ее или приобрести за деньги; недоброжелатели тех, кого хвалят, а также доброжелатели, родственники и покровители тех, кого ругают, — все эти

люди ненавидят беднягу Миноса, который загнан в партер и сам подвергается самой нелепой критике.

Некоторые читатели указывают на проявление личных симпатий и антипатий в моих рецензиях так, словно обвиняют меня в каких-то предосудительных поступках; они никак не хотят понять, что критический разбор, в котором отсутствуют личные симпатии и антипатии, ровным счетом ничего не стоит. Ведь критик — это тот человек, который умеет воспринимать хорошее и плохое в искусстве как нечто непосредственно его касающееся.

VII. ТЕАТР

1. ДУБЛИН

В шестидесятые годы прошлого века, когда я был еще мальчишкой, в Дублине было два театра. Один из них, Королевский, занимал вместительное, помпезное здание на Хокинс-стрит; в архитектурном отношении оно вполне соответствовало тому искусству, которое нашло прибежище в его стенах. В театре было четыре яруса: великолепные ложи, куда билет стоил целых пять шиллингов; бельэтаж, где располагалась скромно одетая, обедневшая аристократия, платившая за вход три шиллинга и шесть пенсов; амфитеатр, который предназначался для среднего сословия, но который облюбовали для себя почтенные, но неимущие дамы (заплатить за билет больше восемнадцати пенсов они не могли, но и спуститься в партер считали ниже своего достоинства), и, наконец, верхний ярус, или "галерка", куда набивалась беднота.

Партер с грубыми деревянными сиденьями спускался прямо к оркестру. Женщин там не бывало. Билет стоил два шиллинга, а в оперный сезон вдвое больше. Обитатели галерки являлись в театр с засученными рукавами и в антрактах для собственного удовольствия устраивали "музыкальные паузы", большей частью неудачные. Театр приходилось брать штурмом; очередей тогда еще не было, и за места в первом ряду я щедро платил пуговицами, которые отрывались в свалке за билетами.

В главных ролях подвизались в основном заезжие звезды, а во второстепенных — актеры из постоянной труппы театра. В спектаклях использовались допотопные, аляповатые декорации с кулисами и задниками, которые менялись прямо на глазах у зрителей. С этими декорациями играли еще Телбин, Стэнфилд и де Лутербург.

Один задник, с "Биг-Беном" посередине, ставился особенно часто, независимо от того, какой играался спектакль: "Дон Жуан", "Ричард III" или современная пьеса, действие которой происхо-

дит на лондонской улице. Но актеры были еще хуже декораций. Невозможно было смотреть на то, как они двигались, танцевали, держались на сцене. Разные роли один и тот же актер играл совершенно одинаково, в строгом соответствии со своим "амплуа", а поскольку роли менялись почти каждую неделю, он в лучшем случае успевал выучить слова.

Было бы глубоким заблуждением считать, что благодаря частой смене ролей актеры становились более разносторонними. Именно разносторонности им и не хватало. В труппе было всего несколько амплуа: мужские (герой-любовник, статист, резонер — он же злодей, первый и второй комик, отцы — добрый и злой) и под стать им женские (героиня, поющая служанка, добрая и злая мать и т.д.). Некоторые актеры были любимцами публики, в особенности комическая пара миссис Хантли и Сэм Джонсон; входил в труппу один первоклассный артист, Питер Грэнби; в роли Кента он был неподражаем, а второго такого Полония мне больше видеть не довелось. В целом же все трюки, ухватки, интонации приелись настолько, что ни о какой сценической иллюзии не могло быть и речи, и, когда в Дублине начали гастролировать лондонские театры с настоящими, а не разрисованными декорациями, публика наконец вздохнула с облегчением, а труппа Королевского театра благополучно канула в Лету, не оставив по себе ни памяти, ни слез, ни восторгов.

Главными событиями сезона в Королевском театре были рождественская пантомима, которой предшествовала титаническая борьба за билеты, по четыре шиллинга каждый, и гастроли Барри Салливена, знаменитого актера, на спектаклях которого всегда был аншлаг и который, выступая в провинции, зарабатывал по 300 фунтов в неделю и оставил после смерти 100 тысяч, в отличие от Ирвинга, который на протяжении тридцати лет безвыездно играл только в Лондоне и умер нищим.

Был в Дублине еще один театр, назывался он "Театр Королевы" и находился на Брунсуик-стрит, где, быть может, находится и по сей день. Но приличные люди туда не ходили, и не только потому, что там играли грубую мелодраму, но и потому, что этот театр облюбовали себе женщины легкого поведения, которые, к удивлению приезжих, процветали в Дублине как нигде.

В один прекрасный день, однако, театральная ситуация в городе изменилась: некий Майкл Ганн, владелец нотного магазина на Графтон-стрит, и его высокий, тщедушный брат Джон построили на Кинг-стрит новый театр, который был полной противоположностью старого, Королевского. Королевский театр со своим просторным каретным двором строился с размахом, так, словно земля на Хокинс-стрит стоила сущие гроши. Новый же театр, "Гейети", строился с таким расчетом, чтобы в небольшое здание вместить как можно больше платных мест. В новом театре вместо лож через весь зал тянулись ряды мягких сидений.

Новый театр отличался от старого, как картонка из-под шляп — от Парфенона. Зато "Гейети" был, бесспорно, удобнее, каждый квадратный фут его площади давал больше денег, чем массивный Королевский театр. На протяжении последующих пятидесяти лет, пока Герберт Три не распорядился перестроить лондонский "Театр Ее Величества", все новые театры Британии, как и "Гейети", напоминали своим видом картонки из-под шляп, на которых набил себе руку Фиппс, долгое время остававшийся непревзойденным театральным архитектором в стране.

В "Гейети" постоянной труппы не было, хотя очень часто на сцене театра выступал Эдвард Ройс, непревзойденный комик и великолепный танцор, единственный безупречный арлекин из всех, кого мне приходилось видеть. В "Гейети" я впервые познакомился с оперой Гилберта и Салливена "Суд присяжных" и хорошо помню, какой приторной показалась мне музыка Салливена после Оффенбаха.

2. БАРРИ САЛЛИВЕН

Итак, я, будущий драматург, тогда еще не помышлявший об этой горькой участи, впервые знакомился с театром по заезжим знаменитостям. Среди английских актеров величайшим в то время был, вне всяких сомнений, Барри Салливен, который находился в самом расцвете сил, когда я еще ходил в школу. Это был последний представитель героического поколения актеров, продолживших славную традицию Сиддонс-Кембла. Эллен Терри презрительно отзывалась о нем как о боксере на сцене, где все остальные актеры лишь подыгрывают, а он срывает аплодисменты. На мальчишек моего возраста неизгладимое впечатление производили сражения с его участием в "Ричарде III" и "Макбете". Не могу забыть, какой неописуемый восторг я испытал однажды, когда меч Макбета, настоящий боевой меч, неожиданно лопнул и его острие, дюйма два длиной, просвистело над головами насмерть перепуганных зрителей и вонзилось в деревянную обшивку нижнего яруса. Барри Салливен был высоким, атлетически сложенным мужчиной с хорошо поставленным, звучным голосом; на сцене он держался с непередаваемым достоинством и благородством, а его исключительная ловкость и подвижность (в последней сцене Гамлета он с быстротой молнии пересекал сцену и четыре раза подряд пронзал шпагой грудь короля) привлекали зрителей сами по себе, независимо от того, какая игралась пьеса. Что бы по невежеству ни писали лондонские историки театра, у Салливена с Джоном Колменом, Т. Кингом и другими провинциальными трагиками было не больше общего, чем у Гипериона с каким-нибудь захудалым сатиром. В величавости и импозантности ему поистине

не было равных, и в то же время это был единственный актер из всех мне известных, который мог после окончания спектакля выйти к зрителям и извиниться за неудачное выступление. В воскресенье он был еще в Лондоне, а в понедельник, не успев прийти в себя после тяжелого морского путешествия, выходил на дублинскую сцену в роли Гамлета (Гамлет и Ришелье ему особенно удавались), и только самые искушенные театралы замечали, что в тот вечер Салливен играл без присущего ему блеска. С неподражаемым достоинством он сообщал после спектакля бурно аплодирующим зрителям, что переоценил как их любовь, так и свои возможности, и просил снисхождения, отчего публика недоумевала, а в аплодисментах ощущалось некоторое замешательство, ведь на большинство зрителей игра Салливена произвела огромное впечатление.

И вместе с тем этот великий актер — а в расцвете сил и таланта он был великим актером — понятия не имел, каким должен быть современный спектакль. Являясь в провинциальный театр, как в лавку старьевщика, Салливен заставлял труппу разыгрывать старые мизансцены, которые зрители видели уже сотни раз в сотне самых разных пьес, и всего за день репетиций, не очень-то выбирая выражения, муштровал бедных актеров до такой степени, что превращал их в послушных статистов, которые покорно подыгрывали ему во время спектакля. Поначалу он возил с собой только костюмы да шпаги, но в дальнейшем стал ездить в сопровождении довольно миловидной молодой актрисы (возможно, из-за неудачного опыта с одной провинциальной Офелией, которая вызвала у меня такой неудержимый приступ смеха, что меня чуть не вывели из зала) и старого актера Кэткарта, который подыгрывал самому Чарлзу Кину и которому в роли Ричмонда и Макдуфа здорово доставалось от Салливена в единоборстве на мечах, ведь только последний, роковой удар шел под руку. Когда с возрастом Салливену пришлось экономить свои, казалось бы, неистощимые силы, Кэткарт взял на себя проведение репетиций, тем самым освободив мэтра от тяжкого бремени. Однако, несмотря на помощь Кэткарта, а также на трезвый, во всех отношениях безукоризненный образ жизни, Барри Салливен все же не выдержал сверхчеловеческих нагрузок, выпадавших на его долю шесть вечеров в неделю, и скончался от удара. При всей своей виртуозной технике он слишком отдавался любимому делу, чтобы приучить себя держаться на сцене с такой же невозмутимостью, как Сальвини, который, оставаясь совершенно спокоен, делал вид, что охвачен бешеной страстью. Не хватало ему и трудоспособности Коклена, ведь французу ничего не стоило отыграть труднейший спектакль, после которого большинство наших актеров либо падает без сил, либо тянется к бутылке.

Если бы мое детство проходило в Лондоне, мне бы не до-

велось насладиться блестящим сценическим искусством Барри Салливена. В свое время он дебютировал в столичном театре "Хеймаркет", сыграв с Элен Фосет главные роли в "Гамлете", и удостоился даже похвалы "Таймс", назвавшей его "ведущим драматическим актером британской сцены". Однако со временем, убедившись, как впоследствии и Ирвинг, что эта похвала не сулит ему ничего хорошего и что лондонские обыватели рано или поздно спустят с него шкуру, Салливен отряхнул столичный прах со своих ног и отправился сначала в Австралию, а затем в Ирландию и Шотландию, решив про себя, что полупустые залы провинциальных театров не должны его смущать: все, кто увидит его хоть раз, придут снова. И Салливен не ошибся: вскоре каждый его спектакль собирал полный зал, а Ирвинг кончил тем, с чего Салливен начал: оставил свой лондонский театр и отправился искать счастья в Америку и в провинцию.

3. ГЕНРИ ИРВИНГ И ЭЛЛЕН ТЕРРИ

Среди столичных премьер, которые пользовались таким успехом, что дошли до Дублина, был спектакль по пьесе Олбери "Две розы". Одним из действующих лиц пьесы был старый корыстолюбец и мошенник Дигби Грант. В самовлюбленности Гранта, на ком держался весь спектакль, ощущалась какая-то подспудная сила, в недостойном поведении этого темного существа сквозило достоинство, которым наделил своего героя актер — высокий, худощавый человек со странной, чтобы не сказать нелепой, фигурой и голосом, который в сравнении с могучим музыкальным басом Барри Салливена казался хорошо поставленным лошадиным ржаньем. Звали актера Генри Ирвинг. Я инстинктивно почувствовал, что этот человек является провозвестником новой драмы, хотя в то время и помыслить не мог, что именно мне предстоит создать ее. Как я сейчас понимаю, я никогда не мог простить ему, что он не оправдал тех надежд, которые я на него возлагал (сам, разумеется, не отдавая себе в этом отчета). Старого Гранта Ирвинг играл настолько правдоподобно, что мне и в голову не могло прийти, что этот актер еще совсем молод; впрочем, роли молодых людей ему вообще не давались: Ромео в его исполнении казался таким же стариком, как Дигби Грант. Ирвинга невозможно было ни с кем спутать; любой, самый бездарный текст он умел произнести со значением и какой-то затаенной грустью; именно эта грусть в сочетании с озорным юмором и принесла ему невиданную славу, с которой может сравниться лишь популярность его прямого наследника, безвестного киноактера, ставшего впоследствии знаменитым Чарли Чаплином. Вот актер, подумал я, увидев Ирвинга, который раз и навсегда покончит с предрассудками и затхлостью старого

театра и ознаменует новую эпоху в драматическом искусстве.

Система постоянных театральных трупп разваливалась на глазах, в Лондоне по крайней мере их уже не было. По приезде в столицу я поспешил в знаменитый маленький театр неподалеку от Тоттенхэм-Корт-Роуд посмотреть спектакль по пьесе Робертсона в постановке супругов Бэнкрофт. В тот вечер игралась пьеса "Наши" с участием Эллен Терри, которую я тогда увидел впервые. По той роли, которую она исполняла, трудно было судить о ее истинных возможностях, но мне в тот вечер она показалась какой-то рассеянной, актриса явно не вжилась, да и не стремилась вжиться в роль. Ее внешность не поразила меня так, как могла бы, поскольку мне уже приходилось видеть на портретах ее интересное, незаурядное лицо (к хорошеньким женщинам я всегда был равнодушен). И только когда я увидел ее в "Новых людях и старых землях", пьесе, которая принесла ей такую же громкую славу, как "Две розы" — Ирвингу, ее талант окончательно покорил меня и убедил в том, что эта актриса создана для Новой драмы, которая тогда еще скрывалась в утробе Времени и ждала, когда Ибсен оплодотворит ее. Если когда-нибудь в Природе существовали два художника, призванных окончательно порвать с отжившим прошлым и создать новый сценический мир, так это Эллен Терри и Генри Ирвинг. Не понимая этого, невозможно по-настоящему понять суть моей переписки с Эллен Терри двадцать лет спустя.

Их огромный успех во многом объясняется падением интереса к устаревшим зрелищным постановкам. Ирвинг покорил Лондон в "Колокольчиках", хотя эта пьеса была поставлена в театре, руководство которого придерживалось старомодных взглядов. Своим невероятным успехом Ирвинг был всецело обязан самому себе, что и позволило ему возглавить труппу и собственноручно решать ее профессиональную судьбу, освободив свое искусство от всех условностей и став в английском театре первым человеком, авторитет которого на протяжении тридцати лет был практически непререкаем. Возглавив театр, Ирвинг сразу же пригласил на главные роли Эллен Терри, что, впрочем, было с его стороны первым и последним разумным шагом, ибо затем он незамедлительно вернулся к старому, салливеновскому репертуару, состоящему из изуродованных драм Шекспира и пьес Булвер-Литтона, к чему он присовокупил "Железный сундук" столь же устаревшего Колмена. С точки зрения театралов, он никогда не оглядывался назад, с моей же точки зрения, он никогда не заглядывал вперед. Что же касается репертуара, то Ирвинг был более старомодным, чем самые престарелые из его предшественников, и, по всей видимости, более невежественным, чем самые невежественные из них. Вкус и проницательность, развитию которых во многом способствовала Эллен Терри и благодаря которым он добивался красоты

и значительности в декорациях и костюмах и избавил свой театр от пошлости, на литературу не распространялись.

Драматургия как таковая его абсолютно не интересовала, пьесу он рассматривал лишь как повод для своего появления на сцене, как нечто настолько незначительное в сравнении со спектаклем, что считал возможным кромсать ее по своей мерке, как кромсают рулон сукна. О театральных веяниях он не знал почти ничего, ибо всю жизнь просидел в одном театре. Я, конечно, преувеличиваю, когда говорю, что драматургом он считал всякого, в чьи обязанности входит поставлять ему пьесы по пять шиллингов за акт, а в случае крайней необходимости дописать пятый акт, пока репетируется четвертый, и все же, несмотря на его деловые связи с Теннисоном, Трейлом, Уиллсом и Коминсом Карром, в этом преувеличении, несомненно, есть значительная доля истины. Над ролью он работал с исключительным трудолюбием и скрупулезностью, его Маттиас в "Колокольчиках" и Карл I были продуманы до мелочей. Роли Макэра и Людовика XI вряд ли кому-нибудь удастся сыграть лучше, чем Ирвингу, в своем роде это были непревзойденные достижения. Даже в его псевдошекспировских спектаклях (иначе их не назовешь) бывали незабываемые минуты. Однако над ролью он работал, не только не учитывая пьесы в целом или хотя бы авторской идеи (он всегда полагался на собственную фантазию), но и не задумываясь о несчастных актерах, которые подавали ему реплики. Отсутствие пошлых, затасканных приемов, что, как уже говорилось, было характерно для его театра, объясняется очень просто: он не давал играть актерам своей труппы. Не жалея сил, он натаскивал их, чтобы они подыгрывали ему, но стоило им проявить самостоятельность, как Ирвинг самыми разными хитроумными способами старался этих актеров как-то обезличить. Театр Ирвинга был театром одного актера, а сам Ирвинг взвалил на свои плечи непосильную ношу. Он добился поразительного результата, поставив "Гамлета" без Гамлета. Датского принца, равно как и всех остальных действующих лиц, с лихвой заменил неподражаемый Генри Ирвинг, который в течение многих лет пользовался колоссальным успехом — и не только у публики, но и у себя самого.

Впоследствии я видел его в роли Макбета, который в исполнении Ирвинга явился предметом самых язвительных насмешек у всех непосвященных. Мне же его игра доставила истинное наслаждение. Правда, Макбет в трактовке Ирвинга не имел ничего общего с историческим Макбетом, но ведь и шекспировский Макбет далек от исторического. За исключением сцены пира, где Макбет бросает вызов духу Банко и где Ирвинг почему-то сыграл значительно ниже своих возможностей, больше ничего в этом спектакле мне не запомнилось, из чего я делаю вывод, что роль леди Макбет в тот вечер играла не Эллен Терри. В це-

лом же спектакль удался.

И все же тридцать лет Ирвинга в "Лицеуме", хотя это и важная веха в истории английского театра, не пошли впрок двум талантливым артистам, которым, как мне казалось, вполне по силам увести театр с наезженной колеи и пуститься на поиски новых, еще не изведанных путей. Особенно раздражали меня на сцене "Лицеума" шекспировские постановки. Ведь даже истинный Шекспир не мог удовлетворить ненасытный духовный и интеллектуальный аппетит нового поколения, которое не только тянулось к Ибсену, но и было порождено им. А истинный Шекспир был тогда еще неизвестен театру и оставался неизвестным до тех пор, пока его не возродили на сцене Уильям Поул и Харли Гренвилл-Баркер. Что же касается Ирвинга и его предшественников, то они вырезали из разных пьес Шекспира обрезки и лоскуты, чтобы затем наспех сшить их в один спектакль с четырьмя-пятью невыносимо длинными антрактами, во время которых дамы томятся от скуки в зале, а джентльмены бродят по фойе и буфетам. Такой спектакль мог высидеть лишь тот, кто по незнанию полагал, будто присутствует на священнодействии, ведь к его услугам в тот вечер были величайший драматург, блестящая труппа и два крупнейших актера современности. На самом же деле зрители присутствовали не на священнодействии, а на публичной и дорогостоящей казни Барда и были свидетелями того, как Ирвинг понапрасну растрачивает не только свои возможности, но и возможности Эллен Терри. То же самое произошло и с Адой Реган, крупнейшей после Эллен Терри актрисой шекспировского репертуара. Талант ее погубил Огастин Дейли, еще один высокоодаренный палач-обожатель несчастного драматурга. Но поскольку сам Дейли актером не был, он уродовал Шекспира с целью отобрать у всех действующих лиц самые выигрышные слова и отдать их Аде Реган, которая произносила свои разросшиеся монологи настолько выразительно, что зритель не вникал в то, Что слышал, а лишь наслаждался ее. мелодичным голосом и музыкой шекспировского стиха. В "Лицеуме", напротив, в первую очередь учитывались качества самого Ирвинга. С профессиональной точки зрения Эллен Терри была для него главным украшением театра, не более того. К тому же со сцены он говорил так медленно, что играть с ним было практически невозможно. Когда он выходил на сцену, ей приходилось слишком часто останавливаться и ждать от него реплики.

Все это приводило меня в бешенство. Держать себя в руках я умею ничуть не хуже всех остальных, ведь двойной навык — критика весьма чувствительных особ, а также пропагандиста мятежных, чтобы не сказать — подрывных, взглядов, приучил меня следить за собой, чтобы мой нрав не выдал меня с лучшей стороны, а манеры — с худшей. Иными словами, я научился

сдерживаться. Кроме того, я терпимо отношусь к вопросам нравственности, ибо убежден в лживости и вредности современной морали. Но устаревшее искусство и загубленный или неоцененный талант (в театре хватает и того, и другого) вызывают у меня чувства, близкие к ненависти. Из-за того, что Ирвинг не захотел попробовать себя в ибсеновской Новой драме, движении чрезвычайно интересном, а также из-за того, что он загубил не только свой талант, но и талант Эллен Терри, я разрушил ее веру в него и внушил ей мысль, что Ирвинг не дал ей по-настоящему раскрыться. После этого ее положение в театре стало невыносимым, и в конце концов она вырвалась из замка великана, как я его называл, но, оказавшись на свободе, обнаружила, что убежала слишком поздно и что ее уход — скорее последняя услуга ему, чем первая самой себе.

Великану не суждено было надолго пережить ее уход...

Состоять в долгой интимной переписке могут только люди, которые никогда не встречаются. Свифт не вел бы свой дневник для Стеллы, если бы они виделись каждый день, как Эллен Терри и Ирвинг, а не жили на разных островах. Эллен Терри жила в двадцати минутах ходьбы от меня, но при этом мы существовали в совершенно разных измерениях: она — в театре, который отстал от жизни на сто лет, а я — в политическом обществе (Фабианском), на сто лет опередившем время. Мы оба были очень занятыми людьми и общались лишь с теми, с кем вместе работали. Наша переписка завязалась на деловой основе: я тогда был музыкальным критиком, а она оказывала содействие одному молодому музыканту. Поскольку критики, в особенности проницательные, сродни зубным врачам в том смысле, что часто причиняют чувствительную боль чувствительным людям, да к тому же делают это играючи, со вкусом, они производят впечатление садистов. А коль скоро был критиком и я, притом критиком достаточно проницательным, Эллен Терри посчитала, что со мной, как видно, трудно иметь дело. Мне же это оказалось только на руку, поскольку не пришлось оправдывать свое высокое реноме, а достаточно было, чтобы произвести на нее благоприятное впечатление, просто держаться в рамках приличия. Когда же выяснилось, что она прелестно пишет письма, да и я мало в чем ей уступаю, между нами завязалась оживленная переписка, которая вскоре превратилась в эпистолярный роман — быть может, самый трогательный и длительный из всех романов. Мы оба инстинктивно чувствовали, что встреча может испортить наш роман в письмах и уж по крайней мере изменит его характер и скажется на наших отношениях с другими близкими людьми. Поэтому виделись мы редко, разве что в театре, где нас разделяла рампа, пока наконец не произошло то, что рано или поздно должно было произойти: нам пришлось встречаться ежедневно на репетициях моей пьесы "Обращение капита-

на Брасбаунда", написанной специально для нее. Ирвинг к тому времени уже ушел из ее жизни, сердце Эллен было свободным, и меня не раз посещала невольная мысль, а не воспользоваться ли этой свободой мне. Однако судьба распорядилась иначе. Когда во время нашей первой серьезной встречи мы сидели и разговаривали в репетиционном зале театра "Корт", дверь вдруг распахнулась, и вошел молодой американский актер Джеймс Керью, приглашенный на роль капитана Хэмлина Керни.

— Кто это? — спросила Эллен, с интересом взглянув на него.

— Американский капитан, — ответил я.

Не колеблясь ни секунды, она встала навстречу американцу, прошествовала через комнату, сунула его — фигурально выражаясь — себе в карман и вышла за него замуж. Счастливый пленник, естественно, никакого сопротивления не оказал...

С окончанием работы над пьесой мы встречались редко и случайно. Одна из таких случайных встреч произошла на киносъемках неподалеку от Элстри. Эллен Терри снималась в главной роли. Когда я, пробившись через толпу, подошел к ней, меня поразила ее красота. Еще недавно она, как это бывает с красивыми женщинами средних лет, раздалась и пополнела, теперь же вновь была высокой и стройной, а ее печальное лицо стало еще более изящным и выразительным. Она всегда говорила со мной довольно сбивчиво, ведь после свободного обмена мнениями в переписке, особенно между людьми, владеющими пером, при встрече чувствуешь себя неуверенно, с трудом подбираешь слова, поневоле переходишь на бытовые темы. Она спросила, почему я не предлагаю ей новой театральной роли.

— На главную я не претендую, — сказала она. — Возраст не тот. Меня бы устроила роль служанки. Вполне устроила.

— Что же тогда будет с пьесой? — возразил я. — Представьте себе, что роль речной баржи исполняет линкор! Что станет с моей пьесой или с любой другой, если с каждым появлением на сцене служанки зрительный зал будет забывать о герое и героине, предвкушая, что сейчас скажет или сделает эта поразительная служанка.

Мои слова остались без ответа, и, по-моему, мы оба готовы были заплакать.

В старости имя ее превратилось в легенду, но об этом мне сказать нечего: мы больше не встречались и, если не считать нескольких куцых записок, не переписывались. Для меня она навсегда осталась молодой.

Пусть же те, кто сожалеет, что наши отношения остались лишь на бумаге, помнят, что только на бумаге человечество добилось славы, красоты, истины, знаний, добродетелей и вечной любви.

4. ГРЕНВИЛЛ-БАРКЕР И ТЕАТР "КОРТ"

В 1904 году, сорока восьми лет от роду, я был драматургом без театра. В Лондоне меня не ставили, хотя несколько крупных кассовых успехов за границей (в первую очередь Агнес Зормы в роли Кандиды в Германии и Ричарда Мэнсфилда в "Ученике дьявола" в Нью-Йорке) доказали, что мои пьесы сценичны и даже прибыльны. Но в моих драмах, увы, не было ни убийств, ни супружеских измен, ни любовной интриги. Мои героини были не похожи на героинь, они были похожи на женщин. Хотя по законам тогдашней сцены монолог считался затянутым, если в нем было больше двадцати слов, а вместо политики и религии полагалось писать о любовных похождениях и скандальных уголовных и бракоразводных процессах, моим героям приходилось произносить пространные монологи, да еще с шекспировским пафосом. Когда же такие небольшие клубы любителей драмы, как "Независимый театр" и "Сценическое общество", рискнули все-таки поставить мои пьесы, Странд — законодатель театральной моды, отказался принять их к постановке на том основании, что это не пьесы, а памфлеты в диалогах, написанные человеком, который бездарен как драматург и ничего не смыслит в театре.

Когда в "Сценическом обществе" решили ставить "Кандиду", я стал искать актера на роль поэта и нашел его — замечательного и несравненного Харли Гренвилл-Баркера. В то время ему было всего двадцать три года, однако свою первую роль он сыграл в возрасте четырнадцати лет. В его жилах текла итальянская кровь, и казалось, он сошел с картины Беноццо Гоццоли. Он был широко образован и отличался тонким художественным вкусом. Писал он несколько тяжеловесным, но на редкость изысканным языком. К тому же это был волевой, необыкновенно трудолюбивый и здравомыслящий человек. Шекспира и Диккенса он знал наизусть. Короче, Гренвилл-Баркер был одним из самых выдающихся и образованных людей в театральном мире того времени.

Впервые я увидел его в "Friedensfest" [1] Гауптмана и сразу же понял, что только ему по плечу роль поэта в моей "Кандиде". И эту трудную роль он сыграл выше всяких похвал.

Как раз в это время один меценат, страстный поклонник Шекспира, снял помещение театра "Корт" на Слоун-сквер, на сцене которого в свое время блистали Джон Хэйр, Эллен Терри и игрались ранние фарсы Пинеро. Назначив директором нового театра Дж. Ю. Ведренна, поклонник Шекспира стал играть в любительских спектаклях по утрам, а на вечер Ведренн сдавал сцену в аренду. С ним и договорился Гренвилл-Баркер о шести спек-

[1] "Праздник перемирия" (*нем.*).

таклях "Кандиды".

Вскоре "Корт" фактически стал антрепризой Гренвилл-Баркера и Ведренна: Баркер играл, а Ведренн осуществлял общее руководство. Начали они с "Кандиды", причем пьеса шла так удачно, что субсидии, которую в случае провала предлагали знакомые, не понадобилось. После нескольких спектаклей "Кандиды" с Баркером в главной роли Ведренн и Баркер перекупили "Корт" у мецената, и я, перестав писать пьесы кому придется, сделался штатным драматургом нового театра.

Но на одних ведущих актерах, пусть и первоклассных, далеко не уедешь, нужны и незаурядные актрисы. Нехватка ведущей актрисы стала ощущаться особенно остро, когда в "Корте" ставился "Человек и сверхчеловек". Все уверяли меня, что героиня должна быть ультрасовременной, а я твердил, что мне нужна молодая миссис Сиддонс или Ристори и что современная актриса на роль моей героини абсолютно не подходит. Я уже отчаялся найти то, что мне было нужно, когда однажды в мой дом в Аделфи вошла роскошная юная особа с фигурой и походкой Дианы, в зеленом платье и в шляпе с такими огромными полями, что любая женщина выглядела бы в ней нелепо. Любая, но не эта. Шляпа ей очень шла.

— Десять лет назад, — сказала она, — когда я была еще девчонкой и пыталась сыграть роль леди Макбет, вы велели мне десять лет учиться актерскому мастерству. Я научилась, дайте мне роль.

— Пожалуйста, — не раздумывая ни секунды, выпалил я и вручил ей текст "Человека и сверхчеловека".

С этой юной особой мои пьесы имели колоссальный успех. Создавалось впечатление, что Лилла Маккарти декламировала стихи и училась риторике с колыбели. Сыграв в шестнадцатилетнем возрасте роль леди Макбет так, как бы ее сыграла в молодости миссис Сиддонс, она уехала из Лондона и героически обучалась актерскому делу в чудовищных условиях...

Любая актриса должна быть исключительной, но Лилла была исключительной даже среди актрис. Первое и самое главное качество актрисы, если только она не кукла, что оживает лишь в руках режиссера, — это воображение. У Лиллы воображение било через край. Было неимоверно трудно опустить ее с небес на землю и почти невозможно на земле удержать. Она была красива, пластична, изящна, бесподобно сложена. В ней не было и намека на ту основательность, что отличает актеров в лондонских натуралистических постановках. Лилла, казалось, только что сошла со сцены итальянского театра XVIII столетия.

Наши вкусы совпадали настолько, будто мы были призваны судьбой работать вместе. Так, собственно, и было. С невиданным успехом она переиграла все первое поколение моих героинь. На нее ходил не только театральный Лондон — я вообще сом-

неваюсь, чтобы театральному Лондону она особенно полюбилась. Политический Лондон, художественный Лондон, религиозный Лондон и даже спортивный Лондон валом валил на ее спектакли, где она творила чудеса, играя моих героинь точно так же, как сыграла бы Белвидеру в "Спасенной Венеции", если бы кому-то пришло в голову предложить ей эту или любую другую роль великой миссис Сиддонс.

Во времена миссис Сиддонс главным действующим лицом в спектакле был актер. Драматурги писали стихи для актеров, подобно тому как композиторы сочиняли музыку для певцов и скрипачей, чтобы те могли продемонстрировать все свое искусство. Этим стали явно злоупотреблять. Не зря же Вагнер жаловался, что певцы думают только о том, как петь, и никогда не задумываются над тем, что они поют. Актеру было совершенно безразлично, что говорить со сцены: какую-нибудь чушь или лучшие монологи Шекспира — лишь бы сорвать аплодисменты. Бытовая драма и актер, который, не имея сил сдерживаться, играл сдержанную силу, явились естественной реакцией на театральность, которая лучше всего определяется как "много шуму из ничего". Искусство актера в приевшейся, претенциозной риторической и поэтической драме вскоре перестало волновать зрителей модных лондонских театров. Вместе с этим искусством исчезли риторика и поэзия. Когда же я возродил их, опять понадобилась соответствующая исполнительская техника.

Что же касается Лиллы Маккарти, то ее секрет состоял в том, что старая школа сочеталась у нее с естественным побуждением прикончить викторианскую матрону со всей ее женственностью — ровно то, что мне было нужно.

С апреля 1904 года по июнь 1907 в "Корте" полным ходом шел эксперимент. Баркер, поставивший своей целью создать Национальный репертуарный театр, где бы каждый вечер шел новый спектакль, гнал репетиции, как гонят автомобиль, чтобы проверить его ходовые качества. Вошел в азарт и я, а Ведренн, человек семейный, благоразумный, походил на всадника, который пытается укротить сразу двух диких лошадей. Баркер работал на износ: ему приходилось не только играть, но и ставить все пьесы, за исключением моих, а кроме того, подыскивать актеров и работать с ними.

Едва ли в Англии существовала еще одна антреприза, где бы царили такой же порядок и единодушие и где с успехом шли такие разнообразные и интересные пьесы. Творческие достижения "Корта" и его благотворное влияние на развитие театра в целом признавали все без исключения. На долю "Корта" выпал даже некоторый коммерческий успех — во всяком случае, мы имели возможность выплачивать нашей самоотверженной администрации скромную зарплату.

Говорят, гений не ждет, пока подвернется благоприятная возможность: он сам создает ее. Но возможности бывают разные, и приходится между ними выбирать. Талантливые люди, если у них есть возможность писать романы, не станут рабами заурядных лондонских театров. Гений Диккенса, который вначале хотел писать для театра, не раскрылся бы, ведь во времена Диккенса не было театра, где бы расцвело его искусство. Я уговаривал Уэллса, Киплинга, Конрада и Мориса Хьюлетта сменить спокойную и респектабельную профессию беллетриста на хлопотную и неблагодарную профессию драматурга и овладеть новой "техникой" (которой почему-то придают излишне большое значение), дабы избавить английскую драму от банальности. Но они и слышать об этом не хотели. Всем им была хорошо известна история про одного директора театра, который наотрез отказался взять пьесу у Стивенсона, когда узнал, что речь идет не о "том самом" Стивенсоне, модном либреттисте, а о каком-то неизвестном Роберте Льюисе Стивенсоне. Но я не отказался от мысли пригласить в театр новых авторов и уговаривал писать Баркера, однако тот работал медленно и неохотно и твердил, что взялся не за свое дело. В конце концов в наш репертуар вошли произведения Голсуорси, Мейсфилда, Лоренса Хаусмена и Сент-Джона Хэнкина (сейчас он забыт, а в свое время писал отличные комедии), которые первое время окупались новой постановкой моей кассовой пьесы "Поживем — увидим".

Особенно хорош был Баркер в постановках своих собственных пьес, а также пьес Голсуорси. Его манера и вкус мне вообще чрезвычайно импонировали, хотя на меня он был похож не больше, чем Дебюсси на Верди. Шекспир и я удавались ему меньше, но он всегда строго следовал тексту пьесы и по собственной прихоти не менял в ней ни единого слова. Декорации и костюмы в его постановках были безупречны, и выделялись те сцены, которые были ему особенно близки.

Режиссерская работа несовместима с актерской: актер провалится, если будет критически смотреть на своих партнеров. Нельзя одновременно дирижировать оркестром и играть на барабане. До тех пор пока я ставил, а Баркер играл, все шло хорошо. Актер он был превосходный, а я старался использовать его с лучшей стороны.

Он перенял мои режиссерские методы, но, как человек увлекающийся, вел себя крайне неосмотрительно. Я не раз предупреждал его, что, если он не перестанет работать с труппой с утра до ночи, нам придется ввести строгий график репетиций, чтобы у актеров рабочий день был такой же нормированный, как у ткачих на фабрике. Но он не отпускал несчастных актеров до глубокой ночи и сам выматывался так, что терял свежесть и наблюдательность, столь необходимые любому режиссеру, тем более первоклассному. Кончилось тем, что я сам ограничил вре-

мя репетиций тремя часами после завтрака и наотрез отказался торчать в театре круглые сутки.

Репетируя пьесы и радуясь растущему интересу актеров, постепенно вживавшихся в свои роли, мы тем не менее понимали, что, как бы ни аплодировал зал во время премьеры, какой бы фантастический успех ни выпал на долю нашей труппы, на следующий день, когда даже в самые лучшие времена наступает реакция, начнутся обиды, раздражение, ссоры, недовольство собой, и актеры решат, что то, над чем они трудились в поте лица, вовсе не спектакль, а какой-то нелепый, никому не нужный эксперимент. Если вы перечтете рецензии на тогдашние премьеры наших спектаклей, то поймете, что я хочу сказать. Нас ругали за новизну, усложненность, за то, что мы слишком много требуем от зрителей... Нашим новым авторам такое отношение приносило большой вред, да и актеры, хоть и крепились, впадали в уныние.

Мы, авторы, считали себя обязанными актерам "Корта" и от этого приходили в тем большую ярость, когда их пытались убедить, будто они понапрасну тратят на нас время. Например, моя пьеса "Другой остров Джона Булля" без Луи Калверта в роли Бродбента провалилась бы в Америке с треском; он вынес ее на своих могучих плечах. Успех принадлежит ему, а не мне, я лишь способствовал его успеху. Но разве пресса не признала это? — спросите вы. Разве эта пьеса не считается шедевром? Разве Бродбент в исполнении Калверта не стал так же знаменит, как Фальстаф в исполнении Куина? Да, стал, но далеко не сразу... Перелистайте старые газеты, и вы убедитесь: то, что теперь называют шедевром, раньше и пьесой признать отказывались, а про Калверта писали, что он сделал все возможное, чтобы вытянуть откровенно слабую роль. "Джона Булля" расхвалили по контрасту с "Человеком и сверхчеловеком", которого обвинили в глупости и бессодержательности. Только с появлением "Майора Барбары" засиял в лучах славы "Человек и сверхчеловек". А "Майор Барбара" был признан моим Аустерлицем не раньше, чем "Врача перед дилеммой" объявили моим Ватерлоо. Слава приходит слишком поздно, и приходится обходиться без нее...

5. ГЕРБЕРТ БИРБОМ ТРИ

В 1914 году невероятный успех "Пигмалиона" в Лондоне был успехом Патрик Кэмпбелл и Бирбома Три, а вовсе не Элизы и Хигинса. Никто не доставлял драматургам столько неприятностей, как Три. Читая пьесу, он думал лишь о том, как бы заинтересовать зрителей, доставить им удовольствие.

А ведь это дело драматурга, а не актера. Задача актера со-

стоит в том, чтобы зритель на какое-то мгновение поверил, будто наблюдает за настоящей жизнью настоящих людей. А от автора требуется, чтобы зрителю было интересно. Если же автор терпит неудачу, актер может спасти пьесу, навязав автору свою фантазию, вытеснив его со сцены. В истории театра известно немало подобных случаев. Таких персонажей, как Робер Макэр и лорд Дандрери, актеры, по существу, придумывали сами. Своего Клоуна Гримальди тоже выдумал сам. Все эти образы умирали вместе со своими создателями, хотя их дух до сих пор витает на сцене. Шейлок Ирвинга не имел ничего общего с Шейлоком Шекспира; впрочем, все образы Ирвинга были "подкидышами". Многим его Гамлет и Лир представлялись более интересными, чем Гамлет и Лир Шекспира, но между первой и второй парой не было почти никакого сходства. С точки зрения драматурга, Ирвинг не был актером; он был либо соперником, либо соавтором, а следовательно, анафемой для мастеров и находкой для подмастерьев, из-за чего ему приходилось довольствоваться произведениями умерших драматургов, которые при всем желании не могли помешать ему, и только в виде исключения — произведениями живых авторов, которые находились у него под каблуком, ибо не решались диктовать режиссеру свои условия.

К этой же традиции творческого подхода к роли принадлежал и Герберт Три, соперник Ирвинга и его преемник. Обладая, как и Ирвинг, неиссякаемым воображением, Три полагал, что от автора ему не требуется ничего, кроме литературных подмостков, на которых он создаст собственные творения. Как и Ирвинг, Три углубился в Шекспира, словно в густой лес, где он, не спросив разрешения у землевладельца, мог рубить деревья на эти подмостки. Обратился Три и к зарубежным авторам, которые не могли ему помешать, поскольку их интересы представляли переводчики, а те никогда не посмели бы давать ему указания в его собственном театре. Насколько я понимаю, Три даже в голову не приходило, что пьеса может иметь успех, если актер будет всего-навсего честно исполнять свою роль. Драматург для него, будь то Шекспир или Шоу, был беспомощным инвалидом, которому никак не обойтись без оригинального и изобретательного актера-постановщика. С его точки зрения, искусство режиссера сводилось к сложению и вычитанию, к купюрам и вставкам в текст пьесы. Из крупных современных драматургов он ближе всего сошелся с Брие и с Генри Артуром Джонсом, и думаю, их опыт общения с ним ничем не отличается от моего. С такими мастерами сцены, как Пинеро и Картон, в чьих произведениях сценическое решение неотделимо от пьесы и режиссер, если это не сам автор, является исполнителем, а не изобретателем, Три не работал никогда. Когда же он столкнулся со мной и, к своему удивлению, обнаружил, что ему не придет-

ся кромсать мой диалог, чтобы на его останках создать приемлемую сценическую версию, а достаточно лишь вникнуть в пьесу, как вникают в нарисованную на картинке головоломку, и как можно лучше сыграть свою роль, то растерялся, неверно оценил ситуацию и в конечном счете вынужден был согласиться на мои условия, за неимением лучших. Однако приспособиться к ним он так и не смог, и ему пришлось идти в кассу, дабы собственными глазами убедиться: спектакль не провалился из-за того, что на этот раз он пренебрег своими обычными обязанностями.

Незадолго до премьеры моей пьесы за обедом в Королевском автомобильном клубе я сказал ему:

— Вы не заметили, что, хотя мы оба уже немолоды и многого добились в жизни, во время репетиций мы обращаемся друг с другом как с новичками?

Подумав, он вынужден был со мной согласиться, ведь каждый из нас действительно занимался новым для себя делом. Я никогда раньше не работал с ним, равно как и он со мной. Все дела он привык решать единолично, я же всю жизнь, будь то театр или политика, проработал "в упряжке" и приучился все учитывать и со всеми считаться. Впрочем, нельзя сказать, чтобы Три ничего не учитывал и ни с кем не считался; человек он был вполне доброжелательный. Точнее было бы сказать, что он не обладал даром хладнокровного предвиденья и не умел учитывать интересы других людей. Той дальновидностью, какая видит и оценивает самые незначительные факты, и тем уважением, какое почтительно относится к самым незначительным людям, он был наделен ровно настолько, чтобы не угодить на улице под машину. Если же он принимал что-то близко к сердцу, то бывал гуманным и даже проявлял несвойственные ему практичность и настойчивость. Но вбить ему в голову какой-нибудь нейтральный факт было решительно невозможно. Эта невосприимчивость доходила до такой степени, что он был не в состоянии запомнить свои реплики, если они выпадали из его концепции образа; к этим репликам он не мог привыкнуть, как бы долго ни шел спектакль. Из-за этого, между прочим, он никогда не совершал самой распространенной у актеров ошибки — дать понять публике, что он заранее знает, что скажет собеседник, и терпеливо ждать, когда тот кончит, вместо того чтобы разговаривать с ним. А Три, казалось, слышал реплики своих партнеров впервые и даже словно бы удивлялся их словам.

Вот наиболее запоминающийся пример. В "Пигмалионе" героиня в гневе швыряет в лицо герою его домашние туфли. Когда мы репетировали эту сцену впервые, я проследил, чтобы домашние туфли были помягче и полегче, так как знал, что Патрик Кэмпбелл ловка, сильна и ни за что не промахнется. И действительно, шлепанцы, пущенные, словно праща, угодили Три прямо в лицо. Боже, что с ним сделалось! Он напрочь забыл, что

в пьесе есть такой эпизод, и решил, что Кэмпбелл, дав волю дьявольскому гневу и ненависти, совершила на него вероломное и жестокое нападение. Он был ущемлен до глубины души. От ужаса я застыл на месте, а он рухнул на ближайший стул, и его со всех сторон заботливо обступили остальные актеры, чуть ли не вся труппа, пытаясь объяснить, что эта мизансцена есть в пьесе, и даже листая текст, чтобы доказать справедливость своих слов. Но Три был так потрясен, что понадобилось немало времени, а также уговоров со стороны провинившейся, которая пыталась, как могла, обратить дело в шутку, прежде чем он окончательно пришел в себя и смог продолжить репетицию. Самое грустное в этой истории было то, что, повторись она на следующий же день, Три был бы ущемлен ничуть не меньше. В дальнейшем миссис Кэмпбелл очень старалась, чтобы домашние туфли летели мимо цели, в результате чего эта сцена получилась одной из самых неубедительных в спектакле.

Впрочем, деловые люди отнесутся к этой истории весьма скептически. Они оборвут вас на полуслове и заявят, что все это ложь, ибо столько лет руководить таким театром, как "Театр Его Величества", мог только очень способный и деловой человек, который никогда ничего не забывал и учитывал каждую мелочь. Но они глубоко заблуждаются. Театр — явление уникальное. Держать антрепризу может человек, начисто лишенный опыта и сметки, причем через сорок лет он будет разбираться в театральном деле еще меньше. Объясняется это тем, что театры Вест-Энда либо приносят такую громадную прибыль, что расточительность непрактичного хозяина в расчет не идет, либо терпят такие убытки, что не поможет никакая, даже самая жесткая экономия. В промышленности стоит прибавить один пенс к зарплате рабочего, незначительно снизить (вследствие нескольких революций) мощность парового двигателя, использовать устаревший на два года станок либо из-за нерадивости потерять пятнадцать минут за один рабочий день — и вы из миллионера превратитесь в банкрота. Владелец предприятия при всем желании не может развернуться: с одной стороны, ему мешает государство, которое придирчиво следит за выполнением фабричного законодательства, с другой — профсоюз, который не сводит с него свое недремлющее око. Он дитя случая и раб закона, у него так мало свободы, что вскоре он не только перестает поддаваться чувствам и капризничать, но и забывает, что это значит. Не таков директор театра. В хорошие времена Три привык делать Двести процентов прибыли в день. При таких темпах наводить экономию или "учитывать каждую мелочь" имело не больший смысл, чем идти пешком, когда у тротуара стоит такси. Когда он построил свой театр, если не считать электрического освещения, сцена была оборудована точно так же, как и сто лет назад. Разве что пазов для боковых кулис не было. Даже если бы каждый ра-

ботник театра приходил каждый день на час позже и получал двойную зарплату, разница в прибыли и тогда вряд ли была бы ощутимой. Театр — гиблое место для экономного и практичного дельца и, наоборот, экономический рай для легкомысленного художника, ибо в театре, где каждый вечер в назначенный час подымается занавес, не принято считать ни время, ни деньги. Не будь актер-постановщик обязан каждый вечер давать спектакль, а также соблюдать указания местных властей, он мог бы вести еще более разнузданную жизнь, чем Нерон, ибо ему в отличие от Нерона не угрожали смертью преторианские когорты.

Надо сказать, что для работы в таких условиях требовались железные нервы. Не будь Три при всех своих капризах и фокусах человеком в общем доброжелательным, неограниченная власть в сочетании с полной безответственностью сделала бы из него сущего дьявола. В своих симпатиях и антипатиях Три был совершенно непредсказуем. Он окружал себя людьми, которые ничего толком не делали, а жалованье получали. Был в театре один вполне толковый и распорядительный человек, и я решил, что это помощник режиссера. Однако, пока я собственными глазами не увидел его имя в афише, я не мог поручиться, что это не какой-то случайный знакомый Три, которого тот встретил в клубе или на улице и пригласил при случае "заглянуть" в театр. Три понятия не имел ни что такое помощник режиссера, ни что такое драматург. Он даже не вполне отдавал себе отчет в том, что такое актер. Он мог удивить и привести в восторг свою свиту (иначе его окружение не назовешь) каким-нибудь гуманным поступком или добрым словом, однако в следующий момент ему ничего не стоило повести себя самым оскорбительным образом и начисто пренебречь обязанностями и правами своих подчиненных. Сам он держался с подкупающей скромностью, но труппу держал в черном теле. Очень скоро я примирился с тем, что со мной обращаются как со светским знакомым, который по чистой случайности зашел в театр; более того, я даже извлек выгоду из создавшегося положения: коль скоро на репетициях давали советы совершенно посторонние люди, стал давать их и я, причем очень часто вмешиваясь в дела, не имеющие ко мне абсолютно никакого отношения, — и никто ни разу меня не одернул. Однажды я обнаглел до такой степени, что Три отпустил в мой адрес саркастическое замечание:

— Помнится, я где-то читал или слышал, — съязвил он, — что в этом театре ставились пьесы и давались спектакли еще до вашего появления. Не понимаю, как же мы без вас обходились?

— Очень просто, — ответил я с безрассудством человека, которому нечего терять. — Вы давали объявление, что спектакль начнется в половине девятого вечера, и брали со зрите-

лей деньги у входа. Вот и приходилось играть, иного выхода не было.

Дважды, чувствуя, что моя настойчивость выводит его из себя и бессмысленно менять уже выстроенные мизансцены, я сдавался и обещал, что не буду больше вмешиваться в постановку своей пьесы, отряхивая тем самым прах театра со своих ног. Однако, вняв настойчивым уговорам других членов труппы, мне приходилось оба раза возвращаться и спасать спектакль. И в обоих случаях Три сначала преспокойно отпускал меня, как будто я проходил мимо и случайно зашел в театр посмотреть его репетиции, за что он мне чрезвычайно благодарен, а потом, когда я возвращался, держался со мной, словно еще больше благодарен, что я во второй раз заглянул узнать, как продвигается дело. Иногда мне начинало казаться, что он просто водит меня за нос, но поверить в это было немыслимо: слишком уж он был чистосердечен и рассеян. В конечном счете мне приходилось самому ставить свою пьесу, сражаясь буквально за каждую сцену с податливым, забавным, доброжелательным, но чудовищно несговорчивым актером.

В результате мы с ним пришли к единодушному выводу, что актером надо было быть мне, а драматургом — ему, и впоследствии он всегда посылал мне свои книги. Кстати говоря, у него был безусловный литературный талант, и, не будучи профессиональным писателем, он добивался отточенности стиля и уверенности исполнения, которых ему порой не хватало на сцене, особенно когда, как, скажем, в "Пигмалионе", он должен был создать типаж, ему совершенно неизвестный. Он уговаривал меня дать ему роль мусорщика Дулитла, а не витающего в небесах профессора фонетики; когда же ему все-таки пришлось взяться за непривычное дело, он попытался свою роль приукрасить, изобразив чудного, строптивого профессора пылким влюбленным. А поскольку для этого пьеса не давала ему почти никаких оснований, он был чрезвычайно озадачен, пока наконец ему не пришла в голову счастливая мысль бросить Элизе цветы в тот момент, когда пьеса уже кончилась, а занавес еще не упал. Не будь он таким забавным, ярким, на редкость доброжелательным человеком, он свел бы меня с ума. В его присутствии я чувствовал себя глубоким стариком. Следует добавить, что моя самоуверенность, нежелание признавать свои ошибки никогда не вызывали у него ни малейшего раздражения. Буквально за несколько дней до смерти Три, молодой и жизнерадостный как никогда, обсуждал со мной, сварливым стариком, новую постановку "Пигмалиона", причем с таким пылом, будто работа над пьесой была самой безмятежной порой нашей жизни. Если он меня и упрекал, так только в том, что я не хожу каждый вечер, как полагается автору, на спектакли "Пигмалиона". Я пообещал, что приду на сотый спектакль, и довольно бес-

церемонно добавил, что такое обещание ни к чему меня не обязывает. Однако сотый спектакль вопреки ожиданиям состоялся, а за ним и сто первый, и я, сдержав слово и придя в театр, к своему ужасу, обнаружил, что Три поставил второй акт в комическом ключе, из-за чего я горько пожалел о своем опрометчивом обещании и навсегда распрощался со злостными правонарушителями.

Тот факт, что с Три все-таки можно было иметь дело, хотя он и отличался крайней обидчивостью, вообще свойственной людям его профессии, а также импульсивностью человека, который всю сознательную жизнь не признавал никакой дисциплины, доказывает, что он никогда не совершал непростительных ошибок, и, хотя для несведущих это может показаться скорее апологией, чем данью уважения, те, кто в театре разбирается, поймут, какое это ценное качество. Просчеты и ошибки театров Вест-Энда сродни просчетам и ошибкам на полях сражений — они непростительны. Если актер или драматург упустили свой шанс, то упущен он на многие годы, быть может навсегда: ни пьесе, ни роли во второй раз удача сопутствовать не будет. Я сомневаюсь, чтобы из ныне здравствующих актеров-постановщиков был хотя бы один, кто бы ни разу не упустил своего шанса. Не был исключением и Три, однако обвинять его в этом трудно, ведь в природе, как известно, чудес не бывает.

Какую бы пьесу Три ни ставил, это всегда было по-своему интересно, хотя большей частью совсем не то, чего хотел от него автор. Пьеса как таковая была для него пустым местом, он считал, что обожествляет ее своей игрой, и драматургу приходилось с этим мириться. Иногда автор, как это было со мной, понимал ситуацию и старался к ней приспособиться, иногда же — либо ситуации не понимал, либо не желал подстраиваться под Три. Но иначе он играть не мог, и та изобретательность, с какой он исполнял главные роли в своих постановках, во многом искупала недостатки пьес.

Мечтой его жизни было сыграть Дон Кихота, и часто он с жаром делился со мной мыслями о будущей постановке, которую мы могли бы совместно осуществить.

— Представьте себе комнату, в которой проходит светский прием, — говорил он. — Вечерние платья, смокинги, табачный дым. Разговор заходит о Дон Кихоте. Интересно, говорит кто-то, каким бы ему показался современный мир. Тут задник подымается, и возникает оживленная площадь Пикадилли. В потоке транспорта, среди несущихся автобусов и кебов вырастает длинная худощавая фигура закованного в латы рыцаря верхом на кляче. Смешной, чужеродный, нелепый и в то же время необыкновенно выразительный.

— Идея очень интересная, — соглашался я. — Надо будет обязательно воплотить ее в жизнь. Но как быть с автобусами

и всем прочим?

— ...вот, — продолжал он, думая о своем, — а в следующий момент вы видите, как он спускается с горы в Испании. Солнце только что взошло, сквозь туман проступают очертания всадника и лошади...

— А рядом на осле Калверт в роли Санчо Пансы, — подхватывал я. Это почему-то всегда его удивляло.

— Да, — медленно говорил он. — Ну конечно, Санчо. О да.

Про Санчо он напрочь забыл, что, впрочем, не мешало ему, как истинному Фальстафу, тут же прикинуть, не сможет ли он исполнить сразу две роли, Дон Кихота и Санчо, ведь играл же он в одном спектакле и Микобера, и Пеготти. Что ж, истинные актеры не меняются: как и во времена Основы, они хотят сыграть все роли одновременно.

Со временем я понял, что излечиться от болезни актера-постановщика можно, только сделавшись актером, драматургом и режиссером в одном лице. Ведь Мольер не только писал пьесы и играл в них, но еще руководил театром. И театр этот просуществовал пятьдесят один год. В Байрейте Рихард Вагнер был одновременно композитором, исполнителем, дирижером и концертмейстером, задача еще более трудоемкая. Жаль, что Три не писал сам. У него бы это вполне получилось. Ведь он, как в свое время Шекспир и Мольер, начинал с того, что переписывал чужие пьесы. Тогда бы противоречия между нами, которые проявлялись в жарких спорах на репетициях, стали бы его внутренними противоречиями. Тогда бы и к другим ролям он относился с такой же отеческой гордостью, как к своей собственной. Тогда бы он стал с уважением относиться к пьесе как таковой, он понял бы, что она воздействует на зрительный зал, даже когда ее читают по ролям, сидя за столом, или же исполняют деревянные марионетки. Тогда бы он не растрачивал попусту свой талант на jeux d'esprit[1] и эпиграммы. Это дало бы ему то, чего он всегда требовал от авторов и, по сути, никогда от них не получал: ролей, достойных великого Бирбома Три. Какое ему, в сущности, было дело до Хигинса или Гамлета? Его истинной целью всегда был он сам, единственный и неповторимый. Эту же цель преследовал в "Гамлете" и Шекспир, но Шекспир не был Три, а стало быть, Гамлет не мог быть для Три тем же, чем он был для Шекспира. Ведь при всем своем искусстве перевоплощения Три никогда не был просто характерным актером. Характерный актер никогда не посмеет сыграть самого себя, он — жертва собственной робости, которая мучает и парализует его, когда с его лица срывают маску, а с ног стаскивают котурны. Три, напротив, всегда был самим собой, в кого бы он ни перевоплощался. Его роли были для него не более чем королевские ман-

[1] Игра ума (*франц.*).

тии, которые он менял от случая к случаю. По-настоящему счастлив Три бывал лишь в тот момент, когда выходил к рампе без грима и с высоты своего величия обращался к зрителям, как обращается монарх к своим придворным.

6. КАК ПИШЕТСЯ ПЬЕСА

Любая литература, независимо от того, предназначена она для сцены, экрана или книжной полки, — это искусство повествования. Своей профессией я обязан Шехерезаде и Чосеру не меньше, чем Аристофану и Шекспиру. Я прекрасно понимаю, что авторам детективов никак не обойтись без головоломной фабулы и что такая фабула может пригодиться и драматургам, достаточно одаренным, чтобы проделывать со своими заводными мышками всевозможные фокусы и держать публику в постоянном напряжении. Когда я прочел Генри Артуру Джонсу два действия своей первой пьесы, тот только и спросил: "А где же убийство?" Но в убийстве я не нуждался, материал для своих пьес я мог почерпнуть из нищей жизни обитателей трущоб и с презрением относился к уголовной хронике и грубым сексуальным похождениям, без которых не могли обойтись мои конкуренты. Мне у Генри Артура учиться было нечему, а вот ему у меня поучиться стоило, что он и сделал.

Когда пишешь пьесу, начинать можно с чего угодно. Можно даже, хотя это и опасно, заранее продумать сюжет. Есть и другая крайность: не знать, какой будет следующая реплика. Обычно принято начинать с того, что называется "ситуацией", а затем, по мере написания пьесы, развивать ее. В основу ситуации может быть положен эпизод из жизни, либо под ней подразумевается характер в его развитии или конфликт характеров. Иными словами, ситуация может варьироваться от элементарно простой до невообразимо сложной. Даже из одной остроумной фразы может вырасти целая пьеса. Когда я начинал писать "Дом, где разбиваются сердца", ничего, кроме настроения будущей пьесы, у меня в голове не было, пьеса писалась совершенно спонтанно. "Оружие и человек", "Ученик дьявола" и "Другой остров Джона Булля" возникли из ситуаций, а "Человек и сверхчеловек" — всего из одной фразы: "Я — бандит, живу тем, что граблю богатых; а я — джентльмен, живу тем, что граблю бедных"[1]. В дальнейшем, правда, эта пьеса превратилась в проблемную, то есть в Символ веры (или неверия) автора. В основу "Сердцееда" положен эпизод из жизни; все, что происходит в первом действии, действительно имело место. "Назад к Мафусаилу" — предсказа-

[1] Перевод Е. Калашниковой. (Цит, по: Шоу Б. Полное собр. пьес в 6 тт. Л., Искусство, 1979, т. 2, с. 456.)

ние, причем в том смысле, в каком это слово употребляется в Библии, а не на скачках.

Пьеса всего с одной центральной сценой — все равно что фарс всего с одной шуткой. Где главная сцена в "Лире" или "Гамлете"? Там все сцены главные, от начала до конца. В "Венецианском купце", правда, есть центральная сцена — сцена суда, зато в "Сне в летнюю ночь" такой сцены нет. Бывает, что главная сцена и вовсе отсутствует, как в "Пигмалионе", и Барри был единственным человеком, который обратил на это внимание. Можно шутки ради попробовать догадаться, какой была бы эта сцена.

"Цезарь и Клеопатра" и "Святая Иоанна" — разумеется, хроники. В этих пьесах есть кульминация, но нет проходных сцен. Единственная пьеса, которая заранее сложилась у меня в голове, — это "Обращение капитана Брасбаунда", отчего, впрочем, эта примитивная, поверхностная scène à faire[1] лучше не стала. Все это доказывает лишь, что совершенно не важно, с чего начинать пьесу. Главное, всецело отдаться ей, не обращать ни малейшего внимания на свои записи. Чем менее продуман сюжет, тем лучше. Никому не известны и не интересны ваши наброски и черновики, и если вы попытаетесь писать пьесы по плану, то лишь изуродуете ваших героев, усложните действие и утомите и раздосадуете зрителей. Доверьтесь вдохновению. Если же его нет, сдавайтесь. Никто ведь не заставляет вас писать пьесы.

Если хотите мне польстить, не говорите, что своей философией я спас вашу душу. Скажите лучше, что я, подобно Шекспиру, Мольеру, Вальтеру Скотту, Дюма и Диккенсу, создал галерею героев, которые стали вам ближе ближайших родственников и которым предстоит еще долгая сценическая жизнь благодаря усилиям многих поколений актеров и актрис. Характер героев пьесы должен развиваться и усложняться по мере развития действия, в начале же персонажи могут быть куклами и марионетками. Фальстаф появляется на сцене грубым комедиантом или цирковым клоуном, пьяным, трусливым, рассказывающим самые невероятные небылицы и совершенно не похожим на живого человека. К сожалению, именно таким он и полюбился публике: вторая часть "Генриха IV" успехом не пользуется. Пиквик и Дон Кихот также поначалу представлялись своим создателям ничуть не более сложными существами, чем какой-нибудь пожилой джентльмен, в которого кидается снежками мальчишка. И Дик Свивеллер сначала воспринимается отталкивающим мелодраматическим злодеем, замуж за которого насильно отдают героиню романа ее корыстные родственники. Все четверо, оказавшись в руках своих создателей, проде-

[1] *Здесь*: мелодрама (*франц.*).

лали значительное развитие, причем не по авторской воле. Двое из них затмили тех персонажей, которые по первоначальному плану должны были играть более значительную роль: Фальстаф — Пойнса, а Свивеллер — родственника крошки Нелл — существо такое ничтожное, что даже имени его запомнить невозможно.

У вымышленных персонажей должно быть нечто вроде детства, когда нельзя предугадать, кем они станут, и иногда, возмужав, они неожиданно выдвигаются на передний план, превращаются в главных действующих лиц. Нарисовать или написать их красками я не могу. Зрительно я их не воспринимаю — в противном случае я был бы вторым Хогартом. То чувство, каким я ощущаю своих героев, выразить невозможно. Оно не имеет ничего общего со зрением, слухом, вкусом, обонянием или осязанием. Только что умерли два моих близких друга. С обоими я был знаком сорок лет. Но спросите меня, какого цвета у них были глаза, и я вам не отвечу.

Герои, списанные с натуры, могут иметь разительное портретное сходство со своими прототипами, а могут быть — волею авторского вымысла — настолько на них не похожи, что ни одному, даже самому искусному детективу не удалось бы раскрыть их настоящее имя. Прототипами героев моих пьес становились многие известные люди: миссис Безант, Каннингем Грэхем, Гилберт Маррей, покойная графиня Карлайль, Сидней Уэбб, сэр Олмрот Райт, Стопфорд Брук, епископ Крейтон и лорд Холдейн, не говоря уже о А. Б. Уокли, мистере Асквите, мистере Ллойд Джордже и кайзере.

Сначала я думал, что списал персонаж одной из моих пьес с одного крупного государственного служащего, но по прошествии многих лет меня вдруг осенило, что его прототипом был совсем другой человек, тоже, впрочем, государственный служащий. Кокэйна, выведенного в "Доме вдовца", сам я никогда не видал, но мне много рассказывала о нем мать, а поверенный отца очень смешно его изображал. Сарториус списан с ирландского книготорговца, с которым я не сказал ни слова, но он так мне запомнился, что я его использовал. Бун в "Поживем— увидим" многими чертами напоминает Джаггерса из "Больших надежд" Диккенса, а прототипом критика из "Сердцееда" явился необычайно впечатлительный Клемент Скотт, журналист из "Дейли телеграф". Я не говорю о тех случаях, когда писал роли для конкретных актеров. Иногда мои персонажи, как показывало время, оказывались реальными людьми, и такое бывало. Вообще, с этой точки зрения, в моей профессии было немало любопытного. Основная задача писателя состоит в том, чтобы нарочитость в изображении героев не переходила на самих героев. Реально существующие люди часто до неузнаваемости преображаются в художественном произведении, в них ощущается некоторая законченность.

Театральная техника начинается с циркового клоуна, инспектора манежа и греческого трибуна; театр берет свое начало на рыночной площади, откуда, забравшись на возвышение, поэт декламирует свои стихи и, как Слоппи Диккенса или как современный драматург, читающий пьесу актерам, произносит все роли на разные голоса. На Цейлоне погожим воскресным днем до сих пор можно увидеть, как уличный поэт читает вслух свои произведения, а затем со шляпой в руке обходит толпу. Я сам видел.

Впрочем, чтобы наблюдать за таким примитивным спектаклем, вовсе не обязательно так далеко ехать. Всюду, где стоит очередь в ожидании открытия театра, можно увидеть бродячего артиста, который пытается тем или иным способом развлечь стоящих в очереди людей. Кто знает, быть может, это начинающий Шекспир или Гаррик. Но чтобы присутствовать при рождении "театра на мостовой", стоять в очереди в театр тоже нет необходимости. Недавно в Гайд-парке мне повстречался пожилой человек в черном костюме. Костюм этот новизной не отличался, но у старика он явно был выходным. Он сошел с дорожки на траву и, обращаясь в пустоту, начал свой монолог. Вскоре его окружила небольшая толпа слушателей. То же самое делал в свое время и я в Клэпем-Коммон. Тогда на нужды социализма удалось заработать целых шестнадцать шиллингов.

Моя первая пьеса была во многом еще сырой, но смотрелась хорошо, хотя добрая половина публики пришла в театр с твердым намерением освистать ее. Зрители все время хотели узнать, что же будет дальше, поэтому спектакль кончился, не успев провалиться, и публике ничего не оставалось, как освистывать вместо пьесы меня. Я мог бы научить начинающего драматурга всему тому, чему с того вечера 1892 года научился сам. Все наставления наверняка уместились бы на полстранице. Но есть ли смысл учить тому, чему можно научиться и без меня?

Все, чему обучали меня, было либо неверно в принципе, либо совершенно не годилось мне. Во всех книгах, где учат писать пьесы, нет ни единого слова правды. Им бы называться не "Как надо писать пьесы", а "Как нельзя писать пьесы". Что же касается сценического воплощения драмы, то этому можно научиться только в театре. Необходимо внимательно смотреть, как работают мастера, и столь же внимательно следить за ошибками бездарей, а также самому учиться ораторскому искусству, чтобы уметь "донести" реплики до зрителя. Но учителя, которые знают театр лишь в теории и никогда не выходили на сцену, вам не помогут. От профессоров надо держаться подальше: они ничем не уступают дьяволу, только глупее. Если же вы чувствуете, что можете написать пьесу, ни у кого не учась, — не учитесь.

У прирожденного драматурга есть "чувство театра", и он автоматически делает скидку на техническое несовершенство

сцены. Это не стесняет его воображения, ибо всякий человек привык распоряжаться своими способностями в определенных пределах, а драматург тем более. Ни одному писателю не мешает, что у его героя всего одна голова и две ноги, и он не может оказаться в двух местах одновременно. Сходным образом и настоящий драматург не станет сетовать на то, что он вынужден работать в более стесненных условиях, чем прозаик. Нет ничего более смешного, чем заставить прозаика работать над своим романом на сцене, а не на бумаге. Он будет поражен, столкнувшись с целым рядом неразрешимых технических препон. Вот почему драматурги считают, что написать роман ничего не стоит. Ведь романисту абсолютно ничего не мешает, ничто не сдерживает его фантазии; в той области, где трудится он, нет ни времени, ни пространства, ни притяжения. А драматургу и актеру приходится создавать иллюзию, будто и над ними не тяготеет ни время, ни пространство, ни притяжение, тогда как времени им отпущено мало и движется оно неумолимо, а сценическое пространство гораздо более стеснено, чем пространство вообще, ибо при трех измерениях оно имеет всего один ракурс, а потому находится как бы посередине между трехмерным пространством и одномерным, которым вынужден довольствоваться живописец.

Когда пишешь пьесу, необходимо все это учитывать, иначе она получится несценичной. Как ни странно, техническое несовершенство сцены прирожденному драматургу кажется совершенно естественным, а романиста ставит в тупик, из-за чего большинство прозаиков не в состоянии всерьез воспринимать театр. Самые серьезные романисты начинают валять дурака, как только пытаются написать пьесу. Бывает, правда, что и у романистов, как, например, у Голсуорси, есть чувство театра.

Но коль скоро в Природе существует равновесие, есть и другой тип человека. Этот, в отличие от серьезного прозаика, больше всего на свете любит, когда над ним смеются, и ради этого готов на любой позор. Он выкрасит нос красной краской, подставит спину под тумаки, будет падать с головокружительной высоты — лишь бы вызвать смех у окружающих.

Есть у меня одна забавная психологическая особенность. Если бы не эта черта, я, вероятно, стал бы по-настоящему великим драматургом. Стоит мне ощутить в себе силу, почувствовать истинные трагизм и величие, как меня начинает разбирать смех и подмывает отпустить какую-нибудь шуточку — и тогда спад неизбежен. Получается, что во мне есть и трагик, и комик одновременно, причем последний все время ставит мне подножку...

Цель всякого драматурга, в сущности, очень проста. Она сводится к тому, чтобы выбрать из бессмысленной массы событий и лиц, которые можно зафиксировать, если заснять на киноплен-

ку оживленную городскую улицу (из такого зрелища вы почерпнете не больше сведений об этой улице, чем чистильщик обуви, который лицезреет ее каждый день по многу лет подряд), группу вымышленных, но типичных персонажей, а также ряд вымышленных, но в принципе возможных эпизодов, которые бы сделали жизнь более понятной, придали ей некоторую стройность. Побуждаемые страстью к прогрессу, великие драматурги, с целью преподать урок миру, изобрели театр, исполнительское искусство и драматическую литературу; что же касается драматургов помельче, то их цель скромнее: воспользоваться подмостками для того, чтобы рассмешить, рассказать пикантную историю, покривляться или пролить слезу — в зависимости от своих вкусов и запросов, а также от вкусов и запросов заплатившего за билет зрителя. Однако зиждется театр на нашем желании глубже и яснее понять природу и назначение той удивительной тайны, какой является Жизнь, ведь при всех наших страданиях и мытарствах именно мы являемся ее движущей силой.

VIII. ПЕРВАЯ МИРОВАЯ...

1. ВОЙНА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЗДРАВОГО СМЫСЛА

Когда началась война, я находился в Девонском отеле. Мне сообщил о ней утром за завтраком типичный англичанин лет пятидесяти с самой заурядной внешностью. Сначала он с деланным безразличием процедил: "Ничего не поделаешь, придется с ними драться", но затем вдруг рассвирепел и дважды повторил эту же фразу, заменив "с ними" на "с этими свиньями".

Когда объявляется война, мы все сходим с ума. В этот момент нам кажется, что необходимо немедленно что-то предпринять, куда-то поехать. Но что бы мы ни делали, куда бы ни ехали, нам кажется, что мы делаем не то и едем не туда. Мы забываем, да и вообще не отдаем себе отчета, что во время войны убийств и разрушений немногим больше, чем в мирное время, что их и без войны хватает.

Понять, чем вызваны резкие колебания в общественной атмосфере военного времени, можно лишь в том случае, если постоянно иметь в виду, что рядовой член общества не в состоянии оценить истинные масштабы войны. Он даже не представляет себе, что такое бой, не говоря уж о целой кампании. Жителям пригородов война казалась не более чем пригородной перепалкой, а рудокопу и землекопу— серией штыковых боев между немецкими и английскими чемпионами. У многих из нас гигантские масштабы войны просто не укладывались в голове, и вести с фронта воспринимались как железнодорожная катастрофа или

кораблекрушение.

Только тот, кто пережил настоящую войну не на поле боя, а у себя дома и при этом остался в здравом уме, может понять горечь Шекспира и Свифта, прошедших через этот опыт. С их горечью несравним даже ужас Пер Гюнта в сумасшедшем доме, когда умалишенные, придя в восторг от его поразительного таланта и вообразив, что наступает золотой век, коронуют его на царство. Так вот, не знаю, остался ли кто-нибудь из нас в здравом уме, за исключением тех, кому здравый ум был необходим, чтобы воевать. Про себя могу сказать, что я бы обязательно лишился рассудка (того, что еще остался), если бы сразу же не понял, что как литератор и общественный деятель я просто обязан реально смотреть на вещи. Впрочем, это не спасло меня от повышенной раздражительности. Были, разумеется, люди, для которых война не имела никакого значения: в узкий круг их интересов политика не входила. Но зато патриотически настроенный обыватель совершенно свихнулся; главным симптомом его заболевания было убеждение, что наступил конец света. На продукты питания, по его мнению, следовало ввести строжайшую экономию. Школы — закрыть. Объявлений в газетах не печатать. Выпускать газеты по нескольку раз в день и раскупать их каждые десять минут. Запретить путешествия или, во всяком случае, ограничить их. Интерес к искусству и культуре не поощрять как неуместный, а картинные галереи, музеи и школы отдать под военные учреждения. Даже Британский музей и тот еле удалось отстоять. Приведу еще один, столь же невероятный пример массовой истерии. Многие почему-то вбили себе в голову, что войну можно выиграть на пожертвования. В результате нашлись люди, которые, занимаясь совершенно не своим делом, не только жертвовали миллионы на какие-то таинственные фонды или идиотские добровольные общества, но готовы были вручить их первому встречному жулику, если у того хватало ума притвориться, будто он "собирает" средства на победу над врагом. Развелась масса всевозможных мошенников, которые создавали какие-то дутые организации типа "Патриотическая лига" и преспокойно прикарманивали деньги, золотым дождем сыпавшиеся им на голову. В 1914 году юным девицам, чтобы разбогатеть, достаточно было нарядиться и разгуливать по улицам с копилками и искусственными цветами в руках. Дошло до того, что пришлось вмешаться полиции: решительно невозможно было отличить собирателей пожертвований от жуликов.

Оказывается, на общественном безумии можно очень неплохо заработать. В 1914 году, только началась война, как актеров попросили, дабы "внести свою лепту", работать за ползарплаты. Многие из них, впав в патриотический экстаз, согласились — к вящему удовольствию и выгоде их эксплуататоров. Войдя в раж,

вышеупомянутые эксплуататоры обратились с таким же предложением и ко мне. Мы надеемся, заявили они, что при теперешних обстоятельствах вас "устроит" гонорар вдвое меньше, чем вы получали раньше. На это я ответил, что меня "устроит" гонорар вдвое больше, ибо с войной значительно увеличится мой подоходный налог, а также начнется инфляция и возрастет стоимость жизни, и без двойного гонорара мне никак не обойтись. Согласившись в конце концов получать такой же гонорар, как раньше, я пошел на героическую жертву, на которую способен далеко не всякий свободный художник. Эксплуататоры были потрясены моим антиобщественным поступком и записали меня в отъявленные германофилы.

В первые дни войны газеты выходили буквально каждый час и лихорадочно раскупались. В это время в них в основном печатались перепуганные и ошалевшие писаки, которые, как, впрочем, и их читатели, понятия не имели о том, что творится у них под носом последние десять лет. В истории они были круглыми невеждами, а свои представления о ведении военных действий черпали из кино. Общественную атмосферу тех дней передать невозможно: она была совершенно естественной и в то же время совершенно абсурдной... Непомерные восторги возносились до небес, зато обманутое невежество низвергалось в самую преисподнюю.

Смертью упивались с легкомыслием, за которым скрывалась неспособность понять, что на фронте убивают понастоящему, а не как на сцене. Люди, которые сначала смаковали в газетах тысячи убийств, а затем сами становились невольными свидетелями того, как бомба, сброшенная с аэроплана, превратила в кровавое месиво мать с ребенком, разражались бурными проклятиями в адрес гуннов, называли их убийцами и, визжа от ярости, требовали жестокой и праведной мести. В такие минуты становилось совершенно ясно, что смерть, о которой они знали из газет, была для них не более чем смертью на экране кинематографа.

Что же касается меня, то, зная достаточно, чтобы прийти в уныние от своего невежества, я вооружился всей исторической и дипломатической документацией, какую только мог раздобыть, и уехал из Лондона в Торки, где почти два месяца загорал на крыше отеля и сочинял свой памфлет "Война с точки зрения здравого смысла", который появился 14 ноября 1914 года в приложении к еженедельнику "Нью стейтсмен".

Вскоре этот памфлет в нездоровом воображении шовинистов разросся до таких чудовищных размеров, что про текст как таковой напрочь забыли, и тот, кто прочтет его теперь, будет удивлен и даже разочарован, не обнаружив в нем ничего откровенно "прогерманского", "пораженческого" и "пацифистского". Хотя здравый смысл по идее должен был бы принести облег-

чение после пресыщения самой безудержной фантазией, приняли памфлет хуже некуда, причем на самых сердобольных и бесхитростных членов нашего общества он произвел впечатление разорвавшейся бомбы. Несмотря на победные реляции и сокрытие истины, война так ужасна, что даже этих наивных существ можно заставить терпимо к ней относиться лишь с помощью огромной дозы лицемерия и ненависти. Им вбивают в голову, что на мирную землю вероломно напали монстры и нелюди, которые что ни день совершают чудовищные жестокости. Их крики о справедливой войне и о том, что пора призвать врага к ответу за жестокость и садизм, напоминали крик смертельно раненного, который просит впрыснуть себе морфий. Я считал своим долгом со всей беспощадностью показать, что дипломатия равновесия сил, в которой война лишь эпизод, столь безнравственна и лицемерна, что такие словосочетания, как "военное преступление", неуместны и лишены всякого смысла (ведь в результате не немцы обманули нас, а мы — немцев) и что юнкер не враг рода человеческого в остроконечной каске, а немецкий вариант английского сельского сквайра. Одним словом, памфлет был столь непотребным, что мне, несомненно, грозил бы суд Линча, не будь наши "гуманисты" столь сердобольны, что удостоились от наших конкистадоров презрительной клички "впечатлительных болванов". Но я не испугался, поскольку гуманисты по натуре были людьми неплохими, и в принципе я относился к ним с симпатией. Дипломатия равновесия сил и война отвратительны, и гуманистам попросту не хватало знаний и решимости признать это и искоренить и то и другое зло, вместо того чтобы прикрываться моральным и патриотическим долгом и подпевать дипломатам. Но потворствовать этим простакам я не мог: наши журналисты и шовинистически настроенные ораторы со всей бесцеремонностью, на какую только были способны, цитировали их высказывания, рассуждая о том, какое влияние они оказывают на общественное мнение во всем мире, и прежде всего в Америке. Поэтому моя задача, как одного из немногих писателей, к чьим словам прислушиваются за границей, состояла в том, чтобы показать всю лживость наших притязаний, разоблачить их раньше, чем это сделает противник.

Самым ярким примером того, с какой лютой ненавистью относятся наши гуманисты к Пруссии, были братья Честертоны. Ярким потому, что у Честертонов наивность и прекраснодушие сочетались с незаурядными литературными способностями и сильным общественным темпераментом. Их ненависть к гуннам в основе своей была какой-то по-детски озорной и выражалась в превосходно написанных статьях о противоречии (высосанном из пальца) между прусским язычеством и набожностью и здравомыслием французского крестьянства. Сводились эти статьи к тому, что наш святой долг помочь французским ферме-

рам расправиться с балтийскими язычниками и отстоять христианство, которому грозит уничтожение. Писали они увлекательно, ярко, очень умело. По сути дела, в вину им можно было поставить только одно: рассуждали Честертоны с поистине донкихотской наивностью, ведь в их теорию вместо немцев и французов можно было подставить любые две нации на земле.

Мое желание привлечь на свою сторону общественное мнение в нейтральных странах (в том числе и американских немцев) вызывало резкое недовольство со стороны ура-патриотов, которые ни секунды не сомневались в том, что на этот счет могут быть только две точки зрения: противника и их собственная. На их нападки я внимания не обращал: к дискуссиям я всегда относился как к спорту и отвечал ударом на удар. Но за границей их выходки приносили вред, ведь для иностранца нет ничего более отвратительного, чем ханжеский патриотизм...

Я стал открыто обращаться в американский суд, не обращая никакого внимания на ущемленные патриотические чувства безмозглых болтунов, которые до введения всеобщей воинской повинности целыми днями околачивались на Трафальгарской площади и агитировали молодежь идти на фронт. Одного из них я привел в такое бешенство, что дал повод американскому острослову заявить: "Война — это борьба Британской империи с Бернардом Шоу". Надеюсь, они приняли это определение к сведению. Я же не мог спокойно смотреть, как на моих глазах идет оптовая торговля смертью и разрушением.

Однажды нервы мои не выдержали, и я вмешался. Проходя по Трафальгарской площади, я увидел, как несколько крайне воинственно настроенных священников, не щадя голосовых связок, клянут жестокость немцев, а заодно преступную трусость тех молодых людей, которые сейчас же не запишутся в армию. В качестве героического примера для подражания британской молодежи на постаменте памятника Нельсону уже стояли двое добровольцев, клюнувших на удочку красноречивых священников, однако вид у них был такой жалкий и не внушавший доверия, что сразу же стало ясно: ни один приличный молодой человек не последует их примеру. Я отправился домой и написал лорду Дерби, который отвечал за комплектование личного состава армии, чтобы тот переодел самых видных новобранцев в штатское и приказал им стоять на Трафальгарской площади и записываться в армию, подавая своим бравым видом и готовностью служить отчизне пример другим молодым людям. Одновременно, писал я, необходимо как можно скорее отправить в казармы тех юных "героев", чей вид только отпугивает желающих служить в армии. Лорд Дерби тут же предложил мне пост распорядителя и постановщика таких массовых сцен, однако у меня были дела поважнее, и мне пришлось отказаться от этой работы — единственной, на какую я мог в то время рассчитывать.

2. НА ФРОНТЕ

В начале 1917 года я получил приглашение от сэра Дугласа Хейга, главнокомандующего английскими войсками, побывать на фронте и поделиться с читателями своими впечатлениями. Приглашение Хейга я воспринял как призыв исполнить свой профессиональный долг и счел, что отказываться не вправе.

Я облачился в армейские сапоги, гимнастерку и брюки цвета хаки, в которых не был похож ни на штатского, ни на военного, но зато стал невидимкой для вражеских снайперов. Г. У. Мэссингем предупредил меня, что его чуть было не отправили с фронта домой, когда увидели, что из-под защитной шинели выглядывают черные брюки. Герберт Уэллс в свою очередь посоветовал взять с собой болотные сапоги, так как во Фландрии наверняка грязи по колено.

Но, прибыв на фронт, я обнаружил, что все меры предосторожности были совершенно ни к чему. На полях Фландрии лежал девственно-белый снег, был мороз, и домой я вернулся в совершенно чистых сапогах.

На вилле для почетных гостей, где меня поселили, распоряжался офицер по фамилии Робертс, которого бы я, не задумываясь, назначил главнокомандующим за распорядительность и энергию. Один вечер я провел на другой вилле, где собрались все военные корреспонденты, в том числе и Бич Томас, который потряс меня, заявив, что британский солдат сильнее всех в мире. Его никто не поддержал: ругали всех, кроме противника.

В моих "экскурсиях" меня постоянно сопровождал Монтегю, про которого шутили, что он и сам любит лезть под пули, и тащит за собой почетных гостей, которые совсем не обязательно разделяют его увлечение — на фронте вообще довольно редкое. Эта шутка, как и любая другая, не вполне соответствовала действительности, но что-то в ней было. Война завораживает даже тех, кто, как Монтегю, не питает никаких иллюзий, кого не проведешь хвастовством, запугиванием, отчаянными попытками возместить нехватку толковых офицеров, надевая на болванов офицерские фуражки и нашивая им на гимнастерки петлицы; разговорами о стратегии и тактике, которые на деле оборачиваются ложью и неразберихой. Война завораживает, несмотря на массовые убийства, грязь, вшей, зверства, страх, сквернословие и чудовищную скуку. Всего этого ни я, ни такой наблюдательный человек, как Монтегю, не могли не замечать, однако мы ни разу не спросили друг друга: "Так какого же черта ты делаешь на этой галере?!" Наоборот, нам обоим казалось, что находиться на фронте и быть вдали от передовой совершенно бессмысленно. Мы пришли в театр посмотреть пьесу, а не разгуливать по фойе в антрактах, как это принято у светских любителей оперы.

Но ничего особенно увлекательного не происходило. Под Соммом, где в то время играл самый модный военный спектакль, британские орудия тупо били сразу по двум мишеням: по немецким траншеям и по карманам несчастных налогоплательщиков. Когда мы подходили к ветряной мельнице в Позьере, в полумиле от нас в воздухе разорвался одинокий снаряд. Монтегю замер и покосился на сопровождавшего нас румынского генерала в роскошном мундире.

— Напрасно я взял вас с собой, — сказал ему Монтегю. — Вы не в хаки. Вас могут увидеть и застрелить. А мне отвечать.

— Хочу обратить ваше внимание, джентльмены, — усмехнулся в ответ генерал Джорджеску, с насмешливым презрением рассматривая наши безупречные гимнастерки защитного цвета, — что на земле лежит снег, и вас, надо полагать, видно ничуть не хуже, чем меня.

Генерал был совершенно прав. Монтегю пожал плечами, и мы отправились дальше. Должно быть, из немецких пушек автоматически каждые четверть часа стреляли патентованные чучела, взятые на вооружение германской армией и известные нашим специалистам по последним военным журналам, ибо ровно через пятнадцать минут у нас над головой просвистел еще один пущенный наудачу снаряд, который, видимо, произвел на генерала такое сильное впечатление, что он настоял, чтобы его юный друг, также нас сопровождавший, спрятался за подбитым танком. Больше в тот день битва при Сомме не принесла Монтегю никаких радостей. И в этом смысле Ипр, откуда гораздо сильнее тянуло порохом, был лучше.

Монтегю был настоящий сорвиголова, а на вид тихий, скромный, довольно стеснительный немолодой человек, в котором, если не считать формы, не было абсолютно ничего военного. В роли капитана Матаморо он бы провалился с треском. Как и многие, попавшие на фронт, Монтегю был по-толстовски изверившимся и подавленным — и не столько даже из-за ужасов войны, сколько из-за ее бессмысленности. Но на людях он скрывал свое настроение и был человеком вполне общительным. О своих подвигах, о которых сообщалось в военных сводках, Монтегю не распространялся.

Бой, как мне показалось, носил односторонний характер. Наши орудия стреляли непрерывно, оглушительный грохот канонады и пронзительный визг шрапнели совершенно не соответствовали медлительным, вялым действиям артиллеристов, которые деловито ввинчивали запалы, не торопясь вгоняли снаряды в ствол и давали залп, выпуская в небо очередную комету из стали и абсолютно не заботясь о том, куда она упадет и упадет ли вообще. Сначала я думал, что среднеевропейские державы ответят нам ударом на удар, и даже испытывал некоторую тревогу от мысли, что мишенью для первого же залпа они могут из-

брать мою грудную клетку, но нет: наша канонада была совершенно безответной, и мне вспомнились детские игры "в войну", когда я неизменно одерживал победу, а враг падал под ударами разящего меча, не оказав никакого сопротивления. Я поинтересовался, в чем дело. "Они вообще последнее время что-то редко отстреливаются", — сказали одни. "Откроют огонь по Альберу в три часа", — предположили другие. На самом же деле, чего тогда еще никто не знал, немцы потихоньку отошли к линии Гинденбурга и предоставили нам без толку расходовать боеприпасы, обстреливая опустевшие окопы. На Сомме было гораздо безопаснее, чем на набережной Темзы, где можно угодить под автомобиль или трамвай. Только в Ипре и, возможно, в Аррасе мне могла угрожать реальная опасность. В отличие от Гёте под Вальми или Вагнера во время Дрезденского восстания, мне так и не довелось "понюхать пороху" во Франции. Если уж на то пошло, гораздо больше страха я натерпелся дома, так как во время воздушной тревоги по лени оставался обычно в постели, а не бежал вместе с остальными, более энергичными лондонцами, отсиживаться в подземке.

Во время нашей последней встречи с Рихардом Штраусом мы стояли во дворе лондонского дома, слушали, зажав уши, как на полную мощь играет какой-то уличный оркестр из Барселоны, и хором кричали: "Громче! Громче!" Артиллерийские батареи на Сомме ничем не уступали барселонской какофонии, и я пожалел, что со мной не было Штрауса, он бы получил удовольствие. Ведь на войне ненависти к врагу не испытываешь, хотя и сражаешься с ним, убиваешь его. Ненавидеть лучше дома. Что мы и делаем.

Артиллерийский майор, любезно согласившись изрыть тяжелыми снарядами все поле, чтобы показать, как это делается, заверил меня, что благодаря его усилиям цена на землю теперь повысится вдвое, ведь так глубоко вспахать борозду не смог бы ни один фермер.

— А как же засыпать эти ямы и выровнять землю для пахоты? — полюбопытствовал я.

— Несколько зарядов динамита, и все будет в порядке, — ответил майор.

В целях маскировки я, как и все, носил форму защитного цвета, оставаясь между тем штатским, причем штатским весьма преклонного возраста. От кепки пришлось отказаться, и я, словно Дон Кихот, водрузил на голову шлем Мамбрино. А в уши, чтобы не окончательно оглохнуть, вставил черные запонки. Погода резко изменилась. Выглянуло солнце, но очень похолодало. Кругом говорили только по-английски, на всех диалектах этого языка. Виллы и крестьянские дома опустели, не было ни крыш, ни полов, а в стенах зияли огромные дыры. Деревья либо были срезаны почти до основания, либо стояли в рубцах и шрамах.

Задремавший среди дня в придорожной канаве бродяга при ближайшем рассмотрении оказался обезглавленным трупом. Вместо мелодичного бельгийского карильона на полную мощь гремел немецкий оркестр, целиком состоявший из ударных инструментов. Если честно, он мне даже нравился: барабанный бой всегда меня волновал. До Ипра было еще довольно далеко, но линия фронта проходила именно здесь, и боши забрасывали нас снарядами с таким же рвением, с каким сосед миссис Никльби забрасывал ее через забор огурцами и кабачками. Грохот стоял неимоверный. Бум! Вззззз! Бум! Вззззз! Бум! Вззззз!! Сначала fortissimo diminuendo, затем crescendo molto subito [1]. Вероятно, один из снарядов, с визгом проносившихся над головой, и оторвал голову джентльмену, лежавшему в придорожной канаве. Что ж, в мирное время он мог бы расстаться с жизнью гораздо более мучительным и непотребным образом. Это еще не самый худший конец.

Словно взбодрившись от бравурной музыки немецких орудий, машина прибавила в скорости, и вот я снова в Ипре. Городские здания ничем не отличаются от крестьянских домов и вилл: нет ни крыш, ни полов, одни стены — немцы с завидным педантизмом превратили славный, уютный городок в отличное прикрытие для любой армии, которая воспользуется городом в качестве плацдарма для нападения на Германию. Так, бош, вступивший на тропу войны, становится, сам того не подозревая, игрушкой в руках дьявола, который больше всего на свете любит, когда начинают бить барабаны. На фронте все планируется с армейской пунктуальностью, однако на деле получается совсем не так, как планировалось. Из ста приказов девяносто девять отменяются — арифметика, что и говорить, впечатляющая! На войне даже штатские очень скоро выходят из режима. Утром капитан предлагает, а днем генерал располагает — в основном раздавая долгожданные приглашения на обед, которые с радостью воспринимаются как приказы.

Итак, Ипр, лишившись печей, полов, крыш и домашних удобств, сохранил в неприкосновенности бесстрашно вздымающиеся к небу стены, по которым упрямо продолжает бить немецкая артиллерия, и теперь прогулка по городу стала куда более захватывающей, чем в безмятежные времена мелодичных карильонов. У меня над головой пролетел английский аэроплан (немецкого за все восемь дней на фронте я не видел ни разу), и небо вокруг него испещрили пули. Однако он победоносно поплыл дальше, а я, как ни странно, не испытал ни малейшей гордости. Когда же вокруг аэроплана перестали свистеть пули и разочарованно замолкли зенитки, я, совершенно выпустив из головы, что пилот вполне мог быть моим другом, стал расспра-

[1] Обозначения музыкального темпа (*итал.*).

шивать, почему же его не сбили. Мне казалось, что дать уйти аэроплану было со стороны немцев недопустимой небрежностью, но мне объяснили, что одно орудие не может стрелять по цели, двигающейся со скоростью 100 миль в час. Коль скоро я мог бы и сам, не задавая лишних вопросов, об этом догадаться, мне стало немного стыдно и даже жутковато, ибо я совершенно неожиданно предстал перед самим собой в образе человека, который ко всему испытывает лишь чисто спортивный интерес и которого я так часто высмеивал.

Артиллерия моего гида совершенно не занимала; свою задачу он видел в том, чтобы, обманув солдат, не пускавших в наиболее опасные уголки города, проскочить на большой скорости площадь и мимо разрушенного замка выехать к старинному зданию мануфактуры. Сопровождал меня атлетически сложенный ирландский офицер, который интересовался историей Ипра, знал здесь, по-видимому, каждый камень, а обстрел города рассматривал лишь как повод для написания дополнительной главы о нем в своей монографии. Он повел меня на смотровую площадку и показывал Ипр с таким воодушевлением, словно у меня под ногами лежала вся вселенная.

— Если что, падайте ничком на землю, — предупредил он меня.

Еще в юности я научился, усердно подражая клоунам, падать ничком, а затем разыгрывать пантомиму, будто чья-то рука берет меня сзади за шиворот, отрывает от земли и ставит на ноги. Мне вдруг ужасно захотелось, чтобы бош выстрелил по смотровой площадке и дал мне возможность продемонстрировать свое искусство моему новому гиду. Но орудия, как на грех, молчали, и я покинул Ипр, сохранив свою честь.

Когда город остался далеко позади и я вынул запонки из ушей и сменил шлем Мамбрино на кепку, то неожиданно почувствовал, что стало как-то скучно. Из чего я заключил, что Ипр с его громогласным немецким оркестром был совсем не плох. Правда, находясь там, я этого не заметил.

Про Аррас могу сказать только одно: по сравнению с Дублином после английского артобстрела он совсем неплохо сохранился. Ничем не примечательному собору руины пошли только на пользу. Зато ратуша, как и ипрская мануфактура, являла собой довольно жалкое зрелище, а развалины вокруг свидетельствовали о том, что стряслось бы с городом, если бы боши не сэкономили на нем боеприпасы. По сравнению с Соммом кажется, что Аррас не пострадал вообще. Внезапно объявили газовую тревогу, однако ничего не произошло, если не считать того, что я битый час проговорил со специальным корреспондентом Томлинсоном.

Из Сен-Элуа мы с Филином Гиббсом наблюдали за линией фронта, проходившей по горному хребту Вими. Горы как горы.

В напряженную тишину морозного зимнего вечера то и дело врывались отдаленные залпы орудий, не переставая бивших теперь по этой опустошенной местности. В Невиль-Сен-Васт взорвалась шрапнель. Казалось, Гиббс, как и полагается романтику, размышлял в этот момент о крушении империй. А может быть, он просто думал, как бы нам не замерзнуть на обратном пути. Именно это и произошло. Теперь мне больше не страшен Северный полюс. Наоборот, с падением температуры я ощущаю подъем настроения. Я люблю снег и ненавижу грязь, которая так и не пристала к моим сапогам...

Под снегом, в ослепительных лучах солнца Сомм великолепен. А вот чтение надписей на дорожных столбах — занятие не из приятных. "Морепа" — гласила надпись, а никакого Морепа не было уже и в помине. "Контальмэзон" — нет больше Контальмэзона; "Позьер" — нет Позьера. Я отправился взглянуть на позьерскую ветряную мельницу, но увидел лишь небольшой холм, на котором она когда-то возвышалась. В Тронском лесу не осталось ни одного целого дерева; то, что не успел противник, доделали мы сами. В свое время вдоль дороги в Ипр сомкнутым строем, словно гвардейцы, стояли высокие, как на подбор деревья. А теперь! С обрубленными ветвями, обезглавленные, перебитые пополам, подсеченные, вырванные с корнем, поваленные на землю, они напоминали из окна машины мачты потерпевшего кораблекрушение корабля, который, потеряв управление, несется нам навстречу. От домов — если не считать одного, чудом сохранившегося, — не осталось и следа. Буквально по каждому кирпичу был нанесен отдельный сокрушительный удар. Земля была изрыта так, что во всей округе не нашлось бы и фута ровной поверхности. По сравнению с Землей Луна — если посмотреть на нее в телескоп или сквозь ломтик грюйерского сыра — покажется теннисной площадкой. Чем только не раскопана, не искромсана земля: и рытвинами от маленьких смешных пушек Стокса, которые стреляют с такой скоростью, что не успеваешь их перезаряжать; и глубокими ямами от минометов, и целыми кратерами от взрыва подземных мин. Так еще землю не пахали никогда.

Приезд на фронт доставил мне большое удовольствие еще и потому, что на войне (а современные войны скучны до ужаса) хороший собеседник ценится вдвойне, тем более такой неисправимый, как я. Я говорил не переставая, пока наконец бедный Монтегю, который меня опекал, не выучил наизусть все мои ораторские приемы. Когда я извинялся за то, что в четвертый или пятый раз выдаю одну и ту же остроту (экспромт, анекдот, афоризм), он с жаром заверял меня, что я никогда не повторяюсь. Мне, признаться, не приходилось сталкиваться с пьяными, невоздержанными на язык полковниками, которые обычно фигурируют в военных романах. Думаю, я без труда рас-

кусил бы тех, кто притворялись светскими людьми. Полковники, которые развлекали меня, производили вполне благоприятное впечатление. Я считал, что мое общение с генералитетом ограничится обедом с Хейгом и поездкой вместе с ним на выставку пиротехники, однако он настоял, чтобы я встретился с Ролинсоном, длительная беседа с которым состоялась у меня на следующий день.

Я понимал, что наш разговор должен будет остаться в тайне, они же, со своей стороны, попытаются отделаться от меня маловажными или общеизвестными сведениями. Однако вопреки ожиданиям они держались со мной совершенно искренне. Хотя они должны были бы знать, что никакая цензура не в силах заткнуть мне рот, говорили они с такой подкупающей откровенностью, что я при всем желании не смог бы сообщить прессе ни слова о нашей беседе.

Хейг представлялся мне образцом британского джентльмена и усердного служаки, которого с детства приучили никогда и ни в чем не сворачивать с проторенного пути. К нововведениям он относился недоверчиво, с опаской, считал их в военном отношении ненадежными, зато свято верил в непререкаемость воинского устава. Вместе с тем это был честнейший и благороднейший человек. Когда я наблюдал за ним, мне казалось, что война продлится еще лет тридцать и он будет безукоризненно выполнять свои обязанности до тех пор, пока вместо него не назначат другого главнокомандующего.

Ролинсон, в котором Хейг, судя по всему, души не чаял, был абсолютно на него не похож, если только два британских офицера могут быть не похожи друг на друга. Ролинсон не был догматиком, у него был живой и достаточно гибкий ум. Он был чистосердечен, держался естественно и не питал штабных иллюзий в связи с возникшей на фронте не очень-то обнадеживающей ситуацией: недавнее наступление на Сомме не только не дало никаких результатов, но и со всей очевидностью доказало, что даже после мощного артобстрела и минирования губительно бросать пехоту на колючую проволоку под ураганный пулеметный огонь.

В действующих войсках я ни разу не видел ни одного бестолкового офицера: в живых к тому времени остались, как видно, только самые надежные. Мне запомнились серьезные лица суетливых старых служак, которых я мельком видел в учебном лагере под Этаплем. Со стороны могло показаться, что они важничают; на самом же деле они были преисполнены чувством долга перед родиной. Они все время рвались в штаб со срочными донесениями, а их подчиненные под любым предлогом стремились вызвать их оттуда. Они честно делали свое дело и искренне верили, что вносят посильный вклад в грядущую победу, но, право же, от них было бы больше толку, останься они в Англии.

В том же Этапле я был свидетелем того, как сержанты обу-

чают новобранцев обращаться со штыком; их наставления, по идее, должны были вызвать у рекрутов кровожадные чувства, а вызывали лишь добродушные улыбки. Вообще, вид у новобранцев, многие из которых еще не получили форму и носили очки, был сугубо штатским, отчего военное учение приобретало характер веселого аттракциона. Меня провели по траншее, где взорвалась бомба со слезоточивым газом, и я вышел оттуда, рыдая навзрыд. В целом же в Этапле было неинтересно, как, впрочем, и всюду, где не рвались снаряды.

Я задержался на фронте на один лишний день, чтобы встретиться с сэром Олмротом Райтом в Вимре и в Булони. В его полевом госпитале оперировали где придется и как придется, однако раненые были так счастливы попасть из холодных окопов в теплые постели, что, несмотря на жуткие операции, обстановка в госпитале царила приподнятая. С Райтом было, как всегда, необыкновенно интересно, но. когда я поздравил его с успешной обработкой ран физиологическим раствором по его методу, он посмеялся над моей наивностью: в кровавой мясорубке не до изысканных научных хирургических экспериментов.

Ночь на аэродроме в Робер-Лорен, который показался мне отличной мишенью для немецких асов, прошла бы без происшествий, если бы командир эскадрильи, показывая мне сигнал воздушной тревоги, под которым значилось "Гунны!", не нажал нечаянно на кнопку. Прежде чем он успел объявить, что тревога ложная, в воздух поднялся "странствующий рыцарь" и в течение часа метался по небу в поисках несуществующего врага. К чести человека одной со мной профессии, должен добавить, что командир эскадрильи был известным актером. То, что своей эскадрильей он командовал играючи, не вызывает у меня никаких сомнений. Что такое война для человека, который играет в современной комедии!

Вернувшись домой и скинув сапоги, я стал думать, как бы написать в "Дейли кроникл" о своем пребывании на фронте таким образом, чтобы и военной тайны не выдать, и приунывшего читателя взбодрить. Захлебнувшееся британское наступление, приведшее к огромным потерям; разрушенные города на побережье, о героической обороне которых трубили газеты; смерть английских парней, которых бросили в самое пекло для поддержки французского наступления, так и несостоявшегося; разбомбленные города и торпедированные корабли; фургоны Красного Креста, набитые изуродованными телами; "чистки" гражданского населения из-за растущей потребности в пушечном мясе и, как следствие, все менее тщательный медицинский осмотр и все более беспощадный трибунал; а главное, превращение бездумного патриотического порыва в другую крайность — в столь же бездумное разочарование — все это вполне можно было бы использовать как для пропаганды пацифиз-

ма и антиимпериализма, так и в совершенно противоположных целях. Но ни та, ни другая возможность воздействовать на общественное мнение меня не устраивала.

Своими фронтовыми впечатлениями я поделился с читателями в трех статьях, опубликованных в "Дейли кроникл". Могу сказать только, что по отношению к самому себе я был таким придирчивым цензором, что власти выдвинули всего два возражения. В одном месте меня обязали заменить слово, оказавшееся специальным военным термином. А в другом цензору не понравилось описание немецких военнопленных, из которого якобы следовало, что они занимаются принудительным трудом. В этом абзаце я заменил буквально пару слов, и все остались довольны. Больше придирок не было.

В качестве постскриптума приведу два документа. Первый — отчет в "Таймс" о заседании парламента, отрывок из которого я вырезал себе на память:

МИСТЕР БЕРНАРД ШОУ НА ФРОНТЕ
("Таймс", 9 мая 1917 года)

В ответ на вопрос мистера Ханта (графство Шропшир, Ладлоу) мистер Макферсон (Лондон) заявил: "Насколько мне известно, у нас не только не возбраняется, но и всячески поощряется выезд на фронт известных писателей и публицистов. Приглашения им выдаются Отделом печати и Генеральным штабом. Мистер Джордж Бернард Шоу недавно выезжал на французский фронт, воспользовавшись именно таким приглашением".

Майор Хант, однако, поинтересовался, известно ли уважаемому члену парламента, что не кто иной, как мистер Джордж Бернард Шоу (см. "Сан-Франциско буллетин" от 2 ноября 1914 года), советовал английским солдатам стрелять в своих офицеров, и не кажется ли мистеру Макферсону несколько странным, что такому человеку разрешается выезжать в действующую армию.

"Этот факт мне неизвестен, — признал мистер Макферсон, — однако я всегда полагал, что всякий, побывавший на фронте, возвращается на родину, преисполнившись еще большего рвения помочь британской армии, чем и гордится". (*Аплодисменты.*)

Второй документ — официальный ответ Министерства обороны на запрос мистера Арнольда Уайта, пожелавшего узнать, почему меня выпустили на фронт.

Вот он:

Министерство обороны, 24 марта

Уважаемый сэр,

нижеследующим подтверждаю получение Вашего письма от 6 марта 1917 года. Сообщаю, что дело, о котором Вы нас информировали, тщательно расследовано, однако ни в чем предосудительном офицер по имени Шоу не замешан.

Готовый к услугам
(по поручению генерал-лейтенанта)
Е. У. Энглхарт

IX. В РОССИИ

Когда Ленин пришел к власти, мистер Уильям Рэндолф Херст сделал мне очень заманчивое предложение: поехать в Россию и описать то, что увижу. Тогда, однако, я отказался, так как прекрасно понимал, что капитализм в России уже разрушен, а коммунистический рай еще не наступил. В СССР я попал только в 1931 году, когда прилив начался опять.

В течение десяти дней мне обеспечили превосходные условия для жизни и путешествий, и я ни разу не столкнулся с чудовищной бедностью, царящей в нищих кварталах капиталистических городов, хотя советское правительство открыто признает свои ошибки. Мне советовали ехать в Россию в сентябре или в октябре, но я не послушался и поехал в июле. Это самое жаркое время, театры и опера закрыты. Когда собираешься в Россию, друзья уговаривают не ехать. Это опрометчиво, говорят они, вы умрете с голода. Вас съедят вши. Вас заберут в Чека и расстреляют или, как выражаются сами русские, "ликвидируют". Всех женщин в вашей группе "национализируют". Вы увидите не то, что захотите, а то, что вам подсунут, у них это называется "потемкинские деревни". Но, несмотря на все уговоры, вы все равно едете, чтобы потом сказать: я поехал туда, куда бы никто, кроме меня, поехать не осмелился.

В Москву я ехал поездом трое суток, через Брюссель, Берлин и Варшаву. Когда мы въехали в Россию, я заплатил за два билета, чтобы ко мне никого не подсадили; дело в том, что в русских спальных вагонах два места, хотя сами купе — для пассажира моих габаритов по крайней мере — более роскошны и уютны из-за широкой путевой колеи (в западных узкоколейных поездах Россию не завоюешь).

На границе поезд проезжает под аркой, на которой значится: "Коммунизм навсегда покончит с границами". Не сомневаюсь, что так оно и будет; пока же этот лозунг напоминает о том, что пора доставать паспорта. И вот наконец вы в России и готовитесь к самому худшему.

На самом деле все не так уж плохо. Здешнее время опережает летнее английское (и европейское) на два часа, однако никто вас не торопит: московский поезд отойдет еще очень не

скоро. Вы проходите таможню и объявляете, сколько у вас с собой денег — больше 30 фунтов или 150 долларов провозить нельзя. Можно, правда, поменять ваши деньги на рубли, но за один фунт вы получите всего десять рублей. Затем вы идете в только что построенный огромный зал ожидания и, к своему удивлению, обнаруживаете, что его стены увешаны картинами религиозного содержания, прямо как в Скуола-ди-Сан-Рокко в Венеции. Под религией, конечно же, я подразумеваю не христианство, а марксизм. Если вы англичанин, то в этот момент с болью в сердце вспоминаете, что, когда Дж. Ф. Уоттс, величайший из викторианских живописцев, предложил безвозмездно украсить таким же образом лондонский Северо-Западный вокзал, его предложение было с презрением отвергнуто на том основании, что в таком зале ожидания будут собираться одни бездельники. Но Советская власть придерживается на этот счет другого мнения — во всяком случае, советским художникам за такие картины даже деньги платят.

Поскольку в нашем распоряжении было еще мною времени, мы прошлись по соседней деревне. Русская деревня так ужасна, что можно понять коммунистов, которые сжигают ее, как только уговаривают жителей вступить в колхоз и жить по-человечески. Англичане, привыкшие к красоте и уюту сельской жизни, сделали бы это гораздо раньше. Представьте себе собачью конуру, как в Бробдинтнеге, из грубого, темного, некрашеного дерева. В такой конуре и ютится русский крестьянин. Внутри громоздкий открытый стенной шкаф, откуда исходит спертый запах, и печь, на которой спят, когда холодно. Много мебели в избе не держат, чтобы оставалось место для домашнего скота, с помощью которого крестьянин обрабатывает свой клочок земли. Если вы хорошо одеты, то хозяин будет вам низко кланяться — многократно и истово. Если же вы снизойдете до разговора с ним, он схватит вашу руку, запустит ее за окладистую бороду и начнет осыпать поцелуями, говоря при этом всякие ласковые слова. Очень может быть, такой крестьянин покажется вам более симпатичным, чем чисто выбритый колхозный механизатор, но совершенно очевидно, что Советская власть действует в интересах цивилизации, когда сжигает избу и "ликвидирует" его самого.

Эти конурки разбросаны на большом расстоянии друг от друга по обеим сторонам широкой грязной дороги. Здесь нет ни больших домов, ни магазинов, а конурки отличаются лишь номерами и табличками на некоторых из них, где аляповато изображены топор и ведро, которые означают, что хозяин дома, вооружившись этими предметами, готов потушить любой пожар в округе.

Возвращаясь на станцию, мы обогнали несколько изможденных плохо одетых женщин, тащивших тяжелые мешки и имев-

ших вид ничуть не более счастливый, чем у всякого европейского крестьянина, которого жизнь превратила во вьючное животное. Возле самой станции нас ожидал сюрприз. На каком-то сельскохозяйственном агрегате неизвестного мне назначения разместилась в два ряда, один под другим, группа девушек. Каждая из них была вооружена длинной лопатой. На ногах у них не было ни чулок, ни носков, ни обуви, и держались они, в том числе и самые стеснительные, настолько раскованно, с таким подкупающе залихватским видом, что мы тут же остановились и вступили с ними в беседу. Говорила с нами в основном одна девушка, самая бойкая и находчивая, но дальше примитивных вопросов и односложных ответов наш разговор, к сожалению, так и не продвинулся: наши идиотские шуточки ставили их в тупик. Мы выяснили только, что в свой выходной день они вызвались бесплатно работать на железной дороге, а лопаты им дали для разгрузки товарных вагонов.

Пока мы болтали и спорили, подошел товарный состав. В ту же секунду девушки спрыгнули на землю и бросились к поезду с грацией и мощью, которая восхитила бы самого Дягилева. Это был единственный русский балет, который мы видели в России, что оказалось большой удачей для коммунистов, ибо, посмотрев его, мы стали скептически относиться к избитым нападкам врагов Советской власти, уверявших, что в России бесплатный труд по выходным дням не добровольный, а принудительный. Какая огромная разница между девушками, которые бросились разгружать вагоны с лопатами наперевес, и старорежимными женщинами с мешками!

Итак, еще двенадцать часов в русском поезде, русский обед, русский завтрак, ночь в русском спальном вагоне — и мы в Москве. Несмотря на Кремль и величественные соборы, Москва — город вполне домашний. Уютом отдает даже от ее временной невзрачности — свежая краска, как видно, пятилетним планом не предусматривается. В городе переизбыток людей и недостаток трамваев; в вагон, рассчитанный на двадцать четыре человека, втискивается как минимум пятьдесят. Дворцы вымерших миллионеров переполнены (в каждой комнате живет столько человек, сколько встает кроватей), а вот храмы, как и в Лондоне, безлюдны; москвичи больше не верят в попов и не ходят молиться, а церкви сносят — вместо них строятся учреждения и жилые дома. Уединиться в Москве так же сложно, как в английской или американской казарме, на военном корабле, в трущобах или в рабочем квартале. Хотя москвичу могут позавидовать те несчастные, которые в Лондоне и в Чикаго, не говоря уж о городах победнее, вынуждены отдавать четверть своей мизерной зарплаты за ночевку в сырых подвалах, я собственными глазами видел, как в Москве судили человека, который "посмел" присвоить целую комнату. Подобной роскоши

могут удостоиться лишь те немногие, кто принадлежит к интеллектуальному пролетариату...

Впрочем, жилищные проблемы меня лично не касались. Мой номер-люкс в "Метрополе" состоял из просторной гостиной, спальни, ванной комнаты со всеми удобствами и прихожей с вешалкой для пальто и шляп. В Ленинграде, в гостинице "Европейская", меня ожидали еще более роскошные апартаменты. В Государственном банке меня заверили, что оплатят мои чеки на любую сумму.

За все десять дней в мою честь ни разу не играл оркестр, не подымали флагов и даже не выкрикивали приветствий на улице, хотя, надо признать, носились со мной, как с Карлом Марксом, а один раз, когда мне исполнилось семьдесят пять лет, устроили грандиозный прием (что-то среднее между митингом, банкетом и концертом) в Дворянском собрании, которое вмещает четыре тысячи человек и которое было в тот день переполнено. Речи были короткими. Певица вышла в вечернем платье, что выглядело невероятным анахронизмом. Зато один из выступавших даже не потрудился надеть пиджак, и это совершенно не бросалось в глаза. Очень живописен был председатель в тяжелой черной кожаной куртке и в кепке. Выступал Луначарский. Он и Литвинов часто сопровождали меня, потому что, как вскоре выяснилось, им впервые представилась возможность увидеть собственными глазами успехи Советской власти. Мне был оказан на редкость сердечный прием, при этом обращались со мной просто, без церемоний и демагогии, что было особенно приятно.

Больше всего запомнилась встреча со Сталиным. Часовой в Кремле, спросивший, кто мы такие, был единственным солдатом, которого я видел в России. Сталин сыграл свою роль безупречно, принял нас как старых друзей и дал нам выговориться. Нас было четверо: лорд Астор с супругой, Филл Керр, лорд Лотиан, и я. Сопровождали нас Литвинов и еще несколько русских. По дороге мы миновали ряд кабинетов. В каждом из них за письменным столом сидел чиновник. И у каждого наверняка заряженный револьвер в ящике стола, решили мы.

Беседа началась с яростных нападок леди Астор, сообщившей Сталину, что большевики не умеют воспитывать детей. Сталин сначала несколько опешил, но затем сказал с презрительным жестом:

— У вас, в Англии, детей бьют.

Но леди Астор не унималась, она посоветовала Сталину не валять дурака (смысл ее слов был именно таким) и послать в Лондон на стажировку к Маргарет Макмиллан какую-нибудь толковую женщину. Пусть учится, как надо обращаться с пятилетними детьми, одевать их, воспитывать. Сталин тут же записал адрес детской школы в Дептфорде. Мы решили, что он сделал это из вежливости, однако не успели мы вернуться на роди-

ну, как в Лондон приехала толковая женщина, а с ней еще полдюжины таких же. Все они горели желанием поскорее перенять ценный опыт, и леди Астор ничего не оставалось, как отправить их в Дептфордский детский лагерь, на который она пожертвовала немалые средства.

Что же касается лорда Астора, то он пытался внушить Сталину, что многие англичане питают к Советской власти самые теплые чувства и в будущем взаимопонимание между нашими народами будет, несмотря ни на что, крепнуть. Он так увлекся, что я вынужден был вмешаться и предупредить Сталина, что Ллойд Джордж, непримиримый враг большевизма, отнюдь не одинок. Я спросил Сталина, слышал ли он когда-нибудь про Оливера Кромвеля и его завет, сохранившийся в припеве хорошо известной в Ирландии песни:

Верьте в Господа, ребята,
Но порох храните сухим.

Сталин ответил, что порох он непременно будет хранить сухим, а про Господа промолчал. Тогда я спросил, не собирается ли он пригласить в Москву мистера Черчилля. Когда он ответил, что будет счастлив видеть мистера Черчилля в Москве, мне показалось, что в его добродушном голосе появились ядовитые нотки.

Я очень позабавил Сталина, откровенно признавшись ему, что воспринимаю большевизм как религию. Россия — религиозная страна. Они решили, что мы шутим, когда говорим, что Третий Интернационал — это Церковь, однако мы и не думали шутить. По своему религиозному воздействию Третий Интернационал, на мой взгляд, очень похож на Фабианский социализм.

Когда, уже за полночь, мы выходили из Кремля, нам показалось, что аудиенция продолжалась немногим больше получаса. На самом же деле мы пробыли у Сталина два часа тридцать пять минут.

Тем туристам, которые, как и я, любят ходить по музеям и церквам, в Ленинграде и в Москве понравится. Русская революция, которую мирной уж никак не назовешь, обошлась, как это ни странно, без вандализма и грабежа. Обойдя бесконечные картинные галереи и сокровищницы и заключив, что все шедевры искусства спасены, тогда как жизнь людей не ставилась ни во что, я повернулся к своим сопровождающим и с презрением сказал:

— Называете себя революционерами, а сами храните это добро! На Западе его бы растащили или уничтожили до последней унции золота, до последнего мазка краски. Стыдитесь!

Я сравнивал также совершенно неповрежденные русские церкви с обезображенными английскими, от которых не оста-

лось бы камня на камне, не будь у большинства из нас руки коротки. При этом наши разрушители соборов были религиозными фанатиками, а коммунисты относятся к так называемой религии с нескрываемым презрением.

И все же Церковь — проблема для Советской власти. Три великолепных храма в Кремле и еще несколько за его пределами сохраняются в качестве музеев и открыты для посещения, но остальные своим запустением напоминают лондонские церкви, где нередко размещаются магазины и гаражи. Никто в них не ходит, да и общественное мнение настроено против. Одна такая московская церковь, огромная, некрасивая, с позолоченным куполом (меня уверяют, что он из чистого золота, но поверить в это невозможно), намечена на слом, на ее месте будет воздвигнуто какое-то государственное учреждение. Неподалеку находится небольшая церквушка. Когда я вошел, шла служба. Молились прихожане с таким рвением, так истово валились на колени и били поклоны, так набожно подвывали священнику, что в Вестминстерском аббатстве их сдали бы в полицию и оштрафовали за "непотребное поведение". Но их было очень мало, вместе со мной максимум человек пятнадцать. Правда, бывает и меньше. (Как-то я заглянул в англиканскую церковь и не поверил своим глазам: на проповеди пастора присутствовали всего двое — служка и какая-то набожная дама.) Побывав в церквушке, я убедился, что пятнадцати прихожан вполне достаточно, чтобы сохранить храм, и что богослужение является в России таким же законным, как и в любой другой стране, хотя русские вожди не притворяются, будто верят в то, во что современные политики их ранга в принципе верить не могут, и запрещают религиозное воспитание детей, даже собственных. Вырастут — решат сами, верить в бога или нет.

Существуют даже так называемые антирелигиозные музеи, которые бы привели в неописуемый восторг Мартина Лютера и всех твердокаменных протестантов от Белфаста до Филадельфии. По сути дела, это исторические музеи, где посетителей знакомят с кознями духовенства и ужасами религиозных преследований. Среди экспонатов есть мумии, нечто вроде святых мощей в церквах Бремена и Дублина. Выставлены они для того, чтобы продемонстрировать, что ничего чудодейственного в них нет и что наши с вами тела можно сохранить ничуть не хуже, чем тело Сен-Клера Ассизского. Любой русский мальчишка скажет вам, что бога нет; однако, уяснив себе, что он попросту повторяет первый догмат англиканского вероисповедания, вы несколько успокаиваетесь относительно спасения его души.

Как только революция побеждает, начинается истребление революционеров. Странное в этой связи впечатление производит Музей революции в Москве, созданный для увековечения памяти героев и мучеников, пострадавших или погибших в

борьбе социализма с капиталистическим империализмом, продолжавшейся семьдесят лет, прежде чем пролетариат в России одержал победу в 1917 году. Со многими из них я был лично знаком. В сюртуках, с длинными бородами, они выглядели ужасно солидно, а по сравнению с русскими комиссарами — как-то беспомощно. Они выступали с речами, писали воззвания, попадали в тюрьмы, их избивала "буржуазная" полиция. А женщины, существа более практичные, даже убили нескольких тиранов, которые слишком много себе позволяли. Такой женщиной была, к примеру, Спиридонова. Я забыл имя отпетого мерзавца, которого она застрелила, когда стало совершенно ясно, что его смерть столь же необходима, как смерть кобры, заползшей в детскую, и что больше никто не берется за это дело. Потом ее мучили, избивали до потери сознания; вероятно, решили, что смерть была бы для нее слишком мягким наказанием. А какая была женщина! Изящная, стройная, благородная. Одевалась всегда строго, как будто приглашена на воскресный обед к английскому приходскому священнику. Что же должна была она, героиня революции, дожившая до ее победы, подумать о безжалостном притеснении революционеров? Мы знаем, как к этому относился Кропоткин, мягкий, благородный, похожий на Христа Кропоткин. (Ему бы самому сравнение с Христом не понравилось.) Я знаю, как относилась к этому дочь Толстого. Она сама мне рассказывала, во что превратилась богатая земля в результате советской экспроприации и преследования кулаков. В какой упадок и запустение пришли ее родные места, где она родилась и выросла и где трудолюбивый крестьянин собирал богатый, по меркам царского времени, урожай. Ей трудно было простить это большевикам, и она была абсолютно права, ибо истребление кулаков, как и преждевременная конфискация частных магазинов, было грубой антифабианской ошибкой. Я побывал у Крупской, вдовы Ленина, самой замечательной вдовы на свете, женщины, которую обожали дети и почитали ученые. Говорили, что она так резко раскритиковала советские порядки, что Сталин пригрозил, если это повторится, "назначить" Ленину другую вдову. И с точки зрения Горького, человека чуткого, ненавидящего жестокость и несправедливость, подметившего человеческие черты даже в нелюдях, революция тоже не принесла обещанного счастья, хотя он прощал ей это, как прощал грехи и похуже.

Преследование интеллигенции в России продолжалось не так уж долго. Думаю, это было оправдано, пока не стало ясно, что это совершенно Невыполнимо. Мне уже не раз приходилось говорить, что, будь я диктатором, я бы первым делом позаботился о том, чтобы людей с университетским образованием или с умонастроением, которое насаждают и распространяют у нас университеты, самым безжалостным образом отлучить от

дел, не разрешать им ни под каким видом заниматься воспитанием детей, в особенности своих собственных, и если не истреблять их, то, во всяком случае, способствовать их скорейшему вымиранию. Ленин разделял мои взгляды и пытался воплотить их в жизнь. Ведь смог же Наполеон найти себе толковых генералов, ставших впоследствии его знаменитыми маршалами, на конюшнях и в конторах стряпчих и пренебречь своими бывшими соратниками из аристократических семей. А почему же Ленин не сделал то же самое? А потому, что Троцкий со своей армией нового типа, как в свое время Кромвель, не мог обойтись без тридцати тысяч офицеров. Новым государственным промышленным предприятиям нужны были тысячи руководителей, ведь при коммунизме, как и до него, на 95% работающих приходится 5% руководителей. Если исчерпаны ресурсы пролетариата, необходимо использовать ресурсы буржуазии. Лозунг о том, чтобы не принимать на работу "буржуазный элемент", снят не был, как не было прекращено преследование интеллигенции — просто была введена новая классификация.

Притеснение интеллигенции, представителям которой выдавали уменьшенный паек и разрешали получать только среднее образование, вызывало у меня серьезные опасения. Чем, собственно говоря, писатели, художники, ученые, вообще люди умственного труда так провинились перед обществом, что их презирают и ущемляют? Но когда писатели, встретившись со мной в Москве, не только не стали выпрашивать у меня кусок мыла или пару стоптанных туфель, но выглядели гораздо благополучнее и жизнерадостнее своих лондонских коллег, я пришел в полное замешательство.

— Разве писатели — это не интеллигенция? — воскликнул я.

— Конечно, нет, — с обидой ответили они.

— Что ж, — сказал я, — мне-то это давно известно, но я не думал, что это известно русскому правительству. Помилуйте, раз вы не интеллигенты, кто же вы такие?!

— Мы — интеллектуальный пролетариат, — последовал ответ.

Предел их мечтаний, насколько я себе уяснил, — пятьсот фунтов в год и отдельная двухкомнатная квартира, да и в будущем рассчитывать на большее им не приходится. Нашим писателям с их амбициями, форсайтовскими замашками, с запросами их жен и дочерей это покажется ужасной нищетой.

Впечатлений столько, что на ум приходят самые разрозненные эпизоды. Помню, как меня повезли на московский электрозавод. Там мне представили молодого рабочего, ходячую добродетель, если судить по выражению лица. Это был передовик производства, на спецовке у него красовался орден. В выполнении пятилетнего плана он продвинулся гораздо дальше остальных.

— Молодой человек, — сказал я ему, — если бы вы жили в Англии и работали вдвое быстрее других, вам пришлось бы туго. Вас бы прозвали "слоггером" [1] (так по крайней мере называли в свое время, как сейчас — не знаю) и в каком-нибудь темном переулке сбросили кирпич на голову. Если и дальше будете продолжать в том же духе, оставайтесь лучше в России.

Действительно, такие, как этот парень, здесь очень популярны. С них берут пример.

Мне довелось увидеть самые жуткие последствия войны: толпы брошенных или осиротевших малолетних хулиганов, больных, одиноких, которые морозными ночами прятались в баках из-под мусора, кочевали в поисках тепла, по-братски делились своим жалким добром с честными и с трусливыми, с теми, кто по молодости лет не хотел или не смел воровать, но зато выискивал добычу для более сильных и отважных. Наши форсайты мне никогда не поверят, но у этих подростков принято поровну делить добычу между старшими и младшими, смелыми и трусливыми, сильными и слабыми. Таких детей в России (и не только в России) были после войны миллионы...

Во время поездки по стране я видел детей из семей единоличников, не вступивших в колхозы. Эти маленькие сорванцы неумыты и плохо одеты, но живут они со своими родителями примерно так же, как английские фермеры. Ничего общего не имели с ними колхозные дети с тошнотворно благообразной внешностью. Этим чистеньким, культурным, аккуратно одетым (если это можно назвать одеждой) маленьким марксистам хотелось сказать что-нибудь обидное. Когда же встала хорошенькая, похожая на куколку малютка и запела песню о том, как она счастлива и как хорошо работать в коммуне, мне пришлось ущипнуть себя, чтобы убедиться, что это не сон и что я нахожусь в России, а не в Кентербери и эта девочка — пламенная маленькая большевичка, а не младшая дочка настоятеля. Утешаю себя лишь тем, что дети вели себя напоказ, как ведут с почетными гостями, но стоило нам повернуться к ним спиной, и они, надеюсь, тут же начали, как выражались еще наши няни, "беситься", то есть вести себя совершенно естественно.

Однажды я вошел в большое здание, где, как оказалось, располагался суд. Были там и другие учреждения. После долгих поисков я нашел комнату, битком набитую людьми, сидевшими на длинных скамейках. Деловая, вполне толковая на вид женщина за столом на возвышении о чем-то беседовала с несколькими мужчинами в первом ряду. Я спросил, кто эта женщина, и мне ответили, что это судья. Тогда я спросил, что делают здесь мужчина, сидящий слева от нее, и женщина, сидящая спра-

[1] Slogger (*англ.*) — *букв.:* трудяга; рабочий, который зарабатывает слишком много, "отнимает" хлеб у остальных.

ва, и мне объяснили, что это представители общественности, которые следят за тем, чтобы суд проходил честно. Полицейских видно не было. Если я правильно понял, истец хотел получить отдельную комнату, а право имел только на кровать. Я так и не узнал, как решилась его судьба, ибо, когда судья, предоставив представителям общественности обсуждать свое решение, покинула помещение, покинул его и я.

В соседней комнате проходило другое судебное заседание. Судья (тоже женщина) удалилась, и, хотя, как выяснилось, дело здесь было серьезнее — повторно судили женщину за подпольный аборт, — полиции тоже не было, а обвиняемая сидела вместе со всеми. Но больше всего меня удивило обвинение как таковое, ведь в Англии, где аборт считается очень серьезным преступлением, порочная терпимость к нему русских давно уже вызывает благородное негодование. Мы полагаем, что наши законы и порядки священны и универсальны, и не подозреваем, что к абортам терпимо относятся отнюдь не только в России и что английские и американские хирурги, не очень-то вникая в суть дела, зарабатывают на абортах немало денег. Мне рассказали, что, если сроки беременности не превышают двух месяцев и женщина объяснит причину аборта, она по советским законам имеет право лечь на операцию, а врач — ее оперировать. В данном случае женщину судили потому, что она сделала аборт частным путем, без соблюдения необходимых формальностей.

Вскоре судья в сопровождении представителей общественности вернулась и объявила, что подсудимая приговаривается к тюремному заключению сроком на один год — приговор довольно мягкий. А сейчас, решил я, преступницу схватят и поволокут в тюрьму отбывать наказание. Ничуть не бывало! Женщина, сидевшая у самой стены, в гневе и в слезах вскочила со своего места и (насколько я мог понять, ибо знал всего несколько русских слов), призвав в свидетели небеса, что на земле нет справедливости, что судья — исчадие ада и что она знать ее не желает, с возмущением выбежала из комнаты.

— Разве ее не отвезут в тюрьму? — с изумлением спросил я.

— Нет, что вы, она возвращается на работу.

По всей видимости, она отбывала наказание у себя на фабрике, работала, как все, и только по вечерам ее не отпускали в оперу и запирали на ключ.

Нет, положительно в России все совсем не так, как в Англии и в Америке!

X. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

1. ВОЙНА

В молодости мир казался мне неизменным, а год — целой вечностью. Я ложился спать при свете сальной свечки, с которой снимался нагар специальными щипцами, а читал по вечерам, сидя у керосиновой лампы. Зубной врач тыкал мне в рот обыкновенной иголкой, а теперь я дожил до того, что мне лечат зубы (те, что остались) электричеством, волосы стригут электричеством, комнаты не только освещаются, но и подметаются электричеством — достаточно только повернуть в стене выключатель. Впервые война постучалась в мою дверь, когда мне было пятьдесят восемь лет. Когда же первая война, которая должна была раз и навсегда покончить со всеми войнами, закончилась нашей блестящей победой, началась вторая война, самая страшная из всех. Итак, я пережил две мировые войны, но не было ни одного дня, чтобы я вовремя не пообедал или не ночевал в своей постели, хотя обе войны подступали настолько близко, что колотили мне в окна, ломились в двери, разбили старинные часы и на протяжении девяти лет держали меня в постоянном страхе, что следующий удар придется в цель и разорвет меня и моих домочадцев на мелкие кусочки.

Впрочем, не стану притворяться, что это особенно меня беспокоило: люди строят дома и живут на склонах Этны и Везувия или у подножия Стромболи так же безмятежно, как на Примроз-Хилл. Я был слишком стар, и призвать в армию меня не могли, а математическая вероятность моей встречи с бомбой сводилась к нулю, ведь даже во время самых сильных бомбардировок ежедневно гибло не больше десяти-пятнадцати жителей нашего острова. А десять человек на сорок пять миллионов — это не так уж много, даже если учесть, что в принципе каждый из нас может оказаться в числе этих десяти. Риск попасть под автобус, которому жители городов подвергаются ежедневно, гораздо больше.

Из-за относительной безопасности неядерные бомбардировки оказались негодным средством для устрашения нации, а правительство в свою очередь позаботилось о том, чтобы сведения о потерях и разрушениях не распространялись по всей стране. Как-то поздним вечером, в самом начале войны, находясь в тридцати милях от Лондона, я видел, как над столицей три часа полыхал пожар, а наутро прочел в газетах, что бомба упала на подоконник какого-то офиса и была потушена, не успев взорваться. Вернувшись через несколько дней в Лондон, я обнаружил, что половина старого города разрушена и сохранились лишь собор святого Павла и несколько церквей. Послушать радио, так все наши потери сводились "к нескольким разрушенным зданиям

и незначительным человеческим жертвам в Южной Англии", а на самом деле сильному разрушению подверглись многие крупные города и порты страны. Угрожающие новости упоминались лишь на секретных заседаниях парламента и иод страхом сурового наказания содержались в тайне до самой победы. В 1941 году, после паники под Дюнкерком, наше положение, по словам премьер-министра, выступавшего на секретном заседании палаты общин, было настолько отчаянным, что, если бы этим воспользовался противник, мы потерпели бы сокрушительное поражение: теперь же принято петь дифирамбы стойкости и героизму, которые в тяжелую годину проявил наш народ. А ведь народ понятия не имел, что ему угрожает. Если бы нам во всеуслышание объявили о нашем бедственном положении, немцы, узнав, как нам плохо, не стали бы пересматривать свои планы, а поспешили бы высадиться на английской земле. Не отдавая себе отчет в нависшей над нами смертельной опасности, мы упивались триумфом наших Военно-воздушных сил в "Битве за Англию" и победоносными действиями нашего доблестного флота у берегов Южной Америки, где трем военным английским кораблям удалось загнать один немецкий в залив Ла-Плата. Не желая сдаваться в плен и понимая, что положение безвыходное, немецкий капитан вывел свое судно в открытое море, затопил его, а сам покончил жизнь самоубийством. Английские газеты несколько недель подряд трубили об этой победе, более крупной, чем при Саламине, Лепанто и Трафальгаре, вместе взятых.

Мы нисколько не расстроились, когда после бегства из Тобрука наши войска были отброшены к границе Египта, ведь это печальное известие нам преподнесли как забавное недоразумение, зато смехотворные трофеи английских солдат береговой охраны, захвативших грузовики и мотоциклы противника, выдавались за громкую победу. После крупных сражений потери немцев давались в точных цифрах, а потери союзников не приводились вообще. Создавалось впечатление, что союзники убили и взяли в плен десятки тысяч солдат и офицеров противника, а сами понесли настолько незначительные потери, что о них и говорить не стоит. Таким образом, объективную информацию о военных действиях можно было получить, лишь слушая немецкие сводки, которые, естественно, строились по тому же принципу, что и английские. Через несколько месяцев правда все равно просачивалась на поверхность, однако вызывала лишь очередной разгул хвастовства по поводу нашей беззаветной стойкости перед лицом смертельной опасности.

Все это было в порядке вещей. Говорить правду было опасно даже о погоде. Приходилось снимать и прятать дорожные знаки, чтобы захватчик, чего доброго, ими не воспользовался. Преступлением считалось написать письмо с обратным адресом или разбросать по земле крошки для птиц. Зато героизмом —

сбросить бомбу весом в десять тысяч фунтов на дома, где живут женщины и дети, или на пассажирский поезд. Наши бомбардировки европейских городов, причем не только в Германии, но и в странах, которые мы якобы "освобождали", становились такими истребительными, что в конце концов двум нашим лучшим дикторам было приказано объявить, что массированные бомбардировки объясняются желанием ускорить конец войны и спасти жизнь тысячам английских солдат.

А между тем никто не хотел замечать, что война как явление себя изживает, становится абсурдом. Ресурсы одичания, однако, исчерпаны еще не были. Восхищаясь нашими самолетами, бомбившими Кёльн и Гамбург, мы в то же время очень боялись, как бы на Лондон не обрушились управляемые реактивные снаряды, которые уничтожали не дома и улицы, а целые городские районы. А когда мы и наши союзники "освободили" оккупированную немцами территорию (между делом сровняв большинство городов с землей), то обнаружили, что производство этих страшных снарядов планировалось в таком масштабе, что, не захвати мы их вовремя, нам бы не поздоровилось.

Но последний ход оставался за нами, мы держали про запас козырь такой дьявольской силы, что, когда мы его разыграли, война, еще продолжавшаяся в Японии, тут же прекратилась. Этим козырем было англо-американское изобретение, которому ничего не стоит превратить весь земной шар в огненный смерч. Хотя наша победа и не была триумфом христианства, она была триумфом науки. Американские и английские ученые, получив финансовую carte blanche [1], занялись увлекательными и отчаянными поисками средств овладения теми таинственными силами, что делают металл металлом, минерал минералом, а гения гением. Думаю, недалек тот день, когда можно будет, купив в ближайшем магазине несколько атомов металла и соли, сконструировать мозг Шекспира, не говоря уж о моем собственном...

2. СТАРОСТЬ. ИТОГИ И НАПУТСТВИЯ

Сейчас я нахожусь в положении Макбета в последнем акте:

> ... Я пресыщен жутью.
> С ужасным мой жестокий разум свыкся
> И глух к нему [2].

[1] Свободу (*франц*).
[2] Перевод М. Лозинского. (Цит. по: Шекспир Вильям. Избранные произведения, М.—Л., 1950.)

Эти строки я пишу за несколько недель до того, как мне исполнится девяносто три года. В таком возрасте я должен извиняться, когда сочиняю очередную пьесу или пускаюсь в философские рассуждения. Я с трудом передвигаюсь по своему саду, и странно было бы ожидать, что человек, не владеющий собственными ногами, владеет искусством Шекспира. А столько говорить о себе, как я, — разве это не признак старческого слабоумия? Разве уже одно это не означает, что время мое прошло и я больше ни на что не способен?

Что ж, допустим, и тем не менее я не умею держать язык за зубами, а ручку — во внутреннем кармане пиджака. Пока я жив, я должен писать. Если бы я перестал писать, то умер бы от безделья.

Когда я беру в руки перо или сажусь к пишущей машинке, то становлюсь таким же медиумом, как мистер Сладж Браунинга или Данглас Хьюм, либо как Иов или Иоанн на острове Патмос. Когда я собираюсь писать пьесу, в голове у меня нет ни строчки, я ничего не планирую заранее — пьеса пишется сама. Я могу подолгу обдумывать каждое предложение, пока оно точно не передаст то, что мне пришло в голову, но откуда, каким образом и почему у меня в голове возникает та или иная идея: почему, несмотря на девять лет сплошных неудач, я продолжал настойчиво писать, а не стал биржевым маклером, букмекером или коробейником, — я не знаю. Это произошло потому, что у меня был талант, скажете вы. Верно, но ведь и талант — вещь необъяснимая. Что еще мог бы сказать об этом мистер Сладж? Или Ян Гус, который пошел на костер, повторяя: "Не знаю".

В детстве я видел настоящего медиума, с невероятной быстротой исписывающего листы чистой бумаги, которую мы клали перед ним на стол. Оттого, что впоследствии его уличили в подлоге, его действия, а также выбор профессии не стали менее непостижимыми. Когда я был уже немолодым человеком, моя мать забавлялась планшеткой для спиритических сеансов, которая под ее рукой заполнялась так называемыми спиритическими письменами. Разумеется, в этих письменах вымысла ничуть не меньше, чем в исторических романах Вальтера Скотта. Но почему она решила заняться этим бессмысленным делом? Почему как драматург я делал, по существу, то же самое? Не знаю. Мы оба получали несомненное удовольствие, иначе бы этого не делали. Это удовольствие, удовлетворение, этот аппетит пока что уступает по силе сексуальному оргазму или экстазу святого, хотя в будущем, с эволюцией мозговой деятельности, может значительно опередить их. И все же, когда пишешь, временами ощущаешь невыразимое счастье...

Силы мои тают, но ведь это даже лучше для тех, кто считал меня несносным, когда я был еще полон энергии. Я надеюсь, что в скором времени более молодые умы создадут сотни более

ярких и значительных иносказаний, которые превзойдут мои притчи настолько же, насколько картины религиозного содержания XV века превзошли первые иконы ранних христиан. Шекспир при всей своей тонкости и проницательности никогда не понимал, что любой человек, если только он неглуп, может, как герой Беньяна, обернуться перед смертью на тяжкий прожитый путь и сказать: "И все же я не раскаиваюсь" — или с размахом миллионера завещать "мою шпагу тому, кто последует за мной, а мою отвагу и искусство тому, кто опередит меня". Истинная радость — это сознание того, что ты пригодился в служении великой цели, что, когда тебя выбрасывают на свалку, ты уже ни к чему не пригоден и что ты — сама Природа, а не капризный, жалкий себялюбец, который только и говорит о своих болезнях и обидах и жалуется, что мир не создан для его счастья. И наоборот, главная трагедия в жизни — сознание того, что тебя использовали в чуждых тебе интересах, в низких целях. А все остальное — это в худшем случае неудачи, преследующие всякого смертного; только это — истинное несчастье, рабство, сущий ад; и только в бунте против этого рабства может обрести силу бедный художник, которого наши своекорыстные толстосумы охотно используют в качестве клоуна, шута, ремесленника, возбудителя чувств.

Из меня делают кумира. Почти ежедневно я получаю письма от преданных последователей, которые считают, что мой доход неограничен, знания и мудрость бесконечны, имя — гарантия успеха в любом деле, что я молод, как Иисус перед смертью, и что мне подчиняется вся пресса, в особенности "Таймс", владельцем которой я, дескать, являюсь.

Если это не идолопоклонство, то что же это? То, что я не сверхъестественное существо, а всего лишь престарелый журналист и драматург, моих идолопоклонников нисколько не смущает. А простой читатель, зная, что автору можно верить, раз о нем хорошо отзывается солидная газета, чтит меня как пророка. Рассказывают, что в семидесятые годы прошлого века одна старая женщина, ревностная методистка, приехала из Колчестера в Лондон, в район Сити-роуд, где, приняв Дворец науки за молельный дом, в течение многих лет просидела у ног Чарлза Брэдло. Ее так заворожило его красноречие, что она ни разу не усомнилась в его ортодоксальности и при этом ни на йоту не поступилась своими религиозными убеждениями. Боюсь, как бы такие же истории не попали и в мой мартиролог.

Но я отвлекся, как бывает с затаившим обиду человеком. Ведь в конечном счете для определения художественного достоинства книги важно не то, какие убеждения высказывает в ней автор, а то, есть ли вообще у него убеждения. Поэтому вполне можно понять старую даму из Колчестера, которая грела свою бесхитростную душу в сиянии истинной веры и неверия Брэдло.

Меня ничуть не смущает то, что мои проповеди и пророчества, как проповеди и пророчества многих мудрецов, говоривших то же самое до меня, не привели ни к каким переменам; с тех пор как я стал вслух и на бумаге высказывать свои взгляды, мир стал не лучше, а гораздо хуже. Англия Пекснифов и Подснэпов не стала Англией Рёскинов и Бернардов Шоу.

Мой довольно солидный просветительский опыт подсказывает, что беда среднего человека вовсе не в отсутствии политического мышления. Его беда — неосведомленность, тот вакуум, что заполняется всяким романтическим хламом и нелепыми предрассудками. Мне приходится просвещать людей, называющих себя консерваторами, социалистами, коммунистами, протестантами, католиками, фашистами, фабианцами, квакерами, ритуалистами. Все они нацепили ярлыки, которым ни один из них не может дать определения, и придерживаются убеждений, которыми ни один из них не руководствуется и от которых многие, сняв ярлык, с негодованием открещиваются. Они входят в клубы, объединяются в политические партии и несут околесицу. Утописты, они начитались пророков и мудрецов от Моисея до Маркса, от Платона до Рёскина и Инга, но спросите их, как следует понимать такой-то параграф такого-то закона или каковы полномочия Совета графства, и ваш вопрос приведет их в полное замешательство. Они более опасны, чем простаки и неучи, ибо на основании своего довольно сомнительного образования они возомнили себя политически мыслящими людьми и пользуются репутацией мудрых политиков.

Для того чтобы излечиться от политического невежества, вовсе не обязательно развивать умственные способности; есть гораздо более эффективное средство — факты. Взять, к примеру, меня. На старости лет я считаюсь мудрецом, а между тем мои познания о мире весьма отрывочны и приблизительны. Вот с этого мне и надо было бы начинать, теперь-то учиться уже поздно. Когда на меня не сходит вдохновение и я не сочиняю пьес, то пишу политические брошюры, в которых ни слова не говорю о принципах социализма и любого другого "изма" (я уже давно избавился от этого греха), а пытаюсь раскрыть читателям глаза на окружающие их политические события. Переделать читателей я, естественно, не могу, но расширить их кругозор мне вполне по силам. Знания, когда их мало, — вещь опасная, но мы вынуждены пойти на этот риск, ибо всё не могут вместить даже самые вместительные головы, а человек, который знает, что земля круглая и ей больше шести тысяч лет, менее опасен, чем другой человек таких же способностей, который воображает, будто земля — это как бы первый этаж дома, на втором этаже которого — рай, а в подвале — ад.

Сейчас я знаю, что я смертен, в чем, в бытность свою критиком "Сэтердей ревью", я, по правде говоря, сомневался. В моем

завещании говорится о том, как меня хоронить. Вместо траурного кортежа за моим катафалком помчатся быки, овцы, свиньи, стаи домашней птицы, а также маленький аквариум на колесах с золотыми рыбками. Вся эта живность наденет траурные повязки в честь человека, который погиб, но не стал есть таких же, как и он сам, живых существ. За исключением Ноева ковчега, это будет самое невероятное зрелище в своем роде.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ И РЕЦЕНЗИИ

Перевод А. Ципенюк

КАК О ШЕЛЛИ СКАЗАЛИ ГОЛУЮ ПРАВДУ

Впервые услышав о том, что родине Шелли надлежит отметить столетие со дня его рождения открытием Библиотеки и Музея Шелли в Хоршеме, я расхохотался — не вслух, разумеется, дабы не расстраивать общего хора, но про себя. Упомянутой родиной поэта был Сассекс, отличившийся на недавних выборах достойным восхищения твердым консерватизмом: он послал в парламент только высокопоставленных тори — одного лорда (сына герцога), одного адмирала, двух баронетов (бывшего королевского камердинера и бывшего драгунского офицера) и двух славных членов палаты общин (сына лорда и сына священника, в прошлом — капеллана Ее Величества). Только тот, кто знаком с целостным и неприкрашенным изложением взглядов Шелли, может понять, сколь трудно ожидать, чтобы такой верноподданный уголок Англии выразил Шелли какие-либо чувства, кроме возмущения и омерзения.

Поэтому позвольте изложить его взгляды в максимально кратком виде.

В политической области Шелли был республиканцем, левеллером, крайним радикалом. Одно время он был даже анархистом старомодного годвинского толка, пока не понял, что анархизм не имеет практического смысла. Во всеуслышание провозгласив свою солидарность с демагогами и каторжниками вроде Коббета и Генри Ханта (первого "человека в белой шляпе"), он не только защищал План радикальных реформ, впоследствии вошедший в программу чартистов, но и критиковал практику сдачи земель в аренду, считая доходы от нее настоящей пенсией, то есть, в сущности, выступил за то, что мы сегодня называем национализацией земли. Вторя нападкам Коббета на национальную задолженность и кредитную систему, Шелли не оставил никаких сомнений в том, что, родись он на полвека позже, он

стал бы приверженцем социал-демократической идеи, полагая, что она приведет к самой демократической форме коммунизма, какую только можно создать и сохранить. На последних выборах он бы, конечно, страстно убеждал сельскохозяйственных рабочих выставить кандидата типа Джона Бернса и голосовать за него, а не за адмирала, лорда, двух баронетов и господ Готорна Харди и Брукфилда.

Что касается религии, то Шелли был атеистом. Необычно в этом лишь то, что он открыто признавал себя таковым и звал других последовать его примеру. Он никогда не шутил со словом "Бог": он знал, что оно означает личностную Первопричину, Всемогущего творца, Высшего судию и Правителя вселенной и ничего, кроме этого, никогда не означало и, пока существует английский язык, не будет означать. Прекрасно зная, что такой личности не существует, он не притворялся, будто этот вопрос открыт; не намекал, объявив себя агностиком, что она, быть может, и существует, хотя сам он уверен в обратном. Он был уверен в обратном и не скрывал этого. Ощущая всеприсутствие некой силы жизни, обнаруживающей себя и в завязи и росте дерева, и в структуре мозга поэта, и в разложении сдохшей собаки, с уникальной глубиной и постоянством, он никогда не унижался до того, чтобы замолить свой атеизм, назвав эту всепроникающую энергию Богом или хотя бы Паном. Он жил и умер откровенным, почти вызывающим безбожником. Однако в его время, так же как и сейчас, Бог был для англичан немногим более, чем словом. В действительности они поклонялись Библии; современное движение внутри церкви, пытающееся отойти от ее фетишизации и вернуться к какому-нибудь более доступному виду христианства (смотри вчерашнюю речь м-ра Хортона в Гринделвалде на эту тему), тогда еще не вышло на поверхность. Почву для крушения Библии еще надо было подготовить; и Шелли, считавший мораль Ветхого завета кровавой и гадкой, а аскетизм Нового — гибельным и пессимистическим, обрушился на Библию во всю свою мощь.

Однако все эти вещи, сколь бы ужасающими они ни представали с сассекской точки зрения, не более чем чудачества по сравнению со взглядами Шелли на семью. Он не видел никаких различий между привилегиями короля или священника и отца. Отрицая, что кровное родство способно хоть на йоту изменить надлежащие человеческие отношения, он дошел до крайностей. Среди его выходок, нашумевших в Итоне и Оксфорде, было изощренное проклятие собственного отца, который подавлял его и становился ему поперек дороги; о полной серьезности намерений Шелли свидетельствует торжественное проклятие, адресованное лорду Элдону, с его концовкой:

Кляну тебя, хотя не ненавижу.

Его решимость убедить нас в том, что отцов своих следует любить не больше и не меньше всех остальных людей, видна всякий раз, когда он касается этой темы, — от школьного проклятия до "Ченчи", пьесы, которой до сих пор отказывают в театральной постановке.

Однако, требуя свободы ненависти, Шелли не мог умолчать о свободе любви. Если отец и сын должны относиться друг к другу непредвзято, как самые дальние родственники, то тем же правом обладают брат и сестра. Свобода проклясть тирана-отца не более священна, нежели свобода любить милую сестру. Одним словом, если сыновний долг не считается долгом, кровосмешение не считается преступлением. Это звучит обескураживающе даже теперь, когда Герберт Спенсер, Эли Реклю и другие писатели лишили нас всяких иллюзий относительно "естественного" происхождения нашей системы запретов, а во времена Шелли казалось верхом беспутства — как показалось бы и сейчас обитателям Сассекса, знай они об этом. Тем не менее, ни в малейшей степени не скрывая своих взглядов, он сделал героев "Лаона и Цитны" братом и сестрой; представление о том, что купюры, превратившие эту великую поэму в "Восстание ислама", свидетельствуют о раскаянии и отречении Шелли, не выдерживает никакой критики перед лицом фактов. Изучив творчество Шелли, невозможно представить, что он стал бы хуже относиться к Байрону, если бы узнал и принял на веру все то, что поведала о последнем миссис Бичер-Стоу. И, однажды задумавшись над последствиями подобных взглядов, невозможно усомниться, что Шелли смотрел на семью в ее правовом аспекте как на обреченный институт.

Однако хватит об идеях, которые Шелли разделял и усердно пропагандировал. Удастся ли примирить с ними Сассекс на том основании, что это были только "идеи", не влиявшие на его поведение? Ни в коей мере. Происходя из семьи состоятельного помещика, Шелли тем не менее всегда вел жизнь, создававшую ему дурную славу, — за исключением одного рокового момента в юности, когда он благородно женился на девушке, убежавшей из школы и отдавшей себя под его покровительство. В это время он был исключен из Оксфорда за сочинение и распространение трактата под названием "Необходимость атеизма". Как и следовало ожидать, брак его оказался абсолютно неудачным, и, когда в этом не осталось сомнений, супруги разошлись; в Шелли влюбилась дочь Мэри Уолстонкрафт и Годвина. Шелли увез юную Мэри Годвин за границу и начал совместную жизнь с нею без малейших угрызений совести, предложив при этом своей жене составить им компанию, — проект, не вызвавший сочувствия ни у одной из дам. Затем суд лишил его

отцовских прав под тем предлогом, что он не способен заботиться о детях; жена в результате покончила с собой. Шелли женился на Мэри Годвин — по его собственным словам, только потому, что закон вынуждал его на этот шаг в интересах сына. Вторая часть его жизни вполне согласовалась с первой; весьма вероятно, что он расстался бы и с новой женой, если бы не утонул в возрасте двадцати девяти лет.

Остается подчеркнуть, что Шелли не был ни увлекающимся, ни непрактичным человеком. В его сочинениях, равно поэтических и прозаических, есть удивительная продуманность. Его политические памфлеты уникальны в том отношении, что никак не апеллируют к разрушительным страстям — в них нет ни гнева, ни сарказма, ни фривольности; в этом смысле его стихи не отличаются от памфлетов. Другие поэты, от Шекспира до Теннисона, давали волю своим звериным инстинктам под предлогом патриотизма, праведного негодования и тому подобного — но не он. Он был защищен от них тем ужасом, который вселяли в него насилие, жестокость, несправедливость, пустой героизм. Поэтому нелепо утверждать, будто его взгляды и поведение были простой данью безумствам молодости. Серьезность и забота о точности неоспоримы и в тех его сочинениях, издатели которых до сих пор рискуют попасть под суд за подстрекательство к бунту и богохульство, и в работах об эмансипации католической церкви, здравый смысл и практическая дальновидность которых сейчас общепризнаны. Становясь старше, он не отказывался от своих суждений. Начиная работу над "Торжеством жизни", он уже смотрел на "Королеву Маб" как на юношеское создание — но не потому, что там защищались ложные, а отвергались истинные, с его теперешней точки зрения, ценности, а потому, что они защищались и отвергались слишком слабо. Таким образом, молодость и неосмотрительность не могут служить для Шелли оправданием. Если он и был грешником, то закосневшим и сознательным.

Если к этому добавить, что все перечисленные факты бесспорны, доступны для ознакомления и известны большинству ценителей литературы, то станет ясно, сколь щепетильно положение джентльмена, четвертого числа прошлого месяца призвавшего Сассекс чествовать Шелли. Успех празднества целиком зависел от того, удастся ли убедить вышеназванных ценителей зажмуриться и, говоря много, не сказать ровным счетом ничего. Намерение сохранить в тайне скандальную репутацию, которая тайной ни для кого не является, выглядит причудливой конспирацией; однако она почти удалась. Практический вопрос состоял не в том, как показать неблаговидность Шелли, а в том, захочет ли кто-нибудь взять на себя эту миссию. Выяснилось, что все — то есть все, чьи намерения совпадали с желаниями публики, — стремились выдать Шелли за святого. Попытка м-ра Корди

Джефферсона представить его тягчайшим из грешников была неожиданно воспринята крайне неблагосклонно, так что ни один литературный деятель, сколько-нибудь пекущийся о своей популярности, не пошел по его пути. Самые неубедительные оправдания, найденные для Шелли, не вызывали возражений. Мэтью Арнолд объяснил, что бедняга Перси попал в дурное окружение, словно он не был свободнее в выборе собственного окружения, чем подавляющее большинство его соотечественников. Другие ссылались на его молодость; на то, что он был поэтом; на то, что в его произведениях можно обнаружить массу подлинного благочестия, если только читать их в должном состоянии духа; и — наиболее изысканный довод — на то, что настойчиво ворошить историю с Харриет и ссылаться на столь неприличный сюжет могут только низкие сплетники. Со всех сторон стоял крик: "Нам нужен наш великий Шелли, наш дорогой Шелли, лучший, благороднейший, высочайший из поэтов. Мы не позволим утверждать, будто он был левеллером, атеистом, противником брака, сторонником инцеста. Ему немного не повезло с первой женитьбой, и нам его жалко. Его вегетарианство несколько эксцентрично, но нас это не смущает: мы гордимся его гуманностью (чувствуя застрявшие между зубами кусочки бифштекса, только что принесенного с бойни). Мы просим публику быть великодушной и читать лишь поистине выдающиеся творения, такие, как "Ода жаворонку", и не злорадствовать по поводу тех плодов его юношеской несдержанности, к которым относятся "Лаон и Цитна", "Прометей", "Розалинда и Елена", "Ченчи", "Маскарад анархии" и так далее, и так далее. Не обращайте внимания на его высказывания о церкви, ибо наш Шелли в душе был истым христианином. Не слушайте Джефферсона, ибо, если существовал когда-либо джентльмен, он носил имя Шелли. Если сомневаетесь, спросите..."

В этом и заключалась трудность: кого же спросить во время юбилея? Поразмыслив, Хоршемский комитет решил, что лучше всего спросить м-ра Госса. То был мудрый выбор. Поручение требовало определенного таланта, который в обиходе называется нахальством; нахальство м-ра Госса превосходит все, что я когда-либо видел. Я специально отправился в Хоршем, чтобы его послушать, и могу удостоверить, что он превзошел самого себя. Признаюсь, я подумал было, что он перестарался, когда, превознося Шелли за его патриотическое решение родиться в Англии, он использовал блистательно перефразированную строчку м-ра Джильберта:

Он мог бы быть и ру-у-сским...

но нет: все прошло прекрасно. Следующее бесстрашное утверждение, что на репутацию Шелли легло удивительно мало гря-

зи — он так и сказал "грязи" — и что "отталкивающих" деталей в его биографии было, в сущности, не так уж много, идеально подошло к требованиям момента: а когда он благородно заметил, что, на его взгляд, слишком много шума было поднято вокруг Харриет, все мы почувствовали, что джентльмен не мог бы быть более тактичным. Удачная находка состояла также в том, чтобы позубоскалить над пристрастием Шелли к булочкам с изюмом, в то время как сам сатирик, несомненно, подкрепился для выступления ломтями говядины или баранины и, возможно, парой кусков свинины. Однако непревзойденным в этой речи осталось доказательство того, что Шелли был столь хрупким, столь безответственным, столь эфирно-нежным, столь страстным созданием, что удивительно, почему он не стал еще бо́льшим негодяем. Конечно, мне прекрасно известна уловка, которая привилегией великого человека на слабость оправдывает его ссоры с маленькими людьми; однако м-р Госс в Хоршеме довел ее до невиданного мною совершенства. То был триумф не только дерзости, но и ораторского искусства. В самые трудные моменты игры м-ру Госсу удавалось придать себе пламенно-напыщенный вид, который не поддается описанию. Полностью действуя на непосвященных, он в то же время таил в себе едва заметное лукавое наслаждение комизмом ситуации, обезоружившее тех истых шеллианцев, которые в какой-то мере ожидали, что м-ра Госса за его наглость поразит молния. Что касается меня, то никто еще не понимал меня столь превратно, как тот джентльмен, который, дабы доказать мою солидарность с его собственным возмущением, написал в газету, что я в отвращении покинул комнату. Я протестую против подобного утверждения, так как ушел только потому, что должен был в 5.17 успеть на лондонский поезд, ибо в меру моих возможностей мне предстояло восполнить отсутствие м-ра Госса на чествовании Шелли рабочими в приходе Св. Луки.

Председательствующий, м-р Херст, мировой судья и заместитель лорда-наместника графства, в несколько более грубоватом, свойском стиле, служил м-ру Госсу восхитительным ориентиром. Рассудительная манера, в которой он осветил то краеугольное обстоятельство, что Шелли родился в этих местах; замечания об интеллектуальной ценности бесплатной публичной библиотеки для трудящихся и уверения, что, будь Шелли жив, он бы первый поддержал бесплатную библиотеку; удачное сравнение Хоршема со Стратфордом-на-Эйвоне (которое сразило аудиторию наповал); осуждение суровости Оксфордского университета, исключившего Шелли "всего лишь за диалектическую точку зрения" (то есть за "Необходимость атеизма"); веселые разглагольствования на тему "мальчишки остаются мальчишками", прозрачно намекающие, что сам он, будучи молодым и глупым, придерживался совершенно безрассудных взглядов, —

все звучало столь прямодушно, что, пересказав это вечером в Зале науки, я заработал в приходе Св. Луки репутацию первоклассного оратора-комика. Однако на самом деле главным был вопрос о бесплатной библиотеке. Когда м-р Стэнли Литтл, с характерным для него бесстрашием, пригласил меня выступить, я отказался только ради библиотеки, боясь себя выдать. Предположительно ради библиотеки м-р Херст, м-р Госс и м-р Фредерик Харрисон сознательно городили репортерам такой вздор о Шелли. Возможно, мисс Альма Маррей и м-р Герберт Симс Ривс декламировали и пели ради подлинного Шелли; и хотя профессор Николл, как я тревожно отметил, склонен был выпустить кота из мешка, внеся благодарственную резолюцию в адрес председателя, все остальные твердо стояли за библиотеку, пускай ее фасад пришлось бы украсить барельефом, на котором Шелли, в цилиндре и с Библией в руках, воскресным утром ведет детей в церковь своего родного прихода.

О вечернем собрании в Зале науки надо сказать всего несколько слов. Туда пришли главным образом рабочие, относящиеся к Шелли вполне серьезно и куда больше интересующиеся его взглядами и его сущностью, нежели поэтическим мастерством. М-р Г. У. Фут, президент Национального общества секуляризации, без вмешательства каких бы то ни было комитетов, с помощью нескольких афиш и объявления, сделанного им лично, организовал вечер, полностью затмивший Хоршем. Задача выступавших была настолько проста, что м-р Госс и м-р Фредерик Харрисон могли бы им только позавидовать. М-р Фут, воинствующий атеист типа самого Шелли, расплатившийся к тому же тюремным заключением за вопиющие законы о богохульстве, которые иным кажутся устаревшими, говорил со всей свободой и силой, доступной человеку, не просто рассуждающему о Шелли, но живущему им. Д-р Фернивал, неисправимый в своей привычке говорить все до конца, откровенно констатировал, какое глубокое воздействие оказал на него Шелли — настолько глубокое, что стало ясно, почему он не был среди хоршемских ораторов. Что касается меня, то цитаты из хоршемских докладов пользовались столь грандиозным успехом, что я не мог не позавидовать м-ру Херсту. В остальном мне оставалось только дать правдивое изложение истинных взглядов Шелли, с каждым из которых я солидарен без оговорок. В конце м-р Фут прочитал "Мужам Англии", что и завершило собрание под гром аплодисментов. Что произошло бы в Хоршеме, вздумай кто-нибудь прочитать там это стихотворение, недоступно моему воображению. Возможно, послали бы за полицией.

Вечер м-ра Фута, оказавшийся благодаря отсутствию комитета и рекламы крайне естественным, собрал главным образом людей, на чью судьбу Шелли оказал значительное влияние. В недавней лекции о Шелли м-р Г. С. Солт сослался на авторитет

миссис Маркс Эвелинг, узнавшей от своего отца, Карла Маркса, что Шелли был вдохновителем такого огромного, но плохо организованного народного движения, как чартизм. Старый чартист, находившийся в зале, в первый момент был изумлен подобным утверждением, однако затем встал и признался, что теперь, "когда он над этим задумался" (вне сомнения, впервые в жизни), стало ясно, что именно у Шелли он почерпнул идеи, которые привели его к чартистам. Благодаря дальнейшим расспросам выяснилось, что "Королеву Маб" называли чартистской Библией, коллекция маленьких дешевых изданий, черных от пальцев многих натруженных рук, собранная м-ром Бакстоном Форманом, подтвердила, что Шелли стал силой, и силой, все еще растущей. Он уже заставил и по-прежнему заставляет мужчин и женщин вступать в политические общества, общества секуляризации и вегетарианские общества, общества борьбы за развод, гуманитарные общества всех видов. На каждых выборах подаются голоса за Шелли, хотя их невозможно сосчитать. Нельзя пресечь дискуссии о его жизни, как бы яростно ни выступали против них наши литературные dilettanti [1], ужасно ими обескураженные. Шелли требует, чтобы мы наконец решили, считать ли расхожее представление о низости его поведения правдой или reductio ad absurdum нравственных норм. Это кардинальный вопрос; жалкие попытки представителей модной культуры отвергнуть разговоры о Харриет как "пустозвонство" совершенно бесполезны, поскольку всякий разумный человек слышит не звон, а скрежет их собственных зубов при мысли о том, что идеи Шелли придется рассматривать всерьез.

Я чужд неблагодарного желания вдолбить это в головы людей, в качестве юбилейного подношения предложивших Шелли фестиваль лицемерия; но полагаю, что любой нормальный человек признает и право людей, понимающих масштаб и ценность его учения, помешать тому, чтобы нынешнее событие было монополизировано ничтожествами, видящими в Шелли лишь литературного ювелира. Кроме того, все хоршемское мероприятие провалилось и никого не смогло обмануть. М-р Фут выигрывает с подавляющим преимуществом, а господа Госс и Фредерик Харрисон погружены в глубокую задумчивость, хотя ни одна газета, кроме "Пэлл-Мэлл" и "Дейли кроникл", не рискнула выставить их затею в истинном свете. Осмелюсь предложить, чтобы мнимого Шелли похоронили раз и навсегда. Я принимаю во внимание, что литературные деятели и политики охвачены сейчас такой эпидемией трусости, которая сто лет спустя неизбежно сделает нас в глазах историков наибольшими паникерами, когда-либо позорившими трибуну и печать. Похоже, по мере того как освободительное движение

[1] Дилетанты (*итал.*).

сметает с нашего пути конкретные угрозы, мы становимся добычей абстрактного страха и все отчетливей убеждаемся, что общество объединяет всего один, но самый сплоченный профессиональный союз — бессмысленной лжи и притворства. Однако ложь о Шелли напрасна: ясно как день, что если бы он умещался в те рамки, в которые мы его втискиваем, то столетие со дня его рождения прошло бы так же не замеченным, как, например, Саути. Почему же не сказать: "Взгляды Шелли мне отвратительны, но мою неприязнь пересиливает восхищение изысканными достоинствами его искусства"; или: "Я не атеист, не поборник Равенства или Свободной любви, и все же хочу отдать дань Шелли, так как что-то подсказывает, что он был явлением положительным"; или даже: "Поэзия Шелли кажется мне неряшливой и легковесной, а его идеи — просто нелепыми, но я отмечу его юбилей потому, что он говорил то, что думал, а не то, что от него ждали". Вместо этого каждый произносит следующее: "Из-за жены, семьи и общественного положения я вынужден быть ничтожеством и приспособленцем, а поскольку все вы обречены на то же самое, то помогите мне доказать, что и Шелли был ничтожеством и приспособленцем". Принадлежа к литературному братству, я, по-моему, достаточно компанейский человек, чтобы примкнуть к любому разумному движению в своем деле; но это движение слишком выхолощено. Оно не оправдает себя: самый никудышный из читателей понимает Шелли лучше. Хотя бы ради того, чтобы спасти себя от преждевременного распада, мы должны сказать правду о ком-нибудь; и я полагаю, что у Шелли есть первоочередное право оказаться этим кем-нибудь. Вот для чего эта статья.

1892

ТОЛСТОЙ ОБ ИСКУССТВЕ

Как и все дидактические сочинения Толстого, эта книга — превосходная ловушка. Она исполнена таким глубоким презрением ко всем возражениям, которые не преминет выставить против нее рядовой критик, что многие неопытные обозреватели тотчас сочли ее мишенью, ниспосланной им провидением для демонстрации их снайперской точности. На первый взгляд нет ничего легче, чем расправиться с простаком, который морализирует по поводу Троянской войны, словно это реальное историческое событие!

Однако этот том поможет лучше понять Толстого, чем его религиозные послания, поскольку искусство сейчас тема более модная, чем христианство. Большинство смутно представляет себе религиозное учение Толстого как безумный вариант евангелизма. На самом деле, с точки зрения евангелизма взгляды Толстого, изложенные им самим, предстают не только новаторскими, но и еретическими. То, что евангелизм называет откровением, коим божественная мудрость удостоила беспомощное человечество, Толстой объявляет выражением обыкновенного здравомыслия, столь безусловного, что оно не нуждается в евангельском подтверждении. "Я пойду и дальше, — говорит он. — Эта истина (непротивление злу) кажется мне такой простой и ясной, что я убежден, что открыл бы ее самостоятельно, даже если бы Христос и его учение никогда не существовали". Для ортодоксального приверженца Святого писания это верх богохульства. Именем бога правды Толстой заклинает читателей не выходить из себя и не хвататься за доводы, опровергающие его слова, но прежде задуматься — не над тем, что он собирается им сообщить, но над Евангелием — не как словом Божьим или Христовым, а самым точным, простым, доступным и практичным учением о том, как следует людям жить.

Христиане, осознающие, что Толстой осуждает их собственное систематическое сопротивление злу, видят в его идеях та-

кую угрозу потому, что сам он прожил долгую, разнообразную и отнюдь не всегда благочестивую жизнь. Мы напрасно тратим массу времени, высокомерно доказывая, будто представления Толстого неосуществимы и нереальны, короче говоря, эксцентричны; нас тем не менее мучит и пугает его прямой вопрос, многого ли мы достигли и куда пришли, действуя противоположным образом. Конечно, вопрос этот приводит в замешательство далеко не всех. Но, быть может, потому, что Толстой видит мир из-за кулис политики и общества, в то время как большинство из нас позволяет себя обмануть, сидя в партере? Ибо, увы! Человек, одураченный всеми обманами цивилизации, ни в чем так не уверен, как в безумии пророка, который видит их насквозь.

Обрушившись на общество, Толстой вызвал особенное беспокойство потому, что видел его изнутри, как человек светский, и вряд ли он вызвал большую симпатию теперь, когда обрушился на искусство как выдающийся художник. Раздутый им разрушительный пожар охватил божков, восхищавших любителей. Огромная литературная продукция, рожденная в нашем веке белой горячкой, естественно, не находит у него пощады: он не терпит глупостей, особенно пьяных глупостей, как бы старательно и пышно ни были подобраны в них рифмы или созвучия. Безжалостный к самому себе, он ни для кого не делает исключений, сметая м-ра Редьярда Киплинга, французских декадентов и издеваясь над Вагнером. Ценность этой книги состоит, конечно, не в отдельных нападках, которые, по правде говоря, иногда свидетельствуют лишь о том, что старости неизбежно изменяет художественный вкус. Дабы оправдать их, Толстой прибегает к крайне показательному для русского аристократа средству. По его словам, подлинное произведение искусства всегда доступно бесхитростному восприятию крестьянского люда. Следовательно, Девятая симфония Бетховена, не пользующаяся любовью русского крестьянства, не есть подлинное произведение искусства!

Оставим Девятую симфонию в покое. Поражает то, что русские революционеры-аристократы всегда исполнены безграничной веры в добродетель неимущих. Ни один английский землевладелец не усомнится в том, отдаст ли английский сельскохозяйственный рабочий предпочтение шопеновскому ноктюрну, столь любимому Толстым, допущенному в разряд произведений искусства, или модному мотиву из мюзик-холла. Нам прекрасно известно, что простота жизни у наших крестьян обусловлена их бедностью и не замедлит исчезнуть с появлением основательного наследства. Нам известно, что равенство, которое видит среди тружеников богач (ибо сам он не делает между ними различий), в действительности иллюзорно и что социальные различия культивируются именно бедными наиболее недостойным образом — за исключением лишь самого дна, где чувства соб-

ственного достоинства не хватает даже для снобизма. Потому ли, что неграмотное и некультурное русское крестьянство осталось, в отличие от нашего, в стороне от европейской цивилизации; или потому, что из-за огромной пропасти, разделяющей в России крестьянина и дворянина, классы эти не знают друг друга и столетиями заполняют этот пробел одними выдумками, — несомненно одно: русские аристократы Кропоткин и Толстой, выступившие перед нами защитниками народа, полагают, будто трудящимся абсолютно чужды классовые пороки, заблуждения и предрассудки буржуазии.

Не окажись в отправных положениях Толстого этой безусловной ошибки, было бы крайне трудно оспаривать его художественные суждения, не рискуя тем самым подарить ему дополнительный пример той развращенности вкуса, которую он осуждает. Однако риск сходит на нет, когда шедевр отвергается лишь на том основании, что крестьянин не способен насладиться им или понять его. Все обвинения, выдвинутые Толстым против современного общества, более чем оправданны; но если бы трудящиеся массы, составляющие, скажем, четыре пятых населения Земли, действительно избежали всех грехов цивилизации и находились в состоянии такой здоровой естественности и доброжелательности, что их равнодушие к симфонии Бетховена действительно означало бы для последнего приговор, то тогда дело, возбужденное против цивилизации, потерпело бы крах, ибо за что судить общественную систему, в которой добродетельно абсолютное большинство? Во всяком случае, если бы Толстой перевоплотился в английского крестьянина, он, несомненно, обнаружил бы, что пролетарская мораль, в которую он так верит, есть не что иное, как мораль его собственного класса, измененная главным образом к худшему невежеством, изнурительным трудом, скудной едой и антисанитарными условиями жизни. То, что совершенно праздный класс отличается возмутительной бессмысленностью и никчемностью и выбрасывает массу денег на ложное искусство, — правда; но в количественном отношении он не очень велик. Интересы представителей различных профессий и торговли оказывают на искусство достаточное воздействие, и нельзя приписывать его пороки праздности его покровителей.

Сделав скидку на эти соображения, которые, заметьте, осложняют защиту общества, но не его критику, вы найдете книгу Толстого исключительно интересной и содержательной. Нельзя не согласиться с его утверждением: "Для людей думающих и искренних не может быть никакого сомнения в том, что искусство высших классов и не может никогда сделаться искусством всего народа" [1]. Однако те же оговорки должны быть

[1] Толстой Л. Что такое искусство? Полное собр. соч. в 90 тт., т. 30. с. 84.

сделаны и относительно искусства низших классов. Наконец, надо учитывать, что между рядовым помещиком и его лесничим в их отвращении к Девятой симфонии нет решительно никакой разницы.

Главная цель Толстого состоит в определении искусства. По его словам, "искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно передает другим испытываемые им чувства" [1]. Это простая истина: услышав ее, всякий образованный художественно человек узнает голос мастера. Толстой отчетливо понимает, что он далек от традиционной формулы, которая, называя искусство создателем красоты, восхищает дилетантов. Взгляд Толстого-христианина на то, как следует обращаться с приверженцами той или иной ереси, ясно изложен в вышеупомянутых статьях о вере, завершающих его "Жестокие забавы". Он утверждает, что спорить с теми, кто исповедует ложные взгляды, означает потратить впустую усилия и погубить само изложение истины. Ибо это заставляет говорить то, что не имеется в виду, изрекать парадоксы, утрировать мысль, то есть, оставив в стороне главнейшую часть своего учения, заниматься логическими фокусами на ниве тех заблуждений, которые ты не смог оставить без ответа.

К вящему удовольствию читателей книги "Что такое искусство?", Толстой не формулирует в ней собственных заповедей. С истинно бойцовским пылом он без всяких угрызений совести бросает вызов всем, большим и малым, авторитетам, защищающим теорию красоты, и не оставляет их в покое, не уложив замертво. В зрелище дерущегося квакера всегда есть нечто особенно бодрящее; выступление Толстого в этом жанре забудется не скоро. Наше поколение еще не видело столь мощного литературного побоища, в котором зачинщик одержал бы такую блистательную победу.

Поскольку ни один человек, каким бы неутомимым читателем он ни был, не способен исчерпать всего, что хочет сказать Европа по любому важному вопросу, то прославленный чемпион редко вступает в спор с тем противником, с которым нам особенно хотелось бы его свести. В силу этого обстоятельства мы не слышим от Толстого об Уильяме Моррисе, определившем искусство как выражение удовольствия в труде. Это определение не вполне соответствует учению о красоте: как и толстовское, оно утверждает, что искусство есть выражение чувства; однако под него подпадает множество художественных произведений, которые доказывают потребность их создателей в выражении, но не в передаче своих чувств другим. Многие авторы не жалели усилий, дабы в своих творениях показать себя самим себе, од-

[2] Там же, с.65. После слова "сознательно" у Шоу пропуск: у Толстого дальше "известными внешними знаками".

нако дальнейшая судьба этих творений свидетельствует, что их действия были продиктованы желанием славы или денег, а не потребностью эмоционального контакта с другими людьми. Разумеется, легко сказать, что такие работы не являются подлинными произведениями искусства; но если они способны вызвать чувство у других — подчас успешнее и острее, нежели творения, отвечающие толстовскому определению, — то определение это неприменимо на практике. Ибо на практике всегда неприменимы определения, называющие черным все, что не является белым. Единственно надежный метод состоит в том, чтобы выявить противоположные полюсы творческих побуждений, решить, какой из них обозначит верхний, а какой — нижний конец шкалы, и найти каждому произведению правильное место на этой шкале. В самой книге Толстого, являющейся, по его меркам, произведением искусства, множество фрагментов, продиктованных явной жаждой дать выход собственной драчливости, насмешке, симпатии или даже уму и, скорее всего, имевших бы точно такой же вид, будь автор желчным пессимистом, не видящим для своих собратьев пути к спасению.

Однако вполне понятно, что Толстой прав, игнорируя эти очевидные замечания к точности и универсальности его построений. Искусство является социально значимым, то есть достойным изучения, только тогда, когда оно обладает той способностью эмоционального воздействия, которую Толстой делает критерием подлинного искусства. Эту истину трудно вдолбить в головы английской нации. Мы признаем важность общественного мнения, которое в стране, лишенной интеллектуальных навыков (например, нашей), целиком зависит от общественного настроя. Однако, не желая понимать, какое огромное значение приобретают в этом свете театр, концертный зал, книжный магазин как теплицы, выращивающие эмоцию, мы игнорируем их как пустые средства развлечения и бредем дальше, убежденные, что палата общин и банальности кучки наших устаревших литературных авторитетов суть главные источники английского чувства. Толстой понимает намного больше.

Вглядитесь в причины невежества масс (призывает он), и вы увидите, что главная причина заключена отнюдь не в недостатке школ и библиотек, как мы привыкли думать, но в тех религиозных и патриотических суевериях, которыми напичканы люди и которые искусство непрестанно порождает всеми возможными способами. Религиозные заблуждения поддерживаются и создаются поэтичностью молитв, гимнов, живописи; пением, органами, музыкой, архитектурой и даже театральностью церковных церемониалов. Патриотические заблуждения поддерживаются и создаются стихами и рассказами, поставляемыми даже в школы, музыкой, песнями, триумфальными шествиями, королевскими приемами, батальной живописью и памятниками.

Не будь этой безостановочной деятельности во всех видах искусства, приводящей к вечному религиозно-патриотическому заражению и отравлению народа, массы уже давно достигли бы подлинной образованности.

Ценность толстовского трактата никак не умаляется тем, что порицаемые в нем предрассудки многие сочтут, напротив, признаками здорового энтузиазма и плодотворных убеждений. Еще менее существенно, что об отдельных художниках он часто судит как брюзга-ретроград, который не знает и не желает знать многих произведений, не способных угодить ему самой своей новизной. Суть состоит в том, что наши художественные институты являются важнейшими социальными органами и что с прогрессом цивилизации (особенно при наличии демократической системы и обязательного школьного образования) они неуклонно обретают большее значение, нежели институты политические и религиозные, традиционно котирующиеся несравненно выше. Мы слишком глупы, чтобы извлекать смысл из эпиграмм: иначе Флетчер из Солтена, предложивший, чтобы право диктовать законы народу получал любой, кто сможет продиктовать и народные песни, избавил бы Толстого от необходимости говорить нам то же самое в двадцати главах. Так или иначе, не нам теперь жаловаться на недостаток указаний. Получив выполненный м-ром Эштоном Эллисом перевод прозы Вагнера, который должен стать на библиотечные полки рядом с трудами Рёскина, и этот насыщенный и резкий томик Толстого, не оставляющий никаких неясностей, мы должны будем винить лишь самих себя, если в дальнейшем не уделим искусству больше внимания, чем любому другому психологическому фактору, способному повлиять на судьбу нации.

1898

ЭДГАР АЛЛАН ПО

Было время, когда Америка, Земля Свободных и родина Вашингтона, казалась идеальной отчизной для Эдгара Аллана По. В наши дни в это невозможно поверить: всякий юноша, прочитавший По, должен спросить с изумлением, какой черт занес его на эту галеру. Дело в том, что Америка предстала в своем истинном свете, а По — еще нет. Как мог жить там этот утонченнейший из художников, этот истый литературный аристократ? Увы! Он там не жил: он там умер, и его поспешили назвать пьяницей и неудачником, хотя до сих пор неизвестно, выпил ли он за всю свою жизнь столько же, сколько современный преуспевающий американец выпивает за полгода, не вызывая никаких нареканий.

Если бы Судный день был приурочен к столетию со дня рождения По, среди мертвых нашлось бы всего два человека, родившихся после провозглашения Декларации независимости, чье ходатайство о помиловании могло бы спасти всю нацию от неминуемого проклятия, при этом крайне сомнительно, согласились бы они сами просить высший суд о смягчении приговора. Эти двое, конечно, Пои Уитмен, между которыми существует примечательная разница: в то, что Уитмен — американец, пока еще можно поверить, тогда как По его соотечественники, при всем своем недостатке великих людей, не допускают в национальный Пантеон — то ли ощущая, сколь тщетно предъявлять свои права на столь чужеродную личность, то ли просто следуя доктрине Монро. Спрашивается, что сталось с Америкой времен По — она ушла в прошлое или вообще не существовала?

Возможно, и не существовала. То была иллюзия, наподобие респектабельной викторианской Англии с вигами во главе, созданной Маколеем. Карл Маркс содрал лакировку с этой гробницы; и с тех пор мы пытаемся противостоять осознанию социального зла, превратившего в сущий ад каждую страну с процветающим капиталистическим производством. Так что амери-

канцы могут не бояться, что в этот предполагаемый Судный день погибнет только их страна. Америка отправится на вечные муки в достойной европейской компании, исполненная счастья, гордости и презрения к спасенным. Ей и в голову не придет сослаться на дурное влияние матери, от которой она унаследовала свои тягчайшие пороки. Если американец приобрел скандальную репутацию анархиста и грабителя, лжеца и хвастуна, идолопоклонника и сластолюбца номер один, то только потому, что он сбросил католические и феодальные покровы, которые все еще придают Европе благопристойный вид, и грешит откровенно, нагло и сознательно, в отличие от нас, совершающих то же самое тайно, лицемерно и бестолково. Следуя европейскому стилю, американский анархист превращается в джентльмена, уверяющего, что общество нельзя сделать нравственным актом парламента (в то время как только парламентские акты способны принудить к нравственности массы, даже когда они мечтают о ней); американский грабитель вручает свой револьвер и нож полицейскому или солдату, которые выполнят его функции; американский лжец и хвастун усваивает язык газеты, кафедры и трибуны; американский идолопоклонник пишет авторизованные биографии миллионеров, а сластолюбец обеспечивает своей порнографии покровительство всех Муз.

Так или иначе, у По нет дома. Америка не имеет ему подобных — во всяком случае, заметных с этой стороны Атлантики. На таком расстоянии отчетливо видны Уистлер и Марк Твен. Уистлер во многих отношениях был типичным американцем — настолько типичным, что только другой американец мог описать его приключения и превознести их без всякой меры. Марк Твен, напоминая Диккенса сочетанием общественного пафоса и неотразимой литературной силы с врожденной неспособностью хвастаться и лгать и врожденной ненавистью к грязи и жестокости, остается американцем из-за местного колорита своих рассказов. Есть и более глубокое отличие. И Марк Твен, и Уистлер такие же обыватели, как Диккенс и Теккерей. Диккенс, этот величайший из викторианцев, ужасает тем, что в его романах смысл человеческой жизни сводится к еде, питью и видимости семейного счастья. Высокие духовные идеалы для него так же не существуют, как великие прелюды и токкаты Баха, симфонии Бетховена, картины Джотто и Мантеньи, Веласкеса и Рембрандта. Вместо того чтобы унаследовать всем столетиям, он завладел сравнительно небольшим и заржавленным литературным состоянием, завещанным Смоллеттом и Филдингом. Он был недоволен Гамлетом Фехтера и позволял себе комментировать образ миссис Макстинджер с помощью макбетовского монолога, доказав тем самым, как мало значил для него Шекспир. Теккерей еще хуже: те представления о живописи, которые он почерпнул в школе Хизерли, дальше от истины, чем неве-

жество Диккенса, в сфере музыки он так же ничего не смыслит; и хотя, загоревшись желанием повеселить читателя всласть, Теккерей, в отличие от Диккенса, не начинает живописать обжорство и попойки, превращающие Рождество в наш ежегодный национальный позор, это скорее потому, что ему чуждо такое желание, а отнюдь не из-за более высоких понятий об удовольствии. По правде говоря, и Диккенс, и Теккерей были бы вообще непереносимы, если бы жизнь как таковая не была самоцелью и средством для совершенствования самой себя: из-за этого нас способен увлечь всякий, кто живо изображает реальность, пускай самую примитивную. Марк Твен прожил достаточно долго, чтобы в философском отношении превзойти и Диккенса, и Теккерея: когда, например, он обессмертил генерала Фанстона, сняв с него скальп, он сделал это научно, точно зная, к чему стремится, добираясь до самых основ естественной истории человеческих характеров. Кроме того, он взял у Миссисипи нечто, чего Диккенс не смог взять у Чатема и Пентонвилля. Однако он написал "Янки при дворе короля Артура", уподобившись тем самым Диккенсу с его "Историей Англии для детей". Не испытывая к католическому рыцарскому идеалу ничего, кроме презрения, он противопоставил этот идеал не действительности, как Сервантес, а предрассудкам такого обывателя, по сравнению с которым Санчо Панса — Великолепный Криктон, Абеляр и даже Платон. "Лоэнгрина" он назвал кошачьим концертом, похвалив, однако, свадебный хор; из этого явствует, что Марк, подобно Диккенсу, не получил надлежащего образования, ибо Вагнер безусловно пришелся бы ему по вкусу, если бы его научили понимать и применять музыку так, как м-ра Рокфеллера научили понимать и применять деньги. Америка так же не привила ему языка высоких идеалов, как Англия — Диккенсу и Теккерею. Нельзя заподозрить, будто у Диккенса или Марка Твена совсем не было тех качеств и побуждений, которые дают жизнь гротескным чучелам, именуемым Церковью, Государством, Рыцарством, Классицизмом, Искусством, Дворянством и Священной Римской Империей; и нельзя обвинять их в том, что они видели, как большинство этих чучел разваливается, превращаясь в невыносимые обузы; но все же достаточно сравнить их с Карлейлем и Рёскином или Еврипидом и Аристофаном, чтобы увидеть, что из-за незнания языка искусства и основ философии их гораздо сильнее волновали смешные и трогательные приключения отдельной личности, чем комедия и трагедия всего человечества.

Уистлер тоже был обывателем. За пределами одного уголка искусства, где он был виртуозом и пропагандистом, он действовал как Хулитель. Какой бы ценностью ни обладало его учение, какое бы восхищение ни вызывали его творения, он не мог адаптироваться ни в одном обществе. Он даже не сумел убедить британских присяжных, что богатый критик, "отнявший

у него работу", должен заплатить ему крупную компенсацию: для Англии это, безусловно, апогей социального поражения.

Эдгар Аллан По не был обывателем ни в малейшей степени. Всю жизнь он писал так, словно его родной Бостон был Афинами, Шарлотсвиллский университет — платоновской Академией и его домик — вершиной Фьезоланских холмов. Он был лучшим критиком своего времени, оценивавшим лучшие творения Европы с первого взгляда, пока его европейские собратья ждали, чтобы кто-нибудь помог им высказаться. Его поэзия столь изысканно благородна, что потомки откажутся поверить в ее принадлежность к той же цивилизации, которая прославила лилии миссис Джулии Уорд Хау и добросовестные вирши Уитьера. Теннисон, который может представить какой-то интерес только как виртуозный стихотворец, не создал ни одного шедевра, способного выдержать сравнение с неудачами По. У По неизменно и неизбежно получалось нечто магическое, тогда как у величайших его современников — просто прекрасное. Знаменитые произведения Теннисона — "Майская королева" и "Суд над шестьюстами" — невозможно читать многократно: наступает момент, когда от них начинает тошнить. "Ворон", "Колокола" и "Аннабель Ли" при тысячном прочтении столь же пленительны, как и в первый раз.

Превосходство По в этой области стоило ему репутации. Это происходит всякий раз, когда тот или иной художник достигает совершенства, ставящего его hors concours [1]. Лучший живописец Англии — Хогарт, удивительный рисовальщик, утонченный и поэтичный колорист. Однако для критиков он не существует. Они словоохотливо рассуждают о Ромни, этом Гибсоне своего времени, свободно — о Рейнолдсе, неуверенно — о великом Гейнсборо и вообще не упоминают Роулендсона и Хогарта: они не видят неувядающей прелести Роулендсона, изначально считая безобразными все карикатуры его периода, и инстинктивно избегают Хогарта, не зная, как к нему подступиться. По этой же причине и мы перестали упоминать имя По, и американцы забыли о нем, высекая в Пантеоне имена своих великих соотечественников. Однако именно это имя должно быть там первым, и только его станет искать подлинный знаток.

Виртуозный поэт, По всегда предстает истинным поэтом и никогда — только виртуозом. Своим самым значительным созданием он считал "Эврику", эту формулу своей философии. За его стихотворениями — так же как за героями его новелл — стоит вселенная. Этой первозданностью обладают даже персонажи шутливых историй, которые, неодобрительно покачивая головой, мы вообще считаем ошибкой. Сам Тоби Накойчерт, от чьего имени воротит нос всякий культурный критик, более

[1] Вне конкурса (*франц.*).

значителен, а конец его более трагичен, чем серьезнейшие изобретения большинства новеллистов. Близорукий джентльмен, женившийся на своей бабушке, — отнюдь не банальный персонаж банального анекдота: бабушка наделена элегантностью и свежим умом Нинон де Ланкло, а внук — повадками маркиза. По отправил этот рассказ Хорну (чьего "Ориона" он подверг образцовому анализу) с просьбой устроить его в какой-нибудь английский журнал. Английский журнал выразил сожаление, что прискорбная аморальность новеллы навсегда исключает возможность ее публикации в Англии!

В рассказах, посвященных загадкам и фантазиям, По установил мировой рекорд в английском языке — быть может, во всех языках. Новелла о Леди Лигейе — не просто одно из литературных чудес: ей нет подобных и нет равных. О ней невозможно что-либо сказать: всем прочим писателям остается снять шляпы и пропустить м-ра По вперед. Любопытно сравнить сочинения По и Уильяма Морриса. И те и другие — не просто рассказы, но законченные произведения искусства, наподобие молитвенных ковриков; и те и другие, пользуясь термином По, фантастические рассказы. С точки зрения стиля это шедевры: так называемый маколеевский стиль по сравнению с ними не более чем метод. Однако отличий между ними больше, чем на первый взгляд вообще может быть между однотипными художественными произведениями. Моррис категорически отвергал мистику. "Все истории с привидениями, — говаривал он, — имеют одно и то же происхождение: вранье". В "Сигурде" — непревзойденной в Англии эпической поэме — есть очарование тайны, ибо там есть какое угодно очарование: но его новеллы безоблачны от начала до конца, тогда как в истории По не проникает луч солнца.

Но и у По были свои рамки, созданные его отчужденностью от людей обыкновенных. Гротесковые существа, негры, сумасшедшие с белой горячкой, наконец, обезьяны занимают на его подмостках места заурядных крестьян и придворных, граждан и солдат. В его домах живут привидения, его леса — заколдованы, и все это кажется столь реальным, что затмевает саму реальность. Царство его не от мира сего.

Наконец, По велик потому, что не пользуется дешевыми приманками — сексом, патриотизмом, драками, сантиментами, снобизмом, обжорством и прочим пошлым профессиональным набором. Это и поднимает его на недосягаемую высоту. Коснувшись в "Аннабель Ли" одной опошленной темы — пронзительной темы детской смерти, — он сразу облагородил ее. Даже в детективные рассказы, сочиненные для собственного удовольствия, По вдохнул такую чистую атмосферу, что в результате они способны научить большему, чем сотни гимнов, старых и новых. Его поэзия порой пугает и озадачивает читателя, изнемогая от

собственной красоты; однако эта красота не имеет никакого отношения к плотской. Ему никогда не хочется сказать то, что, преодолевая неловкость, приходится говорить многим современным авторам: "Но, друг мой, эти вещи мужчины и женщины должны испытывать, а не описывать. Литература — не замочная скважина, в которую люди с неудовлетворенными желаниями могут подсмотреть пиршества плоти". В руках По литература никогда не служила этим целям. Лишь в изысканных созданиях искусства жизнь может дать человеку то, что дает По; интуиция заставляла его помнить об этом разграничении, но он ничем не пожертвовал, как пожертвовало бы большинство его коллег. Это делает По самым подлинным, самым классическим из современных писателей.

Кроме того, это позволяет объяснить, почему к нему так равнодушна Америка и почему на протяжении стольких лет о нем практически не вспоминают в Англии. И Америка и Англия погрязли в чувственности, которую колоссальный рост доходов сделал для них доступной. Я не виню их: чувственность — вполне необходимый, и здоровый, и познавательный компонент жизни. К сожалению, ее потребление плохо организовано: читающая публика наблюдает за ней, думает о ней, жаждет ее и получает случайными праздничными дозами, вместо того чтобы, черпая ее умеренно и регулярно, утолить свой повышенный интерес. Когда потребление выровняется и ажиотаж спадет, начнется благородная реакция, которая приведет к возрождению таких великих писателей, как По, начинающих именно там, где отступает мир, плоть и дьявол.

1909

ЧЕСТЕРТОН О ШОУ

Оправдав всеобщие ожидания, эта книга стала лучшей среди тех произведений словесного искусства, которые посвящены моей особе. Это захватывающий и вдумчивый портрет, и я горжусь тем, что послужил моделью такому художнику. В духе прекрасной традиции литературного портрета он изображает не только личность, но и эпоху. Придавая личности величие и масштаб времени, он делает ее значительной и запоминающейся; и он делает ее привлекательной, наделяя модель наиболее приятными и дружелюбными свойствами самого портретиста. [...]

Тем не менее о целом ряде вопросов эта книга дает неверное представление — не столько потому, что она порой неточна, сколько потому, что ее единственной сугубо английской чертою является пронизывающее ее сумасшествие. Сначала о неточностях. Все, что относительно меня надо было угадывать, м-р Честертон угадал, как чародей. Но все, в чем легко было удостовериться, прочитав, так сказать, мои собственные ясные инструкции к употреблению, остается для него запутанной и болезненной задачей, решаемой путем отгадок, до смешного неверных. Позвольте привести один вопиющий пример. Вот что пишет м-р Честертон о "Майоре Барбаре":

"Иногда, особенно в поздних пьесах, он (Шоу) позволяет своим убеждениям в их первозданном виде испортить даже изумительный диалог, представив одну из сторон совершенно беспомощной, как в евангелическом трактате. Не знаю, входило ли в намерения автора выставить дураком молодого преподавателя греческого языка. Поскольку, по слухам (а им я доверяю больше всего), его прообразом послужил некий всамделишный известный мне профессор, которого можно обвинить в чем угодно, но только не в глупости, думаю, что, скорее, нет. Но в таком случае для меня просто непостижимо то невероятно слабое сопротивление, которое он оказывает в пьесе тяжеловесной софистике Андершафта. Это позорный и едва ли не единственный у

Шоу случай, когда противники поставлены в неравные условия. Например, профессор упоминает о жалости. Андершафт замечает с мелодраматическим презрением: "Жалость! мусорщик вселенной!" Я лично возразил бы на это следующее: "Если уж вы хотите обойти суть дела с помощью метафор, объясните, пожалуйста, что вы имеет против мусорщиков?" Вместо этой очевидной реплики несчастный профессор говорит только: "Ну, тогда любовь", а Андершафт отвечает неоправданно грубо, что любовь профессора ему ни к чему; здесь безусловно напрашивается такое возражение: "Как же, черт возьми, вы можете помешать мне любить вас, если мне хочется?" Однако, если не ошибаюсь, жалкий эллинист вообще ничего не отвечает. Я упоминаю об этом неравном диспуте только потому, что на его примере видно, как Шоу-драматург начинает затвердевать в форме чистого философа, а всякому, превращающемуся в философа, грозит со временем окаменеть в фанатика".

Если читатель возьмет после этого в руки пьесу, чтобы свериться с упомянутыми отрывками, он наверняка фыркнет, обнаружив, что, во-первых, преподаватель греческого произносит именно ту реплику, которую ему и следует произнести, по мнению м-ра Честертона, и что, во-вторых, слова "Жалость! мусорщик вселенной!" являются вопиюще искаженной цитатой. Я отношусь к мусорщикам не хуже, чем к зубным врачам. Однако с помощью мусорщика можно лишь убирать грязь, так же как с помощью дантиста — только подправлять гнилые зубы. Тот, кто стремится к чистому миру и здоровым челюстям, стремится тем самым к уничтожению мусорщиков и дантистов. Конечно, Андершафт в действительности произносит вот что: "Жалость! мусорщик нищеты!" И вот мой ответ м-ру Честертону: "Если я не позволю вам обойти суть дела с помощью неверных цитат, объясните, пожалуйста, одобряете ли вы нищету?" Что же касается того, что профессор якобы сдается без сопротивления, то на самом деле он противостоит Андершафту столь изощренно и эффективно, что в финале последний берет его в партнеры. Профессор этот, хоть мне и не подобает так говорить, — один из самых пленительных персонажей в современной литературе; а м-р Честертон, зная (безусловно, значительно хуже моего) прототип и не сумев оценить его по достоинству, выставил себя на всеобщее осмеяние.

В целом мой портрет, созданный м-ром Честертоном, как и всякий портрет, ограничен в своих возможностях, что в некоторых отношениях, вероятно, на руку оригиналу. Как картина — по максимально объективному, а не личному счету, — он в самом деле очень хорош. Как изложение моих взглядов, он либо зияет пробелами и вопиюще небрежен, либо грешит против истины самым упрямым и безумным образом. Безумным, ибо он опускает именно тот факт, на котором любой здравый ум по-

строил бы свои рассуждения, а именно что я такой же человек, как и все остальные. Самое поразительное в этом недосмотре то, что м-р Честертон о нем знает и, в конце концов, в великолепной вакхической песни измышляет такое доказательство моей принадлежности к сверх- или недочеловечеству, какое могло бы прийти в голову сержанту веллингтоновской армии. Доказательство это состоит в следующем: обладая достаточными средствами, чтобы покупать пиво в неограниченном количестве, я, напротив, миную пивную за пивной, не заходя и не напиваясь вволю. По-моему, подобная нелепость не имеет себе равных в литературе. По мнению м-ра Честертона, трезвость — странный и противоестественный вид аскетизма, навязанный людям бесчеловечным извращением религиозного учения. Увлекаясь собственным вымыслом все сильнее, он не замечает в выпивке ничего, что противоречило бы вероучению. В каждой пивной ему видится храм истинной католической веры; и, по его словам, отправляясь в таковой, он с вызывающим видом опрокидывает все заслоны и перегородки, способные скрыть его из виду, и совершает возлияние во имя истинного бога и к моему вящему смущению. В моем стопроцентном убеждении, что его служение Бахусу кончится в конце концов строжайшей диетой, состоящей из минеральной водички с сахарином, он усматривает "нарочитую экстравагантность". Я не пью пива по двум причинам: во-первых, я к нему равнодушен и потому не должен закрывать глаза на его очевидные свойства; во-вторых, мой род занятий обязывает меня поддерживать критическую форму, а пиво в равной мере губительно и для формы, и для критики. Оно дает людям жалкое счастье, разрушая их сознание. Если бы я не знал, сколь опасно верить, будто слова у рода человеческого не расходятся с делом (м-р Честертон возмущается так рьяно, что вполне может оказаться лицемерным трезвенником), я потребовал бы, чтобы он оставил вино и попытался превзойти меня на драматургическом поприще, вместо того чтобы лениво пописывать обо мне книжки. Подобает ли человеку, заработавшему на хлеб моими произведениями, уверять меня, что я был недостаточно пьян, чтобы сочинить их как следует? Неужели я устоял, когда раздавались призывы к Искусству для Искусства и к Войне для Войны, в которых м-р Честертон обвиняет Уистлера и м-ра Редьярда Киплинга, чтобы пасть жертвой этого самого сумасшедшего из всех призывов — к Пиву ради Пива?

Безумие м-ра Честертона проявляется также в его патологической страсти к сказкам. Я лично в детстве проглатывал всякую сказку, какую только мог достать, а впоследствии переключился на более скучную литературу. Подозреваю, что м-р Честертон, начав с Хаксли и Джордж Элиот, в более зрелом возрасте попал под влияние уайльдовского движения, переживавшего тот этап, который изображен на карикатуре Дю Морье, вы-

смеявшей эстетов, умиленно взирающих на красоту малышки Бо-Пип [1]. Он, скорее всего, впервые прочитал "Джека — победителя великанов" в самом расцвете сил, причем прочитал как произведение искусства, ибо ни одна сказка не способна так подействовать на ребенка, как подействовала эта на м-ра Честертона. Похоже, он прочел всего одну, хотя и не помнит, попался ли ему именно "Джек — победитель великанов" или "Джек и бобовый стебелек". С него хватило самого Джека, и с тех пор он сделался фанатическим приверженцем именно этой сказки. В итоге он негодует на меня за то утверждение, что подлинным героем является не средний англичанин, жалким образом умертвляющий свои природные пороки, но сверхчеловек, усердно ублажающий свою врожденную добродетель. Я проиллюстрировал это с помощью наших мифов, в которых герой одерживает беспрепятственные победы, обладая волшебным мечом, заколдованным шлемом, кошельком Фортуната и конем, превосходящим любые автомобили. Это приводит м-ра Честертона в ярость. Он провозглашает, что вовек я не подступал к аду ближе, чем тогда, когда писал эти строки; от всей души надеюсь, что он прав, поскольку ни в малейшей степени не почувствовал жара. Думая о Джеке и забывая о Зигфриде, он утверждает, будто все сказки изображают победу маленького человека над большим. Говоря серьезно, нет ничего ужаснее победы меньшего над бо́льшим. Неприятно даже наблюдать, как большему приходится побеждать маленького хитростью и предательством: легче пожалеть Телрамунда, не способного справиться с Лоэнгрином, чем восхищаться Давидом, сразившим Голиафа бесчестным с точки зрения правил любой битвы ударом. Все истории, в которых Джек предстает победителем великана, суть низкая лесть в адрес наших Джеков и грубая и очевидная клевета на наших великанов. В великих мифах всемирного значения великанов с достойной сожаления неизбежностью поражают боги, но не портняжки или мальчики с пальчик. В книге жизни дьяволу не полагаются утешительные призы. М-р Честертон знает всего одну, и низкую, сказку. Я перечитал все и предпочитаю такие, где победа достается не крошке, которому однажды повезло, но герою, рожденному "под звездой".

В настоящее время м-р Честертон — человек бурных реакций; и, как свойственно людям этого типа, он обычно вместе с водой выплескивает из ванны и ребенка. Обнаружив, как я нянчу множество спасенных мною младенцев, он не может поверить, что мне удалось полностью опорожнить их ванночки. Он видит во мне кальвиниста, поскольку я нахожу важным и верным утверждение Кальвина, что человека, родившегося на свет, уже невозможно спасти или проклясть: можно "обучать" и "фор-

[1] Героиня английской детской песенки.

мировать" его до посинения, однако судьба его предопределена, и душу его можно изменить в той же мере, в какой шелковый кошелек способен превратиться в свиное ухо. Однако в следующее мгновение м-р Честертон уже с кальвинистских позиций мечет в меня громы и молнии за то, что я разделяю учение Герберта Спенсера об обучении опытом, и вопрошает, словно опуская на меня молот Тора, как опытным путем научить такой вещи, как пропасть, что, если вспомнить новую железную дорогу у Юнгфрау, на мой взгляд, вполне возможно. На следующей странице он возражает против того, что я преувеличиваю силу среды, ибо я отметил тот очевидный факт, что Рождество — это ненасытная мотовская оргия, навязанная нам теми незадачливыми торговцами, которым удается свести концы с концами лишь благодаря рождественским прибылям. Он приходит к выводу, что в своем безрадостно пуританском жилище (о отец мой! о моя мать!) я в жизни не растапливал медь в сочельник, не прятал колечки в пирожки, никогда не следовал всем тем утомительным и глупым рождественским обычаям, которые возмутившееся человеческое естество вымело наконец из нашего обихода, вместе с подарками ко дню рождения и прочими внушенными нам в варварские времена кухонными предрассудками; он пытается убедить меня, будто каждое Рождество превращает свой счастливый дом в подобие отдела игрушек у Гэмэджа и, невзирая на расход, сжигает святочное полено, заказанное в Воксхолле у скупщиков старых кораблей. Честертон, Честертон, то отнюдь не непосредственные детские радости: это трудоемкие приобретения умудренной зрелости. Рождество означает вот что: "Слава богу, Христос родится лишь раз в году: так что давайте выпьем и забудем об этом на ближайшие двенадцать месяцев". Я не дал бы и двух пенни за христианина, который не памятует о Рождестве Христовом ежедневно, оставаясь при этом трезвым.

Однако пора мне и остановиться, иначе рецензия будет больше, чем книга! Ибо Г. К. Ч. способен служить бесконечной темой для обсуждения. Мое последнее слово таково, что за ним, при всем его таланте, должен присматривать здравомыслящий ирландец. Написанный им портрет-эссе, начинаясь с безумного призыва к пиву ради пива, не останавливается в финале перед еще более сумасбродным требованием нелепости ради нелепости. Я пытался объяснить м-ру Честертону, что нами движет категорическая воля; что наш мозг — всего лишь крайне несовершенный инструмент, с помощью которого мы изыскиваем практические способы исполнения этой воли; что логика — это наша попытка понять эту волю и примирить ее очевидные противоречия со сколько-нибудь разумным теоретическим обоснованием ее цели; и что человек, приписывающий разуму и логике свойства и могущество воли — то есть Рационалист, —

самый безнадежный дурак; и из всего этого его мозг, замечательный в других отношениях, сделал тот вывод, что все разумное и логичное ложно, а все бессмысленное истинно. Поэтому я обращаюсь к издателю "Нейшн" с просьбой объявить сбор средств, который даст м-ру Честертону возможность уехать на два года в Ирландию. Выводя эти слова и представляя себе побережье в Керри, я словно вижу, вдыхаю, чувствую этот климат, эту погоду (каждые двадцать минут меняющуюся разительнее, чем жесткая, свирепая, одурманивающая погода Англии способна измениться за месяц), которую он называет "материальной и механической", сплошной "слякотью и туманом". Его воля и надежда англичанина, по его словам, сильнее этих чисто физических факторов. Так ли это? Как насчет шотландской воли, йоркширской надежды всех Шоу? Устояли ли они против самой мистической из всех мистических вещей — атмосферы Острова Всех Святых? Пусть м-р Честертон поживет в этой атмосфере. Не позднее чем через десять минут он ощутит, как в нем необъяснимым образом иссякает первоочередное чувство англичанина — чувство здравого смысла. Через десять месяцев во всем его прожорливом существе не останется ни атома английской воли или надежды. Он будет есть лососину и тушеную баранину и пить виски самым прозаическим образом, дабы утолить голод и жажду, вместо того чтобы пить пиво из поэтических соображений, утоляя жажду праведности. И факты обратятся в твердь под его ногами, в то время как небеса разверзнутся над его головой, и душа его станет для него пыткой, словно у Вечного Жида, пока он не примется за предначертанную ему работу, которая состоит не в том, чтобы раздумывать о моем предназначении, но в том, чтобы постичь и выполнять собственную миссию.

1909

РОДЕН

В 1906 году возникла идея подарить миру мой бюст, сделанный с натуры, пока мои лучшие годы не отошли в безвозвратное прошлое. Тогда встал вопрос, можно ли уговорить Родена взяться за эту работу. Никому другому я не стал бы позировать, поскольку был убежден, что Роден не только величайший скульптор своего времени, но и величайший скульптор целой эпохи, одна из тех выдающихся личностей типа Микеланджело, Фидия или Праксителя, которые господствуют над веками — подобно тому как кумиры Лондона господствуют над одним сезоном. Поэтому я счел, что любой современник Родена, избравший для своего бюста другого мастера, останется в памяти потомства (если он вообще в ней останется) как невероятный простофиля.

Кроме того, мне хотелось, чтобы мой портрет выполнил художник, способный меня увидеть. Мое реноме уже было изображено на нескольких искусных портретах; но оно никогда не вводило меня в заблуждение, поскольку я сам его создал. Репутация — это маска, которую человек неизбежно должен носить, как пиджак и брюки, это оболочка, на которой мы настаиваем в интересах приличия. В результате мы, по существу, лишены портретов женщин и мужчин. Вместо ног и плеч мы видим изображение юбок, брюк, блуз и пиджаков. Никто понятия не имеет, как выглядел Диккенс или королева Виктория, зато запечатлены их гардеробы. Многие полагают, будто знают их лица, но заблуждаются: нам известны лишь модные маски знаменитого писателя и королевы. Маску невозможно сфотографировать. Когда м-ру Алвину Лэнгдону Коберну захотелось выставить мой фотографический портрет в полный рост, то, прибегнув к избитой уловке, я обеспечил правдивость изображения вплоть до шеи; я позировал ему утром, выйдя из ванной. Портрет, предъявленный ошарашенной публике, стал первым шагом к реализации идеи Карлейля, предлагавшего против культа политических деятелей применять голый парламент. Но, хотя тело

было моим, лицо принадлежало моему реноме. Причем в такой степени, что критики предположили, будто м-р Коберн подделал фотографию и приладил мою голову к чужим плечам. Ибо, как я уже заметил, маска непроницаема для фотокамеры. Сквозь нее способен проникнуть только взгляд действительно богоравного художника.

Роден свидетельствует, что его изумительные скульптурные портреты редко удовлетворяют заказчиков. Более того, могу подтвердить, что они часто обескураживают и огорчают друзей этих последних. Эти бюсты изображают реальных людей, а не расхожие представления о знаменитых личностях. Взгляните на мой бюст, и вы не найдете в нем ни капли сходства с блистательной фикцией, известной как Джи-Би-Эс или Бернард Шоу. Но он ужасно похож на меня. В нем то, что есть на самом деле, а не то, что кажется. Это относится к Пюви де Шаванну и всем остальным. Можно представить, как Пюви де Шаванн, апеллируя к зеркалу и к своим фотографиям, возражал и доказывал, что бюст на него не похож. Однако я убежден, что бюст не просто похож на него, но и есть его воплощение, отдельное от его воротничков и манеры держать себя в обществе. Пюви, выдающийся художник, не смог тем не менее себя увидеть. Роден смог. Он и меня увидел, что до сих пор не удавалось никому.

Некогда Трубецкой превратил меня в очень занятный шовианский бюст. Он сделал его за пять часов, в ателье у Сарджента. Это был прекрасный и удивительный спектакль. Он работал конвульсивно, рождая свое создание в муках, со стонами разбрасывая комья глины и проделывая странные, немые движения языком, словно бессловесный пророк. Он был покрыт гипсом. Он испачкал Сарджента гипсом ковры, занавеси и картины. Он покрыл гипсом меня. В конце концов, он покрыл гипсом форму, над которой работал, и после второго сеанса — увы! — ателье Сарджента превратилось в руины, словно Помпеи, похороненные под вулканической лавой, а в центре красовался одухотворенный бюст одной из моих репутаций: несмотря на легкую идеализацию (в сущности, истый джентльмен), в нем за милю можно было узнать язвительного автора "Человека и сверхчеловека", с примесью Оффенбаха и капелькой Мефистофеля, а также некоторой аристократической утонченностью и благородством, присущими самому Трубецкому с его княжеским происхождением. Мне хотелось иметь этот бюст; однако моя жена категорически против Оффенбаха с Мефистофелем, поэтому я не сумел выпросить его, так же как другую остроумную насмешку над моими позами — картину Невилла Литтона, написавшего меня под "Папу Иннокентия" Веласкеса.

Роден работал совершенно по-другому. Он продвигался вперед так, словно был речным божеством, воздвигавшим стену вокруг сада за три или четыре франка в день. Будучи в чем-либо

неуверен, он обмерял меня старым металлическим циркулем, а потом обмерял бюст. Если нос у скульптуры оказывался чересчур длинным, он вынимал из него кусочек и отламывал частичку, чтобы закрыть дырку, выказывая при этом не больше эмоций или взволнованности, чем вставляющий раму стекольщик. Если ухо оказывалось не в том месте, он отрезал его и пришлепывал к другому, объясняя при этом моей жене (которая не удивилась бы, если бы эта уже одушевленная глина начала истекать кровью), что эти безжалостные увечья отнимут меньше времени, чем изготовление нового уха. Однако, пока он трудился, одно чудо следовало за другим. В первые пятнадцать минут, придав куску глины всего лишь некое подобие человеческой формы, он получил мой портрет величиной с ноготь, такой живой, что я решил забрать его и избавить художника от дальнейших трудов. Этот кусочек напомнил мне один тщательно отделанный бюст, изготовленный Сарой Бернар, у которой вообще золотые руки. Но этот этап исчез, как летнее облачко, по мере того как эволюционировала скульптура. Я намеренно говорю "эволюционировала", поскольку на моих глазах в течение месяца она прошла все этапы в развитии искусства. Через упомянутые пятнадцать минут она застыла точным воспроизведением моих черт в их действительных пропорциях. Затем загадочным образом это воспроизведение вернулось к колыбели христианского искусства, и мне вновь захотелось попросить: "Бога ради, остановитесь и отдайте бюст мне: это византийский шедевр". Затем бюст обрел такой вид, словно его касался Бернини. Затем, к моему ужасу, скульптура приобрела гладкие очертания произведения XVIII века, близкого к оригиналу и довольно элегантного, как будто Гудон переделал голову работы Кановы или Торвальдсена или Лейтон попробовал свои силы в скульптурной эклектике. В этот момент Трубецкой сломал бы бюст молотком или отшвырнул с криком отчаяния. Роден обозрел его с видом черствого равнодушия и продолжил работу, все более походя на речного бога, обратившегося в скульптора. Затем в течение вечера миновал еще один век, бюст стал роденовским бюстом, то есть живой головой, модель которой я носил на своих плечах. Весь этот процесс следовало бы наблюдать эмбриологу, а не эстету. Рука Родена трудилась не как рука скульптора, но как Жизненная Сила. Более того, я обнаружил, что он понимает это и воспринимает естественно. Теперь я считаю Родена знаменитым скульптором не в большей степени, чем Илию — известным литератором и красноречивым послеобеденным оратором. Его "Main de Dieu"[1] — его собственная рука. Вот почему все, что написано о нем профессиональной художественной критикой, — смехотворное кудахтанье и болтовня. Я сам был профессиональ-

[1] Рука Божья (*франц.*).

ным критиком, и, возможно, не самым выдающимся (хотя готов утверждать, что не касался того, чем бы не восхищался), но по крайней мере я всегда знал, когда надо снять шляпу и придержать язык, ибо мое кудахтанье и болтовня окажутся наглостью.

Роден чудовищным образом уничтожил мое самомнение. Однажды он показал мне женский торс от античной статуи. Он был прекрасен, и я поглотил его целиком. Прождав некоторое время, дабы увидеть, разбираюсь ли я в азах, Роден обратил мое внимание на то, что верхняя часть фигуры на удивление слабее нижней, словно скульптор набирался мастерства в процессе работы. Разница, скрытая от меня минуту назад, оказалась после его слов столь очевидной, что я навсегда исполнился презрением к самому себе за то, что ее не заметил. Как никто, Роден умел ценить и работу на камне. Рядовой специалист или знаток считает грудой старых булыжников половину своей коллекции. Однако на каждом камне есть клочок обработанной поверхности, быть может размером с половину почтовой марки, который превращает его в драгоценность. Произведения самого Родена свидетельствуют, что он прекрасно чувствует красоту мрамора. Он преподнес мне три бюста, сделанных с меня — бронзовый, гипсовый и мраморный. Бронзовый — это я (становящийся все моложе). И гипсовый — тоже я. Но в мраморном запечатлена совсем иная жизнь: он сияет, и сквозь него струится свет. Он выглядит не твердым, а светящимся, и это странное сияние и свечение не дают притронуться к нему: кажется, будто его нельзя взять в руки. Говорят, что всю современную скульптуру делают ремесленники-итальянцы, механически повторяющие в камне гипсовую модель, созданную скульптором. Сам Роден это говорит. Однако в его глиняных моделях нет тех удивительных качеств, которые он передает мрамору. Более того, другие скульпторы могут нанимать ремесленников, включая и тех, что работали для Родена. Но ни у одного из них нет работ в мраморе, подобных роденовским. Однажды Роден сказал мне, что вся современная скульптура — обман; что ни он, ни его коллеги не умеют работать резцом. Несколько дней спустя он обмолвился: "Держать в руках резец очень интересно". Все же, когда он лепит портретный бюст, он действует резцом не как Микеланджело и не как обычный лепщик, а скорее как чертежник, набрасывая в глине тысячи профилей, которые явила бы ваша голова, если бы ее тысячекратно рассекли по центру под разными углами.

Роден, подобно всем великим мастерам, способным выразить себя в словах, был очень прям и прост и, ценя время тех, кто его слушал, хотел быть им полезным. Он знал, что важно, а что — нет, чему можно научить и чему нельзя. Кроме профессиональных навыков, необходимых любому каменщику, он обла-

дал всего двумя качествами, сделавшими его самым божественным мастером его эпохи. Одно заключалось в том глубоком и точном видении, какое не было дано никому другому. Другое состояло в его абсолютной правдивости. Вот и все, леди и джентльмены. Я раскрыл вам его секрет, и все вы можете стать великими скульпторами. Это не сложнее и гораздо приятнее любого другого ручного труда — если только удастся приобрести эти простые свойства.

1912

ОСКАР УАЙЛЬД

Дорогой Харрис,
отчего Уайльд оказался столь подходящим объектом для биографа, что все существующие опыты его жизнеописания, которые Вы полностью затмили, нельзя, в сущности, считать неудачными? Только из-за феноменальной лени, упростившей его жизнь так, словно он инстинктивно стремился убрать из нее эпизоды, способные помешать кульминации в конце предпоследнего акта. Это была хорошо сделанная жизнь в скрибовском смысле, такая же простая, как у Де Грие, любовника Манон Леско; но она достигла еще большего, отбросив Манон и сделав Де Грие единственным героем, влюбленным в самого себя.

По любым общепринятым меркам, Де Грие был никчемным негодяем, но мы прощаем ему все. Прощаем, как нам кажется, потому, что он был чужд эгоизма и поглощен любовью. Оскар же словно провозгласил: "Я никого не полюблю, но буду абсолютно эгоистичен; стану не просто негодяем, но чудовищем; и тем не менее вы простите мне все. Иначе говоря, я сведу ваши нормы к абсурду — развенчав их не своим искусством, хотя и это мог бы сделать прекрасно (собственно, я это сделал), но своей жизнью и смертью".

Впрочем, я не собираюсь писать книгу об Уайльде: я хочу собрать воедино и сообщить Вам лишь некоторые вещи. Буду верен последовательности, принятой в Вашей книге: по-моему, я всего один раз лицезрел сэра Уильяма Уайльда, который, между прочим, оперировал моего отца, дабы исправить у него косоглазие, и несколько переборщил, так что отец всю оставшуюся жизнь косил уже в другую сторону. Поэтому я вообще не замечаю косоглазия, которое для меня столь же естественно, как нос или цилиндр.

Как-то в детстве меня взяли в концертный зал на Брунсвик-стрит в Дублине. Все явились в вечерних туалетах, и — если только я не путаю этот концерт с каким-то другим (но на дру-

гом вряд ли были бы Уайльды) — присутствовал сам генерал-губернатор и вся его свита в голубых нашивках. На Уайльде был костюм грязно-коричневого цвета; обладая тем типом кожи, которому невозможно придать чистоплотный вид, рядом с леди Уайльд (наряженной по всем канонам) он имел впечатляющий облик человека, стоящего Выше Мыла и Воды, наподобие Фридриха Великого, — так впоследствии его ницшеанец-сын встал выше Добра и Зла. Говорили, что у него есть семья на каждой ферме, и всех удивляло, почему леди Уайльд не имеет ничего против; в этом, безусловно, сказалась традиция Траверсов, о которых я узнал лишь из Вашей книги, поскольку в 1864 году мне было всего восемь лет.

В чудовищный период между 1876 годом, когда я приехал в Лондон, и 1885-м, когда я впервые заработал на хлеб своим пером, леди Уайльд была добра ко мне; вернее, еще несколькими годами раньше я ударился в социализм и сам высокомерно отрезал себя от мира, к которому принадлежали и ее приемы — тоже достаточно чудовищные, как Вы могли убедиться. Я бывал на них дважды или трижды, а один раз обедал вместе с нею в обществе бывшей королевы трагических подмостков мисс Глинн, чья голова, лишенная сколько-нибудь очевидных признаков ушей, высилась, словно репа. Леди Уайльд говорила о Шопенгауэре, а мисс Глинн поведала мне, что Гладстон перенял свой ораторский стиль у Чарлза Кина.

Я пытаюсь понять, где и как я попал в поле зрения леди Уайльд, ибо в Дублине между нами не было никаких светских связей. По-видимому, причиной послужила моя сестра, в ту пору очень привлекательная девушка с прекрасным голосом, которая познакомилась с Оскаром и Вилли и платонически покорила обоих. На одном из приемов я и встретился с Оскаром, заговорившим со мной с явным намерением быть особенно любезным. Мы ужасно смущали друг друга, и эта странная неловкость сохранилась между нами до конца, когда из новичков-молокососов мы превратились в светских людей, поднаторевших в искусстве общения. Мы виделись крайне редко, ибо я страшился литературных и художественных сборищ, как чумы, и от немногочисленных светских приглашений отказывался с комической свирепостью, дабы избежать их, не обидев при этом людей, готовых потакать такому привилегированному сумасшедшему.

В последний раз я видел его на том трагическом завтраке, который Вы давали в "Кафе Рояль"; уверен, что в целом мы встречались не больше двенадцати, а может быть, и не больше шести раз.

Отчетливо помню шесть встреч: 1) на вышеуказанном приеме; 2) у Макмердо на Фитцрой-стрит во времена "Сенчури-Гилд" и газеты "Хобби-хорс"; 3) на собрании где-то в Вестмин-

стере, на котором я произносил речь о социализме и оказавшийся там Оскар выступил тоже. Я был очень удивлен, когда, через много лет после его смерти, Роберт Росс рассказал мне, что именно из-за этой речи Оскар захотел попробовать себя в аналогичном жанре и написал "Душу человека при социализме"; 4) случайную встречу у служебного входа в театр "Хеймаркет", во время которой наш диалог, безусловно искренний и взаимно интересный, был так осложнен странным смущением друг перед другом, что прощальный смех и рукопожатие выглядели почти как обоюдное признание своей вины; 5) по-настоящему приятный день, который мы провели вдвоем после того, как обнаружили друг друга в таком месте, где находиться было сущей нелепицей. В честь военно-морского флота в Челси была устроена выставка, где показывали точную копию победоносной нельсоновской битвы и образцы кают на пароходах "Пенинсьюлар энд Ориентал", которые одними только ассоциациями навевали морскую болезнь. Понятия не имею, зачем отправился туда я или Уайльд, но мы оба там были, и оба смеялись над тем, какой черт занес нас на эту галеру. В первый и последний раз Оскар обнаружил при мне свой удивительный дар рассказчика. Особенно хорошо мне запомнилась одна необычайно искусная история, наверняка Вам известная: это пример нагнетания одного эффекта, вроде рассказа Марка Твена о человеке, который устанавливал у себя на крыше громоотвод за громоотводом во всех мыслимых местах, пока не разразилась гроза и все молнии, какие были в небе, ударили в его дом и испепелили его.

В истории Оскара, куда более отточенной и изящной, повествовалось о молодом человеке, придумавшем кресло, способное путем хитроумных приспособлений, которые тоже описывались, сэкономить место в театральном зале. Его приятель устроил обед для двадцати миллионеров, чтобы заинтересовать их своим изобретением. Продемонстрировав, какой экономии можно достигнуть в обычном театре на шестьсот мест, молодой человек сумел полностью завоевать их доверие и желание и готовность ему помочь. К несчастью, он принялся далее вычислять ежегодную экономию в театрах всего мира, затем в церквах всего мира, затем в судах; добравшись до побочных, моральных и религиозных преимуществ изобретения, через час он оценил прибыль в несколько миллиардов. В итоге, разумеется, миллионеры снялись с якоря и тихонько удалились, оставив обескураженного изобретателя без шансов на успех до конца жизни.

В тот раз мы с Уайльдом легко нашли общий язык. Я не столько говорил, сколько слушал значительно более умелого рассказчика, чем я сам. Мы не упоминали об искусстве, о котором, не считая литературы, он знал лишь то, что можно почерпнуть из книг. На нем был твидовый костюм и котелок, и на

мне тоже: он был уличен и уличил меня в том, что тайно прохлаждается в Рошервилльском парке, вместо того чтобы представительствовать где-нибудь в сюртуке и так далее. И я был слушателем, для которого не пропал ни один из самых тонких приемов. Так что эта наша встреча удалась, и я понял, почему медленно умиравший Моррис ждал прихода Уайльда больше, чем чьего бы то ни было; я понимаю, почему из всех друзей, с которыми Вам доводилось беседовать, Вы, по Вашим словам, предпочли бы вернуть к жизни Уайльда, который, при всей своей неспособности к дружбе, мог порой выказать невероятно трогательное участие.

Наша шестая встреча — еще одна, которую я в состоянии вспомнить, — произошла в "Кафе Рояль". На сей раз он не особенно старался скрыть ко мне отвращение: высоко оценив его первые пьесы, я повел себя предательски по отношению к "Как важно быть серьезным". При всем ее остроумии в эту пьесу впервые проникло настоящее бездушие. До сих пор благородство ирландца XVIII века и романтический дух ученика Теофиля Готье (Оскар, за исключением критики нравов, был по-ирландски старомоден) не только окрашивали определенной добротой и учтивостью серьезные темы и отношение к женщине, но и создавали ту непосредственность чувства, без которой самый заразительный смех звучит разрушительно и зловеще. В "Как важно быть серьезным" все это исчезло, и невероятно смешная пьеса оказалась по сути своей полной ненависти. Я понятия не имел, что Оскар на краю банкротства и бесчинства привели его к подлинному вырождению. Полагая, что его становление не закончено, я рискнул высказать неудачную догадку, что "Как важно быть серьезным" — произведение, которое он задумал или написал в юности, под влиянием Гилберта, а теперь подновил, чтобы подбросить халтуру Александеру. Тогда, в "Кафе Рояль", я спокойно осведомился, так ли это. С негодованием отвергнув мое предположение, он объявил высокомерно (впервые попробовав на мне тон, усвоенный им с Джоном Греем и наиболее жалкими из его приверженцев), что разочаровался во мне. По-моему, я спросил: "Что же с вами случилось?", но в остальном помню только то, что мы из-за этого не поссорились.

Когда он был осужден, я поехал на север с лекциями о социализме и провел время в поезде, набрасывая петицию о его освобождении. Потом в театре — по-моему, "Герцога Йоркского", так как он смутно ассоциируется у меня с улицей Святого Мартина, — я встретил Вилли Уайльда. Я спросил, организуется ли что-либо вроде такой петиции, и предупредил его, что, хотя мы со Стюартом Хедлэмом ее подпишем, это ничего не даст, поскольку имен двух скандально известных сумасбродов будет достаточно, чтобы сделать прошение бессмысленным и принести Оскару больше вреда, чем пользы. Вилли согласился с этим всем сердцем и прибавил с сентиментальным пафосом и немыслимым

отсутствием такта: "Оскар ведь не был дурным человеком: ему можно было доверить женщину при каких угодно обстоятельствах". Как Вам стало впоследствии известно, он убедил меня, что собрать подписи невозможно; поэтому замысел рухнул, и я не знаю, что сталось с моим наброском.

Когда Уайльд в последний период своей жизни находился в Париже, я считал делом принципа посылать ему надписанные экземпляры всех моих книг, изданных за это время; он поступал точно так же.

В дни, когда Уайльда и Уистлера считали пустыми остряками и в прессе именовали Оскаром и Джимми, я также полагал для себя принципиальным обходиться с ними уважительно и подчеркнуто вежливо. Уайльд оказывал мне столь же подчеркнутое внимание, достойное выдающейся личности, а не простого шута, каковым я являлся по общему мнению. Это не был традиционный трюк взаимовосхваления: по-моему, его искренне возмущало то, что казалось пошлой недооценкой моего труда, и я испытывал на его счет те же чувства. Стремление поддержать его в несчастье и отвращение к газетной ругани по адресу "пресловутого Уайльда" были во мне непреодолимы, даже не знаю почему, так как снисхождение к его извращению и понимание того, что оно вовсе не означает порочности или низости натуры в целом, возникли у меня благодаря книгам и наблюдениям, а не сочувствию. Я испытываю здоровое резкое отвращение к гомосексуализму — если, конечно, его можно считать здоровым, в чем в наши дни порой приходится усомниться.

Кроме того, я вовсе не был расположен к нему изначально: будучи моим земляком, он являл собою образцовый экземпляр земляка наиболее мне ненавистного, а именно дублинского сноба. Я не замечал его ирландского обаяния, неотразимого для англичан; в целом, можно утверждать, что мое уважение было им полностью заслужено.

Совершенно неожиданно я впервые проникся к нему дружескими чувствами во время истории с чикагскими анархистами, чьим Гомером после рассказа "Бомба" стали Вы сами. Я пытался убедить некоторых лондонских литераторов, на бумаге провозглашавших себя героями-бунтарями и скептиками, подписать ходатайство об отсрочке этим несчастным смертного приговора. На деле удалось получить только подпись Оскара. Эта акция, совершенная им абсолютно бескорыстно, заставила меня всю жизнь питать к нему особое уважение.

Вспомним еще раз о леди Уайльд. Вам известно о существовании болезни, именуемой гигантизмом, обусловленной "определенным патологическим процессом в сфеноидальной кости черепа — чрезмерным развитием передней доли гипофиза" (это из лежащей под рукой энциклопедии). "Если этот процесс активизируется после двадцати пяти лет, когда длинные

кости уже сформированы, он приводит к акромегалии, выражающейся в увеличении кистей рук и ступней". Я никогда не видел ступней леди Уайльд, но руки у нее были колоссальные и, пытаясь что-то взять, не могли добраться прямо до цели, а шарили вокруг, нащупывая ее. Гигантское увеличение, присущее ее кисти, повторялось и в поясничной области.

Оскар отличался чрезмерно высоким ростом, и в его размерах было нечто не вполне нормальное — нечто, заставившее ненавидевшую его леди Колин Кэмпбелл назвать его "огромной белой гусеницей". Вы тоже описываете то неприятное физическое впечатление, которое он производил на Вас, несмотря на свои чудесные глаза и общий стиль. Что же, я всегда утверждал, что Оскар был гигантом в медицинском смысле, и это в значительной мере объясняет его слабость.

Относясь к нему с нежностью, Вы, по-моему, преуменьшили его снобизм, упомянув лишь о том аспекте, который можно извинить и объяснить, — пристрастии к благородным именам, изысканным знакомствам, роскоши и светскому обхождению. Вы постоянно повторяете, что он не был язвителен и не ранил людей словами, и в некоторых отношениях на определенных уровнях это верно. Но это перестает быть верным относительно его снобизма. Однажды он с нарочитой, продуманной, оскорбительной наглостью написал о Т. П. О'Конноре — написал со всей претенциозностью протестанта с Меррион-Сквер, обрушившегося на католика. Он неоднократно клеймил вульгарность британских газетчиков, которую, в отличие от нас с Вами, считал выражением отвратительного классового чувства, что само по себе является гнуснейшей вульгарностью. Ошибка его заключалась в том, что он не знал своего места. Он не хотел, чтобы его называли Уайльдом, уверяя, что для близких он "Оскар", а для остальных "м-р Уайльд", и не понимая, что всех, с кем он должен жить и работать как критик и журналист, он ставит перед альтернативой: подарить ему либо близость, которой он не имел права просить, либо уважение, которого он не смел требовать. Плебеи ненавидели его за снобизм, достойные люди отворачивались, возмущенные его наглостью. В итоге он остался с командой приверженцев, с одной стороны, и компанией для обедов — с другой; и там, и там можно было найти личность достаточно талантливую и яркую, чтобы заслужить его уважение; однако круг его знакомств оказался полностью лишен центральной части — связей с простыми людьми, среди которых человек сам чувствует себя просто и называется Смитом, Джонсом, Уайльдом, Шоу или Харрисом, а не Бози и Робби и Оскаром и мистером. У человека уайльдовской одаренности этот вид безумия не может длиться всю жизнь, но у Оскара он продлился слишком долго, помешав ему создать сколько-нибудь устойчивые отношения с людьми.

О другой сложности я уже упомянул. Сделавшись вначале апостолом Искусства, Уайльд в этом качестве был насквозь фальшивым. Я не могу всерьез воспринимать мальчика из ирландской школы, учившегося в дублинском Тринити-колледж, а затем в Оксфорде и на каникулы приезжавшего в Дублин, которому, без каких-либо особых обстоятельств, стали бы по-настоящему близки музыка и живопись. Когда Уайльд был в школе, у нас дома репетировали серьезные музыкальные произведения, в том числе прославленные шедевры, поднимаясь от полной любительской беспомощности до готовности к публичным выступлениям. Мне еще не исполнилось двенадцати, а я уже мог насвистывать их от первого такта до последнего, подобно тому как мальчишка в мясной лавке насвистывает песенки из мюзик-холла. Терпимость к легкой музыке — например, вальсам Штрауса — была для меня болезненным навыком, чем-то вроде республиканского долга.

Изобразительное искусство захватило меня в такой степени, что я не выходил из Национальной галереи, превращенной Дойлем в едва ли не лучшую из мировых коллекций такого ранга, и мечтал купить себе все материалы для живописи. Впоследствии это спасло меня от голодной смерти, так как именно в качестве музыкального и художественного критика в "Уорлде" я выдержал десять лет журналистской деятельности, пока не попал к Вам в "Сэтердей ревью". Я заставлял даже глухих биржевых маклеров читать две страницы, отводившиеся на музыкальные рецензии, хотя ни на чем не основанный анекдот гласил, будто я ничего не понимаю в музыке. На самом деле анекдот состоял в том, что я понимал все.

Далее, мне, так же как Уистлеру и Бердслею, было совершенно ясно, что Оскар знал о живописи не больше, чем способен постепенно усвоить всякий человек, обладающий таким уровнем общей культуры и возможностями. Он мог высказать остроумные суждения об искусстве, так же как я — об инженерном деле, но этим нельзя привлечь и удержать внимание и интерес людей, действительно любящих музыку и живопись. Таким образом, этот первый ложный опыт только помешал Оскару, составив ему репутацию человека неглубокого и неискреннего, от которой он так и не сумел освободиться, пока не было уже слишком поздно.

Комедия, критика нравов и поведения viva voce [1] была его действительно сильным местом. В этой области он был великолепен. Однако, как Вы узнали от Мередита, изначальная ошибка Уайльда породила то "довольно низкое мнение о его способностях", то "глубоко укоренившееся презрение к живущему в нем клоуну", которые, сложившись под первым впечатлением,

[1] Устно (*лат.*).

так и остались в неприкосновенности и останутся до тех пор, пока будет жив последний свидетель его эстетского периода. В некоторых отношениях мир был столь несправедлив к нему, что надо постараться не допустить теперь несправедливости по отношению к миру.

В сборнике моих пьес, открывающемся "Неравным браком", помещено предисловие, озаглавленное "Отцы и дети", и касающееся проблем образования; там есть раздел под названием "Поклонение художнику", который, в сущности, посвящен Уайльду. Говоря о "силе воздействия, данной некоторым блистательным личностям, разбирающимся к тому же в искусстве", я писал, что "влияние, которое они способны оказать на юношей, воспитанных вне искусства в темных и жалких семьях, юношей, чья природная склонность к искусству всегда подавлялась и высмеивалась, покажется невероятным тем, кто не наблюдал этого и не понял. Тот (или та), кто открывает им мир искусства, открывает им царство небесное. Они становятся приверженцами, учениками, почитателями апостола. Однако апостол может оказаться сластолюбцем, не ведающим особых угрызений совести. Возможно, добродетели, которой оделила его природа, было бы достаточно, попади он в здравомыслящее окружение. Но ее может не хватить, чтобы уберечь его от разлагающего соблазна оказаться божком всего лишь на основании некоего культурного запаса, который должен был бы стать средней нормой. Во всех сферах нашего бескультурного общества он найдет обожателей в людях, превосходящих его силой характера, ни один из которых, получи они художественное образование, уже не мог бы ничего почерпнуть у своего учителя и о его незаурядности судил бы только на основании его творческих достижений. Тартюф — не обязательно святоша и далеко не всегда — подлец: часто это слабый человек, неизвестно почему пользующийся репутацией всезнающего и безупречного и извлекающий из этого незаслуженные преимущества — просто оттого, что их ему предлагают, а он слишком слаб, чтобы отказаться. Поднимите каждого на его культурный уровень, и никто не предложит ему больше, чем он заслуживает".

Этот отрывок был результатом прогулки и разговора, состоявшихся у меня однажды в Шартре с Робертом Россом.

Вы рисуете Уайльда человеком более слабым, чем я привык думать: я по-прежнему считаю, что отказ уклониться от суда был в какой-то мере продиктован ему его неистовой ирландской гордостью. Но в целом Ваши доводы выглядят убедительно. Трагедия его частично состояла в том, что от него требовали большей силы духа, нежели он сам мог вынести, ибо, впадая в распространенную ошибку, весьма удобную, в частности, для актеров, люди принимали внешний стиль за свидетельство силы, как краску на женщинах они принимают за свидетельство красоты.

Влюбленный в стиль, Уайльд никогда не чувствовал, что ему грозит опасность откусить больше, чем он в состоянии прожевать, то есть претендовать на стиль сверх той меры, которую позволяла его природа. Мудрые короли предпочитают поношенные платья, оставляя золотые кружева тамбурмажору.

Я был на обеде, который "Сэтердей ревью" давал в "Кафе Рояль", когда там появился Уайльд, ожидавший своего процесса. По его словам, он пришел просить Вас выступить на следующий день в суде и засвидетельствовать, что "Дориана Грея" следует считать произведением высокоморальным. Вы ответили ему что-то в таком роде: "Ради бога, выбросьте эти мысли из головы. Вы не понимаете, что Вас ждет. Хитроумные рассуждения о Ваших книгах ничему не смогут помочь. Вы услышите показания такого рода, которые оставят литературу и искусство вне рассмотрения. Кларк бросит своего подзащитного. Он доведет дело до определенного момента, а потом, увидев, что надвигается обвал, уйдет в тень и оставит Вас на скамье подсудимых. Единственное, что надо сделать, — это уехать во Францию сегодня же вечером. Оставьте письмо, гласящее, что Вы не в силах вынести грязь и кошмар судебного процесса, что Вы художник и не приспособлены к подобным вещам. Не стойте здесь, хватаясь за соломинки вроде свидетельств в пользу "Дориана Грея". *Уверяю Вас, я знаю, что говорю.* Я знаю, что должно произойти. Я знаю типов вроде этого Кларка. Я знаю, какими фактами они располагают. Вам надо уехать".

Все было бесполезно. Уайльд был в странном двойственном настроении. Он не пытался изображать невиновного и не отрицал всего безумия своей тяжбы с Куинсберри. В то же время снедающее его высокомерие диктовало ему уверенность и в невозможности бегства, и в праве решать за Вас. В конце концов Оскар поднялся с одновременно порывистым и величественным видом и удалился, объявив, что понял теперь, кто на самом деле ему друг.

Книгу следовало бы дополнить Вашим собственным портретом, не уступающим уайльдовскому. Оскар не был задирой, хотя в юности любил надменную позу. Когда снобизм в нем молчал, ему нравилось привязывать к себе людей и изысканно льстить им с этой целью. Однажды я услышал от миссис Калверт, извинявшейся передо мной за плохую, с ее точки зрения, репетицию (последний блистательный этап ее сценической жизни в амплуа старухи начался в моей пьесе "Оружие и человек"), что ни один драматург не был столь любезен с нею, за исключением мистера Уайльда.

Скандалисты если и не вселяли в Оскара ужас, то, во всяком случае, были людьми, с которыми он не мог совладать и которых боялся, полагая, что они способны взять над ним верх. По Вашему мнению, Оскар не мог поладить с Куинсберри из-за его драчливости. Но как в таком случае он мог чувствовать себя

спокойно рядом с Вами? Вы были бо́льшим задирой, чем шесть Куинсберри, вместе взятых. Если кто-нибудь интересовался, кем был раньше Фрэнк Харрис, ему всегда отвечали: "Несомненно, пиратом в Карибском море".

Завоевав раз и навсегда Вашу привязанность, сам Оскар мог Вас уже не бояться, так как, прекрасно зная, что такое Blut Bruderschaft[1], способен был оценить Ваше к нему отношение. Но думаю, что он всегда смертельно боялся того, что Вы способны сказать или сделать его друзьям.

К девятнадцати из двадцати мужчин и женщин в тех сферах, благоволения которых он добивался сильнее всего, Вы относились с дьявольской иронией, и ничто не могло заставить Вас держать меч в ножнах, если они Вас раздражали. Даже Карибское море стало бы пунцовым, услышав те выражения, которым Вы доверяли свои чувства, когда для этого не хватало классической инвективы.

Может статься, что, если бы к Оскару, находившемуся под поручительством, обратился Эдмунд Госс, показал пару билетов первого класса и мягко предложил мирную поездку в Фолкстоун или на Нормандские острова, Оскар и дал бы себя уговорить. Но призыв броситься ventre à terre[2] в Эрит — или Дил — и поднять Веселого Роджера на борту Вашего люггера был тождествен назначению комика и первого любовника на роль Ричарда III. Оскар не мог себя представить в этой роли.

Не желая заходить слишком далеко, я, по-моему, показал то, что никак не следует из Вашей книги: а именно что Вы резко отличались от тех покорных и влюбленных приверженцев, к которым он привык. Есть многое на свете, что человека его склада страшило больше, чем грозивший ему приговор к каторжным работам. Возможно, таково было путешествие с капитаном Кидом. Уайльд был человеком условностей; сама его неортодоксальность заключалась в педантичном следовании условностям; еще не рождался человек, менее способный стать изгоем, чем он. Вы же — прирожденный изгой и никогда не будете иным.

Вот почему рядом с Вами он кажется человеком, вечно уклоняющимся от действия, — трусом в большей степени (все мужчины трусливы в той или иной степени), чем можно было ожидать от личности, исполненной такой гордости. Впрочем, это не влияет на правдивость и силу Вашего портрета. Благодаря ему память об Уайльде или выживет, или умрет.

Скорее всего, Вас обвинят в том, что вместо лживой эпитафии Вы написали правдивую хронику и анализ его жизни; но из-за этого Вы не лишитесь сна. В действительности Вы не

[1] Кровное братство (*нем.*).
[2] Сломя голову (*франц.*).

могли быть к нему снисходительнее, не впав в глупую сентиментальность. Я бы подвел итоги гораздо жестче. Уверен, что врата рая не захлопнулись перед Оскаром, ибо находиться в его обществе слишком приятно; однако вряд ли его встретили словами "ты добрый и верный слуга". В первую очередь мы просим у слуги подтверждений его честности, трезвости и трудолюбия, поскольку достаточно быстро убеждаемся, что именно эти достоинства встречаются редко, тогда как гениальных и умных людей не меньше, чем крыс. Что ж, Оскар не обладал ни трезвостью, ни честностью, ни трудолюбием. Общество превозносило его за праздность, жестоко преследовало за аномалию, которую вообще следовало оставить в тени, и в итоге сделало из него героя — люди склонны поклоняться тем, кого они заставили безумно страдать: я много раз говорил, что, если бы доказали, что Распятие — миф, а Христос был приговорен к смерти от старости в комфортабельных условиях, христианство потеряло бы девяносто девять процентов своих приверженцев.

Надо попытаться представить себе, как бы мы судили об Оскаре, если бы он был обыкновенным человеком и умер традиционным респектабельным образом от обжорства, как его брат Вилли. Братец, кстати, может дать нам ключ, поскольку, получив аналогичное образование и аналогичные возможности, он стал пошлым и совершенно неинтересным журналистом, который будет безжалостно отброшен литературной историей. Вообразим, что Оскар и Вилли оба умерли за день до того, как Куинсберри оставил в Клубе ту самую записку. Оскара в таком случае запомнили бы как денди и остроумца и отвели ему надлежащее место в истории драмы вслед за Конгривом. Сборник его афоризмов с почетом водрузили бы на библиотечную полку рядом с "Максимами" Ларошфуко. Даже без "Баллады Редингской тюрьмы" и "De Profundis [1]" Уайльд заслужил бы внушительную статью в Национальном биографическом словаре, и его стали бы читать и цитировать не только в читальном зале Британского музея.

"Баллада" и "De Profundis", на мой взгляд, делают Оскару честь тем, что, искренне и взволнованно выступая против жестокости нынешнего режима по отношению к детям и вообще заключенным, он не оговаривает и не оплакивает исключительность собственной участи среди этих страданий. Кроме единственного места в "De Profundis", где он описывает свое пребывание в Клэпеме, во всем тексте нет буквально ни одной строки, которая не могла бы появиться и пять лет назад на сугубо литературной почве. Однако "Баллада" самой своей формой и мелодикой, заимствованными у Колриджа, убеждает, что он способен был чувствовать жалость к другим, но не к самому

[1] "Из бездны" (*лат.*).

себе. Мне кажется, это может свидетельствовать против того эгоизма, в котором его упрекают. Во внешней, обыденной жизни — в противоположность литературной деятельности, соответствовавшей его гению, — он, конечно, был и ленив, и слаб из-за своего гигантизма. Кончил он пьянствующим бездельником и мошенником, поскольку неоднократная перепродажа участка в Дэвентри, надувавшая покупателей и не дававшая явных поводов для попрошайничества, была безусловным мошенничеством. При всем том в своих сочинениях он не предстает человеком эгоистичным или низким. Его худшие и слабейшие стороны раскрываются в запрещенной части "De Profundis", но, на мой взгляд, ее следовало бы опубликовать по нескольким причинам. Она позволяет объяснить некоторые его недостатки тем удушающе тесным кругом общения, которым он довольствовался в повседневности и который был гибелен для человека, принадлежавшего бурной общественной жизни. Скрывать ее вредно, во-первых, потому, что публика неизбежно начинает воображать разнообразные ужасы в тексте, описывающем всегонавсего стычки между двумя раздражительными людьми в воскресный день; и, во-вторых, разве не чудовищно, что в одного из этих людей направлена торпеда, которая должна взорваться после его смерти.

Написав лучшую биографию Оскара Уайльда, Вы должны дать нам и лучшую биографию Фрэнка Харриса. Иначе личность, стоящая за Вашими трудами, останется в памяти потомков лишь героем моего крайне несовершенного предисловия к "Смуглой леди сонетов".

1918

КИТС

Трудно сказать о Китсе что-либо кроме того, что он был поэ¬том. Достоинства его — вопрос вкуса. Тот, кто способен равнодушно читать его лучшие строки, глух к поэзии. Однако, очарован читатель или нет, к этому уже нечего добавить. Другие поэты касаются других струн. Маколей написал интереснейшее эссе о Шелли, не любя и даже ни разу не упомянув ни одной его поэтической строчки. Он написал столь же интересную статью и о Байроне, которая выглядела бы точно так же, будь Байрон дилетантом вроде графа Д'Орсе. Для изучения Браунинга были учреждены общества; и они не провели бы ни на одно заседание меньше, если бы Браунинг был методистским проповедником, в жизни не срифмовавшим двух строк. Но из Китса Маколею не удалось бы выжать и пары страниц, и Китсовскому обществу пришлось бы прервать первое же свое заседание из-за недостатка материала либо трансформироваться в Общество Фанни Брон, сплетен о которой, скорее всего, хватило бы на несколько вечеров. Теперь, когда меня попросили написать о Китсе, о чем сам я не смел и подумать, выясняется, что сказать я могу одно: о Китсе написать нельзя.

Иначе говоря, он был самым литературным из великих поэтов, литературным в такой степени, что только грань отделяет его от поэтов второго разряда, среди которых он мог бы считаться величайшим; однако не видеть этой грани было бы абсурдно, ибо сила поэта состоит в силе его лучших строк, а лучшие строки Китса так пленительны и так многочисленны, что отнести его к второстепенным авторам невозможно. И в худших его строках, например

> Уже набухшим сливам срок
> В уста ребенка выплеснуть свой сок,

нет ничего второразрядного — это не слабая претензия на стихи; они так же вызывающе безобразны, как шекспировское:

Путем наигнуснейшим и премерзким.

Однажды я обвинил Эллен Терри в том, что она выдумала эти слова, дабы скрыть провал памяти, поскольку казалось невероятным, чтобы их сотворил Шекспир.

Литературным поэтом я называю того, кто занимается поэтическим творчеством ради него самого, чей детский лепет складывается в размеренные строчки, ибо ему доступнее такой язык; чье желание быть поэтом превращается в самоцель. Такому сочинителю свойственно навязывать поэтические формы и красоты самому приземленному сюжету и страницу прозы превращать в тысячу строк эпической поэмы. По, одинаково владевший стихом и прозой, жаловался, что эпические поэмы в действительности являют собою не однородные произведения, но длинные отрезки прозаической ткани, замаскированной под поэзию искусством версификации, на которые то здесь, то там наложены поэтические заплаты. Этого не избежал даже Мильтон, знавший как никто, что проза обладает собственной музыкой и что множество графоманов пишут стихи лишь потому, что плохой слух не позволяет им писать приемлемую прозу, а также потому, что ни один человек не обратит на них внимания, если дом они назовут домом, но сотни людей сочтут их поэтами, стоит назвать его обителью.

Так вот Китс был именно из тех юношей, которые называют дом обителью. Поэтому рецензенты и посоветовали ему вернуться в аптеку. Критики, вечно ждущие случая к кому-нибудь придраться, бросаются на врага очертя голову, когда такой случай предоставляется, и спотыкаются о собственную подножку. Если ученику аптекаря суждено было родиться поэтом, его предназначение раньше всего проявится в том, что он примется именовать дом обителью (на бумаге). То обстоятельство, что и прирожденного графомана отличают те же признаки, способно сбить с толку никудышного, но не хорошего критика, если только этот последний не исполнен (что бывает часто) крайнего снобизма, который при анализе произведений торговца убьет в нем ценителя. Если бы Китс однажды описал столь чуждое Парнасу занятие, как открытие и закрытие лавки, оно предстало бы ослепительным восходом и упоительным закатом, красные и зеленые бутылки оказались бы небесными существами, а лекарства — бальзамами Востока. Но хороший критик не советовал бы ему "вернуться к своим пилюлям", а сказал бы следующее: "Если, называя дом обителью, ты способен произвести такой волшебный эффект, оставь, ради бога, свои пилюли и никогда не занимайся ничем, кроме поэзии".

Поэт другого типа воспринимает поэзию лишь как средство для достижения цели, которая состоит в том, чтобы обнародовать некое послание, избравшее его своим глашатаем. Дабы

привлечь к нему внимание, поэт одевает его в такие прекрасные, мощные и неизгладимые слова, что мир не может не слушать. Это скорее пророки, нежели поэты; ради поэзии как таковой они не взяли бы на себя труд рифмовать "кровь—любовь" или "розы—грезы".

Нередко поэт-пророк начинает как литературный поэт: оттачивая мастерство, пророк инстинктивно готовится к своей будущей миссии. Так тренировался в юности Моррис, перекладывая старые сказки в прелестные стихи и честно называя себя всего лишь "певцом беспечным в праздный день". Впоследствии он осознал свое призвание проповедника и пророка, неутомимого певца в бурлящий день. Если бы Моррис прожил так же мало, как Китс, он оставил бы еще больше оснований считать его сугубо литературным поэтом, ибо Китс за это время успел сочинить одно крайне любопытное произведение, которое можно охарактеризовать так: если вообразить, что Карлу Марксу вздумалось написать на тему "Капитала" не трактат, а стихотворение, то этим стихотворением была бы "Изабелла". Сокрушительный приговор, вынесенный Марксом дельцам и эксплуататорам, который потряс капиталистическую систему до основания, а в России даже привел к полному ее уничтожению, сконцентрирован в строках Китса:

В дому у братьев девушка жила.
Неисчислимы были их доходы
От шахт и фабрик, где царила мгла,
Где освещались факелами своды,
Где под кнутами корчились тела
Невольников, не ведавших свободы.
И люди, коченея, день-деньской
Песок перемывали золотой.

Для них ловец жемчужин на Цейлоне
Нырял, чтобы не вынырнуть потом;
Для них, припав ко льду в предсмертном стоне,
Лежал тюлень, пронзенный гарпуном;
Для них вершились травли и погони,
И меж людей, задавленных трудом,
Два брата — бережливы, терпеливы —
Вращали ловко жернова наживы.

А чем гордиться? Тем ли, что фонтан
Не столь плаксив, как нищего гримаса?
А чем гордиться? Тем ли, что тимьян
Благоуханней, чем гнилое мясо?
А чем гордиться? Тем ли, что карман
Набит не хуже, чем казна Мидаса?

А чем гордиться? Пусть ответ дадут:
Во имя правды, чем гордиться тут? [1]

Эти три строфы, написанные за полвека до того, как мощный прилив делового оптимизма и самодовольства третьего сословия пошел на убыль под воздействием планеты Маркс, убедительно, полно и красиво обозначили все то, что большевики заклеймили позорным словом "буржуазный". Конечно, стиль, напыщенно-описательный, остается в высшей степени литературным. Но содержание составляют доклады фабричных комиссий, которые читал Маркс и не читал Китс, поскольку в его время они еще не были написаны. Так что Китс, наряду с Шелли, принадлежит к пророкам, и, вне всякого сомнения, проживи он дольше, от Гиперионов и Эндимионов он спустился бы к медным гвоздям, как самый чистокровный современный революционер. Слово "буржуазия", которым называет дельцов Маркс, звучит более напыщенно, чем "эти самые счетоводы" Китса.

Китс предвосхитил и "Едгин" Батлера, это лаодикейское евангелие, в стихотворении, начинающемся по-шекспировски:

Как жалок ты, живущий в укоризне,
В тревожном недоверье к смертным дням...

и подводящем блистательную итоговую черту в вордсвортовском духе:

Зачем же, клянча по миру успеха,
В неверии ты сам крадешь свой дар? [2]

В целом, несмотря на две пустые, утопающие в литературной роскоши поэмы и бесцельное воспроизведение белого света, "от шелков Самарканда до кедров Ливана", Китс утвердил себя и как человек, и как художник и получил право встать в ряд великих поэтов благодаря тому будущему, которое он не успел увидеть, и тем стихам, которые он не успел написать. В высокое сообщество святых он внес один необходимый элемент — ту веселость, которая редко встречается у гениальных лириков. Этой веселости не видно у Данте; Мильтон способен эффектно блеснуть ею, как в "Аллегро", однако трудно представить, чтобы в избытке жизнерадостности он боролся с мясником, что, как говорят, делал Китс. Веселье чуждо Вордсворту, пытающемуся порой ликовать из соображений благочестия.

[1] Китс Джон. Изабелла, или Горшок с базиликом. Перевод Е. Витковского. (Цит. по: Поэзия английского романтизма. М., Худ. лит., 1975.)

[2] Два сонета о славе. Сонет II. Перевод О. Чухонцева. (Цит. по: Поэзия английского романтизма, с. 583.).

"Джон Гилпин" Купера — дорожная трагедия. Сама мысль о Шелли убивает веселость. Твердая решимость Честертона смеяться исполнена примерно такого же веселья, что и auto da fe членов общества трезвости. Байрону приносит радость сарказм. Стоит развеселиться Муру, как он утрачивает поэтический дар столь бесповоротно, что возникает вопрос, обладал ли он им вообще. Лендор и Браунинг способны лишь на олимпийский смех: в их представлении веселиться означает метать громы и молнии. М-р Пексниф, который со словами "Давайте повеселимся" отбирает у капитана печенье, столь же преуспевает в своем намерении, как и большинство из них. Попытка развеселить читателя сделала бы сквернослова из Суинберна и сулила бы Теннисону участь ювелира, занявшегося изготовлением пугал. Китс единственный остается для нас не только поэтом, но и радостной душой, весельчаком, который был способен не просто нести великолепное бремя своего гения, но и вертеть его, подбрасывать, ловить и насвистывать по дороге.

Однако говорить о поэтах можно без конца, и это нередко отвращает публику от их стихов; поэтому довольно.

1921

ПИСЬМА

Перевод В. Воронина

1.
УИЛЬЯМУ АРЧЕРУ

Фитцрой-Сквер, 29
4 октября 1887 г.

Оставил перебеленную рукопись первых двух актов "Золота Рейна" на Джон-стрит. Это не окончательный вариант, а просто ряд последовательных диалогов, в которых подготавливается и получает развитие Ваша идея. Главная мысль совершенно безупречна, но галлюцинации, которыми Вы ее окружили, отсутствуют: Вам придется вставлять их самому. Морской курорт тут ни к чему, и мне непонятно, как можно ввести давно пропавшую старуху без ущерба для реализма и свежести пьесы: она просто-напросто свела бы всю вещь к интриге и погубила бы ее. По-моему, сюжетного действия хватит на четыре акта, но я понятия не имею, как продолжать дальше. Пока что пьеса необычна тем, что среди действующих лиц только одна женщина и притом ее социальная изолированность необходима по ситуации. Теперь дело за Вами: либо дописывайте остающиеся акты, либо снабдите меня подробным их планом. Как Вы заметите, мой гений поставил романтическую идею, которой Вы были одержимы, в живую связь с реальной действительностью. [...]

Между прочим, название "Золото Рейна" следовало бы, по-моему, приберечь для романтической пьесы. А это реализм.

Дж. Б. Ш.

2.
АЛЬМЕ МАРРЕЙ

Фитцрой-Сквер, 29
24 февраля 1888 г.

Дорогая миссис Формен,

в Бедфорде я буду по возможности мягок и не опасен. Кстати сказать, знающие люди как раз и не читают лекций. За прошлый год я прочел шестьдесят шесть лекций о вещах, в которых

наверняка разбираюсь куда хуже, чем Вы в актерском ремесле.

Просто не могу удержаться, чтобы не сказать пару слов о "Кристине". Авторы известны мне как безобидные и достойные уважения люди, далекие от театра, но меня бесит, когда я вижу, как отличные таланты растрачиваются на такую ерундовину. На прошлогоднем представлении этой пьесы я десять минут яростно разносил ее в разговоре со знакомым, вместе с которым я однажды провел ночь в доме, населенном призраками. Он поддакивал мне, а потом заметил, что Эмбиент сочинил эту вещь в соавторстве с ним. Ну и поделом ему! Я сам хотел бы написать для Вас настоящую пьесу, да жаль, нет у меня способностей. Как-то раз я сочинил два акта замечательной пьесы и прочел их одному знаменитому театральному критику. Первый акт он высмеял, а посередине второго заснул; поэтому я подарил ему рукопись (к вящему его негодованию) и занялся работой по подрыву общества, в котором могут существовать плохие пьесы. Какая карьера ждет Вас, после того как эта работа будет завершена!

Я, затаив дыхание, предвкушаю представление "Пятна". Эту вещь однажды уже ставили в "Сент-Джордж холле" — с ТАКОЙ Милдред! Боже ты мой!

Короче, спасибо за то, что Вы любезно приняли наше предложение.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

3.

ЧАРЛЗУ ЧЕРРИНГТОНУ

Фитцрой-Сквер, 29
28 января 1890 г.

Дорогой Черрингтон,

стараюсь, поелику возможно, подгадать этот ответ к обратной почте. Мои часы, из которых складываются мои дни, и мои дни, из которых складываются мои годы, стремительно пролетают, пожираемые Социализмом, и я, постаревший и выдохшийся, не могу дать ни минуты отдыха моей усталой душе. Впрочем, для Вас это не новость. Но будь у меня время, я бы притянул их, черт их побери, к суду за то, что они содрали с Вас дополнительную плату за мое письмо, ибо я своей собственной рукой взвесил его и наклеил на конверт марки в полном соответствии с Актом парламента.

Кое-что из Вашего последнего письма я опубликовал в печа-

ти. Присылая свой первый отчет, Вы не сделали достаточной скидки на глубоко укоренившуюся пессимистичность и недоверчивость Арчера, который принялся рисовать на страницах "Пэлл-Мэлл газетт" картину провала "Кукольного дома", повергшую Лондон в печаль и уныние. Ваше письмо успокоило меня настолько, что мне показалось важным успокоить также и публику. Поэтому я настропалил Уокли, театрального критика "Стар", который по всей форме объявил в следующем своем обзоре, что опубликованные в печати отчеты ввели читателей в заблуждение и что "Кукольный дом" имел в Австралии даже больший успех, чем в Лондоне. Затем я взял за бока самого Арчера, но он лишь покачал головой и заявил, что, по его наблюдениям, актеры не могут верно судить об успехе пьесы. Когда же я сослался на впечатление, которое она произвела на сцене "Новелти", выяснилось, что он мало-помалу внушил себе, будто пьеса выдержала около трех представлений, в продолжение которых сцену забрасывали дохлыми кошками, тухлыми яйцами, обломками кирпича и пивными бутылками, и что на четвертом представлении зрительный зал опустел. Кульминация наступила после того, как он сказал мне, что мое собственное суждение не имеет никакой цены, отчасти потому, что я сумасшедший, но главным образом потому, что первый же разговор с хорошенькой актрисой вскружил мне голову. Это привело меня в бешенство, и я дал ему суровую отповедь, уподобил его Хельмеру, а под конец, дойдя до полного безрассудства, язвительно укорил его в том, что он послал той хорошенькой актрисе рецензию, которую обещал своей жене выбросить в мусорную корзину. Каков же был мой ужас, когда вечером того же дня ко мне явилась миссис Арчер: я был уверен, что она пришла объясняться, но оказалось, что у Арчера всего лишь разыгралась мигрень. У него возобновились прежние головные боли на почве разлития желчи, и посему потребовалось, чтобы я заменил его на представлении "Золотой мании" Брэндона Томаса в "Театре Принцессы". "Золотая мания", в которой Эми Розель влачила длинный шлейф белого китайского шелка, продираясь через девственные леса Конго, оказалась дорогостоящей и ужасно неудачной постановкой. Но это так, между прочим. Главное же вот что: мисс... мисс... мисс... забыл, как ее зовут, она еще исполняла Нору в "Новелти", подыгрывала Вам в роли доктора Ранка, — так вот, если ей случается писать Арчеру, она должна строго выговорить ему за умаление ее успеха и успеха Ибсена и призвать его сменить безверие на веру. В течение всего этого времени он пишет свои обзоры для "Уорлд" крайне неуравновешенным пером и расточает свое время и состояние на переводы Ибсена, которые редактирует для Скотта по смехотворно низкой цене. И чем сильнее его одержимость Ибсеном (с июня месяца он стал совершенно неузнаваем), тем с большим упорством он утверж-

дает, что Ибсен обречен на тоскливый провал.

Видели ли Вы чудовищное продолжение "Кукольного дома" в январском номере "Инглиш иллюстрейтед", сочиненное Уолтером Безантом? Это не поддается описанию! Моему перу не хватает артистизма. Тутошние ибсенисты отнеслись к этому сочинению презрительно и объявили его не заслуживающим внимания; мне же показалось, что оно чрезвычайно важно как характерное буржуазно-евангелическое мнение о пьесе. Кроме того, нужно пользоваться каждым удобным поводом дать пищу для разговоров о пьесе, так чтобы ко времени Вашего приезда каждый, кто не посмотрел "Кукольный дом", особенно в провинции, чувствовал себя не в своей тарелке. Поэтому я рискнул написать продолжение «И снова после "Кукольного дома"» к продолжению Безанта; у меня была абсолютная свобода действий, поскольку я отдал свое продолжение даром, бесплатно и безвозмездно Бэксу, который стал редактором и совладельцем "Тайма". Оно выходит в этом, февральском, номере. Посылаю Вам оба продолжения, Безанта и мое. Хуже всего то, что мое продолжение объявляют еще более низкопробным, чем безантовское, — этакой слезливой сентиментальщиной, галиматьей, нестерпимо скучной обывательской чушью и т.д. и т.п. Про него говорят — "это даже не смешно". Все они ошибаются: это первосортная вещь, но ее драматургическая форма скрывает от них ее достоинства. Им подавай побольше описаний, поясняющих, как Нора высказала то-то и то-то Крогстаду. К тому же они не поняли безантовского продолжения, на котором целиком и полностью основано мое. Эта критика, само собой разумеется, исходит от тех, кому я показывал корректуру, но все они дудят в одну дуду, а начало всему положила миссис Эвелинг [Элеонора Маркс] [1], Арчер с ней согласился и даже умолял меня не публиковать этого ради сохранения моего доброго имени. Но двоих людей, кому я прочел эту вещь, проняло живое слово, и на них она, по всей очевидности, произвела то впечатление, которого я добивался. Как бы то ни было, пойдут обсуждения, везде и всюду станут твердить: "Кукольный дом", "Кукольный дом", "Кукольный дом", что и требуется.

Здесь вышли из печати "Росмерсхольм" и "Женщина с моря". "Росмерсхольм" написан Провидением специально для Вас и Вашей жены. Бог сотворил и соединил вас исключительно ради того, чтобы вы сыграли в этой пьесе. Другие актеры могли бы хорошо провести отдельные сцены, но только одни вы способны выдержать этот глубокий черный ноток чувства от первого момента до последнего. Вот эта способность и заставила меня запомнить из десятков забытых спектаклей то дневное представление

[1] Здесь и далее в квадратных скобках даны разъяснения, принадлежащие составителям английских издании творческого наследия Шоу.

"Алой буквы", подобно тому как я помню байрейтское представление "Тристана и Изольды". Никогда не читайте никаких критических отзывов, кроме этого: он — единственный, который действительно имеет отношение к Вам.

Я хотел бы видеть Вас в роли Шейлока, но шага не сделал бы, чтобы посмотреть миссис Забывчивую в роли Порции, которую я и сам бы смог сыграть с большой легкостью. А вот Изабелла в "Мере за меру" привлекла бы меня. Когда станете непревзойденным мастером своего искусства, попробуйте сыграть Леонта в "Зимней сказке". Леонт — более выигрышная роль, чем Отелло, как это будет когда-нибудь доказано — почему бы не Вами? Фрэнк Бенсон исполняет здесь шекспировский репертуар более или менее успешно. Я видел его "Сон в летнюю ночь". Он играл Лизандра, но ни он, ни кто-либо другой из его труппы, за исключением Кейт Рорк (Елена), не поднялся над уровнем посредственности. Это не необразованная, равнодушная посредственность профессионалов, а образованная, полная энтузиазма посредственность любителей, так что, в общем и целом, спектакль этот, поставленный с известным вкусом, произвел довольно приятное впечатление. Кейт — никакая не Елена, но она музыкально говорила и отлично выглядела, да простятся ей за это все ее грехи. Я так занят по вечерам, что не видел больше ничего из того, о чем Вам было бы интересно услышать.

На днях я впервые увидел роскошное издание "Кукольного дома". Я отложил гинею, чтобы заполучить фотографию Норы и поддержать эту затею, когда мне впервые стало о ней известно, но после того, как началась стачка докеров, я сказал себе: "Долой слабость, Дантон" — и послал мой соверен портовикам Ист-Энда, или, вернее, Ваш соверен, так как, раз уж я решил расстаться с ним, это пожертвование ничего мне не стоило, кроме неполученной фотографии, а если она думает, что это меня опечалило, она глубоко ошибается. Женщины для меня ничто. Мое сердце — кремень: когда я умру, из него понаделают точильных камней для шлифовки алмазов. Да и фотографии в книге, пусть даже неплохо подобранные, совсем не те, которые выбрал бы я. У Арчера целая коллекция на стене. Одна из них, Нора с поднятым над головой тамбурином, является — в намеке — полнейшим и благороднейшим выражением женственности. Вы же выглядите на фотографиях слишком молодо для того, чтобы внушать к себе доверие как к врачу, хотя на сцене Вы производили впечатление достаточно ответственного человека.

Кстати, Арчер специально интересуется, молились ли Вы в финале "Кукольного дома", когда играли Хельмера?

Наша книга "Фабианские очерки социализма" распродается здесь довольно хорошо. Первая тысяча экземпляров разошлась мгновенно. Я избежал инфлюэнцы, но она послала меня в турне по провинциям, где я читал лекции за ее жертв, слегших в пос-

тель, и вызвала у меня в результате общее переутомление.

Передавайте привет Флоренсу О'Дрисколлу, если снова его увидите. Память о нем так же свежа, как рыжа его борода.

"Кэшел Байрон", как мне сообщили в октябре, не имеет успеха. Продано лишь 2500 экземпляров, а следовало продать минимум 10 000. С тех пор ничего о нем не слыхал. Не могу больше писать романов: вырос из этого занятия. Следующим моим литературным детищем — если только у меня найдется для этого время — станет пьеса. Когда-нибудь я напишу пьесу для Вас и Дженет Реган — или ее зовут Адой Эчерч? — память у меня слабовата.

"Тайм" практически находится сейчас в руках Эвелингов, которые ведут его за Бэкса. Что, если Вам написать статью — "Наши приключения с "Кукольным домом" в Австралии"? Ее наверняка можно будет туда пристроить, даже если другие журналы (которые платят больше — "Тайм" платит авторам по ставкам, варьирующимся от нуля до пяти шиллингов за страницу) проявили бы по отношению к ней жестокосердие, что, по-моему, маловероятно.

Пока прощаюсь; пусть никогда не иссякает родник Вашего таланта.

Дж. Б. Ш.

4.

ОСКАРУ УАЙЛЬДУ

Фитцрой-Сквер, 29
28 февраля 1893 г.

Саломея все еще блуждает в своем пурпуровом одеянии в поисках меня и, боюсь, прибудет форменной изгнанницей, вся в чернильных клеймах, помятая грубыми руками, бросавшими ее в красные тюремные [т.е. почтовые] вагоны, переполненные и грязные... Надеюсь вскоре послать Вам мою пьесу "Дома вдовца", которую Вы найдете довольно занятной.

5.

УИЛЬЯМУ АРЧЕРУ

Куин-Сквер, 40
Пятница, середина дня [*24 марта 1893 г.*]

Оставляю Вашу статью, которая, несмотря на ее бесчеловечность, кажется мне очень неплохой, если не считать одного мо-

мента. Сценический успех этих переводных пьес объясняется тем, что в буржуазной социально-политической действительности Норвегия является микрокосмом, а Англия — макрокосмом. Как я Вам не раз говорил, если бы только Вы приобщились к местной политической кухне, Вы бы сразу поняли, что "Враг народа" так же задевает чувства в Холборне, как "Кукольный дом" задевает чувства в Брикстоне и Холлоуэе, которые не менее ограниченны и провинциальны, чем Норвегия. Девяносто пять процентов сказанного в ибсеновской пьесе так же верно в отношении любого английского городка, как и в отношении Христиании, а остающихся пяти процентов недостаточно для того, чтобы сделать спектакль хоть сколько-нибудь непонятным. Вероятно, это в меньшей степени относится к Франции; однако современный торгашеский дух низводит все нации ко все той же самой буржуазной действительности и поднимает те же проблемы перед драматургами реалистического (в отличие от романтического) толка. Это делает совершенно беспочвенной параллель между Мольером и компанией (в том, что касается перевода) и Ибсеном, и, по-моему, Ваш долг перед собственной своей репутацией — показать в статье, что Вы отдаете себе отчет в существовании такого различия. Даже если не касаться реалистических пьес, драматургия более интернациональна, чем это показало у Вас, ибо большинство сценических переложений — особенно пользующихся наибольшим успехом — представляют собой весьма точные переводы. А те, что адаптированы сверх всякой меры, терпят провал. [...]

Общий тон статьи исполнен дьявольской недоброжелательности по отношению к несчастному Скотту и остальным. Может быть, они этого заслуживают, но, когда состоится юбилейный шестисотый спектакль "Домов вдовца", Скотт будет отомщен.

Оставляю Вам два корректурных листа, которые отсутствовали в комплекте оттисков "Домов вдовца", посланном мною раньше. Тут есть два момента, достойных восхищения: во-первых, хитроумие, с которым я заручился предисловием Уильяма Арчера, не подвергая себя ни одной из опасностей, погубивших беднягу Джонса, и, во-вторых, возвышенное предисловие Грейна, так ловко ввернувшего, что пьеса "привела в действие механизм общественного мнения и КЛАДЕТ КИРПИЧИ" и т. д. [...]

Не приношу извинений за похищение из "Уорлда" Вашего материала, так как я строго ограничился лишь той его частью, которая явно сделана из моей собственной плоти и крови.

Сообщите мне, пожалуйста, собираетесь ли Вы печатать Гостя" выпусками (или как-нибудь еще), поскольку, как я вижу, мне придется делать весь том, включая объявления и прочее, самому.

Дж. Б. Ш.

6.

ДЖЕНЕТ ЭЧЕРЧ

Монмут
4 сентября 1893 г.

Очень рад слышать, что Вы перемените обстановку. А я продолжаю торчать здесь; места тут кругом удивительно красивые. Пьеса движется лихо, но свернула в сторону от первоначального замысла. Я сделал дочку героиней, а мамашу — сугубо предосудительной старой шлюхой (не при Вас будь сказано). Великой сценой станет сокрушение матери дочерью. Я сохраняю старого распутника, но заставляю его сдерживать себя ввиду постоянного сомнения, не приходится ли героиня ему дочерью. Отец молодого возлюбленного, неистовый священник, находится в аналогичном затруднении, так как он тоже старая любовь матери. Возлюбленный — приятный молодой бездельник, абсолютно никчемный. Девушка — характер совершенно незаурядный. Мамаша, которая сама не знает наверняка, кто отец девушки, держит всех стариков в страхе, сообщая каждому, что отец — он. Второй акт наполовину закончен и полностью спланирован. Как движется Ваш вариант?

Дж. Б. Ш.

7.

ДЖ. Т. ГРЕЙНУ

Фитцрой-Сквер, 29
12 декабря 1893 г.

Дорогой Грейн,

Вы просите меня подробней рассказать о пьесе. Так вот, называется она "Профессия миссис Уоррен". В ней четыре акта и шесть действующих лиц, из которых ни одно не является второстепенным. Героиню, Виви Уоррен, будет играть Дженет Эчерч; героя, Фрэнка Гарднера, — Бернард Гулд; злодея, сэра Джорджа Крофтса, — Черрингтон, а кто будет играть остальные три роли, одному богу известно. Самая важная из трех, а по существу и главная в пьесе — это роль миссис Уоррен, матери Виви (достаточно зрелого возраста, чтобы иметь дочь лет двадцати трех), женщины дурной репутации, владелицы двух домов терпимости в Брюсселе и подобных же заведений в других европейских городах. Исполнять ее должна актриса немалого талан¬та и наделенная чувством юмора. Еще там есть славный старый холостяк, Прэд, которого смог бы сыграть всякий, кому по плечу роль Кейли во "Второй миссис Тэнкерей". А также толс-

тый надутый священник, отец героя, довольно неплохая комическая роль. На нее бы подошел актер вроде Ратленда Барринг-тона.

Самая большая трудность — это миссис Уоррен. Арчер предлагает мисс Алексис Лейтон, которую я не видел или, во всяком случае, не помню. Кто-то еще предлагает миссис Бернард Бир. Самого бы меня устроила миссис Патрик Кэмпбелл. Роль эта вульгарная, и, если ее вульгарность не будет артистичной вульгарностью тонкой актрисы, а ее аморальность — артистической аморальностью женщины, пользующейся уважением публики, этот образ будет невыносимым. У нее там есть две-три легкие и эффектные комедийные сценки в первом и третьем акте — поставить их ничего не стоит, какой-нибудь час работы. Во втором акте у нее имеется очень сильная сцена и еще одна — в четвертом; в обеих этих сценах, идущих под занавес, она делит успех с героиней, которая и в той, и в другой подает ей реплики. Эта роль может принести актрисе известность.

Вот если бы раскормить Уэлча до пасторской кондиции, но при существующем положении вещей роль священника ему никак не подойдет.

По-моему, у пьесы нет ни малейшего шанса получить разрешение цензуры на постановку. Как отразится это на наших шансах заполучить театральное помещение? Боюсь, сцена "Опера комик" недостаточно глубока для одной из сцен во втором акте.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

8.

Р. ГОЛДИНГУ БРАЙТУ

Фитцрой-Сквер, 29
30 апреля 1894 г.

Милостивый государь,

Ваше письмо только сейчас дошло до меня. Его не переслали из театра, так как каждый день ждали моего прихода.

Нет никакого способа стать театральным критиком. Это дело случая. Мне, например, ни разу не предлагали подобного поста, хотя я с большой готовностью занял бы его в любой момент на протяжении последних восемнадцати лет. Правда, когда такой случай предоставляется, он предоставляется журналисту. Ведь редакторы подыскивают кандидата на открывшуюся вакансию из числа людей, уже овладевших журналистской профессией, известных как умелые перья и знакомых с порядками прессы. Если Вы работаете в газете репортером или очеркистом и ув-

лечены театром, у Вас, в общем-то, есть возможность сделать при случае рецензию, когда она позарез нужна, и тем самым зарекомендовать себя в глазах редактора в качестве человека с театральной жилкой. Ну и тогда, если театральный критик умрет, или перейдет в другую газету, или забросит журналистику, у Вас появится шанс занять его место, буде Вы проявите требуемую сноровку. Это обычный путь. Но Вы можете уговорить приятеля, начинающего издавать газету или ставшего редактором газеты, без подготовки взять Вас на испытание; однако это уж целиком зависит от везения — при наличии, конечно, способности воспользоваться счастливым случаем, когда он подвернется. Запомните, для того, чтобы быть критиком, надо не только чуточку знать свой предмет, но и обладать также литературным мастерством, равно как и мастерством профессионального критика: умением анализировать, сопоставлять и т.д. Я должен был годами оттачивать перо на книжных рецензиях, репортажах с выставок картин, статьях на социально-политические темы, музыкальных обзорах, чтобы подготовить себя к работе на той должности, которую я сейчас занимаю в редакции "Уорлд". То, что Вы впервые услыхали обо мне совсем недавно, еще не дает Вам основания думать, что та репутация, которая у меня есть, досталась мне легко. Я приехал в Лондон в 1876 году и с тех самых пор веду борьбу за существование. Даже моя коротенькая речь с трибуны в "Клубе театралов" была плодом примерно пятнадцатилетней практики публичных выступлений, по большей части в самой непрезентабельной обстановке. Я рассказываю Вам об этом, чтобы Вы не подумали, будто трудности, стоящие перед Вами, — это что-то исключительное и несправедливое, такие мысли могут обескуражить и ожесточить. В Лондоне всем начинающим по сорок лет, и у каждого позади двадцать лет упорной работы в безвестности. Уж поверьте мне, эти двадцать лет безвестности — не худшая часть жизни, и Вам, или кому бы то ни было, не надо бояться их.

Я по-прежнему твердо держусь мнения, что человек, в глазах которого театральный спектакль стоит того, чтобы целый день прождать перед входом в партер, — безумец. Место в первом ряду партера чего-то стоит, но не таких же жертв! Впрочем, это только мое личное мнение. Если Вы настолько энтузиаст, что готовы идти на эти жертвы, я не вправе с Вами спорить.

Все суждения об Ирвинге, Три и "новой школе", которые Вы приписываете мне, почерпнуты, позвольте Вам заметить, из газетных статей, написанных людьми, не имеющими никакого понятия ни обо мне, ни о моих суждениях. Меня больше всего на свете раздражает весь этот вздор о новых школах, новой драме и т. д. и т. п. Он причиняет мне много вреда, побуждая людей истолковывать сугубо драматические пассажи в моих пьесах как интерполяции политических взглядов, которых я якобы

придерживаюсь. Но даже если бы в пьесе действительно содержались подобные интерполяции, я не признаю за Вами права нарушать по этой причине тишину и порядок. Если фабианцы на галерке с удовольствием смотрели мою пьесу — а галерка, рад Вам сообщить, продолжает с удовольствием смотреть ее и теперь, когда там больше нет никаких фабианцев, — то зачем Вам было заходить в своем неодобрении мнимого намека на королевское семейство так далеко, что они потеряли с Вами терпение? Разве они когда-нибудь мешали Вам наслаждаться патриотическими и верноподданническими рацеями, которыми щедро приправлены популярные мелодрамы на военные темы? Нам с Вами наверняка приходилось бывать вместе на премьерах пьес, содержавших много такого, что противоречило моим политическим и нравственным убеждениям. Не думаю, чтобы Вы когда-нибудь видели, как я перебиваю по этому случаю актера или беспокою моих соседей. Я просто не хожу на пьесы того сорта, что мне не по нутру.

В заключение позвольте заверить Вас, что я приложил все старания к тому, чтобы нарисовать Вам подлинную картину того, каков бывает храбрый солдат, знающий свое ремесло, на самом деле. Я искренне хочу, чтобы Вы смогли привести посмотреть мою пьесу ветеранов — уж они-то знают, что значит скакать в атаку на лошади, которая понесла, ждать, когда интендантство накормит тебя во время боя, или два-три дня находиться под огнем; уж они бы не приняли мой шоколад и проч. за глупую шутку, как это делают, по-моему, многие зрители.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

9.

АЛЬМЕ МАРРЕЙ

Фитцрой-Сквер, 29
11 мая 1894 г.

Дорогая моя мисс Альма Маррей!

Что, что сталось с моей Райной?! Как хватило у Вас духу играть так для меня — изранить все фибры моего существа?! Куда делись поэзия, нежность, благородная искренность и волнующий голос? Куда делась красота мечты о Сергее, чистое сердечное движение и сочувствие в попытке ободрить иностранца, когда он отчаивается? То ли Вы стали циником, то ли начитались газет и уверовали в них, вместо того чтобы верить в свою роль? Я не нахожу слов, чтобы побольней уколоть Вас: ведь мужчины

не могут играть, если Вы их не заставите: это не свойственно человеческой природе. И полный сегодняшний провал — а это был полный провал, несмотря на то что публика смеялась шуткам, таким же незамысловатым, как когда кто-нибудь плюхается на картонку для шляп, — целиком на Вашей совести. Когда Вы играете как надо, пьеса не может провалиться; когда же не так, как надо, она не может иметь успех. О, этот первый акт! Этот чудовищный первый акт! Может ли что-нибудь искупить его? Клянусь, ноги моей никогда больше не будет в театре. Все мое сердце сплошь утыкано мечами, которые Вы вонзили в него своими жестокими ручками.

Ваш агонизирующий
Дж. Б. Шоу

10.

ГЕНРИ АРТУРУ ДЖОНСУ

Отель "Уэст-Клифф". Фолкстон
2 декабря 1894 г.
(Ужасно дождливый день)

Мой дорогой Г. А. Дж.,

вот где я, на взморье, закончил одну пьесу и думаю приниматься за новую, удобный момент послать Вам обратно мяч.

Все, что Вы говорите, совершенно справедливо — статически. А динамически — это в корне неверно. Как и Вы, я пишу пьесы, потому что мне это нравится и потому что у меня просто не было такого времени в жизни, когда бы я не придумывал людей и всяческие сцены. Я не рассказчик: в воображении у меня возникают картины с действием и диалогом — эти эпизоды развиваются в силу их собственной жизненности. Уверен, что по мере того, как я буду продолжать писать пьесы, Вы сами убедитесь: представление обо мне как о доктринере или как о своего рода театральном Джойсе (известном своими "Научными диалогами") ошибочно. Наоборот, я и с традиционной драмой воюю как раз из-за того, что она доходит в своем доктринерстве до самой крайней степени догматизма: драматург по рукам и по ногам связан теориями сценического поведения, так что даже не способен четко сформулировать предлагаемое им традиционно условное решение, а предоставляет смутно догадываться о нем, вследствие чего не может, хоть убей, написать приличный последний акт. Вот что я обнаружил: когда я представляю драму чувства в чистом виде, выраженную в остроумной манере, она производит прекрасное впечатление, будучи прочитанной мною для избранных слушателей, сидящих

в комнате. Но когда она идет в театре, масса людей, слишком глупых, чтобы наслаждаться остроумием, и слишком опутанных условностями, чтобы откликнуться на реальное, в отличие от театрального, чувство, просто не в состоянии увидеть в ней ничего драматического или забавного; умные же зрители воспринимают несоответствие между реальным и театральным чувством только лишь как сатиру на это последнее в гилбертианском духе и, достаточно оценив остроумие, жаждут блеснуть своим умом и провозглашают меня с этой целью чудовищно язвительным остроумцем с циническим уклоном. Эти умники преобладают среди зрителей на премьере; соответственно на премьере "Оружия и человека" я испытывал любопытное чувство: налицо, казалось бы, безумный успех, зал покатывается от хохота, гром аплодисментов, бесконечные вызовы, опьяненные всем этим актеры и актрисы готовы потерять голову, и только я, один-единственный человек в целом театре, знаю, что все это — ужасный провал. То же самое происходит теперь в Бостоне, Филадельфии и т. д.: от меня в этой постановке не больше, чем от Шекспира в "Катарине и Петруччо" Гаррика. Конечно, иногда я встречаю человека, которого тронула моя пьеса или какая-либо ее часть, сыгранная хоть сколько-нибудь лучше, чем рождественский фарс, но что касается широкой публики, которая и покупает билеты в театр, то потребуется еще долгая борьба за нее, в ходе которой мои пьесы придется ставить вопреки всем экономическим соображениям, иной раз потому, что в них будут неотразимо привлекательные роли, иной раз потому, что Пинеро не успеет закончить к сроку заказанную ему пьесу, иной раз потому, что я не стану требовать аванса, а иной раз потому, что Природа не захочет полностью подчиняться театральной кассе.

Ну, тут Вы сразу обнаружите ужасную самонадеянность в моем допущении, что я гений. Но что мне делать — из какого другого допущения должен я исходить, чтобы вообще писать пьесы? Обнаружите Вы и еще одно допущение: что публика, которая и через двадцать лет будет публикой, все-таки разглядит чувство и реальность там, где сейчас она не видит ничего, кроме чисто интеллектуальной пикировки и сатиры. Ведь так происходит всегда. Вы должны помнить мой опыт музыкального критика. Мне хорошо памятно время, когда даже тонкие музыканты не могли расслышать ни единой мелодии в "Лоэнгрине", не говоря уж о "Мейстерзингерах", а оратория Шпора и Мендельсона и моцартовская "12-я месса" считались верхом музыкальной возвышенности и глубины. Публика и сегодня остается такой же дурой (в известном смысле), какой она была тогда, но теперь она знает, что произведения Вагнера — это сплошная мелодия, сплошное чувство, тогда как те другие вещи — на девять десятых пустая форма. Поэтому я совершенно уверен в том, что, если мои сочинения хороши (единственное допущение, исходя из

которого я могу продолжать сочинять), все чудеса непременно свершатся и окажется, что мне имело смысл писать пьесу, чтобы заработать на ней 150 фунтов, или вовсе ничего не заработать и положить зубы на полку, или занимать у Вас, как у Листа, все свободные деньги.

А теперь — о политике. Как можете Вы быть всерьез убеждены в ее бесплодности, пока не полюбили ее и не обнаружили, что эта любовь бездетна? Или пока фактически не поработали на политическом поприще, пройдя весь курс ученичества начинающих политиков? Вы должны доверчиво проглотить все политические формулы, чтобы узнать их истинный вкус и их действие на организм. Политика — это такая же составная часть жизни, как азартная игра или поэзия, и нет ничего поучительней, чем наблюдать, насколько бессильны вызвать действие политические мнения, которых люди придерживаются в мыслях, и насколько сильны и действенны политические предрассудки, живущие в чувствах людей. Я политик в силу того, что жизнь реализуется только через энергичное функционирование во всех направлениях; на трибуне и за столом заседаний я нахожу благоприятные возможности для того, чтобы вволю поупражнять те свои способности, которые в противном случае атрофировались бы от неупотребления. Я одержим свойственным всякому художнику страстным стремлением к яркой, интенсивной жизни, широте и разнообразию опыта, и я уже обнаруживаю, как драматург, что могу сразу добраться до сути дела там, где писатель с чисто литературными интересами пробавляется бесцветными банальностями.

Ну как, теперь-то Вы начали понимать, о Генри Артур Джонс, что Вам приходится иметь дело с человеком, который привык думать о себе как об одном из величайших гениев всех времен — точь-в-точь как по необходимости думаете о себе Вы сами? Может быть, мы обманываемся на свой счет, но, если бы мы считали себя заурядными малыми с проблеском таланта, это был бы уж полнейший самообман.

Задумывались ли Вы когда-нибудь всерьез о судьбе Диккенса? Не кажется ли Вам, что его последние (и самые великие) произведения были бы гораздо более великими, обладай он систематическим философским, историческим, экономическим и, главное, эстетическим образованием Гёте? Согласен, это трудный вопрос, но, право же, человека такой прекрасной души можно было бы избавить от обвинения в том, что он филистер, обжора и высокомерно-невежественный политиканствующий репортер?

Дж. Бернард Шоу

11.

ДЖЕНЕТ ЭЧЕРЧ

Фитцрой-Сквер, 29
20 марта 1895 г.

Вижу, что почта уходит сегодня, а следующая будет через два дня. Поэтому прерываю работу для "Сэтердей ревью", чтобы черкнуть Вам несколько слов по поводу одного-двух моментов, о которых забыл Вам сказать.

Прежде всего, и это самое важное, Вы должны немедленно по получении сего письма послать за парикмахером и велеть ему обрить Вам голову наголо. Затем раздобудьте каштановый парик, соответствующий естественному цвету Ваших собственных волос. Кандида с золотистыми волосами маловероятна, но Кандида с крашеными золотистыми волосами просто невозможна. Кроме того, Ваши волосы не должны ни виться, ни пушиться. Закажите в фотографическом ателье снимок какого-нибудь римского бюста — скажем, Юлии, дочери Августа и жены Агриппы, из галереи Уффици во Флоренции — и возьмите его за образец или, вернее, за исходный пункт для себя. Вы должны носить волосы на прямой пробор и быть мягкой, благоразумной, добропорядочной, исполненной достоинства и походить на мадонну. Если Вы унизитесь до такой вульгарности, как быть в этой роли хорошенькой женщиной или, того хуже, женщиной с развязными манерами (как в той роковой сцене ужина в "Умнице Алисе", явившейся истинной причиной божьего гнева, который обрушивался на Вас после этого столь долгое время), Вы пропали. Вот десять необходимых качеств, которые должны лежать в основе всего Вашего исполнения: 1 — достоинство, 2 — достоинство, 3 — достоинство, 4 — достоинство, 5 — достоинство, 6 — достоинство, 7 — достоинство, 8 — достоинство, 9 — достоинство и 10 — достоинство. И малейшая попытка с Вашей стороны напустить на себя важный вид будет совершенно губительной.

Имейте в виду, Дженет Эчерч, Ваша задача — исполнить роль. Вам не следует добиваться успеха. Нью-Йорк не должен ничего заметить; пусть скажет: "Ну да, конечно" — и спокойно идет домой. Если он закричит: "Ура!", то, значит, Вы просто-напросто популярная актриса, т. е. такая персона, с какими я совершенно не желаю знаться. Вы должны строго ограничить себя выполнением своей задачи и делать это пунктуально и прилежно, не поддаваясь никаким искушениям добиться успеха для себя, для меня или для пьесы. Провалится пьеса или нет, станут Вами восхищаться или нет — не имеет значения. Достаточно, если Вы завоюете уважение публики и Ваших коллег актеров, а Вы не преминете его завоевать, если только будете, не отвлекаясь, делать свое дело. А не понравится людям "Кандида" — не расстраи-

вайтесь и переходите к следующей пьесе. Это верный способ обрести два главных необходимых блага: спокойный сон и здоровое пищеварение.

И не слушайтесь ничьих советов, *не переварив* их в сознании. Какой вопрос ни возьми, Вы по зрелом размышлении убедитесь, что чаще всего правы оказывались Вы, а не другие. Я настоятельно советую Вам посещать церковь хотя бы раз в день, чтобы успокоить нервы. Если Вам хочется всплакнуть, идите в церковь, поразмышляйте и помолитесь. Религиозная жизнь — единственно возможная для Вас. Читайте Евангелие от св. Иоанна и жития святых: это окажет на Вас то благотворное действие, на которое тщетно претендует морфий. Наблюдайте, молитесь, поститесь, исполняйтесь гордого смирения, а все остальное приложится.

Черрингтон разодет в пух и прах, как жених. Он только что заходил ко мне — придумывал телеграфный код для Вас. После того как мы с ним расстались на Ватерлоо, я отправился посмотреть Флемминга в "Независимом театре" и написал о нем предлинную рецензию для "Сэтердей" [23 марта], которая ему понравится и, может быть, в чем-то пойдет ему на пользу. В этом спектакле он был удивительно похож на Вас, так что я всерьез подумываю о том, чтобы попросить его сыграть Кандиду на представлении, призванном утвердить мое авторское право, если не смогу уговорить Эллен Терри, которая только что написала мне письмо по другому поводу. Три написал из Чикаго, просит "Сердцееда", но Мэнсфилд Вам наверняка об этом сказал.

Я что-то говорил Черрингтону о том, чтобы поручить Мэрион Ли роль Просси, но это говорилось несерьезно: ведь коль скоро в труппе будете Вы и миссис Мэнсфилд, для нее там не найдется места. Я упоминаю об этом осторожности ради: Мэнсфилд с такой наполеоновской решительностью откликается на любое пожелание, что вполне способен немедленно телеграфировать ей. Я напишу ему со следующей почтой. Время уже подходит к шести часам, поэтому я должен кончать и спешить на почту.

Так помните: религиозная жизнь. Никакого тщеславия, никаких золотистых волос. Я знаю, что Вы поймете мой совет и будете следовать ему — минут этак десять.

Дж. Б. Ш.

12.

ДЖЕНЕТ ЭЧЕРЧ

Фитцрой-Сквер, 29
23 апреля 1895 г.

Только что у меня был Черрингтон со страшным известием, что Вы хотите прочесть лекцию об Ибсене. Ну что ж, если

Вам представится возможность выступить при благоприятных обстоятельствах в Нью-Йорке, ради бога, выступайте. Если там есть какой-нибудь клуб любителей искусства, к которым Вы могли бы обратиться с речью, сделайте так, чтобы они попросили Вас выступить перед ними. Только пусть это не будет званый обед, потому что говорить после обеда трудно и неудобно, а слушатели всегда под мухой. Но не разрешайте устроителю лекций анонсировать Ваше выступление как лекцию с платой за вход и не давайте ни на единый миг поставить Вас в положение профессионального лектора. Тут ни в коем случае не должно пахнуть деньгами.

Итак, предположим, Вы согласились сказать речь — как Вам лучше всего поступить? Перво-наперво, не пишите текста речи. Если Вы попытаетесь прочесть лекцию об Ибсене, Вы и себя заморочите, и слушателям наскучите до чертиков. Если Вам недостает смелости и простодушия, чтобы мило пощебетать перед публикой, имея перед собой лишь листок-другой записей и отталкиваясь от своего собственного опыта, то на трибуне Вам делать нечего. Вы сможете, не слишком утруждая себя, подготовить очень занятное выступление на основе следующих, например, наметок.

Прежде всего Вы выражаете надежду, что никто в зале не рассчитывает, что Вы прочтете форменную лекцию. Ведь для этого надо быть критиком, эссеистом, литературоведом, подобно тем умным джентльменам, которые пишут о драматургии в нью-йоркских газетах. Кроме того, у Вас нет такого ясного понимания Вашего искусства, как у этих джентльменов. Для Вас играть на сцене всегда было так же естественно, как для утки — плавать. Когда люди хотят послушать лекцию о плавании, они обращаются за этим не к утке, а к профессору, который, вероятно, и плавать-то не умеет. Точь-в-точь как если люди хотят послушать лекцию о драматургии или о театре, они должны обратиться за этим не к Вам, а к одному из театральных критиков. Нет, Вы вовсе не хотите сказать, что критики не умеют играть на сцене: напротив, по тому, как они пишут, ясно видно, что все это — искусные актеры, и Вы много бы дали, чтобы посмотреть спектакль по какой-нибудь классической пьесе, все роли в котором играли бы критики. Так вот, на самом деле вы станете говорить о себе самой — это Ваша любимая тема. Может быть, они (слушатели) считают это нахальством — ах, как это любезно с их стороны, что они так не считают, — но Вы все же уверены, что некоторые из них считают, а если бы и не считали, то должны бы были считать. Но у Вас есть наготове оправдание.

А оправдание такое: в действительности актриса играет очень важную роль в истории и развитии драматического искусства. Драма развивается посредством серии экспериментов с

новыми пьесами, которые актеры и актрисы производят на зрителях. Зрители могут решить исход эксперимента, но сами никогда экспериментов не производят. Они не являются к Вам со словами: "Поставьте-ка пьесу Ибсена, и посмотрим, как она нам понравится". Инициатива всегда исходит от актера или актрисы, которая говорит: "До чего же мне хочется сыграть Нору (или Гедду Габлер), и я должна посмотреть, не поддержит ли меня в этой роли публика". Если бы Ибсен не заинтересовал *нас,* актеров, его пьесы до сих пор пылились бы на книжной полке, а я была бы известна не моей Норой из "Кукольного дома", а исполнением ролей Полины Дешапель ["Лионская красавица"], Адриенны Лекуврер и всяческих нелепых героинь. Так что, сами видите, наши пристрастия и наши мысли действительно много значат, и этим я оправдываю свое решение выступить сегодня перед вами и откровенно высказать вам все, что я думаю. Если кто-нибудь из вас, дамы и господа, напишет пьесу, где будет роль, которую, как я почувствую, я *должна* сыграть, представление этой пьесы рано или поздно состоится, пусть даже все прочие в Европе или Америке говорили о ней худшие вещи, чем герр Макс Нордау говорит об Ибсене. (Здесь кончается вступление.)

Теперь вы (слушатели), наверно, хотите узнать, почему я всеми силами стараюсь навязать публике пьесы вроде ибсеновских, тогда как существует такое множество превосходных пьес, того же Шекспира и других умных авторов, которые были достаточно хороши для миссис Сиддонс и должны бы были быть достаточно хороши для меня. Увы, я не могу сказать, почему это так, как не могу, например, объяснить, почему мои взгляды отличаются от взглядов моей бабушки. Может быть, это перемена к худшему, однако факт остается фактом: перемена налицо, и притом она происходит не только со мной, но и с вами. Если бы я сейчас сыграла кое-что из наиболее популярных ролей миссис Сиддонс, то не успела бы я показать и половины, как вы превратились бы в самую удивленную аудиторию во всей Америке. Вы нашли бы, что сентиментальность пьесы так же старомодна, как и ее риторичность, старомодна настолько, что вы посчитали бы меня сумасшедшей: как можно ставить такое сегодня! Но те чувства, которые в отношении пьес вековой давности испытывают буквально все, возникают у некоторых людей и в отношении пьес четвертьвековой давности. Мне незачем говорить вам, что актрисе приходится играть много ролей во многих пьесах, о которых она не очень высокого мнения. Бывает, автор ни единой реплики не написал как надо: актриса вынуждена сама придумывать себе роль и играть *между* репликами, а не то произносить слова своих реплик с нарастающим пафосом, заставляющим вас забыть, что на самом-то деле в этих репликах нет ровным счетом ничего пате-

тического, воздействуя на публику так, как воздействует Сара Бернар на людей, не знающих ни слова по-французски, или Дузе на людей, не знающих ни слова по-итальянски. Бывает, что автору удалась только одна сцена, но она стоит того, чтобы ради нее поставить пьесу. И еще: некоторые куски пьесы изнашиваются быстрее других. У Шекспира есть роли — например, Елена в комедии "Конец — делу венец", — которые все еще слишком оригинальны, прекрасны и современны для нынешней публики, но есть и немало пассажей, которые скучны и неправдоподобны, хотя все мы делаем вид, будто они нам нравятся. Когда такие куски никак нельзя опустить, отыгрывать их на сцене — тяжкое испытание: дойдя до них, я только *притворяюсь, будто играю,* а на подмостках нет другого такого ужасно унизительного чувства стыда, хотя, может быть, это и нелегко понять людям, полагающим, что актерская игра — сплошное притворство. Но, уверяю вас, именно такое чувство я испытываю, и в результате роль, которую я смогу убежденно сыграть от начала до конца, привлекает меня больше, чем роль в самой популярной пьесе, если я в нее не вполне верю. Поэтому я отдаю явное предпочтение одним пьесам перед другими. Я попробую разъяснить вам характер моих предпочтений, сопоставив определенные отрывки из тех современных пьес, в которых отразилось влияние великого движения последней половины столетия за улучшение образования и расширение свободы женщин, с отрывками из других пьес, эмоциональная атмосфера которых относится ко времени до начала этого движения.

Но тут я (Дж. Б. Ш.) волей-неволей должен предоставить Вам (Дженет) самой наполнить Вашу речь конкретным содержанием. Идея состоит в том, чтобы привести примеры фальшивого изображения женственности в "Лионской красавице", "Адриенне" и др. и сравнить их с отрывками из пьес Ибсена. Хорошо бы представить в комическом виде сцену смерти из "Адриенны". Исполните ее в точности так, как делаете это в театре, предварительно попросив слушателей не смеяться и заверив их, что игрой, которую Вы сейчас покажете, ни капельки ничего не изменив, Вы много-много раз заставляли плакать весь зал. Они, наверно, станут покатываться со смеху. Затем покажите им четкую, точную сцену смерти в конце "Гедды Габлер". Упомяните диккенсовских Эстер Саммерсон [в "Холодном доме"] и Агнес Уикфилд [в "Дэвиде Копперфилде"] в той связи, что женщинам не нравятся подобные персонажи, и расскажите, как женщины, играющие на сцене, постоянно стремятся к таким актерским работам, в которых они, даже будучи по роли малосимпатичны, все же малосимпатичны как живые люди, что куда лучше, чем быть симпатичными обманщицами.

Далее Вы могли бы очень осторожно и хитро, следуя положениям моего предисловия к книге Арчера (корректура предисловия вложена в лекцию Ч. Ч. [1], которая отправляется Вам бандеролью с этой же почтой), повести речь о том, как плохо относятся актеры-мужчины к пьесам, в которых женские роли — это подлинные роли, и как это отношение вынуждает актрис становиться постановщиками, в связи с чем, возможно, у нас половиной театров скоро будут руководить актеры-постановщики, которые не дадут создать ни одной хорошей женской роли, а другой половиной начнут руководить актрисы-постановщики, которые поставят в такое же неблагоприятное положение мужчин, а в результате пострадает искусство драмы. Отсюда мораль: желательность режиссуры с художественными целями, задача которой — ставить лучшие пьесы, а не дать возможность блеснуть кому-то из исполнителей. И непременно скажите — в как только можно более забавной форме, — что Вы-то уж никак не претендуете на то, что Вам можно было бы доверить осуществление такой режиссуры. Скажите, что при любых обстоятельствах из Вас наверняка выйдет актриса-постановщик наихудшей разновидности.

Если Вам удастся заполучить приглашение выступить перед каким-нибудь женским обществом, поговорите об актерстве как о профессии для женщин и покажите им побольше сценических приемов. Помните, Вам не грозит слишком уж полностью раскрыть свои секреты ради развлечения публики, зато никаким другим способом не сможете Вы произвести столь яркое впечатление скромной благожелательности и бессознательной силы. Только искренне старайтесь не добиваться на кафедре успеха в сценическом смысле слова.

Все, пора отправлять почту, а я из-за проклятого Вашего прожекта, от которого Вы, по всей вероятности, откажетесь, прежде чем это письмо дойдет до Вас, не имел времени хоть словечко сказать ради собственного удовольствия. Задали Вы работу несчастному литератору!

Вчера ездил в Баттерси-парк кататься на велосипеде, а Нора пришла посмотреть, как я падаю с него. Была там и Флоренс, гарцевавшая на стальном своем скакуне с непревзойденным изяществом, к восторгу всего парка. Уэббы тоже старались изо всех сил. Но надо кончать.

Дж. Б. Ш.

[1] Чарлза Черрингтона.

13.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

[*Хертфорд?*]
[*Не датировано; предположительно датируется 21 сентября 1896 г.; однако не исключена возможность, что письмо написано в апреле или мае 1897 г.*]

7 ч. 30 м. утра

Меня с дьявольской хитростью, воспользовавшись тем, что я был без часов, заставили подняться на полчаса раньше времени — ни огня в камине, ни завтрака, ничего. Кроме того, мне вручили Ваше трагическое послание, которое — поскольку свежий сельский воздух поднял мое настроение — ни чуточки меня не тронуло. На что жалуюсь я, так это на отсутствие всяких впечатлений, забавных, ужасных или каких бы то ни было. Я самым прозаическим образом выспался и чувствую себя от этого лучше. А что Льюис... ладно, я посмотрю, как он выглядит.

Я все-таки не вполне уверен в том, что пребывание на лоне природы подействовало на Вас так благотворно, как должно бы было. Физически-то Вы, конечно, поправились: едите, усваиваете съеденное и не страдаете невралгией. Но у Вас такой вид, будто Вы вновь предались своей давней страсти — изводить себя. Мне это не нравится. Черт возьми, Вам надо заняться каким-нибудь делом: мне хочется подняться наверх и как следует встряхнуть Вас, только тогда я опоздаю на поезд.

Ха! Вот идет Льюис, и выглядит он чрезвычайно довольным собой. А я слышу сигнал к завтраку. Прощайте.

Дж. Б. Ш.

14.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

Фитцрой-Сквер, 29
21 октября 1896 г., 2 часа ночи

А! Вы сняли двадцатитысячетонный камень с моего сердца, но каким ужасным способом!

В театрах буду завтра [т. е. вечером 21 октября] и в воскресенье. Остальное время свободен. Гайндман яростно бранит

меня в "Сент-Джеймсиз газет", утверждая, что я "выплеснул свою ядовитую ложь в лицо покойному".

Моя — нет, нет, я твердо решил больше не писать глупых писем.

Когда же — нет, не важно.

А как скоро — но, наверно, Вы не задержитесь дольше, чем надо.

Давно пошел третий час, а я все никак не лягу. Какая ночь! — это после вчерашней! — Если бы не Ваши мучения!

Дж. Б. Ш.

15.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

Фитцрой-Сквер, 29
21 октября 1896 г.

Вынужден был предложить театру "Хеймаркет" любые мои свободные вечера на выбор. Ответа пока не получил. Заседание исп. комитета Фабианского общества — в пятницу с 5 до 7.

Я — но нет. Не здесь.

Дж. Б. Ш.

16.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

Фитцрой-Сквер, 29
27 октября 1896 г.

Я в неописуемой спешке, заботах, треволнениях — о, где они, те десять минут покоя в залитом лунным светом Стратфорде? Держите меня в курсе Ваших передвижений — сообщайте адреса, держите меня глубоко в своем сердце, пишите мне хоть пару строк всякий раз, когда почувствуете любовь ко мне: будьте счастливы, радостны и здоровы — ради меня.

Я рад Вашему отъезду: Лондон и прекращение нашей жизни на свежем воздухе и наших велосипедных прогулок скверно действовали на Вас. По мне, лучше уж Вы будете здоровы за тысячу миль от меня, чем больны в моих несчастных руках.

Тороплюсь — прощайте.

Дж. Б. Ш.

17.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

Фитцрой-Сквер, 29
1 ноября 1896 г.

Долго еще собираетесь Вы отсутствовать? Вот уже около трех недель, как от Вас ни слуху ни духу. Поэтому я Вас совершенно забыл, а сегодня вдруг вспомнил, наткнувшись на описание Дерри[1] — у кого бы Вы думали? — у Поля Бурже, в очерке, который он назвал "Нептунваль" и который помещен в том же номере "Космополиса" [за сентябрь 1896 года], где напечатана моя статья [о Международном социалистическом конгрессе].

Я пишу теперь десятки любовных писем, используя все те вещи, которые приходило мне в голову сказать Вам в Стратфорде. Но хотя эти вещи имеют огромный успех у всех других получательниц моих писем, для писем к Вам они, к сожалению, не подходят.

Две недели подряд я ложусь спать не раньше 3 часов ночи и в результате являю собой жалкое зрелище: я не в состоянии чувствовать и посему не в состоянии писать так, как я хочу писать Вам. Завтра выезжаю в Брадфорд выступать в поддержку Кира Харди. Если не получу от Вас письма, чтобы читать его в поезде, провалю выборы.

Дж. Б. Ш.

18.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

Большая северная железная дорога,
поезд 9 ч. 45 м. Лондон — Брадфорд
2 ноября 1896 г.

Прекрасный тихий вечер, в бледных сумерках еще не зажглись на небе многочисленные звезды; меркнут краски заката на горизонте; ночь баюкает у себя на груди угасающий день.

Это мисс [Эмма] Брук, чей роман ["Жизнь обвинителя"] я прихватил с собой, чтобы скоротать время в пути. Он безмерно меня рассердил, потому что я был очарован Вашим описанием заката, покуда мисс Брук не принялась описывать то же. Пусть будет это для Вас предостережением — ужасным предостережением.

[1] Полностью — Лондондерри, город и порт в Северной Ирландии, где в то время жила Шарлотта Пейн-Таунзенд.

Я и впрямь начинаю сомневаться в том, что Англия — красивая страна. Сегодня она выглядит холодной и унылой; самая интересная деталь пейзажа — реклама "Микстура Обриджа укрепит ваши легкие", и я понятия не имею, что сказать в поддержку Кира Харди. О, если бы я мог поговорить с Вами, не прибегая к писанию — не строя предложений, не запуская этот износившийся механизм! Зачем Вы покинули меня именно теперь, когда Вы мне больше всего нужны?

Представьте себе состояние человека, который так себя чувствует уже к одиннадцати часам утра!

Вы вполне бы могли остаться здесь и поехать со мной в Брадфорд. Вместо этого я еду с тремя пассажирами третьего класса. Нарисовал для Вас портрет мужчины, который сидит напротив меня. Боже милостивый, в течение 3 часов мне не на что смотреть, кроме как на него, если не считать "Микстуры Обриджа". Я с радостью соглашусь попасть в катастрофу, если буду наверняка знать, что этому человеку оторвет голову и она со стуком хрястнется о рекламный щит с укрепляющей микстурой.

А вот портрет второго мужчины. Ему кажется, что он читает газету, но на самом деле он клюет носом.

К сожалению, я не могу нарисовать третьего, потому что он заглядывал мне через плечо и подсмотрел, чем я занимаюсь. Теперь он позирует в ожидании своей очереди, притом с таким невыразимо гнусным результатом, что я не решаюсь попытаться изобразить его для Вас.

Стоп: я изобразил его. Обратите внимание на его интеллектуальный вид. Он знает, что я нарисовал его, и ему до смерти хочется заглянуть, но я не давал ему это сделать. А теперь, когда я перевернул страницу, он может заглядывать сколько влезет. (Заглядывает! По-моему, он читает это. Ха-ха-ха! Он боится показать, что заметил, как его оскорбили.)

Пейзаж оживляется: мы въезжаем в край, где краски начала ноября... нет, это похоже на мисс Брук.

Если бы не Эллен Терри, которая относится ко мне прямотаки с ангельским сочувствием; и не Нелли Хит, которая пишет мой портрет; и не Сэтти Фэрчайлд, которая заставляет меня читать ей мои пьесы; и не Эльза Крэг, которая сопровождает Сэтти, я был бы без Вас совершенно одинок. Дженет оправдывает Ваши худшие теории насчет материнства: она просто невменяема. На днях она овладела вниманием Берты и подвергла ее настоящей пытке: поведала ей, что мы с Вами помолвлены, и что для меня это прекрасный выбор, и что по ней уж лучше видеть меня женатым на Вас, чем на любой другой женщине и т. д. и т. п., после чего расстроенная Берта написала мне такое письмо, что я должен был подтвердить эту новость, сообщить ей точную дату и все подробности насчет огромных сумм, которые Вы переводите на мое имя, условий нашего брачного контрак-

та, дома, в котором мы будем жить, и бог знает чего еще. После этого Берта явилась и отчитала меня лично; она заклеймила вероломство Дженет и Беатрисы; сказала, как это мерзко, что именно я, из всех людей, унизился до денежных помышлений и проч. и проч. Притом ведь она хорошо знала, что все это вздор. Меня ужасно раздражает, когда на Вас смотрят как на превосходную партию для меня, словно Вы дом или синекура. Я в отместку рассказываю в стиле "Монтекристо" о Ваших несметных богатствах и с серьезным видом соглашаюсь, что это, несомненно, было бы великолепным шансом для меня. Они не понимают, что я вступил во владение состоянием, которое Вы мне уже дали: 50 000 фунтов в неделю за 6 недель в Стратфорде. Все остальные деньги можете отдать кому угодно — и еще мои в придачу.

Ага! — небо проясняется — солнце!

Что же все-таки сказать мне в поддержку Кира Харди?

Эти трое несчастных оставили все попытки делать вид, что они читают. Даже мужчина напротив выронил газету из ослабевших рук. А я — я тоже предамся размышлениям, — раз уж Вы не хотите приехать и составить мне компанию.

В конце концов, бог с Вами: судя по Вашему письму, Вы счастливы. Так и будьте счастливы, если Вас любят в Митчелстауне, — так же как и я в этом унылом поезде. Пусть произрастут вокруг Вас и прольются на Вас дождем тысячи благ.

Дж. Б. Ш.

19.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

Фитцрой-Сквер, 29
4 ноября 1896 г.

Свет еще не видывал такой сентиментальной женщины! Вы приводите высказывания Лефаню о страданиях Вашей родины, а потом присылаете мне фотографии роскошного дворца, в котором оплакиваете эти страдания. Вот так же и меня Вы любите — как творческую роскошь. Неважно. Я хотел бы быть с Вами среди тех холмов: сейчас моя усталая голова могла бы найти отдых только на лоне природы или на Ваших коленях. Я бы тогда с большим красноречием доказал Вам, что все беды Ирландии проистекают от ее неспособности поверить в успех или в счастье — от того, что она разглагольствует в духе Лефаню, в то время как ирландцы разъезжаются по всему свету и обживают чужие края. Покуда Ирландия рождает людей, которым хватает благоразумия уехать из нее, она существует не напрас-

но. Сейчас адрес моей Ирландии — это Аделфи-Террас, 10. Кстати, Вы не написали, туда Вы возвращаетесь или же к Уэббам.

Из Брадфорда я вернулся после вечернего митинга поездом, который еле тащился: сел в него без чего-то 10 и прибыл на вокзал Кингз-Кросс в полчетвертого. Ночь была холодная, и все же я чувствовал себя счастливым, хотя и устал. Говорил я плохо и не принес никакой пользы, если не считать того, что взял с редактора "Брадфорд обсервер" обещание поместить мое письмо по поводу выборов.

Написал Вам по дороге в Брадфорд письмецо, но отправил его только по возвращении ранним утром. Наверное, теперь оно будет путешествовать следом за Вами от самого Митчелстауна. Я еду в Париж смотреть "Пер Гюнта", представление которого теперь перенесено на понедельник. Так что, возможно, мне придется выехать в воскресенье; но, если будет такая возможность, я постараюсь задержаться и повидаться перед отъездом с Вами. Не то чтобы это имело значение — мне от природы свойственно откладывать свои удовольствия, — но все же! Я хотел бы — нет, это все вздор. Предпочитаю морочить Вам голову лицом к лицу — вблизи.

Подумать только! Человеку за сорок, а он так себя ведет. Надеюсь, что я буду вести себя так же — по отношению к Вам — и после шестидесяти, хотя Вы мне уже тысячу раз измените и забудете меня с хорошим мужем, имеющим большой вес в графстве. Но как бы Вы ни притворялись, Вам придется признать: после меня Вы найдете его ужасно глупым.

Дж. Б. Ш.

P.S. Мне пришла в голову странная фантазия отправиться в Дерри, не заезжая в Ирландию — длинным морским путем, или на воздушном шаре, или еще как-нибудь, — и провести там с Вами всего лишь один вечер. Но, боюсь, Вам не придется отдавать хозяйственные распоряжения по случаю моего приезда.

20.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

Фитцрой-Сквер, 29
9 ноября 1896 г.

Я все еще здесь: "Пер Гюнт" перенесен на четверг, поэтому я выезжаю в среду утром и надеюсь вернуться в пятницу вечером. Самое худшее, что к завтрашнему дню я должен кончить (и начать) статью для "Сэтердей ревью" [о книге Джорджа Гроува "Бетховен и его девять симфоний"], и одному богу известно, как скоро — или как поздно — я с ней управлюсь. Но

я во что бы то ни стало исхитрюсь повидаться с Вами: я *должен* видеть Вас, и это "должен", которое "немного тревожит" Вас, прямо-таки УЖАСАЕТ меня. Если бы можно было сбежать — если бы это хоть чему-то помогло, — я бы так и сделал, поскольку смертельно боюсь, что мое вечное подшучивание и вранье и врожденное коварство и легкомыслие с женщинами сделают Вас несчастной, тогда как единственное мое здравое желание — это сделать Вас сча... я хочу сказать — сильной, выдержанной и уравновешенной. Впрочем, мы должны об этом поговорить. Уэбб прочел мне в воскресенье грозную нотацию на эту тему, и я должен Вам об этом рассказать. Единственная моя надежда — что Вы так же коварны, как я. Ничего! Давайте встретимся, встретимся, встретимся, встретимся, встретимся; боже мой, как я хочу снова увидеть Вас из чистой симпатии: ведь есть же между нами и что-то выше всей моей низости.

Я коротко постриг волосы — наподобие конской челки, — так что приготовьтесь к отталкивающему и шокирующему зрелищу.

Я зайду после обеда — вероятно, между 3 и 4 часами. Если Вас не будет, я зайду снова вечером после ужина. Или нет, стоп (вот болван! думал уместить все это на одной открытке). Забыл, что в 4.30 у меня заседание Фабианского издательского комитета. Может статься, я не сумею отослать статью достаточно рано, чтобы успеть навестить Вас между обедом и этим часом. Поэтому, если я не появлюсь до 4 (что позволит мне пробыть у Вас всего четверть часа), возможно, я попытаюсь заглянуть между 5.30 и 6, после комитета. Наверно, буду в спешке; хочу купить себе в дорогу саквояж, чтобы запихнуть в него немногочисленные пожитки. Но только пусть мой дневной визит не нарушит никаких Ваших планов. Коль скоро я могу прийти вечером, сбросив с плеч всю работу, и безраздельно располагать Вами вплоть до времени, когда будет пора идти спать, мне не страшно, если Вы разочаруете меня днем. О, ложь, ложь, ложь, ложь, лесть, наслаждение и желание: может ли выйти из этого что-нибудь путное? Вот только если бы Вы крепко держали себя в руках и ощущали себя центром мироздания, если бы это было так! Стратфорд был таким счастьем: в миллион раз лучше будет оставить все как есть, чем испортить это. Если, конечно, Вы не наберетесь спокойной решимости использовать меня для Вашего собственного развития, не теряя себя.

Ладно, ладно, ладно: мы благоразумнейшим образом обсудим это — завтра, завтра, завтра.

Дж. Б. Ш.

21.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

Фитцрой-Сквер, 29
10 ноября 1896 г.

Простите мне этот единственный вечер эгоистического *блаженства.* Я был по-настоящему счастлив. Вы всегда превосходите все мои ожидания.

До пятницы.

Но я хотел бы, чтобы нечего было предвкушать, нечего страстно желать, нечего добиваться. Я доволен, доволен, доволен, до глубины души! Все остальное — лишь жадность.

Спокойной ночи.

Дж. Б. Ш.

22.

СЭРУ ГЕНРИ ИРВИНГУ

Фитцрой-Сквер, 29
29 апреля 1897 г.

Милостивый государь Генри Ирвинг!

Кота выпустили из мешка: как мне сообщают, Вы полагаете, будто в своей критической статье по поводу "Ричарда III" я, рассуждая о Кине, имел в виду Вас. Отвечаю со всей категоричностью, что Вас я в виду не имел: если бы я действительно так думал, я бы сказал об этом прямо или уж ничего бы не сказал. Подобное истолкование никогда не приходило мне в голову, да и ни один человек, говоривший со мной о статье, не истолковал ее в этом смысле. Теперь, когда мне подсказали эту идею, я могу представить себе, что, будь у Вас репутация подобного рода, моя статья могла бы быть неправильно понята, но кто Вам сказал, что она у Вас такова? Вы недооцениваете Ваши привилегии.

Я сожалею о том, что статья эта причинила-таки Вам какое-то беспокойство, но и мое самолюбие критика больно уязвлено Вашей весьма невысокой оценкой работы, которую я делаю. Если бы Вы знали, каких трудов стоит мне писать о Вашей игре (ведь в некоторых отношениях Вы являете собой самый трудный объект рассмотрения для критика и прямо-таки мучительный — для критика-драматурга). Вы бы поразились моему долготерпению и добродушию.

Во всяком случае, как бы сильно ни продолжали Вы гневаться на статью (в которой я не откажусь ни от одной запятой,

особенно в части, посвященной Шекспиру), не гневайтесь на нее по *этой* причине. У меня в мыслях не было ничего подобного.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

23.

СЭРУ ГЕНРИ ИРВИНГУ

Фитцрой-Сквер, 29
10 мая 1897 г.

Милостивый государь Генри Ирвинг,

теперь, когда мы начинаем разговаривать всерьез, мы должны уладить этот вопрос достаточно быстро.

Положение таково. Я не хочу, чтобы Вы играли "Избранника судьбы", если Вам не нравится. Единственно, Вы не должны класть пьесу под сукно: или Вы берете ее, или же возвращаете. И, если Вы предпочтете возвратить ее, Вы должны будете позаботиться о том, чтобы не повредить моему общественному положению, подобно тому как я всегда заботился о том, чтобы не повредить Вашему. Публике неожиданно объявляют, будто сообщения о том, что Вы приняли мою пьесу к постановке, не соответствовали действительности и будто на самом деле произошло следующее: я послал пьесу в "Лицеум" и ее там отвергли. "Эра" спешит энергично вдолбить это в головы читателям и, воспользовавшись услугами некоего лондонского корреспондента [газеты "Глазго геральд"], растолковывает, что Вы-де передумали; как он пишет далее, Вы сделали мне щедрый комплимент и преподнесли мне щедрый подарок — иными словами, купили театрального критика "Сэтердей ревью", притом по дешевке. Подобное изложение дела, если оно не будет опровергнуто, бросит тень на профессиональную репутацию каждого из нас, и я скорее уж познакомлю весь Лондон с иной версией событий в манере, способной привлечь его жадное внимание, чем допущу хоть малейший намек на недоговоренность в этой истории. Но дать опровержение необходимо, притом оно должно исходить не от меня, а от Вас, и если оно не примет форму ясного и недвусмысленного публичного заявления, что пьеса будет поставлена, с подразумеваемым исполненным достоинства укором сплетникам, то тогда мы должны будем сразу же условиться относительно какого-то объяснения причины отказа от пьесы, которое явилось бы абсолютно благовидным для нас обоих и которое немедленно развязало бы мне руки, чтобы я мог предложить пьесу другим.

Я предлагаю следующий план. Форбс-Робертсон только что прислал мне письмо относительно одного нашего замысла, ко-

торый я должен буду обсудить с ним на этой неделе, когда он приедет в город играть в "Метрополе". Так вот, он и миссис Кэмпбелл смогут исполнить "Избранника судьбы" достаточно хорошо, на мой вкус, — мне следовало бы предложить им это раньше, если бы не те предшествующие обязательства, к которым Вы теперь относитесь с такой неуважительной беспечностью. Поэтому, если Вы хотите избавиться от пьесы эффектным и царственно великодушным способом, позвольте мне договориться с Форбсом о передаче пьесы ему и заполнить воскресные газеты материалами типа "Правда об "И. с."!" — а именно сообщениями о том, что Вы явили новый пример Вашей хорошо известной заботы о будущем своих младших коллег, и в частности Вашего давнего помощника Ф.-Р., передав этому последнему мою пьесу с моего неохотного согласия, что и послужило основой для всяческих слухов.

Если Вам придет в голову что-нибудь лучше этого, дайте мне знать. Но история должна быть улажена без промедления — так велит Судьба. Публика навострила уши, и, если мы упустим момент, чтобы высказаться, у нас больше не будет такого шанса. Если Вы не станете действовать, то действовать стану я. В бурю все флюгеры перестают вертеться, и, если понадобится, я устрою неистовую бурю.

Я занял бы Ваше время и сберег свое собственное, если бы зашел к Вам переговорить. По этой части я тоже мастер и могу заговорить Вас, и Стокера в придачу, до потери сознания, притом сделать мне это вдвое легче, чем написать Вам письмо. Спросите у Сирила Мода.

Прошу Вас поставить меня в известность об окончательном Вашем решении или об отсутствии такового. Через неделю Форбс уедет из города, и мой порох, предназначенный для прессы, начнет подмокать. Ответ обратной почтой застанет меня здесь, но я, вероятнее всего, уеду в Доркинг одним из утренних поездов. Мой адрес там: "Лотос", Тауэр-Хилл.

Спешу, спешу, ужасно спешу — и дернул же Вас черт побеспокоить меня, когда я так занят, этой бурей в стакане воды!..

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

24.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

Фитцрой-Сквер, 29
13 июля 1897 г.

Мою грудь стягивает железный обруч, который сжимается и сдавливает мне сердце, когда я вспоминаю, что Вы, может

быть, до сих пор страдаете. Ослабьте, дорогая, этот гнет, напишите, что Вы хорошо спали и чувствуете себя сегодня как нельзя лучше. Или уж одолжите мне денег на проезд в Австралию, в Сибирь, на луну, в любое место, где я не смогу мучить никого, кроме себя. Я сожалею — не бездеятельно, поскольку хорошенько поработал сегодня утром, но мучительно, грустно, нежно сожалею о том, что причинил Вам боль. Впрочем, если бы Вы заглянули мне в душу, Вы не стали бы обижаться. Я настолько в этом уверен, что испытываю какой-то неистовый, животный прилив радости, несмотря на тот железный обруч. Напишите мне что-нибудь веселое, но только всего несколько слов; и ни в коем случае не садитесь *обдумать* их. То, что Вы подумаете, будет совершенно неверно.

Дж. Б. Ш.

P.S. Я выхожу сейчас пообедать и наведаться в типографию Гранта Ричардса. Если Вы пришлете весточку, скажем, между 4 и 5.30 (после этого часа я, наверно, отправлюсь наматывать тысячу лье на колеса велосипеда), она застанет меня здесь. О, этот обруч, этот обруч! Поспешите же ослабить его давление; он жестоко стиснул меня.

25.

ШАРЛОТТЕ ПЕЙН-ТАУНЗЕНД

Фитцрой-Сквер, 29
30 марта 1898 г.

Между прочим, я снова начинаю ощущать себя прежним "я". В конце концов, это великолепно — быть одному, когда сорван плющ. Гуляя вечером по парку, глядя на другие звезды, я перестаю ощущать себя сорокадвухлетним. Оковы спали, душа освободилась от тесных пут, и я опять таков, каким меня создала природа, Вы полагаете, что я разлучился только с одной Шарлоттой, но я разлучился с двумя, и утрата одной из них является огромным облегчением. Я могу подчас загрустить по "Die schöne grünen Augen" [1] (хотя само их отсутствие, каким бы большим и жестоким лишением это ни было, отбрасывает меня в мой природный мир грез), но тотчас же вспоминаю про другую Шарлотту, ужасную Шарлотту, подстерегающую в засаде; подверженную душевной ипохондрии; вечно следящую за мной и закабаляющую меня; вечно вынашивающую планы, как бы уготовить для меня этакую славную, благоразумную, удобную, эгоистичную погибель; вздрагивающую от каждой нотки свобо-

[1] Прекрасные зеленые глаза (*нем.*).

ды в моем голосе, так что в конце концов я овладеваю искусством таиться от нее, ненавидящую и желающую меня со всепоглощающей страстью паука к мухе. Теперь, когда она уехала, у меня впервые открылись глаза на инфернальную тиранию прошедшего года, оставляющую мне вольность бунтаря, но не свободу человека, который один и сам по себе. С меня достаточно. Вот *эту* Шарлотту я хотел бы видеть замужем. А Шарлотта, что была в Айкен-Хит, — другое дело. Однако она живет в моем мире грез, и я иной раз сомневаюсь, имела ли с ней что-нибудь общее та чертовка, другая Шарлотта...

Нет, "Кандиду" я смотреть не пошел. Дженет говорит, что ей впервые удалось сладить с последней сценой. Вообще же, спектакль, кажется, беспрецедентным образом сошел со сцены. С "Учеником дьявола" спешки нет. Он будет поставлен не раньше мая, и он *должен* идти, с успехом или нет, в течение восьми недель. Так что, если Вы вернетесь в июне, он еще не сойдет. Если же Вы вернетесь до того, как спектакль будет поставлен, Вы застанете меня в свирепом и отвратительном расположении духа, в каковом я, по правде сказать, пребываю и теперь. Я жестоко придираюсь к миссис Солт, а Черрингтон уверяет, что, хотя моя лекция была хороша, я от начала и до конца сурово хмурил брови. Не имеет значения. Я больше не несчастен и не счастлив. Я стал самим собой. Я собираюсь с силами перед репетициями.

Близится полночь: я должен украдкой выйти на дорожку вокруг парка и заключить в объятия мою настоящую возлюбленную — Ночь. Надеюсь, это письмо заставит ту, другую Шарлотту ВОПИТЬ от муки — и мало ей еще за все столетия моего рабства и страданий.

Рррр!

Дж. Б. Ш.

26.

ГЕНРИ АРТУРУ ДЖОНСУ

Фитцрой-Сквер, 29
20 мая 1898 г.

Вчера, когда писал о "Грейс Мэри", совсем забыл сказать одну вещь. Прочли ли Вы "Что такое искусство?" Толстого? Это, вне всякого сомнения, лучший трактат об искусстве, вышедший из-под пера писателя (Вагнера я оставляю в стороне) в наше время. Его теория от начала до конца верна, его примеры — глупейшая устарелая чушь. Среди прочего он очень глубоко судит об универсальности хорошего искусства и сословности искусства плохого — о том, что хорошее искусство так же понятно

крестьянину, как и дворянину, и т. д. Если бы была хоть малейшая надежда на то, что он сможет справиться с корнуэльским диалектом, я послал бы ему "Грейс Мэри" как поразительный образчик универсальной пьесы.

Мисс Таунзенд совершенно очарована ею.

Кстати, посоветовали бы Вы мне жениться?

Вечно Ваш
Дж. Б. Шоу

27.

ГРАНТУ РИЧАРДСУ

[*Питфорд. Хейзлмир*]
19 июня 1898 г.

Моя жена проводит прямо-таки восхитительный медовый месяц! Сначала приходилось лечить мою ногу, а позавчера, как раз когда ноге стало лучше, я сверзился с лестницы и сломал левую руку у запястья. Боюсь, это безнадежно спутает все планы в отношении книги о Вагнере. Перед тем как это случилось, я снова с головой ушел в нее, и фактически мне не так много оставалось, чтобы довести изложение до конца "Кольца Нибелунгов", но в своем нынешнем покалеченном состоянии я не решаюсь гнать работу. О чем очень сожалею, так как надеялся завершить рукопись на следующей неделе.

Дж. Б. Ш.

28.

АРТУРУ КОНАН ДОЙЛУ

Блен-Катра. Хайндхед
24 января 1899 г.

Дорогой Конан Дойл,

не лучше ли бы нам прийти к какому-то соглашению относительно резолюций, которые будут выдвинуты в субботу? Если мы этого не сделаем, Стед вывалит на нас ворох собственных прожектов о разоружении, об установленных церковью перемириях и т. п., вздорных и не вызывающих ни у кого из нас никакого доверия. Я скорее уж внесу поправку, чем позволю навязать нам все эти благоглупости царя (от которых он, кстати, теперь отказывается, как сказал мне Мэссингем). Я решительно возражаю против разработки "правил Куинсберри" для ведения

войны: во что я действительно верю, так это в поддержание порядка в мире союзом крупнейших держав, которые станут пресекать международную войну, подобно тому как пресекается война частная. Единственная вещь в предложениях царя, которая не представляется нелепой, — это раздел о международном суде. Бессмысленно проводить заседание, если не будет обеспечено здравомыслие и единодушие. Ораторам следует встретиться и договориться о том, за что они собираются ратовать.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

29.

Р. ЭЛЛИСУ РОБЕРТСУ

Аделфи-Террас, 10
7 февраля 1900 г.

Милостивый государь,

помнится, однажды я посоветовал своему приятелю, у которого голова была забита социалистическими идеями начала восьмидесятых годов, приняться за учебу и овладеть профессией хирурга. Тот ответил, что подумывал об этом, но, поскольку на подготовку уйдет четыре года, а "революция", по его убеждению, совершится года через полтора, он отбросил эту идею как неосуществимую. Когда же я указал ему на то, что даже и при социализме нам все равно понадобятся хирурги, это его ошеломило: послереволюционный социализм рисовался ему в воображении таким состоянием, при котором больше не будет ни нужды, ни трудностей, — одним словом, состоянием *неземным*.

Вполне ли Вы уверены, что не совершаете той же ошибки применительно к толстовству? Даже если все мы примем толстовство, мы не сможем после этого вечно жить за счет взаимной благотворительности. Мы можем опроститься и стать вегетарианцами, но даже и минимальная материальная жизнь повлечет за собой промышленную проблему своего производства и распределения и сделает невозможным безначалие. По этому последнему вопросу Вы найдете среди фабианских брошюр работу, озаглавленную "Несбыточность анархизма" и написанную Вашим покорным слугой. По-моему, она должна убедить Вас в том, что анархизм в промышленности, насколько он практически осуществим, порождает точно такую цивилизацию, какую мы имеем сегодня, и что толстовская община первым делом должна будет избавиться от него. Акционерные компании и тресты, возможно, укоренились не навечно, но исчезнут они в

результате распространения их системы коллективной собственности на капитал на все общество и осуществления социального требования, чтобы гражданин стал слугой этого общества, а не анархиствующим авантюристом, который отстаивает собственные корыстные интересы в борьбе со всеми прочими гражданами.

Кроме того, смею Вас заверить, нельзя отмахиваться от общественных вопросов, заявляя: будь люди другими, то и вопросов бы этих не существовало. Это слишком уж легкий метод. Вот Вам пример: я и вегетарианец и трезвенник, но, если у меня спрашивают, как следовало бы организовать снабжение мясом и спиртными напитками, я не говорю в ответ, что ничего этого не нужно, потому что без мяса и спиртного люди станут лучше. Нет, я выступаю за общественные бойни, за общественные пивные и т. д. Я даже приобрел акции компании "Фокс и Пеликан" в Грейшоте — эксперимент по улучшению питейного заведения.

Человеку вольно иметь свое собственное мнение об относительном значении пищи телесной и пищи духовной, но Природа не допускает двух разных мнений насчет необходимости насытить тело, прежде чем душа сможет помышлять о чем-либо еще, кроме как об утолении голода телесного. Эта необходимость — факт неоспоримый. Нежелание смотреть в лицо фактам — что может быть дальше от учения Толстого? Толстой недавно назвал Ибсена безумным мечтателем — главным образом за то, что тот слишком далеко оторвался от насущного хлеба повседневной действительности.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

30.

МАКСУ БИРБОМУ

Пиккардс-Коттедж, Гилдфорд
30 декабря 1900 г.

Дорогой Макс,

эта Ваша статья о "Брасбаунде" в "Сэтердей" недостаточно хороша для *меня.* Вы снижаете качество — становитесь небрежны, как Наполеон. Ваша лесть напрасна: я настаиваю на убедительной интеллектуальной основе. Как будто мало мне того, что Уокли заделался чревоугодником, пишет статьи гастрономическим пером и громко требует "страсти"! Вам еще рано следовать его дурному примеру: это означает жировое перерождение, печень с приправой остроумия, поданную под видом мозгов.

Вот главная ошибка Вашей статьи: "Он совершенно искренне убежден, что не страсть, а логика является той осью, вокруг которой вращается мир". Так и быть, не стану перечислять Вам имена ослов, говоривших это до Вас, ибо одно сознание того, в какой Вы находитесь компании, навсегда окрасило бы Ваши щеки в свекольный цвет. Ведь это говорил — возьмем самый лестный пример — Бьюкенен о Гёте. Это говорит каждый человек с фунтом мозгов о человеке с полутора фунтами. Я признаю, что у Вас по меньшей мере фунт с четвертью, поэтому не говорите этого больше ни о ком, ни при каких обстоятельствах, если только не вступите в Клуб театралов и не станете произносить там речи об Арчере.

При внимательном чтении Платона (называю наиболее приемлемого для этой цели автора) Вы обнаружите, что время от времени он весьма странным образом теряет способность понимать реальную действительность и исходит из предположения, что такая-то вещь должна соответствовать истине, если ее возможно представить в качестве последнего суждения силлогизма. А после того как, попрактиковавшись на Платоне, Вы доведете до совершенства свое чутье на такого рода наивность, у Вас откроются глаза на то, что наряду с ее академическими формами существуют и бесчисленные вульгарные формы. Различие между ними такое: в случае академической формы логик настаивает на обоснованности своего вывода, потому что он был достаточно изобретателен и учен, чтобы построить силлогизм, и ревниво оберегает свою привилегию на установление истины от посягательств со стороны природного ума простонародья. В случае же вульгарной формы одержимый страстью человек, стыдясь прямо заявить о своем неприкрытом вожделении и понимая, что это не подействует на других людей, отчаянно ищет вокруг *основание* для удовлетворения своей страсти и пользуется для самооправдания первым попавшимся предлогом — предлогом, который становится для него и тех, кто разделяет его страсть, убедительнейшим аргументом.

В этом и заключается подлинное различие между ученым педантом и человеком страсти. Но, пожалуйста, обратите внимание: *оба* исходят из предпосылки, что "не страсть, а логика является той осью, вокруг которой вращается мир". И из них двоих неисправим в этом отношении как раз человек страсти: если Вашего профессионала-логика можно подбить на то, чтобы он изничтожил свою собственную науку, вдавшись в такие ее тонкости, которые ведут к невероятным выводам (как, например, возможность сколько угодно раз уменьшать наполовину количество вещества без того, чтобы оно когда-либо кончилось), то человек страсти никогда не признает, что его желанию убивать буров нет оправдания или что пьесы Ибсена не ложны, а просто-

напросто неприятны ему.

Так вот, всякая комедия как раз и состоит в искусном разоблачении этой логики посредством иронического противопоставления ее выводов и реальной действительности. Мольер, которого особенно забавлял ученый логик, верно подметил, что тот находит крайнее свое проявление в лице учителя фехтования, а не философа. Ибсена по большей части занимал буржуазный моралист XIX века, Шеридана — добродетельный сентиментальный малый XVIII века. Однако автор комедий (или комедиограф) осуществляет это доведение до абсурда, не прибегая к эвклидову методу доказательства: на то у него есть особый дар — чувство человеческой природы, или "чувство характера", наделяющее его сознание постоянным ощущением реальной действительности в качестве фона, на котором сразу же, без логической проверки, обнаруживается, сколь искусственны те или иные "доводы" людей. На этом фоне увидеть их искусственность способен *всякий.* Следовательно, задача нашего Мольера как комедиографа сводится просто-напросто к тому, чтобы явить этот фон зрителям (которых, в отличие от него, природа не наделила таким даром) и представить на нем шаблонные, фальшивые и якобы логичные мотивы и выводы своих персонажей, благодаря чему их фальшь тотчас же становится очевидна и смешна людям, которые, выйдя из театра и утратив этот фон, верят им на все сто процентов.

Теперь, если Вы следили за ходом моих рассуждений, Вам должно быть понятно, что ни один драматург, который когда-либо развлекал Вас в комедийном ключе, никак не может быть человеком, убежденным в том, что "не страсть, а логика является той осью, вокруг которой вращается мир". Скажу больше, если Вы достаточно ловки, чтобы совершить мысленный скачок, Вам вдруг станет ясно как день, что автор высокой комедии производит впечатление драматурга недостаточно человечного, именно по той причине, что он свободен от всего этого, кроме всеобщей и потому сверхчеловечной иллюзии. Мелодрама во вкусе "Друри Лейн" — "Аделфи", вот она логична от начала до конца, а понятия "естественно" и "неестественно", употребляемые ее зрителями, на самом деле означают "шаблонно" и "нешаблонно", то бишь "логично" и "нелогично".

Так Вы поняли, почему я задал Вам эту взбучку? Я не говорю, что в случае "Брасбаунда" не может быть двух разных точек зрения, — я говорю другое: Вы явились в суд и перепутали своего клиента. Вам поручила ведение дела Разумная эмоция, а Вы обратились к присяжным от имени Безрассудной страсти. Будучи приглашены защищать интересы известной связности, известной логичности, последовательности действия, *предста¬вимой* обыкновенным человеком, Вы фактически представляли

в суде интересы моральной анархии, которая вызывает у Вас отвращение в моих пьесах, подобно тому как некогда отвращало Вас отсутствие написанных на стихи мелодий в вагнеровской музыке.

И вот, питая неприязнь к немелодичной пьесе, Вы поступаете так, как поступил покойный Эдмунд Герни, когда ему внушила неприязнь не скованная стихом, вольная мелодика Вагнера. Герни написал объемистую и пустую книгу, пытаясь логически доказать, что музыка Вагнера неправильная, а Бетховена — правильная. Ваша статья — попытка доказать, что моя пьеса неправильная. Вот это и увело Вас в сторону от того, что Вам в ней не нравится.

В заключение возьму на себя смелость порекомендовать Вам вступить в "Сценическое общество". Эти повторные представления безнадежно неудачны. Спектакли репетируются дня три, составы исполнителей редко бывают укомплектованы раньше чем за несколько часов до поднятия занавеса. Зато в насыщенное событиями воскресенье пьеса проходит хорошо хотя бы благодаря истерическому энтузиазму и возбуждению первой попытки, присутствию автора и произнесенной им речи (когда автор — Дж. Б. Ш.) и так далее. Повторное же представление скучно, как всякий послепремьерный спектакль, плюс к этому — последствия недостаточной отрепетированности. Кроме того, нам нужны Ваши две гинеи.

Постараюсь разыскать экземпляр моей старой статьи о "Науке и Здравом смысле" и прислать его Вам вместе с этим письмом.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

P.S. Держитесь моих пьес достаточно долго, и Вы привыкнете к свойственным им переменам лада и тональности. Гибкости и универсальности я учился у Бетховена, но в известной мере этому следует учиться у Шекспира. Ведь в том, что касается драматического искусства, у меня в действительности скорее музыкальное, чем литературное образование. Человек, взращенный только на литературе, никогда не сумеет привнести в комедию моцартовскую жизнерадостность.

PP.S. Читал "Ирода" (теперь я никогда не хожу в театр), и, хотя я по достоинству оценил подлинное умение владеть словом, не вижу тут по линии характера и страсти ничего такого, что вызвало бы хоть малейшее удивление, будь это положено на музыку Исидором де Ларой.

31.

УИЛЬЯМУ АРЧЕРУ

Пиккардс-Коттедж, Гилдфорд
1 и 2 марта 1902 г.

Дорогой У. А.,

пишу в поезде, поэтому буквы прыгают. Надеюсь, Вы сможете разобрать.

Я готов поддержать книгу Сакса — Арчера в той форме, в какой Вы укажете. Но умоляю Вас избавиться от этого предрассудка — Театральной школы. Честное слово, лучше я напишу сей раздел сам и подарю его Вам вместе с авторским правом и уговорю Александера поставить под ним свою подпись, либо подпишу его собственнолично, либо навяжу авторство, если пожелаете, Вам — все как Вам будет угодно.

Моя идея такова. Научить человека играть нельзя, как любят нам говорить Три, Ирвинг и пр. Но можно физически подготовить людей к общественной жизни. Успешная деятельность политиков, адвокатов, священников, лекторов, офицеров в армии и на флоте в огромной степени зависит от их манеры держаться на публике, произносить речи, командовать людьми. Тостмейстерам, слугам, продавцам, аукционистам, букмекерам и университетским педелям также требуется умение держать себя и красноречиво говорить. Так вот, я собираюсь ратовать за создание при Лондонском университете еще одного факультета — Физического факультета общественных искусств с учебными курсами и практическими занятиями по всем аспектам науки выступать публично, так чтобы мужчине или женщине с аттестатом, дипломом или ученой степенью, полученными по окончании этого факультета, можно было доверить прочесть лекцию в Королевской ассоциации, произнести проповедь, открыть судебное заседание, отдать приказ солдатам в походе или матросам на корабле и т. д. и т. п., не опасаясь, что они сядут в лужу, выказав себя неумелыми новичками и дилетантами. Национальный театр мог бы потребовать, чтобы каждый новопоступающий имел такой диплом, подобно тому как епископ требует хотя бы минимального знания греческого от человека, которого он посвящает в викарии. Если бы епископ требовал также и наличие диплома Физического факультета и такое же квалификационное требование предъявляли адвокатура и военная служба (да и некоторые гражданские службы), этот факультет приобрел бы большое значение, а его студенты общались бы и обменивались критическими замечаниями с людьми всех социальных и интеллектуальных уровней. Будущий актер поступал бы сюда и расширял свой кругозор. Он не учился бы здесь играть, как не учился бы будущий адвокат защищать дела и вести

перекрестный допрос, будущий священник — спасать души, а будущий генерал — выигрывать сражения. Зато он пришел бы в театр, подобно тому как другие пришли бы в зал суда, на кафедру проповедника и в военный лагерь, подготовленный к началу своей карьеры *как личность.* Этот план не только снимет пуританское возражение против того, чтобы театральная школа субсидировалась за счет налогов, но и единственным возможным способом поставит актерскую профессию на один уровень с богословием, правом и т. д. А факультет, пользующийся поддержкой всех профессий, мог бы быть поставлен с размахом, недоступным для любой чисто театральной школы. Он мог бы получать пожертвования от частных лиц и субсидии от общественных организаций, которые не дали бы ни пенни Национальному театру.

Я не хочу сказать, что обучение будущих членов труппы Национального театра должно быть полностью пущено на самотек. Национальному театру понадобятся статисты. Это будут по большей части и молодые люди, исполняющие роли без слов. Но для их обучения потребуется постоянный преподаватель танцев, пантомимы и т. д., да и заведующий гардеробом должен быть немного художником вроде Тедди Крэга. Они должны будут играть все сценки перед началом спектакля и в антрактах и разыгрывать специальные представления для детей по праздничным (и всем прочим) дням, отказавшись от исполнения пьесок-пустышек в пользу театра масок, феерий, бурлесков Планше, арлекинад и так далее — вещиц, требующих умения танцевать, переодеваться, шутить и весело дурачиться. Благодаря этому они сумеют приобрести пластику, знание костюмов и такие навыки акробатики, какие могли бы им пригодиться, — во всяком случае, достаточные для того, чтобы спрыгнуть в люк на сцене. (А это напомнило мне вот о чем: Национальному театру, помимо прочего, потребуется еще одна сцена, что дало бы возможность одновременно репетировать две вещи, и даже второе театральное помещение для представления пьес Ибсена и прочего в этом роде в интимной обстановке для немногочисленной и избранной публики.) Для подобного ученичества должен быть установлен строгий возрастной предел, так чтобы ученик-статист, желающий посвятить свою жизнь буффонаде и грубому фарсу или не допущенный в постоянную труппу полноправных актеров, изгонялся в мюзик-холлы или коммерческие театры по достижении, скажем, 24 лет.

Это наводит меня на мысль о необходимости (в дальнейшем) более широкого коллективизма в театральной жизни, чем тот, что может быть достигнут благодаря одному-единственному центральному театру. Главное возражение против постоянных трупп с точки зрения искусства заключается в том, что они в конечном итоге убивают театральную иллюзию. Порция, Джуль-

етта, Имогена и Офелия — разные женщины, и если превращать их всех в Эллен Терри, то дело кончится тем, что публика станет ходить в театр посмотреть Эллен Терри и будет мириться со всевозможными условностями и нелепостями, предавая забвению пьесу. Эту трудность можно преодолеть, только наладив циркуляцию трупп, а это значит, что все крупные центры народонаселения должны иметь собственные национальные театры и что их актеры должны иметь неотъемлемое право раз в год (или раз в два, три года) сыграть все свои роли в Лондоне.

Это нововведение принесло бы пользу и с коммерческой точки зрения. Сейчас Лондон все больше и больше становится местом для рекламы, тогда как сборы-то дают провинции. Если понадобится, провинции и при системе национальных театров должны будут питать Лондон прежним способом, а прибыли следовало бы употреблять на финансирование гастрольных набегов на маленькие и растущие города, с тем чтобы поднять там критерии вкуса и заложить основы для создания новых национальных театров.

В уставе театра следует предусмотреть положение о спектаклях, долгое время идущих из вечера в вечер, — это надо сделать не только ради самого театра, но и ради привлечения авторов. У меня, например, есть пьесы, которые я не мог бы порекомендовать ни одному антрепренеру коммерческого театра для постановки в качестве ежевечернего спектакля, но которые тем не менее могли бы понравиться публике или в силу своих собственных достоинств, или в силу привлекательности кого-либо из исполнителей. В подобных обстоятельствах Национальному театру следовало бы либо арендовать другое театральное здание и давать пьесу каждый вечер подряд, пока она удержится на сцене, либо передать ее в субаренду одному из профессиональных антрепренеров, будь на то его согласие и желание. Во всяком случае, следует либо предоставить автору свободу распорядиться своей пьесой таким образом, либо гарантировать ему какое-то минимальное количество представлений пьесы как кассового спектакля в течение двух-трех сезонов. Имейте в виду, я не предлагаю сделать подобные процедуры обязательными, а только говорю, что и на это должны распространяться полномочия Н. т. [1]. Праву арендовать при случае дополнительные театры я придаю весьма большое значение.

Стоит подумать о том, не следует ли основать публичную театральную библиотеку, обязав драматургов отдавать экземпляр каждой опубликованной пьесы в качестве условия распространения на нее авторского права (хотя в отношении *всех* экземпляров книг в публичной библиотеке следовало бы ввести в действие статью, которая давала бы возможность автору или

[1] Национального театра.

издателю возместить себестоимость очень дорогих книг).

Впрочем, все это — побочные соображения. Главное же — вот что: идея Театральной школы как средства укомплектования постоянной труппы из учеников Джона Колмена и Генри Невилла — даже если постановкой голоса займется Герман Везин с помощью миссис и мисс Бенке — является во всех отношениях роковой ошибкой; ее функции должен взять на себя университетский факультет — ну скажем, какая-нибудь школа ораторского искусства. Есть прецедент — Лондонская школа экономики, порожденная необходимостью дать специальную подготовку избирателям, что породило необходимость дать специальную подготовку секретарям городских советов и прочим муниципальным чиновникам, что опять-таки породило осознание необходимости подобной же подготовки, в которой нуждается управленческий персонал железнодорожных компаний, банков и т. д. и т. п. В результате теперь это факультет Лондонского университета, используемый студентами как трамплин для начала карьеры в десятках различных профессий и специальностей. Только таким путем Вы вообще сможете отрешить актера от его каботинства и придать ему печать университетского образования, весьма отличную от того отпечатка, который накладывает на него театральная профессия. Позвольте Вам напомнить, что царящая ныне анархия имеет одно преимущество: она убивает старый актерский профессионализм в духе Краммлза; воцарение же порядка путем создания Национального театра возродит его, если тот, кто учится на актера, будет изолирован в области образования от студентов, готовящих себя к другим интеллигентным профессиям.

В спешке
Дж. Б. Ш.

P.S. Шарлотта слегла в постель с инфлюэнцей.

PP.S. В одном из моих предисловий к "Пьесам приятным и неприятным" я набросал план создания театра с постоянной труппой на деньги, отпущенные какому-либо известному театральному деятелю для нужд оперы.

32.

ЗИГФРИДУ ТРЕБИЧУ

Мейбери-Нолл. Уокинг
26 июня 1902 г.

Дорогой Требич,

я дивлюсь Вашему усердию. Но почему Вы не пишете пьес

собственного сочинения?

Вот что Вы должны сказать руководителям "Фолькстеатер": лично Вы совершенно согласны со всеми их пожеланиями и ужасно сожалеете, что я такой неразумный человек. Но Вы должны определенно заверить их в том, что, если они не будут исполнять пьесу ["Ученик дьявола"] в точности так, как она написана, переговоры немедленно прекращаются. Если они знают, как надо писать пьесы, пусть пишут для себя сами. Если нет, пусть уж лучше предоставят писать пьесы тем, кто умеет это делать. Я не позволю объединить два последних акта в один. Я не позволю опустить хоть одну реплику, заменить хоть одну запятую. Я прекрасно знаю, что каждый болван, связанный с театром, начиная от мальчика, вызывающего актеров на сцену, и кончая режиссером, считает, что ему лучше, чем автору, известно, как написать пьесу, чтобы она завоевала популярность и пользовалась успехом. Засвидетельствуйте им мое почтение и скажите, что я знаю все эти штучки; что мне сорок шесть лет; что в своем деле, да и в их тоже, я собаку съел; что от гонорара я совершенно не завишу и мне все равно, поставят они мои пьесы или нет; что я, если захочу, стану давать своим пьесам названия длиною в тридцать пять слов; короче, что я упрямый, самонадеянный, несговорчивый, деспотичный гений, глухой к голосу рассудка и исполненный неодолимой решимости поставить на своем во всем, что касается его собственных произведений.

Говорите то же самое всем режиссерам в первый же момент, как только они затянут старую песню о переделках и изменениях. Скажите им, что со мной это не пройдет: если мои пьесы для них слишком авангардистские, пусть оставят их в покое — незачем добавлять к Dichtersbeleidigung [1] глупость и вандализм. Но уверьте их в том, что Вы-то с большой радостью исполнили бы их пожелания, если бы я Вам это разрешил. Пускай все приятное исходит от Вас, а все неприятное — от меня.

Пишу Вам в страшной спешке накануне отъезда. На следующей неделе отвечу на другие вопросы в Вашем письме.

Еще раз повторяю, не пренебрегайте Вашим собственным сочинительством. Перевод не научит Вас и половине того, чему научит оригинальное творчество.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

[1] Оскорбление поэта (*нем.*).

33.

ДЖЕНЕТ ЭЧЕРЧ

Аделфи-Террас, 10
8 мая 1903 г.

То, что Вы говорите о "Кукольном доме", конечно же, вполне резонно: я не сомневаюсь, что Вы будете играть Нору и в восемьдесят. Но факт остается фактом: одна ласточка репертуара не делает. Ваша трудность в Лондоне заключается в том, что Лондону нужна флотилия грошовых корабликов, а не громадина "Грейт истерн". Поскольку "Грейт истерн" — это Вы, а у театров Вест-Энда нет для Вас большого дела, Вы им не нужны. Значит, Вам ничего не остается, как подыскивать себе большое дело самой. Возвращаться к старым риторическим пьесам бессмысленно: Адриенна умерла, Незабудка же никогда и не была живой. Мария Стюарт, Камилла и все им подобные отжили свой век. Вам нужен драматический репертуар, который Вы смогли бы вынести на своих собственных плечах и в котором Вам не могли бы составить конкуренцию молодые одалиски Вест-Энда. В конце концов, положение у Вас не хуже, чем у всякого другого большого корабля. Бернар и Дузе вынуждены скитаться по свету и побивать все рекорды выносливости, покоряя провинции, тогда как они должны бы были играть главные роли в постоянных театрах и жить в собственных квартирах на Слоун-стрит. Беда в том, что пока еще не создан большой и значительный современный репертуар. Ну разумеется, есть Магда, но она присвоена. Я не вижу ничего подходящего, кроме Ибсена: "Маленький Эйольф", "Росмерсхольм" и т. д. Есть также пьеса "Викинги", которой создала хорошую рекламу Эллен Терри. Почему бы Вам не попробовать роль Йордис? Мои пьесы недостаточно капитальны. Вы могли бы использовать Кандиду или леди Сесили как легкие роли, позволяющие передохнуть на гастролях, подобно тому как Барри Салливен, бывало, играл дона Феликса, Бенедикта и Чарлза Сэрфеса, чтобы ослабить напряжение после исполнения ролей Ричарда, Ришелье и т.п. Однако Ваши pièces de resistance [1] должны быть более внушительными. Конечно, лучшим выходом было бы найти какого-нибудь молодого гения, способного создать как раз то, что Вам надо, но таких людей днем с огнем не сыщешь.

Все это очень мудрые и вполне бесполезные советы.

Я возражал против представления "Кандиды" в день Первого мая, потому что это неподходящая пьеса для такого случая. "Кукольный дом" много лучше, хотя что-нибудь Горького было бы, конечно, еще лучше.

Причина, по которой я сбиваюсь на такие условности, как

[1] *Здесь:* главные роли (*франц.*).

"Глубокоуважаемая Дженет", состоит в том, что я становлюсь стар и деморализован. Я провел три недели в Италии и три вечера в "Ринге" и "Ковент-Гардене", но все эти игры давно набили мне оскомину: чем больше я имею дело с искусством актеров-профессионалов, тем больше оно ужасает и утомляет меня. Отчасти поэтому я сделал новую пьесу немыслимой с точки зрения длины и содержания.

Вы не понимаете природу Шарлоттиной антипатии к Вам. Дело ведь не идет о любви и неприязни в обычном смысле слова: она питает точно такую же антипатию к моей матери, сестре и всем тем, кто являет собой часть того прошлого, к которому она не имеет отношения. В тот самый момент, когда Вы входите в комнату, где нахожусь я, Вы создаете мир, в котором мы с Вами чувствуем себя как дома, а она — посторонняя. Это реальная трудность, с которой сталкиваешься, когда женишься в сорок лет. И с этой трудностью приходится справляться, пока с течением времени мир новой жизни не вырастет настолько, что заменит собой мир старый и не нужно будет больше ревновать к нему. То же самое и со мной: как только приходят в гости ее старые друзья, я становлюсь всего лишь случайным знакомым. Я не возражаю против этого (более того, обычно я удираю, сославшись на дела, после того как достаточно поблистаю остроумием, чтобы удовлетворить любопытство гостей), но Шарлотта возражает категорически, и так же поступила бы любая другая женщина. Эти ситуации требуют очень большого такта. Если бы Вам случилось развестись с Чарли и выйти замуж за мужчину, которого Вы никогда не видали раньше, Вы в течение многих лет убеждались бы в том, что почти каждая женщина, с которой он сколько-нибудь хорошо знаком, знает его лучше Вас и имеет больший запас общих с ним впечатлений. И, думаю, Вы согласитесь со мной: если он не будет понимать это лучше Вас и особо бережно заботиться о том, чтобы положение не стало для Вас нестерпимым, Вы при первой же возможности сбежите, пожалуй, от него обратно к Чарли.

Должен спешно закругляться: зовут спуститься.

Дж. Б. Ш.

34.

ЗИГФРИДУ ТРЕБИЧУ

Спрингберн. Стрэчер
4 августа 1903 г.

Требич, Требич, du bist ganz und gar unverbesserlich [1]. Говорю Вам, Вы совершенно, абсолютно полностью и целиком не правы

[1] ...ты совершенно неисправим (*нем.*).

в отношении сценических ремарок, а я прав по всем пунктам. Вот что Вы должны сделать. Напишите предисловие "От переводчика" и объясните в нем причину всех Ваших отступлений от общепринятого. Разъясните, что одним из моих важнейших достижений в Англии было осуществление реформы в деле печатания пьес. Скажите, что англичане на протяжении целого столетия категорически отказывались читать пьесы, хотя они были избавлены от нелепой французской традиционной разбивки: Sz 27, Die Vorige und ein Diener — пара реплик, и затем — Sz 28, Die Vorige, ohne der Diener [1]. Упомяните курьеза ради тот факт, что в своей первой напечатанной пьесе я сам ввел эту дурацкую моду и, сделав это, навсегда исцелился от подобной глупости. Никто не покупал ту пьесу: у англичан слишком богатое воображение, чтобы мириться с этими условностями. И тогда я задался целью сделать пьесы читабельными. Я отменил список действующих лиц в начале. Я представлял их по мере их появления в описаниях, таких же подробных, как у Толстого и Тургенева, только гораздо более точных. Я никогда не упоминал никаких сценических реалий, никогда не употреблял слов "входит" или "уходит", никогда не позволял, чтобы запах огней рампы вторгался в мечту читателя, и вместе с тем упрятывал в свои, казалось бы, сугубо поэтические ремарки технические инструкции режиссеру-постановщику, куда более детальные и полные, чем у любого другого автора до меня.

Вы же считаете меня старым ослом и хладнокровно предлагаете уничтожить все сделанное мною и превратить мою реформированную драму в старый глупый суфлерский экземпляр. Да еще утверждаете, что это "совсем не важно". Нет, это крайне важно. Вы говорите, что каждый режиссер станет вносить в ходе постановки какие угодно изменения, а Вы будете только в Берлине и Вене. Младенец! Уверяю Вас, никто в мире не угонится за режиссерами по части рабского подражания столице. То, что делается в Берлине и Вене, без единой оригинальной идеи воспроизведут повсюду в Германии, Австрии, Польше, Швейцарии и, возможно, в России. А что проку от Вашего присутствия в Вене или вообще в Австрии, если Вы не будете знать все театральное дело как свои пять пальцев? Автору, у которого нет такой подготовки, делают несколько пустых комплиментов, а на репетиции оттирают его в угол. Я становлюсь на репетициях моих пьес хозяином положения не потому, что я автор, а потому, что, оборвав все комплименты и вступительные речи, набрасываюсь на работу: расставляю стулья так, чтобы обозначить входы и т. д., развожу актеров по местам, которые они

[1] Сц. 27, те же и слуга... Сц. 28, те же, за исключением слуги (*нем.*).

должны занимать, причем они тут же обнаруживают, что это действительно наиболее удачные места для них. Я прохожу с ними первый акт и, прежде чем режиссер успеет открыть рот, говорю: "Ну а теперь пройдем этот акт еще разок". Я никогда не пытаюсь навязать им свой авторитет и никогда не командую: я просто говорю им, что надо делать; убедившись, что дело свое я знаю, они предоставляют мне заниматься всем этим и обращаются ко мне всякий раз, когда у них возникает сомнение. Имейте в виду, это тяжелая работа; мне приходится трудиться до изнеможения, пока я, как школьник, не выучу свой урок. Зато результат стоит затраченных усилий. Все это придется делать и Вам, но Вы не сможете это делать, если у Вас не будет ясности в авторских ремарках. Вы молоды, и времени для этого у Вас предостаточно. Я же стар — мне 47 — и не могу себе позволить потерять хоть минуту. И тем не менее я считаю это достаточно важным. Historisches Schauspiel [1] — правильное определение. Я не возражаю против того, чтобы в книге был указан *список исполнителей* на первом представлении, при условии что он не будет составной частью пьесы. См., например, "Миссис Уоррен".

Дж. Б. Ш

35.

АРЧИБАЛЬДУ ГЕНДЕРСОНУ

Аделфи-Террас, 10
30 июня 1904 г.

Милостивый государь,

боюсь, что нет другого способа добраться до массы критических статей, написанных мною между 1885 и 1898 годами, кроме как приехать в Лондон и потратить впустую несколько недель в библиотеке Британского музея... В общей сложности это свыше миллиона слов, притом большинство статей посвящено давно и прочно забытым материям, а многие из них совершенно непонятны теперь, когда их читаешь вне контекста событий той недели, когда они были напечатаны.

Прибавьте к этому мои эссе на экономические и политические темы: мои социалистические манифесты, мои работы в защиту теории стоимости Маркса против стоимостной теории Джевонса и мои работы, опровергающие Маркса с позиций того же Джевонса, в чью веру я в конце концов обратился. Все это абсолютно неизвестно поклонникам моих пьес; между тем первая

[1] Историческая драма (*нем*).

моя пьеса, "Дома вдовца", могла быть написана только экономистом социалистического толка, и то же самое относится к "Профессии миссис Уоррен". Да и в каждой моей пьесе знание экономики играет такую же важную роль, как знание анатомии в произведениях Микеланджело.

Думаю, что моя карьера оратора и лектора также явилась важной составной частью моей подготовки. У меня в жизни был двенадцатилетний период, в продолжение которого я каждые полмесяца произносил в среднем по три публичных речи, многие из них — под открытым небом, где-нибудь на углу улицы, и перед самой разнообразной публикой, начиная от университетских преподавателей и членов комитетов Британской ассоциации по распространению научных знаний и кончая участницами демонстрации лондонских прачек, причем после выступления всегда отвечал на вопросы и участвовал в дискуссии.

Я никогда не жил жизнью литератора, не состоял в литературных клубах и, вкладывая всю душу в работу критика в области изящных искусств, никогда не вращался в социальной среде людей искусства. Все мое время (когда я не писал или не смотрел спектакли) полностью отнимала общественная работа, занимаясь которой я имел счастье сотрудничать с некоторыми людьми исключительного ума и характера. Я приобрел навыки к работе в комитетах; беспристрастность и невозмутимость государственного деятеля; привычку постоянно и бесцеремонно критиковать людей, которые во многих отношениях куда более способны и лучше осведомлены, чем я, немалый опыт, который не приобретешь традиционными способами, и "закулисное" знание механизма и природы политической иллюзии, которое кажется таким циничным зрителям, что глядят из зала.

Что бы Вы там ни писали, советую Вам делать упор на значении этой моей подготовки, так как иначе Вы очень уж преувеличите мои природные способности. Именно благодаря ей я слыл необыкновенно умным, оригинальным и блестящим писателем, которому недостает только чувства, тогда как в действительности (при всем том, что в некотором роде я все же гений — в противном случае я не стал бы стремиться приобрести свой опыт, да еще наслаждаться этим, а просто скучал бы среди развлечений, роскоши и богатства) природа отнюдь не наделила меня ни блестящими способностями, ни находчивостью, ни острым умом. Если бы литераторов заставляли проходить такую же суровую школу, какую прошел я, и держали их вне душной атмосферы узких кружков, где произведения искусства как бы являют собой плод практикуемых из поколения в поколение браков между близкими родственниками, несущий на себе безнадежную печать интеллектуального и духовного вырождения, у меня появились бы тысячи соперников куда более блистатель-

ных. Нет ничего вреднее представления, будто мои вещи — это всего лишь забава восхитительно остроумного и эксцентричного кумира салонов, нет, они представляют собой результат совершенно неромантического тяжкого труда, которым я упорно занимаюсь изо дня в день на протяжении 25 лет, начав с писания крайне неумелых юношеских романов. Такой ценой мое писательское умение может приобрести всякий, а многим оно могло бы, наверно, достаться и дешевле. "Человек и сверхчеловек", конечно же, звучит так, словно это порождение изысканнейшей атмосферы, насыщенной искусством. На самом же деле после утра, посвященного сочинению этой пьесы, я проводил день и вечер на заседаниях комиссий одного из лондонских муниципальных советов, сражаясь по вопросам канализации, мощения улиц, освещения, налогов, жалованья чиновникам и т. д. и т. п., и именно поэтому она так отлична от произведений, задуманных на музыкальном вечере в домашнем кругу. Моя последняя книга, "Здравый смысл муниципальной торговли", является в своем роде одной из лучших и самых значительных из когда-либо написанных мною. Если Вы станете писать о моей "необычайной карьере", прошу Вас ясно дать понять всем юным честолюбцам, что ее исключительность коренится как раз в ее обыкновенности: я просто жил на земле, как какой-нибудь зеленщик, вместо того чтобы, наподобие второстепенного поэта, витать в облаках и кормиться изделиями кондитеров от искусства. Будь у меня побольше мужества и побольше энергии, я бы смог сделать гораздо больше, а мне их не хватало, потому что в детстве я пробавлялся воображением, вместо того чтобы жить своим трудом.

Простите мне всю эту болтовню, но, вероятно, она окажет Вам нужную помощь, коль скоро Вы продолжите заниматься этим.

Первое издание "Домов вдовца", слава богу, все разошлось, но предисловие и приложения, наверно, было интересней читать, чем сам текст пьесы в его первозданной глупости. Где достать экземпляр — понятия не имею...

Что верно, то верно: лучший знаток Шоу — сам Шоу. Моя деятельность занимала и занимает столько разнородных водонепроницаемых отсеков, что до сих пор все описания моей персоны грешили однобокостью и неточностью, если авторы не пытались пополнить их за счет моих собственных признаний.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

36.

УИЛЬЯМУ БАТЛЕРУ ЙЕЙТСУ

Фертвью. Розмарки
31 августа 1904 г.

Есть ли в "И. л. театре" [1] какие-либо современные механизмы сцены? Есть ли, например, гидравлический подъемник? У меня во втором акте происходит чрезвычайно затруднительная перемена декорации и еще одна — в четвертом, и мне хотелось бы знать, на что я могу рассчитывать по части современного оборудования, если таковое имеется. Мне кажется, что раз уж Вы будете ставить пьесы-сказки, Вы могли бы позволить себе удовольствие иметь гидравлические подъемники.

Я был очень тронут, узнав, что в вопросе о финансировании наших предприятий история повторяется. Мне привиделось во сне (буквально так), что мисс Хорнимен оказывает финансовую поддержку "Оружию и человеку" и "Земле сердечных желаний", а теперь и наяву вижу, что она благодетельствует также "И. л. т-ру".

Дж. Б. Ш.

Надеюсь, суфлерский экземпляр пьесы будет готов к 10-му, но не могу гарантировать это. Послать его Вам или куда?

37.

Г. ДЖ. УЭЛЛСУ

Отель "Марин". Норт-Берик
29 сентября 1904 г.

Дорогой Г. Дж. У.!

Два слова о Вашей идее насчет "Хеймаркета", так как тут легко можно ошибиться в оценке положения.

Если Вы думаете, что Вам удалось так искусно скрыть свой интеллект, что Сирил Мод (с точки зрения интеллектуальных склонностей Джеймс Уэлч в сравнении с ним настоящий Гёте) или Фредерик Харрисон (человек умеренно культурный) без малейшего подозрения примут Вас за последователя Джерома К. Джерома. Вы допускаете огромный просчет. В театральном мирке Вест-Энда "Война миров" кажется такой же малопонятной заумью, как ньютоновские "Начала", а "Предвидения" и "Развивающееся человечество" довершают картину. И тем лучше, потому что успехи Барри, чей могучий интеллект потрясает теат-

[1] "Ирландском литературном театре".

ральный Страйд, плюс возникшие теперь подозрения, что со мною у них вышла какая-то промашка, пробуждают у режиссеров тягу к пьесам, отмеченным печатью интеллектуального превосходства и даже печатью близости "Сценическому обществу", если только их можно совместить с популярностью. Если Вы сумеете в один прекрасный день продемонстрировать им, что Ваши произведения нравятся зрителям и не связаны с изображением великанов, марсиан и всякого такого прочего, Вам не придется терпеть столько беспокойства, сколько выпадает на долю ветеранов, давно пишущих для сцены.

Взять хотя бы это невероятное, почти непостижимое неведение людей театра во всем, что касается других миров, внешних по отношению к их собственному, даже если они смежны с их мирком. Когда Форбс-Робертсон — один из наших "эрудированных" актеров — сказал о Р. Л. Стивенсоне: "А я-то думал, что ее (пьесу "Макэр") написал ТОТ САМЫЙ Стефенсон" (имея в виду писаку, состряпавшего либретто "Дороти"), он совершенно точно определил свой собственный — и актерский в целом — уровень познаний в области современной литературы и литературных репутаций. Если Вашу пьесу поставит "Сценическое общество" или какое-либо другое театральное общество, которое сможет обеспечить появление дежурных отзывов, будьте уверены, девять десятых актерской братии впервые узнают о Вас из этих отзывов, содержащих упоминания о Вашей писательской славе. И суеверный страх, с которым они станут тогда взирать на Вас, явится следствием того дремучего невежества, в коем они пребывают относительно Вас ныне. Что до остающейся десятой части, то эти актеры, случайно прочитав Ваши книги, узнают о Вас слишком много, чтобы довериться традиционным оценкам спектакля, поставленного "С. о-м".

Но, собственно говоря, заранее ломать голову над этими соображениями — значит только зря тратить время. Ведь пока Вы не напишете пьесу, Вам и самому не ясно, что у Вас получится. Скорее всего, это будет пьеса не для 100 000 коллег Хупдрайвера мужского и женского пола, а для меньшего числа избранных. Так вот, у "Сценического общества" есть одно приятное преимущество: вы застрахованы от провала. Факт провала никак нельзя установить. Публика на спектакль собрана заранее, а количество спектаклей не может оказаться ни выше, ни ниже ожидаемого. Если спектакль понравится публике, пьеса ничуть не пострадает: "Мальчик с пальчик" с огромным успехом пошел в театре "Сент-Джеймс", а другие поставленные нами пьесы — достаточно заурядные — играются теперь в провинции и в колониях благодаря лондонским рецензиям на наши спектакли. Несмотря на все мои шедевры, горький опыт самым действенным образом рассеял подозрения, что пьесы, поставленные "С. о-м", — это обязательно умные пьесы.

Вы должны также поразмыслить над тем, что драматургу необходимо овладеть опытом проведения репетиций — эту часть своего ученичества он должен ценить на вес золота. Я не упускал случая заняться репетиционной работой, отрепетировал девять своих пьес перед их публичным исполнением и в результате знаю закулисную сторону театра не хуже Пинеро — меня не отсылают на репетиции посидеть в зале и поглядеть на то, как мою вещь уродуют идиоты, которые толком не прочли ее или ничего в ней не поняли, если даже прочли. Никому нельзя доверить ставить вашу пьесу, и вместе с тем, только имея опыт, можно заставить труппу принять как должное вашу режиссуру. Автор — единственный человек, который действительно желает успеха каждому и способен без трений отрепетировать пьесу в атмосфере всеобщей преданности и иллюзорного ощущения, что вы на пороге великого события. Но будь автор даже прирожденным режиссером, которому сам бог велел ставить пьесы, он не сможет делать это с первого же своего прихода за кулисы. Вы тем вернее получите Ваши 20 000 фунтов стерлингов, если к началу репетиционного периода научитесь с точностью определять, какая часть из той тысячи грубых ошибок, сделанных на первой репетиции, будет исправлена впоследствии без Вашего вмешательства, а какую Вы сможете исправить за одну репетицию без риска испортить нервы исполнителям. Вам предстоит выучиться массе вещей, даже если Вы приступите с полным знанием того, что Вам нужно делать.

А еще Вы должны поразмыслить вот над чем. Успех, что принесет вам 20 000 фунтов, — вещь хорошая, но репертуарная пьеса вроде "Гамлета" еще лучше. Популярная пьеса сверкнет и сойдет со сцены, тогда как такая вещь, как "Каждый человек", идет себе и идет без конца по всему свету. Не могу сказать, чтобы я много заработал своими пьесами — наверно, не больше 5000 фунтов за все, от первой до последней (за десять лет), но лишь три-четыре из моих 14 пьес коммерчески использовались театрами, да и те за двумя исключениями (в Нью-Йорке) использовались несерьезно, а я тем временем должен был задавать тон поискам вечно "новой" драмы. Если дерзкий первооткрыватель может зарабатывать в первые свои десять лет на круг фунтов 500 в год и при этом иметь про запас целую пригоршню нетронутых пьес, которые впоследствии принесут ему кучу денег, то игра, право же, стоит свеч. В этом — достаточное оправдание для любого выдающегося человека, делающего заурядную работу под предлогом... но сие уже моральный лепет, как говорит Комус. Главное же заключается в том, что ни в коем случае не следует пренебрегать в этой игре "Сценическим обществом": если бы люди, презиравшие старый "Независимый театр", писали для него все, что могли, некоторые из них стали бы к этому времени опытными драматургами.

Наконец, я обратил бы Ваше внимание на то, что, если Вы собираетесь писать пьесы, 20 тысяч фунтов даст лишь одна из них. Вы с легкостью сможете отдать какую-нибудь другую не обязательно даже в "С. о.", а, например, в "Корт" или подобное же театральное учреждение. Я пишу все это, чтобы покрепче вбить Вам в голову: прежде чем избрать карьеру драматурга, следует хорошенько все обдумать, а выиграть крупную ставку в этой игре нельзя без, казалось бы, опрометчивой предварительной траты таланта на всевозможные побочные занятия.

Дж. Б. Ш.

38.

АРЧИБАЛЬДУ ГЕНДЕРСОНУ

Адельфи-Террас, 10
10 февраля 1905 г.

Дорогой г-н Гендерсон,

Ваше письмо от 23 января разошлось с моим подробным отчетом.

Советую Вам не спешить с этой книгой, пока она не вызреет у Вас на руках до полного своего размера. По правде говоря, Вы недостаточно серьезно относитесь к себе как к университетскому профессору. Театральную биографию с портретами актеров и предисловием театрального рецензента сразу же сбросят со счетов как обычную дутую рекламу: антрепренеры гастролирующих актеров и виртуозов-музыкантов раздают подобную продукцию сотнями экземпляров и никому никогда в голову не придет принимать ее за серьезную литературу. Никто не покупает этих книжек: их дарят антрепренерам, которые кладут их на полку, посылают в редакции газет, где их передают "редакторам театральной рубрики", чтобы те или сразу выбросили их в корзину для бумаг, или, вооружившись ножницами и клеем, изрезали их для заполнения пустот в колонках "Театральные сплетни" и т. п. Всеми силами старайтесь написать свой труд не в духе этих дорогих рекламных изданий, а в духе босуэлловского Джонсона и локкартовского Скотта, не говоря уже о Плутарховых биографиях.

Арчер, несомненно, написал бы для Вас предисловие — из дружбы ко мне, если не из доброго отношения к Вам, но единственный человек, которому должно писать предисловие к книге, — это сам ее автор. Предисловие, написанное Арчером или Корбином, обошлось бы Вам в несколько лишних гиней и было бы в высшей степени неуместно, потому что — важно, чтобы Вы хорошенько это поняли, — чисто театральная моя

биография была бы совершенно напрасной тратой времени для Вас и невыразимым огорчением для меня. Мои пьесы говорят сами за себя, а газеты отмечают все, что требуется отметить в связи с ними, шире, чем это можно сделать в предисловиях. Я хочу, чтобы Вы создали что-то такое, что будет полезно для Вас и для общества, т. е. воспользовались бы мною только как зацепкой для исследования последней четверти XIX века, в особенности коллективистского движения в политике, этике и социологии; ибсеновско-ницшеанского движения в области морали, реакции протеста против материализма Маркса и Дарвина, крупнейшим выразителем которого (в том, что касается Дарвина) был Сэмюэл Батлер (обязательно прочтите произведения этого гениального писателя); вагнерианского движения в музыке и антиромантического движения (включая то, что люди называют реализмом, натурализмом и импрессионизмом) в литературе и искусстве. Я прекрасно сознаю, что это ах какая нелегкая задача, но, только взявшись за нелегкую задачу и вложив в ее осуществление большой труд, и может двадцатисемилетний профессор добиться известности и завоевать прочное положение автора, явно возвышающегося над уровнем компилятивной журналистики. Если Вы изобразите меня этакой отвратной маленькой знаменитостью, позирующей в вакууме, Вы поставите обоих нас в смешное положение. Если Вы не сможете изобразить меня в контексте моего времени, в компании весьма интересных людей, у Вас в книге не будет того единственного, что делает биографию терпимым чтением. Обратите внимание, я отношусь к Вам не как к способному молодому журналисту. Как журналист Кларенс Рук, пожалуй, справился бы с этим лучше Вас. Я отношусь к Вам как к потенциальному Гиббону и убедительно прошу Вас так же отнестись к самому себе и взяться за действительно большое дело. Если же Вы в конце концов обнаружите, что у Вас получается вещь куда более масштабная, чем биография Шоу, и вовсе откажетесь от Шоу, — тем лучше. Впрочем, как повод для Вашего обращения к читающей публике я ничем не хуже кого бы то ни было или чего бы то ни было.

Если Вам и впрямь нужно введение, лучше уж поручите написать его *мне*. Но по крайней мере не поручайте писать его людям, связанным с театром. Пусть через Ваши рассуждения обо мне красной нитью проходит такая мысль: моя театральная история отражена в печати, и Вы видите свою цель не в том, чтобы пересказывать вещи, и без того известные, а в том, скорее, чтобы, осмыслив факт, что моя театральная деятельность ограничивается последними десятью годами моей жизни (и даже в эти десять лет отнюдь не поглощает меня целиком), попытаться найти в других видах деятельности, которыми я занимался на своем жизненном пути, ключ к объяснению различия между моими пьесами и пьесами других драматургов, различия настоль-

ко значительного, что его явно нельзя объяснить каким бы то ни было своеобразием моего таланта.

Можете использовать, когда сочтете уместным, мои собственные высказывания, прибегнув к обычному способу. "Следующий отрывок из письма, написанного г-ном Шоу, дает представление и т. д." — и дальше цитируете...

Мой совет: не делайте посвящения, если только, как в случае с моим посвящением "Сверхчеловека" Уокли, оно не является необходимой составной частью книги или если Вы не собрались заставить какого-нибудь знатного человека приобрести полсотни экземпляров. Конечно же, предпошлите книге развернутое выражение признательности Арчеру за его помощь и вообще по мере сил расхвалите его, но имейте при этом в виду: не кто иной, как Арчер, прослушав первые два акта "Домов вдовца", сделал все возможное, чтобы убедить меня в том, что у меня нет ни малейшей надежды стать драматургом. К тому же он с бурным неодобрением относится ко всем моим взглядам, хотя лично сделает все, что может, для моего блага и любит "Кандиду" и "Миссис Уоррен". Вы вполне бы могли посвятить ему биографию Пинеро, но, если Вы посвятите ему мою, ему придется писать статью, разъясняющую, что хотя он и поклонник Шоу, но не его последователь. Написав статью, он воздержится от ее опубликования и решит ничего не говорить о книге публично, дабы не создалось впечатления, что он занимается саморекламой. Лучше уж посвятите свой труд Сверхчеловеку или грядущему. А я постараюсь разыскать фотографию Арчера или сфотографирую его сам, так что Вы сможете поместить его портрет среди иллюстраций и должным образом отобразить его роль в моей истории.

Как раз сейчас я страшно занят и не имел времени закончить мои ответы на поставленные Вами вопросы, но пока Вам хватит и этого!

Тороплюсь — всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

39.

АРЧИБАЛЬДУ ГЕНДЕРСОНУ

Аделфи-Террас, 10
18 февраля 1905 г.

Дорогой Гендерсон,

моего отца звали Джордж Карр Шоу, мою мать — Люсинда Элизабет Герли.

Пусть не пугает Вас предложенная мной большая программа.

Даже обширнейшие познания ужасно сжимаются, когда их используют по существу дела. Знание движений, в которых я участвовал, вовсе не должно выпирать в книге наружу, но ему цены не будет как постоянному фону. Должны же Вы, в конце концов, как-то соотнести меня с моим временем, а сделать Вы это сможете, только если будете знать мое время. Поскольку родился я, по существу, в Ирландии семнадцатого века и попутешествовал через столетия вплоть до двадцатого и двадцать первого и поскольку в моем самобытном мирке культуры я формировался главным образом под влиянием произведений искусства, причем всегда был более восприимчив к музыке и живописи, чем к литературе, так что Моцарт и Микеланджело значат исключительно много в моем умственном становлении, а английские драматурги после Шекспира не значат ровным счетом ничего, Вам потребуется очень и очень многое постичь, прежде чем Вы узнаете мою подноготную.

То, что Вы говорите о вещах, которые привлекают Вас во мне и делают интересной для Вас эту работу, конечно, немаловажно. Я все понимаю (и чуточку посмеиваюсь), но теперь позвольте задать Вам один вопрос. Что Вы собираетесь писать — естественную историю, как истый последователь Шоу, или романтическую дребедень, как его закоренелый противник? Наверняка самым правильным будет начать с яркого романтического портрета этого сверхъестественного Шоу, удивительного, блистательного, остроумного, парадоксально мыслящего, виртуоза Шоу, пишущего критические статьи о тысяче видов искусства и лично подвизающегося чуть ли не в десятке из них. Облегчив себе таким образом душу, приступайте к делу. Подчеркните как нечто само собой разумеющееся, что такого восхитительного существа, которое Вы сейчас описали, явно не существует, не существовало, не могло существовать и никогда не будет существовать под небесами и что реальный Джордж Бернард Шоу родился на свет не партеногенетическим, а вполне обычным путем и унаследовал все недостатки, всю глупость и ограниченность, свойственные людям; он расхаживает на двух ногах, при этом самым что ни на есть прозаическим образом сморкается, спотыкается и поспешает изо всех сил; ему заметно недостает многих вполне обычных достоинств, и, вообще, это явно невежественный, глупый и малосообразительный человек. Затем сформулируйте Вашу задачу, которая должна состоять в объяснении того, как и отчего эта прозаическая действительность производит столь романтический эффект и в самом деле придает произведениям Шоу, литературным и критическим, определенное отличительное качество, выделяющее их среди произведений людей куда более замечательных природных дарований.

Таким образом Вы заложите основы научной биографии, не проигнорировав с холодностью романтический ореол. Разу-

меется, Вам придется расправиться с моей, говоря Вашими словами, "удивительной личностью" и сокрушить своего кумира, но тем самым Вы окажете себе величайшую услугу. Покуда Вы не узнаете меня с изнанки, Вы можете быть моим простаком поклонником, но никак не моим биографом.

Сейчас нам нет никакого смысла договариваться о том, что именно должно быть написано. С таким же успехом Вы могли бы договариваться с женой о том, кто должен у вас родиться, мальчик или девочка. Нет уж, сначала потрудитесь произвести на свет свое детище, а уж там увидим, что у Вас получилось. Написав подробные разборы каждой из моих пьес в отдельности. Вы можете смело бросить их в огонь или же сохранить на случай, если понадобится разбавить водой журнальную статью. Для того чтобы вышел прок, Вам всего-то и нужно не делать заново уже сделанного мною (к этому подобные вещи обычно и сводятся), а коротенько пересказать сюжет пьесы с точки зрения моей философии, как поступал я с ибсеновскими пьесами или с "Кольцом". Мои книги об Ибсене и Вагнере по объему очень невелики — намного короче того, на что замахнулись Вы, — и тем не менее в них есть все, что нужно. Будьте как можно более точны, а что до стремления быть справедливым, то не слишком ли много Вы на себя берете? Это чисто американский инфантилизм. Пишите смело в соответствии со своим вкусом: говорите то, что Вы ХОТИТЕ сказать, а не то, что, по Вашему разумению, Вам следует сказать, или что представляется Вам правильным или справедливым, или подобный же скучный вздор. Вы же не господь бог, и никто не ожидает от Вас справедливости или прочих атрибутов сверхчеловека. Это искусственное, деланное, фальшивое сознание морали и справедливости и т.д. непригодно для создания произведений искусства — для этого необходимо иметь подлинное сознание, которое придает человеку смелость дать себе волю и говорить то, что ему хочется. Точность означает всего лишь соотнесение Вашего желания с фактами вместо фабрикации фактов ради того, чтобы избавить себя от лишних хлопот...

Второпях —
всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

40.

РОБЕРТУ РОССУ

"Олд хаус". Хармер-Грин
13 марта 1905 г.

Дорогой Росс,

я написал статью об Уайльде для венской "Нойе фрайе прес-

се"! Меня так и подмывает влезть в рубрику читательских писем "Сэтердей ревью" с письмом, излагающим мнение о "De Profundis" как о произведении *комедийном*. Это действительно замечательная книга, совершенно жизнерадостная и увлекательная в том, что касается Уайльда, и совершенно постыдная и позорная для его глупых мучителей. В ней есть боль, беспокойство, досада, но нет ощущения несчастья, нет подлинной трагедии, одна комедия. Просто великолепна стойкость духа этого человека: он не сдает позиции и возлагает вину на общество, на его низость — напоминает о каждом оскорблении и унижении, которые он претерпел, — выходит из тюрьмы тем же человеком, каким в нее вошел, — все это с колоссальным успехом. Маленькая реплика в сторону, когда после нескольких страниц, написанных с нескрываемой художнической увлеченностью и независимостью суждений, он замечает, что в последнее время его сносно кормили, производит неотразимое впечатление. Меня раздражают люди, низводящие всю историю до уровня сентиментальной трагедии. В книге есть только один момент, где он расписывается в том, что и ему не чуждо свойственное всем смертным качество — не сознавать своей собственной комедии, а именно там, где он называет себя "enfant de son siècle" [1]. Ведь яснее ясного, что во всем, кроме его личности и надморальности, он был ирландцем до мозга костей и человеком старомодных взглядов, запоздалым последователем Готье (это в 1875—1900 гг.!), возвышенным романтиком (см. "Идеальный муж" и др.) в эпоху Стриндберга и Ибсена. Британская пресса побита им de profundis так же крепко, как бывала бита in excelsis [2].

Кстати, есть такой молодой американский скульптор — Джейкоб Эпстайн (он живет на Стэнхоп-стрит, 219, — значит, беден), который привез в Лондон изумительные рисунки человеческих фигур, похожих на сплетенные в объятиях высохшие деревья. Он хочет выставить их в Карфаксе, который считает центром подлинного искусства в Лондоне. У него есть рекомендательное письмо от Родена, и, когда я посоветовал ему получить заказы на изваяние бюстов директоров железнодорожных компаний, он отверг этот мой совет с таким глубоким презрением, что я смягчился и обещал попросить Вас заглянуть в его портфель. Это тяжелый случай беспомощного гения в первом цветении молодости, а рисунки необычные и достаточно роденовские по манере, чтобы их можно было выставить в этот конкретный момент. Если Вы не против того, чтобы он побеспокоил Вас на десяток минут, пошлите ему свою визитную карточку, и он к Вам зайдет. Возможно, в нем что-то есть.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

[1] Дитя своего века (*франц.*).
[2] Из бездны... с высоты (*лат.*).

41.

ВЛАДИМИРУ ЧЕРТКОВУ

[*Дерри. Росскарбери*]
[*Не датировано; прибл. август 1905 г.*]

[Уважаемый г-н Чертков,]

как Вам известно, я изо всех сил стараюсь открыть англичанам глаза на бессодержательность философии Шекспира, на несерьезность и неоригинальность его этики, на его слабость и непоследовательность как мыслителя, на его снобизм, на его вульгарные предрассудки, невежество, несоответствие во многих отношениях той репутации выдающегося философа, которая ему приписывается...[1] В предисловии к моим "Трем пьесам для пуритан" есть раздел, озаглавленный "Лучше, чем Шекспир?" — по-моему, это единственное мое высказывание на эту тему, которое можно обнаружить в книге. Сейчас печатается новое предисловие к моему старому роману "Неразумный брак". В этом предисловии я определяю литературу первого порядка как литературу, состоящую из таких произведений, в которых автор, не принимая на веру ходячую мораль и традиционную религию, пишет со своей собственной оригинальной нравственной точки зрения, благодаря чему его книга становится вкладом не только в belles lettres[2], но и в мораль, религию и социологию. Вещи Шекспира, а также Диккенса, Скотта, Дюма-отца и пр. я отношу к литературе второго порядка, потому что, при всей их огромной занимательности, они исходят из готовой морали, и далее я указываю, что "Гамлет", единственная пьеса, в которой Шекспир попытался вывести в качестве героя человека, недовольного готовой моралью, — это и та пьеса, где с наивысшей впечатляющей силой выразился его гений, при всем том что бунт Гамлета не продуман со сколько-нибудь глубоким знанием философии, а лишь неумело и малоубедительно обозначен...

Позвольте дать Вам совет: постарайтесь, чтобы у Вас не получилось так, будто великая шекспировская ересь Толстого находит поддержку только в моем лице. Возьмите предисловие Николаса Роу к его изданию сочинений Шекспира и различные предисловия доктора Джонсона: Роу оправдывает его как писателя с очевидными и общепризнанными недостатками (каковые — это очень забавно — он приписывает тому, что Шекспир творил, руководствуясь "лишь светом природных способностей"), а Джонсон обрушивается на него с прямо-таки суровой критикой. Вам следовало бы также ознакомиться с историей

[1] Отточия принадлежат Черткову.
[2] Изящная словесность (*франц.*).

подделок Айрленда, если только Толстой, что вполне вероятно, не сделал этого раньше Вас. Среди поэтов XIX века Байрон и Уильям Моррис ясно видели, что Шекспир чрезвычайно переоценен в интеллектуальном отношении. Лет десять назад вышла в переводе на английский одна французская книга, в которой приводились высказывания Наполеона о драматургии. Его настойчивое утверждение, что Корнель выше Шекспира, поскольку он способен постичь политическую ситуацию и увидеть людей в их отношении к государству, не лишено интереса. Ну и разумеется, Вам известны критические выпады Вольтера, которые тем более примечательны, что начал Вольтер с непомерного преклонения перед Шекспиром, а с возрастом все более горько разочаровывался в нем и был все менее склонен видеть в художественных достоинствах оправдание философских недостатков.

Наконец, что до меня, то я еще больше оценю критику Толстого в связи с тем, что это критика иностранца, просто неспособного подпасть под очарование той чисто словесной музыки, которая в Англии делает Шекспира совершенно неотразимым.

Толстой ставит вопрос ребром: Шекспир или уцелеет, или падет как мыслитель. Не думаю, чтобы он хоть на мгновение уцелел в этом качестве, подвергшись анализу со стороны столь трезво-проницательного критика и религиозного реалиста. К сожалению, англичане, будучи плохими аналитиками, поклоняются своим великим художникам раболепно и некритически, поэтому нет никакой возможности внушить им, что удивительный литературный талант Шекспира, его увлекательность, способность к подражанию и те внушающие любовь качества, благодаря которым он завоевал титул "благородный Шекспир" — а все это, что бы ни говорил Толстой, факты неоспоримые, — не изничтожается вместе с его абсурдной репутацией мыслителя. Толстой наверняка обойдется с этой стороной его репутации с той суровостью, которой она заслуживает, а английская пресса, как Вы обнаружите, немедленно объявит, что Толстой считает свои собственные произведения более великими, чем шекспировские (каковыми, между прочим, они в некоторых отношениях безусловно являются), и что он попытался опорочить нашего величайшего поэта, представив его лжецом, вором, фальсификатором, убийцей, поджигателем, пьяницей, распутником, глупцом, безумцем, трусом, бродягой и даже человеком сомнительного благородства. Пусть Вас это не удивляет и не возмущает: такова уж у нас в Англии и в Америке так называемая "театрально-драматическая критика". Лишь немногие из лучших наших журнальных критиков скажут на эту тему нечто достойное читательского внимания.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

42.

РОБЕРТУ У. УЭЛЧУ

[*Дерри. Росскарбери*]
[*Не датировано; прибл. 22—23 сентября 1905 г.*]

Милостивый государь,

надо полагать, никто за пределами Америки не будет ни в малейшей степени удивлен. Во всем мире уже стало дежурной шуткой проезжаться насчет Соединенных Штатов с их комстокизмом. Европа любит узнавать о подобных вещах. Это подтверждает глубоко укоренившееся убеждение Старого Света, что Америка в общем-то страна провинциалов, второсортная цивилизация захолустных городков.

Лично я не могу отнестись к этому делу так легко. Американская цивилизация чрезвычайно меня интересует и много для меня значит, хотя бы как колоссальный социальный эксперимент, и я не стану делать вид, будто с безразличием отношусь к публичному и официальному оскорблению, нанесенному мне американцами.

Спору нет, ни моя репутация, ни мой карман от этого не пострадают. Всем известно, что я лучше, чем работники вашей публичной библиотеки, знаю, какие книги прилично читать людям, старым или молодым. Всем известно также, что, имей я несчастье быть гражданином Соединенных Штатов, мою собственность, вероятно, конфисковал бы какой-нибудь чиновник почтового ведомства, а самого меня посадили бы за решетку как сочинителя "непристойной" литературы.

Но, поскольку я живу в сравнительно свободной стране и мое слово звучит громче, чем слово чиновников, эти вещи не имеют значения. Зато имеет значение другое: данный случай — это всего лишь симптом поистине ужасного морального явления, распространенного как в Америке, так и в других краях, а именно тайной и твердой решимости узкого семейного мирка в целом свете не допустить никакой критики и не потерпеть никакого вмешательства.

В мире осталось только одно убежище для необузданной распущенности — это брак. Чем и объясняется тот позорный факт, что в Америке недавно был конфискован журнал, призвавший оградить замужнюю женщину от домогательств супруга во время беременности, и заключен в тюрьму его редактор. Вот если бы тот редактор заполнял свой журнал распаляющими похоть картинками и возбуждающими сладострастие рассказами о парочках, состоящих в законном браке, он стал бы теперь преуспевающим и всеми уважаемым гражданином.

Будь пьеса "Человек и сверхчеловек" образчиком подобной

же пропаганды, ее "здоровая нравственность" не ставилась бы под сомнение. Но в "Человеке и сверхчеловеке" содержится прямая критика брака как самого распутного из всех людских институтов. И вот результат: "Эльзас" [1], обосновывавшийся под сенью брака и столь долго метавший в других украденные громы и молнии морали и религии, чтобы защитить свою невоздержанность, что сделало человека болезненнейшим из всех животных, ужасается, когда молнии обжигают ему самому руки и бумерангом возвращаются на его же собственную голову. Ну что ж, пусть защищается, если может, как может и сколько может.

Как художник я по необходимости являюсь исследователем общественной морали, и, если кто полагает, что, пройдя через церемонию бракосочетания или какую-либо другую церемонию, он может поставить себя в каком-то отношении вне мира морали, он ошибается.

Мои союзники — честь и гуманность, мое оружие — острый ум и умелое перо, моя цель — возвышение жизни. Пусть те, кто занес меня в свои запретительные списки, с тем чтобы иметь возможность читать меня самим, а детей своих держать в неведении, скажут, если им достанет храбрости, кто их союзники, каким оружием они сражаются и какие цели преследуют.

Надеюсь, нью-йоркские газеты и журналы, движимые элементарной гуманностью по отношению к тем, кто теперь впервые спешит раздобыть мои книги и посмотреть постановки моих пьес, находясь под впечатлением, что они принадлежат к "Эльзасу", предупредят их, что людям неразумным мои проповеди со сцены или со страниц книг в библиотеке не сулят ничего, кроме смертной скуки да душевного неуюта.

Надеюсь также, что многие добропорядочные и достойные граждане, озадаченные и несколько скандализованные моими высказываниями, позволят мне самому выбирать способы пробиться к совести людей, обрастающей в условиях крупных современных цивилизаций чрезвычайно твердой коркой. Более того, пока у человека не образуется вместо совести сплошная корка, его не считают вполне респектабельной личностью. Чем респектабельней человек, тем больше надобность в молотке.

Мне чрезвычайно жаль, что оскорбление, подразумеваемое решением библиотечных властей, способно в какой-то мере повредить Ричарду Мэнсфилду, Арнольду Дейли, Роберту Лорейну и многим артистам, которые, как члены своих трупп, пока-

[1] Так назывался на воровском жаргоне район Лондона, пользовавшийся в XVI—XVII вв. судебными привилегиями и служивший поэтому убежищем для должников и преступников.

зывают мои пьесы в Америке. Ни на минуту не представляя дело так, что актер обязательно разделяет мысли, выразителем которых он становится, я вместе с тем убежден, что актерский энтузиазм, наряду с энтузиазмом моральным, весьма содействовал успеху и восторженному приему моих пьес на американской сцене вопреки скептицизму антрепренеров и общему недоверию.

Не подумайте, ради бога, будто я не способен понять, что руководители комстокистов имели благие намерения, какими бы испорченными сладострастниками ни были фанатичные защитники неприкосновенности брака, обеспечивающие этим руководителям широкую поддержку и побуждающие их бесцеремонно соваться в дела, которых величайшие люди касаются робко, с крайней осторожностью. Но, как я сказал в "Человеке и сверхчеловеке", "все люди имеют благие намерения" и "дорога в ад вымощена не дурными — добрыми намерениями".

Прежде чем брать на себя смелость делать выбор между добром и злом, будь то в публичной библиотеке или где бы то ни было еще, вам следовало бы сперва научиться отличать одно от другого. В тот момент, когда вы этому научитесь, ну, скажем, после сорокалетнего изучения социальных проблем, вы поймете, что нельзя сделать яичницу, не разбив яиц, иначе говоря, нельзя усовершенствовать нравственность без потрясения господствующего чувства справедливости в такой степени, чтобы заставить его меняться.

Но ведь потрясение чувства справедливости дает шанс развернуться и плуту и глупцу. Проповедь христианства делает некоторых людей духоборами, вместо того чтобы сделать их лучшими гражданами. Социализм может стать оправданием для анархиста или динамитчика, наука — для вивисектора, пуританство — для комстокиста, но нация, не желающая идти на этот риск, никогда не ступит на путь нравственного совершенствования.

Я отнюдь не утверждаю, что мои книги и пьесы не могут причинить вред слабым или бесчестным людям. Могут и, вероятно, причиняют. Но если американский характер не способен выдержать эту критику даже в самом раннем возрасте, когда он ясен и открыт, то, значит, у Америки нет будущего.

Наконец, я могу пообещать комстокистам, что, как бы ни ошеломила их пьеса "Человек и сверхчеловек", она покажется им невиннейшим учебником для воскресной школы по сравнению со следующей моей пьесой, "Майор Барбара", с которой они вскоре познакомятся.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

43.

ЗИГФРИДУ ТРЕБИЧУ

Отель "Пале д'Орсе". Париж
7 мая 1906 г.

Дорогой Требич!

Наконец-то секрет провала "Цезаря" раскрыт, и никогда больше Рейнхардт не получит от меня пьесу, чтобы погубить ее. Баркер видел спектакль и все мне рассказал.

Они выбросили первую сцену четвертого акта!!! Ну и разумеется, это предопределило провал. Ведь в той сцене показана перемена в характере Клеопатры, к тому же она подготавливает зрителей к восприятию последующей сцены с ее изменившейся атмосферой и углубленной серьезностью. Опустить ее — это акт такой беспросветной глупости со стороны художника, что от человека, сделавшего это, можно ждать всего. После этого я не доверю ему "Сверхчеловека" или что бы то ни было еще. Напишите ему и передайте ему это. Если Вы не напишете, напишу я сам — только не ему, а в берлинские газеты.

Кроме того, он опустил сожжение библиотеки, из-за чего, наверное, стала непонятной концовка второго акта. Короче говоря, он сделал все, что только мог бы сделать законченный болван, чтобы обеспечить провал, — и он таки его обеспечил. Если он уплатил авансом сколько-нибудь денег за "Сверхчеловека", немедленно отошлите ему деньги обратно и передайте ему, что я протестую против любых дальнейших представлений "Цезаря" со сделанными им чудовищными искажениями. Я сказал ему, что делать: опустить третий акт. Нет, он слишком умен, чтобы поступить так! Вместо этого он испортил второй, третий и четвертый акты и угробил пьесу. Чтобы ему угодить за это в преисподнюю!

Доверить этим людям что-то менять в пьесе — всегда ошибка. Они видят эффекты, но не замечают подготовки эффектов — постепенного подведения зрителей к их восприятию. Они опускают подготовку, а потом удивляются тому, что эффекты не достигают цели.

Баркер передал Рейнхардту Ваше предисловие и послал ему два письма и телеграмму. Рейнхардт не обратил ни малейшего внимания ни на Ваше письмо, ни на письма Баркера. Баркер, естественно, считает, что это порядочное Schweinerei [1].

Пожалуйста, немедленно вызовите его (Р.) на дуэль на раскаленных саблях.

[1] Свинство (*нем.*).

Завтра (во вторник 8-го) я в последний раз позирую Родену и уезжаю в Лондон 4-часовым поездом, прибывающим в полночь.

Дж. Б. Ш.

P.S. Баркер рассказывает, что римская армия выглядела примерно вдвое малочисленней команды корабля капитана Брасбаунда на маленькой сцене театра "Корт". Но это я еще мог бы простить. Зато сокращение 4-го акта вызывает во мне неукротимую, мстительную ярость. Моя пьеса стала жертвой преднамеренного убийства.

44.

ЛИЛЛЕ МАККАРТИ

Пентилли, Мевагисси
1 сентября 1906 г.

Дорогая Лилла!

Я поручил Арчеру объявить, что Вы будете играть героиню "Врача перед дилеммой". Это будет счастливая пьеса, так как сегодня утром, возвращаясь с пляжа, куда меня специально послала судьба (за потерянной Шарлоттой книгой), я увидел на тропинке прямо перед собой красавицу змею, футов двух длиной, с изящной головкой размером с кончик Вашего мизинца и прекрасным ромбовидным узором на спинке. Она оставалась на месте, наверно, минуты две (из которых первые десять секунд шипела на меня), а потом уползла, то свиваясь в кольца и падая с обрывчика высотою в пару футов, то скользя в траве. Наконец она скрылась в зарослях куманики, но мы расстались добрыми друзьями, и я теперь уверен, что "Врач перед дилеммой" сулит полнейший успех Вам, мне, "Корту" и всему миру.

В общем-то, змея сыграла не такую уж большую роль, но ее фигура произвела необычайный поэтический эффект.

Да и декорация была прелестна. День стоял погожий, ясный, и солнце играло на чешуйчатых ромбах. В "Брайтонском аквариуме" она не произвела бы никакого впечатления. Отсюда мораль: жалованье — это еще не все. Правда, из-за скудных сборов, которые дает в последнее время "Корт", Вы, наверно, захотите получать как можно больше, дабы избавить Х. Г. Б. [1] от необхо-

[1] Х. Г. Баркера.

димости ехать на гастроли и зарабатывать тридцать шиллингов в неделю, но, когда дело идет о том, чтобы получать высокое жалованье и делать все, за что тебе платят деньги, золотого правила не существует: нет смысла набивать себе цену, чтобы тебя потом ни в грош не ставили. Всякий раз, когда Вам предлагают ангажемент, говорите: "Покажите мне пьесу". Мисс Эвелин Миллард так и поступила несколько лет назад, когда ей предложили ангажемент в "Хеймаркете" на исполнение роли Глории. Ей показали пьесу, и она сказала: "Нет". Так вот, то, что она сказала "нет", было ошибкой, но она была права, настояв на том, чтобы ее ознакомили с текстом, и решив лучше отказаться от ангажемента, чем выступить перед публикой в невыигрышной (как ей казалось) роли.

Я хочу, чтобы Вы предложили имя для Вашей героини в этой новой пьесе. Имя Лилла меня не вполне устраивает. Условно я назвал ее Андромедой, но миссис Андромеда Дюбеда — это слишком длинно. Здесь, в краю короля Артура, имя Гиневра сохранилось как Дженнифер, но и оно не вполне подходит. Я использовал столько хороших имен, что вынужден выбирать из более искусственно звучащих.

Получил hochnäsig[1] письмо от Х. Г. Б., в котором он пишет, что ни при каких обстоятельствах не будет показывать новую пьесу до января. Но не ясно, что станется с "Джоном Буллем" и "Сверхчеловеком". А вдруг они перестанут собирать публику? Возможно, потребуется дать шесть дневных спектаклей новой пьесы, чтобы поддержать ажиотаж и избежать разорения. Ради бога, не подписывайте никакого ангажемента, пока мы как следует не обсудим положение. Я пишу быстро, по акту в неделю, и точно знаю, что будет дальше; тут мне не придется заполнять пропасть, как в "Барбаре". Получается просто потрясающе, буквально каждая реплика.

Он [Баркер], надо полагать, сказал Вам насчет туалетов. Если их будут шить на Вас, они обойдутся, я думаю, в 100 фунтов. Если же на кого-нибудь еще — в 800.

Всегда Ваш
Дж. Б. Ш.

P.S. Мы рассчитываем приехать в город вечером в понедельник, как раз ко времени обеда.

[1] Высокомерное (*нем.*).

45.

Г. К. ЧЕСТЕРТОНУ

Аделфи-Террас, 10
6 сентября 1906 г.

Дорогой Г. К. Ч.!

Так как я завзятый любитель Диккенса, я набросился на Вашу книгу и прочел ее, как Уэгг читал Гиббона и других авторов: от корки до корки.

Имея в виду второе издание, я позволю себе спешно обратить Ваше внимание на один-два момента.

Прежде всего, на фантастическую, колоссальную и вопиющую ошибку в лучших традициях миссис Никльби и Флоры Финчинг.

В Вашем сознании сложилась ассоциация (вполне обоснованная) между ссорой по поводу решения Диккенса объяснить читающей публике свои матримониальные затруднения и фирмой "Брэдбери и Эванс". Сложилась и другая ассоциация (тоже вполне обоснованная) — между "Б. и Э." и "Панчем". Они были издателями "Панча". Но с серьезным видом объявить в XX веке, что Диккенс хотел напечатать свое объяснение в "Панче", — значит ляпнуть чушь, доведенную до геркулесовых столпов нелепости. Факты таковы: "Б. и Э." были издателями "Домашнего чтения". Они были против того, чтобы Диккенс поместил свое объяснение в "Д. ч.". Тот настаивал. Они заявили, что в таком случае им придется забрать у него "Д. ч.". Диккенс, разъяренный, как лев, которому пригрозила изгнанием вошь на кончике его хвоста, напечатал-таки свое объяснение, которое сохраняет значение по сей день, и оповестил своих читателей, что в дальнейшем они должны спрашивать не "Домашнее чтение", а "Круглый год". "Домашнее чтение", оставшись без Диккенса, побарахталось несколько недель и испустило дух. "Круглый год", в точно таком же формате, процветал и поставлял немалую часть той духовной пищи, которой я питался в молодости.

"Большие надежды" были напечатаны в "Круглом годе" (я был Пипом перед реальностью жизни, когда впервые прочел их) с несчастливым концом, который, надеюсь, вскоре будет признан классическим. Впоследствии он был переделан по советам Литтона и, вероятно, под давлением экономических обстоятельств, но первоначальный вариант был-таки напечатан и стал, как указано выше, литературным фактом.

Умеренность Диккенса в потреблении спиртного следует истолковывать в соответствии с прежними мерками пассажиров почтовых карет. Попав в стэплхерстскую железнодорожную катастрофу (это случилось за несколько лет до его смерти), Диккенс поздравил себя с тем, что при нем оказалось полторы бутыл-

ки бренди; он угробил нескольких уцелевших попутчиков лошадиными дозами спиртного, которое влил в них в порядке первой медицинской помощи. Вы только представьте себе, какое впечатление произвело бы в наши дни на широкую общественность сообщение о том, что у Гилберта Честертона, ехавшего в поезде, который потерпел крушение, были с собой полторы бутылки бренди, взятые им, как обычно, для подкрепления сил в пути.

Неблагоразумие Диккенса, напечатавшего сентиментальные признания о своей семейной жизни, о своих горестях и ссорах. составляет прелюбопытный контраст с его непроницаемой скрытностью во всем, что касалось его лично, отразившейся в его опубликованных письмах. Он сообщает своим родным об официантах, о гостиницах, о стаканчиках крепкого горячительного, о соседе по каюте, страдающем морской болезнью, но никогда не напишет ни единого по-настоящему интимного, задушевного, исповедального слова. "Дэвид Копперфилд" не удался ему как автобиография, потому что, когда он начинает писать о повзрослевшем Дэвиде, обнаруживаешь, что у него нет ни малейшего намерения рассказать тебе правду — или хоть что-нибудь — о самом себе. Даже Дэвид-ребенок примечателен больше своими умолчаниями, нежели откровениями: он на каждом шагу прибегает к вымыслу. Подлинные автобиографии Диккенса — это Кленнем и Пип.

По-моему, вершины в своем творчестве Диккенс достиг после социального отрезвления, породившего "Тяжелые времена". "Крошка Доррит" — колоссальная вещь. Перемена тут отчасти вызвана разочарованием, наступившим после того, как капиталистическая цивилизация предстала в истинном своем свете, но отчасти также и тем, что Диккенс обнаружил пропасть, отделявшую его как гения от широкой публики. О том, что он не сознавал этого раньше, говорит такой факт: он *еще до женитьбы* догадался, что его избранница слишком незначительна, чтобы быть ему хорошей женой, и при всем том настолько неверно оценил это различие, что женился на ней, думая как-нибудь сгладить его. Когда же положение стало невыносимым, ему, должно быть, пришлось взглянуть в лицо тому факту, что помимо "несоответствия характеров" существует еще что-то, отличающее его от обыкновенных мужчин и женщин. "Крошка Доррит" написана, как и все его поздние вещи, искренне и немного грустно, de haut en bas [1]. В этих романах Диккенс признает, что вполне ординарные люди так же гротескны, как Бансби. Спарклер, одна из самых экстравагантных фантастических фигур, населяющих его книги, — это почти неизмененная фотография. Уэгг и Райдерхуд зловещи и внушают ужас в силу того, что

[1] Сверху вниз (*франц.*).

они просто-напросто реальны, тогда как Сквирс и Сайкс — нет. И обратите внимание: если речи Сквирса и Сайкса написаны со старанием придать им жизненную достоверность (относительную), то о речах, которые он вкладывает в уста Уэггу или Райдерхуду, Спарклеру или тетушке мистера Ф., Диккенс совершенно не заботится: ведь он знает их как облупленных и прекрасно понимает, что имеет значение, а что нет. Фледжби, Лэмл, Джерри Кранчер, мальчишка Трэббса, Уопсл и т. д. увидены глазами мастера. Свивеллер и Манталини — глазами мальчишки Трэббса. "Эдвин Друд" плох, несмотря на мальчика, швыряющего камни, Базарда и Ханитандера. Диккенс умер еще до того, как начал писать этот роман. [Уилки] Коллинз развратил его сюжетностью. И какое филистерство! Полнейший отрыв от великого гуманистического наследия искусства и философии! Почему бы не прочесть проповедь об этом?

Дж. Б. Ш.

46.

СЭМЮЭЛУ Л. КЛЕМЕНСУ

Аделфи-Террас, 10
3 июля 1907 г.

Дорогой Марк Твен — чтобы не сказать д-р Клеменс (впрочем, я всегда считал, что Клеменс — не больше как сырье, это мог бы быть Ваш брат или Ваш дядя)!

Всего несколько строчек, чтобы извиниться за мое сегодняшнее бегство. Было заключено домашнее соглашение насчет того, что я не должен всецело завладевать Вами, вот я и убрался, уступив Вас Шарлотте и Максу. Мне было сполна воздано в кабинете дантиста.

Я хотел спросить у Вас, встречались ли Вы когда-нибудь с Уильямом Моррисом. Теперь-то я и не стану спрашивать, чтобы избавить Вас от труда отвечать на мое письмо; отложим это до той поры, когда я загляну к Вам в Америке. А в голову мне это пришло вот почему. Как-то раз я присутствовал в доме Морриса при такой сцене: Моррис с пренебрежением отзывался о Теккерее, что вывело из себя одного надменного антидиккенсиста (из тех, кто считает Диккенса недостаточно джентльменом). С деланной мягкостью тот спросил, может ли Моррис назвать более великого мастера, пишущего по-английски. Моррис, не раздумывая, ответил: "Марк Твен". Это чрезвычайно меня порадовало, потому что таково было и мое собственное мнение, а потом я узнал, что Моррис одержим неизлечимой гекфинноманией. Это тем более примечательно, что Моррис счел бы "Янки

при дворе короля Артура" богохульством и оторвал бы Вам голову за один только намек на то, что по части злодейства современники Жанны д'Арк, возможно, не уступали Вашим собственным современникам.

Я убежден в том, что будущему историку Америки Ваши книги будут так же необходимы, как необходимы политические памфлеты Вольтера — историку Франции. Говорю Вам это как автор пьесы ["Другой остров Джона Булля"], в которой один персонаж, священник, замечает: "Нет на свете шутки смешнее, чем сказать правду", — Вы помогли мне постичь эту мудрость.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

47.

Г.ДЖ. УЭЛЛСУ

Хэфод-и-Брин. Ланбедр
14 августа 1907 г.

...Позавчера у меня было интересное приключение. Я заплыл в море при порядочном волнении; неожиданно начался отлив, и когда я повернул обратно, то увидел, как берег отодвинулся у меня на глазах футов на пятьдесят и отодвигается еще на пятьдесят, несмотря на все мои усилия. Вам, конечно, известно, что в бурном море особенно велики седьмой, восьмой и девятый валы из каждых десяти. Перед тем как меня понесло в море, я нырял под эти волны, покуда не устал. Но когда пытаешься плыть в сторону берега, забываешь подумать о них, и они вдруг накатывают сзади и захлестывают тебя с головой, так что начинаешь задыхаться и захлебываться, а если пробуешь оседлать гребень волны, что катит к берегу, тебя с непреодолимой силой тащит в водовороте обратно и накрывает следующей волной. [Роберт] Лорейн, купавшийся вместе со мной и заплывший следом за мной в море, разделил мою судьбу. Пять часов (или, может быть, пять минут) я плыл без малейшей надежды на спасение, просто стараясь подальше оттянуть неприятный момент, когда я начну тонуть, и видя, как меня относит течением к северу вдоль берега и все дальше в море. Я перестал отчаянно загребать руками, как только убедился, что отлив сильнее меня и плыть к берегу бесполезно. В голову мне лезли мысли самого прозаического свойства — я оказался явно не на высоте в драматическом смысле. Главным образом я клял себя за глупость: зачем я откладывал со дня на день изменение моего устаревшего уже завещания, которое я привез с собой в Ланбедр специаль-

но с этой целью?! Мои дела не приведены в порядок: Шарлотта овдовеет и так никогда и не разберется с моими переводчиками, все договоры с которыми в полнейшем беспоряд... черт бы тебя побрал (это — седьмому валу), надо поднять голову и вдохнуть воздух, прежде чем накатит восьмой... У, вот он ты, скотина... теперь девятый — и передышка. Подумать только, как старательно я нырял под них, когда мы доставали дно! — а теперь даже не оглядываюсь, услышав шум волны, готовой с ревом обрушиться на мой затылок. А где Лорейн? Его тоже унесло? Да, вон он, борется с волнами, пытается плыть к берегу, но не продвигается ни на дюйм; его крутит, как щепку, но в отличие от меня он не прекращает попыток доплыть. Могу я помочь ему? Боже ты мой, мне ли сейчас помогать кому бы то ни было?! Снова седьмой — красноречивое подтверждение. Восьмой — чтобы не оставалось сомнений. Девятый — менее яростно, и короткое затишье. Что толку говорить ему, что я держусь из последних сил, — может, он скажет, что у него дела еще хуже. Лучше сохранять спокойное выражение лица человека, который знает здешний берег и каждый день плавает вот так ради собственного удовольствия. Могут что-нибудь сделать для нашего спасения люди на берегу? Ну конечно, нет. Никто из них не знает море так хорошо, как знаю его я, и, раз уж я не могу спасти себя сам, меня не спасет никто. Лорейну я помочь не могу, а он не может помочь мне. (Такого дурака свалял с этим завещанием!) Все они там посиживают на камнях или беседуют, собравшись в кружок, и ничуть не сомневаются в том, что мы наслаждаемся плаванием. С упоением резвимся в бурунах. Опять седьмой... восьмой... девятый... Лорейн барахтается в пене — это не вода, а сплошь пена с прожилками воды, — наверно, совсем выбился из сил, но, как и я, старательно делает вид, что все в порядке. Я обязан попытаться спасти его — но что тут сделаешь?! О, тщета благородных намерений и невыразимый укор оценкам своей смелости и силы, которые делаются в уютной безопасности собственной постели!.. Седьмой — спасибо, я вполне убежден — но не раньше ли времени ты явился? А, привет — камень! Одно мгновение — десятую долю секунды — я могу постоять на нем, но это ощутимая передышка... Черт! Чуть палец на ноге не вывернул о другой камень или скалу, что бы там ни было, — значит, это та чертова отмель к северу от пляжа, камни с песком, — снова в водовороте, снова плыву. Так, достаю до дна (никакого ликования, только огромное физическое облегчение)... а где Лорейн? Исчез... утонул... Нет, бесполезно: я не могу вернуться и нырять за ним... Да если бы от моего возвращения в эту пучину зависели судьбы всех царств мира, я не смог бы сделать ни одного гребка. Наконец-то я достал до дна, и я совершенно *разбит,* РАЗБИТ. Разбит, измотан, обессилен.

Я повернулся, чтобы окинуть взглядом море, и увидел Ло-

рейна, которого, надо полагать, протащило позади меня дальше, когда накатили эти последние седьмой — восьмой — девятый валы. Он брел, спотыкаясь о камни, и вода не доходила ему до пояса. Поскольку происшествие на этом закончилось, я с обычной своей бесчеловечной способностью неожиданно переключать внимание отправился за своими ботинками, которые оставил напротив того места, где мы вошли в воду. Проходя по возвращении мимо купальной кабинки Лорейна, я небрежно заметил: "Довольно опасный заплыв". "Да", — сказал Лорейн. Мы до конца держались так, будто ничего не случилось.

Выводы. Всякий раз, когда вам кажется, что вы на волосок от гибели, будьте уверены: о приближении смерти говорит вам воображение, а ваш организм не имеет ни малейшего намерения умирать. Единственным по-настоящему правдивым литературным произведением на тему смерти является рассказ американского солдата, умирающего во время битвы под Геттисбергом. "Спасли вы свою душу?" — спросил у него полковой священник. "Разве время сейчас загадывать загадки?" — сказал рассерженный солдат. Если бы кто-нибудь предложил мне тогда провести дискуссию о религии, о бессмертии души или об этической стороне моей прошлой жизни, я бы собрал последние силы и дал ему пинка, чтобы не навязывал мне такую бессердечно-фальшивую и неуместную чушь в столь критических обстоятельствах. Ничего подобного ни на миг не приходило мне в голову. Мои мысли были полностью заняты деловыми хлопотами, которые причинит моя смерть. Ну и еще я боялся утонуть, боялся не смерти, а неизбежной и неприятной процедуры, чего-то вроде удаления зуба. Это было единственным личным аспектом.

Далее, хотя я опустился до такого состояния абсолютного эгоизма, которого не испытывал с раннего детства (т.е. когда я потерял из вида Лорейна и не бросился его спасать), этот крайний результат был явно вызван усталостью, а не паникой, ни малейшего признака которой у меня не было. Вопрос стоял так: "Неужели ты дашь Лорейну утонуть?" Но ответом на него было: "Лучше умереть, чем опять бороться с волнами, поднимать со дна тонну свинца и вытягивать ее на берег". И вместе с тем я не задыхался, не был даже в растрепанных чувствах. Но я ощущал смертельную усталость в руках, и, хотя уверенность в безнадежности попытки спасти его тоже сидела в глубине моего сознания, главным все же было это ощущение крайнего утомления в руках, у локтя и в ногах у колена. Впрочем, оно очень быстро прошло: после того как я увидел, что Лорейн в безопасности, усталость исчезла. Это было чисто местное переутомление: мои легкие и сердце работали как часы и испытывали не больше усталости, чем, например, сейчас.

Как я узнал потом, Лорейну пришлось много хуже, чем мне.

Хотя пловец я не ахти какой (современный спортсмен, плавающий в бассейне, и за пловца меня не считал бы), к морю я привычен, купаюсь в нем с мальчишеских лет, и легкие у меня на редкость хорошие. На поверхности воды я держусь автоматически, качаясь на волнах в любом положении и плывя лишь тогда, когда мне хочется плавать. Лорейн чувствует себя в воде не настолько легко и уверенно. Он все время с отчаянной решимостью старался доплыть до мелководья, и большие валы не только перекатывались через него, устремляясь к берегу, но и накрывали его с головой, откатываясь назад, чего со мной не происходило ни разу. Дважды он испытывал такое сильное искушение прекратить борьбу и пойти ко дну, что устоял только благодаря упрямому напряжению воли и устремленности к одной цели — доплыть. Обо мне у него сложилось впечатление, что я держусь молодцом и что, хотя будет малодушием допустить, чтобы великий мозг Дж. Б. Ш. пропитался соленой водой, он и сам-то вот-вот начнет пускать пузыри и лучше уж ему помалкивать. По счастью, это молодой и могучий мужчина; сила мышц и воля к жизни спасли его. На камнях он, впрочем, здорово порезался в нескольких местах. По его словам, он испытал, когда спасся, "чувство благодарности". Ни проблеска подобного чувства не мелькнуло в моей душе. Я осознал безопасность, точно так же как перед этим осознавал опасность, и не испытывал никаких чувств ни в том, ни в другом случае. Это показывает, до чего я туп в некоторых отношениях, как Вы сами, несомненно, обнаружили.

Я также делаю вывод — на основании экспериментов, проведенных Ирвингом Фишером и Читтенденом в Америке, — что Лорейн с куда большей легкостью вышел бы из той переделки, если бы не употреблял в пищу мясо. Но это вопрос спорный. И все же поразительная разница результатов в пользу вегетарианцев, полученная в эксперименте Ирвинга Фишера по измерению способности держать руки вытянутыми в продолжение длительного времени, в сопоставлении с тем фактом, что это как раз тот вид усталости, которую я испытывал, наводит на размышления. Воздержитесь, Г. Дж., не ешьте мясного.

Только что внимательно перечитал это письмо на предмет устранения любых драматических выдумок. И обнаружил только одну: выражение "пять часов (или, может быть, пять минут)". Это напыщенная риторика типа "на мгновение, показавшееся вечностью". На самом же деле наше чувство времени, по-моему, оставалось неизменным — в пределах человеческой способности делать автоматическую поправку на состояние тревоги. Когда мы заходили в море, вода покрывала песок пляжа и доходила до камней над отметкой высшей точки прилива. Когда мы выбрались на берег, оголилась песчаная полоса шириною, ну, скажем, в две трети длины Спейд-хауса.

Так что рискованная часть купания длилась, по моим расчетам, больше пяти минут и, вероятно, меньше десяти.

Пока я одевался в купальной кабинке, моему мысленному взору живо представлялись валы, среди которых я плавал. Когда я вышел из кабинки и взглянул на реальные волны, они внушили мне (и Лорейну тоже) невыразимое пренебрежение. Да это же ничто, сущие пустяки! Слов нет, море немного бурное, но, боже мой, столько переживаний из-за того, что мы поплавали в нем!!! Вздор! Одно воображение... трусость... глупость.

Ну вот, опять меня тащат купаться. К счастью, Шарлотта и ее сестра не присутствовали при этом происшествии. Они сочли, что погода слишком холодная и ветреная, а море — слишком бурное, чтобы идти [на пляж].

Всегда Ваш
Дж. Б. Ш.

48.

О. М. ЛЮНЬЕ-ПО

Аделфи-Террас, 10
[*Недатировано; прибл. ноябрь 1907 г.*]

Дорогой Люнье-По,

Амон прислал мне Ваше возмущенное письмо. Но что толку писать возмущенные письма мне? Ведь писать — мое métier [1]: описывая свое возмущение, Вы впечатляете меня не больше, чем впечатлил бы Вас я, вздумай я по-актерски разыграть свое возмущение.

Вы еще не разобрались в ситуации. Я отнюдь не бедный, безвестный гений, нуждающийся в помощи défricheur [2], — я хищник, жаждущий пожрать французских артистов и французские театры, подобно тому как я пожираю артистов и театры в Англии, Америке, Германии, Австрии и Скандинавии. У меня много денег, а я хочу еще больше. У меня хорошая репутация, а я хочу еще лучшую. Каждый вечер в театрах играется пять-шесть моих пьес, а я хочу, чтобы игралось десять. С другой стороны, возьмем Вас: у Вас нет за душой ничего, кроме Вашего артистического таланта и таланта Вашей жены. Ваш театр, "L'Œuvre", — это лишь звук пустой, фикция. Вы не можете получить пьес у Капю, Бернстайна и т.п., потому что не выдерживаете конкуренции, которую составляют Вам Гитри и бульварные театры. Вы пропащая душа без тела. Репутация, которую Вы снискали себе поста-

[1] Ремесло, профессия (*франц.*).
[2] *Здесь:* первооткрыватель-интерпретатор (*франц.*).

новками Ибсена и Метерлинка, обрекает Вас всю жизнь знакомить парижскую публику с новыми иностранными гениями и радоваться, когда Вам удается десяток раз заполнить театр (арендованный для этого случая). Все это я знаю. Я сознательно рассчитывал на слабость Вашего коммерческого положения, а из Вашей переписки с Амоном я узнал, что Вы не знаете силы моего положения и, как большинство артистов, не можете тягаться как делец с хищником-автором и с Société [1]. Впрочем, я, думается, мог бы использовать Вас с некоторой выгодой для Вас, равно как и для меня. Вы могли бы хорошо исполнить роль Крофтса. Мадам Люнье-По могла бы иметь успех в роли миссис Уоррен. В случае провала Вы снимете пьесу с репертуара. В случае успеха я не стану немедленно забирать ее у Вас из сугубой зловредности, ибо как хищник-акула я отличаюсь не только прожорливостью, но и постоянством. У меня имеется не меньше тринадцати пьес, ни единая из которых не провалилась. Люди с меньшим престижем, чем у Вас, создавали себе имя в театрально-режиссерских кругах Лондона и Нью-Йорка в силу того, что ставили только мои пьесы. Благодаря моим вещам "L'Œuvre" мог бы стать реальностью, а не одним названием. Они могли бы превратить Вас из руководителя безнадежного предприятия в режиссера. Они могли бы сделать для мадам Люнье-По то, чего никогда не сделает для нее "Федра". Итак, Вам предоставляется благоприятная возможность вместе с привилегией писать мне сколько угодно возмущенных писем. Напишите мне еще одно, а затем — обдумайте положение. Я покорил Лондон, Берлин, Вену, Нью-Йорк, Будапешт и Стокгольм, и в свое время я покорю Париж. Не будет ли для Вас развлечением принять участие в кампании?

Как видите, у меня нет такта, зато у Вас его слишком много, так что примерное равновесие сохраняется.

Искренне Ваш
[Дж. Бернард Шоу]

49.

Г.ДЖ. УЭЛЛСУ

Аделфи-Террас, 10
2 марта 1908 г.

Книга ["Война в воздухе"] только что пришла. Просмотрю ее безотлагательно.

Почему Вы не проконсультировались с опытным воздухоплавателем (со мной, например), прежде чем фантазировать о

[1] Общество (*франц.*). Имеется в виду "Сценическое общество",

воздушных шарах? Знаменитый трюк с пилой проделал несколько лет тому назад один воздухоплаватель, который, выйдя из облаков, увидел, что он как раз пересекает линию побережья и направляется в открытое море. Он рискнул и прибег к пиле. Нижняя часть воздушного шара, сложившись, вошла в верхнюю, и воздушный шар превратился в парашют. Воздухоплаватель и его спутники благополучно приземлились. Впрочем, это и не было таким уж отчаянным приемом, потому что воздушные шары сплошь и рядом садятся почти совсем пустые. *Мой* воздушный шар поднялся на высоту 4000 футов, спустился до 400 футов и снова взмыл до 9000 футов, нагретый солнцем. Когда после этого шар охладился, он опустился полупустой.

Дж. Б. Ш.

50.

УИЛЬЯМУ АРЧЕРУ

[*Стокгольм*]
[*Не датировано; предположительно 16 июля 1908 г.*]

Сегодня я добился невозможного — встречи со Стриндбергом. Он сказал: "Арчер недолюбливает меня". Я ответил: "Арчер недолюбливал и Ибсена, но это не помешало ему переводить его, потому что Арчер, совершенно не поддающийся никаким другим воздействиям, поддается влиянию поэзии". Побеседовав еще некоторое время — беседа в основном состояла из неловкого молчания и одной-двух слабых улыбок со стороны А. С. и потоков энергичного красноречия на чудовищной смеси французского с немецким со стороны Дж. Б. Ш., — А. С. вынул часы и объявил по-немецки: "В два часа меня будет тошнить". Посетители приняли к сведению этот деликатный намек и удалились.

Дж. Б. Ш.

51.

ГЕНРИ ДЖЕЙМСУ

Айот Сент-Лоренс. Уэлвин
17 января 1909 г.

Дорогой Генри Джеймс,
пишет вам Шоу — Бернард Шоу.
В распоряжении "Сценического общества" имеется Ваша пье-

са под названием "Салун". Не так давно я по настоянию жены прочел ее, и она с тех пор стоит у меня поперек горла.

Чего не хватает пьесе, так это третьего акта, написанного Вашим отцом. Чего ради хотите Вы сломить человеческий дух? Право же, Джордж Элиот сделала в этом плане вполне достаточно. Неужели Вы всерьез считаете, что Вас победил бы этот призрак? Неужели Вы более суеверны, чем доктор Джонсон, сказавший: "Я бы, сэр, хорошенько напугал призрака"? Во имя жизненной силы человеческой, скажите, ГДЕ привлекательность в этом тщетном, удручающем, обескураживающем фатализме, что так ужасно распространился в 1860-е годы вместе с учением Дарвина и заставил людей — вопреки тому, что у них есть и зубы и когти, — поверить, будто Человек — это безвольный раб и жертва своего окружения? Какой смысл писать пьесы — какой смысл в чем бы то ни было, — если не существует Воли, которая в конечном счете ваяет из бесформенного хаоса племя богов-небожителей; если эта Воля не находит воплощения в человеке и если герой (романа, пьесы, эпохи или чего угодно) силою своей сопричастности этой Воле не изгоняет призраков, не отодвигает предков в уголок у камина и не сжигает весь мусор, до которого может добраться, прежде чем передать свой факел следующему герою?

Ей-богу, это непростительный грех: изобразить с таким превосходным мастерством дом, захламленный старым мусором, и призрака отца, этого злого духа кошмаров, от которого предстоит избавиться; вывести на наше обозрение молодого героя с факелом и совком для уборки мусора, а затем, когда публика, исполненная живейшего интереса и окрыленная надеждой, ожидает победы и торжества, преспокойно объявить, что мусор задавил героя и что злой дух в действительности является могущественным властителем наших душ. ЗАЧЕМ Вы все это сделали? Если бы это соответствовало жизненной правде, данным науки, здравому смыслу, я бы наверняка сказал: что ж, посмотрим в лицо фактам, аминь. Но ведь это не так. Всякий, кто и впрямь хочет стать взрослым и независимым, добивается этого; тому, кто не верит в привидения, они никогда не являются. Семейства вроде выведенного Вами разоряются каждый день, и вызволяют их из кабалы не героические юноши, а всего-то одна девушка, которая поступает на работу или кончает университет. Зачем проповедуете Вы трусость перед армией, которая всегда и с легкостью может одержать победу?

Как социалист я тоже отдал щедрую дань проповеди идеи об огромном влиянии среды. Но я никогда не делал среду объектом поклонения, не отождествлял ее с мертвящим роком. Мы можем изменять ее; мы должны изменять ее; работа по ее изменению составляет единственный смысл человеческой жизни, так что каждый молодой человек, который прогоняет призра-

ка и ставит своего отца на место — в тыловую полосу, чтобы тот не стоял на пути авангарда, — делает свою часть этой работы и радуется (пускай тайно) своей юности и людям вокруг.

Вы должны написать этот третий акт, даже если Вам придется сначала прогнать своего собственного призрака. Получится великолепная пьеса, а сейчас она похожа на короля с отрубленной головой. В своем теперешнем виде это очень талантливо написанная вещь, но чем она лучше Тургенева? Люди ждут от Вас не произведений искусства — они ждут помощи; они в первую очередь ждут от Вас ободрения, ободрения, ободрения, ободрения, ободрения и еще раз ободрения, покуда остается место на бумаге.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

ГЕНРИ ДЖЕЙМСУ

Аделфи-Террас, 10
21 января 1909 г.

Дорогой Генри Джеймс,

от меня Вы так просто не увильнете. Вопрос о том, одолеет человек призрака или призрак одолеет человека, не является вопросом художественным: Вы можете с одинаковой художественной силой отдать победу тому либо другому.

А Ваш интерес к жизни представляет собой поистине прямую противоположность любому побуждению осудить Вашего героя на смерть. У Вас побеждают смерть и забвение — я же хочу, чтобы Вы отдали победу жизни и возрождению. Поэтому сделайте мне приятное, напишите этот третий акт, не откладывая.

Сплошь и рядом бывает, что человек начнет забавляться каким-нибудь пустячком, а потом обнаруживает, что этот пустячок — самая большая вещь, за которую он когда-либо брался. Почти все мои лучшие мысли изначально приходили мне в голову как шутки. Согласно с этим вполне может оказаться, что самая большая Ваша пьеса будет начата как одноактная комедийка, предназначенная для исполнения перед основным спектаклем.

Спешу — самый разгар репетиций ["Великолепного Бэшвила"]...

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

53.

ЛЕДИ ГРЕГОРИ

Аделфи-Террас, 10
12 июня 1909 г.

Дорогая леди Грегори!

...никогда не давайте людям книг: я никогда не читаю книги, которые мне дают люди, но зато, когда я покупаю книгу, я буду думать, что выбросил деньги на ветер, если не прочту ее. Пусть эта низкая истина станет Вашим золотым правилом на всю жизнь. Ведь действительное превосходство англичан над ирландцами коренится в том факте, что англичанин сделает ради денег все, а ирландец не сделает ради денег ничего.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

54.

ЛЕДИ ГРЕГОРИ

Аделфи-Террас, 10
12 августа 1909 г.

Дорогая леди Грегори!

Ваша новость почти невероятно хороша. Если только Лорд-наместник Ирландии запретит, не читая, ирландскую пьесу — и это после того, как крупнейший первоклассный журнал ["Нейшн"], поддерживающий его собственную партию, объявил ее ни в чем не повинной и достойной восхищения, — запретит ее по распоряжению чиновника королевского двора в Лондоне, то уж воистину над улицей Аббатства взовьется зеленый флаг, в парламенте будут заданы острые вопросы, а театру будут обеспечены громкая и многообразная реклама и сочувствие националистов.

Из Вашей второй телеграммы я могу заключить, что пьеса, возможно, представлена на одобрение. Если это так, то тем хуже для нас, потому что тогда представители [Дублинского] замка смогут сказать, что они запретили пьесу из-за ее недостатков, даже не упоминая лорда-гофмейстера.

Во всяком случае, не угрожайте им контрабандным спектаклем. Угрожайте тем, что мы станем жертвами запрета, что из нас сделают мучеников, что мы предадим как можно более широкой публичной огласке наши страдания. Скажите им, что я буду пылать на костре более ярким пламенем и вопить громче, чем все святые мученики в мартирологе Фокса, это я им гарантирую.

В субботу я отправляюсь в путешествие на автомобиле. Рассчитываю во вторник утром переправиться в Уотерфорд и через пару дней добраться до гостиницы в местечке Паркнасилла, Сним, в графство Керри.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

55.

ЛЕДИ ГРЕГОРИ

Вест-Странд [*Лондон*]
14 августа 1909 г.

СТАТЬЯ В НЕЙШН ПРИВОДИТ ПОДРОБНОСТИ НАСЧЕТ КУПЮР КОТОРЫХ У МЕНЯ ПОТРЕБОВАЛИ И КОТОРЫЕ Я ОТКАЗАЛСЯ СДЕЛАТЬ ПОСКОЛЬКУ ОНИ БЫ ИЗВРАТИЛИ РЕЛИГИОЗНЫЙ СМЫСЛ ПЬЕСЫ РЕПЛИКОЙ ОБ АМОРАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЯХ МОЖНО ПОСТУПИТЬСЯ ТАК КАК ОНИ УПОМЯНУТЫ В НЕСКОЛЬКИХ ДРУГИХ МЕСТАХ ПОЭТОМУ ЕСЛИ ЗАМОК БУДЕТ ИМЕТЬ ГЛУПОСТЬ ВОЗРАЖАТЬ ПРОТИВ ТОГО ЧТОБЫ ТАКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИМЕНОВАЛИСЬ АМОРАЛЬНЫМИ ЭТУ РЕПЛИКУ МОЖНО ОПУСТИТЬ НО НИЧЕГО БОЛЬШЕ Я ОПУСКАТЬ НЕ БУДУ ИГНОРИРОВАТЬ ЛОРДА НАМЕСТНИКА И СТАВИТЬ МЕНЯ В ЗАВИСИМОСТЬ ОТ ТРЕБОВАНИЙ ВТОРОСТЕПЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЧИНОВНИКА ЗНАЧИТ НАНОСИТЬ ОСКОРБЛЕНИЕ ЛОРДУ НАМЕСТНИКУ Я НЕ СТАНУ СОУЧАСТНИКОМ ПОДОБНЫХ БЕСТАКТНОСТЕЙ СОШЛИТЕСЬ ПОЖАЛУЙСТА ПРИ НЕОБХОДИМОСТИ НА ЭТИ МОИ СЛОВА БЕРНАРД ШОУ

56.

ЛЕДИ ГРЕГОРИ

"[*Грейт*] *Сазерн-отель". Паркнасилла*
19 августа 1909 г.

Дорогая леди Грегори!

Только что приехал и получил все Ваши письма, которые дожидались меня тут.

Меня, естественно, очень позабавили Ваши и Йейтса баталии с Замком. Пускай это здание остается, на радость мне, в ваших руках.

Но обратите внимание, каков, по иронии судьбы, итог. Английская цензура, будучи слишком глупа, чтобы заметить истинное

богохульство, садится в лужу. А Вы, будучи достаточно умны, чтобы сразу же попасть прямо в точку, немедленно принимаетесь выбрасывать то, что уцелело благодаря слепоте Редфорда.

Для меня, разумеется, весь смысл пьесы заключается в проблеме: "А как быть с крупом?" Когда леди Гроув в самой высокомерной своей манере заявила мне: "Господь — это бог любви", я ей сказал: "Он, кроме того, бог рака и эпилепсии". Это не представляет для меня никакой трудности. Вся эта проблема происхождения зла, тайны страдания и так далее не смущает меня. По моей теории, бог действует методом "проб и ошибок", точь-в-точь так же, как механик, совершенствующий аэроплан. Для того чтобы вершилась воля его, он должен изготовить для себя руки и мозг. Он перепробовал множество машин: дифтерийную бациллу, тигра, таракана, и уничтожить их он может, только создав нечто такое, что способно пристрелить их, раздавить, или, еще хитроумнее, придумать вакцины и антитоксины, чтобы охотиться на них. Для меня единственная надежда на спасение человечества заключается в том, чтобы научить Человека видеть в себе эксперимент в самореализации бога, видеть в своих руках руку божью, в своем разуме — разум божий, в своем предназначении — божественное предназначение. Он должен видеть в боге бессильное Желание, которое, испытывая отчаянную потребность в рабочем органе, *пожелало* его, Человека, появления на свет. Вы найдете все это в "Человеке и сверхчеловеке", так же как найдете все это и в самой основе "Разоблачения Бланко Поснета". Уберите это из моей пьесы, и она станет всего лишь старым как мир криком отчаяния — шекспировским "Как мухам дети в шутку, / Нам боги любят крылья обрывать" ["Король Лир"] [1], — самым ужасным богохульством, которое когда-либо было произнесено и от которого я призван избавить мир.

Откровенно говоря, я не думаю, что купюры спасут пьесу. Если актер не сможет захватить зрителей своей отчаянной душевной растерянностью, его, по всей вероятности, прервут еще задолго до того, как он доберется до этой реплики. Если же он доберется-таки до нее, они или не уловят ее сути, или же изумленно ее проглотят. Впрочем, решать Вам. Мне важно одно: я должен вести честную игру с Редфордом. Если дело и вправду обстоит так, что в Ирландии пьеса имеет меньше шансов быть понятой, чем в Англии, Вы не должны просить меня скрывать сей факт.

Но на практике мораль всего этого такова: лучше уж нам действовать безрассудно. Между двумя последними фразами пришла телеграмма от Вас, отправленная сегодня (в четверг).

[1] Перевод Б. Пастернака. (Цит по: Шекспир У. Полное собр. соч. в 8 тт. М., Искусство, 1960, т. 6. с. 519. Всюду далее цитаты приводятся по этому изданию.)

Если только мы сможем возложить вину за запрещение пьесы на короля, то "коль велено надеть нам красный английский мундир", мы погибнем со славой. Вы говорите, что нам необходимо встретиться, но на самом деле такой необходимости нет. В Дублине я смог бы повторить только то, что я могу сказать и здесь, а портить из-за Редфорда вторую половину своего отпуска, как я уже испортил первую, я наотрез отказываюсь. Должен срочно запечатывать конверт, чтобы поспеть к вечерней почте — если только здесь существует такая вещь.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

P.S. Надеюсь встретиться с Вами в Кул-Парке позднее, когда все это кончится.

57.

УИЛЬЯМУ БАТЛЕРУ ЙЕЙТСУ

"Грейт Сазерн-отель". Паркнасилла
22 августа 1909 г.

Дорогой Йейтс,

не написал Вам вчера из-за чертовской головной боли — периодической напасти, которая примерно раз в месяц совершенно выводит меня из строя на сутки или около того.

Сегодня пришли газеты, и теперь моему многострадальному терпению приходит конец. Заявление о том, что Вы изъяли из пьесы нежелательные места, фактически равнозначно признанию, что она не годится для показа на сцене. Кроме того, урезанный вариант будет, по-моему, равнозначен апологии отчаяния и смерти.

Так вот, есть только две линии поведения, которые я считаю допустимыми для меня.

Первая: забрать пьесу, при этом Вы просто объявите, что я сделал это, как только увидел заявление, что из ее текста пришлось изъять некоторые места.

Вторая: внести следующие изменения.

Опустить слова "Или господь убил дитя намеренно, или круп оказался сильнее его" на с. 31, 5-я строка снизу.

Строки 15 — 23 на с. 32 заменить отпечатанным текстом на зеленом листке, который я при сем прилагаю.

И сделайте новое заявление для прессы: мол, после предыдущего заявления леди Грегори сообщила мне в своем письме, что один монолог может быть превратно понят, и я немедленно переписал его в гораздо более сильных и ясных выражениях; таким образом, теперь сценическое воплощение пьесы

будет в точности соответствовать авторскому тексту, и никаких уступок тем, кто подверг пьесу всевозможным нападкам, сделано не было, если не считать того, что из любезности к лорду-наместнику Ирландии я согласился опустить слово "аморальные", характеризовавшее отношения между женщиной дурной репутации и ее партнерами. Поступая таким образом, я хочу оговорить, что по-прежнему считаю эти отношения не только аморальными, но и порочными; тем не менее, поскольку английская цензура, по-видимому, считает их восхитительными и достойными подражания, а лорд-наместник не хочет создать впечатление, что он вступает в спор с английской цензурой, я вполне согласен предоставить ирландцам вынести самостоятельное суждение о характере этих отношений. Кроме того, я согласился опустить слова "Горячо любимые братья", ибо Замок опасается, что они могут потрясти нацию. Что касается остального, то я могу заверить лорда-наместника: во всех прочих пассажах, против которых возражала английская цензура, нет ничего такого, что не могло бы выйти из-под пера католического архиепископа Дублинского, и, вообще, с точки зрения уважительного отношения к религиозным убеждениям ирландского народа пьеса весьма выгодно отличается от присяги на верность короне. (Все это Вы можете изложить от третьего лица, ничего в остальном не изменяя.)

Что до того, что актер, играющий Бланко [Фред О'Донован], уже выучил свою роль, то он должен оказаться на высоте положения и выучить новый монолог. И он не должен робеть, произнося его, как робели исполнители "Удалого молодца", когда они впервые играли в Лондоне [в театре на улице Грейт-Куин 10 июня 1907 г.]. Этот монолог, как он теперь написан, увлечет публику, если втиснуть его ей в глотку с убежденностью и энергией. Если поднимется скандал, винить надо актера, но скандала не будет. И он ДОЛЖЕН изучить его, овладеть материалом: времени у него вполне достаточно. Скажите ему, что, если он этого не сделает, я заберу пьесу.

Вынужден прервать письмо, чтобы поспеть к почте.

Дж. Бернард Шоу

58.

Г. К. ЧЕСТЕРТОНУ

Адельфи-Террас, 10
30 октября 1909 г.

ЧЕСТЕРТОН!
ГОВОРИТ ШОУ.
ВНИМАНИЕ!..

Я по-прежнему считаю, что Вы сможете писать пригодные к постановке пьесы, стоит Вам только начать. Когда я жил в прошлом месяце в Керри, у меня иногда выпадали свободные минуты, и мне казалось совершенно невыносимым, что Вы тратите Ваше время на писание книг обо мне. Ваша книга мне очень понравилась, тем более что она совершенно свободна от моего собственного влияния, будучи, по всей очевидности, основана на довольно смутном воспоминании о прочитанном пять лет назад "Человеке и сверхчеловеке", но в ней много ужасного вздора. Есть там одна хорошая мысль о научном предрассудке, на которую Вы набрели немножечко поздновато. Она учит уважать факты. Вы же пренебрегаете ими без зазрения совести и бываете за это наказаны, когда заменяете скучными предположениями насчет моего "ограниченно пуританского домашнего мирка" восхитительную и фантастическую реальную действительность, в существовании которой Вы могли бы с большой легкостью удостовериться, если бы лучше пользовались одним-единственным преимуществом проживания в Баттерси — близостью к Аделфи-Террас. Впрочем, у меня нет ни малейшего сомнения в том, что, когда Уилкинс Микобер-младший вырос и прославился в Австралии, строились предположения и насчет *его* ограниченно пуританского домашнего мирка, поэтому я не жалуюсь. Ведь если бы Вы рассказали правду, никто бы не поверил.

А теперь к делу. Когда вдыхаешь ирландский воздух, становишься трезвым практиком. В Англии я лишь выражал сожаление, что Вы не пишете пьес. В Ирландии я сел за стол и принялся писать для Вас сценарий. Но прежде чем я успел его дописать, мне пришлось вернуться в Лондон, и теперь со сценарием все кончено: в Англии я могу только разговаривать. Поэтому я отдаю теперь сей опус, докуда я успел его начеркать, в Ваше распоряжение и предоставляю Вам придумывать для героя любые эскапады, какие Вам заблагорассудится, и изобретать какой-нибудь сенсационный способ возвращения его обратно на небо, если только Вы не предпочтете завершить пьесу апофеозом второго пришествия.

Впрочем, я по опыту знаю, сколь сомнительна эффективность помощи как средства побудить к работе нужного человека. В молодости я выработал для себя одно неоценимое правило: "Всякий раз, когда ты встречаешься с важным лицом, возражай ему. Если возможно, оскорби его". Но это правило — одна из привилегий молодости. Я больше не следую в жизни правилам. Однако есть, пожалуй, один способ пронять Вас при помощи оскорбления. Можно весьма правдоподобно утверждать, что Вы — продажный негодяй-писака, наводняющий книжный рынок огромными количествами чтива, которое можно немедленно сбыть, но совершенно не желающий откла-

дывать для себя сокровища на небе [1]. Может быть, причина в том, что Вы не можете себе позволить поступать иначе. В таком случае я вполне готов заключить с Вами сделку.

Пьеса обычной длины должна содержать около 18 000 слов (мои сплошь и рядом бывают вдвое или втрое длиннее). Не знаю, сколько Вы берете за тысячу слов, Мэссингем и другие видели во мне настоящего грабителя, когда я настаивал на 3 фунтах стерлингов, 18 000 слов по 3 фунта стерлингов за тысячу — это 54 фунта. Мне нет надобности делать особую скидку на переиздание в книжной форме, потому что, если даже сорвется постановка пьесы в театре, Вы все равно сможете сделать из нее книжку. Предположим, что Ваша работа стоит вдвое дороже моей: это составит 108 фунтов. У меня выдалось два отвратительно скверных года с точки зрения денежных поступлений, и посему я переживаю сейчас приступ расточительности, в который меня всегда ввергают стесненные обстоятельства. Сбросьте 8 фунтов на комиссионные, причитающиеся мне как литературному агенту за то, что я помог Вам встать на ноги в этом деле и подыскал Вам тему. Остается 100 фунтов стерлингов. Я уплачу Вам 100 фунтов наличными под Ваше обязательство представить мне в трехмесячный срок технически сценичную, т.е. поддающуюся постановке на сцене, драму на тему об испытаниях св. Августина при вторичном посещении Англии. Литературное авторское право будет принадлежать Вам, с той оговоркой, что Вы не должны запрещать мне размножение пьесы в стольких экземплярах, сколько мне может потребоваться для сценического использования. Право на постановку будет принадлежать мне, но за Вами сохранится право выкупить его у меня в любой момент за 250 фунтов стерлингов [2]. Пьеса, если она будет исполняться, анонсируется как Ваше собственное сочинение, а не как результат соавторства. Все права, которые я могу иметь на сценарий, погашаются до тех пор, пока Вы можете пользоваться правом на постановку и литературным авторским правом. Что Вы скажете? Сотня фунтов на дороге не валяется!

Еще одно условие. Буде окажется невозможным осуществить постановку иначе, кроме как через "Сценическое общество" (которое ничего не платит), обращение к посредству этой организации не должно рассматриваться как нарушающее дух нашего соглашения.

Как Вы думаете, есть возможность подбить Беллока сочинить комедию? Если бы только удалось убедить его верить в того или иного бога, а не в тот гнусный маленький заговор

[1] Выражение из Библии (Евангелие от Матфея, гл. 6, ст. 19).

[2] Подстрочное примечание Шоу к книге Мейзи Уорд "Гилберт Кит Честертон" (1944): "Не мог же я взять и предложить ему 100 фунтов в качестве подарка".

против религии, который благочестивые римляне упрятали в Ватикане, его ведь можно было бы расшевелить. А так он даром тратит огромные способности, служа королю Леопольду, папе и прочим страшилищам. Если уж он обязательно должен иметь папу, один, вполне сносный, есть на Аделфи-Террас.

В ближайшие несколько дней я буду в моей сельской обители, Айоте Сент-Лоренсе, Уэлвин, Хартфордшир. У меня есть автомобиль, который может довезти меня, возникни достаточный побудительный мотив, до самого Биконсфилда, но я не знаю, сколько времени Вы проводите там и сколько — на Флит-стрит. То ли Вы приезжаете отдохнуть на субботу и воскресенье, то ли Ваша благоразумная супруга подобающим образом взяла Вас в руки и приобщила к пасторальной жизни.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

P.S. Запомните, что пьеса должна быть практически осуществима (в обычном режиссерском смысле) только в плане технической возможности ее постановки на сцене. Она не должна быть ни поделкой, рассчитанной на успех, ни литературной шалостью: пьеса должна быть написана на благо всем людям.

СЦЕНАРИЙ

Пролог

Место действия: Святая гора. Камни, деревья, кельи отшельников.

Св. Августин в молитвенном экстазе на пороге своей кельи. В момент, когда он завершает молитву, возможно, в стихотворной форме, мимо проходит Дьявол.

- Диалог Дьявола и Св. Августина -

Дьявол спрашивает у Августина, кто он такой и какими такими делами себя прославил. Когда Августин наивно говорит в ответ, что он обратил в христианство Англию. Дьявол, оценив грандиозность шутки, во все горло хохочет. Обиженный Святой спрашивает непочтительного незнакомца, кто он. Дьявол, который ничуть не стыдится своей персоны, представляется. Святой, проявляя нетерпимость, пытается изгнать его, прибегая к щипцам Св. Данстана [1], святой воде и т.д. и т.п., а так как все это не оказывает никакого действия, он в отчаянии заключает, что, выходит, он впал в грех. Дьявол говорит, что Святой приоб-

[1] Согласно легенде. Св. Данстан (924—988) схватил за нос дьявола, явившегося искушать его, раскаленными кузнечными щипцами.

рел английскую привычку рассматривать простой вопрос констатации факта как вопрос об ответственности лица, констатирующего факт. Он всего-навсего хотел сказать, что в действительности англичане никакие не христиане, даже и не католики. Святой отказывается этому поверить, вспоминает мучеников — преосвященных — епископов и т.п. Дьявол припоминает, что, кажется, какие-то епископы были сожжены королевой-христианкой за идолопоклонство перед Библией и защиту церкви, но не может вспомнить ничего похожего в последнее время, если не считать нескольких атеистов из простонародья. Святой, чувствуя угрызения совести, признается, что с тех пор, как он пристрастился к богослужению в стихах, его так увлекло литературное искусство стихосложения, что он не очень-то внимательно следил за событиями в Англии, но, по его убеждению, в XII — XIII веках там все шло как надо. Дьявол замечает, что сейчас уже XX век. "Боже ты мой, не может быть!" — восклицает Святой и сетует на отсутствие в Вечности часов и календарей.

В конце концов Дьявол, который проводит на небе свой двухнедельный ежегодный отпуск (в подтверждение чего смотри книгу Иова) и, как обычно, ужасно скучает, предлагает Августину отправиться в Лондон. "Вопрос в том, — отвечает Святой, — не вводите ли вы меня во искушение?" "Вопрос в том, — возражает Сатана, — что не имеет значения, искушаю я вас или нет, коль скоро вас там ждут дела". "Верно, — соглашается Святой. — Как бы то ни было, Лондон стоит черной мессы". И оба они отбывают, воспользовавшись волшебным плащом, ковром-самолетом, огненной колесницей или каким-нибудь другим средством передвижения, которое окажется пригодным на сцене.

Конец пролога.
— Действие первое, следующее за прологом —
Вестминстер-Холл. Дьявола и Св. Августина останавливает перед входом в лобби Полисмен.

Они объясняют ему, кто они и что им нужно: найти епископа, который на время одолжил бы Св. Августину свое тело, а сам побыл бы в раю, пока Святой обследует положение дел в Англии.

Полисмен слушает с недоверием и негодует, подозревая, что за этим кроется нечто неуважительное к его обязанностям и оскорбительное для его умственных способностей. Дьявол высказывает предположение, что, может быть, его убедит чудо. Полисмен мрачно замечает, что Святой совершил бы полезнейшее из чудес, если бы превратил в огурец его полицейскую дубинку. Он вынимает дубинку и обнаруживает, что она превратилась-таки в огурец. Тут он проникается к ним полнейшим

уважением, извиняется и выражает сожаление, что, будучи протестантом, он не одобряет святых, однако предлагает привести полицейского-ирландца, католика. Святой, который не знает, что такое протестант, пытается выяснить подробности — особенно богословские — относительно Реформации. Полисмен справляется в своем алфавитном руководстве полицейского, но не находит там ничего, кроме: "Респирация — искусственная".

Входит Епископ доминиканцев, направляющийся в палату лордов. Полисмен обращается к нему и объясняет положение. Епископ не верит и грозится пожаловаться на Полисмена (из-за огурца), чтобы тот не вел себя как полицейский из арлекинады. Явно требуется новое чудо, и Святой превращает все кроны в кармане Епископа в пенсы. Разъяренный Епископ говорит, что это не чудо, а совершенно неджентльменский фокус. Святой смиренно и кротко просит извинить его и превращает все шестипенсовики Епископа в соверены. Это, говорит Епископ, весьма интересно, хотя он должен пока воздержаться от суждения. Тогда Святой предлагает Епископу провести пару недель в раю, с тем чтобы он мог воспользоваться тем временем его телесной оболочкой на земле. Епископ не проявляет никакого энтузиазма и принимается расспрашивать, что да как в раю. Святой вынужден признать, что там нет большинства вещей, которые любит Епископ. В конце концов Епископ решает, что бросить на произвол судьбы паству было бы дурно — как будто совершить временное самоубийство, — и отклоняет предложение, всячески подчеркивая свое самопожертвование. Обескураженный Святой спрашивает у него, не знает ли он кого-нибудь в этом здании, кто оказал бы ему эту услугу. Епископ отвечает отрицательно и намекает, что если бы дело касалось другого джентльмена, то тогда оказать услугу было бы легче. По словам Полисмена, Лорд-кармелит частенько выражает сожаление, почему он не в раю, — наверное, он так богат, что пресытился всем земным и мог бы смело отправиться на небо. Епископ говорит, что это хорошая мысль, и Полисмен идет за Лордом-кармелитом.

В отсутствие Полисмена Епископ с любовью описывает гигантское предприятие Лорда-кармелита, газетного короля. Он с благочестивым сожалением признает, что газеты Лорда-кармелита не всегда отличаются точностью и щепетильностью, но зато они чрезвычайно остры, сенсационны, читабельны и увлекательны.

Возвращается Полисмен с меланхоличным Лордом-кармелитом. Епископ представляет его; поздравляет его с тем, что он получил по-настоящему сногсшибательный материал для завтрашних номеров "Дейли мейл" и "Ивнинг ньюс", и торопливо удаляется на свидание с модной знаменитостью, бросая на ходу Святому: "Рад был познакомиться" — и Дьяволу: "Надеюсь, я буду иметь удовольствие встретиться с вами снова",

на что Дьявол со вздохом отвечает, что этого, похоже, не избежать.

Кармелит затем объясняет причину своей разочарованности: он основал две дешевые и хорошие газеты и не жалел денег на то, чтобы они вошли в число самых остроумных и самых лучших изданий, а они все ухудшались, ухудшались, ухудшались, покуда он не был вынужден сократить плату редакторам до восемнадцати фунтов в неделю, а новости и статьи брать у клерков, выгнанных за некомпетентность. В руках у этих невежд его газеты стали такими низкокачественными, хуже некуда. Публикация новостей прекратилась, ничего значительного не печаталось, газетные столбцы заполняли какие-то дурацкие мелкие сплетни о пошлых событиях: краже в Фулеме, похищении велосипеда в Кройдене. И вдруг тиражи увеличились: газеты начали поправлять свои дела. Тогда он, испытывая отвращение к их скудоумию, еще срезал жалованье и сделал газеты абсолютно нечитабельными для любого интеллигентного человека. В результате тиражи подскочили до шести миллионов, и в карманы ему рекой потекло золото. А у него развилась устойчивая меланхолия на почве презрения к собственным газетам, к читателям, к самому себе. Он продаст свое тело Святому, а душу — Дьяволу, только если они во всеуслышание объявят британской публике: "Эти газеты неостроумны, они скучны. Они не печатают свежих новостей, да и вообще никаких новостей. Их делают не беспринципные, но блистательно талантливые молодые львы, а добросовестные узколобые невежды. Они несовременны и показались бы старомодными Роджеру Лестрейнджу. Это не высшие органы цивилизации — это рудиментарные органы, гладкие мышцы, что позволяют нам соединять Шекспира с предком, которого вполне можно было бы уподобить колонии слизистых клеток, недавно выбравшейся из канавы".

Святой обещает прочесть эти газеты и посмотреть, сможет ли он с чистой совестью сделать требуемое заявление. Кармелит считает, что это равносильно отказу, поскольку ни один человек, столь передовой, как Святой... N-го века, не способен читать подобную чушь. Тогда Дьявол говорит, что однажды он пытался читать какой-то номер "Ивнинг ньюс" и вполне готов ударить по рукам. Это решает дело. Святой и Лорд-кармелит на глазах у публики обмениваются телами. Это может быть сделано либо путем двойного фаустовского превращения, либо, что более логично, просто путем диалога о том, как они обмениваются телами, после чего актер, игравший Лорда-кармелита, начинает исполнять роль Св. Августина, а тот, кто играл Святого, — роль Лорда-кармелита.

Перевоплотившийся Кармелит начинает было возноситься на небо, но, немного поднявшись, снова спускается и говорит: "Да, кстати, я забыл предупредить вас, что я помолвлен с одной

молодой аристократкой, которая презирает меня, но неравнодушна к моему богатству. Вам придется поухаживать за ней. Ну, пока!" — и взмывает вверх, оставляя Святого в крайнем смятении. Он объясняет Дьяволу и Полисмену полнейшую невозможность для него выполнять эти обязанности Лорда-кармелита в силу принятых им обетов. Вставляет свое слово Полисмен: он тут все раздумывал о Реформации и склонен считать, что она преодолела эту трудность. Как достоверно известно, отец Мартин Лютер, который был англичанин до мозга костей, женился на монахине. Сам бы он так далеко не пошел, но надо сделать скидку на те варварские времена. Дьявол подтверждает эту историческую справку, и Святой несколько успокаивается.

Тут поспешно прилетает Ангел, который с обвиняющим видом говорит, что от Кармелита нет никакого прока — он рассыпался в прах при первом же соприкосновении с воздухом рая — и что эскапада Святого нарушает всю гармонию небесных сфер. Святой не знает, что делать. Полисмен предлагает им обратиться в Скотленд-Ярд с просьбой, чтобы его (Полисмена) поставили регулировщиком в раю. Святой и Дьявол в один голос говорят, что это было бы прекрасным выходом из положения, поскольку Полисмен, похоже, является настоящим управителем парламента и достоин быть поставлен где угодно и распоряжаться кем угодно. Полисмен полагает, что это можно было бы устроить, если попросить Премьер-министра или Лидера оппозиции переговорить с суперинтендантом полиции (который прячется от суфражисток, намеренных надавать ему пощечин).

В этот момент входят под руку, чрезвычайно дружелюбно беседуя, Премьер-министр и Лидер оппозиции. Полисмен представляет их. Святой шокирован их циничным поведением: почему они не единоборствуют с мечом в руке, молотя друг друга по шлемам и осыпая друг друга проклятиями? Они пытаются осадить его, разъяснив, каких понятий держатся английские джентльмены. Он обрушивает на них бурный поток красноречия, и они пребывают в ошеломленном недоумении, пока Полисмен не ввертывает, что Святой, похоже, водит большую дружбу с Дьяволом, высказав ту точку зрения, что человек не может постоянно находиться, так сказать, при исполнении своих служебных обязанностей: когда-то полицейский и заключенный должны быть просто человеком и человеком, или, может быть, человеком и сверхчеловеком. После чего он объясняет им положение. Асквит сохраняет невозмутимый, недоверчивый, презрительно-надменный вид и настаивает на том, чтобы Ангел оделся приличным образом и отрезал свои крылья. Бальфур проявляет живой интерес, любопытствует, но остается при своих философских сомнениях. Святой грозится поменять им головы и повергнуть палату общин в хаос и смятение, если они не отнесутся к нему серьезно. Ангел взлетает под самый потолок и

начинает петь. Асквит приходит в крайнее раздражение: по его словам, это обеспокоит правительство, что является в его глазах непростительным преступлением. Довольный Бальфур ободряет Ангела и пытается подпевать ему. Наконец Асквит соглашается, крайне неохотно, договориться со Скотленд-Ярдом, если Святой велит Ангелу спуститься. Ангел слетает вниз и садится на голову Асквиту, а с нее, как со ступеньки, опускается на пол. Асквит рассерженно рассматривает свою пострадавшую шляпу. Ангел с извинениями берет ее из рук Асквита, старательно чистит ее локтем, выдергивает из своего крыла перо, втыкает за околыш и возвращает шляпу владельцу. Асквит со словами: "Что за глупости!" — выбрасывает перо. Одному лишь Полисмену хватает сообразительности подобрать перо и спросить, может ли он отнести его домой детям.

Теперь Святой просит назначить ему в проводники какого-нибудь христианина, который познакомил бы его с парламентом. Бальфур озадаченно признается, что он не знает ни одного члена палаты общин или палаты лордов, которому так уж понравилось бы, чтобы его называли христианином. Эти слова слышит направляющийся в лобби Беллэрс Хиллок. Он утверждает, что он христианин, к вящему изумлению Полисмена, который восклицает: "Надо же, мистер Хиллок, вы, оказывается, христианин! Нам и в голову это никогда не приходило!" Хиллок, завладев вниманием Святого, без умолку рассказывает ему о своих паломничествах, подвигах в качестве канонира французской армии в войне 1870—1871 гг., а также при Ватерлоо, Жемапе, Лепанто и о том, как он присутствовал на Тридентском соборе. Он распевает вместе с Ангелом "Брата Иакова" и проч., но тут звонит парламентский звонок, извещающий о начале голосования, и Бальфур, Асквит и Хиллок бросаются вон из зала. Святой жалуется, что Хиллок заговорил его до головной боли, и садится на верхнюю ступеньку лестницы, обхватывая ладонями голову. Входит Невеста Кармелита в великолепном вечернем платье и накидке для выездов и, увидев его, устремляется к нему с утешениями. Ангел, очаровательное, но по-детски наивное существо, принимается плакать из-за того, что земля такое несчастливое и безобразное место.

Остаток же пьесы будет состоять из всего, что ни вытворят эти люди, после того как Вы заставите их действовать силою Вашего воображения. Со всеми ими надлежит обходиться по справедливости и воспринимать с их собственной точки зрения. При наличии Святого, Ангела (в сущности, эльфа) и Дьявола Вы всегда будете иметь под рукой поэзию и философию, а для реализма Вы сможете ввести в пьесу Мэссингема, [Клемента] Шортера, Кристабел Панкхерст, Дилка, Макса Бирбома, Мастермена, Бернса, Уайтли, миссис Эдди, Рузвельта, бродяг, проституток, солдат и т. д., и т. п. Вы вольны менять место действия (с

полной перестановкой декораций) каждые десять минут или, наоборот, писать в классическом стиле, ограничив действие Вестминстер-Холлом и соблюдая все три единства. Лучший способ закончить пьесу — это дать звонок к спуску занавеса.

Итак, желаю Вам успеха.

Октябрь, 1909 г.

59.

ЛЬВУ ТОЛСТОМУ

Аделфи-Террас, 10
14 февраля 1910 г.

Уважаемый граф Толстой,

посылаю Вам при сем, через нашего друга Элмера Мода, экземпляр короткой пьесы под названием "Разоблачение Бланко Поснета". "Shewing up" означает на американском жаргоне разоблачение лицемера. По форме это очень грубая мелодрама, которую можно было бы исполнять в лагере рудокопов, перед самой неотесанной публикой.

Она принадлежит, если можно так сказать, к пьесам того типа, которые необыкновенно хорошо пишете Вы. Во всей драматургии я не припоминаю ничего, что произвело бы на меня более захватывающее впечатление, чем старый солдат в Ваших "Силах тьмы" [1] (не знаю, как эта вещь называется по-русски, и привожу название, принятое у нас в Англии).

Среди прочего меня поразило в этой пьесе вот что: увещевания набожного старика отца, при всей его правоте, никак не могут пронять его сына, они лишь сердят его да отнимают у него последние крохи самоуважения. Но чего не мог сделать набожный и добродетельный отец, делает старый греховодник отставной солдат, как будто его устами глаголет глас божий. Для меня сцена, где эти двое пьяниц валяются на соломе и старый негодяй помогает молодому подняться над собственной трусостью и эгоизмом, обладает такой впечатляющей силой, какой просто не может обладать сцена сугубо романтическая, и в "Бланко Поснете" я на свой собственный манер использовал этот пласт драматического материала, который Вы первым открыли для современных драматургов.

Не стану делать вид, будто его привлекательность от начала до конца свелась для меня к чисто театральной эффектности. Я не сторонник "искусства для искусства" и пальцем бы не шевельнул ради того, чтобы создать произведение, в котором,

[1] Английское название пьесы Л. Толстого "Власть тьмы" — "Powers of Darkness".

как я бы считал, не будет содержаться ничего другого. Но мне всегда было совершенно ясно, что обычные способы насаждения навыков благородного поведения не только неудачны, но и, хуже того, вызывают у всех добрых и наделенных воображением людей безрассудное чувство протеста против них. Мы стыдимся быть хорошими мальчиками в школе, стыдимся быть кроткими и милосердными людьми, а не мстительными задирами, стыдимся признаться, что мы чрезвычайно робкие существа, а не бесшабашные болваны, короче говоря, стыдимся всего, что должно бы было составлять основу нашего самоуважения.

Виноват во всем этом наш метод обучения. Мы внушаем людям, что они должны быть хорошими, не давая им никакого лучшего основания, чем мнение других людей, которые не кажутся им ни привлекательными, ни достойными уважения и которые, будучи много старше, во многом не только непонятны им, но и смешны.

Старший Дэниелс никогда не обратит в свою веру Бланко Поснета — наоборот, он портит его, потому что Бланко не хочет быть похожим на своего брата; вообще, основная причина, почему мы ведем себя, не сообразуясь с советами отцов, коренится, по-моему, в нашем нежелании быть подобием своих отцов, поскольку по замыслу мироздания мы должны быть подобием бога.

Как Вы увидите, Бланко к тому же выражает в грубой форме мои теологические идеи и мое объяснение факта существования зла. На мой взгляд, бога пока еще не существует, но есть созидающая сила, постоянно стремящаяся развить исполнительный орган божественного знания и божественной власти, иными словами, достичь всемогущества и всеведения, и каждый рождающийся человек, мужчина или женщина, — это новая попытка достичь этой цели.

Общепринятая ныне теория, согласно которой бог уже существует в совершенном виде, подразумевает веру в то, что бог намеренно создал нечто более низкое, чем он, тогда как с такой же легкостью мог бы создать нечто столь же совершенное. Это ужасная вера, она могла возникнуть только среди людей, в чьем представлении быть великим — значит быть окруженным существами низшего сорта — наподобие русского аристократа — и наслаждаться чувством превосходства над ними.

По моему разумению, если только мы не представляем себе бога как силу, которая непрерывно стремится к тому, чтобы превзойти себя, — стремится сделать каждого человека, появляющегося на свет, совершеннее прежних, то мы представляем себе не больше как всемогущего сноба.

Кроме того, теория, утверждающая, что бог уже достиг совершенства, вынуждает нас делать из него не только бога, но и дьявола, чтобы объяснить существование зла. Бог любви, если он всемогущ и всеведущ, неизбежно должен быть также и богом

рака и эпилепсии. Великий английский поэт Уильям Блейк спрашивает в конце своего стихотворения "Тигр":

Неужели та же сила,
Та же мощная ладонь
И ягненка сотворила,
И тебя, ночной огонь? [1]

Всякий признающий, что в каком-то живом существе может заключаться зло, должен или исходить из того, что бог способен намеренно создавать зло, или же предположить, что в своих попытках создать совершенное существо бог наделал много ошибок. Но если вы считаете, как считаю я и как в конце концов догадывается Бланко Поснет, что бацилла крупа являла собой раннюю попытку бога сотворить нечто высшее по сравнению со всем созданным им до тех пор и что единственный способ исправить эту ошибку состоит в том, чтобы сотворить еще более высокоорганизованное создание, одной из жизненных задач которого станет уничтожение этой бациллы, существование зла в мире больше не составляет никакой проблемы, а мы осознаем, что мы явились сюда помочь богу делать его дело, исправлять его старые ошибки и стремиться самим обрести божественность.

Я излагаю все это очень приблизительно и поспешно, но Вы без труда поймете, что я хочу сказать. Все это есть в "Человеке и сверхчеловеке", только выражено там это другим способом — непонятным для необразованного человека. Вы сказали, что та моя книга написана в недостаточно серьезной манере — что я заставляю людей смеяться в самые серьезные моменты. Но почему бы мне не делать этого? Почему юмор и смех должны изгоняться? Предположим, что наш мир — это всего только шутка бога; разве Вы станете меньше стремиться сделать так, чтобы это была не скверная шутка, а хорошая?

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

60.

АВГУСТУ СТРИНДБЕРГУ

Аделфи-Террас, 10
16 марта 1910 г.

Уважаемый Стриндберг!

Со времени нашей встречи в Стокгольме в 1909 году произо-

[1] Перевод С. Маршака. (Цит по: Мастера русского стихотворного перевода. Л., Советский писатель, 1968, т.2, с.,285.)

шли кое-какие перемены, благодаря которым Англия, возможно, будет вызволена из того мрака невежества относительно Ваших сочинений, в каковом она пребывает ныне. Так, в Лондон перебрался жить Валлентин, а Валлентин — это образцовый современный еврей, преданный, умный, дружелюбный, верный и лишенный недостатков, если не считать чрезмерной сентиментальности, — короче говоря, прямая противоположность тому, каким должен быть еврей согласно христианской традиции. Во всяком случае, таков Валлентин для меня — несомненно, потому, что он любит меня и любит Шарлотту (Шарлотта — моя жена, может быть, Вы ее помните), а поскольку Вы были добры к нему в связи с нашим визитом к Вам, он теперь распространяет и на всех нас свои симпатии. На Валлентина можно положиться.

В театре тоже есть перемены к лучшему. В прошлом году два богатых покровителя искусств передали Герберту Тренчу, поэту, завоевавшему довольно большую известность своей действительно замечательной поэмой "Аполлон и мореплаватель", крупную сумму денег на основание театра, в котором будут ставиться пьесы выдающегося литературного достоинства. Поскольку он ничего не знал о театральной традиции, ему предрекали бесславный провал. Вряд ли Вы удивитесь, услышав, что в действительности все вышло наоборот: он добился исключительного успеха. Самым большим его коммерческим триумфом стала постановка метерлинковской "Синей птицы". Этому успеху завидовали больше, чем любым другим его подвигам — по причинам, которые касаются и Вас.

Позвольте мне объяснить. Несколько лет тому назад один из наших самых популярных писателей, Дж. М. Барри, написал что-то вроде сказочной пьесы для детей под названием "Питер Пэн", которая имела такой огромный успех, что с тех пор ее возобновляют каждое Рождество, якобы как каникулярный спектакль для детей, а на самом деле как пьесу для взрослых: ведь сами знаете, когда мы покупаем детям игрушки, то стараемся выбрать те, что забавляют нас самих. С тех пор как это случилось, каждый лондонский антрепренер мечтал найти нового "Питера Пэна". Сэр Герберт Бирбом Три, владелец "Театра Его Величества", получил такую вещь, сделанную по его заказу. Называлась она "Пинки и феи" и имела успех в первой постановке, однако попытка возобновить ее на Рождество в следующем году показала, что она исчерпала запас своей привлекательности для публики. А затем состоялся триумф "Синей птицы", которую Герберт Тренч собирается теперь возобновлять каждое Рождество, рассчитывая на такой же успех, как у "Питера Пэна". Тем временем Три с чахнущей постановкой "Пинки и феи" на руках отчаянно стремится найти другую такую пьесу, как "Синяя птица".

Теперь Вы, наверно, догадываетесь, к чему я клоню. Три

знает, что среди Ваших ранних пьес есть пьеса под названием "Счастливчик Пер"; знает он и то, что есть только одно имя, способное поразить воображение европейского зрителя сильней, чем имя Метерлинка, — Стриндберг. Почему бы Вам не дать ему эту пьесу? Ваши более поздние пьесы поставить в его театре совершенно невозможно: не потому, что его театр очень велик (ибо я по-прежнему утверждаю, вопреки всем Вашим уверениям в обратном, что Ваш "Интимный театр" слишком мал даже для "Фрекен Юлии" и что Вам не подойдет ни одно театральное помещение меньше "Оперного театра"), а потому, что его театр облюбовали наивные буржуа со своими дочками, которые в ужасе сбегут с самого начала "Юлии". Однако при "Театре Его Величества" создан "Вечерний театр", привлекательный для зрителей того же плана, что и публика, посещающая Ваш "Интимный театр", и этот "Вечерний театр" смог бы отлично распорядиться одной из Ваших поздних вещей. На всякий случай сообщаю: руководит этим "Вечерним театром" по поручению Три некий Фредерик Уэлен, который также является председателем "Сценического общества" (ставившего Ибсена, Брие, Толстого и т. д.) и который сейчас создает общество для постановки штраусовской "Саломеи", запрещенной здесь цензором. Фактически это Уэлен до такой степени подогрел энтузиазм Бирбома Три, что тому до смерти захотелось заполучить "Счастливчика Пера". Помимо того, что постановка "Счастливчика Пера" могла бы оказаться небесполезной для Вас в денежном отношении, у Вас завязались бы отношения с Уэленом, который готов выехать в Стокгольм ближайшим поездом, если Вы сочтете возможным рассмотреть это предложение Три.

К сожалению, тут, как обычно, ходят невероятные слухи. Говорят, будто Вы наотрез отказываетесь обсуждать вопрос о разрешении поставить "Счастливчика Пера", поскольку-де это ранняя пьеса, и будто Вы обрушите на Уэлена громы и молнии — короче, рассказывают старые легенды о Стриндберге, которые циркулируют здесь, как и в Стокгольме, несмотря на постоянные заверения моей жены, что Вы человек дружелюбный, с незабываемыми темно-голубыми глазами и обаятельной улыбкой. По правде говоря, необходимо приберечь легкий запах серы для некоторых людей; при известных обстоятельствах я и сам отверг бы предложение начать кампанию за драматургию Стриндберга с постановки "Счастливчика Пера", усмотрев в этом прежде всего декларацию малодушия. Но в случае Три это соображение не возникает. Ему действительно позарез нужна именно такая пьеса, как "Счастливчик Пер", в целях укрепления позиций его театра, и никто не ожидает, что он станет ставить там Ваши позднейшие вещи. Каждому было бы яснее ясного, что "Счастливчик Пер" — это Ваш "Сон в летнюю ночь", а не Ваш "Гамлет", а одно только обсуждение и беспрестанное повторение этого факта разожгло бы у публики любопытство и желание уви-

деть вашего "Гамлета" в Лондоне. Вот почему я беру на себя смелость посоветовать Вам тщательно обдумать это предложение и, если возможно, дать благоприятный ответ. По-моему, Вам имело бы смысл начать предварительные переговоры по этому вопросу — пусть бы даже дело кончилось ничем — ради того, чтобы установить деловой контакт с Уэленом, от которого, больше, чем от любого другого человека в Лондоне, можно ждать в настоящее время постановки Ваших поздних вещей, так как недавно основанный репертуарный театр Чарлза Фромана решил ограничиться, во всяком случае на данный момент, пьесами английских авторов, а Герберт Тренч, понимая как поэт и литератор Ваш взгляд на вещи и значение Вашей драматургии, слишком занят сейчас тем, что загребает деньги да наслаждается новизной положения человека, показавшего себя удачливым дельцом, чтобы отважиться на большее, чем сравнительно умеренные театральные эксперименты.

Простите за такое длинное письмо. Будь у меня время, я бы еще раз посетил Стокгольм, чтобы изложить Вам все это устно, но пока мне придется довольствоваться на эту Пасху скромной поездкой во Францию.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

61.

ОГЮСТЕНУ АМОНУ

Адельфи-Террас, 10
21 марта 1910 г.

Дорогой Амон!

Когда вернется Брие, объясните ему, пожалуйста, что он может поступать с этим моим предисловием, как ему заблагорассудится, ни в малейшей степени не деликатничая. Кое-что там, должно быть, не вполне правильно с точки зрения фактов, а некоторые суждения, возможно, его покоробят. Во всяком случае, попросите его обращаться со мной как с другом — настолько, чтобы править мое предисловие так же бесцеремонно, как если бы оно было его собственное. Пусть не боится меня обидеть — я не обидчив.

Обнаружение нового варианта "Maternité" [1] было страшным ударом для моей жены, поскольку ее вариант уже набран и стереотипирован; не остается, однако, ничего другого, как вносить изменения и набирать текст заново...

[1] Материнство (*франц.*).

Вы убедитесь, что я прав в оценке того места, которое Брие занимает во французской литературе. Де Кюрель и другие упомянутые Вами авторы очень хороши на свой лад, но, чуточку поразмыслив, нельзя не признать двух фактов: 1. То, что Вы называете их превосходством над Брие, может быть в точности уподоблено "превосходству" доброго десятка романистов семидесятых и восьмидесятых годов над Золя и 2. "превосходству" нашего друга виконта Дюмьера над Вами. Да, Золя был вульгарен, Золя не имел чувства юмора, Золя не обладал стилем. И тем не менее он был на голову выше своих современников, обладавших рафинированным вкусом, тонким остроумием и изощренным стилем. Дело в том, что величие писателя зависит не от его достоинств и не от объема познаний, приобретенных учебой или наблюдением, а единственно от его способности понимать соотносительное значение вещей. Люди, лишенные этой способности, всегда оспаривают высокую репутацию тех, у кого она имеется. В качестве примера, знакомого нам обоим, возьмем Карла Маркса. Всякий кому не лень мог доказывать, что Марксова теория стоимости ошибочна; что его математические знания — одна претензия; что он, щеголяя огромной начитанностью, ссылался на великое множество книг и брошюр, из которых одни он проштудировал, а о других составил совершенно превратное впечатление; что он не имел никакого представления о реальном рабочем или о реальном капиталисте; что его эрудиция, которую он выставлял напоказ, производила сильное впечатление только на необразованных; что он решительно не признавал никаких достоинств у своих противников — одним словом, что он обладал массой недостатков, которых стыдился бы любой заурядный сорбоннский профессор. Все это, будучи истинной правдой, не меняет того факта, что Маркс был безусловно величайшим экономистом своего времени, ибо он увидел значение промышленной революции и сформулировал в "Коммунистическом манифесте" ряд великих обобщений, тогда как обычный сорбоннский профессор не только не замечал важности этих обобщений, но и самих-то этих обобщений не замечал. Более того, сорбоннский профессор не замечал их значения, даже прочитав Маркса, и посему никак не мог взять в толк, отчего он со своими безупречными трактатиками должен умирать в безвестности, тогда как Маркс стал своего рода европейским чудом. Так вот, если Вы примените это к Брие или к себе, Вы начнете понимать, что к чему. Вы унаследовали у своего отца понимание важности технического олова как материала для труб. Другие люди не видели, чем оно лучше свинца. Впоследствии Вы поняли значение психологии милитаризма, значение моих пьес и некоторых других важных вещей. После чего мсье виконт Дюмьер замечает, что, мол, Вы не джентльмен. Нет надобности оспаривать этот факт: гениев нельзя ограничить рамками

джентльменства. Но когда Вы услышите, как люди болтают о недостатках Брие, вспомните замечание Дюмьера; вспомните Карла Маркса, Прудона и всех прочих, чьи репутации так озадачивали академический и светский мирок. Брие знает, что важно, а что нет, другие же его коллеги не знают, и это в конечном счете решает дело.

На следующей неделе я отправляюсь в путешествие по Франции. На сей раз думаю поехать в сторону Пиренеев. Как долго пробудете Вы в Париже? По дороге на юг я постараюсь подальше объехать Париж, но на обратном пути я, может быть, буду проезжать поблизости от Ти-ан-Диауль и тогда увижу его и Вас, если Вы не задержитесь в Париже.

Если из предложения Жанвье может выйти какой-нибудь прок, скажите о нем Антуану. При всей его неприязни к Жанвье он не сможет с каким-либо основанием возражать, если сам не сделает Вам альтернативного предложения, но, по-моему, нам надо дать ему шанс поступить так. Я не вполне уверен, что начинать следует с "Оружия и человека". Из всех моих пьес именно эта самым роковым образом внушает публике всяческие превратные представления обо мне, да и с точки зрения подбора подходящих исполнителей она самая трудная. Провал в Италии, где ее практически освистали, отчасти вызван вопиющей глупостью руководителей театра, поставивших ее в тот момент, когда чувства итальянцев были взбудоражены в связи с балканским вопросом, но в какой-то мере причиной фиаско стал тот факт, что актеры не поняли пьесу, да и с самого начала это был неудачный выбор.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

62.

АВГУСТУ СТРИНДБЕРГУ

Аделфи-Террас, 10
29 марта 1910 г.

Уважаемый Стриндберг,

если "Счастливчик Пер" таков, как Вы описываете, то, значит, Вы создали эту пьесу по наитию свыше, специально чтобы порадовать и восхитить английскую публику. Она как нельзя лучше подойдет сэру Герберту Три: у него такой большой и дорогой театр, что он должен удовлетворить желание публики, чего бы это ему ни стоило.

Как мне кажется, для Вас лучше всего будет передать Три "Счастливчика Пера" на условии, что он поставит его только пос-

ле того, как покажет "Svarta Handsken" [1] или какую-нибудь другую пьесу по Вашему выбору в "Вечернем театре", положение которого я объяснил Вам в прошлом письме.

К сожалению, я не умею читать по-шведски, но вижу, что "Svarta Handsken" в значительной части написана стихами. Это жуткая трудность. У нас в Англии есть один-единственный театральный писатель, способный превращать иностранную поэ¬зию в поэзию английскую, — Гилберт Маррей, который никого не хочет знать, кроме Еврипида. Если "Totentanz" [2] и "Kronenbraut" [3] написаны прозой, может быть, лучше предложить их. Я умышленно не упоминаю пьесу "Vater" [4], потому что так или иначе эта сиделка со смирительной рубашкой допекла лондонскую публику лет двадцать тому назад, и с тех пор люди говорят о Вас так, словно Вы написали только одну пьесу — "Вечного отца". Вот, кстати, еще одно основание для того, чтобы дать им возможность увидеть "Счастливчика Пера", когда пробьет час. Это поможет им уразуметь, что Ваше творчество многогранно.

Сейчас я уезжаю на месяц в поездку по югу Франции, но я пошлю копию Вашего письма и копию этого письма Фредерику Уэлену с просьбой связаться с Вами, если он сможет предложить Вам комбинированный контракт на "Счастливчика Пера" вместе с предварительной постановкой пьесы, которую Вы сами выберете.

Может быть, удалось бы уговорить Уильяма Арчера, переводчика Ибсена, взяться за Вашу "Svarta Handsken". Стихотворный перевод получился бы у него лучше, чем у большинства других переводчиков.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

63.

ДЖОНУ ГОЛСУОРСИ

[*Отель "Тироль". Инсбрук*]
[*Не датировано; видимо, 22 августа 1911 г.*]

Я не могу подписать эту нелепость: с таким же успехом можно было бы воскресить предложение Филдинга, чтобы враждующие армии бились на кулачках. Все эти слова о "бремени вооружений" — вздор: стоимость содержания самых больших ар-

[1] "Черная перчатка" (*шведск.*).
[2] "Пляска смерти" (*нем.*).
[3] "Венец невесты" (*нем.*).
[4] "Отец" (*нем.*).

мий не идет ныне ни в какое сравнение с тем, во что обходится содержание бездельников богачей. Мы отлично знаем, что воздушная война не будет исключена, подобно тому как не было исключено (фактическое) применение разрывных пуль, вопреки всем нашим благонамеренным пожеланиям. Может быть, это ужасно, но ужас — самое главное в войне; газеты придут в настоящий восторг, когда на переполненные людьми города градом посыплются снаряды и искалеченные воздухоплаватели.

Действительно, интересен такой вопрос: в какой степени это новшество поможет сделать непреодолимым международный союз противников войны. Нации не перестанут воевать, пока их не заставит сделать это полиция; вся трудность состоит в том, как организовать и эффективно вооружить вашу европейско-североамериканскую полицию, если вы ее создадите.

А пока что "бремя вооружений" и т. д. и т. п. — это все сплошь благонамеренная чепуха.

Я слыхал, что Вы едете отдыхать в Кортину, и надеялся повидаться там с Вами, поскольку послезавтра буду там проездом, но Мейсфилд говорит, что Вы вместо Кортины поедете в Ирландию.

Мы не вернемся в Англию до октября. Я тут путешествую по горам на автомобиле, но, прежде чем снова впрягаться в работу, попытаюсь немного отдохнуть и покупаться в море в Бретани.

Дж. Б. Ш.

64.

СТЮАРТУ И КИДДУ

"Курмайер". Турин. Италия
4 сентября 1911 г.

Милостивые государи!

Мне чрезвычайно трудно давать оценку моей биографии, написанной профессором Гендерсоном. Ведь все автобиографии, будучи подвергнуты тщательной проверке, доказывают, что ни один человек не обладает точным знанием своей собственной жизни и что при расхождении автобиографии с биографией, скорее всего, биография верна, а автобиография — нет. Гендерсон, с которым мы задушевно, приятельски общались во время его приездов в Англию и поддерживали дружескую переписку, когда нас разделял Атлантический океан, должен был упорядочивать массу неофициальных и безответственных автобиографических данных, полученных им viva voce, а кроме того, прилагать отчаянные усилия, собирая биографический материал, относящий-

ся к периоду времени, с которым он, человек, родившийся на свет лет на тридцать позже меня, да еще выросший в другой стране, не был знаком непосредственно, по личному опыту. Даже сама дружественность наших отношений была для него помехой, потому что я помогал ему меньше, чем, наверно, помогал бы биографу, с которым мне пришлось бы обращаться более церемонно. Далее, обо мне распространяют великое множество вздорных домыслов: в частности, американская пресса, похоже, воображает, что ее читателям никогда не наскучат глупые и недоброжелательные рассказы, которые мало того что являются неправдой в отношении меня, но по большей части не могли бы быть правдой в отношении кого бы то ни было. Однако никому не удается полностью уберечься от воздействия этого мусора, и Гендерсон, предпринявший героическую попытку вымести его и оправдать меня в глазах своих соотечественников, не сумел помешать тому, что несколько соринок и пылинок осели на страницах его собственной книги.

В этих неблагоприятных условиях он, по-моему, справился со своей задачей исключительно хорошо. Не обошлось, конечно, без ошибок, но они не имеют значения. Так, например, наш друг Олвин Лэнгдон Коберн сфотографировал дом, в котором я никогда не жил (он снял дом с правильным номером, но не на той улице), и его стараниями профессор Гендерсон украсил свою книгу изображением, не имеющим никакого отношения к моей жизни и работе. Но тот это дом или не тот, какая разница американскому читателю? Затем, в книге есть пассажи, посвященные музыке, живописи и творчеству Уильяма Морриса, которые можно было бы сделать достаточно хорошо только в том случае, если подходить к ним не со стороны моего творчества, а со стороны великих живописцев, великих композиторов и самого Морриса, ибо здесь я был не мастером, а учеником и подражателем, да и Гендерсон выходит здесь за рамки своего собственного специального жанра литературы. Впрочем, не меньше претензий может быть предъявлено к любой когда-либо написанной биографии, и я не стал бы упоминать об этом, если бы мое особое положение объекта повествования книги не вынуждало меня оговаривать, что я не несу ответственности за все эти частности. В целом же я отзываюсь о книге с искренней похвалой. Тот факт, что ее публикация ни на йоту не изменила моих дружеских отношений с автором — разве что укрепила их за счет моей признательности за оказанную мне услугу, — говорит сам за себя и дает основания надеяться, что любое будущее издание сможет еще больше приблизиться к истине, чем предыдущее.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

65.

МАКСИМУ ГОРЬКОМУ

[*Лондон*]
12 декабря 1911 г.

Мы, нижеподписавшиеся, просим Вас принять наши искренние поздравления в связи с первым публичным представлением в Англии второго декабря 1911 г. Вашей драмы "На дне", состоявшимся на сцене театра "Кингзуэй" и встреченным с серьезным вниманием и одобрением многочисленной и представительной публикой.

66.

ЛЕДИ ГРЕГОРИ

Айот Сент-Лоренс. Уэлвин
18 ноября 1912 г.

Дорогая леди Грегори!

Минимум три раза я начинал письма Вам и не могу вспомнить, заканчивал ли я их, отсылал ли по почте. Шарлотта серьезно больна; моя мать, говорят, при смерти, но *не желает* умирать: ей нипочем удары, она справляется с ними, как другие женщины — с приступами чихания; с середины сентября я отрепетировал и поставил три пьесы, одну из них в провинции. Кроме того, я страстно влюбился в миссис Патрик Кэмпбелл, поскольку Вы сказали, что мне следовало бы это сделать. Вот я и влюбился, и никто еще не посылал кому бы то ни было таких груд неистово пылких любовных писем, какими я усеивал одр больной миссис Кэмпбелл, вместо того чтобы заботиться о своих расстроенных делах и безнадежно запущенной корреспонденции. Я пренебрег опасностью, счел, что опасность исходит от меня, а не от нее, и по уши втюрился, не пробыв и 30 секунд в ее присутствии. И это в 56 лет, состаренный чрезмерной работой! Неужели не существует возрастного предела?

Ну, конечно же, Вы можете использовать мои письма по Вашему усмотрению. Но я все же думаю, что в своей воинственности Вы недооцениваете, как важно ясно показать, что от начала и до конца этой истории к лорду А. относились с совершеннейшим уважением и что каша заварилась в его отсутствие по вине назойливых и некомпетентных мелких чиновников Замка. Нам, ирландцам, к лицу благородная манера: мы единственные люди на этих островах, которым она до сих пор удается. Пусть противодействие "Театру на улице Аббатства" по возможности выглядит как дело рук грубых невежд и прихлебателей англий-

ского лорда-гофмейстера, а воображение рисует некий высший уровень, на котором состоялась дуэль между леди Г. и лордом А., причем лорду А. было нанесено поражение, но не без галантности и с сохранением чести. Когда не можешь уничтожить врага, надо оставить ему путь к почетному отступлению: это увеличит вероятность его бегства в новой битве. А ведь нам, возможно, еще придется повоевать.

Тороплюсь поспеть к деревенской почте.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

67.

ШАРЛОТТЕ Ф. ШОУ

Айот Сент-Лоренс. Уэлвин
12 апреля 1914 г.

Я еще не выехал на север, но заказал автомобиль на завтрашнее утро.

Вокруг вчерашней премьеры поднялась несусветная шумиха. Три давал интервью за интервью. Да и я тоже дал парочку или троечку. "Дейли скетч" объявила, что в пьесе содержатся такие выражения, которые она не может напечатать, и потребовала ее запрещения, дабы оградить театр Шекспира и здоровой, неиспорченной драматургии от моих надругательств над приличиями. Однако все прочие газеты были полны неумеренных восхвалений и пестрели фотографиями актеров, и в особенности фотографиями миссис П. К. во всех возрастах, включая ту, где она снята в старой роли, сыгранной в театре "Аделфи", причем с такой подписью: "Это платье свалилось во время премьеры". Цветочницы выстроились вчера в очередь перед входом на галерею с самого утра. Фоторепортеры оцепили всю округу: меня начали щелкать еще на подходе к Национальной галерее. В три часа Три послал за мной и, продемонстрировав свежий номер "Дейли скетч", стал упрашивать меня снять грубые выражения или хотя бы заменить слово "проклятый"! Это событие до последней степени разожгло страсти и явно вызвало повышенный интерес у публики: выручка от предварительной продажи билетов выросла до цифры порядка 3—4 тысяч фунтов.

Отобедал я с Генри [Симсоном], там же была и Лайон [Филлимор]. Театр, конечно, был переполнен, и зрители показали себя с очень хорошей стороны. Мои протесты были ими прочитаны: смеялись все много, но смех старались сдерживать и

пьесу слушали без сколько-нибудь серьезных помех, если не считать серьезных и продолжительных аплодисментов в конце каждого акта. Однако в третьем акте старания зрителей вести себя тихо были менее успешны, а когда уж дошло до слов "к чертям собачьим", спектакль оказался под угрозой срыва. Публика покатывалась со смеху и не знала удержу — она так разошлась, что какое-то время и впрямь было сомнительно, сможет ли она успокоиться и позволит ли продолжить представление.

После первого акта, который прошел без сучка без задоринки, я сказал Три, что теперь спектакль благополучно пойдет до конца третьего акта. Он был ужасно доволен и оживлен. Во втором акте мисс Олиф играла просто отлично, а Дулитл произвел настоящий фурор. В третьем акте миссис Кэмпбелл была превосходна, и восторг зала граничил с исступлением. Здесь фарсовая игра Три была очень забавна, и моя идея с каминными щипцами, о которые он спотыкается, имела заслуженный успех.

Два последних акта я корчился как в аду. Вопиющая нелепость игры Три не поддается никакому описанию. Это было нечто совершенно невообразимое; притом он экстатически упивался своей собственной несообразностью, пребывая в убеждении, что переживает величайший триумф своей жизни. Он допустил все возможные и мыслимые ошибки. Он презрел все мои указания и выделывал нечто прямо противоположное — не намеренно, а единственно в силу гениальной способности безошибочно найти дурное и ложное актерское решение. Миссис Кэмпбелл, напротив, делала практически все именно так, как я ей говорил (тоже в силу гениальной способности, только обратного свойства). Она была великолепна в четвертом акте и играла через голову Три, которую, кстати, чуть было не пробила, швырнув вторую туфлю. Пятый акт она не смогла провести в такой же манере, но тут она давала ему вдоволь поломаться и потом выпаливала залп за залпом с таким эффектом, что сцена прошла без осечки, несмотря на разительный контраст между исполнением миссис Кэмпбелл и безумными действиями ее партнера. На последней репетиции я специально втолковывал ему, как надо играть заключительные реплики: он должен нежно ворковать с матерью и небрежно бросить Элизе через плечо, что надо купить копченый окорок и т.д. Последнее, что я увидел, покидая зал, было зрелище того, как Хигинс грубо отталкивает мать и с мольбой в голосе упрашивает Элизу купить копченый окорок для его одинокого хозяйства, как какой-нибудь обездоленный Ромео. Я отправился прямо домой и в течение часа читал перед сном Шекспира, чтобы успокоиться.

Я отказался от традиционного ужина и от поздравительных визитов в артистические уборные (в том числе и от привилегии поцеловать исполнительницу главной роли), но, чтобы как-то загладить свою вчерашнюю необщительность, я привез чету но-

вобрачных сюда, в Айот, и угощал их сегодня обедом и чаем. Ты просто обязана согласиться принять тут, за городом, Корнуоллис-Уэста. У него есть собака по кличке Беппо, огромный черный охотничий пес, который умеет играть в прятки, понимает, когда исполняет команды, где "лево" и где "право", сдирает — если ему прикажут — с людей шляпы и к тому же ведет себя как серьезный и почтенный синьор. По-моему, ты была бы не прочь пригласить обоих погостить у нас с месяц, при условии что и Беппо приедет тоже. Они были очень милы и очень счастливы. Со мной они обращаются как с любимым дядюшкой.

Пока еще не видел рецензий, кроме немногих в воскресных газетах. Из одной из них я узнал, что после того, как спустился занавес, раздавались свистки и шиканье. Она-то говорит, что это освистывали Три поклонники Баркера и Шоу, возмущенные его исполнением, но я что-то сомневаюсь. Не уверен я, что эта пьеса может иметь успех. Сенсация по поводу бранного словца, добротная фарсовая основа первых трех актов да игра миссис Кэмпбелл в двух последних актах, может быть, спасут положение, но ни под каким видом не соглашусь я посмотреть спектакль еще раз. Мисс Эрнита Лассел, только что вернувшаяся с американских гастролей "Сердцееда", нанесла мне визит и в пух и прах разбранила меня за то, что я расстилался перед врагом театра, как она называет Три. И она не так уж не права.

Следующие два дня я буду колесить на автомобиле в поисках Уэббов. Может быть, сумею послать тебе по почте кое-какие вырезки из газет и журналов с отзывами о пьесе. Надеюсь, когда ты пересекала Атлантику, погода в открытом море была лучше. Спокойной ночи, с нежной любовью

Дж. Б. Ш.

68.

ШАРЛОТТЕ Ф. ШОУ

Гостиница "Мэльвен Спаут". Гоутленд. Йоркшир
Воскресный день. 19 апреля 1914 г.

...Послал тебе скучные пачки газетных вырезок, из которых ты увидишь, что бранное словцо Элизы начисто вытеснило из общественного сознания все социально-политические вопросы. Банальность побила все рекорды. Три жалуется в письмах на то, что спектакль слишком затянут: мол, миссис Кэмпбелл недостаточно быстро меняет свои туалеты. Миссис Кэмпбелл же пишет, что Три делает полуминутные паузы между словами, а когда жует яблоко в четвертом акте, то откусывает его в пять минут раз. Я посоветовал Три поменьше смешить публику и,

между прочим, высказал ему начистоту (он сам напросился) мое мнение относительно его шансов создать в "Театре Его Величества" современный драматический репертуар. Я заверил его в том, что, хотя он человек редкостный, один на тысячу, играет он в моей пьесе из рук вон плохо и лучше, чтобы он отказался от роли Хигинса, как только отыграет спектакль в нынешнем сезоне.

Из-за болезни Килсби [люмбаго] автомобиль, как видно, останется безнадзорным. Оставить прикованного к постели Килсби в Файли наедине с мыслями о своих несчастьях показалось мне просто бесчеловечным, и я попытался заинтересовать его Диккенсом — дал ему "Николаса Никльби". Он сразу же зачитался и постоянно читает с тех пор. Любовь к чтению погубит в нем автомеханика. Он, наверно, станет теперь читать и перечитывать всего Диккенса и забросит свой сад, автомобиль и все, чему он раньше посвящал свое время.

Я получил письмо от Родена, к которому обратились из Вены с просьбой сделать копию моего бюста и который, кажется, никак не может решить, соглашаться или нет...

Грамматика поставила в Риме "Поживем — увидим" — с огромным успехом, как уверяет Агрести. Надо дать ей для постановки "Пигмалиона".

Завтра я отвезу Уэббов в Йорк, откуда они поедут поездом в Лондон, а я отправлюсь на автомобиле в Айот. Что произойдет потом, не знаю... Если Килсби по-прежнему будет страдать прострелом, это затруднит дальнейшие путешествия. Сегодня мне пришлось — чтобы у него завелся мотор — толкать машину под гору. Мы чуть не застряли на ужасном подъеме по выезде из Сансенда, а когда он соскочил на землю и нагнулся, чтобы подложить клин под колесо, его так скрутило, что он едва не отдал богу душу.

Между прочим, эти прогулки с Уэббами вдоль берега моря и по вересковым равнинам оказались для меня куда полезней бешеной гонки по Франции со скоростью 150 миль за день. Сейчас я чувствую себя много лучше, чем в момент твоего отъезда.

Тебе придется читать это с лупой.

Вы с Леной все еще разговариваете друг с другом или рассорились и прекратили знакомство?

Дж. Б. Ш.

69.

МЭТЬЮ ЭДВАРДУ МАКНАЛТИ

Айот Сент-Лоренс. Уэлвин
9 июня 1914 г.

Посылаю Вам официальную записку относительно 50 фунтов стерлингов на предмет несчастных случаев.

Да, Стрелок великолепен. Стрелок — это я. Когда я сказал об этом Хэгги, актеру, сыгравшему его (притом чертовски здорово), он уверил меня, что это вылитый он. Стрелок — неимущий представитель средних слоев общества.

Что касается сценической техники, то такая вещь и существует и не существует. Мне она далась так естественно, что я догадался о ее существовании только тогда, когда столкнулся с людьми, у которых ее не было. Есть несколько видов сценической техники: техника исполнения, техника диалога, техника построения и так далее. Случается, что человек превосходно владеет одним или несколькими видами техники, но слабоват в других, или даже так: владеет одними приемами той или иной сценической техники — особенно исполнительской — и не владеет другими. Мои собственные достижения по части техники иной раз пагубно сказываются на спектаклях по моим пьесам. Видя, что каждое слово в них — эффект, актеры начинают играть не ради исполнения пьесы, а ради сценических эффектов. Альфой и омегой театра является искусство заставить публику поверить, что на сцене происходят реальные события с реальными людьми. Но актер, будь то мужчина или женщина, хочет, чтобы публика верила, что она видит великолепную демонстрацию исполнительского мастерства великого артиста, и, когда попытка продемонстрировать такое мастерство проваливается, результат плачевен: нет ни великой игры, ни самой пьесы, ибо публика не увлечена игрой и не верит в реальность происходящего. Для актера-звезды роль — это всего лишь cheval de bataille [1], а пьеса существует только как подставка для посадки на коня и как арена. Вот почему сравнительно скромные актеры, которые не смеют надеяться на успех вне рамок пьесы, сплошь и рядом играют куда лучше, чем "звездные" составы.

У нынешних актеров на удивление мало того, что я называю положительным мастерством, и поразительно развита способность к внушению. Вы можете написать пьесу, героиня которой, как вы заверите публику, является наичудеснейшим на свете созданием, с самыми утонченными мыслями и в высшей степени благородным характером. Ваша трудность, возможно, будет состоять в том, что, когда дойдет до дела, вы не сможете придумать ни единой реплики и ни единого поступка, которые удивили бы вас, исходи они от вашей судомойки или от вашей тетушки. Неважно: ваша актриса за 200 фунтов стерлингов в неделю сделает все это за вас. Она станет произносить тот вздор, что вы сочините, с таким видом, и между репликами изображать нечто такое невыразимое, и блистать такими красивыми туалетами, и двигаться по сцене так загадочно-пленительно, что публика добавит в воображении больше, чем мог бы написать сам Шекс-

[1] Боевой конь (*франц.*).

пир. Это искусство внушения развилось до ненормальной степени на почве пустоты и механичности "хорошо сделанной пьесы" французской школы. И, может быть, вам захочется сказать: "Если уж эта женщина создала такую чудесную роль буквально из ничего, то каких же высот достигла бы она, дай я ей достаточно материала?!" Но сделай вы это, вас постигло бы глубокое разочарование. Лично мне приходилось говорить актрисе: "Внушение здесь не нужно. Мне не надо, чтобы вы что-то там внушали: я предлагаю вам говорить и делать вполне определенные вещи. Мне не надо, чтобы вы напускали на себя такой вид, будто можете высказать нечто замечательное, если только выразите свои мысли; я предлагаю вам высказать замечательные мысли, и вы должны с успехом донести их до публики". И, поставленная в такие условия, актриса зачастую ужасно теряется. Она жалуется, что в роли у нее слишком много слов. Она пытается прибегнуть между репликами к своему старому, испытанному способу внушения, уйти от пьесы, заменить героиню, в которую она, по вашему замыслу, должна убедительно перевоплотиться, демонстрацией своих собственных актерских достоинств — таким образом чем больше ее очарование как модной исполнительницы главных ролей, тем больше у вас будет с ней хлопот.

Успех "Театра на улице Аббатства" был обусловлен тем обстоятельством, что, когда они начинали, никто в труппе не стоил и двух пенсов в неделю по обычным меркам модных театров, хотя сейчас некоторые из них способны властно завладеть вниманием лондонской публики. Йейтс и леди Грегори безжалостно держали их в черном теле, заставляя следовать моей формуле, согласно которой публика должна поверить в реальность персонажей и происходящего на сцене. Их не обучали никаким таким особым приемам, потому что Йейтс и леди Грегори не знали никаких приемов и не считали нужным к ним прибегать, используя только то, что могут экспериментальным путем установить двое людей с хорошей головой и тонким вкусом, верных принципу добросовестного сценического воспроизведения...

Смею думать, что в лице леди Грегори Вы найдете весьма полезную помощницу в деле постановки Вашей пьесы. В "Бланко Поснете" она углядела фразу, которая стояла не на месте, портя всю картину, — я соответственно переписал с полстраницы текста пьесы. К тому же как дама, знающая высший свет, она может исправить социальные неточности и устранить мелкие погрешности вкуса — вещи, которые обязательно вылезают, потому что у каждого есть подобные неосознанные недостатки. С течением времени на все эти промахи Вам укажут, но критик нужен вначале...

Мне пора заткнуться.

[Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу]

70.

МЮРИЕЛ ТРОЛЛОП

Аделфи-Террас, 10
1 июля 1915 г.

Милостивая государыня,

меня несколько ошеломило Ваше письмо, поскольку мне никогда не приходило в голову, что из моих писаний можно сделать вывод, будто Ваш дедушка изображал Иисуса Христа снобом. Такой вывод просто немыслим для всякого, кто знаком с его произведениями так же хорошо, как я. Вы заставили меня на какое-то мгновение в испуге подумать: а не мог ли я ввести подобным образом в заблуждение людей, не прочитавших ни строчки из всех его романов? Но по зрелом размышлении я решил, что этот риск все же не так велик. Ведь я только хотел сказать, что если считать картину английского мелкопоместного, клерикального и столичного аристократического общества, нарисованную Энтони Троллопом, исключительно достоверной, а она, безусловно, такова и есть, то нельзя не признать, что это общество рисовало себе Иисуса Христа явно этаким божественным снобом.

Всякая моя попытка пояснить смысл сказанного связана с той трудностью, что мое объяснение, боюсь, только ухудшит дело. Понимаете, сам Энтони Троллоп, по всей очевидности, свято верил, что изображаемый им общественный строй вечен и имеет божественное происхождение. Потому-то он и вращался в этом обществе столь непринужденно и критиковал его с такой полной свободой и таким сочувственным пониманием. Он считал себя учеником Теккерея и придерживался таких же, как тот, взглядов. Вы никогда не найдете у него пассажа, написанного в духе Диккенса, который рассматривал весь этот строй как абсурдное и временное отклонение от истинного пути. Сравнив, ну, скажем, описание какого-нибудь смешного баронета у Диккенса и у Энтони Троллопа, Вы убедитесь: Диккенс считает, что смешон сам титул баронета и что этот человек был бы весьма добропорядочным малым, не будь он баронетом, тогда как Троллоп считает, что титул баронета есть нечто важное и незыблемое, а баронет его тем более смешон в силу того, что он недостоин занимаемого им положения. В глазах Теккерея и Троллопа сноб — это человек, который важничает не по чину: держится так, как если бы он занимал более высокую ступень в социальной иерархии, чем занимает в действительности. Но, на мой взгляд — Вы должны сделать все скидки на то, что это взгляд сторонника коммунизма, — главным признаком снобизма является вера в вечный и божественный характер самой социальной иерархии, и в этом смысле Теккерей и Троллоп, надо ска-

зать, были великими снобами (употребляя слово "великие" в комплиментарном смысле) и просто не могли представить себе богочеловека иначе как своего рода суперснобом.

Не уверен, что мое объяснение сколько-нибудь помогло делу, но тем больше у меня оснований не предавать его гласности.

Должен Вам сказать, что в молодости я был большой любитель романов Вашего деда и с тех пор всегда считал их не только превосходным чтением, но и весьма важным явлением в литературе. Глупое провинциальное мнение, будто его великолепная галерея священников представляла собой критический выпад против церкви, восходит к тому времени, когда — если не считать немногих довольно едких очерков вроде теккереевского Чарлза Ханимена — священники изображались в художественной литературе только в их идеализированном профессиональном качестве. (Меня и самого-то сочли чуть ли не святотатцем из-за того, что я вывел на сцене врачей как обычных живых людей, вместо того чтобы изображать их в виде этаких литературных двойников врача с одноименной картины Льюка Филдса.) Однако это недоразумение имело и свою положительную сторону. Оно побудило моего дядюшку-мореплавателя, который был неисправимым насмешником над всеми религиозными институтами, покупать и проглатывать каждый роман Энтони Троллопа, как только его без разрешения автора издавали в Америке. По мере того как он прочитывал эти романы, он контрабандой провозил их в Ирландию — таким путем они и попадали в мои юношеские руки. Так что, сами видите, нет худа без добра.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

71.

МАКСИМУ ГОРЬКОМУ

[*Айот Сент-Лоренс. Уэлвин*]
28 декабря 1915 г.

Дорогой Максим Горький,

отвечу на Ваше весьма приятное для меня письмо с полной откровенностью. Когда Вы пишете, что обращаетесь ко мне как к человеку, который держится в стороне от разгула страстей, развязанных этой войной, Вы делаете мне вряд ли заслуженный комплимент. В Европе есть горстка людей из числа тех, кто способен возвысить свой голос, людей, которые, подобно Вам и Ромену Роллану, смотрят на этот национально-патриотический конфликт с состраданием и чувством, сходным с отчаянием вра-

ча, видящего, что его друг мечется и бредит в пароксизме лихорадки, но не знающего, как его вылечить. Если Вы ставите меня в один ряд с этими людьми, я не стану отказываться от такой чести. Но я не смог оставаться в стороне. Слишком уж это легкая и бесполезная позиция. Если бы мне пришлось жить в обществе тигров, я должен был бы подходить к государственным делам с тигриной точки зрения. Поскольку же мне приходится жить в обществе мужчин и женщин, т.е. куда более опасных зверей, чем тигры, я, чтобы не оказаться совершенно ненужным и никчемным, вынужден, совершив акт драматического сопереживания, поставить себя на их место и отнестись к войне не на манер Моисея, возглашая: господа, вы же братья, зачем вы творите зло друг другу? — а на манер наших выборных парламентских государственных деятелей, которые должны учитывать народные страсти, пускай безрассудные, жестокие и в конечном счете гибельные, в качестве реальных факторов существующего положения. Когда весь мир безумствует, приходится смотреть на безумие как на психическую норму, ибо что такое в конечном счете психическая норма, как не безумие, которое принимает весь мир? Мы, оказавшиеся в положении врача, вынуждены до поры до времени принимать это безумие, как и все прочее. Мы знаем, что оно пройдет и что вскоре мир, очнувшись от всего этого бреда, будет с раскаянием взирать на убитых и раненых и с беспокойством шарить в своих пустых карманах. Мы не говорим вздора насчет необходимости сражаться до последней капли крови; сокрушить наших врагов, так чтобы они никогда больше не смогли воевать; наложить на побежденные и разоренные государства непомерную контрибуцию. Но мы должны будем давать своим пациентам врачебные советы, исходя из предположения, что болезнь будет протекать как обычно и что, пока она продолжается, нужно научить их заботиться не о спасении своей души от дьявола, а о спасении своего тела от ярости других безумцев.

Поэтому не удивляйтесь и не огорчайтесь, если я отвечу Вам с точки зрения и языком заурядного политика, который, видя, что его родина подвергается тяжкому военному испытанию, желает, чтобы его сторона победила или, уж во всяком случае (поскольку не исключено, что в этой войне никто не победит), избежала поражения.

Когда началась война, я твердил: "Жаль, что мы не можем победить без помощи России". А многие русские, наверное, твердили: "Жаль, что мы не можем победить без помощи этих западных держав". Ведь война взывает к национальной гордости, а победу, которую можно одержать только с помощью других стран, никак нельзя назвать победой национальной. Правда, английские газеты пишут, а популярные английские политики говорят в своих речах, будто нынешняя война — это война Анг-

лии за свободу во всем мире, которую она ведет при поддержке немногочисленных вспомогательных контингентов из Франции, Италии и России; подобным же образом поступают французские газеты и ораторы и русские газеты и ораторы. Но я-то имел в виду совсем другое. Ведь я не больше англичанин, чем поляк — немец или русский. У меня на родине, в Ирландии, считается патриотичным отзываться об англичанах точь-в-точь так, как те отзываются сейчас о немцах, и желать победы их врагам. Так почему же тогда я, единственный во всей Англии, открыто заявил, что было бы хорошо, если бы мы могли разбить немцев и австрияков без помощи "российской всесокрушающей силы"? Почему Г. Дж. Уэллс и Стивен Грэм, которые оба влюблены в Россию, яростно на меня ополчились как на врага их кумира?

Объясняется все очень просто. Не только для Англии, но и для всех ее союзников, в том числе и для России, чрезвычайно важно сохранить сочувствие мировой общественности в качестве защитников свободы, сражающихся против деспотизма. От этого зависит позиция, которую займут Англия и Швеция. Нравственным средоточием того дела, за которое воюют союзники, является Французская республика с ее традицией Свободы, Равенства и Братства. Нравственным средоточием нейтрального мира является республика Соединенных Штатов Америки. Вы сразу увидите, как компрометирует нас в этих обстоятельствах союз с Россией. Дело Франции, дело Италии и дело Англии можно, не кривя против истины, представить как дело свободы и демократии, но разве можно, не покривив против истины, выдать за дело свободы и демократии дело России с ее самодержавием, с ее бюрократией, с ее стремлением сохранить ту форму личного деспотического правления, от каковой Англия избавилась путем революции в семнадцатом веке, Франция — в восемнадцатом, а Италия — в девятнадцатом?

Если бы русское правительство проявляло хоть сколько-то понимания тех трудностей, с которыми мы в результате сталкиваемся, наше положение было бы все-таки легче. К сожалению, оно действует прямо противоположным образом. В момент, когда Швеция с ее королевой-немкой [Викторией Баденской] колеблется между франко-британским союзом как авангардом западной демократии и союзом центральных империй как европейским оплотом против русского деспотизма, российское правительство вызывающе ставит нас перед лицом своих мер по упразднению свобод Финляндии. В момент, когда в Англии, Франции и Бельгии обращаются с самым настойчивым призывом к патриотизму профсоюзов и приглашают социалистов войти в правительства всех трех стран, российское правительство сажает в тюрьму Бурцева и подвергает аресту членов Думы — социалистов, подобно тому как пытался арестовать членов британской палаты общин Карл I два с половиной столетия назад.

В момент, когда мы говорим: наши институты настолько свободны, что Англия — сущий рай для евреев, особенно немецких, а Франция не менее гостеприимна к ним, чем Америка, тогда как Германия печально известна своей Judenhetze [1], российское правительство занимается беспрецедентным преследованием евреев, давая повод видным писателям и ораторам еврейской национальности возбуждать крайнее негодование западных читателей и слушателей рассказами об ужасах этих гонений, в то время как немцы, понятно, не упускают случая раззвонить об этом во всех нейтральных странах. И в момент, когда становится яснее ясного, что центральные империи могут поставить западные державы в крайне затруднительное положение, сделав Польшу независимым королевством, а наш единственный шанс сохранить сочувствие западной общественности в польском вопросе состоит в том, чтобы убедить ее, что у Польши больше оснований связывать свои надежды с Россией, чем с Германией, русские генералы демонстрируют презрение к западной демократии — или же неведение о ней, — русифицируя каждую захваченную ими часть австрийской или германской Польши с жестоким пренебрежением к национальным чувствам поляков.

Так разве покажется Вам удивительным, что я и другие, кто понимает всю серьезность момента и необходимость расположить в нашу пользу американское и шведское общественное мнение, вынуждены пользоваться каждым удобным случаем, чтобы заявить, что мы, являясь военными союзниками российского правительства, отнюдь не являемся его соучастниками по вылазкам против демократии и свободы? А что еще можем мы сказать? Ничего, кроме того разве, что Россия — это страна Пушкина и Гоголя, Тургенева и Толстого, Чехова и Горького, Степняка и Кропоткина и Московского Художественного театра. Но в каком отношении находятся эти великие люди к российскому правительству? Весь свет убежден, что, будь на то воля российского правительства, подобных людей всех до одного сослали бы в Сибирь, запороли, расстреляли или повесили. Да я и сам не меньше, чем кто-либо, нахожусь под обаянием русского характера, выражающегося в искусстве России и в личных качествах ее художников. Что до моего собственного искусства театра, то единственные люди в Европе, с кем мне чрезвычайно интересно говорить о нем, — это русские. Недавно одна русская [Саша Кропоткина], воспитанная в максималистском революционном духе, с пылким энтузиазмом заявила мне, что русские возвратят миру его потерянную душу. Мне ее слова очень понятны и ничуть не кажутся смешными, но только это не помогает мне, когда речь идет о войне, потому что эта русская душа страстно восстает против русского правитель-

[1] Травля евреев (*нем.*).

ства; более того, эта необычайная, яркая, насыщенная культура, которая зовется русской душой и в сравнении с которой все наши западные души кажутся вульгарными, порождена как раз тем, что для русских закрыты все прочие честные духовные занятия, кроме занятий искусством и литературой, но даже и они удушаются цензурой. Все симпатии демократической души Запада к русской душе оборачиваются барьерами враждебности между российским правительством и английским и французским народами. Вы не найдете в Англии ни одного человека, который не признал бы, что наши отношения с Россией были бы намного проще, будь царизм конституционной монархией вроде английской или итальянской; а многие пошли бы еще дальше и задались вопросом, не зависит ли будущее положение России в Европе от ее превращения в федеративную республику.

Впрочем, я здесь не обсуждаю различные формы правления, а просто-напросто констатирую факты, пытаясь убедить правительство России всемерно расширять в ходе войны либерализм до тех пределов, какие только допускает его природа, ради успокоения общественного мнения Запада.

Конечно, на это у российского правительства есть совершенно очевидный ответ, и его наверняка найдет такой талантливый дипломат, как Сазонов, который, будучи представителем единственной страны в лагере союзников, рассчитывавшей на приобретения в результате успешной войны с центральными империями, дал тем не менее перед началом войны самый разумный и абсолютно бескорыстный совет, лучший из того, что предлагали другие государственные деятели Европы, совет, который мог бы предотвратить войну, сумей Сазонов убедить нашего британского министра иностранных дел последовать ему. Так что, доведи Вы этот мой призыв до сведения господина Сазонова, он, разумеется, скажет: "Раз уж вы, западные демократы, так ревностно защищаете от посягательств народные свободы, почему вы не подаете нам пример их соблюдения? Мы, русские, и не претендуем на демократизм: наш строй — откровенная автократия, управляющая страной через бюрократический аппарат. Мы не морочим голову нашим мужикам и сибирским поселенцам претензиями, будто они могут влиять на европейскую политику, опуская в урну избирательные бюллетени, после того как выслушают речи партийных политиков, которых они не поняли бы, если бы те говорили на языке государственных деятелей, а не на трескучем жаргоне адвокатов, апеллирующих к страстям и предрассудкам присяжных. Но разве у нас более строгая цензура, чем в республиканской Франции? Отнюдь! В силу самой природы нашего государственного строя мы лишены практической возможности запрещать распространение новостей в России так, как оно запрещается во Франции и Англии. У вас в

Англии есть поговорка: "Кому и кража коня сойдет с рук, а кому и через забор заглянуть нельзя!" Люди так подозрительно относятся к автократическим правительствам и так убеждены, что демократические правительства никогда не нарушают народных свобод, что мы, русские бюрократы, находимся в положении тех, кому заглянуть через забор не дают, тогда как вашим социалистическим вивьяни и брианам или либеральным и радикальным асквитам и ллойд джорджам можно красть коней хоть ежедневно. Они тайно расстреливают людей без объяснения причин; запрещают газеты без постановления суда; конфискуют и уничтожают политические памфлеты по проведении секретных расследований, а потом, оправдывая свои действия в апелляционных судах, утверждают, что эти расследования не носили-де характера судебных процессов; высылают граждан по простому приказу военных властей; бросают людей в тюрьму за проповедь христианского евангелия мира перед лицом сержанта — вербовщика на военную службу; наконец, вводят в английской промышленности рабский труд с помощью Акта о вооружениях, принятого благодаря парламентской махинации, как о том свидетельствуют ваши же лейбористы. Так какое же вы имеете право обвинять Россию в компрометации дела союзников в глазах западной демократии, тогда как сами, используя свои псевдодемократические институты для поддержания собственной популярности, на практике проявляете меньше уважения к вашим принципам свободы, чем Меттерних или Столыпин?"

Спору нет, все это так. Это настолько верно, что французские синдикалисты добились своего первого успеха, высветив тот факт, что в прежние времена французского деспотизма, когда трудящимся классам был наглухо закрыт доступ в парламент, власти боялись их куда больше и старательней избегали вызывать их недовольство, чем сейчас, когда в палатах представителей всех стран Европы есть рабочие партии. Но разве не могу я ответить, что, хотя для синдикалистов моралью из всего этого стало: "Свергнуть парламентскую демократию", моралью для российского правительства явно должно стать: "Установить парламентскую демократию, так как она не подорвет, а усилит государственную власть"? Его императорскому величеству царю должно быть понятно, что президент Вильсон обладает гораздо большей властью, чем он. Так почему бы не уподобить конституционное положение царя конституционному положению президента Вильсона и не рассеять тем самым подозрения Швеции, Америки, нашего Союза демократического контроля и всех прочих организаций такого рода в союзных странах?

Однако же мне совсем не к чему делать вид, будто демократический деспотизм, хоть он и совершает время от времени беззакония, которые погнушался бы совершить благоразумный самодержец, и в самом деле представляет для дела свободы та-

кую же опасность, как деспотизм российского правительства. Если бы можно была сделать автократический образ правления таким же эффективным, как демократический, и искоренить спячку и коррупцию, которым подвержены даже лучшие чиновники, когда их ограждают от критики и разоблачения, автократия стала бы непереносимой. Американский поэт Уитмен говорил о беспредельной беспардонности выборных лиц; но ведь государственного деятеля в демократической стране всегда ждет расплата. Другой знаменитый американец сказал: "Можно дурачить все время какую-то часть народа; можно дурачить какое-то время весь народ; однако нельзя дурачить все время весь народ"; автократу же незачем дурачить народ: он может угнетать весь народ все время. Он также может и облагодетельствовать весь народ на все время, и сейчас у нас на Западе изображают запрет на производство водки как пример благожелательного деспотизма, но это только заставляет нас еще глубже осознать, что демократия существует не только ради избавления людей от слишком дурного управления, но и ради избавления их от слишком хорошего управления. Деспотичный Толстой, вероятно, причинил бы русским гораздо больше страданий, чем Петр Великий.

Как бы то ни было, хорошо ли, плохо ли, общественное мнение Запада пришло к убеждению, что единственные формы государственного правления, за которые западные демократии могут сражаться с чистой совестью, — это формы демократические. У нас нет никакого сомнения, что замена германского или австрийского государственного устройства государственным устройством Англии, Франции или Италии была бы выигрышем для дела европейской свободы; однако замена их государственным устройством России была бы для нас шагом назад. Может быть, мы тут совершенно не правы; повторяю, я констатирую факт, а не отстаиваю политическую доктрину. Несмотря на это, мы в Англии, заботясь о поддержании доброго взаимопонимания с вашей страной, пошли даже на то, что запрещаем памфлеты, критикующие ваше правительство, а в одном случае фактически запретили, пригрозив высылкой, попытку собрать с помощью благотворительного спектакля деньги на нужды некоторых русских эмигрантов, изгнанных из России за создание союзов в защиту рабочих, которые у нас признаны вполне законными. При таких обстоятельствах мы имеем все основания просить российское правительство сделать все возможное для успокоения демократического общественного мнения на Западе, воздержавшись от тех характерных проявлений автократического патернализма, которые у нас принято считать позорным клеймом тирании.

Вот и все, что я могу с пользой для дела сказать сейчас в ответ на Ваше письмо. Когда кончится война, можно будет

переписываться более свободно. А пока что, поверьте, дорогой Горький,

Ваш друг и почитатель
Дж. Бернард Шоу

72.

Г. ДЖ. УЭЛЛСУ

Аделфи-Террас, 10
7 декабря 1916 г.

Дорогой Г. Дж.!

Я кругом прав в отношении России. Чем дольше я живу, тем больше убеждаюсь в том, что никогда не ошибаюсь в отношении чего бы то ни было и что все усилия, которые я смиренно прилагаю к тому, чтобы проверить истинность моих представлений, лишь напрасно отнимают у меня время.

Позвольте, объясню. Русские, вне всякого сравнения, самые очаровательные люди на свете. И у любого, кто слышал, как поют они на своем языке, итальянское пение будет вызывать с тех пор не больше эмоций, чем звуки школьной латыни. Поговорить с москвичами о постановке какой-нибудь пьесы — значит не только заставить пролететь три часа как двадцать минут, но и совершенно убедиться в том, что это не может быть той самой пьесой, которая поставлена в "Театре Его Величества", и даже существовать с ней в одном мире. Все, что пишем мы в Англии, кажется после Чехова и остальных русских трухой. И это не следствие какой-нибудь особой моей восприимчивости: точь-в-точь так же они поражают Вас, Гренвилл-Баркера и кого хотите. Когда Саша Кропоткина говорит мне, что Россия даст миру душу, я вполне ее понимаю. И отмечаю, как она хороша собой, хотя англичанка с ее чертами была бы смешной уродиной. К тому же сейчас мы любимцы умных русских людей. В пятницу меня остановила при выходе из зала красивая девушка и сказала: "Я русская. Как вы заблуждаетесь насчет нас! Мы очень любим англичан".

Степняк часто повторял, что будущее России лежит между западным и восточным в ее национальном характере, между предприимчивостью и фатализмом, между Тургеневым и Толстым, и, хотя сам был решительно на стороне Тургенева, он особенно ощущал эту толстовскую сторону, видя, что именно она восхищает англичан. "В России, — говорил он, — человека, растратившего деньги, оплакивают и прощают, после того как он выйдет из тюрьмы, а в Англии его не прощают никогда. И англичане совершенно правы: русские прощают по слабости".

Все очарование России было заключено в той Руси, которую ненавидел, истязал и пытался искоренить Петр Великий. За утверждение, что русские принадлежат к североевропейской цивилизации и похожи на англичан, он сделал бы Вас великим князем. Екатерина II похвалялась своим сходством с англичанами. Соответственно русские рвались на Запад, нанося удары по Швеции, Польше, европейской части Турции и Венгрии.

Так вот, я охотно позволю, чтобы меня завоевывали Карсавина и Нижинский, но никак не Петр с Екатериной. Для России нет на Западе места, и нет для нее тут исторического дела. На Востоке — да, взгляните только на карту! Ее явное историческое предназначение ждет ее там, после того как она сможет выделить на это какую-то часть своей энергии, идущей на цели внутреннего развития. А раз так, зачем ей зря тратить время на роман с нами? Может, мы забавляем ее, как могли бы забавлять ее Соломоновы острова, знай она о их существовании. Может, мы удобны ей тем, что поддерживаем ее устремленность на Константинополь, подобно тому как были неудобны ей, когда поддерживали турок, чтобы помешать ей попасть туда. Но пока мир не станет гораздо меньше, чем он есть сегодня — а сегодня квадратная миля Сибири намного больше, чем квадратная миля старой или Новой Англии, — отношения России с нами, как и отношения москвичей с Вами и мной, будут похожи на заигрывания Стивенсона с жителями Океании. У нас есть свое дело, у них — свое, а самый верный способ поссориться — это попытаться жить в одном доме. Они, как Вы говорите, очень похожи на ирландцев. Уж не считаете ли Вы, что это сходство вселяет надежду на успех союза сердец?..

Всегда Ваш
Дж. Б. Ш.

73.

ФРЭНКУ ХАРРИСУ

Адельфи-Террас, 10
30 марта 1917 г.

...Хорошие новости из России, а? Не совсем то, на что рассчитывали воюющие стороны, как не рассчитывал в 1870 г. Бисмарк сделать Францию республикой, но господь бог исполняет волю свою многими способами. Наверно, это не последний сюрприз, который он для нас приготовил.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

74.

МАКСИМУ ГОРЬКОМУ

Аделфи-Террас, 10
24 мая 1917 г.

Дорогой Максим Горький!

Ваш друг господин Котелянский уговаривает меня послать Вам статью для Вашего журнала. Но ведь мы в Англии ничего не знаем о положении в России, кроме того что там произошла революция и что из-за расхождений между правыми, левыми и центристами создалась чрезвычайно трудная и щекотливая для Временного правительства ситуация. Ну как могу я высказываться в подобный момент о ваших делах, не рискуя серьезным образом причинить вред и не имея возможности принести пользу? Я не знаю, каких взглядов придерживаетесь в этом вопросе Вы: едва ли не каждая позиция, от милюковской до ленинской, имеет какие-то достоинства, заслуживающие поддержки со столь независимой и самобытной точки зрения, как Ваша. Я понимаю, что Вам нужно, чтобы я высказал не Ваше мнение, а мое собственное, и тем не менее вряд ли есть смысл ставить Вас в затруднительное положение статьей, которую Вы могли бы счесть циничной и опасной.

Революцию я считаю таким благом для человечества, в свете которого не только получает наконец оправдание франко-англо-русский союз (позорный для западной демократии, когда это был союз с царизмом), — получает оправдание вся эта война. Это не служит оправданием для государственных деятелей, которые никак уже не рассчитывали на подобный результат и которые, если бы только посмели, реставрировали бы царизм, зато наглядно показывает, что они значат куда меньше, чем мнят о себе, и что подчас, в слепоте своей, они вершат дело народа более успешно, чем сам народ. Но теперь это уже не больше как общее место, и повторение его на страницах Вашего журнала едва ли добавит ему интереса.

Практический вопрос — это вопрос об отношении революционного правительства к войне. И, боюсь, я произвел бы впечатление чудовищного циника, если сказал бы, что война является для революционного правительства первой жизненной необходимостью. Однако это элементарная истина. Когда революционное правительство имеет демократический характер, трудность его положения состоит в том, что его основой является управление с согласия управляемых. Но эта гордая демократическая фраза очень скоро сводится к абсурду тем фактом, что только кучка высокообразованных или наделенных природным умом людей понимает необходимость государственного управления. В массе своей люди, принадлежащие ко всем классам, не желают давать согласие ни на какое управление ими. Они в равной мере

противники республики и монархии, земства и генерал-губернатора. Они хотят, чтобы их оставили в покое и не брали с них налогов. Они считают, что бог, полиция или кто-то там еще обязаны защищать их от других людей, но не хотят, чтобы этих других людей защищали от них. Когда честный демократ отказывается участвовать в управлении Россией, пока народ не изъявит своего желания уполномочить его на это, он обнаруживает, что народ не его лично не желает уполномочивать — народ не желает уполномочивать никого.

В таких условиях правление с согласия народа невозможно; максимум, что тут можно сделать, — это предоставить народу то, что является для него лишь выбором из двух зол, то есть сказать людям так: "Вами должно управлять и вами будут управлять, независимо от того, понимаете вы необходимость этого или нет, но мы позволим вам выбрать между Сциллой и Харибдой, между дьяволом автократии и пучиной демократии". Но даже и тогда что может помешать им каждые две недели менять правительство, поскольку каждый правительственный акт: каждый налог, каждое постановление, вынуждающее их учитывать интересы своих ближних наряду со своими собственными, каждое обращение к ним с призывом послужить обществу или проявить самопожертвование — кажется им покушением тирании на их свободу? Насколько я знаю, есть только одно средство помешать этому — поставить их перед лицом такой страшной И огромной опасности, чтобы они, ужаснувшись, признали, что только сильное правительство сможет защищать их от нее. Так вот, единственным таким огромным бедствием, которое может вызвать правительство, является война. В подтверждение чего я могу сослаться на авторитет этой хитрющей немки, правительницы России Екатерины II. А если уж помазанница божия царица Екатерина время от времени нуждалась в войне для укрепления своего трона, то насколько же более необходима война вашему революционному правительству для того, чтобы удержать в повиновении своих непокорных избирателей! Да если бы в Европе царил мир, революционному правительству понадобилось бы учинить войну ради спасения революции. Только под бременем войны избежала анархии Французская революция.

Вот почему российское революционное правительство должно смотреть на нынешнюю войну как на посланный провидением дар. Оно получило войну, в которой так нуждается, но не несет вины за ее возникновение. В качестве союзников оно имеет две великие мировые республики, Францию и Америку, а в качестве противников — монархии Гогенцоллернов и Габсбургов, которые теперь, когда Романовы, по счастью, свергнуты с престола, стали главными столпами автократии в Европе. Таким образом, эта война не только является ценнейшим политическим Достоянием революции с точки зрения самых циничных практи-

ческих соображений — она также является войной за все идеалы революции. После того как Российская республика, рука об руку с республиками Франции и Америки, сокрушит военный престиж прусской и австрийской монархии, республиканизму можно будет не страшиться угроз со стороны монархий. "Как! — может быть, скажете Вы тут. — Даже со стороны Англии?" И я отвечу: "Даже со стороны Англии", — потому что, если Вы хотите узнать об этом сокровенную правду, судьба английского реакционного милитаризма, к которому в России питают такое глубокое и заслуженное недоверие, будет зависеть от судьбы кайзера. Разгром кайзера превратит Британскую империю в союз наций, в котором империалистический милитаризм будет дискредитирован не меньше, чем в Германии. С другой стороны, если кайзера спасет выход России из войны, Пруссия морально завоюет Англию.

У русских возникает естественный вопрос: "Почему бы и немцам не совершить вслед за нами революцию, да и англичанам тоже?" Лично мне ничто не доставило бы большего удовольствия, и я не считаю подобную развязку невозможной. Но ведь в России не произошла бы революция, если бы царица хранила верность России и не предала ее Германии. Подобного поражения не существует ни в Англии, ни в Германии. В обеих странах воинствующие реакционеры, двор и пролетариат непоколебимы в своей решимости избежать поражения. Следовательно, Россия должна исходить из того, что и в Германии, и в Англии существующий режим сохранится и будет продолжать войну à l'outrance [1]. А дело революционной России — признать этот факт как неизбежный и всей своей военной мощью поддержать сторону, которая сейчас минимум на две трети является республикой, против стороны всецело монархической.

Это, может быть, подозрительно смахивает на plaidoyer [2] английского патриота, исполненного решимости сражаться "до последней капли российской крови". Поэтому позвольте мне напомнить Вам, что я ирландец и что у меня на родине патриотизм принимает форму непримиримой враждебности к английскому правлению.

[Примерно две машинописные строки вымараны английским цензором.] Я поддерживаю в этой войне Англию, точно так же как может поддерживать ее русский, — как союзник, убежденный в том, что поражение центральных империй жизненно важно для успеха общего дела демократии и социализма. Я не буду делать вид, что я беспристрастен, но моя пристрастность явно не английского толка.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

[1] Не на жизнь, а на смерть (*франц.*).
[2] Защитительная речь (*франц.*).

75.

ЛИЛЛЕ МАККАРТИ

Фабианская летняя школа
Прайорс-Филд. Годлминг
10 августа 1917 г.

Дорогая Лилла!

Боюсь, что новая пьеса ["Дом, где разбиваются сердца"] бесполезна с точки зрения выгоды. Я максимально ее сократил — с тем результатом, что, если играть ее в очень стремительном темпе (чего не будет), спектакль можно было бы начинать в восемь и с трудом заканчивать в половине двенадцатого. Я писал ее, не считаясь с обстоятельствами сцены, просто чтобы посмотреть, могу ли я еще писать пьесы, и почти убедил себя в том, что не могу. Теперь надо будет попытаться сочинить какую-нибудь халтуру, потому что война сыграла скверную шутку с моими доходами.

Даже если бы эта пьеса была нормальной длины и приятной по содержанию (она ужасает всех и каждого), Вам она вряд ли бы пригодилась. Герою 88 лет, а остальным действующим лицам — мужчинам от 50 и выше, что, разумеется, соответствует военным условиям, но зато героиня — 18-летняя инженю; эта роль не подошла бы Вам, даже если оставить в стороне ее незрелость; две другие женские роли — это сестры лет 45 — 47 как минимум, и хотя обеих должны играть очень красивые женщины и хорошие актрисы, не думаю, чтобы они оказались намного популярней Гонерильи и Реганы (кстати, это дочери 88-летнего джентльмена). Так что я уверен, что Вы не станете играть ни ту, ни другую, — разве что если кто-то другой поставит пьесу в момент, когда Вы будете голодать, а я сумею убедить Вас снизойти до одной из них.

Сейчас я вообще не очень-то стремлюсь увидеть эту пьесу поставленной на сцене. Она мне довольно симпатична, а театр скорее внушает отвращение. Но жить-то надо, и, наверно, если бы мне предложили поставить ее в байрейтском духе, я должен был бы принять предложение. Из-за войны и из-за того, что пока нам нельзя снова стать такими, как прежде, сейчас у меня что-то не лежит сердце к театру.

Как всегда Ваш
Дж. Б. Ш.

76.

ЛЕДИ ГРЕГОРИ

[*Аделфи-Террас, 10*]
5 февраля 1918 г.

Я сейчас встретился в Берлингтонском клубе изящных искусств с Тонксом, и он сообщил мне эту новость. Раньше такие вещи приводили меня в яростное исступление, теперь же я стал принимать их спокойно. Когда я повстречал Роберта на авиабазе на западном фронте, в ужасную стужу, со следами недавнего обморожения на лице, он сказал мне, что проведенные здесь полгода были самым счастливым временем в его жизни. Удивительное признание, если учесть исключительно благоприятные и счастливые обстоятельства его жизни дома, но он явно говорил то, что думал. У человека с его способностью смело встречать опасность — и, по-видимому, наслаждаться ею — война должна была как ничто другое обострить ощущение жизни; он получил над нею власть, какой не мог получить через искусство или любовь. Наверно, это и делает человека солдатом.

Совсем недавно сын миссис Патрик Кэмпбелл, прослуживший не один год минометчиком на передовой (это чудовищно опасно), получил назначение в штаб и сразу же был убит в своем блиндаже последним снарядом, который выпустила немецкая батарея перед тем, как прекратить огонь Как и Роберт, он был очень красивый мужчина утонченного типа — он ушел из военно-морского флота, потому что все они там пьяные филистеры, и увлекался искусством. Как и Роберт, он, похоже, не мог найти полного самовыражения в искусстве или в общественной жизни. Как и Роберт, он, кажется, обрел себя, делая смертельно опасное дело. По мнению его матери, он взял от войны все, что хотел взять от жизни, и ничто другое не смогло бы дать ему это.

77.

СЕНТ-ДЖОНУ ЭРВИНУ

Айот Сент-Лоренс. Уэлвин
22 мая 1918 г.

Дорогой Сент-Джон Эрвин,

вот уж не думал, что кто-нибудь из смертных сможет пробудить мое чувство юмора, сообщая известие о том, что Вы потеряли ногу. Но Вашему военному священнику это удалось. Он высказался в том смысле, что, лишившись ноги, Вы "теперь далеко пойдете".

По правде говоря, это известие ужаснуло бы меня гораздо

больше, если бы я сам не побывал в подобном неприятном положении. В 1898 г. мне сделали операцию на ноге: из-за тесной обуви у меня началось омертвение ткани, вызвавшее абсцесс. Поскольку послеоперационный свищ, по которому выходил гной, обрабатывали самым тщательным образом на основе наиновейших антисептических принципов, я в течение полутора лет не имел возможности коснуться этой ногой земли, покуда невежественный, но знаменитый старый хирург, знать не знавший Листера, не отменил антисептическую обработку, велев накладывать на свищ полоску промасленного шелка, чтобы он не соприкасался с носком. В результате этого варварского лечения я поправился через пару недель

Но дело-то в том, что в продолжение полутора лет жизни я был в худшем положении, чем вовсе без левой ноги, поскольку должен был повсюду волочить за собой бесполезную конечность и терпеть ежедневные перевязки. Все это время я ходил на костылях, а совершая одну из первых моих попыток спуститься на них по лестнице, я взмыл в пустое пространство и круто спикировал прямо в холл, сломав при приземлении руку.

Может, эти полтора года остались у меня в памяти как период, когда я чувствовал себя несчастным, выведенным из строя? Ничуть не бывало! Напротив, это время так идеально сочетается со всей моей остальной жизнью, что я вспоминаю костыли и ограниченность пешего передвижения радиусом примерно с полмили как чисто внешние факты, оставившие но себе далеко не такую неприятную намять, как прикованность к Дублину и к месту службы или к школе в первое двадцатилетие моей жизни. Я обнаружил, что могу обходиться без ноги так же легко, как без глаз на затылке или без каких-либо особенных талантов, которые, как я вижу, есть у других людей, но отсутствуют у меня. Я смог прожить без ноги, точь-в-точь так же, как моя жена может жить без умения писать пьесы. В те полтора года я написал "Цезаря и Клеопатру" и "Истого вагнерианца", и у меня нет оснований считать, что эти вещи были бы хоть чуточку лучше, если бы писались не на одной, а на двух ногах.

Ваше положение будет более прочным. Мне приходилось пи¬тать и нянчить бесполезную ногу. Вы же должны будете вклады¬вать всю энергию, которую прежде расходовали на нее, на оставшуюся часть Вашего тела. Для человека Вашей профессии две ноги — это экстравагантность: немчура была ближе к цели, когда пыталась (как я понимаю со слов Вашей жены) оторвать Вам голову. Вместо того чтобы валяться еще год в госпитале, а потом быть отправленным, как баран, на бойню, Вы через месяц будете Дома, демобилизуетесь по чистой с пенсией за ранение, которая в Вашем случае по логике вещей обернется сокращением обычной пенсии. Чем больше задумываешься над этим, тем больше Дело выглядит так, что Вы чрезвычайно везучий счастливчик,

избавившийся от конечности, которой Вы не были обязаны ни крупицей Вашей славы и которая, более того, явилась причиной призыва Вас в действующую армию, ибо без нее Вас не приняли бы на военную службу.

Меня прерывает служанка, явившаяся за письмами для отправки по почте, а я еще должен написать несколько слов Вашей Леоноре, которая регулярно посылала мне бюллетени. Поэтому я отложу кое-какие замечания о пьесе на будущее и поспешно закруглюсь.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

P.S. Передайте от меня привет сэру Олмроту Райту, если он как-нибудь задержится возле Вашей койки.

78.

ЛИЛЛЕ МАККАРТИ

Айот Сент-Лоренс. Уэлвин
24 июня 1918 г.

Дорогая Лилла!

Да, это прекрасная мечта. Но только мечта. 3000 фунтов, похоже, рассеются как дым. Миссис Кэмпбелл хочет играть Элли. Лена [Эшуэлл] хочет играть Элли. Вы хотите играть Элли. Почему? Потому что Элли играет себя. Эллен О'Мэлли — вот та единственная женщина в мире театра, которая могла бы иметь отношение к Элли, не вступая в соревнование с двумя блистательными особами женского пола, что должны будут играть Гесиону и Ариадну. Обе они должны быть неотразимы, тогда как Элли рождена быть непорочной девственницей — без этого нет пьесы. Только вообразите себе: Лилла Маккарти в самом пышном расцвете своей женственности остается духовной невестой в объятиях 99-летнего старого морехода!

Но от пьесы сейчас так или иначе мало проку. Спектакль должен заканчиваться не позже половины одиннадцатого. Значит, его придется начинать в четверть восьмого при пустом зале. Полностью развернуться можно было бы лишь на дневных спектаклях, идущих дважды в месяц, но кто же станет учить такие роли ради ангажемента на выступление раз в две недели?

Придется довольствоваться мечтами. А пьеса пускай себе полеживает там и напоминает о том, что старый пес еще не совсем разучился лаять.

Здесь у нас свирепствует испанка, так что лучше бы Вам сбежать обратно в Лалуорт. У Шарлотты температура под 40 градусов. Наверно, и у меня тоже подскочит, когда заболею. Если

останусь здоров, буду в городе, как обычно, в четверг. Чувствую себя ужасно.

Спешу — попытаюсь поймать врача.
Всегда Ваш
Дж. Б. Ш.

79.

АЛЬФРЕДУ КРУКШЕНКУ

[*Кул-Парк. Горт. Голуэй*]
4 октября 1918 г.

Милостивый государь,

очень благодарен Вам за то, что Вы прислали мне свою книгу о характере Гамлета. Вы совершенно правы насчет того, как надлежит играть Гамлета. В мое время самым удачным Гамлетом был Барри Салливен, актер великолепной физической мощи, который превосходно воплощал характеры людей гордых, благородных и горячих. Все сентиментальные Гамлеты нагоняют скуку. Доблестный, живой Гамлет Форбс-Робертсона, внимательный, но без тени сентиментальности, — самый лучший Гамлет сегодняшнего дня. Я и сам всегда отстаивал Вашу точку зрения и приводил в ее подтверждение те же примеры: сцену с призраком, убийство Полония и — может быть, главное — как он разделался с беднягами Розенкранцем и Гильденстерном, точно это не люди, а мыши в королевской кладовой.

Но Вы не должны развивать свою точку зрения до такой крайности, как полное исключение всех прочих взглядов, пусть в большинстве своем и тупоумных. Гамлет ведь не был единым, цельным характером: как и многие люди, он соединял в себе с полдюжины разных характеров, перемешавшихся в одном человеке. Текст и ход действия пьесы не допускают ни малейшего сомнения: Гамлета глубоко озадачивал тот факт, что ни корона, ни месть не прельщают его настолько, чтобы побудить его убить короля или хотя бы устранить его со своего пути. Он может убить его под горячую руку (убийство Полония было — в намерении — убийством короля), но в обычном своем состоянии он просто рефлексирует и критикует. Его удивляет его собственная пассивность, с точки зрения Фортинбраса, человека действия. Он видит, как воины Фортинбраса "идут в могилу, как в постель, сражаться / За место, где не развернуться всем, где даже негде схоронить убитых" [1], и тем не менее, имея куда более вескую причину действовать, обнаруживает,

[1] Ш е к с п и р У. Гамлет, т. 6, с. 111. Перевод М. Лозинского.

что игра актеров интересует его больше, чем корона, ради которой его дядя совершил братоубийство, а месть не стоит того, чтобы ради нее пачкать пол королевской кровью. Он спрашивает себя, не трус ли он, не голубиная ли у него печень, раз нет в ней желчи, чтоб огорчаться злом [1].

Все это вполне естественно. Люди, стоящие выше грубых, алчных желаний и амбиций, выше низкой, злой мстительности, всегда и впрямь кажутся трусами тем, кто находится во власти этих чувств. Иной раз они и сами себе кажутся трусами. Для всякого, кто понимает это, в характере Гамлета нет противоречивости или непоследовательности.

Ваша интерпретация фразы "Пока вы здесь, мы вас научим пить" [2] занятна, но она несовместима с короткой проповедью о пользе трезвости, которую Гамлет произносит на сторожевой площадке замка в ожидании призрака. Ему отвратительно пьянство короля, как отвратительна его грубая чувственность, — эта утонченность Гамлета является органичным проявлением его высокой культуры. Он ненавидит, когда женщины красятся; ненавидит мать за то, что она так же чувственна, как король, а Офелию ненавидит за то, что она низвела его до вожделения. Все это совершенно в его характере.

Сальвини играл Гамлета просто превосходно, но при всем том он не создал образа Гамлета. Я никогда не видел более изумительной игры, чем его полная муки стыда сцена с королевой. Мастерство исполнения было выше всякой похвалы, оно многому меня научило по части актерской техники. Но была в нем определенная физическая основательность и зрелая уравновешенность, которая никак не ассоциировалась с Гамлетом. Это был умудренный опытом человек средних лет, а не молодой и растерянный поэт-философ. Вернемся на минуту к Барри Салливену. Первую сцену он играл в традиционной манере "темного плаща" [3], и это была единственная невыразительная и тяжеловесная часть в его исполнении Гамлета — по-настоящему он начинал играть со слов "полно отваги, как Немейский лев" [4]. Что в точности подтверждает Вашу точку зрения. Но Вы слишком уж щадите Шекспира, когда пытаетесь объяснить и оправдать сцену с темным плащом. Шекспир, подобно Диккенсу, подобно Сервантесу, подобно большинству гениев этого типа, знакомился со своими персонажами по мере того, как они создавались. Дик Свивеллер [в "Лавке древностей"] при первом своем появлении представляет собой тип этакого отталкивающе

[1] Там же, с. 66.
[2] Там же, с. 20.
[3] Имеются в виду слова Гамлета; "Ни плащ мой темный, ни эти мрачные одежда!" и т.д. — с. 17.
[4] Там же, с. 32.

гнусного сценического злодея, от которого надлежит в последний миг спасти героиню, Пиквик и Дон Кихот начинают как всего лишь презренные объекты издевательства, которых на каждом шагу выставляют на посмешище, колотят, сажают в лужу. Фальстаф — это не больше как статист, мишень для насмешек принца и его друга философа Пойнса (который должен бы был стать Жаком или Гамлетом пьесы). Но после первых же двух-трех подергиваний за ниточки эти марионетки неожиданно оживают и становятся главными действующими лицами, совершенно реальными и полными жизни. У меня нет оснований сомневаться в том, что подобная же вещь произошла, когда писался "Гамлет". Начал Шекспир, не имея в голове ничего более определенного, чем старую фигуру шута Гамлета, обезумевшего от скорби по отцу и от ужаса, который внушает ему кровосмесительный брак матери. Но как только Шекспир научил его двигаться, он удрал вместе со своим создателем. Этого не случается с писателями, которые пишут не по вдохновению и старательно планируют все заранее. А случись с ними такое, они, с сугубой важностью относясь к себе и собственному искусству, тщательно переработали бы начальные сцены, дабы привести их в соответствие с последующим развитием событий. Не так поступает ваш Шекспир. Он оставляет вещь такой, как она вырастала. Я не защищаю эту небрежность, но в драматургии имеется бесчисленное количество примеров такой небрежности. Да я и сам в ней грешен.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

80.

АМИЙЕ ЧАКРАВАРТИ

Аделфи-Террас, 10
[*Недатировано; прибл. 28 декабря 1918 г.*]

Милостивый государь,

читали Вы когда-нибудь автобиографию Джона Стюарта Милля? Или "Благодать преисполняющую" Джона Беньяна? Если Вам случится прочесть эти вещи, Вы увидите, что молодым людям свойственно на время впадать в "ужасное душевное состояние", пребывая в котором они называют себя "несчастными божьими созданиями". Это что-то вроде юношеской меланхолии: из нее вырастают, и она больше не повторяется. А пока она продолжается, Вы должны по мере сил терпеливо сносить ее.

Однако Вам нет надобности ухудшать свое положение, сме-

шивая религии. В шекспировском "Лире" один из персонажей, подавленный зрелищем людских бедствий, восклицает:

Как мухам дети в шутку,
Нам боги любят крылья обрывать [1].

А в поэме Браунинга "Калибан о Сетебосе, или Натуральная теология на острове" Калибан объясняет отношение бога к себе в свете своего собственного отношения к крабам на берегу: он забавляется тем, что, наблюдая за ними, по своей прихоти то помогает им, то воздвигает перед ними препятствия.

Так вот, это, как Вы не преминете отметить, идет от веры в то, что господь бог всемогущ. Но если это и впрямь так, то он, несомненно, ответствен за все, что происходит на свете, и факт существования в мире жестокости доказывает его жестокость, несправедливости — его несправедливость, а смерти — его бесполезность в глазах людей вроде Вас, у которых так мало воображения, что они хотят жить вечно, ужасная судьба! Или Ваша любовь к себе столь огромна, что Вам, по вашему убеждению, никогда не надоест Амийя Чакраварти, даже после того, как Вы протерпите его сотню тысяч лет?

Но, скажите на милость, кто внушил Вам, что бог всемогущ? Не те ли учителя, чье учение Вы отвергли среди десятка прочих вещей в свете современной науки? А если Вы больше не считаетесь с их авторитетом, то дала ли Вам природа какие-либо доказательства его всемогущества? Из Ваших писем следует, что таких доказательств у Вас нет: Вы видите, как повсюду стремлению к добродетели и знанию, о котором у Вас есть осознанное представление, поскольку оно является составной частью Вашей личности, со всех сторон препятствуют глупость, невежество и слабость. Так разве не ясно Вам, что богу самому приходится бороться с этими препятствиями и что долгий путь эволюции — это история его попыток создать руки и мозг, которые преодолевают их за него? Неужели Вы не читали третий акт "Человека и сверхчеловека"? И если нет, почему Вы обращаетесь ко мне за советом?

Вы задаетесь вопросом, зачем бог создал Вас, и отвечаете: он создал Вас для того, чтобы забавляться Вашими мучениями. Значит, Вы так уж забавны — или так уж интересны, — что представляете собой достаточно занятный предмет развлечения для господа бога?

Он наверняка сотворил Вас с одной-единственной целью — создать орудие для исполнения его воли. Вы, несомненно, разочаровали его, потому что жалеете себя и обвиняете его вместо того, чтобы ему помогать. Создавая кобру, он надеялся с ее

[1] Шекспир У. Т 6, С.519, Перевод Б. Пастернака.

помощью исправить мир, но она не оправдала его надежд, и ему пришлось создать мангусту, чтобы она убила кобру. И если Вы не поведете борьбу со злом, он наверняка создаст нечто высшее по сравнению с человеком, чтобы убить Вас.

Любопытно, что индийцу понадобилось уехать на самый дальний запад, чтобы узнать такую простую вещь.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

81.

Ф. В. КОНОЛЛИ

Паркнасилла. Кенмэр. Графство Керри
18 июля 1919 г.

Негры превосходно играют, как правило гораздо более тонко и изящно, чем белые актеры. Успех [Берта] Уильямса и [Джорджа] Уокера в Лондоне был подлинным исполнительским успехом. Их способности по части физической экспрессии проявляются на сцене необычайно эффектно.

Представление о том, что в мужчине или женщине с черной кожей есть что-то смешное, такое же ребячливое, как представление о том, что есть что-то смешное в человеке с белой кожей, хотя первые белые люди в Африке наверняка вызывали приступы хохота у взрослых и панический ужас у детей. Единственная трудность в связи с исполнением пьес Шекспира актерами-неграми состоит в том, что их персонажи — европейцы с белым цветом кожи, за исключением Отелло и принца марокканского, из которых ни тот, ни другой не является негром. Но ведь английским актерам никогда не мешало играть Ромео и Джульетту то обстоятельство, что они не итальянцы, и никому еще не портил удовольствие от пьесы тот факт, что она написана не по-итальянски; поэтому спектакль в исполнении труппы черных актеров доставит не меньше удовольствия, чем спектакль в исполнении труппы белых актеров, если они будут играть так же хорошо. А скорее всего, они будут играть лучше, потому что черная труппа в отличие от белой вряд ли решится поставить шекспировскую пьесу, если не будет обладать какими-то особыми качествами для этого.

Дж. Бернард Шоу

82.

ЗИГФРИДУ ТРЕБИЧУ

Паркнасилла. Кенмэр. Графство Керри
22 августа 1919 г.

Дорогой Требич!

...Что до словечка "потсдамизация" [1], то именно это я и имел в виду. Я никогда не верил в эффективность прусской военной системы. Беззаботная австрийская система внушала мне больше опасений, чем система потсдамская. С того самого момента, когда немцы напали на Льеж (который они, для того чтобы выиграть войну, должны были бы взять в течение трех часов) боевыми частями, укомплектованными по штатам мирного времени и не имевшими осадных орудий, и потратили одиннадцать дней на то, чтобы захватить все форты, после того как одолжили осадные орудия у Австрии, я понял, что военные приготовления кайзера — такая же иллюзия, как приготовления Наполеона III в 1870 г., и что он уже проиграл войну. Это была типичная "потсдамизация". Вы, должно быть, помните, что я социалист и заклятый враг милитаризма, как немецкого, так и английского. Единственный государственный деятель в Европе, который меня теперь интересует, — это Ленин. К тому же и мое собственное положение тогда было не из легких. В то время как немецкие газеты обзывали меня Vaterlandslose Geselle [2], английские газеты обзывали меня прихвостнем немцев, предателем и черт знает как еще! Немецкие милитаристы не могут жаловаться на мои нелестные отзывы о них, коль скоро столь же беспощаден я был и к нашим английским милитаристам. На самом деле английских милитаристов я критиковал куда более свободно, чем немецких. Если бы мой памфлет "Война с точки зрения здравого смысла", опубликованный в ноябре 1914 года и вызвавший яростные нападки шовинистов, был полностью переведен в Германии, стало бы яснее ясного, что "потсдамизация" — это чрезвычайно мягкое и незначительное Majestätsbeleidigung [3], адресованное военному и дипломатическому окружению кайзера, и что я упрекаю немцев только в том, что они не свергли свой милитаристский строй, как сделали это впоследствии. Этот строй никогда не пользовался в Германии популярностью, и терпели его единственно потому, что его военная мощь давала немцам ощущение безопасности и вызывала чувство уважения к ним. Я же утверждал, что безопасность эта была иллюзорной, а за ува-

[1] Слово, придуманное Шоу; производное от "Потсдам" — названия города, служившего резиденцией прусского двора.
[2] Безродный тип (*нем.*).
[3] Оскорбление величества (*нем.*).

жение они принимали страх; страху же всегда сопутствует ненависть. Германия и Австрия должны бы были быть неодолимы и неуязвимы, экономически независимы и полностью оснащены в военном отношении. Но в условиях кайзеровского режима Германия попала в безнадежную зависимость от импорта, а вторжение в Бельгию и во Францию оказалось плохо подготовленным и неумело осуществленным: заминка под Льежем, задержка под Антверпеном по причине получения ложных сведений о несуществующих силах противника, грубейший промах фон Клука, устремившегося вперед практически без всяких мер предосторожности. К тому времени, когда суровая действительность войны распорядилась отправить всех военачальников, достигших высоких постов с помощью лести кайзеру, на свалку истории, было уже слишком поздно: Германия войну проиграла. Да и в любом случае блокада и та враждебность, которую кайзер внушил к себе во всем мире, привели бы в конечном счете к поражению Германии после провала первого ее наступления на Париж. Эти автократические режимы импозантны в теории и отлично показывают себя на параде, но они мало-помалу выталкивают способных и честных людей, выдвигая вверх царедворцев и пустозвонов, которые становятся послушными марионетками в руках разбойников-дельцов, и все кончается Крахом. Точь-в-точь то же случится с Англией, если она не поостережется, — это было бы для нее большой удачей.

Постановка "Джона Булля" была глупой ошибкой. Эта пьеса может иметь успех, только если Тома Бродбента играют славным и добрым человеком, несмотря на все его нелепые выходки. Иначе это будет все равно что поставить "Мещанина во дворянстве" с мелодраматическим злодеем в роли героя. Да и в любом случае кто еще, кроме театрального антрепренера, может быть таким простаком, чтобы рассчитывать на успех вражеской пьесы до окончания войны? Это когда в 1915 году лондонская "Таймс" помещала на своих страницах письма, обличавшие Гёте — подумайте, Гёте! — как плохого человека и еще более плохого поэта. А что касается Ницше, то его поносили как пруссака, чьи писания были любимым чтением Вильгельма-Аттилы...

Как дела с Вашими собственными пьесами? Вы мне не посылали ничего вот уже пять лет. Похоже, становитесь известным драматургом, а?

Вынужден на этом закончить, так как должен собраться перед отъездом.

Дж. Б. Ш.

83.

СЕНТ-ДЖОНУ ЭРВИНУ

Паркнасилла. Отель "Грейт Сазерн"
20 июля 1920 г.

...Правда о Гордоне Крэге состоит вот в чем: это актер от начала до конца, всегда и во всем; подобно многим актерам, он обладает кое-каким талантом рисовальщика. Ему непереносим тяжкий регулярный труд актера-профессионала. Его мать некогда говорила мне, что собирается послать его учиться в университет и выдавать ему на расходы 500 фунтов в год, что она и сделала — с тем результатом, что Тедди мог выдержать что угодно, кроме повседневной лямки, штатной работы в твердо установленные часы и назначенных ролей, и превратился в очаровательное существо, превосходнейшего отца восхитительных детей, законных и незаконных, по всей Европе; он достиг огромного успеха в исполнении избранной для себя роли величайшего театрального режиссера в мире. В сей роли ему приходилось опасаться лишь одного: что кто-нибудь предложит ему конкретную работу. Это случалось с ним трижды. Так, по моему настоянию, его пригласили поставить "Цезаря и Клеопатру" в Берлине, и никогда ни один бродяга, которому предложили взять лопату и потрудиться денек, не проявлял большего стремления увильнуть от дела, чем он. Единственным его вкладом в работу было предложение сделать так, чтобы зритель видел спектакль сквозь решетку для вьющихся растений. Он даже набросал нечто неясное и незаконченное на половинке листа почтовой бумаги. Но и эта идея не была плодом раздумий над пьесой: он уже использовал ее для сцены в саду в постановке "Много шума из ничего", когда с позволения своей матери забавлялся устройством ее театральных дел после ее ухода из "Лицеума". В конце концов он заявил, что не может ни работать по заказу, ни связывать себя сроками и что он должен быть волен как угодно распоряжаться пьесой, приспосабливая ее к своим концепциям, да и всем прочим тоже. Это поставило крест на его отношениях с немецким театром. Несколько позже Московский Художественный театр, обманувшийся, как и я, пригласил его поставить "Гамлета", и на этот раз ему действительно пришлось что-то такое сделать, чем москвичи, после того как избавились от него, смогли воспользоваться. Он считает этого "Гамлета" одной из своих постановок, и рисунки, которые я видел, действительно замечательны своей яркой театральностью без малейшей вычурности или вульгарности, но один член сценического персонала МХТ (из числа главных лиц, не какой-нибудь плотник) поведал мне, как обстояло дело в действительности: он, подобно Бирбому Три, утверждал, что "Гамлет" никогда бы не увидел света

рампы, если бы Г. К. не спровадили из театра... В один прекрасный вечер он вызвался просветить Гильдию работников искусств по части театрального искусства, но, разумеется, не явился, и мне пришлось выступить вместо него. Через несколько недель они снова заручились его обещанием выступить и пригласили меня помочь вести обсуждение и быть готовым спасать положение в случае повторного разочарования. Он сообщил, что не сможет прийти и что Альберт Резерстон (Ротенстайн) прочтет текст его выступления. По достижении такой договоренности он пришел сам и прочел мистификаторский доклад, который имел к театру не больше отношения, чем к англиканской церкви, то бишь никакого. Все его ученики и приверженцы старались говорить с умным видом в подобном же духе. Я встал и, взяв за основу своего выступления строку: "Теперь я что-то прибавлю, и после моих слов от тебя ничего не останется" [1], безжалостно расправился с ними. Защититься им не было никакой возможности, даже если бы эти умники обладали необходимым искусством полемистов, но Тедди произнес пылкую шутливую речь, в которой объявил, что театр был погублен на протяжении жизни целого поколения — *его* поколения — одной смертоносной интеллектуальной болезнью, одной-единственной, имя которой — Бернард Шоу. Это заявление имело большой успех, поскольку собравшаяся публика уже раскусила Тедди и могла наслаждаться его глупостями, вместо того чтобы глубокомысленно морщить лбы в безнадежной попытке постичь глубину его высказываний. Кроме того, он так беззлобен, добродушен и дружелюбен, без малейшей аффектации или стремления скрыть свою ребячливую нетерпимость, что оставил по себе самое приятное впечатление, и сердечность, с которой я попрощался с ним, была вполне искренней.

Любопытная все-таки вещь эта страсть к притворству, которая привлекает на сцену стольких людей, а других побуждает всю жизнь делать ее объектом изощренных мистификаций. Основательный человек становится тем, кем хочет стать, или, если это ему не удается, тем, кем может стать, но эти странные люди никогда никем не становятся: они только изображают из себя и с легкостью находят аудиторию, которую составляют а) обманутые и б) другие обманщики, заинтересованные в поддержании интереса к их собственным иллюзиям и нуждающиеся в сообщниках на условиях взаимности. Они сплошь и рядом вводят в заблуждение простодушных реалистов именно в силу своей непохожести на них и потому еще, что им взбредают в голову идеи, которые никогда не придут на ум реалисту. Даже отъявленнейшие из этой публики — безнадежно некрасивые и

[1] Шекспир У. Генрих IV, часть I. (Цит. по: Вильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака, М., Искусство, 1950. с. 199.)

невежественные женщины, корчащие из себя светских красавиц, этаких остроумных кокеток и ветрениц, — вынуждают дам, действительно наделенных всеми этими имитируемыми прелестями, с озадаченной покорностью принимать их за тех, за кого они себя выдают.

Я еще не читал Вашей статьи об Уэллсе, в которую через минуту с энтузиазмом погружусь. А пока — читали Вы биографию Фрэнсиса Плейса, написанную Грэмом Уоллесом? Плейс характеризует своего отца как человека, который не пропускал мимо ни одного ребенка без того, чтобы автоматически не дать ему затрещину. У Вас точно такой же рефлекс — привычка истого ольстерца. Вы не пропускаете ни одного писателя, которого упоминаете к слову, между прочим, без того, чтобы походя не наградить его презрительным эпитетом. Может быть, он того и заслуживает (какой человек не заслуживает худшего, что Вы можете сказать о нем?), но, поступая так, Вы, сдается мне, уподобляетесь англичанину, который говорит: "Не загораживайте проход, черт побери", хотя с такой же легкостью мог бы сказать: "Позвольте, сударь, пройти". Я согласен, в мире слишком много доброты, но меня тревожит, когда Вы без всякой причины навлекаете на себя вражду. А что Вы так поступаете явно бессознательно, бесит их больше, чем если бы это делалось по злобе, которая всегда — некая дань признания.

У нас тут, увы, льют бесконечные дожди. По дороге от Дублина до Кенмэра, включая многочасовое ожидание в Мэллоу, я не видал ни одного полицейского. Юг обеспполисменел, но царит лучезарный порядок. Все казармы сожжены.

Дж. Б. Ш.

84.

САШЕ КРОПОТКИНОЙ-ЛЕБЕДЕВОЙ

Аделфи-Террас, 10
[*Не датировано; предположительно 22 ноября 1920 г.*]

Дорогая Саша,

Вы, наверно, давно уже потеряли надежду вытянуть из меня ответ на Ваши письма, которые я тем не менее был очень рад получать. Мне пришлось поехать в Ирландию и на месяцы забросить всю личную переписку, чтобы закончить свою новую книгу из пяти пьес. За это время я не смог ничего толком разузнать для Вас. Сначала мне говорили, что о том, чтобы впустить Вас в Англию, не может быть и речи: в сущности, представлялось совершенно невозможным ни впустить кого бы то ни было, ни выпустить отсюда, особенно если это такая революционерка, как

дочь Вашего отца. О его казни большевиками сообщалось так часто, что в конце концов люди совсем запутались: то ли это человек, который стрелял в Ленина, то ли человек, которого Ленин расстрелял.

Но на днях Красин сказал Сиднею Уэббу, что, по его мнению, теперь не должно возникнуть особых трудностей. Он уверен, что не будет никаких препятствий с русской стороны, а о том, каковы препятствия с нашей стороны, ему знать лучше, чем кому бы то ни было.

Я пришел к заключению, что Вы могли бы прибегнуть к одному из двух способов — не знаю только, какой из них лучше. Первый состоит в том, чтобы начать действовать так, словно Вы ничего особенного собой не представляете, просто дама, желающая поехать в Англию в обычном порядке. Второй — чтобы Ваш отец написал Бальфуру личное письмо, в котором бы указал, что не может рассчитывать на понимание его особого положения со стороны чиновников, ведающих этими делами, и поручился бы, что Вы не являетесь политическим эмиссаром, не везете с собой политических документов или посланий и простонапросто хотите вернуться к своим обычным занятиям в стране, где прожили бо́льшую часть жизни.

Только что получил письмо от Вашего мужа, в котором он спокойно так замечает, что Вы переболели брюшным тифом, как будто в России это нечто неизбежное. Надеюсь, Вы вполне поправились. Недавно на одной из выставок здесь был Ваш портрет. На нем Вы выглядели более грустной, чем при нашей последней встрече. Вы сказали тогда, что Россия даст миру новую душу. Похоже, Вы были недалеки от истины; однако процесс этот обходится довольно дорого и подвергает веру наших революционеров суровому испытанию.

[Джордж] Лансбери, кажется, переслал Вам экземпляр "Дома, где разбиваются сердца". По-моему, я и сам посылал Вам эту пьесу, но я мог отправить ее только обычным путем по почте, и ее наверняка обратили по дороге в общественную собственность. Новую мою пьесу, которая выйдет из печати в начале будущего года, пожалуй, не стоит переводить, если перевод предназначается для театра: хотя это единая вещь, она состоит из пяти длинных пьес, совершенно непереносимых и доступных только для очень развитой и мыслящей публики. Зато она будет неплохо читаться. Кстати, я не имею ни малейшего представления о том, как издаются теперь в России книги. Как платят автору и кто расплачивается с типографией?

Всегда, дорогая Саша,

преданно Ваш
Дж. Бернард Шоу

85.

БОРИСУ ЛЕБЕДЕВУ

Аделфи-Террас, 10
[*Не датировано; предположительно 22 ноября 1920 г.*]

Дорогой Лебедев,

Ваше письмо пришло как раз в тот момент, когда я писал письмо Саше.

Теперь тут гораздо меньше превратного понимания происходящего в России, чем несколько месяцев назад. Сообщения Бертрана Рассела, миссис Сноуден и Хейдена Геста (оба возмущенные, но в конечном счете сочувственные), Г. Дж. Уэллса и Клэр Шеридан (самое свежее и занимательное) весьма убедительно опровергли представление о Ленине и Троцком как о кровожадных великанах-людоедах. Более того, заявление Вандерлипа о том, что Ленин более велик, чем Вашингтон или Линкольн, напечатанное в сегодняшних утренних газетах, не сопровождается теперь редакционными восклицательными знаками. В газете "Таймс" есть литературный редактор, человек достаточно просвещенный, и политический редактор, ярый враг большевизма. Литературный редактор публикует дневник Клэр Шеридан, а политический редактор, взбешенный ее доброжелательным отзывом о позировавших ей деятелях, тиснул порочащую ее статью. Самое смешное то, что она — кузина Уинстона Черчилля, который совершенно потерял голову на почве антибольшевизма и без передышки яростно поносит его вождей как убийц, грабителей, распутников и т. д. и т. п. Красин произвел здесь очень благоприятное впечатление. Уэллс придал своим описаниям личностный оттенок своим иконоборческим бунтом против культа Маркса, но, предлагая нам посмеяться над Марксовой бородой и над абсурдно некритичным обожествлением Маркса большевиками, он способствовал созданию гораздо более благожелательной атмосферы; к тому же он с непреклонной настойчивостью подчеркивает необходимость прекратить поддержку Врангеля и компании и поддержать правительство большевиков. Разумеется, Уэллс, как и все прочие, заявляет, что он не большевик, а вот я неоднократно говорил во всеуслышание, что я большевик, и ничего такого со мной в результате не случилось. Я совершенно не способен понять, как могло бы правительство Ленина действовать иначе, чем оно действовало. Уповать в столь отчаянном положении на избирательную урну значило бы навлечь на себя судьбу Керенского. А что касается принудительного труда, то я уже сколько лет твержу, что социализм без принудительного труда и беспощадных карательных мер против праздности и эксплуатации есть не что иное, как непоправимое смешение социализма с либерализмом. Однако в

настоящее время слово "большевизм" употребляется здесь точь-в-точь так же, как слово "якобинство" в годы Французской революции, просто как бранный эпитет.

Кстати, Сильвию Панкхерст упекли на полгода в тюрьму не за то, что она называла себя большевичкой. Она положила голову в пасть льва, безрассудно заявив, что докерам следовало бы сжечь портовые склады; в лейбористском движении не питают к ней симпатий; лидеры раздражены ее сугубо дамскими вспышками безответственной глупости и ее упорным отказом сотрудничать с кем бы то ни было. Это следовало бы знать в России: на расстоянии ее радикальная революционность выглядит настолько привлекательно, что Ленин переоценивает ее влияние, подобно тому как немецкие марксисты переоценивали в 1885—1895 годах влияние Элеоноры Маркс и Энгельса, вследствие чего в течение долгого времени не только недооценивали, но и порицали реальные живые силы социалистического движения в Англии. Мои собственные симпатии во многом на стороне Сильвии, но она не отстаивает в Англии никакого серьезного дела и, будучи избалована, как все Панкхерсты, не желает никого знать и ничего изучать, если это ей не по нраву. На нее нельзя положиться: она в любой момент может скомпрометировать себя и тех, кто попытался бы с ней сотрудничать, каким-нибудь нелепым и дерзким высказыванием вроде той статьи, что позволила правительству упечь ее в тюрьму таким манером, что даже не встал вопрос о нарушении свободы печати.

У нас по-прежнему ведется борьба вокруг возобновления торговли с Россией между теми, кто хочет взыскать старые долги, и теми, кто хочет получить выгоду от возобновления торговли. Иной раз они соединяются в одном лице: например, я знаком с одним человеком, который говорит, что русские должны ему 30 000 фунтов стерлингов и что он не возобновит с ними торговлю, пока они не отдадут долг. "Но ведь не отказались бы вы, — сказал ему я, — торговать с ними за наличные, а?" "Конечно, нет, — согласился он, — но уж кредита я больше бы не предоставил". Однако в основном это две разные компании: новое поколение предпринимателей и старые капиталисты, вложившие деньги в России при прежнем режиме.

Лигу Наций сводит к абсурду тот факт, что вне ее остаются Россия, Германия и Соединенные Штаты. Лично я убежден, что в конце концов события заставят Америку объединиться с Германией и Россией; используя в качестве оружия угрозу образовать свою собственную лигу, чтобы защититься от порабощения существующей Лигой и ее Верховным советом, они навяжут себя Лиге Наций и тем самым сделают ее реальной силой. Альтернативой этому стал бы новый армагеддон с отравляющим газом, болезнетворными микробами и всеми прочими ужасами. Но в подобных делах ничего нельзя предсказать. Пожалуй, са-

мым мрачным фактом во всей нынешней ситуации является продолжающийся у нас рост стоимости жизни. Так, за последний квартал индекс прожиточного минимума возрос с 164 до 179 процентов, и в связи с этим напрашивается вопрос: обрекая на голод Европу, не обрекли ли мы на голод и себя? Вместе с тем у нас существует огромная безработица среди демобилизованных солдат и других слоев, а как следствие этого растет давление в пользу возобновления торговли с Россией.

А вообще я надеюсь, что вопреки всем провокациям со стороны Уинстона Черчилля и прочих, кто стал жертвами устрашающих предостережений маршала Фоша насчет того, что Англия и Франция должны будут погибнуть, если не уничтожат остальное человечество, Советы прочно удержат свои позиции в британском общественном мнении.

Искренне Ваш
[Дж. Бернард Шоу]

86.

МАКСУ ИСТМЕНУ

[*Аделфи-Террас, 10*]
[*Не датировано; 1921 г.*]

Поезжайте в Бэттл-Крик [санаторий Келлога]: нет более опасного литературного симптома, чем искушение писать о Юморе и Остроумии. Он указывает на полную потерю того и другого.

Юмор — это не продукт и не соединение, а чистый элемент. Он вызывает смех: таким образом и обнаруживается его присутствие. Грязь, жестокость, несчастье богаты им; счастье и благородство содержат его в изобилии; глупость свободно поглощает его; он с полным моральным безразличием соединяется с любым событием и чужд пристрастий и предубеждений, идет ли речь о приключениях св. Франциска или Чарли Чаплина.

Дж. Бернард Шоу

87.

ВЛАДИМИРУ РОЗИНГУ

Аделфи-Террас, 10
[*Не датировано; приблизительно начало июня 1921 г.*]

[Дорогой Розинг,]

Ваш проект весьма интересен. На протяжении целого столе-

тия каждый оперный композитор писал в расчете на постановку в парижской "Гранд-Опера", и в результате многие вполне изящные водевили чудовищным образом перегружались большими оркестрами, хорами, балетами и т.д. и т.п., с тем чтобы придать им видимость больших опер.

Итальянцы пережили эту инфляцию лучше, чем другие. Россини, Верди и даже Доницетти умели писать музыку, которая, будучи во многих отношениях легковесной, тем не менее имела широкую основу и выдерживала трубный рев, гром и грохот оркестра, не теряя по ходу дела своей музыкальности.

Но возьмите Гуно и Мейербера. Возьмите "Мирейль", "Динору" и галантно-изысканный первый акт "Гугенотов". В большом оперном театре это нечто ужасное, бездыханные трупы. В интимной обстановке представления в небольшом зале, действительно отвечающего сущности этих вещей, они впервые оживут.

Обязательно продолжайте осуществлять Ваш план, и каждый ценитель музыки, с любовью изучавший оперу самостоятельно, поклонится Вам и благословит Вас.

В детстве я имел обыкновение петь, как Вы, то есть мне было все равно, пою я тенором или баритоном, вокальную или инструментальную партию. Я пел сопрано или бас-профундо, за пикколо и барабан, английский рожок и трубу, просто производя те звуки, которых требовала музыка.

Когда у меня спрашивают о Вас: не правда ли, мол, это замечательный певец? — я отвечаю, что Вы вовсе не певец, а целый оркестр. Надеюсь, Ваша неделя оперы приведет к чему-то плодотворному. Вот когда в результате следующей войны Лондон и все другие большие столицы будут лежать в развалинах, а все мы станем нищими, у нас наконец-то будет немного подлинной музыки.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

88.

ТОРУ ХЕДБЕРГУ

Аделфи-Террас, 10
27 сентября 1921 г.

Уважаемый г-н Хедберг,

мисс Эбба Бюстром говорит, что Вы не вполне уверены, как надо ставить "Дом, где разбиваются сердца", и, в частности, хотите, чтобы я изменил название.

Я вполне отдаю себе отчет в том, что это чрезвычайно трудная для постановки пьеса. В Америке один известный немецкий

режиссер, приглашенный руководить репетициями, заявил, что пьесу может исправить только радикальное ее сокращение. Я немедленно забрал ее обратно. После чего антрепренеры рассчитали режиссера и поручились, что пьеса будет исполняться слово в слово так, как она написана, каковы бы ни были последствия. В результате пьеса выдержала в Нью-Йорке около 125 представлений, причем сборы от каждого спектакля составляли примерно 3625 крон.

В Вене пьесу поставили в Городском театре. Текст ее не сократили, но мои указания проигнорировали, атмосфера вещи была утрачена, сексуально привлекательные роли были отданы пожилым актрисам, лишенным шарма, а девственную героиню предоставили играть артистке на амплуа бездушной соблазнительницы. В результате пьеса прошла всего только пять раз.

Я самым решительным образом прошу Вас не пытаться поставить пьесу, если Вы не готовы принять ее такой, какая она есть, без малейших изменений, приноровленных к вкусам публики или к театральным условностям. Ведь я помнил об этих вещах, когда писал пьесу: в ней нет такой реплики, которая не произведет свой эффект, если она будет правильно подана и если будет воссоздана атмосфера пьесы — атмосфера какого-то удивительного, заколдованного дома. Вот почему так важно название: стоит Вам убрать название и заменить его именем кого-нибудь из действующих лиц, как Вы сразу же пойдете по неверному пути.

Распределение ролей имеет здесь исключительное значение. Обе сестры должны быть самыми обворожительными женщинами, которых Вам только удастся найти среди актрис. Ариадна должна быть блистательной комедианткой; Гесионе следует быть неотразимой. В противоположность им Элли должна быть совершеннейшей девственницей: ее духовное обручение со стариком капитаном подобно обручению монахини, становящейся невестой Христовой. Если Вы правильно распределите женские роли, у Вас не будет трудностей с распределением мужских: они легки и понятны. Даже роль старого капитана, достаточно эффектная для того, чтобы ее сыграл большой актер, в действительности нетрудна.

Как раз сейчас я и сам репетирую эту пьесу в Лондоне и поэтому могу по собственному опыту судить, что можно с ней сделать. Я режиссер-практик и всегда лично готовлю первоначальные постановки моих пьес в Лондоне. Я пишу не как театральный поэт, чью вещь необходимо передать режиссеру, чтобы тот приспособил ее к сценическим условиям; мои пьесы написаны для сцены, и сценография входит в них такой же составной частью, как и диалог. Если вы возьмете эту мою пьесу в том виде, как она написана, и станете проходить ее на сцене всем составом исполнителей каждый день в течение полумесяца, она,

думается мне, перестанет представлять для Вас трудность, и даже самые невыигрышные ее части окажутся занятными и необходимыми для общего эффекта.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

89.

ФОНДУ ПОМОЩИ ГОЛОДАЮЩИМ В РОССИИ

Аделфи-Террас, 10
[*Не датировано; приблизительно 30 октября 1921 г.*]

[Милостивые государи!]

Общественное мнение у нас в стране прекрасно осведомлено о том, что миллионы русских находятся на грани голодной смерти. Об этом сказал нам доктор Нансен. Об этом сказал нам Ллойд Джордж. Ответ Ллойд Джорджа России таков: "Расплатитесь с французскими и британскими кредиторами царского правительства, и тогда мы, может быть, поговорим с вами о вашем голоде". Таков же и официальный французский ответ. Доктор Нансен указывает: голод не станет дожидаться урегулирования финансовых споров, и тот факт, что сторона, представляющая в Москве отца голодающего ребенка, должна вам деньги, не может служить достаточным оправданием для того, чтобы с улыбкой наблюдать, как ребенок умирает от голода.

Но широкая общественность, похоже, считает доктора Нансена человеком сентиментальным, а Ллойд Джорджа хорошим дельцом. Лично я согласен с доктором Нансеном, но что могут поделать один эксцентричный драматург и один полярный исследователь перед лицом нации, чьи полтора миллиона безработных вынуждены наблюдать, как голодают их собственные дети, и чьими судьбами правят операторы бездушной международной финансовой машины, в которой никто из них не разбирается и которая всех нас несет прямо в пасть к дьяволу.

[Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу]

90.

ЧАРЛЗУ САРОЛИ

Аделфи-Террас, 10
19 августа 1922 г.

Дорогой Сароли!

Надеюсь, что в ходе Вашей поездки Вы сможете посетить

Россию. Вы всегда были стойким защитником революций, и то обстоятельство, что Вы, рискуя своим положением в Эдинбургском университете, бескомпромиссно высказывались в печати в поддержку стороны, которую русские назвали бы антибуржуазной, дает Вам очень веское основание рассчитывать быть допущенным туда в качестве подлинно независимого наблюдателя. Кроме того, Ваше личное хобби путешественника, изучающего политические конституции в действии, делает Вас совершенно уникальной фигурой в Англии, где путешественник, изучающий что бы то ни было, кроме пейзажей, картин и рулетки, в диковинку.

Впрочем, у Вас могут возникнуть трудности. Возможно, московскому правительству подлинно независимые наблюдатели не больше по вкусу, чем всяким другим правительствам. Вы воспитаны в традициях благородной школы космополитического либерализма, а не в традициях доктринерского марксизма. Но именно по этой причине, как я надеюсь, Вам и разрешат приехать в Россию и своими глазами увидеть все, что Вы хотите там увидеть. Если не считать документов, являющихся фактически официальными публикациями, мы здесь не получаем о России никаких сведений, кроме возмутительного реакционного вздора вроде того, что цитирует Черчилль, с одной стороны, и таких благостных описаний прелестей коммунизма, что невозможно поверить в их правдивость, — с другой. Мы хотим что-нибудь узнать от умелого наблюдателя и опытного писателя, который не является ни фанатичным коммунистом, ни скандализованным буржуа и который, помимо того, занимая высокое положение в обществе и научных кругах и имея прочную литературную репутацию, может обеспечить для своей публикации заметное место в капиталистической прессе, без чего у нас невозможна подлинно широкая огласка.

Итак, непременно приложите все усилия к тому, чтобы посетить во время Вашего путешествия Москву, если Вы сумеете убедить их разрешить Вам въезд. Поскольку запрещение Вам въезда лишило бы Вас возможности сделать благоприятные выводы о советском правительстве, зато дало бы возможность его врагам здесь, в Англии, сделать массу неблагоприятных для него выводов, у Вас, по-моему, отличные шансы получить разрешение на въезд. Я тут не упускаю случая выступить в защиту советского режима, но мое влияние существенно подрывает тот факт, что я открытый сторонник коммунизма с репутацией фрондера и человека эксцентричных взглядов; убежден, что Ваш отчет, каким бы он ни был критическим, помог бы внести ясность.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

91.

РАЛЬФУ УОТСОНУ ХАЛЛОУЗУ

Аделфи-Террас, 10
21 ноября 1922 г.

Милостивый государь,

я не могу выполнить Вашу просьбу, потому что я совсем не умею рисовать — разве только литературными средствами. Я рисую в своем воображении людей не так, как художник, и не смогу даже сказать, какого цвета глаза у моих близких друзей. Ведь я рисую характер, а не черты лица. А поскольку мои вещи никогда серьезным образом не иллюстрировались, я даже не могу сравнить изображения моих персонажей, сделанные другими людьми, с моим собственным представлением об их внешности. Так что, боюсь, не смогу быть Вам ничем полезен в этом деле.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

92.

УИЛЬЯМУ ДЕВЕРУ

Айот Сент-Лоренс. Уэлвин
11 декабря 1922 г.

Между нами говоря, настоящей старой итальянской манеры никогда не существовало: еще Тувалкаин [1] любил потолковать о бельканто как об одном из утраченных искусств Эдема.

Карузо, посредственный певец по классическим меркам, но первоклассный для праздничного обеда, который хозяин раз в год устраивает для служащих, должен был бы хорошенько подумать, прежде чем вообразить себе, что он может петь, как Таманьо, чей голос был не грубый драматический тенор, а почти мужское сопрано: он звучал как великолепный пронзительный крик, орлиный клекот.

Самый выразительный язык, какой я знаю (вообще-то, я его не знаю), — это русский: итальянский после него кажется бледным и малоинтересным. Лучшие певцы нашего времени — это Шаляпин и Розинг (оба самоучки), притом Розинг, прекрасно владеющий, когда он того хочет, бельканто, просто производит любой звук, который выразит то, что требует содержание песни.

[1] Потомок Каина (поселившегося на восток от Эдема), см.: Библия. Бытие, гл. 4.

Английский — чудесный язык для пения, если вещь хорошо написана. Когда Требелли пела "Как пастырь / Он будет пасти / Свое стадо" [1], неловко было просить ее спеть "Il segreto".

Дж. Б. Ш.

93.

УИЛЬЯМУ АРЧЕРУ

Аделфи-Террас, 10
22 июня 1923 г.

Дорогой У. А.!

Вы все еще не поняли. Альтернатива тут [в споре о пьесах сконструированных и естественных] — не кошка и медуза, а кошка заводная и кошка живая. Заводная кошка очень искусно сделана и очень забавна (первые пять минут); однако замысловатая механика заводной кошки — ничто по сравнению с организацией живой кошки, которая, кстати, и забавляет не временно, а всегда.

Драматургический метод Ибсена был живым, а не механическим методом. Вместо того чтобы сразу писать пьесу, как это делаю я, он писал рассказы о своих персонажах, покуда близко не узнавал их и историю их жизни. И лишь затем инсценировал полученный результат. Мой способ писать пьесы не имеет принципиального отличия. Я пишу диалог (что включает в себя создание характеров и всю важную драматургическую работу), как он приходит мне в голову. Затем я перечитываю и инсценирую его. Последнее, частенько отнимая больше времени, чем творческий процесс, является чисто техническим делом, требующим сноровки и мастерства, хотя, кажется, нет ничего поразительней того, как этот живой творческий процесс словно по волшебству обеспечивает всем необходимым процесс механический. Моменты развития характера, созданного только как характер, оказываются необходимыми зубцами в сцеплении сценического механизма.

Я никогда не писал пьес каким-нибудь иным способом. Только однажды, работая над "Обращением капитана Брасбаунда", когда я воспользовался действительным случаем, вынесенным на обсуждение палаты общин Корнуоллом Льюисом и рассказанным мне покойным Фредериком Джексоном из Хиндхеда, я писал-таки по общему плану изложения этого случая, в результате чего первый акт слегка отдает мастерской ремесленника; однако ни разу больше не отклонялся я от стези чис-

[1] См : Библия. Книга пророка Исайи, гл. 40, ст. 11.

того вдохновения. Но иногда вещь начинается с ситуации или даже с вполне тривиальной ответной реплики. Так, "Ученик дьявола" начался с ситуации ареста Даджена, "Другой остров Джона Булля" — со сцены, когда ирландец смеется над дорожным происшествием со свиньей и автомобилем, тогда как англичанин принимает его всерьез, а "Человек и сверхчеловек" — с реплик: "Я разбойник: живу тем, что граблю богачей", "Я джентльмен: живу тем, что граблю бедняков" — с вещей совершенно посторонних. Но это лишь первые кристаллики, самое начало кристаллизации магического раствора. Я ничего из них не конструирую: они просто вызывают у меня в воображении образы людей, с которыми могли бы случиться такие вещи, а уж люди эти ведут себя как бог на душу положит.

"Профессия миссис Уоррен" — грубая мелодрама, а "Сердцеед" — трагикомедия (искусно составленная, как я убедился, посмотрев ее недавно в "Эвримене") на деликатнейшую тему воздействия ибсеновских перемен в подходе к браку и отношениям между полами в обществе, по большей части совершенно невосприимчивом к Ибсену, даже когда оно пыталось выглядеть модно передовым с именем Ибсена на устах. Но обе пьесы созданы одинаковым способом. Единственные различия носят чисто случайный характер: например, первая сцена "Сердцееда" является художественной версией сцены, происшедшей в действительности, а "Профессия миссис Уоррен" была написана ради того, чтобы доставить удовольствие Беатрисе Уэбб, выведя на сцене тип современной девицы, воплощенный в образе Виви Уоррен, и драматизировав острую социально-экономическую тему. Но ни та, ни другая пьеса не построена на закручивании и раскручивании сюжета; обе представляют собой простые откровенные истории, интерес которых зависит от их сиюминутного действия, а значение — от их корней в прошлом и предположений о будущем. Моя пьеса растет, пока рост не прекратится. Так растет животное. Если, подобно "Мафусаилу". она растет, покуда для ее представления не потребуются два дневных и три вечерних спектакля, значит, таков ее натуральный размер. Если, подобно "Андроклу", она недостаточно длинна, чтобы целиком занять вечерний спектакль, значит, надо добавить в программу что-то еще. Ведь если подумать, другого способа определить размер любого произведения искусства просто не существует.

Предлагаю это Вашему вниманию как факты, доказывающие мою правоту. Ваше предположение, будто я убедился, что "Сердцеед" — вещь несценичная, совершенно иллюзорно. Просто это такая невезучая пьеса. И то, что она пришлась очень не по вкусу Баркеру, и то, что сам я уклонялся от ее постановки (это у меня какой-то невроз, от которого мне никогда не избавиться), не говоря уже о том, что по меньшей мере двое ис-

полнителей понятия не имели ни о ее предмете, ни о предъявляемых ею требованиях, надолго задержало ее появление на сцене "Корта", а когда наконец спектакль был отрепетирован и Лилла приготовилась блеснуть превосходным исполнением роли Джулии, ее вдруг свалила болезнь и ей пришлось лечь на операцию. То, что было показано публике, имело в результате плачевный вид, но в ходе репетиций я увидел достаточно, чтобы убедиться в том, что это первоклассная, сценичная пьеса. Стоит Вам только когда-нибудь посмотреть ее в хорошем исполнении — Вы сразу же обратитесь в мою веру и признаете мой метод. И навсегда выкиньте из головы идею, будто мне пришлось разочароваться в ней.

Вчера я видел Дузе в "Женщине с моря" с декорациями, которые сделали бы Огастеса Харриса горячим приверженцем елизаветинского театра. Ее игра была демонстрацией (чудесной, коль скоро дело касается нового поколения) ее старых жестов, модуляций голоса и смен настроения, совершенно с пьесой не связанных, т.е. связанных с ней не больше, чем всякая умелая сценическая работа связана с каждой пьесой, пока Вангель не отпустил ее на свободу — тут она вдруг подарила нам три минуты настоящей игры, после чего мы перестали сожалеть о 24 шиллингах, уплаченных за наши кресла в партере.

Перехожу к другой теме: рационализм означает на практике веру в то, что открытие нового знания происходит в процессе логического рассуждения, причем само открытие завершает собой цепь умозаключений как их конечный результат. В это верят только те, кто никогда ничего не открыл или кто, открыв нечто, не пронаблюдал, как он сделал это открытие. На деле же происходит вот как: вы обнаруживаете, что овладели некой свежей порцией знания в форме художественного вымысла, гипотезы, парадокса или даже вульгарной мистификации либо шутки — в последнем случае вы, может быть (подобно Гилберту), довольствуетесь забавной стороной и сами не примете этого всерьез. Но если вы оцените свое новое открытие, вы начнете отыскивать для него разумные основания и всякий раз будете убеждаться в том. что они всю жизнь были вам очевидны... Таким образом, сначала идет открытие, а потом уже — обоснование, точь-в-точь так же как в искусстве театра сначала идет пьеса, а потом ее постановка. Индж умеет очень проницательно и убедительно рассуждать, но, когда ему хочется верить во что-то, он довольствуется доводами, которые не обманули бы и церковного служителя. Все мы одним миром мазаны: Вы совершеннейший идиот в качестве профессора драматургического конструкционизма; в какой области идиот я, мне неведомо, иначе я не был бы в ней идиотом, но, несомненно, я разделяю общую участь. Но так как я всегда задаюсь вопросом, чем является в

данном случае рациональная аргументация: доказательством или доведением до нелепости (зная, что она может оказаться и тем и другим), и никогда не забываю о том, что все эксперименты подстроены, я никак уж не рационалист.

Всегда Ваш
Дж. Б. Ш.

94.

ГЕНРИ С. СОЛТУ

Отель "Брекон ский замок". Брекон
16 июля 1923 г.

Дорогой Солт,

я на пути в Ирландию, покоряю горы Уэльса в новом авто модели 23-го года мощностью 60 лошадиных сил; пользуюсь возможностью написать несколько писем, на которые мне следовало ответить месяцы назад...

В прошлом году я пришел к заключению, что мой творческий путь драматурга закончен и что пьеса "Назад к Мафусаилу" была моей лебединой песней. Но с приходом весны мои способности бурно возродились, и я почти закончил черновик пьесы о Жанне д'Арк, которая сначала взяла знамя, чтобы не пролить крови английских солдат, затем вооружилась бургундским мечом, потому что им сподручно "разить и рубить сплеча", но в конце концов была вынуждена признаться на суде: "Onc¬ques n'ai tué personne"[1]. Она к тому же крикнула священнику, который держал перед ней распятие, стоя на костре, чтобы он прыгал вниз, пока огонь не добрался до него.

На днях я упомянул о ней в разговоре с Г. К. Честертоном, чем вызвал у него вспышку ярого протестантизма. Жанну сожгли, в полном соответствии с правилами, за то, что она была протестанткой еще до того, как придумали это название.

Недавно одна американка написала мне, что хочет привести забавный пример того, как совершенно превратно понимают меня в Америке. Она была на спектакле по пьесе "Андрокл и лев". Сзади нее сидели две женщины, молодая и пожилая. Молодая спросила у пожилой, что все это означает. "Это означает как раз то, — ответила пожилая, — что мы должны хорошо обращаться с животными". Я должен был написать американке, что именно это самое пьеса и означает.

Как-нибудь я лихо, ревя мотором, подкачу к Вашим дверям на своей модели 23—60 и познакомлюсь с Вашей рус-

[1] Я никогда никого не убивала (*франц.*).

ской дочуркой, ибо то, что я ее не знаю, просто противоестественно.

Всегда Ваш
Дж. Бернард Шоу

95.

Г-НУ КЕБЛУ

Гостиница "Малверн"
28 сентября 1923 г.

Уважаемый г-н Кебл,

по-моему, Вы совершенно правы насчет того, что Жанна не понимала природы и логики обвинения в ереси, на основании которого ее осудили. Она по складу ума была невосприимчива ни к каким идеям, кроме своих собственных, — вещь, естественная в ее возрасте. Но предположение, будто этим воспользовались епископ и его юридические советники духовного звания, из которых состоял епископский суд (все до одного злобные негодяи, согласно популярной мелодраматической версии того процесса), не находит подтверждения в судебных отчетах. Наоборот, они не оставили неиспользованной ни одной возможности разъяснить ей истинное положение дел. Они приводили примеры, дискутировали, проводили параллели, логически обосновывали, ссылались на авторитеты — все напрасно. Некоторые из них, будучи простаками, запутали дело своими глупыми, совершенно неуместными обвинениями, но инквизитор и Кошон начисто отмели всякий вздор и свели дело к решающему вопросу. Готова ли она признать воинствующую церковь истолковательницей воли божьей на земле? Не противопоставляет ли она свое личное суждение авторитету папы и воинствующей церкви? Продолжает ли она настаивать на том, что голос, повелевший ей носить мужскую одежду, был гласом божьим? Ее ответы, резкие и высокомерные, носили еретический характер. Не было никакой надобности заманивать ее в ловушку, обманывать ее или пытать, и ничего этого не делалось. Стоило ей заговорить о вопросах вероучения, как она чуть ли не всякий раз высказывала достаточно, чтобы сжечь на костре полсотни еретиков.

В связи с вопросом о том, как могла церковь причислить к лику святых еретичку, надо заметить, что церкви понадобилось четыре столетия, чтобы подвигнуться на это. Но правде говоря, вопрос этот остался без ответа, потому что он не был задан. Выход из положения, как мне представляется, состоит примерно в следующем. Каким бы обоснованным ни был про-

цесс с точки зрения вероучения, в ходе него были допущены формально-юридические ошибки; и хотя мне непонятно, каким образом недопущение этих ошибок могло бы спасти ее, тем не менее тот факт, что их не удалось избежать, лишает законной силы отлучение ее от церкви. Признание Жанны невиновной по решению лицеприятного суда, озабоченного тем, чтобы снять позорное пятно с короны Карла VII, оставляло в стороне вопрос о ереси и основывалось лишь на малодоказательном обвинении судей, осудивших Жанну, в "мошенничестве"; но тот суд зафиксировал великое множество свидетельских показаний в пользу Жанны, рисующих ее достойной и привлекательной личностью, и вполне можно считать, что суд возобновил дело Жанны и оставил его незавершенным.

Теперь так, церковь выделяет два признака святости: героические добродетели и божественные откровения, явленные данному лицу. Если Жанне были откровения, то она имела право утверждать: "Бог должен быть на первом месте" — и даже говорить, что она не смогла бы повиноваться церкви, если бы та сказала ей, что ее откровения это ловушки, поставленные ей дьяволом. Церковь не признает личного суждения, но зато она признает наитие свыше. Постановив, что во время первого процесса над Жанной личные откровения, ныне признаваемые подлинными, были ошибочно приняты за самонадеянные личные суждения, церковь исправляет свою ошибку, канонизируя бывшую еретичку.

Жаль, что мы познакомились перед самым моим отъездом. Завтра днем я должен ехать в Бирмингем, где меня ждут дела в театре. Может быть, свидимся во время моего будущего приезда в Малверн.

Еще раз благодарю миссис Кебл за то. что пришла мне на помощь в то утро.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

96.

ЛОРЕНСУ ЛЭНГНЕРУ

Аделфи-Террас, 10
1 февраля 1924 г.

Дорогой Лоренс Лэнгнер!

Я вовсе и не беспокоюсь за "Иоанну", но я немного беспокоюсь за Вас. Вас вряд ли бы так напугали Хейвуд Браун, Алан Дейл и компания, если бы Вы не были уже напуганы...

Большой газетной сенсацией в связи с постановкой была ре-

цензия Пиранделло, о которой Вы даже не упомянули. Редакция "Нью-Йорк таймс" специально переслала мне ее с предложением высказать свое мнение по этому поводу. Может быть, я так и поступлю; тем временем пусть Терри помалкивает о той статье, которую я послал ей, получив от Вас телеграмму о страшном провале. Пусть лучше отошлет ее мне.

Кстати, запретите своим служащим показывать журналистам мои частные деловые письма. Переписываться на таких условиях невозможно. Нигде не требуется столько такта и понимания того, что можно, а что нельзя, как в деле передачи для опубликования в прессе материалов, для нее не предназначенных, и безмозглые юнцы, которые становятся агентами по связи с печатью в силу своей врожденной неспособности ни к какой другой работе, — самые что ни на есть неподходящие люди для выполнения столь деликатной миссии. Вы должны дать категорическое распоряжение, чтобы ничего из написанного мною ныне или ранее не передавалось в печать без специального на то моего разрешения.

Последняя новость от Терри — просьба дать новую пьесу для открытия нового театра в январе будущего года. Ей следовало бы приберечь для этого случая "Иоанну". У меня больше нет "Иоанн". Собираетесь ли Вы оборудовать вращающуюся сцену? Она очень пригодилась бы для "Иоанны".

Пришли фотографии. Я получил в связи с ними длинное письмо от Симонсона, Исправившегося курильщика (он и впрямь исправился?). В общем и целом претензий у меня нет, и очень жаль, потому что я такой мастак предъявлять претензии. Однако допущена масса ошибок, так что приступим.

В первом акте: эконом должен быть гораздо старше Бодрикура, а Бодрикур и Пуланжи должны носить легкие доспехи, чтобы было видно, что они воины, а не купцы. Это важно, так как обрисовывает военную атмосферу во Франции. Пуланжи — в той одежде, в которой он изображен на фотографии, — не должен быть подпоясан. Бодрикур должен быть энергичным beau sabreur [1]. Эконому надлежит быть не шутом, а почтенным пожилым человеком, которого в наше время никому бы не пришло в голову оскорбить действием. Иначе обращение Б-ра с ним обернется дешевым грубым фарсом.

Во втором акте: у Иоанны должны быть коротко пострижены волосы, и она должна быть одета как воин, совершенно по-мужски, в отличие от ее девичьего обличья в первом акте. А в конце второго акта ей следует быть впереди всех, занимать господствующее положение на сцене на старый добрый лад — как это видится из зрительного зала; на фотографии же она красиво расположена в центре, тогда как все прочие исполните-

[1] Лихой рубака (*франц.*).

ли повернулись спиной к зрителям. Почему Вы не следуете моим указаниям? Вместо того чтобы стремиться к задуманным мною эффектам, Вы подменяете их эффектами живописными. Что касается дофина, то, по-моему, у него неправильный парик. Его портрет позволяет предположить, что волосы у него были полностью спрятаны по моде того времени, и это придает ему странный облик лысого и изголодавшегося человека, который был бы очень эффектен на сцене.

Почему-то нет фотографии Луарской сцены.

Епископ выглядит подходящим кандидатом на роль инквизитора, а инквизитор — на роль епископа. Насколько можно судить по гриму, проигнорирован эффект, к которому я стремился: очень мягкий инквизитор с серебристым голосом и довольно суровый епископ. Алтарь и свечи в сцене в соборе — это слабо и театрально; не передано впечатление, что сцена происходит в углу гигантского собора, которое должна была передать одна большая колонна, как это предлагал я. И в результате внимание переносится в глубину сцены с очень женственной, какой-то оперной Иоанной в центре — эффект, которого я хотел избежать. В глаза бросается тяга к театральным условностям, а жест Иоанны с воздетыми вверх руками, когда она разрывает свое отречение, является последним словом оперной театральщины (когда рассерженная женщина разрывает что-либо, она держит руки опущенными и швыряет обрывки на пол); но при всем том все это весьма мило в американском духе и могло бы быть хуже. Сегодня вечером я увижу планы и эскизы Чарлза Риккетса для лондонской постановки; интересно, что-то он предложит.

Тут я должен закруглиться; но Вы не можете пожаловаться на то, что письмо получилось коротким.

Искренне Ваш
Дж. Бернард Шоу

С ТРИБУНЫ И КАФЕДРЫ
Речи

Перевод В. Воронина

ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО

Я не провожу различия между литературой и искусством. Литература — это одна из форм искусства, а все искусство едино. Старое представление, что искусство — штука греховная, дожило до наших дней, и есть церковные общины, для которых обсуждать искусство в кругу серьезных, основательных людей — едва ли не такой же тяжкий грех, как предоставить мне проповедническую кафедру для беседы об искусстве. Несколько лет тому назад я написал пьесу, которая носит название "Майор Барбара". И знаете, чем я особенно горжусь в связи с этой пьесой? Я уговорил кое-кого из выдающихся членов Армии спасения пойти в театр — впервые в жизни! — и посмотреть эту вещь. И они остались довольны. Дело в том, что я пытался тогда убедить руководство Армии спасения использовать поразительно большое количество талантливых артистов среди ее членов, которые раскрывают свои способности, театрализуя некоторые песнопения во время молитвенных собраний. Вот я и попытался убедить их сознательно заняться постановкой театральных зрелищ и предложил второй акт моей пьесы — обращение грешника членом Армии спасения в качестве образчика того, что можно было бы сделать. Наиболее искренние и религиозные люди в Армии спасения отнеслись к моей идее очень сочувственно, но, подозреваю, им помешали осуществить ее другие люди, без одобрения которых они никак не смогли бы обойтись и которые, придерживаясь довольно странных взглядов на искусство, встретили в штыки саму мысль о том, что члены Армии спасения будут представлять на сцене вымышленные события, а не истинную правду в буквальном смысле слова. Наверное, они полагали, что сочинить рассказ или написать драму — значит солгать: притвориться, будто произошло нечто такое, чего на самом деле никогда не было.

Теперь я хочу рассмотреть вопрос, повинно ли искусство в грехе лжи. Способно ли искусство обосновать свое притязание

на то, что оно есть метод вдохновенного откровения? Ибо искусство, и прежде всего искусство литературы, претендует — особенно в нашей стране, но в той или иной мере повсюду в христианском мире — на право считаться методом вдохновенного откровения. Великое множество христиан у нас в стране убеждено, что бог, пожелав открыться людям, написал не оперу, не симфонию, не картину — он написал книгу. Фактически даже ряд книг, которые соединены в одном томе, называемом Библией. С этой точки зрения Библия есть произведение искусства — замечательного, тонкого, прекрасного искусства. А в какой степени доказуемо это утверждение? В какой степени, в частности, поддается доказательству то, что и искусство литературы является методом вдохновенного откровения? Это возвращает нас к той трудности, с которой столкнулась Армия спасения. Ведь если подойти к Библии с критерием, который предлагалось применить к пьесе "Майор Барбара" — доподлинны ли приводимые сведения, соответствуют ли они тому, что имело место на самом деле, — т.е. если судить о боговдохновенной истине на основе подобного критерия, Библия не выдержит критики: ее утверждения невозможно будет подтвердить. На самом же деле истинность вдохновенного откровения, истинность всякого искусства поверяется совсем другим критерием, и я сейчас поясню вам это.

Если у вас спросят: "Соответствует ли истине Почтовый справочник?", все вы ответите: "Да". Если опять-таки у вас спросят: "Соответствует ли истине Нагорная проповедь?" — вы, вероятно, ответите "да" или "нет", в зависимости от ваших убеждений. Но ведь второй вопрос, звучащий как будто бы сходно, в корне отличен от первого: это вещи разного плана. Возьмем другой пример. Предположим, его преподобие Кэмпбелл выйдет сегодня вечером из Сити-Темпл, к нему подойдет человек и спросит: "Как ближе пройти на станцию Олдерсгейт-стрит?" И едва только он откроет рот для ответа, как другой человек спросит у него: "Как мне поступать, чтобы спастись?" И тот и другой спрашивают "как?", но предполагают получить принципиально разные ответы. Первый просит лишь дать ему точную информацию; второй же, по существу, взыскует откровения. Точную информацию можно получить чуть ли не от каждого, но, если вы ищете откровения, вам надлежит обратиться к вдохновенному оратору, писателю, композитору, живописцу. Чтобы яснее показать вам различие между творением великого художника и обычным сообщением информации, я заставлю вас чуточку поскучать, но ведь вы, наверно, — я хотел сказать "привыкли к этому", но нет: вы единственная религиозная община в Лондоне, не имеющая привычки скучать. [Шоу далее зачитывает из свежего номера газеты "Таймс" не связанные между собой сообщения, содержащие точную информацию, мимоходом поясняя, что, хотя он делает это с умным видом, он мало что понимает из прочитанного.]

Когда на вас вываливают массу отобранных наугад разрозненных фактов, вы ничего из них не сможете вывести — ни религию, ни политику, ни экономику.

Вот вы встали на Холборн-Вайадакт и сделали моментальный снимок того, что происходит у вас перед глазами; вы получили точную, поверхностную картину, но ничего не узнали о Холборн-Вайадакт в сколько-нибудь духовном или истинном смысле. Если же, напротив, другой человек, вместо того чтобы сказать: "По улице снуют взад и вперед мужчины и женщины", скажет: "Я вижу лестницу от неба до земли и ангелов, идущих вверх и вниз", вы не только найдете такого человека куда более интересным, но и, осмелюсь утверждать, обнаружите в основе того, что он сказал, чистую правду, нечто такое, что можно извлечь для себя; возможно, вы почувствуете, что этот человек способен поведать вам вещи, которые станут для вас откровением. Когда автор пишет драму, или книгу, или проповедь или обращается к какой-либо другой форме искусства, вот что он, в сущности, делает: переводит события, происходящие в жизни случайно, бессвязно, хаотично, в иную плоскость и перестраивает их таким образом, чтобы раскрыть их существенные и духовные связи друг с другом. Отбросив все, что не имеет отношения к делу, он должен связать значащие факты цепями логической мысли, перебросить между ними, фигурально выражаясь, мостики чувства, выстроив своего рода лестницу; вложить все это в связной форме вам в голову и наделить вас интеллектуальным, политическим, социальным или религиозным пониманием. Итак, буквально говоря, творчество художника — это созидание сознания. Кэмпбелл, например, должен не только печься о спасении вашей души; это было бы куда как просто, если душа у вас есть; действительная трудность его работы — это ваять вашу душу, а делать это он может только одним путем: рисуя перед вами картину мира и объясняя ее значение, вследствие чего вы становитесь не только обладателем точных сведений, но и личностью в самом высоком смысле слова, то есть отчасти и поэтом, человеком, способным воспринимать искусство.

Тут некоторые люди искусства с возмущением вопросили бы меня: "Уж не утверждаете ли вы, что искусство должно быть дидактичным?!" Да, утверждаю! Я прямо говорю: всякое искусство в истоке своем дидактично, а порождает искусство одна-единственная вещь — потребность поучать. И еще я говорю — не с вульгарным намерением оскорбить, а в самом серьезном библейском смысле слова, — что глупец тот, кто верит в искусство ради искусства, так как он обрекает себя на вечные муки. Человек может быть глупцом и вместе с тем точным наблюдателем, даже художником большого таланта. Например, Теккерей был более зорким наблюдателем, чем Диккенс, но он уступал Диккенсу в способности верно судить обо всем. С суждениями

Диккенса, который был великим человеком и великим художником, почти всегда соглашаешься, но Теккерея постоянно ловишь на том, что он упорно восхищается не тем, чем надо, ибо он не освободил свою душу от ложного, социального критерия оценок. Или сравните неодарвинистов с таким писателем, как Сэмюэл Батлер, и вы увидите, что люди могут быть замечательными естествоиспытателями, покуда дело касается наблюдения и классификации природных явлений, но совершенно никудышными философами. Чарлз Дарвин не был дарвинистом в том смысле, в каком называют себя дарвинистами некоторые его последователи, особенно Вейсман: они взяли все научные знания, добытые Дарвином, пополнили их и опустили фаталистическую концепцию мироздания. Они объясняют все сущее бездушной игрой случая и стремятся уверить нас в том, что все, что произошло в мире, все равно произошло бы, если бы такой вещи, как сознание, не существовало вовсе.

А Сэмюэл Батлер был великим художником, но живо интересовался также наукой, и его философия разительно отличалась от философии современных дарвинистов. Для того чтобы создать произведение искусства, необходимо приложить громадный и даже мучительно тяжкий труд, и никакие чисто денежные стимулы не заставят художника взвалить его себе на плечи. Да таких стимулов фактически и не существует, потому что художник, создающий подлинно новаторское и оригинальное произведение искусства, получает больше тумаков, чем пятаков. Странная вещь: когда новаторское произведение искусства впервые предстает на суд публики, оно не оставляет людей равнодушными — оно приводит их в яростное и неистовое негодование! Такова была судьба едва ли не всех великих произведений, делавших новую эпоху в искусстве. Они стоили их авторам нечеловеческих усилий, и — подчеркиваю — ничто на свете не заставило бы человека взять на себя такую задачу, кроме одного — необходимости пророчествовать, поучать. Иначе говоря, он подвигнется на это только тогда, когда, пользуясь библейским выражением, слово в сердце его как бы горящий огонь, заключенный в костях его, и он истомился, удерживая его [1], — ничто, кроме этого, не заставит художника предпринять громадный труд для того, чтобы сказать новое слово в искусстве и обратиться с ним к миру.

А великие художники, чтобы быть выслушанными, должны, между прочим, завлекать своих слушателей; мысль, которую они хотят сообщить, должна быть облечена в почти сверхъестественно прекрасные одежды. Вот почему тот, кто хочет выразить себя через литературу, употребляет великие усилия на то,

[1] Перефразированная цитата из Библии; см.: Книга Пророка Иеремии, гл. 20, ст. 9.

чтобы овладеть словом и научиться превращать слова в музыку. Он становится блистательным стилистом — его красноречие действует на вас, как музыка. Его произведение нельзя читать так, как читают столбцы "Таймс", содержащие лишь точную информацию; оно каким-то странным образом воздействует на ваши чувства и воображение: вы ощущаете, что оно содержит важное, настоятельное обращение к вам, обращение, которое берет за душу, доходит вам до самого сердца, пусть даже вы не вполне понимаете его содержание. Оно потрясает вас и доставляет вам необычайную радость. Великий композитор, который может сказать что-то новое в музыке, должен каким-то образом найти новые способы выражения, новые звуковые сочетания. После того как Бетховен создал свои симфонии и открыл новые чары в звуке, после того как его идеи восторжествовали в борьбе с традиционным неприятием нового и люди научились понимать его новую прекрасную музыку, явилась череда композиторов, которые на самом деле вовсе и не художники, потому что они не творцы, а всего только кондитеры. Так, вслед за Бахом и Бетховеном является Шуберт, который пишет такие милые, восхитительные песни и симфонии, но только вот изготовлены они целиком из сахара; есть люди, которые предпочитают кондитерские изделия хлебу жизни, но это до поры до времени. Только творения великих мастеров остаются жить в веках. После кондитера, чьи произведения не оригинальны, а производны, вторичны, на сцене появляется популяризатор, и нам приходится признать, что средний человек не всегда способен воспринять идеи непосредственно от великих умов. Если вы хотите завоевать умы и сердца приверженцев старых и косных форм религиозной веры, которые я назвал бы безверием, вам понадобятся не только великие духовные наставники и вся немецкая школа библейской критики, вам понадобится также посредник — такой, как Мэтью Арнолд. Лично я никогда не мог читать писания Арнолда на религиозные темы, но другие находят их полезными. Я поделюсь с вами маленьким личным наблюдением, о котором попрошу вас никому не рассказывать. Как вы знаете, в карьере миссис Анни Безант был период, когда после увлечения одной довольно-таки материалистической школой научной мысли она вдруг стала теософкой. Ее обратила в свою веру мадам Блаватская. А в течение нескольких лет до этого мне случилось работать вместе с миссис Безант в рамках социалистического движения. И вот что самое любопытное: то, что ей внушила мадам Блаватская, я твердил ей годами, однако мне миссис Безант так и не поверила, а мадам Блаватской поверила сразу. Когда это говорил я, она принимала мои слова за шутку или за некий заскок в мыслях — ведь никогда не поймешь, что У этих ирландцев на уме.

Огромное количество людей, которым с младых ногтей

разъясняли в проповедях Библию, совершенно не способно почерпнуть из этой книги какие бы то ни было из содержащихся там истин. Многие из них должны были отложить Библию и узнавать эти истины из других источников — из литературы и искусства светского содержания (хотя никакое искусство не бывает по-настоящему светским в смысле прямой противоположности религиозному): они должны были узнавать эти истины из таких источников, которые, по их разумению, не имели абсолютно никакого отношения к религии и даже были враждебны ей, и только потом, усвоив это из постороннего источника, они возвращались к Библии и обнаруживали в ней эти истины, которые все время содержались там.

Возьмем, например, изображение Христа в живописи. На полотнах старой нидерландской школы, на картинах Ван Эйка в частности, Христос изображен таким, каким он был в действительности — трудящимся человеком; однако с годами образ Христа утрачивает свою простоту, и публика настаивает, чтобы его изображали этаким современным джентльменом в красивом одеянии.

Искусство способно раскрывать истину, но искусство способно и лгать. Вдохновение художника может быть не только божественным, но и сатанинским, и одна из величайших опасностей нынешнего века состоит в том, что искусство используют для распространения лжи вместо правды. В сущности, идет постоянная борьба между теми, кто использует искусство для утверждения правды, и теми, кто использует его для проповеди лжи. Наполеон был, на свой манер, великим художником: он сознательно воздействовал на воображение французов, более того, всего человечества, средствами искусства, преследуя цели, которые в конце концов стали безусловно преступными. В настоящее время литература и ораторское искусство в значительной мере используются в целях вовлечения Англии в войну с Германией — это одно из гнуснейших преступлений, которые только можно себе вообразить. Отсюда мораль: всячески остерегайтесь подобных вещей. Многие произведения литературы сеют зло. Библия не есть нечто, навеки ушедшее: каждый день создаются новые Библии, истинные и лживые. Некоторые легковерные готовы проглотить как божественное откровение любую чушь, если там, образно говоря, фигурирует слово "Месопотамия". Какое справедливое наказание тем, кто столько лет внушал нам, что Библию надлежит воспринимать, так сказать, с закрытыми глазами и открытым ртом! Они буквально заталкивали нам Библию в глотку — к сожалению. Библия, воспринятая таким способом, плохо усваивается. — но при этом совершенно не принимали в расчет, что создают опасный прецедент, формируют привычку, в силу которой другие люди тоже станут заталкивать нам в глотку свои патентованные средства.

Остерегайтесь обожествлять искусство, не поклоняйтесь ему в духе, который может быть выражен словами: "Это абсолютная, вдохновенная истина, и мы сожжем всякого, кто посмеет усомниться в ней". Этим духом насквозь пропитано идолопоклонское преклонение перед Библией, когда люди готовы послать на костер всех, кто не верит, что притча о рае на земле является точной записью фактических событий; когда в дни моего детства в витринах магазинов выставлялись томики Евангелия, пробитые пулей, с пояснительной подписью, что, мол, свершилось чудо и солдаты, шедшие в бой с этими Евангелиями в карманах, были спасены от смерти. Это такое же явное идолопоклонство, как идолопоклонство дикаря из Океании. Другой пример идолопоклонства в искусстве — то изображение Христа, что дает настоятель Кентерберийского собора Фаррар на страницах своего "Жизнеописания Христа", особенно если сравнить его с Христом в изображении Кэмпбелла.

Признаться, Кэмпбелл заставил меня уверовать в Христа. "Жизнеописание Христа" настоятеля Фаррара произвело на меня — разумеется, это уже личная моя идиосинкразия — такое отталкивающее впечатление, что, честное слово, я больше не мог уже верить ни в какого Христа вообще: слишком уж обескураживающей, слишком уж невыносимой была бы вера в этого конкретного Христа. Впрочем, многим другим людям книга настоятеля Фаррара как раз помогала поверить в Христа, в его реальность. Просто я оказался совершенно невосприимчивым к такому подходу, и, по правде говоря, я надолго разуверился в том, что Христос действительно существовал как реальный человек; я воспринимал его как художественный вымысел. Я говорил: читая послания апостолов, видишь, что это исторические документы: когда же читаешь Евангелия, видишь, что это художественный вымысел, произведения искусства. Как я только что объяснил, из того, что некая вещь не соответствует истине в буквальном смысле, еще никак не следует, что она ложна в смысле нравственном; наоборот, как раз по этой причине она может стать высшим откровением. Но я утратил всякую веру в то, что за этим стоят какие бы то ни было реальные факты.

А Кэмпбелл обрисовал мне достоверного Христа; он воссоздал для меня Христа, реконструировал окружавшую Христа обстановку, побудил меня посмотреть на исторического Иисуса совершенно иными глазами. Он отобрал значимые факты тем способом, который я вам описал, и предложил моему вниманию нечто заслуживающее доверия. Мало того, он предложил моему вниманию нечто интересное. И, главное, он предложил моему вниманию что-то такое, во что я хотел поверить и во что я. в общем-го, вполне согласен поверить. Я сказал себе: вот, наконец, что-то настоящее, во что может поверить образованный человек, живущий в двадцатом веке: вот он, бог-сын, чьи идеи достойны

рассмотрения; вот он. бот-сын, чьи многие и многие идеи снова выходят на авансцену после того, как их на долгие века затопил великий потоп самозваного "христианства", которое на деле было откровенным безверием, откровенным торгашеством. Настоятель Фаррар сумел нарисовать и сделать реальным определенный образ, который отвечал потребностям некоторых людей; с другой стороны, художник иного типа способен явить нам иной образ и немедленно заставить поверить в него человека, которого не могли убедить другие. Итак, перед нами две фигуры Христа, до крайности несхожие, и вместе с тем мы вполне допускаем, что между людьми, верующими в Христа, каким его изображает настоятель Фаррар, и людьми, верующими в Христа, каким его представляет Кэмпбелл, возможно весьма гармоничное сотрудничество. Для меня это две совершенно разные концепции, но я не утверждаю, что одна из них ложная; каждая служит раскрытию определенного склада ума и характера. Выскажу мое сугубо личное убеждение; именно потому, что Кэмпбелл преодолел в себе священника и стал вдохновенным художником, на него распространились привилегии художника — умение вселить любовь и избежать одиозной священнической сварливости.

1908

ИДЕАЛ ГРАЖДАНСТВЕННОСТИ

Видимо, я выступил перед бо́льшим количеством многообещающих прогрессивных лиг, чем любой другой человек в Лондоне. За последние тридцать лет я выступил, наверное, перед каждой из них, но, насколько я помню, никогда прежде мне не приходилось обращаться к членам прогрессивной лиги с кафедры в Сити-Темпл. Некоторое время я оглядывал ваше замечательное собрание, и мне пришло на память — по контрасту другое собрание; из всех собраний, на которых я перебывал в Лондоне, оно, пожалуй, было самым непохожим на сегодняшнее. Происходило оно в бедной, обшарпанной комнатенке в рабочем районе поблизости от Тоттнем-Корт-Роуд. Присутствовало человек двадцать энтузиастов, не больше, но настроены они были очень по-боевому — настолько по-боевому, что даже отказались выбрать председателя собрания, потому что это значило бы облечь его властью, а они собирались уничтожить всякую власть. Это были редкостно мягкие по натуре люди, и поэтому, как почти все редкостно мягкие люди, они называли себя анархистами. Загвоздка с ними была в том, что на самом деле они не являлись такими уж опасными людьми — все, кроме одного. Среди них там находился один молодой человек, пионер по духу и мягкая, кроткая личность, — вот он был действительно опасен, так как обзавелся начиненной динамитом бомбой, на которой и просидел все то время, что я выступал перед ними. В тот момент я не подозревал об этом иначе я бы не распинался с таким полнейшим самообладанием. Спрашивается, для кого был опасен этот единственно опасный человек на том собрании? Через пару дней он отправился со своей бомбой в Гринвич-парк и взорвал себя — неумышленно. Точно так же поступают многие прогрессивные лиги, хотя они и не взрывают себя столь решительным способом. О чем можно почти что пожалеть. Сами посудите: не будучи действительно опасными людьми и не находя эффективного средства поссориться с миром, члены

этих лиг слишком часто начинают ссориться друг с другом.

Сегодняшнее собрание интересует меня как раз потому, что я надеюсь увидеть в вашем лице людей опасных. Его преподобие Кэмпбелл охарактеризовал вас как религиозных людей. А если вы и впрямь религиозные люди, значит, вы люди по-настоящему опасные, ибо из опыта общения с участниками различных прогрессивных движений мне известно, что единственно опасными людьми являются люди религиозные. Я был участником движений, которые, как вам известно, достигали в некоторых отношениях чрезвычайно высокого интеллектуального уровня. Они, например, могли представить трудящимся нашей страны убедительнейшие доказательства того, что всякий раз, когда те зарабатывают фунт, кто-то крадет у них десять шиллингов. Было время — ближе к середине прошлого века, — когда многие большие умы, в частности Карл Маркс, по-настоящему верили в то, что стоит только довести это интеллектуальное доказательство факта кражи до сознания трудящихся Европы, как они соединятся, восстанут против этого грабежа и покончат с ним. Надо полагать, я и сам питал кое-какие надежды на это в ту пору — тогда я, похоже, вел более интеллектуально активную жизнь, чем в последние годы; однако я на собственном опыте убедился, что ни один человек не станет возражать против того, что у него крадут десять шиллингов из фунта, если его вполне устраивают остающиеся десять шиллингов.

По зрелом размышлении я прихожу к выводу, что, хотя издатели газет, по всей вероятности, всегда зарабатывали на мне больше денег, чем считали нужным отдавать мне, этот факт ничуть меня не угнетает и даже не портит моих отношений с газетными издателями. Чисто денежная сторона по-настоящему меня не трогает. Я всегда считал, что определенному человеческому типу — коммерсанту, дельцу — надо иметь очень много денег — в сущности, намного-намного больше денег, чем имею я, — ведь, сдается, это, и только это, доставляет ему наслаждение. У меня же совсем другая трудность в жизни: деньги для меня скорее помеха. Я хочу, чтобы наступил коммунизм, при котором вовсе не будет денег. Я вообще никогда не мог понять, зачем деловым людям набивать карманы медяками и производить всевозможные смехотворные подсчеты, чтобы предусмотреть средние расходы дня. Однако не буду слишком далеко забегать вперед, даже выступая перед вами. Вернемся к тому, о чем у нас шла речь: о многообещающем характере вашей лиги как организации религиозной. Позвольте мне обратиться к еще более далекому прошлому, лежащему за пределами тридцатилетия, в течение которого я выступаю перед прогрессивными лигами. Позвольте мне обратиться к моему собственному детству.

К тому же, выступая в Сити-Темпл, я не могу побороть

непреодолимое искушение рассказать богохульную историю; это будет не только крайне богохульная, но и вполне правдивая история, которая обладает определенной иллюстративной ценностью. Итак, постарайтесь вообразить меня этаким любопытным мальчуганом — ушки у него на макушке — среди домашних, коих Гилберт К. Честертон назвал "узколобыми пуританами". Так вот, мне припомнилось, как в один прекрасный день трое таких "узколобых пуритан" вели в моем присутствии очень жаркий, как им казалось, спор на религиозную тему. Это были мой отец, мой дядя со стороны матери и один наш гость. Предметом спора было воскрешение Лазаря. Только один из спорщиков высказывал точку зрения, которая являлась по понятиям того времени христианской. Я бы назвал эту точку зрения менее обязывающе — евангельской. Согласно ей, воскрешение Лазаря произошло точь-в-точь так, как это описано в Евангелии. Я не стал бы возражать против того, чтобы эту точку зрения называли христианской, если бы она не была связана с чрезвычайно распространенным тогда среди верующих людей мнением, согласно которому Иисус достоин восхищения и поклонения как раз из-за того, что он умел воскрешать людей из мертвых. Вероятно, причина, почему некоторые из них всегда толковали о нем с таким исключительным пиететом, коренилась в подспудном убеждении, что человек, способный воскрешать из мертвых, вполне способен, буде явится достаточный повод, совершить эту операцию в обратном порядке. Как бы то ни было, один из спорщиков отстаивал эту точку зрения. Другой спорщик, гость, высказывал сугубо скептический взгляд на эту историю: он утверждал, что ничего подобного никогда не происходило, что такие вещи сочиняют обо всех великих учителях человечества и что легче поверить в выдуманность истории о Лазаре, чем в возможность воскрешения людей из мертвых. Однако третий спорщик, мой дядя по матери, придерживался иного взгляда: он говорил, что чудо, пользуясь сегодняшней терминологией, было инсценировано. По его версии выходило, что Иисус сделал Лазаря своим сообщником, то ли щедро ему заплатив, то ли уговорив по дружбе притвориться мертвым, а в нужный момент "ожить".

Теперь вообразите меня, ребенка, который ловит каждое словечко в этом споре! Я слушал с живейшим интересом, и, должен вам признаться, мне больше всего пришлась по душе точка зрения моего дяди. По размышлении вы, наверно, согласитесь с тем, что для растущего мальчика было естественным и разумным принять именно эту сторону в споре, поскольку версия дяди апеллировала к чувству юмора, а чувство юмора — очень полезная и очень человечная вещь. Две же другие версии, из которых одна апеллировала к нашей крайней доверчивости, а другая — к крайнему скептицизму, на самом деле не апеллирова-

ли ни к чему, что имело бы хоть какую-нибудь истинно религиозную ценность. Вот почему я беру на себя смелость утверждать, что я поступил правильно, разделив дядину точку зрения как самую, во всяком случае, забавную. Думаю, что вы усмотрите некую надежду на спасение моей души и в том факте, что одним из самых популярных писателей на библейские сюжеты был тогда Марк Твен, а Марк Твен по большей части вышучивал их.

Но я хотел бы перейти теперь к более глубокому смыслу этой сцены. Никому из трех наших ярых спорщиков даже в голову не пришло, что спорят-то они о пустяке, не имеющем абсолютно никакого значения. Им казалось, что они обсуждают вопрос величайшей важности. Сторонник евангелической версии считал, что поступиться чудом воскрешения Лазаря значило бы поступиться христианской верой. Скептик, напротив, полагал, что доказать лживость истории о воскрешении Лазаря — значит полностью опровергнуть всю Библию и разделаться с религией. Ну а что, если бы к ним вошел некто и сказал: "Джентльмены, к чему тратить столько слов?! Допустим, из Евангелия исчезла история о воскрешении Лазаря, — чем хуже стало от этого Евангелие, чем хуже стала христианская вера? Допустим даже, что в Евангелии прибавилось еще с полдюжины воскрешений из мертвых, — упрочилась ли от этого ваша позиция, прибавило ли это кому-нибудь счастья?" Войди к нам тогда такой разумный человек, он, по-моему, не мог бы не признать, что на коне оказался только мой дядя: он хотя бы выжал из этого спора немного грустного смеха — максимум того, что из него возможно было выжать. Но таков уж был подлинный дух тогдашней религиозной полемики, в ходе которой почти всегда сторонники религии обнаруживали свою несостоятельность в куда большей степени, чем сторонники скептицизма.

Если вы обратитесь теперь к религиозным спорам, начавшимся в недавнее время — и начатым по большей части Кэмпбеллом, — вы обнаружите, что они носят несоизмеримо более просвещенный характер, ибо изменились сами исходные убеждения спорящих. Вот, например, на днях один человек развивал мне свои мысли о ранних христианах и об основателе христианства. "Послушайте, — говорю ему я, — конечно, я не специалист в этих вопросах, но вы, сдается мне, толкуете об Иисусе как об основателе христианства и об апостолах как о ранних христианах. Однако, если меня правильно информировал один авторитет, к которому я питаю глубочайшее уважение — он проповедует в Сити-Темпл, — Иисус не был ранним христианином. Он был поздним христианином. Его враги, пожалуй, могли бы насмехаться над ним как над христианином поры упадка". Так вот, если люди хорошо усвоят, что Иисус не был родоначальником движения, о начале которого можно говорить разве что в

таком же смысле, в каком мы говорим о начале мира; если люди резко и решительно поменяют свою прежнюю точку зрения, увидев теперь в Иисусе вершину, высшее выражение движения, и начнут затем задумываться над вопросом, почему это движение переменилось после его смерти, то, значит, у нас найдется, о чем всерьез поспорить; значит, это будет спор умов, а не темпераментов; значит, спорящих можно будет считать религиозными людьми. И тот факт, что такая перемена в сознании действительно происходит, вселяет в меня некоторую надежду на то, что из вашей Прогрессивной лиги может получиться что-то путное.

Ведь, в конце концов, — я перехожу к светской стороне дела — вы переживаете весьма обнадеживающий момент политической истории нашей страны. Если бы на завтра назначили всеобщие выборы, случилась бы вот какая удивительная вещь: впервые на памяти большинства политически активных людей у нас в стране на выборах решались бы вопросы, до которых нам действительно есть дело. Не подлежит сомнению, что столь поразительную политическую новизну нельзя объяснить никакими мало-мальски серьезными изменениями намерений у наших правителей. Боюсь, она вызвана к жизни единственно тем фактом, что несколько лет тому назад Джозеф Чемберлен резко опрокинул весьма респектабельную тележку с яблоками, именуемую фритредерством; неожиданно развернутая им кампания за протекционистскую тарифную реформу заставила его противников осознать, что он будет снова и снова побеждать их на выборах, пока они в конце концов не найдут чего-то реального, что отличало бы их от него. И они нашли-таки конкретное предложение, обозначившее различие между ним и ими. Дело касается средств повышения государственных доходов. Чемберлен убедил страну, что эти деньги можно будет получить от иностранцев с помощью тарифной реформы. Партии его противников стало ясно, что если они не изыщут возможность заметно повысить государственные доходы из какого-нибудь другого источника, тарифная реформа обеспечит им провал на выборах. Вот тут-то они и стали выступать с такими же речами, с какими я выступаю все последние тридцать лет. На меня никто не обращал особого внимания, а на министров, подражающих теперь мне, еще как обращают. Знаете, иной раз бывает, что люди, пришедшие в религиозное движение по каким-то сугубо личным и нерелигиозным мотивам, вскоре начинают проникаться присущим этому движению духом религиозности. Может статься, что министр, ни разу в жизни не бывавший в Сити-Темпл, окажется сырым дождливым вечером — свой зонт он где-то посеет — перед открытыми дверьми и войдет внутрь с одной-единственной целью переждать дождь. Но он неминуемо попадет в сети, расставленные его преподобием Кэмпбеллом, и выйдет

отсюда преображенным министром, совсем непохожим на прежнего себя. Поэтому я возлагаю немалые надежды на то, что многие и многие из этих политиков, привлеченные на прогрессивное поприще силой привходящих обстоятельств, которые я только что описал, может быть, сумеют почерпнуть нечто душеспасительное в вашем движении.

В заключение скажу: то, что говорил сегодня Кэмпбелл (что ваше дело — проникать в душу к другим людям), исполнено большой мудрости. Я состою в одном обществе, оно называется Фабианским. В некоторых отношениях это слабое и смешное общество, но оно делает дело — и во многом благодаря тому, что избежало определенных изначальных ошибок. Другие социалистические общества обычно стремились завербовать в свои ряды всех, за исключением капиталистов. Их программа формулировалась так: "Мы разъясним всему свету наши добрые намерения и нашу здравую экономическую основу, после чего весь свет вступит в наше общество с уплатой членских взносов в размере пенни в неделю; затем, когда все общество будет состоять в нашем обществе, мы-то и станем обществом; мы заберем в свои руки власть в стране и возвестим о наступлении золотого века". Но весь свет не шел к ним, и это выбивало у них из-под ног почву, покуда весь свет оставался в стороне, они относились к населявшим его людям как к посторонним, тогда как на самом деле посторонними были они сами.

Фабианское общество с самого начала выступало против этого. Фабианское общество считало, что его голос должен быть услышан повсеместно, только из этого вовсе не следует, что оно готово предоставить кому угодно право дудеть в его, фабиантскую дудочку. Фабианца никогда не уговаривали вступить в Фабианское общество — более того, он обычно сталкивался с известными трудностями, когда впервые обращался с просьбой о приеме. Но после того, как его принимали, ему предлагали вступать во все прочие общества на свете, куда он только может попасть, и оказывать на них свое влияние. Вот так должны поступать и вы. Если вы когда-нибудь начнете вести дела своей Прогрессивной лиги в духе вражды ко всяческим другим лигам, исходя из предположения, что все люди, не принадлежащие к вашей лиге, — язычники и невежды (пусть даже тут вы будете совершенно правы), ни к чему путному для вас это не приведет, так что лучше уж вам так не поступать. Поступить же вы должны вот как: поставить перед человеком, не принимающим от вас идеал, сформулированный в религиозных категориях — ведь сделать это сможет не каждый, — простой идеал гражданственности. Для начала вы должны разъяснить этому человеку, что он не должен быть бедняком. Никогда не давайте потачки беднякам. Научитесь ненавидеть бедность: если вы этого не сделаете, бедные вас и слушать не станут.

Поверите ли, леди и джентльмены, из всех лекций, которые я когда-либо прочел в Лондоне, самый большой успех имела лекция, прочитанная мной по просьбе тех высокомерных людей из Тойнби-Холл, что покровительственно снисходят с высот университетской науки к беднякам, дабы улучшить их участь. Они предупредили меня, что публика соберется самая что ни на есть бедная — беднее не сыщешь во всем Уайтчепеле, — и спросили, готов ли я выступить перед ней. Я сказал: да, готов, и тогда они поинтересовались темой лекции — они, мол, должны это записать. Записывайте, говорю: "Бедняки бесполезны, опасны и подлежат уничтожению". Я выступил перед той бедной публикой, и она была в восторге, устроила мне бурную овацию. Ибо как раз это она и хотела услышать. Мои слушатели не желали быть бедняками.

Вот что должны вы говорить рядовому гражданину: "Друг мой, есть вещи, которые ты обязан делать для своей страны, и есть вещи, которые ты обязан от нее требовать; и то и другое одинаково важно. Ты не должен мириться с бедностью — ни своей собственной, ни чужой. Но при этом ты не должен жить помыслами о деньгах, не должен думать и говорить о деньгах так, словно это ты собственной персоной можешь их делать. Гони от себя всякую мысль о том, будто что-то из производимого в мире должно принадлежать тебе, поскольку-де оно произведено только благодаря твоим мозговым извилинам, организаторским способностям, изобретательности и таланту. Каждому человеку следует иметь перед собой гражданский идеал: прежде всего — выполни требования, предъявляемые к тебе твоей страной, то есть принеси пользу делом своей жизни, старайся делать его на благо своей страны как только можно лучше. За отпущенный тебе краткий срок жизни ты должен — это твой единственный шанс — дать миру все, на что ты способен. Помни, есть долги чести, которые необходимо платить. Так, есть долг за образование и обучение, полученные тобой в юности, и надо надеяться, что скоро настанет день, когда каждый человек у нас в стране будет в очень большом долгу по этой части. Ты должен оплатить этот долг, ты должен содержать себя в расцвете лет, и ты должен обеспечить собственную старость. Если же кто-то не чувствует себя обязанным выплатить эти долги и вдобавок вложить кое-что сверх того, так, чтобы умереть не должником своей страны, а оставив ее в долгу перед собой, то с таким человеком нечего и разговаривать!

Взамен ты должен требовать от своей страны щедрого, достойного и достаточного вознаграждения за труд. Каждый трудящийся имеет на это право, независимо от характера его труда. Если уж на то пошло, людей, делающих наименее приятную работу, следует компенсировать за испытываемые неудобства".

Обязанность и право требовать, о которых я сейчас говорил

вам, всегда являлись традицией честных работников всех профессий. Эта традиция жива и ждет, чтобы мы обратились к ней; однако на протяжении всего минувшего столетия мы апеллировали к иной традиции — торгашескому инстинкту, заставляющему человека стараться загрести деньги лично для себя, что всегда означало отобрать как можно больше у других. Как только вы, перестав апеллировать к низкому инстинкту, начнете взывать к инстинкту честному и благородному, вы сами убедитесь, что сотни тысяч людей вокруг вас, которые далеки от мысли считать себя социалистами или чем-нибудь в этом роде, обладают этим инстинктом, а от вас они хотят лишь одного: доказать, что это возможно. Доказывать, что это возможно, и станет, по-моему, главной вашей задачей; впрочем, я надеюсь, вы сумеете попутно доказать им, что это делает людей необыкновенно жизнерадостными и счастливыми. Пусть ваши активисты переймут тактику Армии спасения. Не ходите с постоянно опечаленными лицами, выражая сочувствие беднякам и больным. Встречайте бедность и болезни в штыки; имея дело с человеком, у которого больна жена или нет денег или еще какая-нибудь напасть в подобном роде, не говорите ему, что такова уж воля божья, ибо это будет чудовищным кощунством. Скажите ему торжественным библейским языком: да, скверная история, но вы пришли к нему, чтобы постараться поправить дело, потому что воля божья — это вы и есть. Вот тогда-то вы наставите человека, с которым разговариваете, на путь к пониманию того, что и его воля — это тоже божья воля.

1909

СЛОВО ДЛЯ ДИСКУССИИ

Я несколько обеспокоен тем, что тут для меня заботливо приготовили стол, лампу и все прочее, — по-моему, эти вещи неуместны при произнесении слова. (*Смех.*) Меня очень часто просят прочесть лекцию или сказать речь, но, признаться, ни разу еще ко мне не обращались с официальной просьбой произнести взволнованное слово (*смех*), которое, как я понимаю, не должно быть — это вопрос чести — обдуманным заранее. Мое слово и впрямь обдумано заранее только в том смысле, что любое высказывание немолодого джентльмена, прожившего на свете шестьдесят три года, так или иначе обдумывалось им раньше. Но, честное слово, сегодня я соблюдаю с вами все правила игры. Я не принес никаких записей; я никак специально не готовился. Кажется, я назвал тему, но позабыл название. (*Смех.*) Постараюсь сделать все, на что способен при данных обстоятельствах. Главное — не произнести одну из этих торжественных, сочиненных заблаговременно речей. Их еще называют "ректорскими". Как вам известно, в университетах, где имеется ректор, раз в год — либо с другой периодичностью — приглашают какого-нибудь именитого деятеля выступить с торжественным обращением. Тот очень тщательно пишет текст в расчете на публикацию, и его речь обычно приобретает все признаки — слишком хорошо известные признаки — речей, очень тщательно написанных в расчете на публикацию.

Вот что, по-моему, в первую очередь должен почувствовать студент университета, если он не напрасно занимает там место: мышление — это страсть; мышление — это поистине благороднейшая из страстей, самая отрадная и самая долговечная. Наверно, каждый студент в этом университете, который ставит перед собой высокие идеалы, почти во все моменты жизни — слушает ли он музыку, танцует ли под джаз (так, кажется, это называется?!), ухаживает ли, наконец, за девушкой (*смех*) — все равно испытывает такое чувство, что было бы куда более приятным и

полезным времяпрепровождением, более счастливым и, позвольте заметить, более страстным, если бы он мог удалиться под сень ближайшей рощицы и предаться размышлениям, ну, скажем, о свойствах чисел. (*Смех.*) Я говорю это вовсе не в шутку. Я высказываю мысль, которую меня подмывало высказать чуть ли не на протяжении всей моей жизни.

Не знаю, была ли когда-нибудь наша страна особо преданной радетельницей интеллектуальных занятий, но на моем веку она явно отвернулась от них и по большей части пренебрегала ими. Дошло до того, что слово "страсть" стало употребляться почти исключительно для обозначения вполне заурядных чувственных удовольствий. А некоторые слова вообще выходят из употребления. Например, в дни моей молодости — ведь я в действительности родился в семнадцатом веке (*смех*) — правда, правда, кроме шуток. Дело в том, что я ирландец (*смех*); родился я в 1856 году, а это то же самое, что родиться в семнадцатом веке, с большой примесью шестнадцатого. (*Смех.*) Мой отец жил в таком же доме, в каком жил некогда Сэмюэл Пепис. И санитарные условия там были такие же. И обстановка примерно такая же. Единственным мало-мальски современным удобством в доме отца был газ, но лучше бы его и не было. (*Смех.*) Во всех же прочих отношениях это был семнадцатый век. Я пользовался щипцами, которыми снимали нагар со свечей. Я знаю, почему ими пользовались. Я помню те свечи, для которых требовались щипцы. Мне понятно известное изречение Карла V. Почти каждому из вас оно наверняка кажется загадочным. Может, помните, в присутствии Карла V разгорелся спор о том, что следует считать высшим испытанием храбрости мужчины; спор этот вели солдаты — люди, которые, как и многие из вас в недавнем прошлом, дрались на войне. Карл V, тоже понюхавший пороха, сказал, что настоящий храбрец — тот, кто пальцами снимает нагар со свечи. Я не раз видел, как это делали мои собственные соотечественники. А у меня никогда не хватало храбрости проделать то же. Этого испытания я не выдержал.

Впрочем, я говорю это лишь для того, чтобы проиллюстрировать тот факт, что могу вернуться в восемнадцатое и семнадцатое столетия, когда люди не употребляли слово "страсть" в вульгарном и тривиальном смысле, в каком они употребляют его теперь. Тогда одним из самых употребительных слов было слово "величие", и оно обозначало заветный идеал. Говоря об Искусстве и Науке, люди того времени всегда говорили о благородных, возвышенных свершениях, и само собой разумелось, что великое — это цель, к которой надлежит стремиться. Ныне все это ушло. В свое время я наслушался всяческих поношений и даже обвинений в том, что-де моя личность страдает серьезнейшими изъянами, и все это из-за того, что я, в общем-то, счел необ-

ходимым — раз уж мне хочется заинтересовать себя или попытаться заинтересовать других — взывать к определенным качествам мысли, а не к определенным банальным качествам чувства. Лично я убежден в том, что важнейшей фигурой, от которой будут зависеть судьбы мира, станет мыслитель. Только это должен быть подлинный мыслитель.

На моей памяти произрос тип человеческой личности, который следует сурово критиковать и изживать. Этакий романтик, витающий в эмпиреях. Он отличался поистине безграничным легковерием: был способен поверить чему угодно, лишь бы это было до смешного невероятно, и притом неизменно именовал себя человеком науки. (*Смех.*) В свое время этот тип довольно широко внедрился в Юниверсити-колледж, и, возможно, некоторые его традиции существуют и по сей день. Но, по-моему, вам предстоит в будущем отвернуться от науки в том популярном значении, которое это слово приобрело в девятнадцатом веке, т. е. в таком же сниженном популярном значении, какое приобрело в девятнадцатом веке слово "страсть". Наука по большей части сводилась к сбору фактов — изучению фактов. Великий ученый был в ту пору просто-напросто натуралистом, коллекционером. Он всегда приходит намного позже ученого высшего типа, который, так сказать, знает интуитивно. Что обычно происходит при обнаружении какого-либо важного для познания Вселенной факта? За дело берется человек великих научных способностей и объявляет об этом как о чем-то совершенно очевидном для него и им наблюдаемом, а затем, по прошествии долгого периода времени, когда никто не интересуется этим открытием и не вникает в его суть, появляется целая плеяда усерднейших тружеников от науки — на мой взгляд, это не больше как натуралисты — и принимается собирать великое множество фактов, а после того, как собрано великое множество фактов в подтверждение научной истины, высказанной ученым-провидцем, да будет мне позволено так его назвать, они, как правило, присваивают себе честь открытия и утверждают, что его невозможно было сделать никаким другим путем.

Возьмем знакомый пример — Леонардо да Винчи. Художник, инженер и разносторонний ученый (живопись, кстати, тоже наука), он упомянул как о чем-то вполне для него очевидном, что Земля — это одна из лун Солнца. Ну, и никто, по-моему, не обратил на это особого внимания. Впоследствии явился джентльмен по имени Галилео и, проведя массу интересных наблюдений и экспериментов, завоевал репутацию человека, доказавшего это открытие. А ученый — я отдаю себе отчет в том, что начал употреблять это словцо в несколько пренебрежительном смысле, но не знаю, как бы я стал различать разные типы ученых, — так вот, ученый считает, что наука, тот свод знаний, что зовется наукой, состоит из положений, которые удалось до-

казать. Но вы, конечно, понимаете, что доказать можно все что угодно. (*Смех.*) Нет такой нелепицы, которую нельзя было бы доказать. Однако тут есть и другая сторона. Стоит вам маломальски всерьез заняться доказательством чего бы то ни было, как вы обнаружите, что доказать еще не значит установить — ни в ваших собственных глазах, ни в чьих-либо еще. Ибо после того, как вы, следуя всем законам логики и принципам последовательного рассуждения, соблюдая все мыслимые правила доказывания и условия обоснования, полностью и целиком докажете нечто, вы ничего еще не установите. Вернее, вы установите известную альтернативу. Вы должны будете сказать себе: "Или то, что я доказал, соответствует истине, или же полученный результат представляет собой reductio ad absurdum. Иначе говоря, вывод, к которому я пришел, настолько для меня неприемлем, что я предпочту признать ошибочным весь логический процесс моих умозаключений или же, если вы докажете мне, что я не допустил логических ошибок, все предусмотрел и ничего не упустил, приняться за ниспровержение всего логического построения и всех законов сбора доказательств, предпочту вообще выбросить их за негодностью, нежели принять то, что я доказал".

Разговаривая с подлинными учеными, вы должны постоянно иметь это в виду. Вы никогда не сможете выбраться на твердую почву абсолютной уверенности. В своей научной работе, коль скоро это действительно будет работа по открытию и работа по установлению и доказательству фактов и явлений природы, вы обнаружите, что постоянно пытаетесь доказать вещи, которые по какой-то непонятной для вас любопытной причине вы хотите доказать. Если же вы не испытываете желания доказать их, вы в них и не поверите, сколько бы их ни доказывали. Наука заводит вас в область, попахивающую мистикой. В ближайшем будущем с вами произойдут определенные события. В ходе учебы вы откажетесь от некоторых убеждений, которые, возможно, были привиты вам вашими няньками или родителями. И вы, вероятно, откажетесь от них по разумным, как предполагается, причинам, но, если вы не лишены научной проницательности, от вас не укроется то обстоятельство, что причины, по которым вы отбросили эти убеждения, были очевидны для вас всю вашу жизнь и что вы не сделали никакого неожиданного открытия, лишь перенацелили внимание. Вы поймете, что в мире вас окружает великое множество чрезвычайно интересных, наводящих на размышления, многоговорящих явлений, но что вы не способны увидеть какие бы то ни было из них, кроме тех, на которые нацелено ваше внимание — может быть, некой силой внутри вас, может быть, другими людьми. Но покуда вы не обратите на эти вещи внимание, вы к ним как бы слепы. Это вызывает огромный интерес к миру, так как вы знаете, что существуют тысячи вещей, которые дожидаются, что-

бы вы открыли их.

Вот избитый пример, иллюстрирующий этот факт. Когда вы будете изучать строение человеческого глаза — или принимать на веру объяснения физиологов о том, как устроен глаз согласно последним научным представлениям (*смех*), — вы узнаете, что, глядя на предмет, вы координируете изображения в каждом глазу таким образом, чтобы они точно совместились друг с другом и дали единое изображение предмета, на который вы глядите, но в тот самый момент, когда вы видите это единое изображение, в ваших глазах с неизбежностью появляются двойные изображения всех прочих предметов, на которые вы не смотрите. И однако же это множество двойных изображений не только не вносит безнадежной путаницы в наше зрительное восприятие, но и, как вам хорошо известно, совершенно не замечается нами, пока мы не обратим на это наше внимание при помощи простого эксперимента, выработав у себя известный навык, необходимый для наблюдения этого эксперимента. Это же происходит в интеллектуальной области, и ваша учеба в университете или Юниверсити-Колледже дает вам одно важное преимущество: здесь вы находитесь среди людей, чье внимание направлено на самые различные предметы, и в ходе сотрудничества и обсуждений с вами они, вероятно, помогут вам заметить множество вещей, которых вы не замечали раньше. И вы обнаружите, что в некоторых случаях эти вещи вызовут у вас горячее желание поверить в них, и вы, по всей вероятности, проделаете большую научную работу, чтобы доказать их истинность; тогда же, когда эти вещи вызовут у вас острое недоверие, вы, наверное, потрудитесь над опровержением их истинности. Ваше доказательство или опровержение будет мало что значить. Как вы увидите, ваше научное убеждение будет определяться направленностью вашего внимания.

Мне вспоминается один летний вечер много-много лет назад, когда я, совсем еще юнец, простоял на пирсе в Бродстерсе до полуночи (*смех*). Вышла красавица луна. Не будучи романтиком (*смех*), я наслаждался воздухом и пейзажем, но, чуждый сантиментам, я был один (*смех*), если не считать еще одного джентльмена, которого я тогда не знал и которому на вид было года сто два. (*Смех.*) Но этот джентльмен, член Королевского [астрономического] общества [Генри Перигел], заметив, что я долго смотрю на луну, подошел ко мне и вежливейшим образом проговорил: "Вы очень внимательно разглядываете луну, сэр". "Да, прекрасная ночь", — сказал я. (*Смех.*) "А могу я вас спросить, как далеко, по-вашему, до луны?" Ну что ж, я посмотрел на луну и ответил совершенно искренним и откровенным тоном — у меня нет научных убеждений; я дал честный ответ: "По-моему, миль сорок". (*Смех.*) Признаться, я рассчитывал слегка шокировать этого джентльмена и понял, что чрезвычайно заинтриго-

вал его. "Очень, очень интересный ответ, — обрадовался он. — Не скажете ли вы мне, как вы получили эту цифру?" (*Смех.*) "На глазок прикинул", — ответил я. "А! Значит, у вас прекрасный глазомер, — воскликнул он. — Ведь точное расстояние до луны, отбрасывая десятые доли, равно тридцати семи милям". (*Смех.*)

Ну, тут уж я начал соображать: я думал немного подшутить над старым джентльменом, а на самом-то деле он подшутил надо мной. "Я не сомневаюсь в вашей правоте, — заметил я, — но, по-моему, это несколько меньше, чем принято считать". "Совершенно верно", — подтвердил он и изложил мне чрезвычайно сложную и абсолютно убедительную — для меня, потому что я в этом ничего не смыслил (*смех*), — систему аргументов. Единственное, что мне припоминается сейчас из его доказательств — может быть, какой-нибудь математик или астроном среди присутствующих поймет, о чем тут речь, — так вот, единственное, что я запомнил из сказанного им, звучало так: если бы астрономы, вместо того чтобы определять расстояние до звезды по годичному параллаксу, прослеживали фактическую звездную орбиту при помощи геометрической планшайбы на шпинделе, они получили бы правильные результаты. (*Смех.*) Я привожу его объяснение в чрезвычайно сокращенном виде. (*Смех.*) Мне неведомо ни что такое шпиндель, ни что такое геометрическая планшайба. У меня это ассоциируется с пирсом, ночью и луной и так далее, но ведь это не геометрическая планшайба. (*Смех.*) Этот джентльмен вплоть до своей смерти — а прожил он еще, по-моему, лет десять — время от времени присылал мне мудреные документы, которые я прочитывал с большим интересом, и его доказательство того, что все астрономы ошибаются, казалось мне столь же убедительным, как и попадавшиеся мне иной раз на глаза труды этих астрономов с доказательствами их собственной правоты.

Вот с тех-то пор, сами понимаете, я категорически отвергаю эту концепцию огромных расстояний в миллиарды и миллиарды миль. Со своим другом сэром Робертом Боллом я разговариваю только на такой основе: поскольку меня живо интересует астрономия, я ему раз и навсегда сказал: "Даю тебе полтораста миль, и, будь добр, втисни мироздание в эти рамки, так как нет смысла рассуждать о непостижимых вещах, всех этих миллионах миль пространства и так далее". (*Смех.*) Эта вера в миллиардные числа до такой степени вошла в моду, что некоторые люди даже слушать вас не станут, если вы не рассуждаете о миллиардах миллионов миль или о миллиардах миллионов микробов в капле воды.

Но я, обгоняя, как всегда, общественное мнение (*смех*), возвращаюсь к малым числам. Вот увидите, наука еще возвратится к малым числам; да-да, мало-помалу будут установлены и утвердятся как непреложные научные факты истины, которые приходят в голову таким людям, как я, притом сперва главным

образом в форме шуток. Ведь обыкновенный ученый сплошь и рядом лишен чувства юмора. (*Смех.*) Вспомните, у Галилео не было чувства юмора. Обладай он чувством юмора, он бы посмеялся словам Леонардо да Винчи о том, что Земля — это луна Солнца, сочтя их отменной шуткой, и не подумал бы исследовать это дело [1]. Скорее всего, его толкнуло на это отсутствие чувства юмора: он проделал огромную работу, которая едва ли была сколько-нибудь ценной, потому что только доказывала то, что обнаружил Леонардо да Винчи и что, по-моему, обнаружил к тому времени почти каждый разумный человек. Но, занимаясь доказательством того конкретного факта, он попутно, как бы между делом, обнаружил и массу других вещей, — это другая сторона вопроса, на которую я хочу обратить ваше внимание. Не придавайте слишком большого значения достижению какой-то чрезвычайно важной цели. Вести изыскания в том или ином определенном направлении — вот что действительно важно, потому что самые ценные свои открытия вы, скорее всего, сделаете как побочный результат главной работы, очень часто в форме занятных попутных соображений. Вы же никогда не знаете наперед, какая из ваших мыслей окажется плодотворной. Поставленная цель может не даться вам в руки, но, пока вы идете к ней, вы куда-то движетесь, что-то ищете и сами не ведаете, что можете обнаружить на пути.

По-моему, научная работа сможет подняться на прежнюю высоту благодаря тому, что большинство тех, кто занимается ею, пойдут по пути, проложенному... ну, скажем, миссис [Мери-Бекер] Эдди. (*Кто-то из слушателей шикает.*) Я слышу, какой-то джентльмен в задних рядах протестует против миссис Эдди. (*Смех.*) Я нарочно упомянул ее имя: многие из вас интересуются медициной и биологией, и вот, начав заниматься медициной, вы не без удивления обнаружите, что современную вам медицинскую науку охватила полемика, вспыхнувшая уже сейчас, полемика, участники которой разделяются на сторонников миссис Эдди и ее противников. Конечно, ученые медики не станут объявлять себя сторонниками миссис Эдди. (*Смех.*) Они назовут какой-нибудь другой авторитет, более модный в научном мире. Так или иначе, вы обнаружите в медицине две школы: приверженцы одной школы будут исходить из того, что человеческое тело, живой организм ставит перед ними чисто химическую задачу; приверженцы другой школы, напротив, станут исходить из того, что человеческое тело ставит перед ними жизненную задачу, более того, почти неразрешимую загадку жизни, а если задуматься, непостижимую тайну жизни. На одном полюсе будет стоять хирург, убежденный в том, что он может срастить

[1] Неудачная догадка: "замечание" Леонардо было записано в личном дневнике в зашифрованном виде. — *Прим. Дж. Б. Ш.* (1929).

вашу сломанную руку. Таких хирургов сколько угодно. По тому, как они говорят и пишут, видно, что они и впрямь убеждены в этом. На другом же полюсе будет стоять хирург иных убеждений: если вы попросите его срастить вам сломанную руку — а мне приходилось-таки обращаться к хирургу с такой просьбой, — он скажет вам: "Я не могу ее срастить, но я могу составить обломки кости так, чтобы дать вам полную возможность срастить руку самому. Не знаю, каким образом вы это сделаете, да и никто не знает, но, судя по опыту, вы сумеете-таки ее срастить — для этого нужно, чтобы вы не были слишком стары, чтобы я правильно составил сломанную кость и чтобы вы совершили дело собственного исцеления". В этом все различие между двумя школами. Нужно искать таких врачей, которые прекрасно знают, что больной должен сам вылечиться от болезни, ибо болезни, несчастные случаи и прочие беды давным-давно покончили бы с человечеством, если бы люди не обладали особенной витальной способностью творить это чудо.

Разумеется, налицо возврат к взглядам старой медицинской школы, сторонники которой называли себя виталистами. Их противники, представители механической и химической школы, мучившие и отправлявшие на тот свет людей в течение последней полусотни лет (*смех*), обещали облагодетельствовать нас многочисленными целебными средствами и усовершенствованиями, однако все, что вы должны сделать, — это сунуть им под нос записи службы регистрации актов гражданского состояния и сказать, что никаких своих обещаний они не выполнили. Вот увидите: они будут все больше и больше утрачивать свои позиции, тогда как старая виталистская школа станет все больше и больше возвращать свои позиции, но при этом старый витализм остается жупелом: хотя его идеи наконец-то получают дальнейшее развитие на более высоком научном уровне, ну, скажем, в трудах Скотта Холдейна, этот последний страшно рассердился бы, назови мы его виталистом. Когда я как писатель беру на себя смелость поставить его в один ряд со всеми современными сторонниками витализма, истинными биологами, исследователями этой великой загадки жизни, и, например, ставлю его имя рядом с именем Бергсона, автора капитального труда о творческой эволюции, Скотт Холдейн, вместо того чтобы рассыпаться в благодарностях и сказать, что наконец-то его оценили по заслугам, по-моему, приходит в ужас. И вот еще что вы увидите: встречая на своем жизненном пути людей, которые имели несчастье получить так называемое среднее образование, вы будете всякий раз убеждаться в том, что они полны суеверий и предрассудков, поскольку многое из того, чему они обучились, было выучено ими с недобросовестными целями. Например, они усваивали знания и занимались науками не ради познания или приобретения мужества, а ради сдачи экзаменов. (*Аплодис-*

менты.) Леди и джентльмены, это — противоестественная практика (*аплодисменты*), и, как всякая противоестественная практика, она обладает странной, непонятной и необъяснимой способностью подрывать умственное здоровье, подобно тому как подрывает она здоровье физическое. Никто не знает почему. Помоему, на свете нет ничего более предосудительного, чем приобретение знаний ради сдачи экзаменов, разве что приобретение знаний ради того, чтобы кормиться передачей этих знаний другим. (*Аплодисменты.*)

В подлинном университете не должно быть учителей (*смех*), и всякий раз, когда вам посчастливится найти в стенах университета людей, способных воодушевить вас и чему-то научить, они, как вы сами убедитесь, будут настаивать, чтобы в них видели не учителей, а товарищей по учебе. Следовательно, если вы поступили в учебное заведение и хотите выбрать таких учителей, от которых вам будет польза, первым долгом спросите у них: "Можете ли вы научить меня тому-то, тому-то и тому-то?" Если они ответят: "Да", скажите: "Спасибо, прощайте". (*Смех.*) Если же они скромно признаются, что могут рассказать вам об этом совсем немного, но, вероятно, сумеют помочь вам кое-чему научиться, держитесь их!

Наверно, мне следовало исходить из более общих и абстрактных посылок, так вот, я хочу остановиться сегодня на том, какая работа мысли должна быть проделана в мире. Мир населен людьми, которые в большинстве своем не должны бы были существовать. (*Смех.*) У нас огромный рабочий класс, и я сам всю жизнь интересовался рабочим вопросом. Я изучал рабочий вопрос. Я изучал жизнь рабочего класса, потому что это и есть жизнь страны, жизнь четырех пятых ее населения. Я понимаю рабочих, а они понимают меня. Когда они приглашают меня прочесть лекцию об их положении вообще, я, выражая непосредственное сочувствие к ним самим и к их чаяниям, начинаю с утверждения, что трудящиеся не нужны, опасны и подлежат упразднению. (*Смех.*) Я указываю им, что хотя рабочий выгодно отличается от многих людей иного сорта, он все равно личность отталкивающая и не имеющая права на существование. А возьмите средний класс — я хотел сказать: "тот класс, к которому принадлежим мы с вами", но выражусь иначе: "до уровня которого опустятся наши внуки, если будут расточительны". (*Смех.*) Так что возьмем высшие классы общества в целом и предположим, что мы принадлежим к ним. Они тоже несостоятельны. Они имеют неважнецкий вид. (*Смех.*) Они присвоили себе львиную долю деятельности, носящей довольно претенциозное название — "умственная работа". Многие из представителей высших классов годны на то, чтобы заниматься в том или ином департаменте управлением страной, а общий результат — несомненный и неопровержимый провал.

Возьмите род людской в его нынешних условиях существования: ведь это же совершенно неопровержимый факт, что они абсолютно не способны разрешить проблемы цивилизации, социально-политические проблемы, порождаемые увеличением людской численности и сложностями общения в так называемой культурной обстановке. Возьмите то, что вы назвали бы научным открытием, но что, строго говоря, следовало бы назвать техническим усовершенствованием, и вы обнаружите, что нам удалось в такой огромной степени усовершенствовать методы производства, что, скажем, одна кружевная машина — помнится, об этом объявил много лет тому назад один из руководителей металлургической промышленности — может заменить труд четырнадцати тысяч человек, а теперь-то, не сомневаюсь, целых пятнадцати миллионов или около того, но вместо увеличения досуга, вместо огромного улучшения благосостояния всех людей мы видим еще более беспросветную нищету, еще более скверное положение вещей, еще более унизительную и несчастную жизнь, чем когда бы то ни было раньше за всю нашу историю. Все наши хитроумные усовершенствования оборачиваются против нас, потому что мы не способны проделать связанную с этим политическую работу. Там, где в результате громадного умножения богатства мы могли бы распространить его блага на все население, так чтобы каждый мог теперь трудиться на час меньше и, может быть, посвящать этот час размышлениям или научным занятиям либо, уж во всяком случае, более или менее приятному досугу, как поступили мы? Мы с величайшим тщанием и изобретательностью использовали наши политические и правовые институты, специально для этого приспособленные, чтобы не допустить никакого облегчения труда народных масс и передать весь прирост богатства верхушке несчастного класса, превращенного нами в совершенно никчемных трутней, так чтобы дать им возможность не только бездельничать самим, но и брать к себе в услужение — мало того, что сами паразиты, так вот еще и плодят вокруг себя паразитов! — множество людей, которые могли бы заниматься общественно полезным трудом. (*Аплодисменты.*)

В этом — корень зла; в сущности, мы сделали все это только потому, что не способны ни на что другое. Здесь мы стоим перед лицом поистине центральной биологической проблемы: как нам избавиться от своих собственных глупых "я" и заменить себя людьми достаточно разумными, такими, что смогли бы — возьмем хотя бы проблему строительства наших городов — употребить огромный прирост богатства Англии на создание во всех английских городах более здоровых и приятных условий для жизни, вместо того чтобы сознательно заниматься, как это делают сейчас, разделением городов на два типа: в одних городах люди крайне несчастны оттого, что они не работают, тогда как в

других они крайне несчастны оттого, что у них слишком много работы, а жилье такое ужасное, что остается удивляться, почему эти города не спалил огонь небесный. Хорошо бы, чтобы нас пожарче припек огонь с неба! Впрочем, я подчас поздравляю себя с тем, что этого не произошло. Вы тоже можете поздравить себя с тем, что, слава богу, это конкретное дело не зависит от меня, ибо у нас есть множество городов, чье уродство — прямой результат богатства Англии, а не ее бедности, и, будь моя воля, я без малейшего колебания обрек бы их участи Содома и Гоморры. Обладай я такой властью, я бы, увидев сверху страну вроде нашей, где было бы голодно хоть одно дитя из-за того, что ему не досталось пищи, немедля пустил бы в ход молнии небесные.

Ныне открывается широкий простор для плодотворного умственного труда. Это великая возможность, ибо работа мысли призвана исправить существующее положение. Вот что вы должны для этого сделать. В сфере умственной работы ныне происходит громадное разделение труда. Было время — а я могу вернуться в него в моем ирландском семнадцатом столетии, — когда, говоря о профессиях, имели в виду офицеров армии и военно-морского флота, священников да еще актеров (*смех*) и лишь иногда вспоминали юристов и медиков. Однако в наше время наука подразделяется на огромное количество самых разнообразных профессий. Специализация идет во всех направлениях, и вам следует ясно представлять себе: в тот самый момент, когда вы создаете новую научную специальность, новую отрасль науки, вы создали также и политическую проблему: вы создали проблему зависимости этой профессии от государственной власти страны, и научная работа этой отрасли не получит ни малейшего шанса, пока для нее не будет найдено соответствующее место, пока на ее нужды не будет выделена соответствующая доля богатства страны и пока для профессоров и специалистов этой отрасли науки не будет создана страной соответствующая организационная структура. Нет смысла продолжать в том же духе, как теперь. Нам нравится продолжать в этом духе, потому что мы нация прирожденных, почти неисправимых анархистов. Мы говорим: демократия — это форма правления, характерная для нашего времени, и вы спросите: а что означает демократия? Вы приведете изречение Линкольна: "Правительство народа, из народа, для народа". Не говорите мне о правительстве народа! Мне просто смешно! С таким же успехом можно было бы утверждать, что английская драматургия пишется народом и для народа. (*Смех.*)

Джентльмены, искусство управления требует такой же высокой квалификации, как и искусство сочинения пьес. Первый встречный не может создавать свои собственные законы и вырабатывать свою собственную конституцию, как не может он писать свои собственные пьесы. Я вынужден, впрочем, с при-

скорбием отметить, что он пытается-таки писать свои собственные пьесы, да еще в каком количестве! Весьма сомневаюсь, чтобы среди вас нашелся хоть один человек, в чьих бумагах не была бы припрятана пятиактная пьеса в белых стихах его собственного сочинения. Мне пачками присылают их на консультацию. (*Смех.*) Подобно тому как плотник, каменщик, шахтер и железнодорожник обнаружили бессмысленность анархизма и поняли, что коммерческая машина сокрушит их, пока они не разработают для себя конституцию — т. е. пока в дополнение к своему умению класть стены или водить поезда они не научатся регулировать свои отношения с обществом, создав политическую или социальную форму объединения вроде профсоюза, ибо в противном случае ни они, ни их ремесло не смогут даже выжить, — так и все вы, леди и джентльмены, посвятившие себя наукам и интеллигентному труду, обнаружите, что одной из задач и важнейших сторон вашей работы мысли станет соотнесение вашей профессии с обществом, поиски ее места в обществе, создание определенного морально-правового кодекса, который регулировал бы вашу общественную деятельность, ограждая ее от тщеты и извращений — главнейших ее пороков в настоящее время.

Позвольте мне немного поразглагольствовать на эту тему. Я чуть не сказал "лорд Рандолф Черчилль" — это показывает, насколько я стар (*смех*), — я имел в виду Уинстона Черчилля, но разница не так уж велика, как вам могло бы показаться. Так вот, на днях Уинстон Черчилль заявил, что лейбористская партия не умеет править. Он совершенно прав. Ни одна из ныне существующих партий не умеет править. Никто не учит их править. Вот преподают в этом колледже много интересных предметов. Вас кто-нибудь когда-нибудь учил править? Знает кто-нибудь из вас, что такое премьер-министр? Если вас спросить, вы, наверно, ответите: человек вроде Ллойд Джорджа; если же вас спросить, кто такой Ллойд Джордж, вы скажете: премьер-министр. (*Смех.*) Но вас не учат править. Итак, Уинстон Черчилль, очевидно, считает — бог весть почему, — что править умеют люди его среды и класса. Дело в том, что в определенном отношении они умеют править, поскольку у них есть готовая машина, создававшаяся исторически, главным образом путем сознательных ухищрений: фиксирования на бумаге и согласовывания определенных правил, биллей о правах, положений о жюри и т. д., а чаще всего — путем разработки норм неписаной конституции. Но, во всяком случае, возникла определенная машина государственного правления, и она крушит все на своем пути. Одним из самых последних ее достижений явилось бессмысленно жестокое убийство примерно тринадцати миллионов солдат в Европе, убийство по большей части молодых людей, нанесшее ужасающий урон всем нам; мы потеряли около девятисот тысяч молодых наших соотечественников, но и гибель огромного

количества — я не знаю точной цифры — молодых немцев была потерей для нас: каждый убитый молодой немецкий солдат был нашей потерей, точно так же как гибель каждого нашего молодого солдата явилась потерей для Германии. Вот он, результат работы вашей политической машины в ее нынешнем виде. Вот какие вещи она творит. И она неизбежно станет творить их вновь, несмотря на совершенно искренние заверения людей, управляющих ею, что, мол, в общем и целом они за то, чтобы этого больше не случилось. Но, однако, они увеличивают свой военно-морской флот и накапливают оружие в ожидании времени, когда это случится-таки вновь; притом они в общем и целом склоняются к мысли, что, коль скоро Америка усиливает свой военно-морской флот, это случится прежде всего в форме войны с Америкой. Поэтому они просят всех вас не говорить ни публично, ни приватно вещей, способных вызвать хотя бы малейшее недоброжелательство между нами и Америкой. И если Уинстон Черчилль находит некие основания для самовозвеличения, когда он говорит, что лейбористы не умеют править, то объясняется это тем, что перед трудящимися, будь то плотник, биолог или математик — ведь работники творческого труда в конечном счете разделяют общую заинтересованность всех тружеников в создании надлежащего политического механизма, — стоит неизмеримо более трудная задача, чем та, что ставят перед собой Черчилль и ему подобные.

Я проиллюстрирую вам это на таком примере. Если вы предоставите мне автомобиль, зальете его бензином и маслом — убей меня бог, не знаю куда, — да еще подрегулируете его — убей меня бог, не знаю как и зачем (*смех*), — так вот, если вы сделаете все это и усадите меня за руль, я поведу машину в великолепном стиле и буду как угодно долго разъезжать по горам и пустыням, долам и холмам. Я, может, наездил уже сто тысяч миль. Многие из вас умеют делать то же или вполне могут обучиться этому за пару недель. И точь-в-точь так же обстоит дело с нашей политической машиной и государственным строем в их сегодняшнем виде. Джентльмены, принадлежащие к тому же классу, что и Уинстон Черчилль, и не блистающие особым умом, получив доступ к готовой, действующей машине, способны — после краткого обучения, скажем, в качестве секретарей министра, а иной раз и без всякой предварительной подготовки — встать у кормила правления, подобно тому как я сажусь за руль автомобиля; они усваивают, как пользоваться несколькими рычагами и пружинами, — и машина едет. Разумеется, она едет по трупам множества людей, но она работает, и дело известным образом движется. Уинстон Черчилль имеет основания заявить: "Мы это делаем, а лейбористское правительство не может". Делать это по-старому лейбористское правительство, конечно, смогло бы.

За примером недалеко ходить: когда такой лейбористский

лидер, как [Джон Роберт] Клайнс или [Джеймс Генри] Томас, входит в состав кабинета министров, возглавляет одно из министерств и начинает управлять старой машиной, он справляется с этой работой ничуть не хуже, чем Уинстон Черчилль и его друзья, а подчас и значительно лучше, потому что он, обученный на рабочего, теснее связан с реальной действительностью. Но вы же понимаете: бесполезно уметь управлять старой машиной, раз она является негодным средством делать негодное дело. Перед лейбористской партией и трудящимися, в широком смысле этого слова, стоит задача поистине ужасающей сложности: им предстоит не только осуществлять работу по управлению, но и создавать новую машину. (*Аплодисменты.*) Помните, это задача неотложной необходимости. Все свидетельствует о том, что мы достигли теперь такого пункта, какого столь часто достигали прежние цивилизации, пункта, когда наступает катастрофа в результате неправильного управления и все приходится начинать заново. Если вы пригласите сюда профессора Флиндерса Питри и попросите его выступить на эту тему, он порасскажет вам о целом ряде существовавших в древности цивилизаций, память о которых сохранилась в истории, — цивилизаций, которые достигали стадии, весьма сходной с той, что достигли мы, а потом рассыпались прахом. Как знать, не рассыпаемся ли уже и мы.

Посмотрите на положение дел в Европе. Мы обрекаем Европу на голод и сами не знаем, действительно ли мы заставили ее голодать. Если да, то голодать придется и нам. Посмотрите, как выглядят наши государственные деятели на фоне громадного роста цен. Они пребывают в ужасающем замешательстве. С одной стороны, цены все повышаются, как они с неизбежностью и должны повышаться у нас в стране, если позволять свободный вывоз всех запасов продовольствия в голодающую Европу. Цены подымутся, и жить станет невозможно. Итак, с одной стороны, вас призывают позволить поставку продуктов питания голодающим детям Вены, Восточной Галиции и России, а с другой стороны, вас призывают установить контроль в Англии. Люди говорят: "Когда у нас был контроль, мы могли покупать стандартные костюмы по доступной цене. А теперь или плати двадцать фунтов, или одевайся у Мэллеби-Дили". (*Смех.*) Если мы введем контроль, это, возможно, удержит продовольствие в стране и мы сможем сберечь его для себя, но только вот вряд ли это покажется справедливым с общечеловеческой точки зрения.

Польские дети в Восточной Галиции могут сказать: "Вы заявляли, что вступили в эту войну ради нашего освобождения. Неужели вы не поделитесь с нами пищей?" Я просто-напросто говорю: стоя перед лицом этой проблемы, вы не знаете, обрекли вы или нет Европу на голод, а пока вы не будете знать этого, не будете вы знать и того, обрекли вы или нет на голод себя. Ес-

ли мы обрекли-таки себя на голод, то скоро настанет конец науке и страстной одержимости мыслью. Предположим, вы, решив провести эксперимент на мне, скажете: "Продолжайте ораторствовать в этой своей замечательной манере, которая вам так нравится (*смех*), а кушать будем мы". (*Смех.*) Что вы обнаружите? Сейчас я, во всеоружии благороднейших способностей ума и полный воодушевления, переношусь мыслью с одного высокого предмета на другой, заботясь о вашем просвещении, но по мере того, как я буду продолжать витийствовать, обед, который я недавно съел, переварится, абсорбируется и ассимилируется, и интеллектуальное качество моей речи начнет тускнеть. Интеллектуальные соображения станут все дальше отступать в моем сознании на задний план, а на передний план выдвинутся соображения, связанные с обеденным столом; в конце же концов я превращусь в обычного голодающего. Если вы продлите эксперимент достаточно долго, я, может быть, попытаюсь ради спасения своей жизни совершить акт каннибализма. (*Смех.*)

Для того чтобы Европа смогла начать мыслить, Европу нужно хорошенько накормить. Европа должна начать мыслить, и значительную часть этой работы мысли надлежит осуществить людям, подобным вам. Вот, следовательно, какая проблема во весь рост стоит перед вами: мы повергли Европу и, повергнув ее, наглядно показали, что наш политический строй — это нечто такое, чего нельзя больше терпеть. Весь мир должен быть преобразован, перестроен заново. Это призваны сделать мыслители, ученые в самом лучшем смысле слова, — сделать в интересах всего человечества. Вот это и будет вашей работой. Если же вы пришли сюда, преследуя какую-то другую цель, то вы напрасно тратите свое время, а университет напрасно тратит время на вас. Наряду с собственно научной работой это должно стать делом вашей жизни. Не воображайте, будто вы можете сказать: "Заниматься политикой или социологией — это не для меня; пускай в кабинете, парламенте или любом ином месте, где не обязательно знать химию или математику, работают другие люди и делают это дело в силу простого разделения труда". Именно такой подход и породил тот нереальный политический мир, в котором вы живете. Вам предстоит принять участие во всем этом. Вам предстоит организоваться профессионально — не только ради более значительных открытий в вашей собственной научной области, но и ради общественно-политического объединения людей вашей профессии. Вот здесь, пожалуй, и кроется открывающаяся перед вами конкретная благоприятная возможность для работы мысли. Вот я и решил: уж на эту тему мне есть что вам сказать, так что я займу ваше время не напрасно... Вы любезно выслушали меня. Не буду больше злоупотреблять вашим вниманием.

1920

В ПОРЯДКЕ ОТДЫХА ОТ РОМАНТИЧЕСКИХ ФИЛЬМОВ

Позвольте представиться: Бернард Шоу. Да, да, тот самый Бернард Шоу. И притом, заметьте, настоящий, во плоти, а не какая-нибудь там новейшая "мувитонная" [1] иллюзия на экране. Собственно, я и не вхожу в программу показа. А явился я сюда, скажу по секрету, для того, чтобы раскритиковать в пух и прах кое-кого в этом зале. Я без ума от кино. В Америке таких, как я, зовут "заядлыми киношниками". Так вот, программы сеансов мне чаще всего не нравятся. Все дело развлечения кинозрителей, дело важное и ответственное, находится в руках джентльменов, которых мы называем прокатчиками; им принадлежат все кинотеатры, и они отбирают — если только кто-нибудь не делает этого за них — фильмы для показа; но в любом случае это они выбирают то, что нам приходится потом смотреть, и, надеюсь, вы согласитесь со мной, что людям, исполняющим столь исключительно важную функцию, следовало бы быть деловитыми, опытными и разумными специалистами.

К сожалению, они не обладают ни одним из этих качеств. Прокатчиками фильмов, владельцами кинотеатров становятся почему-то люди особого склада, не дельцы и не практики, прочно стоящие на земле, а витающие в облаках неисправимые романтики. Если бы вам довелось побывать на так называемом "коммерческом просмотре" для покупателей кинофильмов и увидеть там всех этих прокатчиков, вы, вместо того чтобы воскликнуть: "О да, здесь собрались люди, умудренные опытом, люди необыкновенной проницательности!", посмотрели бы, посмотрели и сказали: "Уж не с луны ли свалились эти типы?" В голове у них поразительная каша. Они уверены, что вся публика в бешеном восторге либо от фантастических приключений самого невероятного свойства, либо — этим, по их убеждению,

[1] В подлиннике — игра слов: "муви" (movie) — значит по-английски "фильм", "кино".

минимум на девять десятых и обусловлена вся притягательность кино — от чего-то такого, что они называют "сексапилом". Они прямо-таки бредят сексапилом. Вы можете, не жалея сил, создавать прекраснейшие фильмы, художественные фильмы, интересные фильмы того или иного рода, а они спросят: "Где же сексапил?" И если там нет этого самого сексапила, они просто не поверят, что публика пойдет смотреть такие фильмы.

Возьмите одного из этих джентльменов и скажите ему: "Знаете ли вы, что послушать проповеди настоятеля собора св. Павла приходят большие толпы народа? Знаете ли вы, что научные лекции, которые читают в большом здании на Албемарль-стрит, собирают множество слушателей? Знаете ли вы, что крупные залы во всех уголках страны до отказа заполняет публика, желающая послушать политические речи?" — и он вам ответит: "Даже и не говорите мне об этом: невозможно все это — где тут сексапил? Ну что сексапильного в настоятеле Инджe?" И хоть кол у них на голове теши. Вы приглашаете их посмотреть интереснейшие фильмы, и, если там нет того, что они зовут сексапилом, их не переубедишь. А ведь весь опыт кино показывает, что без сексапила вполне можно обойтись.

Какие два человека оказались с первых шагов кинематографа наиболее универсально привлекательными для зрителей? Я бы сказал — Чарлз Чаплин и Мэри Пикфорд. В их фильмах вовсе нет сексапила. Если бы вы смогли заполучить идеальный по части сексапильности фильм, от него было бы мало проку, и вот почему: покажи вы на экране сексапильную женщину, фильм не пойдет смотреть ни одна женщина, а на сексапильного экранного мужчину не пойдет смотреть ни один мужчина. Мэри Пикфорд, как вы обнаружите, одинаково популярна у мужчин и у женщин — *у* женщин, может быть, даже больше. Это полностью опровергает представление, будто привлекательность — это и есть так называемый сексапил. В фильмах с ее участием есть привлекательность красоты, грации, обаяния и многого прочего, но это не сексапил.

И напротив, единственное, что вызывает в этих фильмах мучительную неловкость, побуждая нас или со смешком привычно отключить внимание, или же ощутить себя неделикатно подглядывающим типом, — это сцена, которую непременно вставляют в конце фильма, чтобы удовлетворить прокатчиков. Фильм может быть драмой, или развлекательной вещицей, или чудесной комедией характеров с участием Мэри Пикфорд и Чарли Чаплина, но прокатчикам нет до этого дела: им подавай сцену под занавес, в которой мисс Пикфорд должна предстать в объятиях страстно целующего ее джентльмена. Они вопрошают: "Где сексапил?" Им отвечают: "Посмотрите финальную сцену — там герой целует мисс Пикфорд", и они принимают это за секрет сексапила. Для меня смотреть на то, как какой-то другой джентльмен целует

мисс Пикфорд, — настоящая мука. Если бы вы предоставили возможность поцеловать мисс Пикфорд лично мне, я, может быть, сделал бы это с удовольствием, но, когда это делает другой джентльмен, я просто чувствую себя невоспитанным человеком, который глазеет, вместо того чтобы отвернуться. Если бы у меня, в моем возрасте, был хоть какой-нибудь шанс притязать на внимание кинокрасавицы, мне бы наверняка не понравилась перспектива добиваться ее благосклонности на глазах у огромной аудитории. Первое, чего бы я потребовал, — чтобы нас оставили наедине. Все это — сущее недоразумение. Действительно интересные фильмы не зависят ни от какого сексапила. [...]

Говоря о киносеансах со сборной программой, я хочу сказать, что важна не столько та или иная картина, сколько вся программа в целом. Наверно, мой опыт кинозрителя мало чем отличается от опыта большинства людей. Я иду в кино главным образом ради того, чтобы послушать музыку, которую исполняют во время сеансов — как правило, она чрезвычайно хороша, — ну и, понятно, смотрю кинопрограмму, и если программа скучна, то следующие две недели до перемены программы я в кино не хожу. Если же программа по-настоящему мне понравится, я могу снова пойти в кино хоть на следующий день. Если вы хотите, чтобы публика в кино не скучала, дайте ей какое-то разнообразие. [...]

Конечно, вам обязательно покажут в кино хронику, так сказать, газету на экране. Иной раз это бывает ужасно скучная газета, но тем не менее она пользуется популярностью. Зрителям всегда больше по вкусу программа с коротенькой вставкой между фильмами, притом главная привлекательность хроники — не в новостях как таковых, поскольку, как я уже сказал, они подчас бывают довольно скучны. Да мне самому не всегда доставляет удовольствие созерцать, как некий ничем не примечательный джентльмен, о котором я слыхом не слыхал, закладывает первый камень в основание ничем не примечательного здания, которое еще и не построено. Оркестр должен играть со всем рвением, чтобы помочь мне выдержать такой сюжет.

Я хочу, чтобы вы поняли следующее: интерес к хронике в первую очередь основан на желании увидеть нечто происходившее в действительности, по контрасту с теми удивительными вещами, которые, как вам известно, никогда не происходили, никогда не произойдут и никогда не могли произойти. Куда как сладостно погрузиться на время в мир грез, но нужно прочно стоять обеими ногами на твердой почве, и нет ничего приятней этих минут интереса к реальной действительности посреди всех ваших необыкновенных романтических приключений.

Мы заманили в этот зал нескольких прокатчиков и собираемся показать им киноматериалы, которые нам придется охарактеризовать в очень осторожных выражениях. Кое-кто назвал

бы эти фильмы учебными или образовательными. Это звучит убийственно. Это отпугнет не только прокатчика, но и кого угодно. Ничто не заставит меня пойти смотреть учебный фильм. С другой стороны, я безусловно хочу посмотреть интересный фильм: ведь когда я знаю, что мне показывают нечто по-настоящему интересное и реально существующее, я смотрю это с огромным удовольствием и радуюсь возможности отдохнуть от романтики приключенческих фильмов. Мы собираемся показать вам некоторые вещи, которые действительно происходят в природе. Мы покажем вам очень трогательную ленту о подлинном сексапиле. В сегодняшней кинопрограмме вы увидите, как цветок, полюбив, раскрывает объятия навстречу возлюбленной, и это — прекрасное зрелище. В своем роде это превосходит все фильмы с участием мисс Пикфорд.

Вы увидите несколько цветков. Вы увидите вещи, которые в самом деле происходят в природе, хотя вам, по всей вероятности, никогда не приходилось видеть такого. В фильме эти вещи происходят намного быстрей, чем в природе. Там они длятся, может быть, месяцы, а наш показ того, как это происходит, займет секунды. Но тем не менее все это действительно происходит, и, когда вы посмотрите фильм, вы, наверно, согласитесь со мной, что в этом кроется бездна красоты, изящества и привлекательности. Когда идет обычная кинопрограмма из двух-трех фильмов, ее можно сделать куда более привлекательной, включив в нее один-два киносюжета вроде тех, что мы сейчас вам покажем, — что-нибудь отвечающее той горячей любви к природе, которая наполняет сердце каждого англичанина. Он любит животных, он любит цветы и насекомых, он любит спорт, политику, религию — все это горячо интересует его. Прокатчики же помешались на сексапиле и знать не хотят ни о чем другом!

1927

СВЯТАЯ ИОАННА

Я обещал побеседовать здесь сегодня о совершенно необыкновенной молодой женщине, которую сожгли пятьсот лет тому назад. Ну а когда я говорю, что я обещал побеседовать, я имею в виду именно это. Я строго соблюдаю правила игры. Я не запасся текстом выступления, списанным, как водится, из "Британской энциклопедии", с тем чтобы торжественным тоном зачитать его вам, выложив все исторические сведения о Жанне д'Арк. Нет, я удобно уселся тут, в лондонской студии, и, само собой разумеется, буду говорить о Жанне все, что придет мне в голову.

Вы, конечно, знаете, что Жанна д'Арк была молодой девушкой, которую сожгли на костре. Но я хочу, чтобы вы выбросили это из памяти: для нас не так уж важно, какой смертью она умерла, и тот факт, что ее сожгли, отнюдь не делает ее знаменитой и не объясняет того, почему мы говорим сегодня именно о ней, хотя сотни тысяч женщин, сожженных, как она, прочно забыты и никто о них не беседует.

Дело и не в том, что ее сожгли молодой: ведь после буллы папы Иннокентия VIII, положившей начало практике сожжения ведьм (а Жанна была сожжена как ведьма), сжигали не только юных девушек, но и малых детей: в пламя костра швыряли очаровательных малюток. Обо всем этом вы читали. Жанна была лишь одной из многих и многих.

На ум невольно приходит параллель, хорошо известная всему христианскому миру, — параллель с казнью самого основателя христианства; иной раз я бываю вынужден напоминать людям, что для христианина веровать вовсе не значит доводить себя до крайнего возбуждения, ужасаясь обстоятельствам казни основателя христианства. Пожалуй, из всех гимнов англиканской церкви, имеющихся в сборнике "Английские гимны", мне меньше всего по душе "Когда воззрюсь на чудный крест". Если его поют при мне, меня так и подмывает сказать: "Да будет вам взирать на чудный крест: это же не символ христиан-

ства, это символ правосудия, как его понимали римляне, — штуки крайне жестокой, нехристианской и страшной; к сожалению, мы по сей день называем правосудием нечто очень похожее". Сравнительно незадолго до того, как распяли Иисуса Христа, римляне распяли шестьдесят тысяч человек, которые восстали, не пожелав больше оставаться рабами и гладиаторами, — и все они мучились не меньше, чем мучился Иисус. Поэтому, рассуждая о таких людях, как Жанна д'Арк и Иисус Христос, не следует делать упор на их мученической смерти, думать об Иисусе Христе как о Распятом: ведь распятых было великое множество, да и те двое, кого распяли вместе с ним, пользовались неважной репутацией.

Значит, мы должны просто-напросто задуматься над тем, что за люди были эти казненные, если через пятьсот лет и через тысячу девятьсот лет после их казни мы продолжаем говорить о них. И я особенно настоятельно призываю вас задуматься над этим в случае Жанны: ведь людям кажется, что это так романтично — быть сожженной, тем более быть сожженной совсем молодой. И вот уже они начинают домысливать, что она была не только молодой, но и красивой, а в ее жизни были какие-то очень трогательные и восхитительные романы. Так вот, я, к сожалению, вынужден разочаровать моих слушателей с сугубо романтическим складом ума: то, что Жанна не была красивой, — совершенно бесспорно установленный факт. Это известно нам не только из знаменательного умолчания ее современников о том, была она красива или нет, но и из прямых свидетельств ее соратников — военачальников, вместе с которыми она сражалась в битвах, и простых воинов, которые преклонялись перед ней и считали ее чем-то вроде святой. Эти военачальники очень ее любили и всегда тепло вспоминали как боевого товарища, воины, как я сказал, ее боготворили, но все они — те, чьи свидетельства дошли до нас, — ясно и недвусмысленно утверждали, что причина — или, во всяком случае, одна из причин, — по которой они считали ее святой, состояла в том, что она, хоть и была женщиной, ни в малейшей степени не обладала "сексапилом", как сказали бы наши американские друзья в Голливуде и за его пределами. Она существовала вне этого. Они питали к ней такие же чувства, как к святым и деве Марии, но всякие там романтические амурные истории совершенно исключались, это выглядело бы почти кощунством. Поэтому вы должны свыкнуться с мыслью, что Жанна д'Арк не была ни красива, ни романтична, но зато она, как я уже говорил, являлась необыкновенной и исключительной личностью.

И вот ее сожгли по приговору христианского церковного суда. Наверно, вам не раз приходилось слышать споры о том, французы ее сожгли или англичане и на ком лежит вина. Не забивайте себе этим голову. Действительно важно для нас сегодня

то, что ее сожгли по приговору суда, который представлял всех христиан мира. Католический суд, приговоривший ее к сожжению, и впрямь представлял в ту эпоху совокупное мнение мирового христианства. И скажу больше: суд разбирал ее дело очень долго, очень тщательно, очень добросовестно; она была признана виновной по всем пунктам выдвинутого против нее обвинения, и она была на самом деле виновна в каждом из этих грехов, по понятиям тех людей, а очень может быть, что и по понятиям немалого числа моих слушателей и слушательниц. Она была признана виновной в ереси; она была признана виновной в колдовстве, она была признана виновной в занятии человекоубийственным ратным ремеслом — страшном грехе для женщины; наконец, она была признана виновной в богохульном обыкновении носить мужское платье — тоже достаточно серьезном и страшном грехе. Но, обратите внимание, "богохульным" это ее обыкновение назвали не столько потому, что она носила мужское платье и упорствовала в своем заблуждении, сколько потому, что она утверждала, будто поступает так по велению св. Маргариты и св. Екатерины, а уж это считалось в те времена ужасающим богохульством — может статься, оно ужаснет и кое-кого из моих слушателей.

Все эти обвинения, бесспорно, были обвинениями обоснованными. Начать с обвинения в ереси. В эпоху, когда еще не произошла Реформация и весь христианский мир был католическим, она была протестанткой, то есть говорила, что бог стоит для нее на первом месте. Бог значил для нее больше, чем церковь, и, когда ее спрашивали: "Разве ты не принимаешь из рук церкви ее толкование бога для тебя?", она отвечала: "Нет, прежде идет бог". Это было ересью. Это было, пожалуй, самым ужасным кощунством, которое один истый католик мог бы услышать от другого истого католика. А она говорила это легко и естественно. Она не штудировала сочинений Уиклифа или кого-нибудь другого из ранних реформаторов либо их предшественников. Нет, она говорила это в простодушном убеждении, что иначе и быть не может. Ей было настолько невдомек, что она протестантка — она и слова-то такого не слыхивала, — что она даже вызвалась возглавить крестовый поход против чешских протестантов-гуситов, последователей Яна Гуса. Да, она была готова встать во главе крестового похода и пойти подавлять силой оружия этих протестантов, сама не подозревая, что держится тех же взглядов, которые навлекли на них гнев церкви. Судили Жанну вполне милосердно: пока шел процесс, судьи делали все возможное, чтобы убедить ее взять свои слова обратно; они умоляли ее обдумать свои показания, — но она сама не понимала серьезности того, что говорит, настолько это казалось ей само собой разумеющимся. Она не могла понять этих "церковников", как она их называла — довольно пренебрежительно,

хотя считала себя ревностной католичкой, — она не могла понять, как могло кому-нибудь в голову прийти становиться между нею и богом. Вот так и оказалась она виновной в ереси, в самой возмутительной ереси, в самом ужасном грехе, в котором только могли обвинить человека в ту пору, в преступлении, за которое людей сжигали. Прежде всего за это ее и сожгли.

Кроме того, суд, перед которым она предстала, признал ее виновной в колдовстве, поскольку она утверждала, что ею руководили голоса и видения. В особенности она выделяла трех святых — св. Екатерину, св. Маргариту и св. Михаила; они, по ее словам, являлись ей, беседовали с ней, советовали, как поступать, и она, вне всякого сомнения, искренне верила, что голоса, слышавшиеся ей, были голосами этих святых. Ну а главным грехом колдовства считалось в те дни сношение с духами, и церковь внушала ей, что духи, являвшиеся ей, были злыми духами-искусителями, приходившими погубить ее душу. Как я только что вам говорил, они, по ее словам, велели ей, среди прочего, одеть мужское платье и, более того, взять меч и пойти убивать людей, принять участие в войне. Признаваясь в этом, гордо провозглашая это как оправдывающее ее обстоятельство, она сама обрекала себя на казнь и за другое преступление — колдовство. Не может быть и речи о том, что ее обманом заставили дать эти показания. Ее не пытались заманить в ловушку. Наоборот, если вы прочтете судебные протоколы, вы убедитесь в том, что на самом деле судьи из кожи лезли вон, делали все возможное в их положении, стараясь убедить ее отказаться от своих слов. Но она непреклонно стояла на своем.

Что до ее участия в войне, то это считалось чудовищным поступком для женщины, да и сейчас мы с вами, беседуя друг с другом, можем, по-моему, сказать, что идти на войну убивать и рисковать собственной жизнью — это ужасное занятие для женщины, да и для мужчины тоже — во всяком случае, я так считаю, и, может быть, некоторые из вас согласятся со мной. Но иные люди имеют несчастье родиться с воинским талантом, и Жанна, несомненно, была прирожденным воином. Стоило ей только заслышать шум битвы, как она оказывалась в самой ее гуще. Она воевала во главе отряда ратников, и, когда ее воины готовы были дрогнуть и отступить, она сама бросалась в бой, вела их за собой навстречу опасности, в самую жаркую схватку. Когда они брали приступом крепость, она первой из командиров взбиралась на крепостную стену и звала за собой других. Даже после того, как она и ее соратники одержали ряд побед и положение улучшилось настолько, что многие государственные мужи и воины в ее лагере хотели прекратить войну, она стояла за ее продолжение; и даже когда во Франции воевать стало не с кем, она вознамерилась, как я вам говорил, повоевать еще и в Чехии, возглавить там крестовый поход против гуситов.

О ношении мужского платья я уже вам говорил. Так что, сами видите, по этим пунктам обвинения: ересь, колдовство, участие в человекоубийственной войне, мужское платье — Жанна была виновна. Если признать поведение такого рода преступным, то она бесспорно была виновна в этих преступлениях и сама призналась в них. Соответственно ее приговорили к смертной казни через сожжение — таково было обычное наказание, предписываемое обычаем того времени, а фактически и правилами инквизиции, потому что, хотя католическая церковь и инквизиция сами никого как бы и не убивали, они преспокойно передавали осужденного в руки гражданской власти, то есть военных или гражданских должностных лиц, отлично зная, что этого человека сожгут на костре.

Говоря об этом конкретном случае сожжения, я хотел бы напомнить вам одну вещь. Жанна предпочла, чтобы ее сожгли. Она могла бы избежать костра. Она могла бы избежать костра при помощи отречения. Когда ее предупредили, что, если она будет и дальше упорствовать, ее сожгут, она сказала: хорошо, коли так, она не хочет, чтобы ее сжигали; будучи женщиной умной и рассудительной, она заявила: "Раз вы так говорите, так тому и быть: я не хочу, чтобы меня сожгли; я беру все мои слова обратно и подпишу отречение". Она подписала отречение, после чего ее уже нельзя было сжечь на костре. Но, узнав, что ее не выпустят на свободу, а до конца жизни продержат в тюрьме, она по зрелом размышлении отказалась от своего отречения; снова она надела мужское платье, снова подтвердила, что ее голоса, ее святые — это святые, а не дьяволы и что она станет поступать так, как они ей велят; снова она полностью впала в свою ересь — так это было квалифицировано — и по собственному своему сознательному выбору взошла на костер, вместо того чтобы всю жизнь томиться в тюрьме. И я советую моим слушателям задуматься над этим, потому что почти по всем вашим уголовным кодексам — здесь в Англии, в Америке, в Италии, во Франции — мы постоянно приговариваем людей за их преступления к тому же самому наказанию — тюремному заключению, к долгим срокам тюремного заключения, иной раз к одиночному тюремному заключению и, значит, применяем более жестокую кару, чем сожжение на костре, как о том свидетельствует решение этой женщины, поставленной перед прямым выбором между тем и другим. Тут вам есть над чем задуматься. А я больше не буду распространяться на эту тему.

Позвольте мне теперь сказать несколько слов о жизни Жанны д'Арк и ее способностях. Она, вне всякого сомнения, была необыкновенно, исключительно одаренной женщиной. Дочь крестьянина, она не имела тех особых преимуществ, которыми пользовались люди образованные. Она не умела ни читать, ни писать, хотя письма диктовать умела и диктовала их. У нее был

несомненный полководческий талант. Во время своей военной кампании — кампании, благодаря которой она возвела на трон короля Карла, — Жанна точно знала, что надо делать, в то время как тогдашние полководцы только портили дело, страдали нерешительностью, распыляли свои силы. Она собрала войско в кулак, сумела заставить его драться, научила его побеждать врага, от которого оно привыкло терпеть поражения. У нее был огромный талант политика. Она точно угадала, что нужно для того, чтобы воспламенить воображение французов: короновать дофина в Реймском соборе. Она с боем прокладывала путь к Реймсу, к собору, побуждая и дофина с боем пробиваться туда же, и позаботилась о том, чтобы он был помазан святым миром. Она знала, что именно так можно склонить политические симпатии во Франции на его сторону — на сторону короля-помазанника. Обладала она и огромным талантом полемиста. Суд над нею представлял собой долгий, затяжной процесс, в ходе которого ей приходилось дискутировать, спорить, препираться и полемизировать с очень умными людьми. Ее положение там, как она прекрасно знала, было самое отчаянное, но она не сдавала позиций и не уступала никому из них.

Вообще, это был довольно странный процесс, мало похожий на судилище, где судьи с высоты своего положения снисходят до обвиняемого. Все это разбирательство вылилось в некое подобие парламентских дебатов, в которых она сплошь и рядом ухитрялась переспорить своих противников и заткнуть их за пояс. Я не могу подробно остановиться на этом, потому что мое время уже истекло. Я только хочу сказать вам вот что: сожжение Жанны, разумеется, не имеет оправдания, ибо это была бессмысленная жестокость, но возникает вопрос: не стала ли эта женщина опасной?

Этот вопрос встает в связи с чуть ли не каждым человеком выдающихся или исключительных способностей. Возьмем пример из нашей эпохи. После минувшей войны кто-то спросил у покойного маршала Фоша: "Как провел бы эту войну Наполеон?" "О, он провел бы ее блистательно, великолепно, — ответил Фош. — Но только что бы мы с ним делали потом?" Этот же вопрос встал и в случае Жанны. Давайте приблизимся к сегодняшнему дню. Сегодня этот вопрос возник применительно к совершенно необыкновенной личности — человеку по имени Лев Троцкий. Военные подвиги Троцкого, вероятно, когда-нибудь займут место в одном ряду с подвигами самых выдающихся военных деятелей. История поезда Троцкого — железнодорожного поезда, в котором он фактически прожил два года, отражая натиск полчищ всей Европы в период, когда судьба его страны висела на волоске, — это история военного подвига, еще слишком близкого к современности, чтобы мы могли оценить его по достоинству. Однако не подлежит сомнению, что

Троцкого оценит история: его имя будет причислено к именам величайших полководцев. Но он оказался в точно таком же положении, как Наполеон: когда встал вопрос, что делать с ним потом, его собственная страна, Россия, выслала его. Сначала его сослали в место, очень похожее на остров Св. Елены, куда мы сослали Наполеона, рассчитывая, что это убьет его, — так оно и вышло. Троцкого тоже поселили в довольно неприютном месте. Теперь он в Турции, в более благоприятных условиях. Но вот ведь что получается: все мы как огня его боимся. Мы даже не решаемся позволить ему приехать в Англию — не столько из страха, что он учинит тут у нас войну, сколько по другой причине: его так боится его собственная страна, что мы опасаемся, как бы любое проявление гостеприимства к нему с нашей стороны не было принято за действие, граничащее с нападением на русское правительство. Вы можете поразмышлять о Троцком как об этакой современной Жанне д'Арк мужского пола, которую не сожгли на костре. Вы можете, опять-таки мысленно, провести параллель между ним и Наполеоном. Только вам придется размышлять обо всем этом самим, потому что сегодня у меня не осталось времени вдаваться в это. Я и так уже занял больше времени, чем мне отпущено.

Вот только предложу вам еще одну тему к размышлению. Если вы хотите иметь пример из вашего собственного времени, если вы хотите узнать, каково чувствуется женщинам, когда они вдруг обнаружат, что против них ополчилась вся сила общества и они вынуждены вступить в противоборство с ней, то прочтите только что вышедшую из печати необычайно интересную книгу мисс Сильвии Панкхерст, описавшей, как добивались женщины в начале нынешнего века предоставления им избирательного права. Мисс Сильвию Панкхерст, как и многих-многих других женщин — участниц этого движения, пытали. Вот только что на костре не жгли, но зато подвергли самым настоящим физическим пыткам — Жанна была избавлена от подобной участи. Вместе с Сильвией Панкхерст прошли через пытки и другие женщины. На своем собственном опыте она описывает, что чувствовали эти женщины и что они делали. Ни одна из них не была точь-в-точь такой, как св. Иоанна, но, по-моему, каждая сознавала, что она в какой-то мере повторяет пережитое св. Иоанной. Образ св. Иоанны воодушевлял участниц этого движения, этого весьма интересного движения, которое большинство из вас, конечно же, хорошо помнит. Поразмыслите-ка над этим под таким углом зрения. Если вы прочитаете книгу мисс Панкхерст, психология Жанны и ее позиция на суде станут вам понятны в неизмеримо большей степени, чем по прочтении вороха до крайности сухих исторических отчетов.

В заключение скажу еще одну вещь. Жанну убила инквизиция. Вы думаете, что инквизиция мертва. Нет, инквизиция не

мертва! Там, где налицо форма правления, не способная заниматься делами духовными, рано или поздно возникнет и инквизиция. Говорят, будто в Англии не было инквизиции. Неправда, была. Просто она по-другому называлась — "Звездная палата". Так вот, всякий раз возникает духовный суд того или иного образца, и, если он не примет форму организованного и признанного института, опирающегося на закон, он станет тайным и очень страшным судилищем, обладающим всеми худшими качествами инквизиции и не подчиненным кодексу законов, который в конечном счете имелся у инквизиции. А там, где в наше время налицо отставание политических институтов, как отстаем мы с вами со своим парламентским институтом, совершенно не приспособленным к потребностям современности, возникают такие диктатуры, какие имеются в Венгрии, Италии — и мне нет надобности продолжать перечисление, так как они могут в любой момент возникнуть почти в каждой стране: ведь, по меткому замечанию синьора Муссолини, вакантный трон имеется чуть ли не в каждой стране Европы. А уж после того, как вы обзаведетесь диктатурой, поверьте мне, у вас наверняка будет и тайный суд для выступающих против правительства и политических еретиков, точь-в-точь такой, как инквизиция.

Вот и все, что я хотел сказать вам сегодня. Насколько я понимаю, мое выступление не было ни данью традициям, ни экскурсом в историю. Все эти вещи вы можете прочесть сами. Вот увидите, вам еще очень часто и очень нудно будут рассказывать об этом. Я же выступил здесь только для того, чтобы сказать: значение Жанны д'Арк для нас с вами состоит в том, как сумеем мы связать ее жизнь и ее обстоятельства с нашей жизнью и нашими обстоятельствами. Между прочим, Британская радиовещательная корпорация находится в состоянии крайнего нетерпения, потому что я уже украл с десяток минут. Я должен был уложиться в двадцать минут, а проговорил полчаса. Похоже на меня, правда? Спокойной ночи.

1931

ЛЕНИН

Я и сам подобен Ленину. Я революционер. Наверно, я родился революционером. До 1917 года я не слыхал имени Ленина, как не слыхало его большинство людей в Англии, где я тогда был и откуда приехал. Да и с тех пор мы не слишком много узнали лично о Ленине.

Другие ораторы, выступавшие сегодня, рассказывали вам о его научных занятиях, о сделанных им открытиях, о выдвинутых им оригинальных идеях. Но вот что любопытно: даже в странах, где не было ничего известно ни о его личных качествах, ни о его внешности, он произвел — как личность — такое же исключительное впечатление, какое произвел в России.

И я не сумею объяснить вам этого; не знаю, что тому причиной. Может, какой-то таинственный магнетизм. Наука пока еще не дала объяснение тому, как это происходит. Но факт остается фактом: его исключительность осознана там, так же как и здесь, в России. Хотя он был лишь одним из группы соратников — людей выдающихся, исключительных, необыкновенных по своему уму, целеустремленности и политическим способностям, людей, иногда в чем-то превосходивших самого Ленина, так что его деятельность во многом обогащалась благодаря их сотрудничеству, тем не менее и в этой группе необыкновенных, выдающихся людей он выделялся как личность исключительная.

Повторяю, я не знаю, как это объяснить. Я только могу сообщить вам эту удивительную вещь: подобно тому как его исключительность ощутили в России, где о нем было известно многое, ее ощутили и в Англии, где о нем не было известно ничего.

Но не следует думать, что раз Ленин умер, то и значение Ленина, великое значение Ленина, принадлежит прошлому. Нет, мы обязаны смотреть вперед, в будущее. Каково же значение Ленина для будущего? Его значение заключается вот в чем. Если эксперимент, который Ленин поставил, проведением

которого он руководил и который он олицетворяет собой в наших глазах, — если этот эксперимент по социальному переустройству не получится, то цивилизация погибнет, подобно тому как гибли до нее многие и многие цивилизации.

Из недавних исторических исследований нам известно: в прошлом было много цивилизаций; их история очень напоминала историю нашей цивилизации; когда они достигали в своем развитии точки, которой достигла капиталистическая цивилизация Запада, начинался стремительный ее упадок, вслед за чем происходило крушение всей системы и человечество возвращалось чуть ли не к первобытному состоянию. Снова и снова пыталось человечество оставить эту трудность позади и всякий раз терпело неудачу.

Так вот, Ленин создал метод организованного преодоления этой трудности. Если начатый им эксперимент удастся довести до конца, если его примеру и его учению последуют другие страны, если его великий коммунистический эксперимент распространится на весь мир, откроется новая эпоха в нашей истории. Мы больше не будем обречены терпеть поражения, начинать после краха сначала и проделывать весь скорбный путь заново до все того же скорбного конца. В истории человечества начнется эра, о которой теперь мы не имеем даже представления.

Вот что значит для нас Ленин.

Если грядущее будет таким, каким его предвидел Ленин, то все мы можем радоваться и без страха ждать прихода будущего. Но если этот эксперимент будет сорван и провалится, если весь мир и дальше станет упорно идти по капиталистическому пути, то, друзья мои, я должен буду с огромным огорчением проститься с вами.

Впрочем, мне и так пора прощаться, потому что я уже высказался вполне...

1931

ПОСЛУШАЙ, ТЫ, "ПЕРВЫЙ С КОНЦА"!

Краткое радиообращение к Америке

Привет, Америка! Привет, все мои американские друзья! Привет, глубокоуважаемые старые лопухи, вы, кто весь прошлый месяц твердили друг другу, что я помешался на России! Что ж, если последние новости с вашей стороны Атлантики соответствуют действительности, вряд ли вы твердите это сейчас. Россия посмеялась над нами, смеявшимися над ней. Она обштопала нас, обскакала, посадила нас в лужу, утерла нам нос, победила нас по очкам и только что не нокаутировала. Мы читали ей нотации с высот нашего морального превосходства, а теперь рады бы спрятать за горными высями краску стыда в ее присутствии. Мы порицали ее за безбожие, и вот теперь над Россией сияет солнце, как над страной, возлюбленной богом, тогда как гнев господний всей тяжестью обрушился на нас и мы не знаем, где искать поддержки и утешения. Мы кичились своим мастерским умением заправлять торговлей и промышленностью, так прочно основанным на знании человеческой природы, и вот теперь мы обанкротились: ваш президент Герберт Гувер, прославившийся тем, что накормил миллионы голодавших в разоренной войной Европе, не в состоянии накормить своих собственных соотечественников в мирное время; отчаянные вопли наших финансистов здесь, в Англии, разнеслись по всему свету и привели к массовому изъятию вкладов из Английского банка и его подрыву; наш бюджетный дефицит достиг 850 миллионов долларов, а ваш — 4500 миллионов; наши промышленники не могут обеспечить работой три миллиона пар рабочих рук, а ваши должны были выбросить на улицу целых шесть миллионов рабочих; государственные деятели в обеих наших странах не находят ничего лучше, как разбивать голодающим головы или откупаться от них пособиями да благотворительными подачками; наше сельское хозяйство разоряется, а наша промышленность разваливается под бременем своей собственной производительности, поскольку, научившись произ-

водить богатство, мы не научились так же хорошо распределять его. И перед лицом всей этой деловой некомпетентности, политической беспомощности и финансовой несостоятельности Россия может похвастаться активным бюджетным сальдо в размере 750 миллионов; полной, до последнего человека, занятостью всего населения; научной постановкой сельского хозяйства, дающего удвоенные и утроенные урожаи; преуспевающими и все более многочисленными фабриками; дельными руководителями; атмосферой такой надежды и защищенности для самых бедных, какой никогда не бывало ни в одной цивилизованной стране на земле.

Понятно, что русские взирают на нас с полным презрением. "Почему вы, дурни, не поступаете как мы? — обращаются они к нам. — Вы не можете обеспечить работой и прокормить своих соотечественников — так давайте присылайте их к нам, и, если это достойные люди, мы дадим им работу и средства к жизни. Вы даже не можете защитить своих граждан от обычных жуликов и убийц, не можете приструнить своих вооруженных гангстеров и рэкетиров, размахивающих пистолетами на улицах средь бела дня!" [...]

Так вот, скажу вам в утешение, кое-какие из тех замечательнейших идей, которые претворяют в жизнь русские, были предложены полсотни лет назад американцами — кстати, многих из них за все их старания упекли в тюрьму. Я не американец, я ирландец, но разница невелика. В молодости я подпал под влияние американца по имени Генри Джордж, который открыл мне глаза на такие удивительные вещи, что я счел своим долгом развить дальше его взгляды. И вот я засел за сочинения немецкого еврея по имени Карл Маркс, который открыл мне глаза еще шире: мне стало ясно как день, что наша капиталистическая система с неизбежностью приведет к краху цивилизации, пусть даже некоторое время мы сумеем продержаться на плаву, обрекая на ужасающие страдания и унизительную нищету девять десятых населения. А четырнадцать лет спустя русский по имени Ульянов, более известный вам как Ленин, последовал моему примеру и тоже прочел Маркса.

В 1914 году наши империалисты ввергли нас в войну. Вы пытались остаться в стороне от этой войны, но вас втянули в нее. Благодаря вашему участию война, вместо того чтобы оправдать расчеты империалистов, ликвидировала три империи, сделала монархическую Европу республиканским континентом и превратила единственную европейскую державу, которая была больше Соединенных Штатов, в федерацию коммунистических республик. Это ведь не совсем то, чего вы ожидали, правда? Ведь ваших парней слали на бойню не под лозунгами "Да здравствует Карл Маркс!" и "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!". И однако вот что в результате получилось. За ваш

"Заем свободы" и за кровь, пролитую вашими парнями, вы получили эту замечательную новую мировую державу, Союз Советских Социалистических Республик, или, сокращенно, СССР. Это не входило в ваши планы, но похоже, что в планы господа бога входило, чтобы вы получили именно это. Как бы то ни было, вы это получили и теперь должны примириться с этим. Я знаю, вам трудно это сделать, потому что и вы, и бедная старушка Англия предстали перед судом по делам несостоятельных должников, где Франции уже пришлось заключать компромиссное соглашение с кредиторами из десяти центов за доллар, в то время как СССР, ваше детище, находится на крутом подъеме. Создается впечатление, что русские лучше нас управляются со своими делами, правда?

Впрочем, не вся ответственность за установление в России коммунизма лежит на вас. Вы разделяете эту ответственность со мной — да, со мной, Бернардом Шоу, который сейчас обращается к вам. В 1914 году, как, может быть, вспомнят некоторые из вас, я заявил, что, если бы у солдат обеих воюющих сторон была хоть капелька здравого смысла, они отправились бы по домам и занялись своим делом, вместо того чтобы бессмысленно убивать друг друга, потому что это приказали им их офицеры. Кое-кто из вас страшно рассердился на меня: как мог я посмотреть с точки зрения здравого смысла на войну, которая является славным и патриотическим делом и не имеет никакого отношения к здравому смыслу! Так вот, у английских солдат не оказалось здравого смысла, и они продолжали убивать. У французских солдат не оказалось здравого смысла, и они продолжали палить по неприятелю. Так же глупо повели себя германские и австрийские солдаты. Итальянские солдаты тоже отправились воевать, а затем ринулись в бой и американские солдаты — эти оказались самыми глупыми из всех.

Но в 1917 году произошло удивительное событие. Русские солдаты послушались моего совета. Они сказали: "Хватит, навоевались" — и разошлись по домам. Они создали органы власти рабочих и солдат — их назвали Советами — и выдвинули лозунг "Вся власть Советам". Самодержавие, насквозь прогнившее и безобразно деспотичное, развалилось, как карточный домик, но Советы ничего не смогли бы сделать без вожаков и без плана преобразования общества. Вот тут и возникла благоприятная возможность для Ленина и его друзей, которые последовали моему примеру и политически образовали себя, читая Маркса. Они проявили смелость и воспользовались предоставившейся возможностью. Взяв в свои руки руководство в Советах, они создали Союз Советских Социалистических Республик, точь-в-точь так же, как Вашингтон, Джефферсон, Гамильтон, Франклин и Том Пейн создали за 141 год до этого Соединенные Штаты Америки. Если же у вас имеются какие-ни-

будь сомнения относительно сходства обоих этих случаев, то позвольте мне предложить вам в качестве воскресного развлечения занимательную игру в загадки: материалы для нее могла бы подыскать одна из ваших воскресных газет. Итак, составьте подборку статей в роялистских газетах и роялистских политических памфлетов, как английских, так и американских, напечатанных за последнюю четверть восемнадцатого века. Вычеркните даты, название страны и имена ее руководителей. А теперь предложите вашим друзьям отгадать, что вы вычеркнули. Спросите, например, у них, о какой стране написано, что она порвала все социальные узы и, подстрекаемая бандой безбожников, пьяниц, распутников, воров и убийц, предалась анархии и всяческим низостям? Ваши друзья угадают неправильно. Они скажут — Россия, тогда как правильный ответ — Америка. Они выкрикнут — Троцкий, тогда как правильно — Вашингтон. Они заявят, что это слишком простые загадки, тут и отгадывать нечего, и назовут вам вместо Джефферсона Ленина, вместо Франклина Литвинова, вместо Пейна Луначарского и вместо Гамильтона Сталина. Когда вы откроете им правду, они, вероятно, перестанут с вами разговаривать, но вы преподадите им важный моральный урок, что и должно быть целью всякой воскресной игры.

Сегодня в Лондоне есть памятник Вашингтону, а завтра, без сомнения, в Нью-Йорке поставят памятник Ленину. Между прочим, вы можете закончить эту игру, обратив свои взоры на газету, которую вы сами имеете обыкновение читать, и если — что вполне возможно — вы обнаружите, что она изо дня в день пичкает вас и ваших ближних все теми же грубыми и злобными домыслами, какие вбивали в голову вашему дедушке об основателях Соединенных Штатов Америки, напишите письмо редактору и намекните ему, что вы предпочли бы что-нибудь поновей и что, если он не сможет предложить вам достаточно правдоподобных и не пропитанных ядом новостей о самом интересном политическом эксперименте в мире, вам придется выписать газету с более разумным взглядом на вещи или, если таковой не найдется, читать вместо газеты Библию.

А теперь вы, наверное, хотите узнать, какие впечатления я вынес из поездки в Россию. Американцы всегда интересуются моими впечатлениями от самых последних событий. Так вот, первым моим впечатлением было, что Россия полна американцев. Вторым — что каждый образованный русский был в Америке и Америка ему не понравилась, так как там ему не хватало свободы. Впрочем, первое впечатление оказалось не больше как иллюзией, возникшей в силу того факта, что все русские, полагающие, будто они умеют говорить по-английски, на самом деле говорят по-американски. Однако такое же впечатление оставляют теперь все европейские страны. По дороге

в Россию и обратно я проезжал через Францию, Бельгию, Германию и Польшу. В каждой из этих стран мне оказывали тот или иной официальный прием. Но в каждом случае официального представителя или депутацию, приближавшихся ко мне для церемонии встречи, отталкивал восторженного вида американец, который весь светился радушием и приветливо восклицал: "Мистер Шоу, добро пожаловать во Францию (или в Польшу, Россию, Германию, смотря по обстоятельствам)! Я американец". Вот чем объясняется такая ваша популярность во всем мире: вы всюду чувствуете себя как дома и всегда успеваете высказаться первыми. Представьте, какой это приятный сюрприз для меня, когда я, думая, что сдержанно и официально пожимаю руку местному королю, президенту, министру иностранных дел, архиепископу либо председателю местной литературной академии, оказываюсь в объятиях у бойкого американца, который приехал в эту страну на пару часов раньше, чем я. Обратите внимание, я не жалуюсь, мне это нравится. Но не думаю, чтобы это нравилось тем королям, президентам, министрам и председателям, поэтому я и решил сказать об этом. Вы ведь не возражаете?

А теперь позвольте мне дать вам в дорогу несколько советов на тот случай, если вы присоединитесь к массам американцев, что рвутся поехать в Россию и собственными глазами увидеть, так ли все это в действительности. Если вы квалифицированный рабочий, особенно рабочий-машиностроитель, подходите по возрасту и имеете хорошую репутацию (в России придают очень большое значение репутации), у вас не возникнет особых трудностей: вам будут только рады, пролетариев всех стран там охотно принимают, если они способны добросовестно грести вместе со всеми в русской лодке. Даже если вы не способны работать и являетесь всего только бесполезной дамой или господином с большим достатком, они любезно позволят вам потратить в России сколько угодно денег и удобно вас устроят. [...] По правде сказать, они будут относиться к вам со смешанным чувством жалости как к беженцам от ужасов американского капитализма и колоссального интеллектуального презрения к политическим недоумкам, не сумевшим ввести коммунизм в своей собственной несчастной стране. Впрочем, обращаться они с вами будут дружелюбно и покровительственно, как с заблудившейся голодной обезьянкой. [...]

Но вы должны быть настороже. Не рассчитывайте на то, что человеческая природа всюду одинакова, будь то в России или Америке. Мой друг генерал [Чарлз Гейтс] Дауэс, ваш посол у нас, на днях поделился со мной своим взглядом на человеческую природу: мол, как ни меняй политические институты, ее переменить невозможно. Так вот, прежде чем ехать в Россию, вам следует научно изучить человеческую природу. Самый простой

способ сделать это — послать к ближайшему стекольщику за куском замазки. Замазка — это точное подобие человеческой природы. Ее природу не изменишь, что с ней ни делай. Она не годится ни для еды, ни для выращивания яблок, ни для починки одежды. Зато ее можно давить, мять, придавать ей какую угодно форму. И после того как вы вылепите из нее некую форму, она затвердевает, да так, что тебе уже кажется: никакой иной формы она и не способна принять. Понятное дело, русская замазка — точно такая же, как американская, разве что в американской придури больше да твердеет она круче. Так вот, советское правительство приложило большие старания к тому, чтобы вылепить из русской замазки фигуру, непохожую на американскую; замазка затвердела, и стало видно, что это зверь совсем-совсем другой породы. Вроде бы и носы у них такие же, подбородки, уши и глаза мало чем отличаются, но нутро устроено не по-американски. В частности, сознание у русских разительно не похоже на американское, так что достижения, которыми американец гордится и восхищается, являются в глазах русского позорными преступлениями.

Например, настоящий, стопроцентный американец, попади он в Россию, первым делом подумал бы, что в этой стране с ее огромными природными богатствами должны быть большие возможности нажиться. Даже оставив в покое ее природные ресурсы, можно крупно заработать, спекулируя на разнице в валютных курсах рубля, за который в Москве дают полдоллара, а в Берлине — шесть центов. Заработная плата низкая, а прибыли высокие, так зачем попусту отдавать всю прибыль государству, когда умелый человек может открыть свой собственный бизнес и класть прибыль к себе в карман? Что толку зря выбрасывать хорошие деньги на нужды общества? Как сказал один покойный американский финансист во время публичного расследования: "К черту публику!" Зашибая деньги, люди пекутся о себе, а не о публике.

Если вы будете держаться подобной линии в России, вы вскоре разбогатеете. Но когда этот факт станет известен фининспекторам, они попросят ГПУ, небезызвестную тайную полицию, которая действует наподобие инквизиции, расследовать ваши способы обогащения. Агент похлопает вас по плечу и препроводит куда следует. В ГПУ вас попросят рассказать о вашей коммерческой деятельности и поделиться своими взглядами на жизнь вообще. Вам позволят сколько угодно распинаться в защиту ваших американских деловых принципов и вашей веры в индивидуализм и в то, что каждый должен заботиться о себе. Вас не будут упрекать, запугивать, опровергать, ставить в неудобное положение. После того как с вами все станет ясно, произойдет лишь одна-единственная вещь: вы вдруг очутитесь на том свете, если тот свет есть. А если его нет, вы просто перестанете

существовать, и вашим родственникам вежливо сообщат, что беспокоиться о вас не надо, поскольку домой вы не вернетесь.

Поначалу все это может показаться несколько странным, но, как только до вас дойдет идея коммунизма, вы поймете советскую точку зрения. [...]

Однако не рассчитывайте увидеть там рай на земле. Россия так велика, что никакое правительство не в состоянии избавиться за четырнадцать лет от ужасающей нищеты, невежества и грязи, оставленных в наследство царизмом. Россия раскинулась на огромной территории в восемь миллионов квадратных миль — это на четыре с лишним миллиона квадратных миль больше территории Соединенных Штатов. Население России — около 160 миллионов, на семнадцать миллионов больше, чем у вас. Боюсь, у них все еще в избытке и нищета, и невежество, и грязь — этого добра хватает у каждого из нас дома. Но в России повсеместно царит надежда, потому что это общественное зло отступает под натиском побеждающего коммунизма. [...]

Но вы же и не отправитесь в Россию для того, чтобы выискивать язвы, которые можно наблюдать и не покидая родного порога. Некоторые из вас поедут туда, потому что во время обрушившегося на нас грозного финансового шторма ваш собственный корабль начал тонуть, а русский корабль остается единственным большим кораблем, который не стал игрушкой волн и не посылает в эфир сигналы бедствия. Однако в большинстве своем вы поедете, как я надеюсь, с решимостью в сердце и пониманием того, что нищета в наших странах вызвана не естественными причинами, а одним только глупым, плохим управлением и социальной ленью, отдавшей общественные интересы на откуп частному своекорыстию и грубому честолюбию. Услышав, что русские покончили с этим, вы захотите посмотреть, как они этого добились. Ведь то, что могут сделать русские, сможете сделать и вы. Зря вы сомневаетесь в своих силах — вы сможете. А пока что вы напоминаете одного старого узника в Бастилии, который подпиливал часовой пружиной решетку на тюремном оконце и, с головой уйдя в это занятие, не заметил, что дверь в камеру давным-давно настежь открыта.

Может быть, все вы там, у себя в Америке, до гробовой доски будете подпиливать решетку, но, надеюсь, ваши сыновья окажутся мудрее вас и не допустят, чтобы в великом соревновании цивилизации их обогнал какой-нибудь русский бегун.

Ну а теперь попрощаемся до следующего раза, желаю вам успеха.

1931

БРИТАНИЯ И СОВЕТЫ

Сегодня я, наряду с прочим, задался целью подать пример немногословия. У меня нет никаких заготовок к речи, и единственное, что приходит мне сейчас в голову, это сказать: "Как замечательно, что мы собрались здесь, в этом зале, и что нам оказало гостеприимство Общество друзей". Общество друзей верит в провидение, то есть в некую силу, которая разрушает тщеславные затеи человека, конгресса, парламента, подчиняя их своим собственным целям. Эта вера, если можно так выразиться, имеет сугубо марксистский характер (*смех*), хотя марксисты именуют это исторической неизбежностью или как-то еще в этом роде... Дело не в названии: суть одна и та же. Позвольте мне показать нашим хозяевам, каким удивительнейшим образом то, что происходило после 1917 года между Англией и Россией, подтверждает их веру в провидение. С того самого времени мы с прямо-таки феноменальной глупостью делали все, что только могли, чтобы подорвать новый эксперимент и новое правительство в России. Наша пресса пестрит самыми нелепыми клеветническими измышлениями о советском правительстве. Даже солидная газета "Таймс", вместо того чтобы иметь в Москве, как в любой другой столице, аккредитованного по всем правилам корреспондента, пробавляется всяким вздором, раздобытым у белогвардейских корреспондентов в Риге, выдавая его за достоверные политические новости.

Вдобавок к этому мы отказываемся торговать с Россией. Мы отказываемся помещать там свои деньги. Если бы у нас была хоть крупица здравого смысла, мы поступали бы наоборот. Как сейчас помню: когда впервые встал вопрос о предоставлении займа России, я, выступая с предвыборной трибуны, разъяснял, что даже в том случае, если — как хором заверяли нас все газеты — заем России никогда не будет погашен или признан в качестве долга, нам все равно было бы экономически гораздо выгодней предоставить России заем и практически заняться

производством на эти деньги машин для России, чем заставлять наших рабочих сидеть без дела на пособии. Кончилось тем, что кандидат, за которого я выступал, провалился на выборах. (*Смех.*)

Но каким счастьем оказалось это для России! Если бы нам хватило тогда ума не упустить предоставившуюся возможность спешно вложить в Россию наш свободный капитал, к этому времени Россия принадлежала бы не самим русским, а английским капиталистам.

Другой пример: когда в России вспыхнула гражданская война и все никчемные бездельники в Европе подались в белую армию, Уинстон Черчилль отвалил белой армии сто миллионов фунтов стерлингов. Он благоразумно не представил это ассигнование на утверждение палаты общин путем открытого голосования и провел его как составную часть расходов на европейскую войну. Итак, Уинстон Черчилль, видевший в революционной России общего врага всего человечества, передал сотню миллионов фунтов белой армии и передал бы еще немного, не начни мы, некоторые из нас, движение протеста — движение "Руки прочь от России". (*Аплодисменты.*)

Но провидение оказалось сильней Черчилля. Эти деньги предназначались им на погибель советскому правительству. Видите ли, у советского правительства не было военного снаряжения — лишь кучка молодых людей, вооруженных браунингами. Против них ополчились силы всей Европы. А теперь еще добавились сто миллионов Черчилля. Что же произошло в результате? Благодаря этим ста миллионам фунтов советское правительство разгромило всех своих врагов и выгнало белые армии вон из России. (*Аплодисменты.*)

Ведь что означали сто миллионов фунтов стерлингов? Они означали снаряжение, оружие, обмундирование, обувь. Когда состоялся великолепный победный смотр советских войск, красноармейцы были обуты в английские сапоги, одеты в английскую форму, вооружены английскими винтовками. Уинстон Черчилль предполагал, а провидение располагало. Все, что мы отправили белой армии, очень пригодилось Красной армии, которая не замедлила захватить это добро. Это ли не перст провидения? Пусть попробуют наши хозяева в этом зале привести более очевидное доказательство его существования! [...]

Посмотрим правде в глаза. Жизнь развивается по пути, избранному Россией, и все указывает на то, что наш старый путь изжил себя. Даже самого ярого консерватора никак не может удовлетворить общая тенденция развития событий на том этапе, которого достиг капитализм в нашей стране. Похоже, провидению поднадоел капитализм. Что до меня, то я диву даюсь, как он не надоел провидению раньше. Знай провидение о нем столько, сколько знаем мы, оно пресытилось бы им еще сто лет назад.

Капитализм надоел не только провидению, он надоел и самому себе. Коммунизм-то явно себе не надоел. Русские полны коммунизмом. Им и в голову не придет обращать взоры к другой системе. Они не хватаются за всевозможные старые средства и методы, чтобы удержаться на поверхности. Они хотят лишь одного: побольше коммунизма.

Я согласен со словами председателя о важном значении России для дела мира. [...] Напомню только, что, если Россия и Америка не окажут поддержку Лиге Наций в Женеве, Женева не будет играть ровным счетом никакой роли в дипломатии.

1935

УГРОЗА ВОЙНЫ

Что сказать насчет этой угрозы войны, которая сегодня заставляет всех нас трястись от страха? Я ничем не отличаюсь от вас; я решительно против того, чтобы бомба, сброшенная с аэроплана, разрушила мой дом, а сам я умер мучительнейшей смертью, отравленный горчичным газом. Меня преследуют страшные видения: заваленные изуродованными трупами улицы; по ним бродят дети и зовут своих родителей; младенцы ловят ртом воздух и задыхаются в объятиях мертвых матерей. Вот что означает теперь война. Это происходит в Испании и в Китае сейчас, когда я обращаюсь к вам, а завтра, возможно, произойдет и с нами. Самое же худшее то, что природе, нашей общей матери, нет дела до того, какие ужасные зверства мы совершаем и в каких чудовищных муках гибнем. Природа наплодит достаточно детей, чтобы восполнить любые крайности массового убийства, на которые мы способны. Можно разрушить Лондон, можно превратить Париж, Рим, Берлин, Вену, Константинополь в дымящиеся руины, где безмолвие смерти поглотит последние вскрики женщин и детей. Неважно. Природа заменит погибших. Она делает это каждый день. Придут новые люди, выстроят вместо старых городов новые и, может быть, кончат так же. Ведь жизнь империи значит для природы не больше, чем жизнь пчелиного роя, а тысячелетие для нее короче, чем полчаса для нас с вами. Значит, из всего этого вытекает мораль: нельзя уповать на то, что войну предотвратит некий божий промысел. Ибо промысел говорит: "Убивайте друг друга, дети мои. Убивайте друг друга сколько душе угодно. Природа с лихвой восполнит убыль". Следовательно, для того чтобы предотвратить бойню, все мы должны стать принципиальными противниками войны.

Я ненавижу войну не только потому, что она связана с опасностями и неудобствами, но и потому, что в ее пламени гибнет столько молодых людей, из которых каждый мог бы стать новым Ньютоном, Эйнштейном, Бетховеном, Микеланджело, Шекспиром или даже Шоу. Или же просто хорошим пекарем,

ткачом, строителем, что, вероятно, принесло бы гораздо больше непосредственной пользы. Коль скоро вы представляете пару сражающихся противников в виде героического британца, этакого архангела Михаила, что обрушивает гнев божий на германца, воплощенного Люцифера, вы, конечно, можете торжествовать победу, если Михаил сразит Люцифера, или пылать жаждой мести, если подлый враг скосит его из пулемета, прежде чем дело дойдет до рукопашной. В этом случае война может доставить вам массу острых ощущений. Ну а если вы представляете их такими, каковы они, по всей вероятности, и есть на самом деле, скажем в виде двух умельцев-плотников, которых оторвали от их работы и послали убивать друг друга? Я, кстати, вижу дело именно так. Поэтому гибель любого из них я воспринимаю как потерю для Европы и как свою личную утрату.

В 1914 году я жалел убитых и покалеченных молодых немцев, что лежали на "ничейной" полосе, подобно тому как жалел я британских парней, лежавших рядом с ними, и посему война не доставляла мне ни малейшего эмоционального удовлетворения. В моих глазах все это было бессмысленным смертоубийством. Нет, я не забыл о том, что война служит удовлетворению инстинкта драчливости и потребности восхищаться храбростью, которая столь сильна у женщин. В далеком прошлом, когда люди жили в лесах, как гориллы, или в пещерах, как медведи, жизнь женщины и ее детей зависела от храбрости ее супруга, от его способности убивать врагов. Еще и по сей день женщина из народности данакиль в Абиссинии выйдет замуж за мужчину только после того, как тот докажет, что на его боевом счету по меньшей мере четверо убитых врагов. А в Англии цивилизованные молодые женщины носятся в первые дни войны по улицам, вручая белые перышки [1] всем молодым людям, не одетым в военную форму. Это, как и другие пережитки первобытной дикости, вполне естественно, но нашим женщинам следовало бы помнить, что храбрость и драчливость бессильны против пулеметов и отравляющего газа.

Движение пацифистов против войны избрало в качестве своей хартии древний документ, называемый Нагорной проповедью и цитируемый почти так же часто, как та речь Авраама Линкольна, которую он предположительно произнес на поле битвы под Геттисбергом. Эта проповедь представляет собой весьма трогательное наставление и содержит один превосходный совет: отвечать добром тем, кто дурно обращается с вами и преследует вас. Я, человек, ненавидимый многими, всю свою жизнь поступал именно так, и, поверьте мне, нет ничего занятней этого, тогда как мстить да таить злобу — значит отравлять жизнь людям и себе и навлекать на себя отвращение. Но такая заповедь, как

[1] В Англии получение белого пера означает обвинение в трусости.

"возлюбите друг друга", вызвана к жизни, на мой взгляд, глупым нежеланием считаться с реальностью человеческой природы. Что, разве мы такие уж симпатичные, внушающие любовь существа? Любите вы сборщика податей? Любите вы Ллойд Джорджа и если да, то любите ли вы Уинстона Черчилля? Распространяете ли вы свою всеобъемлющую любовь на Муссолини, Гитлера, Франко, Ататюрка и микадо? Я не люблю всех этих господ, а если бы даже любил, то разве мог бы я предложить им себя в качестве милейшего человека, достойного всяческой любви? Я и сам-то могу любить себя лишь со столькими оговорками, что жду не дождусь смерти, которая теперь уже не за горами, как счастливого избавления. Если вы посоветуете мне стать совершенным, как отец мой небесный, я лишь скажу в ответ: рад бы, да не могу! Это будет все же вежливей, чем сказать вам: отправляйтесь-ка в зоопарк и советуйте обезьянам стать людьми, а попугаям — райскими птицами. Урок, который мы должны твердо усвоить, состоит в том, что наша нелюбовь к определенным людям или даже ко всему человечеству еще не дает нам ни малейшего права причинять ущерб своим ближним, как бы ни были они нам отвратительны.

По-моему, правило "живи и давай жить другим" надо сделать социальной нормой, а нарушителей этой нормы следовало бы неукоснительно ликвидировать. Пацифисты и непротивленцы должны занять аналогичную позицию. Когда я был молодым, то бишь во второй половине девятнадцатого века, война мало касалась меня лично: жил я на острове, вдали от полей сражений, а воевать шли солдаты, которые сами избрали военную профессию, отдав ей предпочтение перед всеми другими. Теперь, когда аэропланы превращают в поле боя крышу моего дома, а правительства отрывают меня от труда и забирают в солдаты, хочу я того или нет, я больше не могу считать войну чем-то таким, что не касается лично меня. Вы, возможно, скажете, что я слишком стар, чтобы воевать. Если бы у наций было немного здравого смысла, они, начав войну, посылали бы в окопы самых старых своих стариков. А жизнью своих молодых людей рисковали бы лишь в последней крайности. В 1914 году сердце разрывало зрелище колонн молодых парней, которые под песенку "Типперэри" маршировали на бойню, но если бы вы увидели колонны восьмидесятилетних старцев, что ковыляют на фронт, размахивая клюками и подпевая тонкой фистулой: "Я надолго уезжаю и, когда вернусь, не знаю", — разве не подбодрили бы вы их восторженными кликами? Я бы обязательно подбодрил. Впрочем, я-то должен был бы шагать в их рядах.

Говорить, что новая большая война уничтожит цивилизацию, стало общим местом. Так вот, это будет зависеть от того, какой характер примет война. Если, как и в 1914 году, это будет война между нациями, она определенно не покончит с цивилизацией.

Вполне возможно, что война разрушит Британскую империю и ввергнет Англию в такое же первобытное состояние, в каком она находилась, когда в Кенте высадился Юлий Цезарь. Может, тогда мы станем счастливее, потому что в глубине души мы остаемся дикарями и весьма стесненно чувствуем себя в тонкой униформе цивилизации. Но в любом случае для цивилизации останутся два прибежища. Никакое нападение других государств не причинит серьезного вреда двум большим федеративным республикам — Североамериканским Штатам и Советской России. Они слишком велики. Слишком огромны расстояния. Единственное, что может уничтожить их, — это гражданская война, подобная религиозным войнам семнадцатого века, и именно такого рода война угрожает нам сегодня. Она уже началась в Испании, где все крупные капиталистические державы оказывают поддержку генералу Франко через комитет по вмешательству, который они считают более приличным именовать Комитетом по невмешательству. Это только стычка в классовой войне, войне двух религий — капитализма и коммунизма, которая, по существу, является войной между трудящимися и землевладельцами. Мы могли бы избежать такой войны, наведя порядок в собственном доме, как это сделала Россия, но без боев, кровопролития, потерь и разрушений, через которые прошли русские. Увы, похоже, мы этого не хотим. Я подробно рассказываю, каким образом это может быть осуществлено, вернее, каким образом это должно быть осуществлено, — и хоть бы кто-нибудь обратил внимание! Обеспеченные глупцы тешат себя мыслью, будто классовой войны и в помине нет в Британской империи, где все мы слишком респектабельны и слишком надежно защищены своей парламентской системой, чтобы допустить подобную вульгарную свару. Они занимаются самообманом. Мы с головой втянуты в классовую войну. В чем же порок нашей теперешней системы? Явно не в том, что мы не способны произвести достаточно товаров: наши машины выполняют за час работу, которую делали раньше тысячи рабочих вручную. Но для страны мало производить товары. Она должна также справедливо их распределять, и вот тут-то в нашей системе обнаруживается непоправимая поломка. По идее, каждый должен был бы жить в довольстве, работая четыре-пять часов в день с двумя выходными в неделю. Однако миллионы и миллионы тружеников умирают после шестидесяти лет каторжного труда в работном доме или получают нищенское пособие, так чтобы немногие богатые наследники, не успев еще родиться на свет, имели сотни тысяч фунтов годового дохода. По-моему, на этот счет не может быть двух мнений. Существующее положение неразумно и явно безнравственно; оно погубит нас и нашу цивилизацию, если мы не исправим его самым решительным образом. Однако мы ничего не предпринимаем и лишь постоянно громко разглагольствуем

о большевизме, коммунизме, свободе, фашизме, диктаторах, демократии и всем таком прочем. Самый первый урок новой истории, который преподали нам на моем веку раскопки профессора Флиндерса Питри, состоит в том, что ни одна цивилизация, какой бы блестящей, выдающейся и похожей на нашу собственную она ни была, не может устоять перед лицом общественного возмущения и классовых конфликтов, порожденных глупостью неправильного распределения богатства, труда и досуга. И именно этому уроку истории никогда не обучают в наших школах, лишний раз подтверждая правильность изречения немецкого философа Гегеля: "История учит нас тому, что люди никогда не учатся у истории". Поразмыслите-ка над этим.

1937

ПРОЩАЙТЕ, ПРОЩАЙТЕ

Привет! Так откуда вы все появились и на что собрались посмотреть? Неужели на старика, который когда-то был знаменитым драматургом и рассуждал обо всем на свете, устно и письменно? Ну что ж, вот все, что от него осталось — просто глядеть не на что, верно? Впрочем, приятно узнать, что у тебя так много друзей. Друзья — это чуть ли не единственное, что остается у литератора, писателя, драматурга, художника, да, это единственное его богатство. Военные налоги почти не оставили мне ничего другого, хотя все вы считаете меня очень богатым человеком. Однако мне грех жаловаться, особенно когда я оглядываюсь вокруг. (А! Я вижу среди вас американцев.) О! Кажется, тут есть и иностранцы. Друзья у меня повсюду, и один человек — по-своему весьма и весьма известный — утверждал, что друзья-то у меня есть везде, зато, мол, в целом свете у меня нет ни одного врага и ни один из моих друзей меня не любит. Ну, как вам это понравится? Но, по-моему, теперь они любят меня чуточку больше, чем прежде, и это говорит о том, что я становлюсь стар и слаб и никто меня больше не боится.

Только, ради бога, не подумайте, что раз уж я очень старый, то, значит, и очень мудрый; нет, возраст не приносит мудрости, но он приносит опыт, недоступный тем, кто помоложе. Даже наиглупейший человек, если ему девяносто, повидал вещи, которые не мог видеть никто из вас. Я видел политиков, художников, писателей, самых разных людей; я на руках относил их в кроватку, когда они были малышами. Я видел, как они растут, становятся молодыми красавцами, женятся. На моих глазах эти молодые красавцы превращались в людей средних лет, потом старились и умирали. А большинство из вас не имело такого личного опыта. Мне довелось пережить безвестность и неуспех, а теперь у меня есть и успех и известность. Наверное, почти все вы думаете, что это большое счастье, но вы ошибаетесь.

Знаете, мне всегда было как-то недосуг — всю свою жизнь я

был слишком занят, слишком много работал — ломать голову над тем, что значит быть знаменитостью, "великим человеком", но теперь, когда я больше не знаменитость, а лишь выживший из ума старик, я могу поразмыслить над проблемой "великого человека". Уверяю вас, все удовольствие достается вам — радуются те, кто чествует меня, на мою же долю приходятся тяжкий труд да все эти просьбы дать интервью и приглашения на званые обеды, которые сведут меня в могилу.

Поэтому — я обращаюсь прежде всего к молодым людям, вступающим в жизнь, — не стремитесь стать великими. Начать с того, что из людей, вознамерившихся стать великими и с молодых лет оповещающих окружающих об этом своем намерении, крайне редко выходит что-либо путное.

В юности я не думал и не гадал сделаться великим писателем: мальчишкой я хотел податься в пираты; когда подрос, мечтал стать оперным певцом, потом — великим живописцем. Я видел себя в мечтах великим композитором. Об одном я не мечтал никогда — стать писателем, ибо писателем я родился. Писательство было для меня чем-то таким же естественным, как вкус воды во рту — его не замечаешь, потому что воду пьешь всегда. Во всяком случае, лично я всегда пью воду, поскольку я убежденный трезвенник. Но не вообразите себе, что для того, чтобы прославиться, достаточно стать трезвенником. Если бы это было так! Я знавал людей, которые прославились и стали большими знаменитостями, хотя не брали в рот ничего, кроме виски и толстых сигар. Так что не буду навязывать вам своих пристрастий.

Что-то я разговорился, совсем по-стариковски. Но на прощание — молодые люди, не слушайте это — позвольте мне дать один совет родителям. Если ваш сын или ваша дочь, если они скажут вам — сын, что он хочет стать великим художником или великим композитором — я хотел добавить "или великим политиком", но подумал, что, может быть, в этом что-то есть, пускай попробует, раз ему нравится, — если он захочет стать великим художником или кем-то еще в том же роде, сделайте все, что можете, чтобы помешать этому, остановите его, внушите ему, что, если он хочет избрать дело жизни, которое принесет ему достаток, добрую славу и все такое прочее, пусть становится лавочником или маклером; и если ваша дочь скажет вам, что она хочет стать величайшей актрисой и что ни одна актриса на свете не сумеет лучше ее сыграть мою Святую Иоанну, постарайтесь отговорить ее. Посоветуйте ей выйти замуж за лавочника или за маклера. Для них это лучший путь к достатку и счастью; пускай они так и не станут великими людьми, но зато получат массу удовольствия, восхваляя великих людей, восхищаясь ими, читая их книги, рассматривая их картины, слушая их музыку и так далее. Им не придется писать и сочинять, а это ведь чертов-

ски трудная работа, занимаясь которой получаешь больше неприятностей, чем денег.

Если бы вы знали, сколько всего пришлось мне вынести в течение жизни, вы бы сказали: "Не дай бог прожить такую жизнь, как у этого человека!" Однако я не жалуюсь. Не страшно умереть в бедности (чего я, между прочим, делать не собираюсь), если ты прожил счастливую жизнь, а верный способ прожить счастливую жизнь — это постоянно быть с головой занятым своим любимым делом и не иметь времени задумываться над тем, счастлив ты или нет, и... О, смотрите-ка, я совсем заболтался, пора и честь знать.

Ну что ж, очень приятно было повидать вас всех тут и вообразить, что вы — публика, собравшаяся меня послушать, а все потому, что сам я в душе актер; я люблю публику, в этом я совсем как ребенок.

Итак, прощайте, прощайте, прощайте, прощайте все.

1946

КТО ЖЕ ТАКОЙ БЕРНАРД ШОУ?

Казалось бы, в маленьком, по обыкновению парадоксальном этюде "Кто я такой?", которым открывается настоящее издание, Бернард Шоу уже все сказал о себе. Во-первых, без ложной скромности и не греша против истины, заявил, что он — гений. "А гений отличается от обычного наблюдательного человека не тем, что он многое замечает, а тем, что умеет отличить главное от второстепенного". Во-вторых, убежденный атеист, не раз выступавший против церкви, религии в своих художественных и публицистических произведениях, Шоу провозгласил, что ничего не имеет против, если его после смерти и даже при жизни причислят к лику святых. Весь вопрос в том, что понимать под святостью. Если "воздержание и трудолюбие и есть праведность", то данными качествами Шоу обладал сверх меры и вполне мог занять "место рядом со своим тезкой святым Бернардом". "Я, как пролетарий, тружусь каждый божий день", — признавался он. Объявлял себя "запойным тружеником" и заявлял, что ужасно тоскует, когда не работает.

Кратко, но точно определил Шоу свой взгляд на положение художника в обществе, задачи литературы и искусства. Свое вдохновение он неизменно черпал "из древнего, как мир, библейского источника, когда считалось, что писатель, если он нечто большее, чем простой кондитер, — либо пророк, либо никто". Главное, чтобы читатели задумывались над *мыслями,* заложенными в сочинениях. Все остальное, в том числе орудия труда писателя, его "приемы и уловки, поза и стиль", — от лукавого. "Восхищайтесь всем этим, как вы восхищаетесь искусством каменщиков, плотников и скульпторов, которые выстроили вам собор. Но не заходите внутрь и не служите благодарственный молебен", — умолял он читателей.

И, наконец, он просил обратить внимание на многогранность, изменчивость собственной личности — человека, художника, об-

щественного деятеля. Кто такой Джи-Би-Эс — так подписывал Бернард Шоу в 90-е годы свои театральные рецензии, так называл он себя в цитируемом нами автобиографическом очерке? Ответ, данный самим автором, гласит: "Джи-Би-Эс — существо уникальное, фантастическое, нетипичное, неподражаемое, несносное, в больших дозах невыносимое... безнадежно неестественное и начисто лишенное истинной страсти". Последнее — об отсутствии страсти — по меньшей мере требует объяснений. Во всех остальных определениях доля правды, хотя парадоксально преподнесенной, несомненно имеется. "Как и все люди на свете, я одновременно исполняю много ролей, и все они для меня характерны" [1]. Хамелеон, да и только! Не правда ли?

Что можно добавить к сказанному выше? Или совсем чуть-чуть, или очень многое.

Разумеется, Бернард Шоу отдавал себе полный отчет в том, что о нем напишут немало книг — популярных биографий, серьезных исследований, эссе. Он ясно представлял себе и то, что его образ будет трансформироваться. В памяти одних он навсегда останется как "проклятый социалист", в сознании других — как "старый зануда". Зато третьи всегда готовы будут ринуться в бой, чтобы доказать, что равных Шоу нет на земле.

Литература о Бернарде Шоу поистине грандиозна! Она существует на разных языках, выходит как в регионах, близких англо-ирландской среде, так и значительно удаленных от нее. Количество работ увеличивается с каждым годом. А самое примечательное состоит в том, что, хотя уже прошло почти сорок лет со времени смерти Шоу (1950 г.), появляются все новые и новые его собственные литературные труды. Так, недавно завершено издание писем Шоу в четырех объемистых томах [2]. Опубликованы дневники писателя, пока только с 1875 г. по 1897 г. [3]. При этом архивы Шоу не исчерпаны, в них хранится еще немало ценных и важных материалов, которые ждут своего часа, чтобы с ними также могли познакомиться любители творчества писателя. К эпитетам, которыми Шоу характеризовал себя, вполне можно отнести и такие — "неисчерпаемый", "неубывающий", "безбрежный".

Дорогим подарком советским читателям и театрам (к сожалению, последние недостаточно умело этим богатством пользуются!) стало полное собрание пьес Бернарда Шоу в шести томах, выпущенное издательством "Искусство" [4]. (Фактически это первое полное издание драматических произведений писа-

[1] Настоящее издание, с. 5.

[2] Shaw, Bernard. Collected letters. Ed. by Dan H. Laurence. N. Y., 1965—1988. In 4 vol.

[3] Shaw, Bernard. The Diaries. Ed. and annotated by Stanley Weintraub. Pennsylvania State univ., 1986. In 2 vol.

[4] Шоу, Бернард. Полное собрание пьес в шести томах. Л., 1978—1981.

теля на русском языке.)

Советские критики, ученые внесли значительный вклад в описание жизни и изучение творческого наследия Бернарда Шоу. Они словно разделили между собой аспекты исследований, позволяя увидеть разные стороны деятельности писателя. В трудах А. А. Аникста, П. С. Балашова, З. Т. Гражданской, Б. А. Канторовича, А. С. Ромм и других содержатся яркие страницы биографии Шоу, рассматриваются теоретические основы его творчества, говорится как о Шоу — драматурге, так и о Шоу — музыкальном и театральном критике. "Как стать Бернардом Шоу?" — озорно, в стиле ирониста и парадоксалиста Шоу, назвал А. А. Аникст свою юбилейную статью, посвященную столетию со дня рождения английского драматурга, исполнившемуся в 1965 г. Свои работы о Бернарде Шоу посвятила его драматургии и театральной эстетике и автор настоящей статьи[1]. Читателям нашей страны уже известны избранные критические статьи Бернарда Шоу о музыке и музыкантах, о драматургах и деятелях сцены, его письма к актерам и режиссерам — к Эллен Терри, Стелле Патрик Кэмпбелл, Харли Гренвилл-Баркеру и Молли Томпкинс [2]. И все же новое издание ни в чем не дублирует предыдущие.

В нем Шоу обнаруживает неизвестные нам прежде качества, выступает в ролях, в которых мы его еще не встречали.

Прежде всего в роли создателя автобиографии. Как известно, писатели бывают двух типов. Одни испытывают неодолимую потребность написать о себе — Л. Н. Толстой, М. Горький. Наступает момент в их жизни, когда появляется страстное желание все вспомнить. Особенно детство, отрочество, юность. Собственная жизнь еще раз переживается, воспринятая как часть истории, часть эпохи, личное и общественное образуют нерасторжимый сплав. Других, напротив, писать о себе не заставишь. Если художник второго типа и оставляет после себя какие-либо автобиографические заметки, то они на редкость сдержанны. Что-то неизменно удерживает их от откровенного, подробного рассказа о своей жизни. Таков, к примеру, Чехов. Случай с Шоу особый.

Собственно, автобиографию в прямом смысле он никогда не писал, хотя о себе написал много, в разные годы, по разным случаям. Но у него появился "помощник" — Стенли Уэйнтрауб, который, собрав и скомпоновав все написанное Бернардом Шоу, издал двухтомную автобиографию писателя [3]. "Швы" в ней

[1] Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965; Образцова А. Г. Бернард Шоу и европейская художественная культура на рубеже XIX и XX веков. М., 1974.

[2] Шоу, Бернард. Письма. М., 1971.

[3] Shaw, Bernard. An Autobiography. Selected from his writings by Stanley Weintraub. N.Y., 1969—1970. In 2 vol.

почти незаметны. Рассказ о жизни получается достаточно полный. Это не цельное художественное произведение. Скорее — публицистика, образная, талантливая, меткая. Часто — политическая публицистика, где главенствует общественный, гражданский пафос автора. Но иногда в публицистических отрывках явно проступают личные, лирические мотивы. Впрочем, как правило, своеобразный лиризм Шоу, отчетливо выраженное личностное начало неотделимы от публицистики: одно выражает себя через другое.

Шоу всегда очень высоко оценивал журналистику. Полемически, с вызовом готов был поставить ее выше литературы как таковой. "Предоставляю другим культивировать то, что они называют литературой: журнализм для меня!" — восклицал он и пояснял свою мысль следующим образом: "Несмотря ни на что, журнализм — высшая форма литературы, потому что всякое высокое искусство — журнализм... Писатель, намеревающийся создавать банальности, предназначенные "не для какого-нибудь определенного времени, а для всех времен", будет вознагражден тем, что его никогда не станут читать, в то время как Платон и Аристофан пытались вбить немного смысла в головы афинян своего времени, Шекспир населяет те же Афины елизаветинскими ремесленниками и уоркширскими охотниками, Ибсен фотографирует местных докторов и чиновников норвежских приходов... Я тоже журналист и горжусь этим". А как вывод из всего сказанного выше — "человек, который пишет о себе и о своем времени, — это единственный человек, который пишет о всех временах и всех народах" [1].

Хотя автобиографические заметки Шоу иного рода, чем знаменитые автобиографические произведения Толстого или Горького, воздействие русских писателей можно в них ощутить. Шоу рано познакомился с трилогией Толстого. Большой популярностью пользовались в Англии автобиографические произведения Горького. Впечатления от прочитанного были по-своему учтены Шоу.

Само собой разумеется, он начинает с детства — с Ирландии, с подробного описания всех членов большой обедневшей аристократической семьи, проживающей в Дублине. Если что-нибудь и надо добавить к ответу на вопрос "Кто такой Бернард Шоу?", заданный самим писателем, то в первую очередь, что знаменитый представитель английской литературы, принесший славу Великобритании, был ирландцем по национальности и происхождению, по складу своего характера, образу мыслей и духу творчества. Это решало многое, едва ли не все в его жизненных и художественных позициях.

[1] Shaw, Bernard. The Sanity of Art. London, 1908, p.2,3.

Шоу повторил судьбу ряда своих соотечественников — Свифта, Шеридана, Уайльда, ставших гордостью английской национальной культуры, оставаясь до конца своих дней стопроцентными ирландцами. Это обусловливало двойственность, даже трагизм положения Шоу как в Англии, так и среди соотечественников на протяжении всей его жизни. Ирландцы не могли простить того, что Шоу в свои двадцать лет покинул родину и очень редко приезжал впоследствии в Ирландию. Одна из монографий о Шоу, выпущенная в Дублине в начале 80-х годов нашего столетия, начинается фразой: "Джордж Бернард Шоу, по рождению дублинец, испытывал неприязнь к своему родному городу, и родной город отплатил ему тем же" [1]. Кое-кто из сторонников движения Ирландского Возрождения в области культуры, литературы, театра, набиравшего силу на рубеже XIX и XX веков, воспринимал Шоу как предателя: вместо того чтобы, подобно Йейтсу, Сингу, Джойсу, отдать все силы подъему национальной культуры, он, как и Уайльд, позднее Шон О'Кейси, покинул пределы Ирландии, "первой английской колонии" (Энгельс), и перебрался в столицу Великобритании, страны, принесшей так много бед ирландцам. В свою очередь англичане всегда помнили, что Шоу — ирландец, поэтому "своим" на Британских островах он так и не стал. Порой это выливалось в лютую травлю, как, например, в годы первой мировой войны, когда Шоу попробовал подняться над разгулом милитаристских страстей и обвинил всех, способствовавших развязыванию войны, независимо от национальной принадлежности, в том числе английских милитаристов наряду с немецкими. Шоу заклеймили как антипатриота. А откуда было взяться у него патриотическим чувствам?

"Англия захватила Ирландию. Что было делать мне? Покорить Англию", — невесело шутил Шоу. А его друг, писатель и публицист Честертон, развивая ту же мысль, добавил: "Бернард Шоу открыл Англию как чужеземец, как захватчик, как победитель. Иными словами, он открыл Англию как ирландец" [2].

Не менее других своих соотечественников Шоу был влюблен в неповторимую красоту родного края — всюду, куда ни бросишь взгляд, море, то грозно, то ласково омывающее берега вечно "зеленого острова"; каменистые холмы, почти круглый год покрытые розовым вереском, белые весенние дороги; темные трясины; седые от тумана камыши. "Нигде нет таких красок в небе, таких манящих далей, такой печали по вечерам", — писал Шоу в своей пьесе, посвященной Ирландии и ирландцам, "Другой остров Джона Булля" (1904). Ирландия жила в нем, со своей болью, с неодолимой жаждой свободы, где бы он ни находился, что бы ни делал, до конца дней. Но он ничего

[1] O'Donovan, John. G. B. Shaw. Dublin, 1983.
[2] Chesterton, Gilbert K. George Bernard Shaw. L.—N.Y., 1910, p.33.

не прощал ирландцам — ни грез, не подкрепленных деяниями, ни бесконечного смеха — глумления над всеми и всем, так просто, ради самого процесса осмеяния, что выглядело признаком слабости, а не силы, ни, в особенности, национализма. Национализм в любой форме Шоу отвергал всегда. "Побежденные народы подобны больным раком — они не могут думать ни о чем другом. Национализм становится между Ирландией и светом мира", — заметил он в предисловии к "Другому острову Джона Булля" [1].

Тягостно однообразные, серые будни ирландской действительности встают со страниц автобиографических заметок Шоу. Гневную отповедь вызывает у него система образования. Школа не дала ему и его сверстникам ничего; высшего образования Шоу не получил. "Таким образом, моими университетами были музыка. Национальная галерея и Далки-Хилл". (Коттедж с видом на море, где проводила лето семья Шоу. Больших, живописных гор там не было, и деревьев тоже. Зато было небо, поразившее Шоу-подростка: "Я нигде, даже в Италии, не видал такого неба. А на небо я смотрю всегда" [2].)

Объясняя мотивы своего отъезда из Дублина, Шоу писал: "В Дублине я просто не мог бы осуществить свое предназначение в жизни... Лондон был литературным центром английского языка, всей художественной культуры, на какую только способна британская литературная держава, которую я ехал завоевывать" [3].

Ирландские культурные традиции, ирландский национальный характер неизменно ощущались в смехе Бернарда Шоу, в природе его сатирического дарования. Очень точно это понял А. В. Луначарский, приветствовавший Шоу на его 75-летнем юбилее, отпразднованном в Москве в 1931 г. Назвав Шоу "одним из самых блестящих паладинов смеха в истории человеческого искусства", Луначарский в то же время заметил, что читателю может быть не только весело, но и жутко, когда он читает или смотрит его пьесы. "Жутко может быть такому читателю, против которого направлены стрелы смеха Шоу, жутко может быть и сочувствующему читателю, когда Шоу вскрывает перед ним мрачную сущность капиталистической действительности".

Отметив близость комедийного и трагического у Шоу, Луначарский тут же указал на его главного, непосредственного предшественника — на Джонатана Свифта, "выразительного и мрачного гения, у которого смех достигал столь же виртуозных и еще более мрачных эффектов" [4]. Свифт умел "смеяться весе-

[1] Цит. по: Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1969, с. 167.
[2] Настоящее издание, с. 42.
[3] Настоящее издание, с. 51.
[4] А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 2. М., 1958, с. 481.

лым, грациозным, серебристым смехом". Именно поэтому "Гулливер" сделался любимой книжкой детей. Но он же, Джонатан Свифт, "с пугающим юмором внес предложение о том, как следует английской буржуазии заготавливать мясо младенцев, излишне рождающихся в бедных английских семьях, как их солить, готовить впрок, делать вкусные блюда для того, чтобы обращать такое несчастье, как сверхнаселение, в источники питания" [1]. И Шоу, и Свифта Луначарский отнес к тому типу сатириков, в творчестве которых причудливо соединяются смех, гнев, ненависть, презрение, призыв к борьбе — "вы увидите часто почти слезы, вы увидите, что к горлу смеющегося человека подступают рыдания" [2]. Во многом это объяснялось историческими условиями, в которых формировалась ирландская культура. Но Шоу гораздо веселее Свифта. Его смех — смех победителя. Он верит в победу социалистических идеалов. "Острием своей парадоксальности, смазанным скользкой клоунадой, Шоу все же пробил бегемотову кожу Лондона и заставил говорить повсюду не только о себе, но и о своих идеях" [3]. Шутя, он поучал, а поучая, шутил.

Как часто называли его шутом! Правда, вкладывали в это определение разный смысл и произносили "шут" с разной интонацией — от презрительно-небрежной, высокомерной до нескрываемо восхищенной. Там, где шут, там и клоун — где шутовство, там и клоунада! "Самый известный в мире клоун и Панталоне одновременно, очаровательная Коломбина капиталистической пантомимы", — снисходительно обронил однажды Уинстон Черчилль [4]. В. И. Ленин и А. В. Луначарский были другого мнения. "Шоу — это клоун!" — услышал как-то Ленин брошенное кем-то вскользь. «Ленин резко обернулся и сказал: "В буржуазном государстве он, может быть, и клоун для мещанства, но в революции его не приняли бы за клоуна"», — вспоминает английский журналист Рэнсем [5]. Признавая, что смех Шоу может раздражать, а его остроумие "в одно и то же время слишком размашисто, неорганизованно, виртуозно преувеличено для того, чтобы не шокировать изощренный вкус или рутину большой публики, и слишком интеллектуально, логистично, чтобы сойти за вульгарное острячество современных забавников", А.В. Луначарский сделал вывод: "Да, это шутовство, но шутовство философское и богемски-артистическое" [6]. Идеи, которым Шоу проложил путь острием своей парадоксальности, отличались чрезвычайной серьезностью. Срывая покровы лжи и

[1] Там же.
[2] Там же, с. 482.
[3] Там же, с. 118.
[4] Цит. по: Bentley, Eric. Bernard Shaw. N. Y., 1957. p. XII—XIII.
[5] Ленин и Шоу. — Иностранная литература, 1957, № 4, с. 24.
[6] А.В. Луначарский о театре и драматургии, т. 2, с. 118.

фарисейства с реальности, он вел читателей к истине, создавая новаторские драматические произведения, которые вполне можно было назвать и драмами идей, и социальными сатирическими комедиями.

А подле Бернарда Шоу — автора собственной биографии, весьма иронически воспринимающего этот жанр ("Все автобиографии лгут, причем не случайно, а преднамеренно. Ведь надо быть отпетым негодяем, чтобы еще при жизни обнародовать всю правду, и не только о себе самом, но и о своей семье, друзьях, коллегах" [1]), возникает в настоящем издании еще один Шоу, сочинивший, как он сам утверждал, миллиарды писем. "Выбросьте это из головы, — заявил он категорически издателю, предложившему в 1949 г. опубликовать собрание его писем. — Их биллионы, и каждый день я добавляю к ним новые" [2]. Если патриарх английской литературы и преувеличил несколько за год до своей смерти количество написанных им писем, то преувеличил не столь уж сильно.

Эпистолярный жанр был одним из излюбленных в его жизни и творчестве. Речь идет именно о самостоятельном литературном жанре. Шоу владел им в совершенстве. Редко когда письмо превращалось в короткую деловую записку. Чаще Шоу писал длинные, очень длинные письма, тщательно выбирая корреспондента-собеседника, подчиняя законам драматического искусства композицию письма, щедро пересыпая их блестками юмора, награждая колкими шипами сарказма. Многие письма по-настоящему конфликтны: Шоу то вступает в острые политические, философские дебаты, то мучительно страдает оттого, что его не понимают. Хорошо известны эпистолярные циклы, "эпистолярные романы", пережитые писателем. Переписки длятся порой несколько десятков лет. Корреспонденты становятся близкими друзьями Шоу, и уже трудно сказать, что важнее для него — личная встреча, прямой разговор с другом или уединение в кабинете (хотя это вовсе не обязательно — Шоу привык писать всегда и везде: на палубе парохода, в вагоне поезда лондонского метро, на втором этаже автобуса) и беседа с корреспондентом не с глазу на глаз, а, так сказать, душа в душу, когда вроде бы и дистанция соблюдена, и совершенно особенная близость достигнута.

В упомянутом выше четырехтомнике избранных писем Бернарда Шоу содержится более двух тысяч писем. Нами взято из них всего девяносто шесть. Очень мало, чтобы представить себе размах эпистолярной деятельности Шоу! Среди корреспондентов Шоу — коллеги по перу: драматурги, писатели Джон Голсуорси, Герберт Уэллс, Джон Миллингтон Синг, Уильям Бат-

[1] Настоящее издание, с. 13.

[2] Цит. по: Shaw, Bernard. Collected letters. Vol. 1. p. XI.

лер Йейтс, леди Грегори, Август Стриндберг, критики Уильям Арчер, Арчибальд Гендерсон, Томас Джекоб Грейн, театральные деятели. Последних особенно много. Шоу любил растолковывать актерам роли в своих пьесах, объяснять режиссерам замыслы постановок. Его театральная эстетика во многом складывалась на репетициях — с 1902 г. по 1920 г. он сам ставил почти все свои пьесы, — а также находила отражение в бесчисленных письмах исполнителям, в которых он без устали объяснял, анализировал свои произведения, высказывал общие взгляды на театр.

Особый интерес для советских читателей представят письма, направленные деятелям русской культуры. В том числе Л. Н. Толстому, Максиму Горькому, переводчику произведений Толстого на английский язык В. Черткову, а также дочери известного русского анархиста П. Кропоткина — Саше Кропоткиной.

Если добавлять даже самую малость к самохарактеристике Шоу, то, отвечая на вопрос: "Кто он такой?", непременно следует подчеркнуть: друг русской культуры, друг нашей страны. Интерес Шоу к русской литературе был стойким, глубоким, не проходящим с годами.

Неуязвимый для каких-либо прямых художественных влияний, способный сохранить поразительную целостность при видимой изменчивости, Шоу, подобно Мольеру (недаром его называли "Мольером XX века"), брал нужное и полезное ему всюду, где находил. Он был художником, которому неведомы такие чувства, как зависть, ревность. Свободно и уверенно ощущая себя в бурном потоке развития мировой художественной культуры, Шоу радовался любой удаче своих предшественников и современников. То он заявлял, что выступает прямым учеником Ибсена, то записывал себя в наследники Вагнера. (Книги об Ибсене и Вагнере — "Квинтэссенция ибсенизма" и "Истинный вагнерианец" — полнее всего выразили его собственную театральную эстетику.) Нередко в длинные списки учителей и надежных соратников Шоу наряду с Шелли, Ницше, Стриндбергом, Брие и многими другими попадали и русские писатели. Шоу утверждал, что на рубеже XIX и XX веков в Европе воцарилась новая школа драматургии, названная им "норвежской школой". Ей суждено было решительно преобразовать драму и театр. К этой школе он относил "Ибсена, Стриндберга, Толстого, Горького, Чехова и Брие" [1]. Иногда присоединял к ним также Тургенева. Устанавливая своего рода этапы воздействия русской литературы на умы английских писателей, Шоу писал: "Перед революцией, в XIX веке, в Англии из русских писателей вызывали сильный интерес сперва Тургенев и Толстой, затем Достоевский и, наконец, Горький и Чехов" [2].

[1] Бернард Шоу о драме и театре. М., 1963, с. 55.

[2] Цит. по: Русско-английские литературные связи. М., 1982. с. 7.

Шоу стал инициатором переписки с Л. Н. Толстым, послав ему также две свои пьесы — сначала "Человека и сверхчеловека", затем "Разоблачение Бланко Поснета", заверяя, что эта драма-проповедь написана под прямым воздействием идей русского писателя. В подзаголовке к "Дому, где разбиваются сердца" Шоу написал: "Фантазия в русском стиле на английские темы", большую часть предисловия к пьесе посвятил Чехову. Первым же начал Шоу переписку с М. Горьким. Началом послужила приветственная телеграмма Горькому по случаю постановки "На дне" в Лондоне, в театре "Кингсуэй" в 1911 г.

Шоу называл Л. Н. Толстого "гигантом" (вспомните ленинское "колосс", горьковское "чудовищно огромный Лев Толстой"). "Толстой — гений, стоящий в первом ряду этой столь редкой человеческой разновидности", — писал он в предисловии к книге английского публициста и переводчика произведений Л. Толстого на английский язык Эйлмера Мода "Жизнь Толстого. Первое пятидесятилетие" [1]. Шоу прославлял и ценил Толстого как "мятежника", "богохульника", восхищался его мужеством, способностью обрушивать "громовые удары на двери самых страшных тюрем", класть голову "под самые острые топоры". Он утверждал, что произведения Толстого подобны "замаскированной мине взрывного действия" [2]. Кроме того, русский писатель был в глазах Шоу первооткрывателем новаторского жанра трагикомедии, типичного для всей европейской драматургии начиная с второй половины XIX века.

Шоу именовал трагикомедией новейшего времени не трагедию с отдельными, более или менее активными комедийными вкраплениями, но комедию, обретшую трагический смысл, занятую героическим делом разоблачения преступлений общества перед человеком. Произведение такого жанра он увидел прежде всего в "Плодах просвещения".

Переписка Шоу с Толстым более всего походит на открытый философский диспут, в процессе которого полемизирующие стороны проявляют большой интерес и уважение друг к другу и вместе с тем яростно сражаются, отстаивая собственные идеи и идеалы. Шоу не разделял религиозных исканий Толстого, категорически отвергал его теорию непротивления злу насилием. Толстого раздражало несерьезное, как он полагал, отношение Шоу к самым серьезным вопросам человеческого бытия.

Фигуры Толстого и Чехова сближались в восприятии Шоу в их отношении к Домам, где разбиваются сердца, что было не только заглавием одной из его лучших пьес, начатой в канун

[1] Maude A. The Life of Tolstoy: First fifty years. Vol. I, London, 1929.

[2] Цит. по: Литературное наследство, т. 75, книга первая. М., 1965, с. 132, 88.

первой мировой войны и законченной в 1919 г., но понятием широкого исторического, социального, психологического значения. Дом, где разбиваются сердца, — это "вся культурная и праздная Европа перед войной", его обитатели — интеллигентные люди, "совершенно безвольные, расслабленные тепличной атмосферой гостиных", которые "отдали мир во власть коварного ничтожества и бездушной силы", что в результате и привело "к страшным последствиям для всего человечества", т.е. к кровавой мировой бойне. Разницу между Чеховым и Толстым Шоу определял следующим образом: "Толстой не был пессимистом... Чехов — фаталист в большей мере". Он уточнял свою мысль: Толстой изобразил Дом, "как только умел он, — жестоко и презрительно", не расточая на него сочувствия, ибо "для Толстого это был Дом, где Европа душила свою совесть", "он вовсе не хотел оставлять Дом на месте, если мог обрушить его на головы красивых и милых сластолюбцев, обитавших в нем. И он бодро размахивал киркой. Он смотрел на них как на людей, отравившихся опиумом, когда надо хватать пациентов за шиворот и грубо трясти их, пока они не очухаются". Иное дело Чехов: он был более фаталистом, ибо "не верил, что эти очаровательные люди могут выкарабкаться. Он считал, что их продадут с молотка и выставят вон; поэтому он не стесняясь подчеркивал их привлекательность и даже льстил им" [1]. Так писал Шоу в предисловии к пьесе "Дом, где разбиваются сердца", одним из первых высказав твердую уверенность в том, что все написанное русским писателем найдет признание за рубежом. Он во многом содействовал популяризации драм Чехова в Англии.

С Горьким Шоу познакомился в Лондоне в 1907 г. во время V съезда РСДРП. Переводчик и издатель произведений Горького в Англии Райт (рассказы Горького начали печатать очень рано, а к 1907 г. уже имелись и переводы первых пьес) устроил обед в честь русского писателя, собрав весь цвет английской литературы, здесь и произошла первая встреча Шоу с Горьким. Имя, творчество Горького были неразрывно связаны для Шоу с судьбами русской революции. "Горький знал Россию лучше, чем другие писатели, чем писатели-дворяне, знал ее изнанку, ее темные пучины. Картина, нарисованная им, была мрачнее, но она подлинно отражала действительность, будучи работой пролетарского писателя", — говорил он в своем выступлении по случаю сорокалетия литературной деятельности Горького (1932 г.). Английскому драматургу импонировали герои его русского коллеги, потому что они "делали свою работу", а не болтали, "стремились к жизни, а не к наводящему уныние ничтожному

[1] Цит. по: Шоу, Бернард. Полное собрание пьес в шести томах, т. 4. Л., 1980, с. 463.

прозябанию. Короче говоря, герои Горького несли в себе революцию, и потому книги Горького были книгами расцвета, а не вещанием Страшного суда" [1].

Сильно сблизила Шоу и Горького позиция, занятая в годы первой мировой войны. Милитаристский, националистский угар в равной мере был чужд обоим. "Одним из самых смелых людей Европы" назвал Горький Бернарда Шоу, выразив свое глубокое уважение к нему, сумевшему стать "вне хаоса страстей, возбужденных безумной войной" [2]. Он сделал это в тот самый момент, когда английские газеты подвергли Шоу лютой травле, а английские писатели исключили его из своего союза. Шоу тут же откликнулся на письмо Горького и написал огромный ответ, похожий более не на письмо, а на политический памфлет. И другие его письма к Горькому носили такой же характер. Литература, искусство отступали на второй план. А занимали корреспондентов в первую очередь темы, связанные с войной, революцией. Будто именно от них двоих, и только от них, сейчас, на исходе второго десятилетия XX века, зависели всецело судьбы мира.

В годы гражданской войны сквозь кольцо блокады переслал Шоу В.И. Ленину свою пьесу "Назад к Мафусаилу". В свою очередь Ленин верил, что в трудное для Советской России, для революции время Шоу будет среди друзей, способных помочь. Он предложил Горькому привлечь Шоу к помощи голодающим Поволжья: "Не напишете ли Бернарду Шоу, чтобы он съездил в Америку, к Уэллсу, который-де теперь в Америке, чтобы они оба взялись для нас помогать сбором в помощь голодающим?" [3] Выступив с речью о Ленине в 1931 г., во время своего пребывания в Советском Союзе, Шоу особенно отметил: "Не следует думать, что раз Ленин умер, то и значение Ленина, великое значение Ленина, принадлежит прошлому... Его значение заключается вот в чем. Если эксперимент, который Ленин поставил, проведением которого он руководил и который он олицетворяет собой в наших глазах, — если этот эксперимент по социальному переустройству не получится, то цивилизация погибнет, подобно тому как гибли до нее многие и многие цивилизации" [4].

Шоу приехал в Советский Союз с открытым сердцем, настроенный исключительно доброжелательно. Куда подевались его колкий юмор, неистощимый сарказм. Впрочем, от шуток он не отказывался. "Товарищи", — произнес он по-русски, начиная свою юбилейную речь в Доме Союзов, и сделал паузу для смеха

[1] Цит. по: Русско-английские литературные связи. М., 1982, с. 7—8.
[2] Цит. по: Летопись жизни и творчества А. М. Горького, выпуск 2. М., 1958, с. 517.
[3] Цит. по: Иностранная литература, 1957, № 4, с. 24.
[4] Настоящее издание, с. 404.

и аплодисментов. Он получил все, что хотел, после чего добавил: "Это — единственное русское слово, которое я знаю".

За немногие дни, проведенные в Москве, с краткими выездами в Ленинград, под Тамбов и т.д., любознательный гость не все увидел, не во всем смог разобраться. Тем не менее он успел многое: почти не расставался с А. В. Луначарским и М. М. Литвиновым. Отпраздновал юбилей, произнес речь о В. И. Ленине, неоднократно виделся с московскими и ленинградскими писателями, встретился с И. В. Сталиным, посетил больного Горького, беседовал со Станиславским, который расспрашивал его о Харли Гренвилл-Баркере. Смотрел спектакли московского Камерного театра (в том числе "Египетские ночи", куда был включен отрывок из его "Цезаря и Клеопатры"), посетил колхозы, трудовую колонию для подростков, присутствовал на бракоразводном процессе и т.д. А каждый вечер посылал длинные письма-"отчеты" жене Шарлотте в Лондон. К сожалению, четвертый том писем Бернарда Шоу вышел уже после того, как был составлен настоящий сборник, и мы не смогли включить в него эти письма, пестрящие меткими, яркими зарисовками, множеством любопытных деталей. Судя по этим письмам, создается впечатление, что празднование семидесятипятилетия в Москве — не простая случайность, это было задумано Шоу заранее. Он шутит и радуется, вглядываясь в зрительный зал бывшего Дворянского собрания, где видит не менее 2000 зрителей. С удовольствием наблюдает за сменяющими друг друга ораторами. С интересом вслушивается в русский текст собственной речи, перевод которой осуществляют студенты Института иностранных языков. Приходит в восторг от украинской певицы, мощь голоса и темперамент которой могут сравниться с незабываемой Иветт Жильбер. А над балалаечником, играющим Листа, он хоть и подтрунивает, но самую малость. Ему нравится все. И хотя он не изменяет своим вегетарианским привычкам, но и банкет в "зеленой комнате" Дома Союзов вспоминает по-доброму. Он опровергает лишь одно недоразумение. В Москве собеседники не раз выражали надежду, что теперь по возвращении в Англию Шоу будет говорить полную правду о России. "Вот уже десять лет, товарищи, как я говорю полную правду о России", — категорически возражал Шоу [1].

Возвратившись в Лондон, Шоу рассказывал, что поездка оказалась "восхитительным, солнечным сном", какой он когда-либо видел в жизни. Он "прекрасно выглядел, загорел" [2] (лето 1931 г. выдалось в Москве и Подмосковье жарким). Он писал о том, что перед ним предстал "великий коммунистический эксперимент" [3].

[1] Shaw, Bernard. Collected letters. London, 1988. Vol. 4, p. 257.
[2] Ibidem, p. 258.
[3] Ibidem.

Было бы неисторично и в высшей степени бестактно упрекать сейчас английского писателя в том, что он не обратил должного внимания на теневые стороны советской действительности. Увлеченный грандиозными задачами строительства социализма в Советском Союзе, он жаждал увидеть великие перемены в еще недавно отсталой стране. Такие перемены имели место, предстали перед ним, захватили его. Более всего интересовали его представители народа, совершившего первую в мире социалистическую революцию. И он встретил немало людей, энтузиастов своего дела, чьи идеалы были близки и дороги ему. Шоу не оказался наивнее других своих коллег — Ромена Роллана, Анри Барбюса, Лиона Фейхтвангера, также посетивших Советскую Россию одновременно с ним или несколько позже в 30-е годы. Лучшие, передовые умы Европы возлагали надежды на советский "коммунистический эксперимент", считали, что с социализмом связано будущее человечества.

Еще два лика, две "роли" из числа с успехом исполненных Шоу на протяжении его долгой жизни представили мы вниманию читателей в настоящем издании. Это Шоу-эссеист, портретист, пишущий о своих современниках, и Шоу-оратор, речи которого, хотя и в небольшом количестве, были зафиксированы и сохранены для потомков.

Писатель Шоу восхищался скульптором Роденом, преклоняясь перед его уменьем постигнуть неповторимую, единственную природу личности позирующего человека. Создать выразительный скульптурный портрет весьма нелегко. Нередко на живописных, скульптурных портретах запечатлены только расхожие маски знаменитостей. Шоу сопоставлял, как трудились над его скульптурными портретами Трубецкой и Роден. Паоло Трубецкой "работал конвульсивно, рождая свое создание в муках, со стонами, разбрасывая комья глины и проделывая странные, немые движения языком, словно бессловесный пророк". Все ателье было густо покрыто гипсом — ковры, занавески, картины, — в том числе и позирующий Шоу. В конце концов Трубецкой залил гипсом форму, над которой работал, и в центре ателье появился "одухотворенный бюст одной из моих репутаций: несмотря на легкую идеализацию (в сущности, истый джентльмен), в нем за милю можно было узнать язвительного автора "человека и сверхчеловека" с примесью Оффенбаха и капелькой Мефистофеля, а также некоторой аристократической утонченностью и благородством, присущими самому Трубецкому с его княжеским происхождением".

Все было иначе с Роденом. Он не бесновался, он трудился, причем достаточно долго. А пока он работал, одна за другой происходили удивительные вещи. Шоу казалось, что под рукой гениального ваятеля его облик таинственным образом проходил через разные эпохи и стили: сначала — подлинный византийский

шедевр, затем бюст обрел такой вид, словно его касался Бернини, после чего скульптура получила гладкие очертания произведения XVIII века, близкого к оригиналу и довольно элегантного, "как будто Гудон переделал голову работы Кановы или Торвальдсена или Лейтон попробовал свои силы в скульптурной эклектике". Работающий Роден все более походил на "речного бога, обратившегося в скульптора. Затем в течение вечера миновал еще один век, бюст стал роденовским бюстом, то есть живой головой, модель которой я носил на своих плечах" [1]. Возможно, что Шоу что-то преувеличил, что ему только представилось, будто Роден провел его через разные века. Но несомненно главное: "Рука Родена трудилась не как рука скульптора, но как Жизненная Сила" [2]. В этом заключались суть и тайна его творчества. Мраморный бюст сиял, сквозь него струился свет, он словно бы источал свечение.

Не проще и задача писателя, обращающегося к литературному портрету. Цели у ваятеля и художника слова одни — не ограничиться фиксацией масок, которые привычно носит человек, предлагая другим также довольствоваться видом этих условных обличий, не представлять зрителям более или менее известные "репутации", но действовать от имени Жизненной Силы, стать ею, проникнуть в самую суть человека, в его тайная тайных, святая святых. Для осуществления этой цели Шоу использовал вольный, не знающий ограничений эссеизм.

Не он, а Уайльд прослыл самым модным и удачливым эссеистом своего времени. Но знаменитые традиции английского и ирландского эссеизма не были чужды и Шоу. Как они уживались с его даром публициста, аналитика, здравого и трезвого исследователя современной действительности? Уживались весьма успешным образом, чаще всего в разных, но иногда и в одних и тех же опусах. Духом эссеизма были пронизаны многие его театральные и музыкальные рецензии. Причудливый полет мысли, фантазии уносил нередко автора далеко от того или иного рецензируемого произведения. Но он никогда не забывал о своей главной задаче — сосредоточиться на самой сути произведения. В эссе выливались литературные портреты, или, чтобы быть точнее: путь эссеистики оказывался самым надежным путем постижения современника или предшественника. Это были великие люди, чаще всего художники. Немало чудесного таили их судьбы, трагические тайны заключались в их творчестве. Достаточно назвать имена немногих из тех, о ком писал Шоу: Шелли, Китс, Лев Толстой, По, Честертон, Уайльд.

Неуловимы, изменчивы жанровые признаки литературных портретов. То портрет-полемика, то портрет-рецензия. Но та или

[1] Настоящее издание, с. 182.
[2] Там же.

иная доля эссеизма присутствует почти неизменно. Эссеизм — это возможность выхода в широкий мир, право идти от себя и обращаться к любым аналогиям, иллюзиям, воспоминаниям. Правом идти от себя Бернард Шоу никогда не пренебрегал. Он пользовался им в полной мере. Жанры стираются, путаются, словно бы набегают друг на друга, в результате на наших глазах вырабатываются и совершенствуются новые жанровые особенности.

Письмо тяготеет к тому, чтобы вылиться в эссе? Или это эссе обретает форму письма? Разве можно полноценно написать о выдающемся эссеисте, ирландце, также уроженце Дублина Оскаре Уайльде и не быть самому прирожденным эссеистом? Шоу доказывает, что эссеизм у него в крови. Всего несколько личных встреч Шоу с Уайльдом — в Ирландии, в Англии, — и литературный портрет готов. Постигнута сокровенная сущность одного из самых сложных и трагических художников конца прошлого века. Многое в жизни и творчестве Уайльда было позой, шокирующей, вызывающей, но и в искренности он нередко не знал равных, шел до конца.

Бернард Шоу очень серьезно и бережно относился к своему соотечественнику и ровеснику, при этом доля покровительственности старшего, а следовательно, и жизненно более опытного чувствовалась в его писаниях. Он понимал природу и истоки всех поз Уайльда, эпатирующих современников, в первую очередь англичан, которые хоть и делали вид, будто приняли в свою среду элегантного денди-ирландца, но только до того часа, когда представился удобный случай жестоко расправиться с ним. Трагедия, пережитая Уайльдом в последние годы, потрясла Шоу. В то же время он понимал, что судьба Уайльда в чем-то была предопределена. Он сам шел ей навстречу, провозгласив: "Я никого не полюблю, но буду абсолютно эгоистичен; стану не просто негодяем, но чудовищем; и тем не менее вы простите мне все. Иначе говоря, я сведу ваши нормы к абсурду — развенчав их не своим искусством, хотя и это мог бы сделать прекрасно (собственно, я это сделал), но своей жизнью и смертью"[1].

Разумеется, Уайльд никогда не произносил этих слов. Их придумал и даровал созданному им Уайльду Шоу. Он как бы "пропустил" Уайльда сквозь собственную личность, но только для того, чтобы лучше его понять. С той же целью он прибегнул к сравнениям, аналогиям, на первый взгляд абсолютно неожиданным и малооправданным — например, сопоставив Уайльда с Де Грие из "Манон Леско" или с героем рассказа Марка Твена, человеком, устанавливавшим у себя на крыше громоотвод за громоотводом, пока не разразилась гроза и все молнии,

[1] Настоящее издание, с. 185.

какие были в небе, ударили в его дом и испепелили его. И после нескольких вроде бы совсем не обязательных отступлений Шоу походя, невзначай делает признание: "Когда Уайльд в последний период своей жизни находился в Париже, я считал делом принципа посылать ему надписанные экземпляры всех моих книг, изданных за это время, он поступал точно так же" [1]. Может быть, единственный среди современников, Шоу понял очень важное: отказ Уайльда уклониться от суда "был в какой-то мере продиктован ему его неистовой ирландской гордостью" [2].

Блестящим оратором, способным захватить слушателей и заставить их затаив дыхание внимать его словам, Шоу стал не сразу. Он учился ораторскому искусству, а научившись, решил преподать урок другим. Вспоминая свои первоначальные катастрофические неудачи на ораторском поприще, он любил рассказывать эпизод первого выступления в Гайд-парке: проливной дождь, Шоу, социалист-фабианец, держит речь, стоя на самодельном возвышении, перед ним — единственный слушатель, полицейский под зонтом. Затем публичных выступлений становилось все больше и больше. Шоу с удовольствием разъезжал по стране, не требуя вознаграждений, читал лекции на политические, социальные, эстетические темы перед любой аудиторией.

"Рецепты", предлагаемые Шоу коллегам, решившимся встать на тернистый путь ораторского творчества, просты, почти элементарны: "Главное — уверенно чувствовать себя на трибуне. Все остальное — дело техники..." [3] Но легкость и элементарность этих "рецептов" во многом кажущиеся. Не техника решала все в выступлениях Шоу-оратора (преуменьшать значение техники я вовсе не хочу — как и в любом деле, в любом искусстве, здесь нужен был большой труд и совершенное мастерство), но вера в идеи, которые он провозглашал с трибуны, и колоссальный запас знаний по многим предметам и вопросам, которые он затрагивал: по политэкономии, философии, естественным наукам, эстетике и т.д. и т.п. Ко времени своего увлечения ораторскими выступлениями Шоу уже обладал огромной эрудицией, стал одним из самых образованных людей мира. Подстраиваться под слушателей он не желал. Любой ценой он высмеивал их предрассудки, переубеждал, приобщал к социализму. Он научил их думать, прибегая нередко к своего рода шокотерапии. Он умел завоевать аудиторию, и те, кто слышал его первый раз, непременно приходили послушать снова.

Секрет Шоу-оратора заключался в том, что он был истинным трибуном по призванию. Трибуном в том смысле, который вкладывали в это слово еще в древние времена, — народным

[1] Настоящее издание, с. 189.
[2] Настоящее издание, с. 192.
[3] Настоящее издание, с. 78.

трибуном, борцом за демократию. Трибуном также и в отвлеченном, символическом значении, которое обрело это понятие позже. Ему надо было взойти на кафедру, чтобы просвещать людей, вселять в них свою веру, противостоять всему реакционному, консервативному. То же самое он мог делать и обходясь без кафедры, а попросту собрав вокруг себя толпу прямо на улице. В этом выражала себя ненасытная потребность постоянного общения с людьми во всех видах письменных и устных жанров.

В какой мере могут быть зафиксированы и донесены до читателей лекции, речи, доклады, просто короткие, полемические выступления? Донести их можно только в определенной степени — то в меньшей, то в большей. Неизбежно исчезнут многие эмоциональные оттенки устной речи, приутихнет пафос оратора. В зафиксированной речи оратора, лектора пропадает очень важное — непосредственный контакт выступающего с аудиторией, контакт, меняющийся в зависимости от состава и количества слушателей. Ведь говорящий с трибуны, кафедры — тот же актер. Его искусство невозможно без непрерывного взаимодействия с теми, кто пришел его видеть и внимать ему. Второе обретает решающее значение. Поэтому находящихся в аудитории на лекции, докладе, дискуссии не назовешь просто зрителями, только зрителями. Зрелище, хоть и может быть весьма ярким и эффектным, все равно займет второстепенное место. Главное — поток мыслей, устремляющийся с подмостков, основное — это слово, воздействующее на разум пришедших на выступление.

С Бернардом Шоу — оратором и лектором ситуация несколько особого рода. Его устные выступления имеют крепкие связи с его письменным творчеством, ибо все его пьесы населены персонажами, которые только то и делают, что непрерывно митингуют, дискутируют друг с другом. Собственным даром красноречия Шоу щедро делился с героями своих драм идей, драм-дебатов. Уж что-что, а поговорить сконструированные им действующие лица любят! При этом непременно вступить в спор и доказать оппоненту правоту собственных убеждений.

Сохранились лекции, прочитанные Шоу еще в 80—90-е годы прошлого столетия. Нередко это были циклы лекций, из которых впоследствии рождались книги. Так, из лекций об Ибсене сложилась, например, книга "Квинтэссенция ибсенизма", выражавшая сущность взглядов на драму и театр самого Шоу. Лекции были прочитаны в начале 90-х годов, когда Шоу вместе со своим другом — переводчиком, театральным критиком Уильямом Арчером занимался усиленной пропагандой драматургии Ибсена среди английских театральных деятелей. Книга "Квинтэссенция ибсенизма" выдержала впоследствии много изданий на разных языках.

Уличные, публичные выступления Бернарда Шоу той же

поры не сохранились для потомков. Трибунная деятельность английского драматурга была запечатлена несколько позже. Тогда на помощь слову пришли фото- и киноаппаратура. Шоу-оратор остался на множестве фотографий. Он появился на экране. В результате слово слилось с изображением. В публикациях некоторых из помещенных в настоящем издании речей предпринята попытка передать реакции слушателей. Как правило, это "аплодисменты" или "смех". Парадоксалист, сатирик, шутник Шоу совершенно точно рассчитывал, когда на его выступлениях должны возникнуть взрывы смеха или аплодисменты, когда наступит полная тишина. Он управлял залом, как опытный дирижер управляет оркестром. Неожиданности вроде бы исключались, хотя сам оратор, лектор обожал импровизацию, умело владел ею.

Не думайте, однако, что у Шоу всегда был с публикой только дружественный контакт. Случалось всякое: например, после премьеры ранней пьесы "Дома вдовца" автору пришлось выйти на авансцену и серьезно объясниться со зрителями, которые решительно не приняли его произведение. Чего только не наслушался он! И то, что пьеса — вовсе не пьеса, а всего лишь памфлет, пропаганда, набор диалогов, в которых автор излагает свою точку зрения на социальные вопросы, а его персонажи — ходячие идеи в пиджаках. Но и драматург-дебютант в долгу не остался. Перепалка возникла ужасная! Одна из первых, но не единственная, не последняя в его жизни.

Сколь бы ни были разнообразны лики, которые менял Бернард Шоу, как бы ярко ни "играл" он многие роли в жизни и на литературном поприще, его творческая сущность со всей полнотой выразила себя в единственном, подчиняющем себе все и вся жанре — драматическом. Диалогизм — суть литературного письма Шоу. Сходились и расходились в словесных поединках герои пьес. В необходимого собеседника превращался зал со слушателями, когда Шоу поднимался на кафедру или трибуну. И даже в письмах — на каждой странице письма — незримо, но очевидно присутствует адресат. Сколь бы ни были интимны и лиричны иные из писем, все равно они представляют собой не замкнутые в себе монологи, но только часть диалога, начатого Шоу и открытого для активного участия в нем адресата-собеседника.

Драматургический дар Бернарда Шоу уникален, хотя и крепко связан с многими литературными, театральными традициями. Время показало, что все 56 пьес Шоу написаны отнюдь не для чтения, а именно для сценических подмостков. Драматург-новатор, Шоу способствовал формированию театральной системы, максимально соответствующей европейской исторической действительности XX столетия. Театр Шоу — это философский, интеллектуальный театр, близкий таким европейским литера-

турным жанрам, как интеллектуальный роман. Шоу мечтал об актерах-философах на сцене, способных осуществить героическое деяние — сбросить фальшивые маски с современной буржуазной действительности, смело прорваться к истине, трезво, реалистически воспринимая настоящее и будущее мира. Но и зрительные залы, по мнению Шоу, должны наполняться философами. Каждому присутствующему на представлении следует научиться философски мыслить, исследовать жизнь в ее многогранных проявлениях. Покидающим театр зрителям надлежит немедленно приступать к действиям, направленным на переустройство, совершенствование общества.

Но театр Шоу — это вместе с тем и зрелище, эффектное, броское. В нем — приметы шумного и пестрого уличного карнавала, ярмарочного балагана, представлений народных кукольников и откровенной клоунады (недаром Шоу мечтал о своеобразном театральном здании, где объединятся два противоположных начала — цирковая арена и лекционный зал). Все оттенки комического — от его древних форм до наисовременнейших исканий — нашли то или иное отражение в драматургическом творчестве Шоу. Но сатирик, парадоксалист, буффон, он вдруг становился необычайно серьезным, создавая такие трагические произведения, как "Святая Иоанна" или "Дом, где разбиваются сердца". С легкостью он соединял несоединимое — отсюда, например, появление "политических экстраваганц" в конце 20-х — начале 30-х годов. Фантастика обретала у Шоу черты абсолютного правдоподобия, а реальность, напротив, была полна экстравагантных нелепиц, фантастики, парадоксов.

Его пьесы переведены на многие языки, играются в театрах стран, близких и далеких от его родины. Ставить драмы Бернарда Шоу — дело непростое: как от участников спектакля, так и от зрителей в равной мере требуется значительное умственное напряжение, определенная подготовка. Поэтому пьесы Шоу, хотя их сценическая история достаточно велика, играются реже сравнительно с многими его современниками.

Так все же: кто такой Бернард Шоу? Человек театра с ног до головы во-первых, во-вторых — и во веки веков. Но все грани его безбрежной литературной и общественной деятельности, в том числе и те, что предстают в настоящем издании, следует знать, чтобы понять до конца его творческую, человеческую сущность, его выдающуюся роль в развитии европейской художественной культуры XX века.

А. Образцова

КОММЕНТАРИИ

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

"Автобиографические заметки" Дж. Б. Шоу составлены по материалам двухтомника: Shaw: An Autobiography. Selected from his writings by Stanley Weintraub. — New York: Waybright a. Talley, 1969—1970. В предисловии к 1 тому (охватывающему период 1856—1898 гг.) составитель пишет о принципах создания своей книги: она вся основана на подлинных текстах самого Шоу, хотя тот никакой "автобиографии" в истинном смысле слова никогда не писал (за исключением небольшой книги "Sixteen self-sketches", New York: Dodd, Mead a. Company, 1949, значительная часть которой вошла в двухтомник Ст. Уэйнтрауба). Нами отобраны из публикации Ст. Уэйнтрауба те главы, которые раскрывают для русского читателя доселе неизвестного ему Шоу. Мы сознательно не включили главы, относящиеся к истории постановки тех или иных пьес Шоу: во-первых, они достаточно прокомментированы в шеститомном Полном собрании пьес Шоу, выпущенном издательством "Искусство" в 1978—1981 гг.; во-вторых, подробности создания спектаклей по пьесам Шоу в значительной степени возникают из включенных в наст. издание Писем писателя, а также из наших комментариев к ним. В комментариях к "Автобиографическим заметкам" "источники" каждого отдельного отрывка не указаны, как это делает Ст. Уэйнтрауб (из-за заведомой недоступности многих из них для русского читателя). Раздел "Кто я такой?", который открывает сборник, представляет собой предисловие ко II тому публикации Ст. Уэйнтрауба.

К с. 5

Филипп на картине Веласкеса или Карл на картине Тициана... — Имеются в виду портрет Филиппа IV кисти испанского живописца Диего Веласкеса (1599—1660) и портрет Карла V (1548, Мюнхен, Пинакотека) работы итальянского живописца Тициана (ок. 1476/77 или 1489/90 — 1576).

Нельсон, Горацио (1758—1805) — английский флотоводец, вице-адмирал.

...Я — владелец дома в Аделфи... — Шоу с женой жили в доме №10 на Аделфи-Террас с самого начала своей совместной жизни в 1898 г. (а Шарлотта Шоу жила там и до их бракосочетания) по октябрь 1927 г., когда они переехали в фешенебельную квартиру на Уайтхолл-Корт.

К с. 7

Спенсер, Герберт (1820—1903) — английский философ и социолог, один из родоначальников позитивизма. Был популярен в кругах английской интеллигенции в тот период, о котором пишет Шоу. "Автобиография" вышла в свет в 1904 г.

Когда я впервые беседовал с Анатолем Франсом... — Это произошло во время приезда А.Франса в Лондон для выступления на заседании Фабианского общества, незадолго до первой мировой войны. Как пишет Ст. Уэйнтрауб, "Шоу, как председатель, представил оратора и был смущен, когда тот его расцеловал".

К с. 13

Арчер, Уильям (1856—1924) — английский театральный критик, автор многих книг о современном ему театре. Вместе с Шоу выступал за реализм в искусстве театра, пропагандировал на английской сцене т.н. "новую драму", в первую очередь пьесы Г. Ибсена. Ближайший друг Шоу в начале творческого пути драматурга, его многолетний корреспондент (см. "Письма").

К с. 14

О личной жизни Мольера... — Вольтер (1694—1778) пишет о Мольере в одном из своих наиболее важных трудов — "Век Людовика XIV" (написан во время пребывания Вольтера в Пруссии, 1750—1753).

Описав свое детство... Гёте, к сожалению, отходит от темы... — Очевидно, Шоу имеет в виду автобиографическую книгу Гёте "Поэзия и правда из моей жизни" (т. 1—4, изд. 1811—1833), охватывающую ранний период жизни и деятельности Гёте, до его переезда в Веймар.

К с. 16

Смайлз, Сэмюэл (1812—1904) — шотландский писатель и врач. В своем наиболее известном труде "Самоусовершенствование" (1859) писал о том, что настойчивость и отвага непременно приводят человека к успеху.

К с. 17

Уилкинс Микобер — персонаж романа Ч.Диккенса "Дэвид Копперфилд".

Родился я в Дублине в 1856 году, а по лондонскому летосчислению, стало быть, на сто лет раньше. — Шоу, очевидно, имеет в виду вековую отсталость Ирландии от Англии.

Джонсон, Сэмюэл (1709—1784) — английский критик, лексикограф, эссеист, издатель. Автор "Жизнеописаний наиболее выдающихся английских поэтов" (1779—1781).

Пепис, Сэмюэл (1633—1703) — английский политический деятель. Автор "Дневников" (вел с 1660 г., опубликованы впервые в 1875—1879 гг., полностью — в 1893 г.) — одного из наиболее полных и достоверных источников сведений об истории эпохи Реставрации.

К с. 18

Битва при Бойне (река в Ирландии) состоялась 1 июля 1690 г. В ней войска Уильяма III ("голландец Билли", как Шоу называет его) одержали победу над войсками Якова II.

"Три пьесы для пуритан" — сборник пьес Шоу, опубликованный в 1900 г. и включавший пьесы "Ученик дьявола", "Цезарь и Клеопатра", "Обращение капитана Брасбаунда", впоследствии поставленные в "Ройял Корте".

Нокс, Джон (ок. 1514—1572) — священник, пропагандист кальвинизма в Шотландии. Отличался фанатизмом, в особенности в эпоху борьбы с королевой-католичкой Марией Стюарт.

К с. 21

Лэм, Чарлз (1775—1834) — английский писатель, поэт, эссеист, издатель.

К с. 23

"Афоризмы для революционеров" и *"Справочник революционера"* входили в комплекс произведений Шоу, объединенных общим названием "Человек и сверхчеловек" (1901—1903).

Ли, Джордж Джон Ванделер (1831—1886) в 1873 г. переехал из Дублина в Лондон, куда за ним последовала мать Шоу.

К с. 25

"Путь паломника" — аллегорический роман, написанный английским писателем Джоном Беньяном (1628—1688) во время его пребывания в заключении в период Реставрации Стюартов (опубл. 1678—1684; русский перевод под названием "Путешествие пилигрима" — 1878).

К с. 28

"Поэма о Старом Мореходе" — одно из лучших произведений английского поэта-романтика Сэмюэла Тейлора Колриджа (1772—1834). Опубликована в 1798 г. в сборнике Колриджа и У. Вордсворта "Лирические баллады".

Джон Гилпин — центральный герой шуточной баллады английского поэта Уильяма Купера (1731—1800) "Веселая история Джона Гилпина" (1783).

К с. 29

Кесселл, Джон (1817—1865) — английский предприниматель и издатель. Издавал классику: "Дон Кихота", "Путь паломника", "Робинзона Крузо" и т.д.

Абхорсон — персонаж пьесы У. Шекспира "Мера за меру" (в русском переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник назван "Страшило"), *Пистоль* — один из членов "свиты Фальстафа" во II части "Генриха IV" и в "Виндзорских насмешницах", *Полоний* — один из центральных героев "Гамлета".

К с. 32

Драйден, Джон (1631—1700) — английский поэт, критик, драматург. Основоположник английского классицизма. Переводил на английский язык Вергилия, Ювенала, Овидия и других античных авторов. Автор ряда критических работ о них.

К с. 37

"Майор Барбара" — пьеса Шоу, впервые поставлена в "Ройял Корте" в 1905 г. Темой пьесы стала, в частности, нищета и ее социальные послед-

ствия; взгляды Шоу на эту проблему изложены им в пространном предисловии к пьесе, в том числе в разделе "Евангелие от святого Эндрю Андершафта".

К с. 39

Маррей, Джордж Гилберт Эме (1866—1957) — английский драматург, профессор, переводчик и исследователь древнегреческой драматургии; *лорд Дерби, Эдвард Джордж Смит Стенли* (1799—1869) — английский политический деятель. В 1862 г. вышла книга его переводов античной и современной поэзии, в 1864 г. —полный перевод "Илиады"; *Моррис, Уильям* (1834—1896) — английский писатель, художник, общественный деятель. Перевел на английский язык "Одиссею", "Энеиду". Шоу посвятил ему книгу: William Morris as I knew him. — New York; Dodd, Mead a. Company, 1936. *Солт, Генри Стивенс* (1851—1939) — английский писатель, автор книг о Торо, Шелли, Де Куинси, Теннисоне. (См. также коммент. к письму № 25.)

К с. 40

Маколей, Томас Бабингтон (1800—1859) — английский историк, публицист и политический деятель. Основной труд — многотомная "История Англии". В пьесе Шоу "В золотые дни доброго короля Карла" (пост. 1939) описаны события, почерпнутые из труда Маколея. Главный герой пьесы — английский король Карл II.

"Квентин Дорвард" — роман Вальтера Скотта (1823), воссоздающий исторические события во Франции в период правления Людовика XI; *"Повесть о двух городах"* — исторический роман Ч.Диккенса (1859), посвященный Великой французской революции.

К с. 42

Левер, Чарлз Джеймс (1806—1872) — ирландский прозаик, работал в журнале Ч. Диккенса "Круглый год", сменившем в 1859 г. журнал "Домашнее чтение" (издавался с 1850 по 1858 г.). Роман "Чарлз О'Мелли" вышел в 1840 г., "Гарри Лорекер" — в 1837 г.

К с. 43

Альнасхар — персонаж "Тысячи и одной ночи"; *Саймон Теппертит* — персонаж романа Ч.Диккенса "Барнаби Радж".

Хогарт, Уильям (1697—1764) — английский живописец, график, теоретик искусства. Автор нескольких серий картин, изображающих жизнь аристократии.

Пистоль — см. коммент. к с.29; *Пароль* — персонаж пьесы У. Шекспира "Конец — делу венец".

К с. 44

Александер, Джордж (1858—1918) — английский актер, режиссер, педагог.

К с. 45

Гилберт, Уильям Свенк (1836—1911) — английский драматург и либреттист; *Салливен, Артур* (1842—1900) — английский композитор. Работали совместно с 1875 г., написав около двадцати пяти комических опер.

Джордж, Генри (1839—1897) — американский экономист, автор книги "Прогресс и бедность" (1879).

К с. 46

Манрико — персонаж оперы Дж. Верди "Трубадур" (1853), одной из любимых опер Шоу.

К с. 47

Макналти, Мэтью Эдвард (1856—1943) — ирландский писатель. Помимо романов, о которых упоминает Шоу, написал также несколько пьес, поставленных в "Театре Аббатства".

К с. 48

Белл, Александр Грэм (1847—1922) — английский ученый, один из изобретателей телефона; *Белл, Александр Мелвилл* (1819—1905) — английский ученый-лингвист, разработал систему фонетической транскрипции "Визуальная речь" (1869). Написал пособие по ораторскому искусству. Его отец, Александр Белл, был одним из первых специалистов по фонетике, логопедом. Так что тут Шоу не вполне точен.

Гельмгольц, Герман Людвиг Фердинанд (1821—1894) — немецкий ученый. Автор фундаментальных трудов по физике, физиологии, биофизике, психологии.

Тиндаль, Джон (1820—1893) — английский физик; *Труссо, Арман* (1801—1867) — французский врач, хирург. Автор трехтомного труда "Клиническая медицина" (1856).

К с. 50

Ньюмен Ноггс — персонаж романа Ч.Диккенса "Жизнь и приключения Николаса Никльби".

К с. 51

Гэльская лига — организация ирландской интеллигенции, основанная в конце XIX в. с целью пропаганды и развития ирландской национальной культуры.

К с. 52

"Профессия Кэшела Байрона" — роман Шоу, публиковался в социалистическом журнале "Тудей" в 1884—1885 гг.

Письмо, о котором пишет Шоу, было опубликовано в журнале "Паблик опиньон" 3 октября 1875 г., когда Шоу было восемнадцать лет.

К с. 54

Одно время я писал рецензии за одного музыканта... — Имеется в виду Ванделер Ли, чьим именем Шоу подписывал свои рецензии в течение примерно года начиная с ноября 1878 г.

"Оса" ("The Hornet") прекратила свое существование в феврале 1880 г.

Я начал было писать что-то вроде пародии на мистерию... — В Британском музее хранятся сорок девять страниц из этой мистерии, написанной белым стихом.

К с. 55

Я так обрадовался, что написал вторую статью... — Речь идет о статье "Христианские имена", опубликованной в газете "Уан энд ол" 11 октября 1879 г.

К с. 56

Роман *"Незрелость"* был опубликован позже других романов Шоу — в 1930 г.

К с. 57

Лосон, Сесил (1851—1882) — английский художник-пейзажист.

Россетти, Данте Габриэль (1828—1882) — английский живописец и поэт. Основатель "Братства прерафаэлитов" (1848). Его взгляды и вкусы были в моде в среде английской художественной интеллигенции.

К с. 58

Бёрн-Джонс, Эдуард (1833—1898) — английский живописец, представитель младшего поколения прерафаэлитов; *Уистлер, Джеймс Эббот Мак-Нейл* (1834—1903) — американский художник, живший в Англии. Автор книги "Изящное искусство создавать себе врагов".

Глюк, Кристоф Виллибальд (1714—1787) — композитор, один из реформаторов оперы XVIII в. Опера "Альцеста" написана в 1767 г.

Тернер, Уильям (1775—1851) — английский живописец-пейзажист, график.

К с. 60

Роман *"Неразумный брак"* печатался в 1885—1886 гг. в журнале "Аур корнер".

К с. 62

"Великолепный Криктон" (1902) — комедия английского драматурга Джеймса Мэтью Барри (1860—1937), одна из наиболее острых и сатирических его пьес.

К с. 64

Падеревский, Игнацы Ян (1860—1941) — польский пианист, композитор.

К с. 65

Мантенья, Андреа (1431—1506) — итальянский живописец раннего Возрождения, гравер.

К с. 66

Дурацкий роман... — Под ним подразумевается роман "Профессия Кэшела Байрона", рецензия на который была опубликована в мае 1886 г. в журнале "Аур корнер". Отец Шоу ее прочесть не мог, так как скончался 19 апреля 1885 г. Из опубликованных произведений сына он мог видеть роман "Неуживчивый социалист".

...одна молодая, весьма пылкая особа... — Имеется в виду Элис Локкетт (1856—1942), студентка, в которую Шоу был влюблен в те годы. Она также была им увлечена, но вскоре отвергла, сочтя неудачником.

...как выразился Пепис... — О Пеписе см. коммент. к с. 17.

"Самоусовершенствование" Смайлза — см. коммент. к с. 16.

К с. 67

Элеонора Маркс, исполнявшая роль Норы... — Чтение по ролям пьесы Г. Ибсена "Кукольный дом" состоялось в доме Элеоноры Маркс на Грейт-Расселл-стрит 15 января 1886 г.

Роман *"Любовь среди художников"* публиковался в журнале "Аур корнер" в 1887—1888 гг.

К с. 69

Биттти, Пэкенхем Томас (1855—1930) — поэт ирландского происхождения. С Шоу встретился только в Лондоне и в течение нескольких лет был в числе близких ему людей.

Стивенсон, Роберт Льюис (1850—1894) — английский писатель, автор многих приключенческих романов. Был близким другом *Уильяма Эрнеста Хенли* (1849—1903), английского поэта, драматурга и критика. В этот период они совместно написали несколько пьес, которые успеха не имели. В одном из писем У. Арчеру Хенли отмечал: "Кто, во имя бога, этот Бернард Шоу? И где же он в течение стольких лет растрачивал свой талант? Мне невероятно понравился его роман, в нем есть настоящая мысль, юмор, оригинальный и острый ум; после чтения такого романа начинаешь снова верить в силу литературы".

Бентли, Джордж (1828—1895) — английский издатель и писатель, редактор журнала "Темпл Бар" с 1866 г. до самой смерти.

К с. 71

Грэнд, Сара (наст. имя — Френсис Элизабет Мак-Фолл, 1862—1943) — английская писательница, эссеист. По взглядам — феминистка.

Калеб Болдерстон, Эдгар, Люси — персонажи романа Вальтера Скотта (1771—1832) "Ламмермурская невеста" (1819).

К с. 73

Том Джонс — герой романа Генри Филдинга (1707—1754) "История Тома Джонса, найденыша" (1749) ; *Де Грие* — герой романа французского писателя Антуана Франсуа Прево (1697—1763) "Манон Леско" (1733).

Неоконченный роман был в итоге издан Ст. Уэйнтраубом в 1958 г. Желающих дописать его конец не нашлось.

"Мидлмарч" (1871—1872) — роман английской писательницы Джордж Элиот (настоящее имя — Мэри Анн Эванс, 1819—1880).

К с. 74

Милль, Джон Стюарт (1806—1873) — английский философ, экономист и общественный деятель. "Эссе о свободе" датируется 1859 г., "Представительное правительство" — 1861 г., "Ирландский земельный вопрос" — 1870 г.

"Пытливые" выступали с... мальтузианских... позиций... — Мальтус, Томас Роберт (1766—1834) — английский экономист. Утверждал, что безработица и бедственное положение трудящихся при капитализме — результат "абсолютного избытка людей", действия "естественного закона народонаселения"; *Ингерсолл, Роберт Грин* (1833—1899) — американский оратор, лектор, политический деятель. Философ-гуманист, атеист. Участник Гражданской войны в США.

Спенсер, Герберт — см. коммент. к с.7.

Хаксли, Олдос (1894—1963) — английский писатель. В своих произведениях выступал как сатирик и критик общественных нравов.

Безант, Анни (1847—1933) — английский политический деятель, член Фабианского общества, впоследствии — теософка, автор политических трактатов. Пользовалась влиянием в английских радикальных

кругах, лидером которых был Чарлз Брэдло (о нем см. коммент. к с. 147). Вместе с ним привлекалась к судебной ответственности по обвине¬нию в аморальности в связи с публикацией ими памфлета о контроле за рождаемостью.

Шелли, Перси Биши (1792—1822) — английский поэт-романтик, в 1811 г. был исключен из Оксфордского университета за публикацию трактата "Необходимость атеизма". Вступил в брак с дочерью трактирщи¬ка Гарриет Уэстбрук в 1811 г. В 1814 г. Шелли расстался с нею и женился на Мэри Годвин (о ней см. коммент. к с. 155), брак с которой был оформлен в 1817 г. после самоубийства Гарриет. Шелли был официально лишен права воспитывать своих детей от первого брака.

К с. 75

Фернивелл, Фредерик Джеймс (1825—1910) — английский ученый и издатель, член и секретарь Филологического общества, основатель Общества Чосера, Браунинга, Шелли, Нового Шекспировского общества и др. *Браунинг, Роберт* (1812—1889) — английский поэт. По своим фило¬софским взглядам примыкал к позитивизму Спенсера.

К с. 76

Гоннер, Эдвард К. (1862—1922) — английский ученый, профессор экономики в Ливерпульском университете. Автор книги "Социалисти¬ческое государство" (1895).

Де Куинси, Томас (1785—1859) — английский писатель-романтик. Ему принадлежат работы о Шекспире, Мильтоне, Шелли, Китсе, книги и статьи по философии и политической экономии.

К с. 77

Гайндман, Генри Мейерс (1842—1921) — английский политический деятель, один из создателей Демократической федерации и Британской социалистической партии (основана в 1911 г.).

Фабианское общество — организация английской буржуазной интел-лигенции. Создано в 1884 г. Пропагандировало реформистские идеи постепенного преобразования капитализма в социализм. После создания лейбористской партии (1900) вошло в ее состав.

К с. 78

...я вещал о социализме... — В частности, доклад Шоу "Переход к социалистической демократии" был прочитан в Британской ассоциации 7 сентября 1888 г. в Бате и опубликован в журнале "Аур корнер" в ноябре 1888 г.

Сити-Темпл — большой храм конгрегационалистов в Лондоне; *Бри-танская ассоциация* (по распространению научных знаний) проводит еже-годные форумы ученых с докладами о последних научных достижениях. Основана в 1831 г.

К с. 79

Джеймс, Генри (1843—1916) — американский писатель. В 1915 г. принял британское подданство. Один из постоянных корреспондентов Шоу.

К с. 80

Уэллс, Герберт Джордж (1866—1946) — английский писатель-фан-таст. Доктор биологии. С 1903 по 1909 г. был членом Фабианского об-щества. Шоу описывает резко критическое выступление Уэллса против

политического оппортунизма фабианцев, имевшее место в 1906 г. и чуть не расколовшее общество. Шоу удалось разбить доводы Уэллса, после чего тот перешел к критике фабианства в своих литературных произведениях (в том числе в романе "Новый Макиавелли", 1910—1911). Один из постоянных корреспондентов Шоу.

Дельсарт, Франсуа Александр Никола Шери (1811—1871) — французский певец, педагог, композитор и теоретик сценического движения и вокала. В числе его учеников — Ж. Бизе, Рашель и пр.

К с. 82

...преимущество "Больших надежд"... влиянием... Уилки Коллинза. — В творчестве позднего Диккенса элементы детективного жанра выдвигаются на первый план (романы "Большие надежды", 1861; "Наш общий друг", 1865; "Тайна Эдвина Друда", 1870), что позволяет говорить о его близости в этот период к прозе Уилки Коллинза (1824—1889). друга Диккенса.

Лейтон, Фредерик (1830—1896) — английский художник-академист, в течение многих лет президент Королевской Академии; *Бугеро, Адольф Уильям* (1825—1905) — французский художник-академист.

К с. 83

Тейлор, Том (1817—1880) — английский драматург, автор многих пьес, популярных в викторианском театре, в частности "Наш американский кузен", в которой играла Эллен Терри в театре "Лицеум".

К с. 84

Гвидо... — Есть несколько художников, носящих эту фамилию. Кого из них имел в виду Шоу, неясно; *Фрит, Уильям Пауэлл* (1819—1909) — английский художник, автор жанровых многоплановых картин, рисующих повседневную жизнь Англии. В последние годы жизни писал морализаторские полотна.

К с. 87

Черни, Карл (1791—1857) — австрийский пианист-педагог и композитор. Автор многих сборников этюдов и упражнений для фортепиано. Основоположник венской пианистической школы I половины XIX в.; *Плейди, Луи* (1810—1874) — немецкий пианист, скрипач, педагог. Автор многократно переиздававшихся учебников по технике игры на фортепиано.

Уоллес, Уильям Винсент (1812—1865) — английский композитор, автор ряда опер и других произведений, пианист и скрипач.

Шеффер, Ари (1795—1858) — французский художник голландского происхождения, мастер портретной живописи.

О'Коннор, Томас Пауэр (1848—1929) — ирландский журналист, член парламента от либеральной партии. Первый номер газеты "Стар", о которой пишет Шоу, вышел 17 января 1888 г.

Мэссингем, Генри Уильям (1860—1924) — журналист, заместитель О'Коннора в газете "Стар", редактором которой он стал в июле 1890 г., когда О'Коннор ушел со своего поста, начав издавать газету "Сан".

К с. 89

Харрис, Фрэнк (1854—1931) — романист, автор биографий современных ему литераторов, драматург, издатель.

Ирвинг, Генри (наст. имя — Генри Бродрибб, 1838—1905) — английский актер и режиссер. В 1878—1898 гг. — руководитель театра "Лицеум" (вместе с Эллен Терри). С Шоу его связывали сложные отношения, как художники они были антиподами. (См. Письма Шоу к Ирвингу, вошедшие в наст. изд.)

К с. 90

Скриб, Эжен (1791—1861) и *Сарду, Викторьен* (1831—1908) — французские драматурги, чьи пьесы были крайне популярны в английском театре того времени (в частности, в театре "Лицеум").

"Адриенна Лекуврер" — историческая драма Э. Скриба (1849), написанная им совместно с Э. Легуве и посвященная судьбе актрисы XVIII столетия; *"Дора"* — пьеса В. Сарду (1877), ее английское название — "Дипломатия".

К с. 93

Джонсон. Сэм (1831—1900) — англо-ирландский актер, впоследствии выступал в Лондоне, был ведущим актером в труппе театра "Лицеум".

Кент — персонаж трагедии Шекспира "Король Лир".

Салливен, Барри (1821—1891) — английский актер романтического направления. Исполнял в основном шекспировские роли.

К с. 94

Три, Герберт Бирбом (1853—1917) — английский актер, антрепренер, режиссер. С 1887 г. возглавлял театр "Хеймаркет", затем "Театр Ее Величества". Среди поставленных им спектаклей — "Гамлет" (1892, исполнил главную роль), "Воскресение" по Л. Толстому (1903, играл Нехлюдова). Постановки Три характеризовались внешней эффектностью и декоративностью. Ставил также оперетты, мелодрамы. В 1904 г. основал в Лондоне школу драматического искусства.

Фиппс, Дж. (1835—1897) — английский архитектор, автор проектов театральных зданий в Лондоне "Лирик" и "Шефтсбери".

Ройс, Эдвард Уильям (1841—1926) — английский актер, режиссер.

Сиддонс, Сара (1755—1831) — английская актриса, одна из выдающихся представительниц позднего классицизма. Байрон писал о ней: "...миссис Сиддонс одна стоила всех, кого я видел в Англии... равных ей не было и быть не может".

Кембл, Джон Филип (1757—1823) — английский драматург. Актер классицистского направления.

Терри, Эллен (1847—1928) — английская актриса. В течение многих лет была постоянной корреспонденткой Шоу.

Колмен, Джон (1830—1904) — английский актер-постановщик, драматург, впоследствии — руководитель театральной студии.

К с. 95

Ришелье — главный герой одноименной пьесы английского драматурга Эдварда Джорджа Булвер-Литтона (1803—1873). Впервые поставлена в 1839 г.

Кин, Чарлз Джон (1811—1868) — английский актер и антрепренер. Сын знаменитого актера Эдмунда Кина. Один из создателей режиссуры в английском театре.

Сальвини, Томмазо (1829—1915) — итальянский актер-трагик. В выступлении 1889 г. Шоу назвал его "лучшим актером современности".

Коклен-старший, Бенуа Констан (1841—1909) — французский актер, автор ряда теоретических работ по мастерству актера.

К с. 96

Фосет, Элен (1817—1898) — английская актриса. Дебютировала в Лондоне в 1836 г. Играла шекспировских героинь — Дездемону, Джульетту, Порцию; выступала также в современном ей репертуаре.

Олбери, Джеймс (1838—1889) — английский драматург. Пьеса "Две розы" поставлена впервые в 1870 г.

К с. 97

Робертсон, Томас Уильям (1829—1871) — английский драматург. Дебютировал в 1864 г. пьесой "Дэвид Гаррик" (театр "Хеймаркет"). Пьеса "Наши" была поставлена в 1866 г.; *Бэнкрофт, Сквайр* (1841—1926), и *Уилтон, Мэри* (по мужу — леди Бэнкрофт, 1839—1921) — английские актеры и антрепренеры. Возглавляли "Театр Принца Уэльского", в 1880—1885 гг. — театр "Хеймаркет".

"Новые люди и старые земли" — пьеса Тома Тейлора (пост. 1869). Главная женская роль была написана для Эллен Терри, однако на премьере ее исполняла Мэдж Кендал (театр "Хеймаркет"). Эллен Терри сыграла ее с большим успехом лишь в 1876 г. (театр "Олд Корт").

"Колокольчики" — английская переработка Л.Льюисом драмы Эркмана-Шатриана (псевдоним двух французских писателей Эмиля Эркмана и Шарля Шатриана) "Польский еврей", поставленной впервые в 1869 г. Роль бургомистра Маттиаса в "Колокольчиках" ("Лицеум", 1871) принесла Генри Ирвингу огромный успех.

"Железный сундук" (пост. 1796) — пьеса английского драматурга Джорджа Колмена-младшего (1762—1836) — переработка романа Уильяма Годвина "Калеб Уильямс".

К с. 98

...деловые связи с Теннисоном, Трейлом... — Генри Ирвинг ставил в "Лицеуме" пьесы поэта-лауреата и драматурга *Альфреда Теннисона* (1809—1892), пьесу писателя, литературного критика и журналиста *Генри Даффа Трейла* (1842—1900) "Лекарь", ряд пьес-переработок *Уильяма Гормана Уиллса* (1828—1891); *Карр, Джозеф Коминс* (1849—1916) — популярный английский драматург, перерабатывал для сцены английские романы, французские пьесы.

Робер Макэр — главный герой мелодрамы французского драматурга Б. Антье "Постоялый двор Адре"; *Людовик XI* — герой одноименной пьесы английского драматурга Диона Бусико (1822—1890).

К с. 99

Поул, Уильям (1852—1943) — английский актер и режиссер, создатель "Общества Елизаветинского театра" (1894). В спектакле "Другой остров Джона Булля" ("Ройял Корт", 1906) исполнил роль Кигана; *Гренвилл-Баркер, Харли* (1877—1946) — английский актер, режиссер и драматург. В 1904—1907 гг. руководил театром "Ройял Корт" (совместно с Дж. Ю. Ведренном), где, в частности, были впервые поставлены многие пьесы Шоу. Совместно с У. Арчером — автор проекта

создания Национального театра в Англии (1907).

Реган, Ада (1860—1916) — американская актриса. После работы в провинциальных театрах была ведущей актрисой в труппе *Огастина Дейли* (1838—1899) — американского драматурга, актера и антрепренера, в 1893 г. открывшего свой театр в Лондоне.

С профессиональной точки зрения... — Шоу не объективен в своей оценке творческого пути Генри Ирвинга и Эллен Терри, их роли в развитии английского театра своего времени.

К с. 100

"Дневник для Стеллы" Джонатана Свифта состоит из шестидесяти пяти писем Свифта к самому близкому ему человеку — миссис Эстер Джонсон. Они относятся к 1710—1713 гг.

Наша переписка завязалась... — Шоу вступил в переписку с Эллен Терри в 1892 г. В 1899 г. специально для нее Шоу написал роль леди Сесили в пьесе "Обращение капитана Брасбаунда", однако поначалу Эллен Терри нашла пьесу недостаточно сценичной и сыграла ее лишь в 1906 г. в спектакле театра "Ройял Корт". Шоу принимал самое непосредственное участие в работе над спектаклем.

К с. 101

Керью, Джеймс (1876—1938) — англо-американский актер. В 1905 г. сыграл в "Ройял Корте" Гектора Мэллоуна в спектакле "Человек и сверхчеловек". Спектакль "Обращение капитана Брасбаунда", о котором пишет Шоу, состоялся в "Ройял Корте" в 1906 г., и Керью исполнял роль капитана Керни, а годом позже в этом же спектакле в Америке, также с Эллен Терри, он играл уже самого капитана Брасбаунда.

К с. 102

Зорма, Агнес (1865—1927) — немецкая актриса. Играла в пьесах Ибсена, Зудермана, Гауптмана. Ибсен считал ее лучшей исполнительницей роли Норы.

Мэнсфилд, Ричард (1854—1907) — английский актер, выступал на лондонской сцене в 1877—1882 гг., после чего эмигрировал в Америку, где стал ведущим актером-постановщиком. Помимо роли в "Ученике дьявола" (1896), о которой пишет Шоу, выступал и в других его пьесах: "Оружие и человек", "Кандида", "Избранник судьбы". Был постоянным корреспондентом Шоу.

"Независимый театр" — английский театр, открытый в Лондоне в 1891 г. театральным критиком и антрепренером Джекобом Томасом Грейном (1862—1935) по примеру "Свободного театра" А. Антуана в Париже. Театр открылся пьесой Ибсена "Привидения". В 1892 г. здесь была поставлена пьеса Шоу "Дома вдовца" — первый спектакль начинающего драматурга. "Независимый театр" закрылся в 1897 г.

"Сценическое общество" существовало в Лондоне с 1899 по 1939 г. Открылось постановкой пьесы Шоу "Поживем — увидим" (26 ноября 1899 г.). Среди драматургов, которых "Сценическое общество" представило английскому зрителю, — Л. Толстой, Горький, Ибсен, Гауптман.

Гоццоли, Беноццо (1420—1497) — итальянский живописец, представитель раннего Возрождения.

"Праздник перемирия" — пьеса Герхарта Гауптмана (1862—1946), была впервые поставлена в 1890 г.

Хэйр, Джон (1844—1921) — английский актер, режиссер и антрепренер. В 1875—1879 гг. — член труппы театра "Корт".

Пинеро, Артур Уинг (1855—1934) — английский драматург и актер. Одна из его первых пьес, "Судья", была поставлена в "Корте" (1885).

Ведренн, Джон Юджин (1867—1930) — вошел в историю английского театра как руководитель антрепризы театра "Ройял Корт" (1904—1907), где были поставлены многие пьесы представителей "новой драмы".

К с. 103

Ристори, Аделаида (1822—1906) — итальянская актриса, исполняла главные роли в трагедиях Софокла, Ж. Расина, в комедиях Гольдони.

Маккарти, Лилла (1875—1960) — английская актриса. Выступала в "Ройял Корте" в пьесах Шоу: Нора ("Другой остров Джона Булля"), Энн Уайтфилд ("Человек и сверхчеловек"), Глория ("Поживем — увидим"), Дженнифер ("Врач перед дилеммой"), Райна ("Оружие и человек"), Лавиния ("Андрокл и лев"). (См. также письма к ней в наст. изд.: № 44, 75, 78.)

К с. 104

"Спасенная Венеция, или Раскрытый заговор" (опубл. 1681, пост. 1682) — трагедия английского драматурга Томаса Отуэя (1652—1685).

К с. 105

Хьюлетт, Морис (1861—1923) — английский писатель, автор значительного числа исторических романов.

Стивенсон, Роберт Льюис — см. коммент. к с. 69.

Стивенсон, Б. (1839—1906) — автор текстов для популярных оперетт, также переделывал для английских театров пьесы Скриба и Сарду; из пьес *Джона Голсуорси* (1867—1933) в "Ройял Корте" шла "Серебряная коробка" (1906); *Мейсфилд, Джон* (1878—1967) — английский поэт, драматург, критик, с 1897 г. работал журналистом в "Манчестер гардиан". Первую пьесу, "Чудо в Кэмпдене", написал в 1907 г.; *Хаусмен, Лоренс* (1865—1959) — английский драматург и книжный иллюстратор; *Хэнкин, Сент-Джон Эдуард Чарлз* (1869—1909) — английский драматург. В "Ройял Корте" ставились его пьесы "Возвращение блудного сына", 1905; "Милосердие, которое началось дома", 1906.

К с. 106

Калверт, Луи (1859—1923) — английский актер, популярный в Лондоне и в провинции, а также в США. Наибольший успех принесло ему участие в спектаклях, поставленных по пьесам Шоу: "Другой остров Джона Булля", о котором идет речь в тексте, и "Майор Барбара" (Андершафт), 1905; обе постановки шли в "Ройял Корте".

Куин, Джеймс (1693—1766) — английский актер. Исполнитель как трагических (Отелло, король Лир, Кориолан), так и комедийных ролей, причем в последних его талант раскрывался с большей полнотой. Т. Смоллетт в романе "Приключения Перигрина Пикля" отмечает, что Куин был великолепным Фальстафом.

Премьера *"Другого острова Джона Булля"* состоялась 1 ноября 1904 г. в "Ройял Корте". Спектакль имел небывалый успех. *"Человек и сверхчеловек"* был впервые сыгран в "Ройял Корте" (1905). III действие было в этом спектакле опущено. В 1907 г. Гренвилл-Баркер поставил его

отдельно под названием «Сон из "Человека и сверхчеловека"». *"Врач перед дилеммой"* был показан в "Ройял Корте" в 1906 г. и впоследствии возобновлен во многих театрах Англии.

Кэмпбелл, миссис Патрик (наст. имя — Беатрис Стелла Таннер, 1865—1940) — английская актриса. Роль Элизы Дулитл была написана специально для нее. Премьера "Пигмалиона" состоялась в 1914 г. в "Театре Его Величества". Многолетняя переписка Шоу с Патрик Кэмпбелл легла в основу пьесы Джерома Килти "Милый лжец".

К с. 107

Робер Макэр — самая знаменитая роль французского актера Фредерика-Леметра (1800—1876) в мелодраме "Постоялый двор Адре" (1823); *лорд Дандрери* — второстепенный персонаж в фарсе Тома Тейлора "Наш американский кузен" (1858), сыгранный популярным английским актером Эдвардом Созерном (1827—1881). Благодаря ему пьеса имела огромный успех как в Англии, так и в США, который называли "бумом Дандрери".

Гримальди, Джозеф (1778—1837) — английский актер-клоун. Был самым популярным комическим певцом, танцором, акробатом своего времени.

Брие, Эжен (1858—1932) — французский драматург, писавший в натуралистических традициях Э. Золя.

Джонс, Генри Артур (1851—1929) — английский драматург. Был в течение ряда лет одним из ближайших друзей Шоу (см. Письма).

Картон, Ричард (1856—1929) — английский актер и драматург, автор нескольких комедий. Шоу имеет в виду не мастерство Картона-комедиографа, но его прекрасное знание законов сценического действия.

К с. 113

Микобер и *Пеготти* — персонажи романа Ч. Диккенса "Дэвид Копперфилд"; *Основа* — персонаж комедии У. Шекспира "Сон в летнюю ночь".

В Байрейте Рихард Вагнер... — Вагнеровский оперный театр в Байрейте открылся 13 августа 1876 г. постановкой оперы "Кольцо Нибелунга". Позднее Байрейтские фестивали стали традиционными.

К с. 116

Фальстаф и *Пойнс* — персонажи трагедии У. Шекспира "Генрих IV"; *Дик Свивеллер* и *крошка Нелл* — персонажи романа Ч. Диккенса "Лавка древностей".

Прототипами героев моих пьес… — Ст. Уэйнтрауб следующим образом "расшифровывает" в своих комментариях персонажей Шоу: миссис Клэндон из пьесы "Поживем — увидим" — миссис Безант; Сергей из пьесы "Оружие и человек" — Р. Б. Каннингем Грэм (1852—1936), член парламента, социалист; в 1887 г. вместе с Г. М. Гайндманом и Дж. Бернсом спровоцировал арест с целью проверить на собственном опыте английское правосудие; все трое были приговорены к тюремному заключению. Профессор Адольф Казенс из "Майора Барбары" — Гилберт Маррей; леди Бритомарт Андершафт из той же пьесы — графиня Карлайль; Блюнчли из пьесы "Оружие и человек" — Сидней Уэбб (1859—1947), один из организаторов и руководителей Фабианского общества, многолетний корреспондент и соратник Шоу; сэр Колензо Риджен из пьесы "Врач

перед дилеммой" — Олмрот Райт (1861—1947), врач-бактериолог ирландского происхождения, во время первой мировой войны был полковником медицинской службы; Джеймс Морелл из "Кандиды" — Стопфорд А. Брук (1832—1916), ирландский священник и исследователь литературы, член Фабианского общества; епископ Челсийский из "Вступления в брак" — Малден Крейтон, епископ Лондона; не появляющийся на сцене генерал Сандстоун из пьесы "Газетные вырезки" — лорд Холдейн; театральный критик Тротер из "Первой пьесы Фанни" — Артур Бингхэм Уокли (1855—1926), театральный критик, автор многих книг об английском театре рубежа веков; Бердж и Лубин из пьесы "Назад к Мафусаилу" — Дэвид Ллойд Джордж (1863—1945), премьер-министр Великобритании в 1916—1922 гг., один из лидеров Либеральной партии, и Герберт Генри Асквит (1852—1928), премьер-министр Великобритании в 1908—1916 гг., также один из лидеров Либеральной партии; Инка из пьесы "Инка Перусалемский" — кайзер Вильгельм (1859—1941), германский император и прусский король в 1888—1918 гг.

К с. 117

Слоппи — персонаж романа Ч. Диккенса "Наш общий друг".

Гаррик, Дэвид (1717—1779) — английский актер, один из основоположников английского сценического реализма. Среди его ролей — Лир, Макбет, Ромео и др.

К с. 122

Братья Честертоны... — Имеются в виду Герберт Кит Честертон (1874—1936), английский писатель, поэт, эссеист (многолетний корреспондент Шоу), и его младший брат Сесил Честертон (1879—1918), которого Шоу называл "одним из умнейших и наиболее блестящих наших журналистов".

К с. 124

Бич, Томас Уильям (1868—1957) — английский журналист, в годы первой мировой войны был корреспондентом газеты "Дейли мейл".

Монтегю, Чарлз Эдвард (1867—1928) — английский писатель и критик. Во время первой мировой войны пошел на фронт добровольцем-рядовым в возрасте сорока семи лет. В 1922 г. выпустил книгу "Разочарование", в которой описал свои военные впечатления.

К с. 125

...в роли капитана Матаморо... — от испанского "matamoros" — драчун, забияка, фанфарон. Эквивалент хвастливого воина, персонажа древнеримских комедий.

К с. 126

Вальми — селение около Вердена, где 20 сентября 1792 г. во время войны революционной Франции против 1-й антифранцузской коалиции французская армия впервые разбила войска австро-прусских интервентов и французских роялистов; *Дрезденское восстание* — вооруженное восстание, происходившее 3—9 мая 1849 г. на завершающем этапе революции 1848—1849 гг. в Германии. Восстание потерпело поражение.

К с. 128

Гиббс, Филип (1877—1962) — английский журналист и писатель, опубликовал после первой мировой войны несколько томов своих воспоминаний — воспоминаний военного корреспондента.

К с. 130

Хейг, Дуглас, граф (1861 —1928) — английский фельдмаршал. Во время первой мировой войны — командир корпуса, командующий армией, с декабря 1915 г. — командующий английскими экспедиционными войсками во Франции. Генерал *Генри Ролинсон* был в это время командующим 4-й армией на фронте Сомма.

К с. 133

Херст, Уильям Рэндолф (1863—1951) — американский политический деятель, член конгресса, сенатор. Владелец и издатель крупнейших американских газет.

К с. 134

Уоттс, Джордж Фредерик (1817—1904) — английский художник и скульптор, первый муж Эллен Терри, написавший ее многочисленные портреты.

К с. 136

Керр, Филип (1882—1940) — английский журналист и политический деятель, один из основателей (1910) и редактор журнала "Круглый стол", личный секретарь премьер-министра Ллойд Джорджа, а затем посол Великобритании в США. Именно по его предложению Шоу предпринял свой визит в СССР.

Астор, Уолдорф, лорд (1879—1952) — английский политический деятель, в разные годы занимал важные административные посты.

Макмиллан, Маргарет (1860—1931) — англичанка американского происхождения. Организовала в Англии первую школу в Дептфорде, где готовили педагогов-воспитателей для детских учреждений.

К с. 144

Битва за Англию... — сражение между английской и немецкой авиацией над Британскими островами в августе 1940 — мае 1941 г. Немецкое командование стремилось массированными вооруженными налетами вынудить Великобританию к капитуляции, но не добилось цели.

Саламин — остров в Эгейском море. Во время греко-персидской войны около Саламина в 480 г. до н.э. греческий флот разгромил персидский; *Лепанто* — город в Греции, около которого 7 октября 1571 г. испано-венецианский флот разгромил турецкий флот; последний крупный бой гребных флотов; *Трафальгарское сражение...* — 21 октября 1805 г. у мыса Трафальгар около города Кадиса (Испания) английский флот под командованием адмирала Г. Нельсона (был убит в бою) разгромил франко-испанский флот адмирала П. Вильнёва.

К с. 146

...мистер Сладж Браунинга... — В сатирическом стихотворении Р. Браунинга "Мистер Сладж, медиум" был выведен Данглас Хьюм (1833—1886) — американский спирит, пользовавшийся большим влиянием во

время пребывания супругов Браунинг во Флоренции.

К с. 147

Брэдло, Чарлз (1833—1891) — английский политический деятель, президент Национального общества секуляризации.

К с. 148

Пекснифф — персонаж романа Ч. Диккенса "Жизнь и приключения Мартина Чезлвита", олицетворение лицемера; *Подснэп* — персонаж романа Ч. Диккенса "Наш общий друг", слепо верящий в провидение и полагающий, что все, что ни происходит, к лучшему. В данном контексте оба персонажа — символ серой людской массы.

Рёскин, Джон (1819—1900) — английский писатель, теоретик искусства. Идеолог прерафаэлитизма. В данном контексте — олицетворение высокой культуры и утонченной духовности.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ И РЕЦЕНЗИИ

В раздел вошли материалы из книги: Bernard Shaw. Pen portraits and reviews. London: Constable, 1931.

Как о Шелли сказали голую правду — "Showing the devil about Shelley" — впервые опубликовано в журн. "Олбемарл ревью", 1892 , сентябрь.

К с. 153

Шелли, Перси Биши — см. коммент. к с. 74. *...старомодного годвиновского толка... — Годвин, Уильям* (1756—1836) — английский писатель. Сын священника. Политические взгляды Годвина выражены в его "Рассуждении о политической справедливости" (1793), где подвергнут критике общественный строй Англии и нарисована утопическая картина идеального общества без частной собственности. На Шелли это произведение оказало большое влияние.

Коббет, Уильям (1762—1835) — английский журналист, политический деятель. Автор многих трудов, в основном на политические темы. Издавал журнал "Cobbett's weekly political register". Провел два года в тюрьме (1810—1812) — за статью, направленную против применения физических наказаний в армии; *Хант, Джеймс Генри Ли* (1784—1859) — английский эссеист, поэт, литератор, издатель. За материалы, направленные против принца-регента, был в 1813 г. приговорен к двухлетнему тюремному заключению. Был другом Мура, Байрона, Ч. Лэма.

К с. 155

Реклю, Жан Жак Элизе (1830—1905) — французский географ, социолог, политический деятель, один из теоретиков анархизма. Член I Интернационала. Всемирную известность принес ему труд "Человек и Земля" (1876—1894).

"Лаон и Цитна" (1817) — одна из наиболее ярких поэм Шелли. Переработана и издана под заглавием "Восстание Ислама" (1818). Посвящена теме революционного преобразования мира.

...поведала о последнем миссис Бичер-Стоу... — Шоу имеет в виду книгу Г. Бичер-Стоу "Оправдание леди Байрон" (Лондон, 1870), в которой отчетливо прозвучало неприятие Байрона как человека и поэта, рожден-

ное ханжеским и морализаторским взглядом на мир.

...в Шелли влюбилась дочь Мэри Уолстонкрафт и Годвина. — Шелли встретил дочь Уильяма Годвина и Мэри Уолстонкрафт Мэри Годвин (1797—1851) в апреле 1814 г. После самоубийства своей первой жены Шелли женился на Мэри. Мэри Шелли также была писательницей. Ее наиболее известное произведение — "роман ужасов" "Франкенштейн" (1818).

К с. 156

"Торжество жизни" (1822) — незаконченная поэма Шелли; *"Королева Маб"* (1813) — большая философская поэма Шелли, его первое значительное произведение.

К с. 157

Джефферсон, Джон Корди (1831—1901) — английский литератор, романист и биограф. Автор книги "Подлинный Шелли" (1885).

Арнолд, Мэтью (1822—1888) — английский критик, поэт, эссеист. О Шелли говорится в его втором сборнике "Критические эссе" (1888).

"Освобожденный Прометей" (1819, опубл. 1820) — лирическая драма; *"Розалинда и Елена"* (1819) — повествовательная поэма; *"Ченчи"* (1819) — трагедия, которая и по сей день ставится в английских театрах; *"Маскарад анархии"* (1819, опубл. 1832) — поэма, представляющая собой отклик на расстрел рабочего митинга близ Манчестера.

Госс, Эдмунд Уильям (1849—1928) — английский поэт и литературный критик. Исследователь английской литературы XVII—XIX вв., автор многих фундаментальных трудов.

К с. 159

Харрисон, Фредерик (1831—1923) — английский философ-позитивист, литературный критик и биограф. Автор многих трудов, в том числе об английской литературе XIX в.; *Маррей, Альма* (1854—1945) — английская актриса. Выступала в спектаклях Общества Шелли (в частности, в "Ченчи") и Общества Браунинга. Исполнительница центральной роли в пьесе Шоу "Оружие и человек", его постоянный корреспондент; *Ривс, Герберт Симс* (1818—1900) — английский оперный певец, лирический тенор. С 1847 г. занял положение ведущего певца Англии.

Фут, Г. У. (1850—1915) — английский политический и общественный деятель, оратор, издатель ряда журналов. Автор многих работ на тему секуляризации.

К с. 161

Саути, Роберт (1774—1843) — английский поэт-романтик, представитель "Озерной школы".

Толстой об искусстве — рецензия на книгу: Leo Tolstoy. On art. Transl. from Russian by Aylmer Maude. London: The Brotherhood publ. co., 1898, — впервые опубликовано в газ. "Дейли кроникл", 1898, 10 сентября.

К с. 167

Флетчер, Эндрю (Флетчер из Солтена, 1655—1716) — шотландский политический деятель, автор многих политических трактатов. В одном из них встречается фраза, которую — в несколько измененном виде — при-

водит Шоу: "...если человеку разрешат самому слагать свои песни, у него не будет нужды думать о том, кто создает законы в его стране".

Эллис, Эштон Уильям (1853—1919) — англичанин, по профессии — врач. Первым начал переводить на английский язык прозу Вагнера. В последние годы жизни был настолько беден, что умер бы с голоду, если бы Шоу не организовал Подписной лист — сбор средств в его пользу.

Эдгар Аллан По — впервые опубликовано в журн. "Нейшн", 1909, 16 января.

К с. 168

По, Эдгар Аллан (1809—1849) — американский прозаик, поэт, критик. Статья Шоу, высоко ценившего творчество Эдгара По, написана к 100-летию со дня его рождения.

К с. 169

Джотто ди Бондоне (1266 или 1267—1337) — итальянский живописец. Представитель Проторенессанса. Автор фресок капеллы дель Арена в Падуе и церкви Санта-Кроче во Флоренции.

Фехтер, Чарлз (1824—1879) — английский актер, обучался актерскому искусству под руководством Фредерика-Леметра. Особую популярность имел в ролях Робера Макэра и Гамлета, причем последняя вызвала крайне разноречивые отклики в прессе; *миссис Макстинджер* — персонаж романа Ч. Диккенса "Домби и сын".

...те представления о живописи... — Уильям Мейкпис Теккерей (1811—1863) собирался стать профессиональным живописцем, для чего обучался в различных художественных школах Лондона и Парижа. Школа *Хизерли* — одна из таких лондонских школ. Теккерей сам иллюстрировал почти все свои произведения.

К с. 170

Марк Твен... обессмертил генерала Фанстона... — Имеется в виду памфлет Марка Твена "В защиту генерала Фанстона" (1902).

Чатем — город в графстве Кент. Здесь прошло детство Диккенса. Здесь же происходит действие и некоторых его "Рождественских рассказов". Чатем фигурирует в "Посмертных записках Пиквикского клуба", в "Дэвиде Копперфилде", в "Тайне Эдвина Друда"; *Пентонвилль* — в начале XIX века новый фешенебельный район на севере Лондона. Здесь живут герои "Оливера Твиста", "Крошки Доррит", "Дэвида Копперфилда".

Великолепный Криктон... — герой одноименной пьесы Дж. М. Барри; *Абеляр, Пьер* (1079—1142) — французский средневековый философ, богослов и поэт. Трагическая история любви Абеляра к Элоизе, которая закончилась их уходом в монастырь, описана в его автобиографической "Истории моих бедствий" (1132—1136, изд. 1616).

Карлейль, Томас (1795—1881) — английский эссеист, философ и историк. Был прозван "мудрецом из Челси".

К с. 171

Платоновская Академия — древнегреческая философская школа, основанная Платоном ок. 387 г. до н.э. в Афинах, в 529 г. закрыта императором Юстинианом как оплот язычества. В эпоху Возрождения

существовала Платоновская Академия во Флоренции в 1459—1521 гг.; *Фьезоле* — местность близ Флоренции. Шоу имеет в виду аналогию с поэмой Дж. Боккаччо *"Фьезоланские нимфы"* (1345, изд. 1477).

Хау, Джулия Уорд (1819—1910) — американская поэтесса и публицист. Выступала против рабства; *Уитьер, Джон Гринлиф* (1807—1892) — американский поэт. Автор нескольких сборников стихов, направленных против рабства.

"Ворон" (1845), *"Колокола"* (1849), *"Аннабель Ли"* (1849) — наиболее известные стихотворения По.

Ромни, Джордж (1734—1802) — английский художник, автор многих портретов и картин на исторические сюжеты; *Рейнолдс, Джошуа* (1723—1792) — английский живописец и теоретик искусства, создатель и первый президент лондонской Академии художеств (1768), автор портретов многих своих знаменитых современников; *Гейнсборо, Томас* (1727—1788) — английский художник, выдающийся мастер портретной и пейзажной живописи; *Роулендсон, Томас* (1756—1827) — английский живописец, карикатурист и гравер, автор многих политических и бытовых карикатур, имевших большую популярность, оформитель книг Голдсмита, Смоллетта, Стерна.

"Эврика" — философско-поэтическое произведение По, "эссе о материальной и духовной вселенной", последнее значительное произведение писателя (1848); *Тоби Накойчерт* — персонаж рассказа По "Не закладывай черту своей головы" (1841).

К с. 172

Ланкло, Анн (Нинон де Ланкло, 1620—1705 или 1706) — знаменитая французская куртизанка, известная своим острым умом и красотой; мадемуазель де Скюдери (1607—1701) вывела ее в своем романе "Клелия, или Римская история" (1654—1661) под именем Клариссы.

Хорн, Ричард Генри (1803—1884) — английский поэт, драматург, эссеист. Эпическая поэма "Орион" была опубликована в 1843 г.

"Лигейя" (1838) — одна из лучших новелл По; о ней одобрительно отзывался Горький.

"Сигурд Волсунг" (1876) — эпическая поэма У. Морриса, написанная под влиянием скандинавских саг после двух поездок Морриса в Исландию.

Честертон о Шоу — рецензия на книгу: Chesterton, Gilbert K. George Bernard Shaw. London: Lane, 1919, — впервые опубликовано в журн. "Нейшн", 1909, 25 августа. В сборник "Литературные портреты и рецензии" входит еще несколько статей Шоу о Честертоне. Честертон был также адресатом многих писем Шоу.

К с. 176

Дю Морье, Джордж Луи (1834—1896) — английский художник и романист. Известен своими многочисленными карикатурами, публиковавшимися в "Панче" и других журналах.

К с. 177

"Джек — победитель великанов" и *"Джек и бобовый стебелек"* — названия английских народных сказок.

К с. 178

...учение Герберта Спенсера... — одно из положений позитивизма Г. Спенсера: соединение эмпиризма с априоризмом (априорное признание физиологически закрепленного опыта бесчисленных поколений предков). См. также коммент. к с. 7.

Тор — герой древнескандинавской мифологии, бог грома, сын верховного бога Одина. Всегда носил с собой тяжелый молот, который сам возвращался к нему в руки (как бумеранг).

Гэмэдж — большой универсальный магазин в Лондоне.

К с. 179

Остров Всех Святых — название, данное Ирландии в средние века как одному из ранних оплотов христианской веры.

Р о д е н — впервые опубликовано в журн. "Нейшн", 1912, 9 ноября. Французский скульптор Огюст Роден (1840—1917) лепил в 1906 г. бюст Шоу (хранится в Музее Родена в Париже) и Шоу в любимой роденовской позе "мыслителя" (тот же год).

К с. 180

Коберн, Алвин Лэнгдон (1882—1966) — американский фотограф, обосновавшийся в Англии. Специально приехал в Париж на открытие скульптуры О. Родена "Мыслитель". Шоу в письмах назвал его "лучшим фотографом в мире" и много ему позировал.

К с. 181

Пюви де Шаванн, Пьер (1824—1899) — французский художник-символист, мастер монументально-декоративной живописи.

Трубецкой, Павел Петрович (Паоло Трубецкой, 1866—1938) — русский скульптор-импрессионист. Скульптура Шоу в полный рост работы Трубецкого в настоящее время стоит перед входом в Национальную галерею Ирландии.

Сарджент, Джон Сингер (1856—1925) — американский художник. В 1898 г. написал портрет Эллен Терри в роли леди Макбет. Автор портрета Р. Л. Стивенсона.

Литтон, Невилл (1879—1951) — английский художник-пейзажист. Портрет кисти Веласкеса "Иннокентий X" написан в 1650 г.

К с. 182

Бернини, Лоренцо (1598—1680) — итальянский архитектор и скульптор, представитель барокко.

Гудон, Жан Антуан (1741—1828) — французский скульптор. Автор бюстов Руссо, Мирабо, Вольтера; *Канова, Антонио* (1757—1822) — итальянский скульптор, представитель классицизма; *Торвальдсен, Бертель* (1768 или 1770—1844) — датский скульптор. Представитель классицизма. Его работы отмечены холодной сдержанностью и идеализацией образов; *Лейтон* — см. коммент. к с.82.

Илия — библейский пророк IX века до н.э. Его история излагается в 1 и 2-й Книге Царств Ветхого завета.

О с к а р У а й л ь д — воспоминания Шоу об Уайльде вошли во II издание книги Ф. Харриса "Оскар Уайльд: Его жизнь и признания"

(Harris, Frank, Oscar Wilde; His life and confessions. New York: Brentano, 1918. In 2 volumes).

К с. 185

Уайльд, Оскар (1854—1900) — английский писатель и критик. Автор романа "Портрет Дориана Грея", блистательных комедий, и по сей день идущих на сценах английских театров, многих статей о литературе и искусстве, в частности эстетического манифеста "Душа человека при социализме" (1891). В 1886 г. вместе с Шоу подписал петицию о помиловании чикагских анархистов, приговоренных к казни.

К с. 186

Глинн, Изабелла (1823—1889) — ирландская актриса.

Гладстон, Уильям Юарт (1809—1898) — английский политический деятель, премьер-министр Великобритании в 1868—1874, 1880—1885, 1886, 1892—1894 гг.

К с. 186—187

Макмердо, Артур (1851—1942) — английский архитектор и художник. Основатель общества "Сенчури-Гилд" (1882), органом которого была газета "Хобби-хорс". Пьеса под таким же названием принадлежит А. У. Пинеро (пост. 1886) — как писал о ней Шоу, "шедевр юмора и фантазии"; *Росс, Роберт* (1869—1918) — в период 1900—1908 гг. был хранителем Фонда Оскара Уайльда. Издатель книги Уайльда "De Profundis" (опубл. 1905).

К с. 188

Готье, Теофиль (1811—1872) — французский писатель и критик, один из основателей "Парнаса". Пропагандировал теорию "искусства для искусства", чем, несомненно, был близок Уайльду.

"Как важно быть серьезным" — одна из комедий Уайльда (пост. 1895, опубл. 1899).

Когда он был осужден... — Блестящая карьера Уайльда была прервана скандальным процессом по обвинению в безнравственности. Писатель был осужден на два года тюремного заключения (1895—1897). После освобождения остаток жизни провел в Париже под именем Себастьяна Мельмота.

Хедлэм, Стюарт Д. (1847—1924) — священник христианско-социалистического союза. Известен своим добрым участием в судьбе Уайльда, в частности, именно он доставал деньги, нужные для внесения залога с целью освобождения писателя из-под ареста в 1895 г.

К с. 189

...во время истории с чикагскими анархистами... — Рассказ Ф. Харриса "Бомба, или История чикагских анархистов 1886 года" был опубликован в 1908 г.

К с. 191

Дойл, Генри Эдвард (1827—1892) — английский художник. В 1869 г. стал директором Национальной галереи Ирландии, которая под его руководством превратилась в одну из лучших коллекций в Соединенном Королевстве.

Бердслей, Обри Винсент (1872—1898) — английский художник, автор рисунков, отличавшихся виртуозной игрой силуэтов и линий. Иллюстрировал "Саломею" Уайльда (1894) и ряд других книг.

Мередит, Джордж (1828—1909) — английский поэт, романист и литературный критик.

К с. 192

В сборнике моих пьес... — Речь идет о сборнике Шоу 1914 г., в который, помимо "Неравного брака", вошли "Смуглая леди сонетов" и "Первая пьеса Фанни" (каждая — с обширным предисловием).

К с. 193

Куинсберри, Джон Шолто Дуглас, маркиз (1844—1900) — английский аристократ. Известен своим открытым письмом, адресованным Уайльду в 1895 г., в котором он требует прекратить отношения с его сыном и которое явилось началом всех последующих событий, происходивших с писателем.

Миссис Чарлз Калверт (1837—1921) — английская актриса, мать актера Луи Калверта (1859—1923). В 1864—1875 гг. играла в Манчестере в антрепризе своего мужа Чарлза Калверта. Выступала на сцене до 1911 г. В том же году написала свои "Воспоминания". Автор нескольких пьес.

К с. 194

Госс, Эдмунд Уильям (1849—1928) — английский поэт и литературный критик.

К с. 195

Конгрив, Уильям (1670—1729) — английский драматург, представитель "комедии Реставрации". По сей день пользуется популярностью в английских театрах.

К с. 196

"Смуглая леди сонетов" — одноактная комедия, названная Шоу "интерлюдией"; была написана им в 1910 г. по просьбе Шекспировского общества. В авторском предисловии к ней действительно фигурирует Фрэнк Харрис, в том числе — в связи с процессом Уайльда.

Китс — статья вошла в сборник, выпущенный к столетию со дня смерти английского поэта-романтика Джона Китса (1795—1821): "The John Keats Memorial Volume". L. — N.Y.: Lane, 1921. Китс получил медицинское образование, однако, уже начав практиковать, понял, что его истинное призвание — поэзия, и отказался от врачебной карьеры. В апреле 1818 г. была опубликована его поэма "Эндимион", в уничтожающей рецензии на которую "Джонни" советовали оставить стихи и "вернуться к своим склянкам и пилюлям". Именно это имеет в виду Шоу, называя Китса "учеником аптекаря". В 1819 г. Китс написал второй вариант поэмы "Гиперион" (как и первый, оставшийся неоконченным). Китс умер от чахотки в Риме 23 февраля 1821 г.

К с. 197

Д'Орсе, Альфред Гийом Габриэль, граф (1801—1852) — французский аристократ, известный в свое время денди и острослов. В 1823 г. в Генуе был дружен с Байроном. В 1821—1822 гг., во время пребывания

в Лондоне, вел дневник, высоко оцененный Байроном за тонкость наблюдений и знание людей.

Брон, Фанни (1800—1865) — невеста Китса, На предложение поэта, уже смертельно больного, расторгнуть помолвку ответила отказом и вышла замуж лишь в 1833 г., через 12 лет после смерти Китса. Сохранилось 40 писем Китса к Фанни Брон. Под влиянием любви к ней Китс написал поэму "Канун святой Агнессы" (январь 1819). Личность Фанни Брон различно оценивается биографами, но ее глубокая преданность Китсу несомненна.

К с. 198

Путем наигнуснейшим... — цитата из комедии У. Шекспира "Виндзорские насмешницы" (акт IX, сц. 4). По-английски она звучит: "in a most hideous and dreadful manner"; поскольку из русского перевода С. Маршака и М. Морозова она "не вычленяется", переводчику этой статьи пришлось давать буквальный перевод. Почему именно эта строка вызвала столь яростное неприятие Шоу, не очень понятно.

К с. 200

"Едгин" (анаграмма слова "нигде", 1872) — антибуржуазная сатира Сэмюэла Батлера. Ее продолжение — "Возвращение в Едгин" (1901).

Вордсворт, Уильям (1770—1850) — английский поэт-романтик, представитель "Озерной школы".

К с. 201

Мур, Томас (1779—1852) — английский поэт. По происхождению ирландец. Автор романтических стихов, сатир и басен. Ему также принадлежит труд "История Ирландии" (1835—1846) и биография Р. Б. Шеридана (1825).

Лендор, Уолтер Севедж (1775—1864) — английский писатель. Наиболее значительное прозаическое произведение — "Воображаемые разговоры" (1824—1829) — более 150 диалогов между людьми всех эпох на исторические, общественно-политические и литературные темы. В поздних произведениях Лендора эстетская тенденция усиливается.

Мистер Пекснифф — персонаж романа Ч. Диккенса "Жизнь и приключения Мартина Чезлвита". В данном случае для Шоу — олицетворение лицемера.

Суинберн, Алджернон Чарлз (1837—1909) — английский поэт, драматург, критик. Отличался демократизмом и атеизмом, смелой трактовкой "запретных тем".

ПИСЬМА

В настоящий раздел вошли письма Дж. Б. Шоу к своим многочисленным корреспондентам разных лет. Не включены письма, которые составили сборник, выпущенный издательством "Наука" в 1971 г.: к Эллен Терри, Харли Гренвилл-Баркеру, Стелле Патрик Кэмпбелл, Молли Томпкинс. К моменту работы над составом сборника и переводом вошедших в него материалов составители, к сожалению, располагали только тремя томами изданных на английском языке писем Шоу, поэтому данная подборка писем доведена лишь до 1925 г. (точнее, последнее из публикуемых пи-

сем датируется 1 февраля 1924 г.). Это обстоятельство, впрочем, не мешает увидеть из писем Шоу отражение самых разных сторон трудной и многогранной жизни писателя, его творческих, деловых, личных взаимоотношений с великим множеством людей — близких и далеких.

1. *"Золото Рейна"* — рабочее название пьесы, которую собирались писать совместно Шоу и Арчер (сюжет предложен Арчером в 1884 г.). Шоу взялся за работу, однако написанные им первые два действия были восприняты Арчером критически, и дальнейшая работа над сюжетом была отложена; Шоу вернулся к ней лишь в 1892 г., в результате чего появилась на свет пьеса "Дома вдовца".

2. Актриса *Альма Маррей* — см. коммент. к с. 159. В письме идет речь о пьесе "Кристина", написанной Перси Линвудом и Марком Эмбиентом (премьера состоялась в театре "Олимпик"). Спектакль, о котором пишет Шоу, прошел в "Театре Принца Уэльского" 22 апреля 1887 г. *"Пятно"* — имеется в виду пьеса Р. Браунинга "Пятно на гербе", 1843. Спектакль, который видел Шоу, шел в рамках Общества Браунинга в апреле-мае 1885 г.

3. *Черрингтон, Чарлз Мартин* (?—1926) — актер, муж актрисы Дженет Эчерч (1864—1916). Роль Норы в "Кукольном доме" Г. Ибсена была ее первым большим успехом (премьера состоялась в театре "Новелти" 7 июня 1 889 г.). В момент отправки Шоу этого письма Ч. Черрингтон и Дж. Эчерч с труппой находились в Австралии. *Уокли, Артур Бингхэм* (1855—1926) был в период 1888—1900 гг. театральным обозревателем газеты "Стар", где печатался под псевдонимом "Зритель". Шоу посвятил ему свою пьесу "Человек и сверхчеловек". Пьеса *"Золотая мания"* принадлежит перу актера и драматурга Брэндона Томаса (1856—1914), известного как автор популярной пьесы "Тетка Чарлея" (1892). Рецензия Шоу на "Золотую манию" появилась в "Манчестер гардиан" 2 декабря 1889 г. (неподписанная). *Розель Эми* (1844—1895) дебютировала в труппе Э. Созерна. *Безант, Уолтер* (1836—1901) — популярный английский писатель, автор многочисленных романов. *"Росмерсхольм"* и *"Женщина с моря"* — драмы Г. Ибсена. *"Алая буква"* — роман американского писателя Натаниела Готорна (1804—1864), написанный в 1850 г. и инсценированный Эдвардом Эвелингом (поставлен в театре "Олимпик" 5 июня 1888 г. с Дженет Эчерч в главной роли). *Шейлок* и *Порция* — герои трагедии Шекспира "Венецианский купец". *"Мера за меру"* — пьеса Шекспира. *Бенсон, Фрэнк Роберт* (1858—1939) — английский актер и режиссер. В 1886—1919 гг. труппа Бенсона играла в Шекспировском Мемориальном театре, где Бенсон организовал ежегодные фестивали шекспировских спектаклей. *Рорк, Кейт* (1866—1945) — английская актриса, ведущая исполнительница в труппах Джона Хейра и Джорджа Александера. Первая исполнительница роли Кандиды в пьесе Шоу ("Ройял Корт", 1904). *О'Дрисколл, Флоренс* (?—1939) — австралиец, по профессии инженер, позже журналист, член парламента. Шоу встречался с ним в Лондоне несколькими годами ранее. *Дженет Реган — или ее зовут Адой Эчерч?* — Шоу имеет в виду актрису Аду Реган; в 1901 г. он предложит ей роль леди Сесили в пьесе "Обращение капитана Брасбаунда", однако исполнительницей окажется Дженет Эчерч, а позднее — Эллен Терри. *Бэкс, Э. Белфорт* (1854—1926) —писатель-философ, совместно с У. Моррисом организатор Социалистической лиги, предшественник Шоу на посту музыкального обозревателя газеты "Стар".

4. Уайльд послал Шоу рукопись своей драмы "Саломея" 23 февраля, в ответ на полученную им "Квинтэссенцию ибсенизма". Получив "Дома вдовца", он писал Шоу 9 мая: "Мне понравилась Ваша святая убежденность в драматизме повседневной жизни... а Ваше предисловие показалось мне истинным шедевром едкого саркастического письма, острого ума и знания законов сцены".

5. Под *беднягой Джонсом* имеется в виду драматург Генри Артур Джонс (1851—1929), один из ближайших соратников Шоу, высоко оценивавшего его пьесы. Пьеса датского драматурга К. Э. Брандеса (1847—1931) *"Гость"* была впервые поставлена в "Дагмартеатре" в 1885 г. Лондонский театр "Ройялти" показал ее в переводе У. Арчера 4 марта 1892 г.

6. Речь идет о пьесе Шоу "Профессия миссис Уоррен". Сюжет пьесы был "подсказан" Шоу актрисой Дженет Эчерч, которая сама в это время над ним работала (в результате чего ею была написана пьеса "Дочь миссис Дейнтре").

7. "Независимый театр" не поставил "Профессию миссис Уоррен", поскольку Грейн счел пьесу слишком смелой даже для его театра. В первый раз пьеса была показана "Сценическим обществом" 5 июня 1902 г. *"Вторая миссис Тэнкерей"* — пьеса А. У. Пинеро (пост. 1893). *Баррингтон, Ратленд* (1853—1922) — популярный английский актер. *Лейтон, Алексис* (?—1926) — актриса на вторые роли. *Миссис Бернард Бир* (1856—1915) — лондонская актриса, играла в пьесе Оскара Уайльда "Женщина, не стоящая внимания".

8. *Брайт, Реджинальд Голдинг* (1874—1941) — в момент написания Шоу этого письма — клерк, мечтающий о карьере журналиста, впоследствии стал менеджером одной американской компании в Лондоне. Шоу выступал в "Клубе театралов" 22 апреля — Голдинг Брайт, возможно, был среди собравшихся. Он присутствовал и на премьере пьесы Шоу "Оружие и человек". Когда Шоу вышел на поклоны, Голдинг Брайт выкрикнул: "Идиот!", на что последовал знаменитый ответ Шоу: "Мой дорогой друг, я с вами совершенно согласен, но что можем мы двое, когда их так много?"

9. Актриса исполнила роль Райны в спектакле "Оружие и человек", премьера которого состоялась в театре "Авеню" 21 апреля 1894 г.

10. Пьеса, которую Шоу только что закончил, — "Кандида". *Джойс, Иеремия* (1763—1816) — автор "Научных диалогов" (1807), политический деятель. *"Катарина и Петруччо"* — одна из множества шекспировских обработок Дэвида Гаррика. *"Нюрнбергские мейстерзингеры"* — опера Р. Вагнера (1867, пост. 1868). *Шпор, Луи* (1784—1859) — немецкий композитор, скрипач, дирижер и педагог.

11. *"Умница Алиса"* — пьеса Томаса Брэндона, в которой играла Дженет Эчерч (апрель 1893 г.). *Флемминг, Герберт* (1856—1908) — актер, игравший Крогстада в "Кукольном доме" вместе с Дж. Эчерч и Ч. Черрингтоном. *Ли, Мэрион* (1861—1944) — американская актриса, выступала в первых постановках пьес Ибсена в Англии.

12. В этот период Шоу пишет Дженет Эчерч многочисленные письма, ибо судьба "Кандиды" во многом зависела от нее. *"Лионская красавица"* — пьеса Э. Дж. Булвер-Литтона (1838).

13. Шоу знакомится со своей будущей женой Шарлоттой Пейн-Таунзенд в августе 1896 г., когда гостит у Уэббов. Шарлотта снимает там же небольшой дом. Беатриса Уэбб впоследствии писала, что Шарлотта и Шоу стали "постоянными спутниками, разъезжающими вместе повсюду и поздно засиживающимися вечерами за разговорами". Поначалу их сближала общность политических взглядов. В этот период — период знакомства со своей будущей женой — Шоу пишет длиннейшие письма-отчеты Эллен Терри, подробно излагая все свои дела, радости и горести. Шарлотте достаются лишь шуточные послания, сопровождаемые подчас забавными рисунками. Создается впечатление, что Шоу не о чем говорить с этой зажиточной и благополучной молодой женщиной. Но постепенно интонация этих писем меняется, становится все более и более нежной и интимной. И Шоу буквально засыпает Шарлотту письмами, открыточками, записочками... Мы отобрали лишь малую долю из этого множества — письма Шоу к Шарлотте по-русски никогда не печатались, и нам хотелось как-то "вписать" эту женщину в тот "хоровод", что окружал Шоу. Публикуемое письмо — первое из огромного цикла "предсвадебных" писем Шоу к Шарлотте. *Льюис, Эдвард* — друг Уэббов, доктор философии и юриспруденции, специалист по международному праву.

14. *Г. М. Гайндман* в письме в газету от 20 октября раскритиковал некролог памяти У. Морриса, написанный Шоу. Ответ Шоу был опубликован 21 октября, а вторичный текст Гайндмана — 22-го.

16. Накануне Шарлотта отправилась вместе с Беатрисой Уэбб в Манчестер на конференцию Национального Союза работающих женщин, а оттуда, не заезжая в Лондон, — в Ирландию.

17. *Бурже, Поль* (1852—1935) — французский критик, поэт и романист. *Харди, Кир* — английский политический деятель, баллотировался в парламент, но провалился на выборах.

18. *Брук, Эмма* (?—1926) — английская писательница, участница Фабианского движения. *Хит, Нелли* — художница, написавшая портрет Шоу во весь рост и представившая его на ежегодную выставку Королевского общества художников-портретистов; однако ее работа была отвергнута. *Фэрчайлд, Сэлли (Сэтти)* — дама из хорошо известной семьи в Бостоне. Она познакомилась и подружилась с Эллен Терри во время гастролей актрисы в Америке. В конце 1896 г. Шоу много встречался с нею и с Эдит Эльзой Джеральдиной Крэг (1869—1947) — дочерью Эллен Терри. В 1897 г. Эдит Крэг исполнила роль Просси в "Кандиде". Именно по ее инициативе началась переписка Шоу с Эллен Терри. Письмо Шоу в издании на английском языке сопровождается теми самыми рисунками, о которых он пишет Шарлотте.

19. *Лефаню, Джозеф Шеридан* (1814—1873) — ирландский писатель и издатель дублинской газеты "Ивнинг мейл" (1839—1858). На фотографиях, которые Шарлотта прислала Шоу, была запечатлена ее родовая

усадьба в Дерри. Письмо Шоу по поводу выборов было опубликовано в газете "Брадфорд обсервер" 9 ноября.

20. Шарлотта вернулась из Ирландии 10 ноября.

Наша публикация писем Шоу к Шарлотте прерывается до 13 июля 1897 г., однако в действительности их переписка продолжалась. Причем письма Шоу становятся все более "информативными" — Шарлотта постепенно входит в его дела, и Шоу делится с нею всеми подробностями своей творческой жизни.

22. Это письмо — результат сложных отношений Шоу и Генри Ирвинга, сложившихся к данному моменту. Дело в том, что перед этим Ирвинг собирался ставить новую пьесу Шоу, "Избранник судьбы", в театре "Лицеум", однако отказался от постановки, о чем передал Шоу через Брэма Стокера (об этом Шоу пишет Эллен Терри в письме от 1 7 апреля 1897 г.). Это, конечно, оскорбило драматурга, ибо, несмотря на его критику спектаклей театра "Лицеум" и всей деятельности Ирвинга, возможность увидеть свою пьесу на подмостках этого прославленного театра, несомненно, льстила Шоу. Однако прямым поводом для разногласий (свидетельство чему — публикуемое нами письмо) стала статья Шоу в "Сэтердей ревью", посвященная "Ричарду III" в исполнении Ирвинга. Несомненно, что нашлись люди, которым было выгодно разжигать распри между этими двумя самыми яркими (и самыми непримиримыми по духу своего творчества) фигурами тогдашнего английского театра. К этому примешивались и дружеские отношения Шоу с Эллен Терри — первой актрисой "Лицеума". Шоу прекрасно понимал, что, задевая Ирвинга, он неизбежно затрагивает и его актрису. Шоу все же пытается быть вежливым и даже почтительным, Ирвинг же, напротив, стремится максимально унизить своего соперника, свидетельство чему — его ответ Шоу, публикуемый Дэном Лоренсом в качестве комментария к письму Шоу: "...Вы абсолютно ошибаетесь в Вашей вежливой инсинуации относительно "кота, выпущенного из мешка", поскольку я не имел чести читать Вашу критическую статью — как Вы ее именуете — относительно Ричарда. Я в жизни не прочел ни одной критической статьи, Вами написанной. Да, мне доводилось читать немало Ваших статей, забавных, смешных, несообразных и подчас наглых, но из-под Вашего пера еще ни разу не вышла критическая статья, содержащая здравость ума и понимание того, о чем Вы рассуждаете".

23. Продолжение того же сюжета. В статье в "Глазго геральд" от 4 мая, о которой пишет Шоу, история отказа Ирвинга от постановки "Избранника судьбы" излагалась тенденциозно и оскорбительно для Шоу. Об этом же Шоу пишет 7 мая тому самому Голдингу Брайту, с которым успел подружиться с момента, когда тот освистывал его в театре. Голдинг Брайт стал все же журналистом, и именно ему Шоу дает интервью, в котором излагает все подробности "инцидента" с Ирвингом (это интервью было опубликовано в газете "Дейли мейл" 15 мая). Характерно, что в письмах к Эллен Терри, написанных в эти дни (от 11, 12 и 13 мая), Шоу раскрывается совсем иначе, нежели в напыщенных реляциях Ирвингу или в посланиях своим молодым соратникам: в письмах к Терри звучит истинная забота Шоу и о ее спокойствии, и о репутации стареющего Ирвинга, к которому он здесь безмерно снисходителен. Однако не следует забывать, что Шоу был слишком на виду, слишком погружен во все закулис-

ные театральные перипетии тех лет, чтобы он мог так же вести себя "на публике". Спектакль, о котором он пишет Ирвингу, — "Избранник судьбы" с Джонстоном Форбс-Робертсоном и Патрик Кэмпбелл — не состоялся. Переписка Шоу с Ирвингом на этом закончилась, эти два самых выдающихся человека театра своего времени так и не смогли прийти к согласию — слишком были разные, к разному стремились, по-разному представляли себе будущее английского театра. *Мод, Сирил* (1862—1951) — английский актер, в 1896—1905 гг. — руководитель театра "Хеймаркет".

25. *Айкен-Хит* — местечко в графстве Саффолк, где Шоу и Шарлотта провели лето 1896 г. с супругами Уэбб. *"Кандида"* была показана 14 марта манчестерским филиалом "Независимого театра". *Миссис Солт* — Кейт Солт, жена Генри Солта. Супруги Солт были в эти дни самыми близкими к Шоу и Шарлотте людьми, Генри Солт был свидетелем на их свадьбе. Церемония бракосочетания состоялась 1 июня 1898 г. Вторым свидетелем Шоу был Грэм Уоллес. Шоу был, в связи с болезнью, на костылях и, как пишет один из его биографов, "был принят за нищего побирушку, которые неизбежны на таких церемониях". "Отчет" об этом событии появился в газете "Стар" на следующий день; его с присущим ему юмором и сарказмом, не пощадив самого себя, написал сам Шоу.

26. *"Грейс Мэри"* (1898) — одноактная пьеса Г. А. Джонса. Английский перевод "Что такое искусство?" Л. Толстого вышел в трех выпусках в приложении к журналу "Нью ордер". Рецензия Шоу на работу Толстого появилась в газете "Дейли кроникл" 10 сентября 1898 г. (см. наш сборник).

27. *Грант, Ричардс* (1872—1948) — издатель, с 1897 г. — владелец фирмы. Он опубликовал сборники Шоу "Пьесы неприятные" и "Пьесы приятные" (1898), а также теоретическую работу "Истый вагнерианец" (1898), о которой Шоу пишет в настоящем письме.

28. *Конан Дойл, Артур* (1859—1930) был не только известным писателем, создателем образа Шерлока Холмса, но и врачом, а также общественным деятелем. И кроме того — соседом Шоу по Хайндхеду. *Стед, Уильям Томас* (1849—1912) — журналист, с 1885 г. — редактор влиятельной "Пэлл-Мэлл газетт", общественный деятель, много сделавший для решения социальных проблем и вопросов международного мира. Пытался создать "Пацифистскую Лигу". В письме идет речь о митинге в поддержку идеи о конференции по разоружению, который состоялся в Хайндхед Холл 28 января. Конан Дойл был председательствующим, Шоу — одним из выступающих. *Г. У. Мэссингем* в это время — редактор газеты "Дейли кроникл".

29. *Робертс, Ричард Эллис* (1879—1953) — начинающий писатель. Впоследствии — автор исследования об Ибсене и переводчик "Пер Гюнта" (1912). Часто писал на религиозные темы.

30. *Бирбом, Макс* (1872—1956) — английский драматург, художник-карикатурист и театральный критик (в качестве последнего заменил Шоу на посту обозревателя газеты "Сэтердей ревью"). Его рецензия на премьеру спектакля "Обращение капитана Брасбаунда" в "Сценическом

обществе" (декабрь 1900 г.) появилась в "Сэтердей ревью" 29 декабря. *Бьюкенен, Роберт Уильямс* (1841—1901) — английский писатель и критик. Давний литературный оппонент Шоу. Книга *Эдмунда Герни* "Власть звука" вышла в 1880 г. Пьеса Стивена Филлипса *"Ирод"* была поставлена в "Театре Ее Величества" 31 октября. *Лара, Исидор де* (1858—1935) — английский пианист, оперный композитор.

31. *Сакс, Эдвин О.* (1870—1919) — английский архитектор, специализировавшийся на театральном строительстве. В 1898 г. впервые использовал электричество для сценических конструкций (в театре "Друри-Лейн"). *Королевская ассоциация* — научная организация, проводящая исследования в разных областях знания. Основана в 1799 г. Находится в Лондоне. *Тедди Крэг* — имеется в виду Эдвард Гордон Крэг. *Планше, Джеймс Робинсон* (1796—1880) — английский театральный художник, драматург, либреттист. *Порция, Джульетта, Имогена и Офелия* — Шоу перечисляет роли Эллен Терри разных лет. *Колмен, Джон* (1830—1904) *и Невилл, Генри* (1837—1910) — к этому моменту бывшие актеры, открывшие театральные школы. *Везин, Герман* (1830—1910) — английский актер американского происхождения. В 1889 г. заменил заболевшего Ирвинга в "Макбете" в театре "Лицеум" и имел большой успех. В пьесе Шоу "Поживем — увидим" сыграл Фергюса Крэмптона (1899). *Краммлз* — персонаж романа Ч. Диккенса "Жизнь и приключения Николаса Никльби", скромный актер-менеджер.

32. *Требич, Зигфрид* (1869—1956) — австрийский писатель и журналист, переводчик пьес Шоу на немецкий язык. После этого, первого, письма Требич на долгие годы становится постоянным корреспондентом Шоу и его верным сторонником.

33. *"Незабудка"* — пьеса Г. Мериваля и Ф.Гроува. *"Мария Стюарт"* — драма У. Г. Уиллса. *"Камилла"* — пьеса по мотивам романа А.Дюма-сына "Дама с камелиями". В ее постановке в Италии главную роль играла Э. Дузе. *Магда* — героиня пьесы Г. Зудермана "Родина" (ее исполняли С. Бернар и Э. Дузе). *"Викинги"* (или "Воители в Хельгеланде", или "Северные богатыри") — драма Г. Ибсена, которую Г. Крэг поставил в театре "Империал" для Эллен Терри в 1903 г.

34. В письме идет речь о переведенной Требичем пьесе Шоу "Цезарь и Клеопатра". Несмотря на предупреждения Шоу, в печатном варианте немецкого текста был все же помещен "идиотский список безымянных действующих лиц", как писал Шоу. Пьеса была поставлена Максом Рейнхардтом в Берлине 31 марта 1906 г.

35. *Гендерсон, Арчибальд* (1877—1963) — в момент написания этого, первого, письма Шоу к нему — преподаватель математики в университете штата Северная Каролина. Почитателем Шоу стал в 1903 г., после посещения школьного спектакля в Чикаго "Поживем — увидим". Результатом их знакомства и дружбы оказались три монографии Арчибальда Гендерсона: "Джордж Бернард Шоу: Жизнь и творчество" (1911) "Бернард Шоу: Повеса и пророк" (1932) и "Джордж Бернард Шоу: Человек века" (1956).

36. *Йейтс, Уильям Батлер* (1865—1939) — ирландский поэт, драматург,

один из родоначальников "Ирландского литературного возрождения", совместно с леди Августой Грегори и другими литераторами — основатель "Театра Аббатства" (1904) в Дублине. Впервые встретился с Шоу в начале 1890-х годов, в доме актрисы Флоренс Фарр, где они часто читали друг другу свои пьесы. Это первое письмо Шоу к Йейтсу. *"Ирландский литературный театр"* — предшественник "Театра Аббатства". Речь идет о пьесе Шоу "Другой остров Джона Булля", которая к моменту завершения ее Шоу оказалась слишком длинной и сложной для "Ирландского литературного театра". *Хорнимен, Анни Элизабет Фредерика* (1860—1937) — английский театральный антрепренер. Поставила в Лондоне в театре "Авеню" пьесу Йейтса "Земля сердечных желаний" (1894) (там же должна была пойти пьеса Шоу "Оружие и человек").

37. *Герберт Уэллс,* как и многие другие романисты, пытался писать пьесы. Так, он переработал для сцены свой роман "Колеса фортуны" (1896) в пьесу "Каникулы Хупдрайвера", которая никогда не была поставлена. В августе 1904 г. он пишет первый акт пьесы "Хвост кометы", которая осталась неоконченной. *"Предвидения"* — утопический трактат Уэллса (1901). *"Война миров"* — фантастический роман Уэллса (1898). *Уэлч, Джеймс* (1865—1917) — английский актер, выступал в спектаклях по пьесам Шоу: Ликчиз ("Дома вдовца"), майор Петков ("Оружие и человек", 1894), Официант ("Поживем — увидим", 1900). *Харрисон, Фредерик* (1853—1926) — английский актер, впоследствии — театральный предприниматель. *"Мальчик с пальчик"* — одноактная пьеса Фредерика Фенна и Ричарда Прайса, в марте 1904 г. поставлена "Сценическим обществом". *"Каждый человек"* — английское моралите конца XV века, ставшее крайне популярным во всей последующей истории английского театра. Существует множество его обработок.

38. *Босуэлл, Джеймс* (1740—1795) — английский писатель, известный своей книгой "Жизнь Сэмюэла Джонсона" (1791), отразившей целую эпоху в истории английской литературы. *Локкартовский Скотт* — первая обстоятельная биография Вальтера Скотта, написанная его зятем Д. Локкартом. *Корбин, Джон* (1870—1959) — американский литератор, театральный критик газеты "Сан" в 1905—1907 гг. Книга А. Гендерсона о Шоу вышла в 1911 г. без всякого посвящения. *Гиббон, Эдуард* (1737—1794) — английский историк.

39. Книга Шоу об Ибсене — "Квинтэссенция ибсенизма" (1891).

40. *Росс, Роберт* — см. коммент. к с. 187. Статья Шоу об Уайльде в переводе Требича вышла в "Нойе фрайе прессе" 23 апреля 1905 г. *Эпстайн, Джейкоб* (1880—1959) — скульптор американского происхождения. В момент написания письма приехал в Лондон после недолгого пребывания в Париже.

41. *Чертков, Владимир* (1854—1936) — русский эмигрант, живший в Лондоне, издатель и переводчик Л. Толстого, автор книги "Уход Толстого" (1922). Отрывки из настоящего письма Шоу были опубликованы Чертковым в книге "Толстой о Шекспире", вышедшей впервые на немецком языке в 1906 г. Поскольку большая часть сочинений Толстого этого периода не могла быть напечатана в России по цензурным соображениям

или печаталась с большими купюрами, они издавались за границей — сначала в Женеве, затем в Лондоне, где по инициативе Черткова было основано издательство "Свободное слово". Работа Толстого "О Шекспире и о драме" была написана в 1903—1904 гг. Верстка нового предисловия Шоу к роману "Неразумный брак" прошла в конце июля 1905 г. *Роу, Николас* (1674—1718) — английский драматург. Издатель первого в XVIII в. Собрания сочинений Шекспира (1709) и автор биографии Шекспира, предпосланной этому изданию. *Джонсон, Сэмюэл* (1709—1784), — английский критик, лексикограф, эссеист. Издатель сочинений Шекспира (1765). *Подделки Сэмюэла Айрленда* пьес Шекспира были опубликованы в 1796 г. Говоря о книге, в которой приводятся суждения Наполеона о Шекспире, Шоу, очевидно, имеет в виду монографию Артура Леви "Частная жизнь Наполеона", вышедшую в английском переводе в 1894 г.

42. *Уэлч, Роберт* — сотрудник лондонского отделения газеты "Нью-Йорк таймс", сообщивший Шоу в Ирландию о распоряжении американских чиновников, работающих в нью-йоркской Публичной библиотеке, о снятии с открытого доступа ряда произведений Шоу (в том числе издания пьесы "Человек и сверхчеловек"). После публикации письма Шоу все запреты были отменены. *Комстокизм* — термин, изобретенный Шоу, по имени американского чиновника Энтони Комстока (1844—1915), специального агента нью-йоркского Общества борьбы с пороком, похвалявшегося тем, что уничтожил сто шестьдесят тонн "непристойной" литературы и иллюстраций. *Лорейн, Роберт* (1876—1935) — американский актер и авиатор, успешно выступал в нью-йоркской постановке "Человека и сверхчеловека" в роли Таннера.

43. Гренвилл-Баркер женился на Лилле Маккарти 24 апреля. Во время медового месяца, проведенного в Германии, он видел в Берлине "Цезаря и Клеопатру" в постановке М. Рейнхардта и написал Шоу об изменениях в тексте.

44. *Маккарти, Лилла* — см. коммент. к с. 103. *Миллард, Эвелин* (1871—1941) — английская актриса, успешно выступала с труппой Джорджа Александера, затем с труппой Бирбома Три. В 1897 г. отказалась от роли Глории в пьесе Шоу "Поживем — увидим", ставящейся в "Хеймаркете". Роль в итоге исполнила Уинифред Эмери.

45. Книга Г. К. Честертона о *Диккенсе* вышла в 1906 г. Соглашение с фирмой "Брэдбери и Эванс" было подписано Диккенсом в 1844 г., а журнал *"Домашнее чтение"* начал выходить в марте 1850 г. 12 июня 1858 г. Диккенс публикует в своем журнале письмо, в котором разъясняет читателям причины, побудившие его расстаться с женой, а в декабре решает прекратить издание "Домашнего чтения" и вместо него основать новый журнал. Первый номер *"Круглого года"* вышел 30 апреля 1859 г., а 28 мая — последний номер "Домашнего чтения". *Сайлас Уэгг, Райдерхуд, Фледжби* и *Альфред Лэмл* — персонажи романа Диккенса "Наш общий друг", *Сквирс* и *Манталини* — романа "Жизнь и приключения Николаса Никльби", *Флора Финчинг, Артур Кленнем, Спарклер, тетушка мистера Ф.* — романа "Крошка Доррит", *Бансби* — романа "Домби и сын", *Билл Сайкс* — романа "Оливер Твист", *Джерри Кранчер* — романа "Повесть о двух городах", *мальчишка Трэббса* и *мистер Уопсл* — романа "Большие

надежды", *Дик Свивеллер* — романа "Лавка древностей", *Базард* и *Ханитандер* — романа "Тайна Эдвина Друда". Под *Литтоном* имеется в виду писатель Эдвард Булвер-Литтон.

46. *Марк Твен* — псевдоним американского писателя *Сэмюэла Ленгхорна Клеменса* (1835—1910). В этот день он завтракал у Шоу вместе с Максом Бирбомом и Роденом. Его роман *"Янки из Коннектикута при дворе короля Артура"* вышел в 1889 г.; книга "Личные воспоминания о Жанне д'Арк", которую Твен называл своей любимой работой, — в 1896 г.

47. *Фишер, Ирвинг* (1867—1947) и *Читтенден, Расселл* (1856—1943) — американские ученые.

48. *Люнье-По, Орельен Мари* (1869—1940) — французский режиссер и актер. В 1888—1891 гг. работал в "Свободном театре" Андре Антуана. В 1893 г. основал (вместе с поэтом, критиком К. Моклером) свой театр, *"Эвр"*. Был одним из участников борьбы против коммерческого театра, противником натурализма, пропагандистом символистского, условного "театра поэта"; *Саша Гитри* (1885—1957) — французский актер, писатель, драматург. Один из ведущих представителей "бульварной драматургии"; *Капю, Альфред* (1858—1922) и *Бернстайн, Анри* — популярные драматурги тех лет, ставившиеся в театрах Бульваров. *Мадам Люнье-По* — актриса Сюзанн Депре (1875—1951), которую Шоу увидел в Лондоне; Шоу понравилась ее игра, однако он тогда писал Амону о том, что ее вряд ли заинтересует роль миссис Уоррен. Пьеса действительно не была поставлена Люнье-По. *Амон, Огюстен* (1862—1945) — французский издатель, по политическим взглядам — социалист-анархист, начиная с 1904 г. — переводчик Шоу на французский язык. Переписка Шоу с ним начинается с 1893 г. — сначала по политическим вопросам. В 1913 г. Амон выпустил в Париже книгу "Бернард Шоу: Мольер XX века", в 1916 г. переведенную на английский язык и изданную в Лондоне.

49. Роман *"Война в воздухе"* (1908) написан в духе Жюля Верна. Сам Шоу поднимался на воздушном шаре 3 июля 1906 г. вместе с Гренвилл-Баркером и Робертом Лорейном.

50. Драматургия *Августа Стриндберга* (1849—1912) к моменту встречи его с Шоу еще не ставилась английскими театрами (объявленный Грейном в 1891 г. спектакль "Отец" в "Независимом театре" не состоялся).

51. *Генри Джеймс,* как многие удачливые прозаики, стремился овладеть драматургическим жанром. В письме Шоу речь идет о его пьесе *"Салун"* (переработка для сцены рассказа "Оуэн Уингрейв"), которая была отвергнута "Сценическим обществом". Его отец, Генри Джеймс-старший (1811—1882), — философ-теолог, последователь Сведенборга.

52. Это письмо — ответ на письмо *Джеймса* от 20 января, в котором тот настойчиво отстаивал свои взгляды, свое понимание литературы и ее места в жизни общества. Характерно, что Шоу отшучивается там, где Джеймс серьезен и взволнован. Ответ Генри Джеймса на это письмо (от 23 января) "закрыл" дискуссию.

53. *Леди Грегори, Августа Изабелла* (1852—1932) — ирландская писательница, драматург, участница движения "Ирландское литературное возрождение". Вместе с Йейтсом и другими — инициатор открытия "Театра Аббатства" (1904). В этом и последующих письмах, а также в письме У.Б. Йейтсу от 22 августа речь идет о предложенной Шоу для "Театра Аббатства" пьесе "Разоблачение Бланко Поснета", запрещенной для постановки в Лондоне английской цензурой. В итоге пьеса была все же поставлена в "Театре Аббатства", премьера состоялась 25 августа 1909 г.

56. *Редфорд, Джордж Александр* — театральный цензор при Лорде-гофмейстере. *Леди Гроув, Агнес* (1864—1926) — активная участница суфражистского движения, выступила против лекции Шоу "Новая теология", прочитанной им 16 мая.

57. Под *"Удалым молодцом"* имеется в виду пьеса Джона Миллингтона Синга (1871—1909), еще одного участника "Ирландского литературного возрождения", "Удалой молодец — гордость Запада" (1907).

58. Книга *Честертона* о Шоу только что вышла из печати. Шоу написал на нее рецензию, опубликованную журналом "Нейшн" (см. настоящий сборник). *Беллок, Хилэр* (1870—1953) — английский литератор, с упрощенно-религиозными представлениями о жизни, друг Честертона. Шоу "объединил" их под общим именем "Честербеллок". Уничижительный смысл, вложенный Шоу в это словечко, несомненен. *Сценарий,* "вмонтированный" в это письмо, Шоу никогда не использовал. В его персонажах заложено множество карикатурных зарисовок. Так, *Лорд-кармелит* — это пародия на газетного короля лорда Нортклиффа, владельца "Ивнинг ньюс" и "Дейли мейл". *Лестрейндж, Роджер* (1616—1704) — английский журналист, ставший после Реставрации цензором. *Бальфур, Артур Джеймс* (1848—1930) — английский политический деятель, премьер-министр Великобритании в 1902—1905 гг., консерватор. *Жемап* — селение в Бельгии, где французские революционные войска нанесли поражение австрийцам и заняли Бельгию (1792). Битву при Лепанто Шоу, очевидно, упоминает потому, что у Честертона есть стихотворение, прославляющее победу испано-венецианского флота над турецким (1571). *Тридентский собор* — вселенский собор католической церкви, заседавший в Тренте в 1545—1563 гг. и закрепивший средневековые догматы католицизма. Его решения стали программой Контрреформации. *Шортер, Клемент Кинг* (1857—1926) — английский журналист, критик и редактор ряда газет и журналов (когда Шоу встретился с ним впервые, он служил в газете "Стар"). *Панкхерст, Кристабел* (1880—1958) — юрист, участница суфражистского движения вместе со своей знаменитой матерью Эммелиной Панкхерст. *Дилк, Чарлз* (1843—1911) — политический деятель, в течение ряда лет — член парламента, радикал, выступавший за издание законов о труде, минимальной заработной плате, длительности рабочего дня и т.д. *Мастермен Ф.* (1874—1927) — член парламента, либерал, журналист. *Бернс, Джон* — английский политический деятель-социалист. *Уайтли, Уильям* (1831—1907) — английский предприниматель, владелец первого универсального магазина в Англии. *Эдди, Мэри Бейкер* (1821—1910) — американская религиозная деятельница.

59. Первый контакт у Шоу с *Толстым* был в 1908 г.: Толстой получил в августе текст пьесы "Человек и сверхчеловек" и ответил на подарок письмом. В нем Толстой, разделяя многие положения Шоу, не приемлет его "легкомысленного" отношения к поставленным — серьезнейшим! — вопросам. Та же мысль звучит и в ответе Толстого на настоящее письмо Шоу (оно помещено в комментариях к 3-му тому Полного собрания пьес Шоу — Л., Искусство, 1979, с. 646—647). *"Власть тьмы"* была поставлена "Сценическим обществом" в декабре 1904 г. В предисловии к "Дому, где разбиваются сердца" (1919) Шоу признается, что на него также оказала влияние пьеса Толстого "Плоды просвещения".

60. *Валлентин, Гуго* (1860—1921) — шведский журналист и литератор, переводчик пьес Шоу на шведский язык. *Тренч, Фредерик Герберт* (1865—1923) — английский поэт и драматург, с сентября 1909 г. — руководитель театра "Хеймаркет". *"Синяя птица"* была поставлена там в декабре того же года; *"Пинки и феи"* У. Грэма Робертсона на музыку Фредерика Нортона были впервые показаны в "Театре Его Величества" в декабре 1908 г. Пьеса Стриндберга *"Счастливчик Пер"* (написана в 1882 г.) не была поставлена Бирбомом Три. *"Фрекен Юлия"* (написана в 1888 г.) была показана лондонскому зрителю в 1912 г. в драматургическом обществе "Аделфи". *Уэлен, Фредерик* (1867—1955) — член Фабианского общества, оратор и автор книг по политическим вопросам. В 1898 г. основал "Сценическое общество", в 1908 г. — "Вечерний театр". *"Саломею"* Р. Штрауса он не ставил. *Фроман, Чарлз* (1860—1915) — американский театральный антрепренер. Владелец театров в Лондоне и Нью-Йорке.

61. В письме идет речь о сборнике Э. Брие "Три пьесы", включавшем "Материнство" в переводе Шарлотты Шоу; предисловие к сборнику писал сам Шоу. *Виконт де Кюрель, Франсуа* (1854—1928) — французский драматург, известный в свое время как автор пьесы "Дикарка" (1902). *Виконт Дюмьер, Робер* (1868—1915) — французский драматург, переводчик Конрада и Киплинга; художественный руководитель "Театра дез ар", где в мае 1908 г. была поставлена "Кандида". *Жанвье, Жан-Луи* — французский характерный актер, исполнитель роли Крофтса в спектакле "Профессия миссис Уоррен" (1912). Пьеса Шоу *"Оружие и человек"* была поставлена в Риме в 1909 г. и провалилась, так как итальянские зрители восприняли ее как проявление симпатии к Австрии.

62. См. коммент. к письму № 60.

63. В письме идет речь об обращении *Голсуорси* в английскую прессу с письмом, направленным против производства и использования воздухоплавательных аппаратов в военных действиях. Голсуорси призвал всех писателей присоединиться к его протесту.

64. Письмо адресовано издателям, выпустившим в 1911 г. книгу *Арчибальда Гендерсона,* посвященную Шоу. Гендерсон был чрезвычайно тронут этим письмом, о чем писал Шоу в письме от 4 января 1912 г.

65. Под этой телеграммой *Горькому,* кроме Шоу, подписались Генри Джеймс, А. У. Пинеро, Дж. Голсуорси, Г. Маррей, Джон Мейсфилд, Гренвилл-Баркер и другие деятели английского театра. Имя Горького

впервые встречается в переписке Шоу в его письме к Дженет Эчерч (см. наст. сб., письмо № 33). Пьеса Горького "На дне" вышла в английском переводе в 1912 г. (перевод Лоренса Ирвинга).

66. *Леди Грегори* в это время готовила к печати свои воспоминания "Наш ирландский театр" (вышли в 1913 г.). *Лорд А.* — Джон Кэмпбелл Гордон, граф Абердин, лорд-наместник Ирландии в 1909 г. (см. письма 53—56 в наст. сб.).

67. Письмо написано после премьеры "Пигмалиона" ("Театр Его Величества", 11 апреля 1914 г.). Спектакль выдержал 118 представлений. В роли Элизы — Патрик Кэмпбелл, в роли Хигинса — Герберт Бирбом Три. Шарлотта не дождалась премьеры, ибо не хотела быть свидетельницей триумфа своей "соперницы" — миссис Пат, — и 8 апреля отплыла на пароходе в Америку, не зная, что за два дня до этого Патрик Кэмпбелл вышла замуж за Джорджа Корнуоллиса-Уэста. Актриса Джеральдина Олиф играла миссис Пирс, экономку Хигинса. Роль Дулитла исполнил Эдмунд Герни (1853—1925) — это был его самый большой успех. Эрнита Лассел играла в "Сердцееде" Грейс Трэнсфилд.

68. Итальянская актриса *Эмма Грамматика* (1874—1965) начинала свою театральную карьеру в труппе Э. Дузе. Ее самые большие успехи связаны с драматургией Шоу: она играла в "Кандиде", "Профессии миссис Уоррен", "Избраннике судьбы", "Пигмалионе", "Цезаре и Клеопатре", "Святой Иоанне". Лена — это Лена Эшуелл (1872—1957) — английская актриса, одна из любимейших актрис Шоу. Играла в "Неравном браке". Ее описание своего отца подсказало Шоу образ капитана Шотовера в "Доме, где разбиваются сердца". Она сопровождала Шарлотту в ее поездке по Америке.

69. *Макналти, Мэтью Эдвард* (1856—1943) — школьный друг Шоу. Став банковским чиновником, написал все же четыре романа и несколько пьес, об одной из которых, "Лорд-мэр", идет речь в этом письме. 13 марта 1914 г. состоялась ее премьера в "Театре Аббатства" в постановке Патрика Уилсона. *Стрелок,* которого упоминает Шоу, — это персонаж его пьесы "Неравный брак". *Хэгги, Отто Питер* (1879—1936) — австралийский актер, исполнявший эту роль в спектакле 1910 г. В постановке Гренвилл-Баркера "Андрокл и лев" сыграл главную роль (1913).

70. *Троллоп, Мюриел Р.* — внучка английского писателя Энтони Троллопа (1815—1882). Письмо, посланное Мюриел Троллоп Шоу, было опубликовано в журнале "Нью стейтсмен" под названием "Мистер Шоу о христианстве" (17 июня 1916 г.). *Чарлз Ханимен* — персонаж романа Текерея "Ньюкомы". *Филдс, Льюк* (1844—1927) — английский художник, автор многочисленных карикатур.

71. Ответ на письмо Горького от ноября 1915 г. Русская цензура его для публикации не пропустила, и Шоу, предвидевший это, послал текст в Нью-Йорк, в "Метрополитен мэгэзин", где оно вышло в номере от мая 1916 г. под заголовком "Рукопожатие с медведем", *Грэм, Стивен* (1884—1975) — англичанин, переехавший в Россию, автор книги "Россия и мир". *Бурцев, Владимир Львович* (1862—1942) — русский публицист, издатель журнала

"Былое", после Октябрьской революции — эмигрант. О *Саше Кропоткиной* см. коммент. к письму № 84. *Сазонов, Сергей Дмитриевич* (1860—1927) — министр иностранных дел в царском правительстве (1910—1916). *Вивиани, Рене* (1863—1925) — французский политический деятель, социалист. *Бриан, Аристид* (1862—1932) — неоднократно в 1909—1931 гг. премьер-министр и министр иностранных дел Франции. *Столыпин, Петр Аркадьевич* (1862—1911) — русский государственный деятель, министр внутренних дел и председатель Совета министров (с 1906 г.; убит агентом охранки). *Вильсон, Томас Вудро* (1856—1924) — 28-й президент США (1913—1921) от Демократической партии. Инициатор вступления США в первую мировую войну.

72. О *Саше Кропоткиной-Лебедевой* см. коммент. к письму № 84. *Степняк-Кравчинский, Сергей Михайлович* (наст. фамилия — Кравчинский, 1851—1895) — русский революционный народник, писатель. Член кружка чайковцев, участник "хождения в народ", в 1878 г. убил шефа жандармов Н. В. Мезенцова. В эмиграции основал "Фонд вольной русской прессы". Автор книг "Россия под властью царей" (1885), "Карьера нигилиста" (1889) и др. Написал также несколько романов и пьес. *Р.Л. Стивенсон* провел последние годы жизни на Самоа, где и умер в 1894 г.

73. В письме идет речь о Февральской революции в России.

74. Наст. письмо — ответ на приглашение *Горького* принять участие в издаваемой им газете "Новая жизнь". Ему предшествовало аналогичное предложение от С.С. Котелянского (1880—1955), переводчика и издателя русской литературы.

75. Шоу начал работать над пьесой "Дом, где разбиваются сердца" в 1913 г. В марте 1916 г. появилось условное название "Отец Лены" (см. коммент. к письму № 68).

76. Единственный сын леди Грегори — летчик, майор *Роберт Грегори* — был убит на североитальянском фронте 23 января 1918 г. и похоронен в Падуе. *Тонкс, Генри* (1862—1937) — профессор в школе Слейда, художественном училище при Лондонском университете.

77. *Эрвин, Сент-Джон* (1883—1971) — ирландский драматург и журналист. Его первые пьесы были поставлены в Дублине в "Театре Аббатства" и в театре "Гейети" в Манчестере. Рецензировал постановки пьес Шоу — "Кандиды", "Назад к Мафусаилу", "Дома, где разбиваются сердца". О том, что у Эрвина была ампутирована нога, Шоу узнал от священника госпиталя в Булони, где была проведена операция. *Листер, Джозеф* (1827—1912) — английский хирург. В 1867 г. ввел в хирургическую практику антисептику.

78. В письме идет речь о пьесе "Дом, где разбиваются сердца", к тому времени уже законченной. В эти месяцы Шоу много переписывается с *Лиллой Маккарти,* и тема "Дома" возникает постоянно.

79. *Крукшенк, Альфред Б.* (1847—1933) — нью-йоркский адвокат, автор книги "Истинный образ Гамлета" (1918), экземпляр которой он

послал Шоу. *Форбс-Робертсон, Джонстон* (1853—1937) — английский актер и антрепренер. Роль Гамлета сыграл в 1897 г. в театре "Лицеум". Партнершей Форбса-Робертсона в этом и других спектаклях "Лицеума" была Патрик Кэмпбелл. Считался лучшим Гамлетом и Ромео своего времени. *Жак* — герой комедии Шекспира "Как вам это понравится". Именно ему принадлежат знаменитые, часто цитируемые слова "Весь мир — театр".

80. *Амийя Чакраварти* (род. 1901) — индийский ученый, филолог. *"Благодать преисполняющая" Джона Беньяна* (1628—1688) написана в 1666 г. Цитируемые слова из *"Короля Лира"* принадлежат Глостеру.

81. Одно из двух писем, написанных Шоу американскому журналисту и публицисту *Ф. В. Конолли,* в тот момент связанному с американским кинопроизводством. Наст. письмо, в частности, представляет собой ответ на письмо Конолли от 15 июля, в котором тот спрашивает мнение Шоу относительно возможности для негритянских актеров играть в фильмах с белыми персонажами.

82. *"Другой остров Джона Булля"* был поставлен в "Лессинг-Театере" в Берлине в январе 1917 г.

83. *Сент-Джон Эрвин* в это время работал над серией литературных портретов, включавшей и портрет Гордона Крэга. Эти портреты составили книгу "Некоторые заметки о старших" (1923). Описание Шоу Крэга далеко от истины, хотя Шоу нельзя отказать в остроумии и в умении использовать против своего давнего оппонента неопровержимые факты. (Тем не менее 9 января 1912 г. в "Таймсе" появилась статья, описывавшая "Гамлета" в МХТ как "величайший личный триумф" Крэга.) Шоу выступил вместо Крэга на собрании Гильдии работников искусств 5 марта 1920 г., сделав доклад на тему "Искусство при демократии". *Резерстон, Альберт Дэниэл* (1881—1953) — английский художник, сценограф, книжный иллюстратор. В частности, оформлял спектакль "Андрокл и лев". Фраза из Шекспира, которую цитирует Шоу, принадлежит Принцу Генриху и обращена к Фальстафу (см. "Генрих IV", ч. 1). Книга *Грэма Уоллеса "Жизнь Фрэнсиса Плейса"* — биография английского политического деятеля (1771—1854) — вышла в 1897 г.

84. Князь *Кропоткин, Петр Алексеевич* (1842—1921) — русский революционер, теоретик анархизма, географ и геолог. Саша — его дочь, жена Бориса Лебедева, русского журналиста, в течение многих лет жившего в Лондоне как корреспондент московских газет; был также переводчиком пьес Шоу на русский язык. Саша уехала в Россию вместе с отцом после революции. *Красин, Леонид Борисович* (1870—1926) — советский партийный и государственный деятель. С 1920 г. — нарком внешней торговли, одновременно полпред и торгпред в Англии. Письмо это, как помечено в записной книжке Шоу, он не отослал. В этот же день он написал письмо *Борису Лебедеву* (см. следующее письмо в наст. сб.).

85. Шоу упоминает вышедшие в Англии репортажи из России: "Практика и теория большевизма" *Бертрана Рассела* (1920), "По большевистской России" *Этел Сноуден* (1920), "Отчет делегации британских лейбористов о поездке в Россию", изданный *Хейденом Гестом* (1920), "Россия во

мгле" *Г. Уэллса* (1920), "Русские портреты" (1921) художницы Клэр Шеридан, выходившие отдельными выпусками. *Вандерлип, Вашингтон Б.* — американский финансист, стремившийся к торговым контактам с Советской Россией и начавший их вопреки политике своего правительства. Политический редактор *"Таймса"* — Уикхэм Стид; редактор "Литературного приложения к "Таймсу" — Брюс Ричмонд. *Фош, Фердинанд* (1851—1929) — маршал Франции; с апреля 1918 г. — верховный главнокомандующий союзных войск; один из инициаторов интервенции в Советскую Россию. Это письмо также не отослано.

86. *Истмен, Макс* (1883—1969) — американский общественный деятель, социалист; редактор журналов "Мэссис" (1913—1917) и "Либерейтор" (1918—1922). Шоу пишет о только что вышедшей его книге "Чувство юмора". *Чарли Чаплин* был одним из любимейших актеров Шоу.

87. *Розинг, Владимир* (1890—1963) — русский оперный певец, тенор, дебютировавший в Лондоне в 1913г. *"Динора"* (1859), *"Гугеноты"* (1836) — произведения французского композитора Джакомо Мейербера (1791 — 1864). *"Мирейль"* (1864) — лирическая опера французского композитора Шарля Гуно (1818—1893).

88. *Карл Хедберг,* шведский режиссер, работавший над постановкой *"Дома, где разбиваются сердца",* был братом Тора Хедберга, художественного руководителя Королевского драматического театра в Стокгольме. Пьеса была поставлена впервые в театре "Гилд" в Нью-Йорке 10 ноября 1920 г. Шоу писал свое письмо как раз в момент репетиций пьесы в Лондоне (премьера состоялась в театре "Ройял Корт" 18 октября 1921 г.).

89. *Нансен, Фритьоф* (1861—1930) — норвежский арктический исследователь и океанограф. Один из организаторов помощи голодающим России.

90. *Сароли, Чарлз* (1870—1953) — бельгийский ученый, впоследствии — глава факультета романских языков в Эдинбургском университете.

91. *Халлоуз, Ральф Уотсон* (1885—1962) — английский журналист, предложивший Шоу свои услуги в качестве иллюстратора его пьес.

92. Шоу был невысокого мнения о голосе итальянского певца *Энрике Карузо* (1873—1921). *Таманьо, Франческо* (1851—1905) — итальянский певец, тенор; в 1887 г. спел в опере Дж. Верди "Отелло" в Ла Скала. Шоу слышал эту оперу в его исполнении двумя годами позже. *Требелли-Беттини, Селия* (1838—1892) — французская певица, меццо-сопрано. Пользовалась огромным успехом в Лондоне. Шоу говорит о том, что, когда она пела "Мессию" Генделя, "неловко было просить ее спеть" арию Орсини из "Лукреции Борджиа" Г. Доницетти.

93. *Арчер* прислал Шоу свою только что вышедшую книгу "Старая драма и новая". В связи с этой книгой, заинтересовавшей Шоу и задевшей за живое, произошел обмен письмами. Публикуемое письмо — одно из этой "серии". *Льюис, Джордж Корнуолл* (1806—1863) — член парламента, либерал, занимал различные правительственные должности. Первое публичное представление "Сердцееда" состоялось в театре "Ройял Корт"

8 февраля 1907 г. в постановке Гренвилл-Баркера, однако спектакль успеха не имел и прошел всего восемь раз. *"Женщина с моря"* — драма Ибсена, в которой играла Дузе. *Харрис, Огастес* (1851—1896) — театральный менеджер и импресарио; *Вангель* — главный герой пьесы "Женщина с моря", по пьесе — муж героини Дузе, Эллиды. *Индж, Уильям Ральф* (1860—1954) — англиканский священник, был настоятелем Собора Святого Павла. В течение многих лет находился с Шоу в тесной дружбе.

94. Пьеса *"Назад к Мафусаилу"* датируется 1918—1920 гг. Ее сценическая судьба была негромкой. Пьеса *"Святая Иоанна",* о которой говорит Шоу, датируется 1923 г.

95. Письмо адресовано некоему мистеру *Кеблу,* с которым Шоу, очевидно, обсуждал свою пьесу и вообще "тему Жанны" во время отдыха в Малверне.

96. *Лэнгнер, Лоренс* (1890—1962) — американский драматург, основатель и директор театра "Гилд". До "Святой Иоанны" этот театр поставил пьесу Шоу "Дом, где разбиваются сердца". *Браун, Хейвуд* (1888—1939) — американский журналист, обозреватель газеты "Уорлд". *Дейл, Алан* (1861—1928) — театральный обозреватель "Нью-Йорк ивнинг джорнал". *Луиджи Пиранделло* (1867—1936) поместил в "Нью-Йорк таймс" рецензию на спектакль, опубликованную 13 января, в которой он называет Шоу "истинно великим поэтом". Выступать на страницах газеты в связи с рецензией Пиранделло Шоу не стал. Под *Терри* Шоу имеет в виду Терезу Хелберн (1887—1959) — члена дирекции театра "Гилд", которой Шоу отослал дерзкую, вызывающую статью о "Святой Иоанне", написанную на случай провала пьесы. Она не была предана гласности в тот момент и лишь в 1960 г. вошла в автобиографию Терезы Хелберн. *Симонсон, Ли* (1888—1967) — один из создателей театра "Гилд", известный американский театральный художник. *Риккетс, Чарлз* (1866—1931) — английский художник, сценограф, художественный критик. Оформил ряд спектаклей "Сценического общества", поставленных по пьесам Шоу.

С ТРИБУНЫ И КАФЕДРЫ. РЕЧИ

В этот раздел вошли материалы из книги: Bernard Shaw. Platform and Pulpit. Ed. with an introd. by Dan H. Laurence. New York; Hill and Wang, 1961, представляющей собой сборник речей, произнесенных им в разные годы жизни, по разным поводам и перед разной аудиторией — с 1885 по 1946 г. Они знакомят нас с Шоу-оратором, подчас прозорливым, а подчас достаточно наивным, в особенности в его оценке ряда политических событий и политических деятелей.

Литература и искусство — лекция "Literature and art" была прочитана в Сити-Темпл в Лондоне 3 октября 1908 г. Опубликована в газете "Крисчен коммонвелс" 14 октября 1908 г.

К с. 362

Кэмпбелл, Джон Реджинальд (1867—1956) — с 1903 по 1915 г. был

настоятелем Сити-Темпл. До 1908 г. состоял в Исполнительном комитете Фабианского общества.

К с. 364

Вейсман, Август (1834—1914) — немецкий зоолог и эволюционист. Автор книги "Происхождение смерти", Развивая теорию эволюции Ч. Дарвина, создал учение, названное им неодарвинизмом.

К с. 365

К *писаниям Мэтью Арнолда на религиозные темы* относятся его книги "Литература и догма" (1873), "Чтение Библии для школьников" (1872) и др.

Блаватская, Елена Петровна (1831—1891) — родилась в России, в Екатеринославле. Много путешествовала. В 1873 г., оказавшись в Нью-Йорке, впервые открыла у себя спиритические способности. В 1875 г. основала Теософическое общество, которое в 1879 г. переместилось в Индию. К 1891 г. у Е. П. Блаватской было в мире около ста тысяч последователей и учеников. День ее смерти 8 мая отмечается ими как день Белого Лотоса.

К с. 366

Ван Эйк — нидерландские живописцы, братья: Хуберт (ок. 1370—1426) и Ян (ок. 1390—1441), создатели "Гентского алтаря" (окончен в 1432 г.).

К с. 368

Фаррар, Фредерик Уильям (1831—1903) — настоятель Кентерберийского собора.

Идеал гражданственности — лекция "The ideal of citizenship" прочитана на митинге Прогрессивной лиги в Сити-Темпл в Лондоне 11 октября 1909 г. Опубликована в качестве приложения к книге Дж. Р. Кэмпбелла "Новая теология" ("The new theology"), изданной в Лондоне в 1909 г.

К с. 372

Марк Твен затрагивал *библейские сюжеты* в своей книге "Простаки за границей" (1869), где в главах о Палестине он полемизирует с традиционными церковными представлениями.

К с. 373

Чемберлен, Джозеф (1836—1914) — английский политический деятель, министр колоний Великобритании в 1895—1903 гг. В начале карьеры — либерал, с 1890-х гг. — консерватор.

Фритредерство — направление в экономической теории и политике промышленной буржуазии, основным принципом которого было требование свободы торговли и невмешательства государства в частное предпринимательство. Возникло в Великобритании, в Манчестере, в конце XVIII в.

К с. 375

Тойнби-Холл — общежитие в лондонском Ист-Энде для студентов

Оксфордского и Кембриджского университетов, занимающихся во время каникул благотворительной деятельностью; *Уайтчепел* — один из беднейших районов Ист-Энда в Лондоне.

Слово для дискуссии — доклад "Foundation oration" прочитан Шоу в "Обществе Юниверсити-Колледжа" в Лондоне 18 марта 1920 г. Издан этим Обществом в том же году.

К с. 378

Пепис, Сэмюэл — см. коммент. к с. 17.

К с. 381

Перигел, Генри (1801—1898) — английский ученый.

К с. 384

Холдейн, Джон Скотт (1860—1936) — английский ученый, исследовавший болезни горнорабочих и промышленных рабочих, вызываемые плохой вентиляцией. Автор труда "Механизм, жизнь и личность" (1913).

Бергсон, Анри Луи (1859—1941) — французский философ-идеалист, представитель интуитивизма и философии жизни. Его книга "Творческая эволюция" вышла во Франции в 1907 г., в Англии — в 1911, в России — в 1914 г. Американский философ и психолог Уильям Джеймс (1842—1910), брат писателя Генри Джеймса, характеризовал эту книгу как "один из величайших поворотных моментов в истории человеческой мысли". В 1927 г. получил Нобелевскую премию по литературе как блестящий стилист.

К с. 390

Клайнс, Джон Роберт (1869—1949), *Томас, Джеймс Генри* (1874—1949) — английские политические деятели.

Питри, Уильям Мэттью Флиндерс (1853—1942) — английский ученый-египтолог, профессор Юниверсити-Колледжа в 1892—1933 гг.

Мэллеби-Дили, Гарри — английский политический деятель и промышленник. После окончания первой мировой войны скупил излишки обмундирования, имевшиеся у правительства. Его магазины, торгующие дешевыми костюмами, стали поводом для эстрадных шуток.

В порядке отдыха от романтических фильмов — речь "A relief from the romantic film" произнесена перед показом серии фильмов "Тайны природы" в лондонском кинотеатре "Павильон-Тиэтр" 18 ноября 1927 г. Опубликована в журнале "Иллюстрейтед Лондон ньюс" 3 декабря 1927 г.

Святая Иоанна — выступление по Би-Би-Си в связи с 500-летней годовщиной сожжения на костре Жанны д'Арк (30 мая 1931 г.) опубликовано в журнале "Лиснер" 3 июня 1931 г. Интерес Шоу к героине французского народа не случаен: Шоу начал писать пьесу о ней после ее канонизации католической церковью (1920). В 1926 г. эта пьеса принесла Шоу Нобелевскую премию. Сибил Торндайк была лучшей английской исполнительницей роли Жанны. В СССР "Святая Иоанна" была поставлена Александром Таировым в 1924 г. в Камерном театре. Роль Жанны исполнила Алиса Коонен.

К с. 398

Уиклиф, Джон (между 1320 и 1330—1384) — английский реформатор, идеолог бюргерской ереси, предшественник Реформации. Требовал секуляризации церковных земель, отвергал необходимость папства, ряд католических обрядов и таинств.

К с. 402

Панкхерст, Эстелла Сильвия (1882—1960) — английская феминистка и пропагандистка. Автор ряда книг. Шоу, очевидно, имеет в виду ее книгу "Спасите матерей".

К с. 403

"Звездная палата" — высший королевский суд, созданный Генрихом VII и существовавший с 1487 по 1641 г. Ликвидирован во время Английской буржуазной революции.

Ленин — импровизированная речь для радиопередачи и съемок фильма, произнесенная в Москве 27 июля 1931 г., опубликована в журнале "Лефт ревью" в декабре 1934 г.

Послушай, ты, "первый с конца"! Краткое радиообращение к Америке — радиообращение к американским слушателям "Look, you boob! A little talk on America" состоялось в Лондоне 11 октября 1931 г.

Отредактированный текст был опубликован в газете "Нью-Йорк американ" 12 октября 1931 г. В сборнике "Platform and Pulpit" помещен полный текст выступления Шоу.

К с. 406

Гувер, Герберт Кларк (1874—1964) — 31-й президент США (1929—1933) от Республиканской партии. В 1919—1923 гг. руководитель "АРА" — организации, созданной для оказания помощи европейским странам, пострадавшим в первой мировой войне. В 1921 г. в связи с голодом в Поволжье деятельность "АРА" была разрешена в Советской России.

К с. 408

Вашингтон, Джордж (1732—1799) — первый президент США (1789—1797), председатель Конвента по выработке Конституции США; *Джефферсон, Томас* (1743—1826) — американский просветитель, автор проекта Декларации независимости США, 3-й президент США (1801—1809); *Гамильтон, Александр* (1757—1804) — лидер партии федералистов с 1789 г., в 1789—1795 гг. — министр финансов США в правительстве Дж. Вашингтона; *Франклин, Бенджамин* (1706—1790) — американский просветитель, государственный деятель, ученый, один из авторов Декларации независимости США (1776) и Конституции США (1787); *Пейн, Томас* (1737—1809) — просветитель, участник войны за независимость в Северной Америке и Великой французской революции.

К с. 410

Дауэс, Чарлз Гейтс (1865—1951) — американский политический деятель, вице-президент США в 1925—1929 гг. от Республиканской партии.

Выработал с группой экспертов так называемый План Дауэса — репарационный план для Германии.

Британия и Советы — речь "Britain and the Soviets" была произнесена на Конгрессе мира и дружбы с СССР в Лондоне 7 декабря 1935 г. Опубликована в сборнике "Britain and the Soviets" (Лондон, 1936).

Угроза войны — речь "This danger of war" была передана по лондонскому радио 2 ноября 1937 г. Опубликована в журнале "Листнер" 10 ноября 1937 г.

К с. 417

Линкольн, Авраам (1809—1865) — 16-й президент США, один из организаторов Республиканской партии. *Битва при Геттисберге* состоялась 1—3 июля 1863 г. во время Гражданской войны в США. В ходе ее армия северян генерала Дж. Мида отразила наступление армии южан генерала Р. Ли, что создало перелом в ходе войны в пользу северян.

К с. 418

Ататюрк, Мустафа Кемаль (1881—1938) — турецкий политический деятель, руководитель национально-освободительной революции в Турции 1918—1923 гг., 1-й президент (1923—1938) Турецкой республики.

Прощайте, прощайте... — Шоу выступил по британскому телевидению с речью "Goodbye, goodbye" по случаю своего 90-летия. Впервые опубликована в сборнике "Platform and Pulpit".

Ю. Фридштейн

СОДЕРЖАНИЕ

Кто я такой? *Перевод А. Ливерганта*. 5

Автобиографические заметки. *Перевод А. Ливерганта*

Вступление. 13
I. Ирландская родословная. 16
II. Недоучка. 27
III. Дублинский клерк. 44
IV. Незадачливый романист
1. Лондон. Первые шаги. 52
2. "Незрелость". 56
3. "Неразумный брак", или путь наверх. 60
4. Музыканты, боксеры и социалисты. 67
V. Оратор. 74
VI. Критик. 81
VII. Театр
1. Дублин. 92
2. Барри Салливен. 94
3. Генри Ирвинг и Эллен Терри. 96
4. Гренвилл-Баркер и театр "Корт". 102
5. Герберт Бирбом Три. 106
6. Как пишется пьеса. 114
VIII. Первая мировая...
1. Война с точки зрения здравого смысла. 119
2. На фронте. 124
IX. В России. 133
X. Последние годы
1. Война. 143
2. Старость. Итоги и напутствия. 145

Литературные портреты и рецензии. *Перевод А. Ципенюк*

Как о Шелли сказали голую правду. 153
Толстой об искусстве. 162
Эдгар Аллан По. 168
Честертон о Шоу. 174
Роден. 180
Оскар Уайльд. 185
Китс. 197

Письма. *Перевод В. Воронина*

Уильяму Арчеру. *4 октября 1887 г.* 205
Альме Маррей. *24 февраля 1888 г.* 205
Чарлзу Черрингтону. *28 января 1890 г.* 206
Оскару Уайльду. *28 февраля 1893 г.* 210
Уильяму Арчеру. *24 марта 1893 г.* 210
Дженет Эчерч. *4 сентября 1893 г.* 212

Дж. Т. Грейну. *12 декабря 1893 г.* 212
Р. Голдингу Брайту. *30 апреля 1894 г.* 213
Альме Маррей. *11 мая 1894 г.* 215
Генри Артуру Джонсу. *2 декабря 1894 г.* 216
Дженет Эчерч. *20 марта 1895 г.* 219
Дженет Эчерч. 23 апреля 1895 г. 220
Шарлотте Пейн-Таунзенд. [*21 сентября 1896 г.*] 225
Шарлотте Пейн-Таунзенд. *21 октября 1896 г.* 225
Шарлотте Пейн-Таунзенд. *21 октября 1896 г.* 226
Шарлотте Пейн-Таунзенд. 27 *октября 1896 г.* 226
Шарлотте Пейн-Таунзенд. *1 ноября 1896 г.* 227
Шарлотте Пейн-Таунзенд. *2 ноября 1896 г.* 227
Шарлотте Пейн-Таунзенд. *4 ноября 1896 г.* 229
Шарлотте Пейн-Таунзенд. *9 ноября 1896 г.* 230
Шарлотте Пейн-Таунзенд. *10 ноября 1896 г.* 232
Сэру Генри Ирвингу. *29 апреля 1897 г.* 232
Сэру Генри Ирвингу. *10 мая 1897 г.* 233
Шарлотте Пейн-Таунзенд. *13 июля 1897 г.* 234
Шарлотте Пейн-Таунзенд. *30 марта 1898 г.* 235
Генри Артуру Джонсу. *20 мая 1898 г.* 236
Гранту Ричардсу. *19 июня 1898 г.* 237
Артуру Конан Дойлу. *24 января 1899 г.* 237
Р. Эллису Робертсу. *7 февраля 1900 г.* 238
Максу Бирбому. *30 декабря 1900 г.* 239
Уильяму Арчеру. *1 и 2 марта 1902 г.* 243
Зигфриду Требичу. *26 июня 1902 г.* 246
Дженет Эчерч. *8 мая 1903 г.* 248
Зигфриду Требичу. *4 августа 1903 г.* 249
Арчибальду Гендерсону. *30 июня 1904 г.* 251
Уильяму Батлеру Йейтсу. *31 августа 1904 г.* 254
Г. Дж. Уэллсу. *29 сентября 1904 г.* 254
Арчибальду Гендерсону. *10 февраля 1905 г.* 257
Арчибальду Гендерсону. *18 февраля 1905 г.* 259
Роберту Россу. *13 марта 1905 г.* 261
Владимиру Черткову. [*Август 1905 г.*] 263
Роберту У. Уэлчу. [*22-23 сентября 1905 г.*] 265
Зигфриду Требичу. *7 мая 1906 г.* 268
Лилле Маккарти. *1 сентября 1906 г.* 269
Г. К. Честертону. *6 сентября 1906 г.* 271
Сэмюэлу Л. Клеменсу. *3 июля 1907 г.* 273
Г. Дж. Уэллсу. *14 августа 1907 г.* 274
О. М. Люнье-По. [*Ноябрь 1907 г.*] 278
Г. Дж. Уэллсу. *2 марта 1908 г.* 279
Уильяму Арчеру. [*16 июля 1908 г.*] 280
Генри Джеймсу. *17 января 1909 г.* 280
Генри Джеймсу. *21 января 1909 г.* 282
Леди Грегори. *12 июня 1909 г.* 283

Леди Грегори. *12 августа 1909 г.* 283
Леди Грегори. *14 августа 1909 г.* 284
Леди Грегори. *19 августа 1909 г.* 284
Уильяму Батлеру Йейтсу. *22 августа 1909 г.* 286
Г. К. Честертону. *30 октября 1909 г.* 287
Льву Толстому. *14 февраля 1910 г.* 296
Августу Стриндбергу. *16 марта 1910 г.* 298
Опостену Амону. *21 марта 1910 г.* 301
Августу Стриндбергу. *29 марта 1910 г.* 303
Джону Голсуорси. [*22 августа 1911 г.*] 304
Стюарту и Кидду. *4 сентября 1911 г.* 305
Максиму Горькому. *12 декабря 1911 г.* 307
Леди Грегори. *18 ноября 1912 г.* 307
Шарлотте Ф. Шоу. *12 апреля 1914 г.* 308
Шарлотте Ф. Шоу. *19 апреля 1914 г.* 310
Мэтью Эдварду Макналти. *9 июня 1914 г.* 311
Мюриел Троллоп. *1 июля 1915 г.* 314
Максиму Горькому. *28 декабря 1915 г.* 315
Г. Дж. Уэллсу. *7 декабря 1916 г.* 322
Фрэнку Харрису. *30 марта 1917 г.* 323
Максиму Горькому. *24 мая 1917 г.* 324
Лилле Маккарти. *10 августа 1917 г.* 327
Леди Грегори. *5 февраля 1918 г.* 328
Сент-Джону Эрвину. *22 мая 1918 г.* 328
Лилле Маккарти. *24 июня 1918 г.* 330
Альфреду Крукшенку. *4 октября 1918 г.* 331
Амийе Чакраварти. [*28 декабря 1918 г.*] 333
Ф. В. Конолли. *18 июля 1919 г.* 335
Зигфриду Требичу. *22 августа 1919 г.* 336
Сент-Джону Эрвину. *20 июля 1920 г.* 338
Саше Кропоткиной-Лебедевой. [*22 ноября 1920 г.*] 340
Борису Лебедеву. [*22 ноября 1920 г.*] 342
Максу Истмену. [*1921 г.*] 344
Владимиру Розингу. [*Начало июня 1921 г.*] 344
Тору Хедбергу. *27 сентября 1921 г.* 345
Фонду помощи голодающим в России. [*30 октября 1921 г.*] 347
Чарлзу Сароли. *19 августа 1922 г.* 347
Ральфу Уотсону Халлоузу. *21 ноября 1922 г.* 349
Уильяму Деверу. *11 декабря 1922 г.* 349
Уильяму Арчеру. *22 июня 1923 г.* 350
Генри С. Солту. *16 июля 1923 г.* 353
Г-ну Кеблу. *28 сентября 1923 г.* 354
Лоренсу Лэнгнеру. *1 февраля 1924 г.* 355

С трибуны и кафедры. Речи. *Перевод В. Воронина.*
Литература и искусство 361

Идеал гражданственности . . . 369
Слово для дискуссии . . . 377
В порядке отдыха от романтических фильмов . . . 392
Святая Иоанна . . . 396
Ленин . . . 404
Послушай, ты, "первый с конца"! . . . 406
Британия и Советы . . . 413
Угроза войны . . . 416
Прощайте, прощайте . . . 421

Кто же такой Бернард Шоу? *А. Образцова* . . . 424

Комментарии. *Ю. Фридштейн* . . . 445

Редактор В. П. КУЗЬМИНА
Художник И. Г. САЛЬНИКОВА
Художественный редактор А. Н. АЛТУНИН
Технический редактор М. В. ЛУБЯНСКАЯ
Корректор В. Ф. ПЕСТОВА

ИБ № 4784

Сдано в набор 1.12.88. Подписано в печать 20.09.89. Формат 84x108$^{1}/_{32}$.
Бумага офсетная. Гарнитура Пресс-Роман. Печать офсетная.
Условн. печ. л. 26,04. Усл. кр.-отт. 27,72. Уч.-изд. л. 31,04.
Тираж 50000 экз. Заказ № 01033. Цена 3 р. 20 к. Изд. № 5267.

Издательство "Радуга" В/О Совэкспорткнига Государственного
комитета СССР по печати. 119859, Москва, ГСП-3, Зубовский бульвар, 17.

Отпечатано с оригинал-макета способом фотоофсет в ордена Трудового
Красного Знамени Московской типографии № 7 "Искра революции"
В/О Совэкспорткнига Государственного комитета СССР по печати.
103001, Москва, Трехпрудный пер., 9.