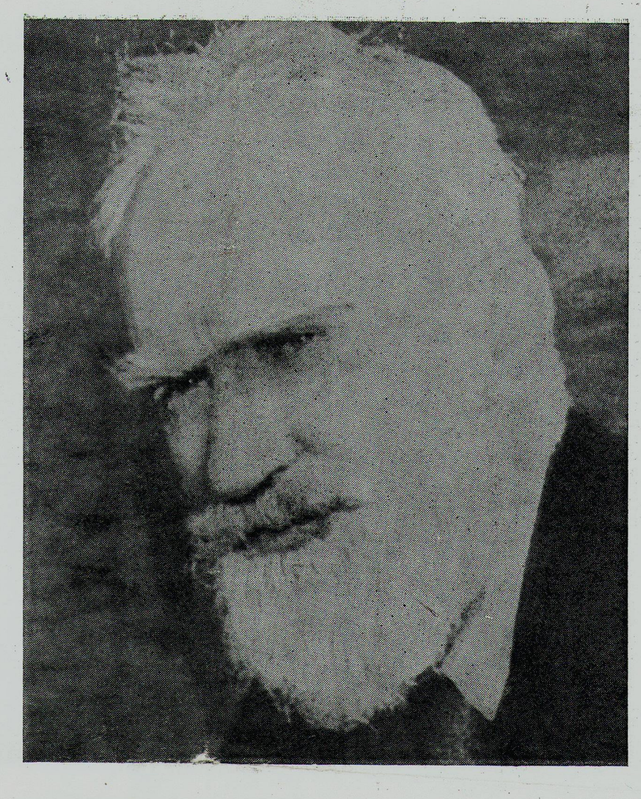
ЖУРНАЛ №8
СОВЕТ ТЕАТР Москва
4 1936 г.

17

С. Кржижановский

Бернард Шоу

К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ



БЕРНАРД ШОУ начал писать пятьдесят пять лет назад.

Первая страница первого его романа, появившегося в конце 70-х годов, начинает повествование так:

«С верхней площадки лестницы зазвенел молодой голос, очевидно, кого-то передразнивающий:

«Мадемуазель, прошу вас немедленно приступить к уроку эквилибристики.

И в тот же миг по перилам лестницы заскользила фигура девочки, одетой в холстинковое платье. Она промчалась, бесстрашно кружа по изгибам винтовых поручней, и исчезла в темноте».

Способность к эквилибристике не покидала и не покидает автора приведенных строк до предъюбилейных его комедий. Собственно, эквилибрность, способность восстанавливать нарушаемое равновесие, необходима каждому человеку при хождении по земле. Но эквилибристика есть искусство, в котором упражняется человек, желающий ходить не по земле, а по канату и проволоке. Шоу сделал все свои пятьдесят шагов-пьес по туго натянутой проволоке. Его успех — успех интеллектуального канатоходца, построенный на затаенном ожидании толпы: упадет или не упадет, дойдет или сорвется?

И вот прошли десятилетия — и литературный «канатоходец» не сорвался, несмотря на то, что многие из идущих твердой ступней по твердой земле провалились в ямы. Подобно Блонделю, пробалансировавшему по тонкой нити над Ниагарой, Шоу прошел от тихого викторианского берега — над бурями войн и революций — к нашим дням.

Основное свойство произведений Бернарда Шоу — это их агитационность. Еще в начале 80-х гг. прошлого века он произнес немало речей с особой «коляски оратора», которую в Англии обычно использует партийная агитация. Тридцатилетний Шоу выступал тогда, как «социалист-любитель». Вскоре он сменил площадку коляски ораторов на помост сцены.

И с площадки, и с помоста Шоу говорил, сам и с помощью своих персонажей, в защиту самых различных теорий: теории кунктаторского фабианского социализма, селекции человеческих особей (евгеника), равноправия женщин, ирландского гомруля, в защиту многообразных принципов, в защиту права на многообразие принципов и, наконец, права их вовсе не иметь.

Будущую сценическую форму он определяет, как «произведение смешанного рода, отчасти повествовательное, отчасти проповедническое, иногда описательное, всегда идеологическое и не лишенное, порой, драматического характера».

Сперва недлинная череда романов. Если их читать внимательно, то видишь, что это уже пьесы, но еще не получившие строгой драматической формы. Каждый из этих романов легко разложить на три элемента: диалог, занимающий до 30 проц. текста, описание обстановки, наружности и движений персонажей, очень близкое к театральной ремарке, и, наконец, как бы соединительная ткань повествования, отбросив которую, Шоу и перешел в дальнейшем к драматургическому жанру, которому и остается верным до сегодня.

Чтобы характеризовать возникновение ремарки, опередившей появление первых пьес мастера, раскроем еще один из его юношеских романов, и опять-таки на первой странице: сперва дается декорация кенсингстонского парка, на фоне которой двумя-тремя строками вычерчен памятник принцу Альберту. Далее:

«Среди толпы выделялась небольшая группа. Она состояла из господина пожилых лет, занятого внимательным обозрением памятника, молодой дамы, всецело углубившейся в свой путеводитель, и молодого человека, погруженного в созерцание молодой дамы».

Что прикрепило воображение Шоу к драматургии, что включило его мысль в пределы сценического клуба? Вероятнее всего — предельная конкретность театрального показа. На страницах книги мысли, диалог оторваны от человека. Читатель, идя вслед за словами, отмеченными тире и кавычками, должен вообразить говорящих. На сцене же они даны в готовом, загримированном под жизнь виде. Все расходы по трате воображения берут на себя автор-режиссер-актер.

Так или иначе, частое общение с драматургической формой выработало у Шоу особую привычку сценировать не только жизненные факты, но и проблемы. Если логик разбивает суждение на большую, малую посылку и умозаключение, то Шоу стремится, чтобы все три части силлогизма по возможности точно совпадали с границами первого, второго и третьего актов пьесы.

Привычка сценирования жизни передается даже иной раз от автора его персонажам. Например, в комедии «Ухаживатель» мистер Чартерис, застигнутый врасплох, к концу первого акта конспектирует все происшедшее на протяжении акта отцу девушки, с которой он флиртует (кстати, слушатель его — театральный критик), следующим образом:

«Извольте, отвечу вам вполне серьезно. Узел интриги во мне. Юлия хочет выйти за меня замуж. Ну, а я хотел бы жениться на Грес. Сегодня вечером я пришел сюда, чтобы поухаживать за Грес. Вдруг неожиданное явление: Юлия. Бурная сцена. Грес уходит. Те же и вы вместе с этим Кравеном. Увертки и извинения. Кравен и Юлия уходят. Остаемся мы с вами. Вот и все».

Кельвин, знаменитый английский естествоиспытатель, определял мышление, как «моделирование в мозгу». Мало к кому из его соотечественников эта формула приложима в такой степени, как к Бернарду Шоу. От очерка той или иной идеи Шоу стремится итти как бы к макету идеи: сперва он расставляет ей свои логические силки, с тем, чтобы изловив, ввести в сценический куб, как в клетку.

Примером моделировки макета идей может быть хотя бы такой отрывок из начинающей пьесу ремарки («Человек и сверхчеловек», 1 д.):

«На нем (м-ре Ребуке) черный сюртук, белый жилет — сейчас весна — и брюки не черные и не синие, а тех неуловимых, смешанных тонов, которые изобретены современными фабрикантами с тем, чтобы они гармонировали с религиозными убеждениями их почтенных покупателей».

Стремление конкретизировать, загнать в материю, как гвоздь в доску, ту или иную идею сближает Шоу, автора в высокой степени не наивного, с наивными сценариями старых английских моралите. Там действовали, одетые либо в черные, либо в пестрые ткани, очеловеченные принципы Справедливости, Человека вообще (Every man), Порока, Добродетели и т. д.

Кнут Гамсун попробовал было в одной из частей своей трилогии («Игра жизни») передать этот старинный стиль, введя персонаж, названный им Тью, долженствующий символизировать судьбу. Для этого он надел на ноги актера, изображающего судьбу, ботинки, повернутые носками вспять. И никакой судьбы не получилось.

У Шоу все его моралитетные персонажи носят ботинки носками вперед и очень мало говорят о морали. Более того — это довольно странное моралите, направленное на разрушение основных принципов буржуазной морали.

Сам Шоу прекрасно чувствует свою связь с этой дошекспировской сценической формой, когда он говорит о персонажах, к его глубокому сожалению, не осуществленных. Как, например: м-р Пьяница вообще, м-р Никогда, не показывающий носа в церковь (даже по воскресеньям) и т. д.

Достаточно будет, обращаясь к пьесам нашего автора, указать хотя бы на два моралитетных персонажа, идущих навстречу друг другу — из пьесы в пьесу. Я назову Взломщика («Дом, где разбиваются сердца»), и Обри («Слишком правдиво для счастья»). Взломщик, начинающий работать с обыкновенными железными отмычками, вскрывающими замки, в дальнейшем диалоге превращается во Взломщика всего современного капиталистического строя, вскрывающего висячие замки его морали. М-р же Обри, прирожденный Проповедник, за отсутствием тезисов и слушателей, принужден перейти от вскрытия человеческих сердец к взламыванию сейфов. Так, в лице замечательнейшего драматурга современности, Бернарда Шоу, старинная моралитетная погудка звучит, вероятно, в последний раз, на новый лад.

★

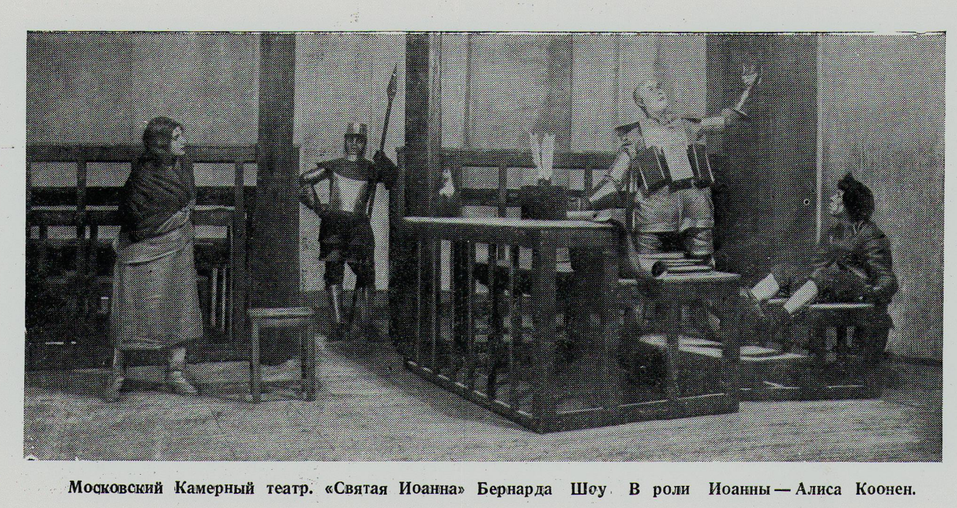
Как известно, Шоу разделяет свои драматические произведения на пьесы «приятные» и «неприятные» («pleasant» и «unpleasant» plays).

В одном из своих трактатов он сам с достаточной точностью разграничивает эти жанры. Приятные пьесы, по определению автора, изобличают ошибки современного ему общества; неприятные—бичуют его пороки.

Собственно основная мишень, на которую Шоу растратил, хотя еще и не опустошил свой колчан, это — английское традиционное ханжество и лицемерие. Об этом до нашего мастера пробовал писать, правда, в более простых исторических обстоятельствах, Фильдинг. После него — несколько более робко Шеридан, Мередит. После Мередита—много смелее Бернард Шоу. Сейчас подводя юбилейные итоги, можно сказать, что «доброй старой Англии» порядком досталось от недоброго и никак не желающего стареть писателя Шоу.

Он умеет умно язвить даже устами дураков. Например, солдат-ирландец, участвующий в империалистической войне и награжденный солдатскими орденами, вернулся на короткое время в отпуск и рассказывает о своей встрече с своим приходским священником О'Квинлеем:

«Он говорит: «Вам нужно знать, сын мой, — говорит он, — что ваш прямой долг, долг христианина и доброго сына высокой церкви—любить ваших врагов», — сказал он. «Как солдат», — сказал ему я, — «я хорошо знаю, что мой долг убивать их», — я сказал. «Это-то правильно, Джимми», — говорит он,—«и даже совершенно правильно. Но»,—говорит он,—«вы, конечно,



Московский Камерный театр. «Святая Иоанна» Бернарда Шоу. В роли Иоанны — Алиса Коонен.

должны их сперва убивать, а потом, когда с этим делом кончено, показать им, что вы их любили»,— он говорит.—«И ваш прямой долг», —говорит он,—«заказать мессу о спасении душ сотен бошей, которых вы, как вы говорите, имели честь убить»,—говорит он.—«Ведь многие из них были баварцы, следовательно, добрые сыны католической церкви», — он говорит. «И выходит»,— я говорю, — «что я же еще должен платить за мессу о душах каких-то бошей?» Это я ему говорю: «Нет», —это тоже я ему говорю,—«пусть наш король Англии расплачивается за все сполна: я с ними не ссорился на земле, зачем мне с ними мириться на небесах». Так я ему сказал. И он мне на это ничего не сказал». («О'Флагерти»).

★

Гораций Вальполь, славившийся искусством афоризма, бросил как-то фразу: «Для того, кто чувствует, мир—трагедия, для того же, кто только мыслит, мир — только комедия».

Примечательно, что среди пятидесяти произведений Шоу нет ни одной трагедии. И даже драмы. Можно ли это связать с афоризмом сэра Вальполя? Вероятно, в какой-то малой степени можно. У Шекспира, которого так хорошо изучил Шоу, мы встречаемся с чрезвычайно интересным явлением: в черную ткань его трагического репертуара то здесь, то там вдвинуты светлые клинья комедийных клоунад. У Шоу, если мы захотим искать у него трагизмов, можно найти лишь кое-где вдвигающиеся в светлую ткань комедии черные трагические клинья.

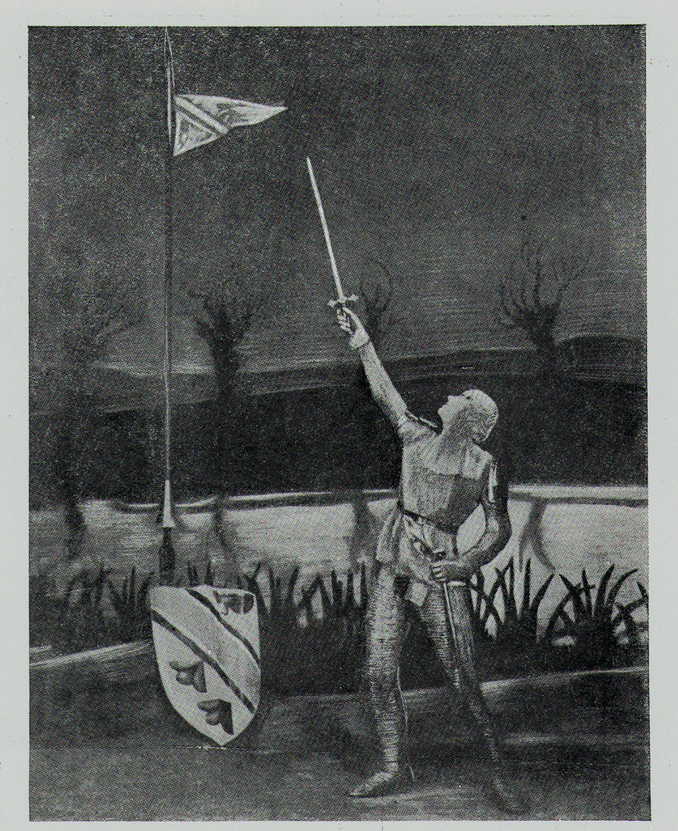
Любопытно, что одна из его наиболее мрачных некомедийных комедий, разрешающаяся все же в благополучии, в well end (я говорю о «Widous houses» — «Вдовьих домах»), возникла на основе мифологического пролога вагнеровского «Кольца Нибелунгов» («Золото Рейна»). Золото, запрятанное в илистом дне Рейна, Шоу переносит в грязные трущобы лондонских предместий: квартирная плата, отнимаемая у них, дает возможность богачам обручить своих детей «кольцом Нибелунга».

★

Шоу—добрый хозяин. Он встречает всех своих персонажей у света рампы, приглашая их принять посильное участие в выражении его, шоуовских, мыслей. Но вместе с тем, он очень одинок. Потому что его мысли, выраженные чужестно, звучат, как чужие.

Я хочу сейчас показать наиболее интимную сцену, рисующую отношение Шоу к искусству и искусства к нему в пьесе, которая мало известна, но которая вскрывает самую сущность шоуовской поэзии.

В «Дилемме врача» рассказывается о человеке нечестном в жизни и честнейшем в искусстве, о молодом художнике Дюбеда. Он умирает от безвестности, а кстати и от чахотки. Чувствуя приближение последних минут, святой мерзавец Дюбеда просит дать ему несколько капель



«Святая Иоанна» Бернарда Шоу в Нью-Йорке. Катрин Корнелл в роли Иоанны.

вина, чтобы поддержать угасающее дыхание, и говорит: «Верую в Микель Анджело, Веласкеза и Рембрандта, верую во всемогущество рисунка и таинство красок. В спасение мира силою красоты и в искусство будущего века. Аминь». Затем слова его делаются невнятными. Жена, наклонившись к его шевелящимся губам, не может разобрать ни звука. Тогда врач, д-р Вальполь, вслушавшись, сообщает: «Он спрашивает, здесь ли репортер».

В предыдущем акте Дюбеда, припертый в споре к стене (тогда он еще не собирался умирать), защищается словами: «Я — ученик Бернарда Шоу».

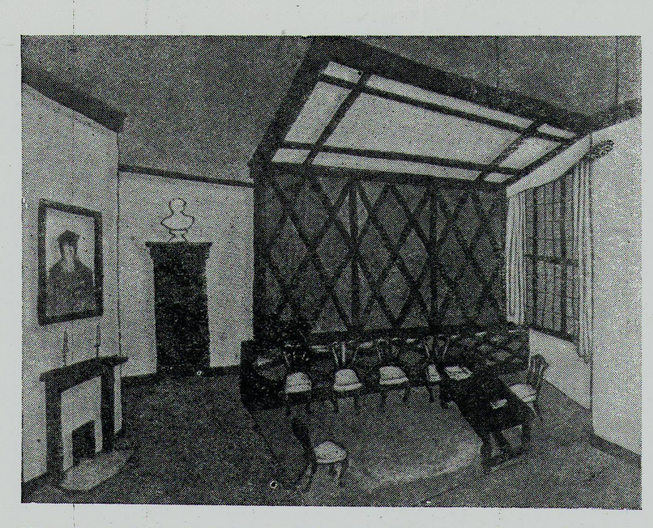
Стороннему слушателю остается сказать или хотя бы подумать: несколько компрометирующий, но очень способный ученик.

★

Бернард Шоу—писатель, нарочито запутывающий. Это почти что метод. В своей игре с читателем, он не раз стремился к тому, чтобы яичная скорлупа была проглочена, а очищенное яйцо полетело за окно. Прирожденный спорщик и эвристик, он спорит даже со своими персонажами. Персонажи (например, в пьесе «Первая пьеса Фанни») подымают настоящий бунт против своего литературного родителя. Но и сам автор взбунтовавшихся персонажей любит иной раз выступить в роли персонажа какого-нибудь великого драматурга, например, Шекспира. В своем предисловии к комедии «Дом, где разбивают сердца», Шоу, разбив весь буржуазный мир на два класса — об'ездчиков (chorsbreakers») и об'езжаемых, разбивающих и разбиваемых (heartbreakers), т. е. на нанимателей интеллекта и на интеллект продающих, — спрашивает самого себя: «С кем я?» — и отвечает заглавием очередной главы введения: «Да падет чума и на тех и на этих!» (точный текст: «на оба дома»).

Признаться, я в свое время попался на этот шоуовский крючок. И только после вспомнил: ведь это цитата из второго действия «Ромео и Джульетты»; она выхвачена из костенеющего рта Меркуцио, который умирает-то за этих, но не за тех.

Шоу весьма свойственна манера или, точнее сказать, фехтовальный прием «опрокидывания терминов».



«Миллионерша» Бернарда Шоу в Национальном театре в Праге. Художник Антонин Хейтум.

Приведу пример, нарочно самый курьезный. Шекспир написал «Антония и Клеопатру». В этой пьесе с вестниками поражения или хотя бы неудачи расправляются сперва путем грубых ругательств, а затем палок и розог. Шоу пишет «Цезаря и Клеопатру». Не без оглядки на триста лет назад. Первое действие, разыгрывающееся в Александрии, начинается так (даю в сокращении):

Часовой: Стой. Кто идет?

Голос (за стеной): Я несу дурные вести.

Бальзанор (часовому): Пропустить его.

Часовой (опуская копье): Приблизься, раз ты несешь дурные вести.

Бальзанор: Этого человека нужно принять с почестями: он несет дурные вести.

Самое тщательное ознакомление с историческими источниками не дает даже и намека на странный обычай чествовать вестника несчастий. Значит, здесь все об'ясняется логическим озорством.

В одной из последних пьес нашего драматурга, подозаглавленной «Сборник проповедей со сцены», говорится об отражении атаки дикарей посредством нескольких вовремя зажженных ракет. Дикари, принявшие яркий взлет безобидных ракет за пушечный огонь, обращаются в бегство. Вопрос ставится так: обратятся ли в бегство не-дикари, люди, правда, морально одичалые, но очень хорошо разбирающиеся и в политической, и в литературной пиротехнике. Я говорю о населяющих цитадель капитализма людях, которым Шоу неоднократно пытался доказать, что они, как и эксплоатируемые ими рабочие, «несчастны». Можно ли здесь действовать методом «просветительства». Можно ли путем «проповедей», самых убедительных и самых многоактных, заставить клику эксплоаторов отказаться от эксплоатации? Шоу, должно быть, сам не верит в силу своей проповеди, своего морального просветительства.

Добрых 50 проц. вводящих ремарок в пьесах Шоу не забывают подробно описать камин, обычно находящийся в глубине сценического куба. Камин, этот символ английского уюта (snugness), той одомашненности бытия, которую англичане выражают непереводимыми словами «house and home» (досл.: «дом и дом»). Начальная ремарка обычно всегда точно описывает местоположение и окраску камина, предкаминный коврик, надкаминный карниз с мелкими аксессуарами на нем (например, «часы в кожаном чехле, какие дарят новобрачным в вечер их свадебного путешествия», портрет в рамке того или иного цвета, ваза и т. д.). Автор не забывает указать, с какой стороны камина положены каминные щипцы, подернуты золой или еще горят угли поверх его решетки. Он помнит и о том, где находится угольный ящик и скамеечка, помогающая вбирать тепло из очага. Но в одной из пьес («Кандида») каминные щипцы показались — опять-таки всего лишь одному персонажу (Марчбенкс) — похожими на меч. Автор давно это уже заметил. И почти во всех действиях пьес, следующих за первым, он подымает каминные щипцы, чтобы бить сперва по теплым углям, потом по сердцам, а там и по всей прикаминной жизни.

Мирные угли в мирном камине— в пьесах Шоу — иной раз отсвечивают огнями костров ауто-да-фе, иной же раз они заставляют вспомнить о раскаленных жерлах доменных печей.

Дам только две цитаты, и притом только из одной пьесы—«Майор Барбара».

Простой парень Прайс пьянствовал и в пьяном виде избивал свою старуху-мать. Затем с помощью барабанов и проповедей Армии спасения он перестал пить и перестал... впрочем еще до этого его мать перестала жить, вероятно, не без помощи его побоев. Теперь Майор Барбара показывает «спасшегося Прайса», как некое живое достижение деятельности Армии, толпе. После очередного митинга происходит следующий, подсчитывающий деньги и события диалог:

Барбара: Сколько у нас в кассе, Дженни?

Дженни: Четыре шиллинга и десять пенсов, госпожа Майор.

Барбара: Ах, Прайс, если бы вы били вашу матушку чуть-чуть посильнее, у нас наверное набралось бы целых пять шиллингов.

Прайс: О мисс, если бы моя мать услыхала ваши золотые слова, она была бы очень огорчена, что я недостаточно ее бил. Но все же я доволен. А какою бы радостью было для моей матери узнать, что ее сын спасен.

Но перейдем от камина, у которого говорят о пенсовых делах, к роскошному камину, у которого решаются миллионные предприятия. Отец Майор Барбары — пушечный король Антершафт—присоединяет к четырем шиллингам и десяти пенсам свой солидный чек, а к десяти заповедям господним — свои «семь заповедей Великого Оружейника». Итого—семнадцать. Приведу только две: первая—«если бог дал человеку руку, то да не разлучится она с мечом»; вторая— «что бы ты ни захотел предпринять в этом мире, будь готов убить ближнего своего (если ты это уже не сделал заблаговременно)».

Есть старое английское присловие «to throw awov the scabbard. — «отбросить ножны прочь», т. е. биться до конца и без передышки. Шоу не давал за всю свою пятидесятипятилетнюю литературную жизнь отдохнуть клинку. Он бился за разное и с разными и по-разному. Но бился. И горько вероятно было ему писать, уже не молодым человеком, следующие строки: «... Добиваясь с пером в руках признания и популярности, я убеждаюсь, что вся сила моих насмешек парализуется политикой непротивления. Напрасно я удваиваю силы своих ударов, напрасно проповедую мои ереси... даже атеисты упрекают меня в неверии, а анархисты — в нигилизме, потому что я не могу выносить их высокопарственных тирад. И все же, вместо того чтобы воскликнуть: «Отправьте этого ученика дьявола на костер», почтеннейшие газеты то и дело торопятся отметить: «Еще одна блистательная книга блистательного автора» ...И это продолжалось в течение многих-многих лет. И я боюсь, что буду лишен столь заслуженного мною мученического венца».

Пусть вас не слишком беспокоит, Бернард Шоу, вопрос о мученическом венке. Вы его получили и получаете, но не сразу, а по отдельным тернинкам, разрозненными колючими лепестками, не сразу, а понемногу. Буржуазно-капиталистический мир, будьте спокойны, позаботится об этом.